Міністерство освіти і науки України
Закарпатський художній інститут

ВІСНИК

Закарпатського художнього інституту

5/2014

Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції

Ужгород

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАКАРПАТСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ ІНСТИТУТ

ВІСНИК

Закарпатського художнього інституту

Випуск 5

Матеріали
Міжнародної науково-практичної конференції
«Ерделівські читання»
Ужгород, 13-14 травня 2014 р.

Ужгород
Закарпатський художній інститут
2014

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
TRANSCARPATHIAN ART INSTITUTE

The Newsletter

Transcarpathian Institute of Arts

№ 5

Materials
of International scientific-practical conference
«Erdeli Lectures»
Uzhhorod, the 13-14th of May, 2014

Uzhhorod
Transcarpathian Institute of Arts
2014

ББК 85.103(4УКР)
УДК 7.03(477)
В 53

П'ятий випуск «Наукового вісника Закарпатського художнього інституту» містить матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання», проведеної в Ужгороді 13-14 травня 2014 р. На конференції дано науковий аналіз теоретичних і практичних досліджень у галузі образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та мистецької освіти України, а також порушено проблему взаємовпливів культур європейських народів та впровадження художньої освіти в мистецьких закладах.

LBC 85.103(4UKR)
UDC 7.03(477)
N 34

The fifth issue of the «Newsletter of Transcarpathian Institute of Arts» contains the materials of the scientific and practical conference «Erdeli Lectures», held in Uzhhorod, 13-14 May, 2014. Referred to at the conference was the analysis of the theoretical and practical investigations in the spheres of pictorial, decorative and applied art, design and art education in Ukraine. Touched upon was also the problem of the interinfluence of the cultures of the European peoples and introduction of the art education at art educational institutions.

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

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

ISSN 2409-3114

© Закарпатський художній інститут, 2014

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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

EDITORIAL BOARD:

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

З М І С Т

РІШЕННЯ
Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання» 13-14 травня 2014 р., м. Ужгород 6

З ПРИВІТАНЬ 7

І. МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО 8

Мушинка М. І.
Колекція творів Івана Кулеця в Музеї української культури у Свиднику 8

Приймич М. В.
Історичні передумови розвитку мистецтва Закарпаття наприкінці XVII – у першій половині XVIII ст. 14

Мушинка М. І.
Степан Гапак – визначний художник та педагог Словаччини – учень Адальберта Ерделі 18

Болсун-Вишемірська А. А.
Синтез культур та стилів у творчості Юрія Новосельського 22

Гаврош О. І.
Закарпатська образотворча Шевченкіана: спроба фіксації та контекстуального аналізу 25

Ребрик Н. Й.
Мистецтво самоствердження у слові: від андеграунду до класики. Ольвійський вертеп Дмитра Кременя 32

Данчин Р. С.
Діяльність товариства і музею «Бойківщина»: історія та сучасність 36

Дзендзелюк Л. С.
Матеріально-технічне забезпечення як необхідний фактор навчання фахових реставраторів 43

Марковський А. І.
Від модерну до соцреалізму: синтез мистецтв в архітектурі Києва 46

Перець О. О., Метель Т. В.
Трансформація поняття світла в образотворчому мистецтві від середньовіччя до постмодерну 50

Скринник-Миська Д. М.
«Сучасне мистецтво», «сучасний художник»: трансформація понять 53

Гуменюк Б. О.
Орнаментальне оздоблення інтер'єрів церков Свято-Успенської Почаївської лаври XVIII-XX ст.: історіографія 57

Дочинець Н. М., Кампо Г. М., Гаврилець О. В.
Візуальний образ як засіб забезпечення ефективності комерційної реклами 61

Єфімова А. В.
Арт-інтервенції в міський простір: інсталяція, відео-арт та тілесні практики (приклад Львова) 69

ІІ. ДИЗАЙН 73

Яковлєв М.
Формалізація та моделювання як ефективний засіб сучасного дизайн-моделювання 73

Сопко О. І
Структура рукопису «Мукачівського Псалтиря» XIV-XV ст.: інтерпретація шрифтової форми 76

Бунда С., Бунда В.
Дизайн-проектування предметно-просторового середовища засобами мультимедійних технологій та віртуальної реальності 80

ІІІ. ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО 84

Манайло-Приходько В. І.
Декоративно-прикладне мистецтво у творчості Ф. Манайла: відродження та збереження традицій 84

Колпакова Н. Я.
Стильові особливості галицьких ікон св. Георгія XIV-XVI ст. 88

Костів Н. І.
Церковне малярство Ювеналія Мокрицького: стилістика творів 91

Ханко В. М., Мікеладзе Н. Г.
Кавалерідзе Іван Петрович – український скульптор грузинського походження 94

Москалюк М. В.
Серія «Пні» у творчості Романа Сельського: композиційна структура та стилістичні особливості 96

Андрушко Л. М.
Вплив червоного кольору на психіку та фізіологічні функції людини 100

Hýbl František
Hrad Helfštýn a jeho Hefaiston – Mekka uměleckých kovářů celého světa 105

Безик Г. І.
Стилістичні особливості лемківського чоловічого традиційного вбрання у міжвоєнний період 108

Гуржій І. А.
Історичні особливості формування керамічного мистецтва та технологічних особливостей виготовлення керамічних виробів Полтавщини 111

Сімферовська А. О.
Художники Львова доби модерну в автопортретах: від особистості до образу 115

Жаворонкова М. І.
Історичні аспекти та трансформація вишитого рушника на сучасному етапі 118

Ходанич П. М.
Сучасна закарпатська скульптура: творчий портрет Богдана Коржа 121

Лакатош С. А.
Художні особливості чавунного литва Закарпаття наприкінці XVIII – початку XIX ст. 125

Шпонтак Т. М.
Тарас Левків – перший представник львівської кераміки на міжнародних європейських симпозіумах 128

Андрейканіч А. І.
Визначення поняття плаката, його види та жанри 132

Дзендзелюк С. О.
Ілюстрація в кулінарній книзі 136

Дядюх-Богатько Н. Й.
Орнаментальні мотиви у мультимедійних презентаціях 139

Крайлюк Л. В.
Графіка і поезія: творчий тандем Ніла Хасевича з Сергієм Кушніренком 141

Погонець І. В.
З історії ілюстрування шкільних підручників в Україні 144

Слажнєв Б. Б.
Декоративна-художня пластика сучасної житлової архітектури 148

Ус В. Ф.
Художньо-композиційні та функціональні властивості православних надгробків 151

Цой О. М.
Екологічна складова мислення в об'ємно-просторовому формотворчому процесі 155

Яремчук О. М.
Шрифт як основний формотворчий і художньо-образний засіб текстового плакату 158

ПЕДАГОГІКА 161

Коновець С. В.
Особистісний підхід до естетичного та етичного виховання студентської молоді 161

Баяновська М. Р.
Виховна роль мистецтва: парадигма життєтворчості особистості 165

Ходанич Л. П.
Використання творів закарпатського живопису в процесі розвитку зв'язного мовлення учнів: методичний аспект 169

Малець Н. Б.
Формування народовської доктрини на західноукраїнських землях та її відображення в організаційно-політичній діяльності в Руcько-Українській Радикальній партії (РУРП) кін. XIX – поч. XX ст. 171

Малець О. О.
Етнокультурні процеси на Закарпатті в період утвердження тоталітарного режиму в перші роки визволення (жовтень 1944 – початок 50-х рр. XX ст.) 175

Молинь В. Д.
Катерина Сусак: творчий потенціал педагога і керівника 179

Гатеж Н. В.
Підготовка майбутнього вчителя образотворчого мистецтва до виховання у школярів морально-естетичних почуттів засобами візуального мистецтва 185

Федоранич В. Ю.
Особливості дослідження кириличних епістолярних пам'яток другої половини XVIII – початку XIX століття у контексті формування історичної свідомості 189

Близнюк М. М., Андрейканич А. І.
Комп'ютерні технології у навчальному процесі художніх закладів освіти (на прикладі викладання предмета «Проектування» для спеціалізації «Дизайн меблів») 192

РІШЕННЯ
Міжнародної науково-практичної конференції
«Ерделівські читання»
13-14 травня 2014 р., м. Ужгород

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

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

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

1. Рекомендувати навчальним закладам України мистецького спрямування продовжити наукову, науково-дослідну, науково-пошукову і методичну роботу в галузі образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва з метою підготовки спеціалістів з високоякісною академічною освітою з фахових дисциплін, глибоким знанням народного мистецтва та детальним ознайомленням із сучасними напрямками розвитку європейського мистецтва.

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

3. Закарпатському художньому інституту за підтримки управління культури ОДА, ЗО СХУ створити редколегію і розпочати роботу над укладанням «Енциклопедії мистецтва Закарпаття».

4. Налагодити тісні творчі взаємозв'язки між школами мистецтв і студіями образотворчого мистецтва області й Закарпатським художнім інститутом та Коледжем мистецтв ім. А. Ерделі.

5. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції видати окремим науковим збірником.

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

Секретар
Міжнародної науково-практичної
конференції «Ерделівські читання»
Бокшан А. М.

З ПРИВІТАНЬ

Іван Небесник,
ректор Закарпатського художнього інституту, професор

І. І. Небесник привітав присутніх учасників конференції та гостей заходу: заступника голови Закарпатської ОДА А. А. Сербайла, президента НАМУ, академіка, народного художника України, ректора НАОМА А. В. Чебикіна, доктора технічних наук, професора, академіка НАМ України М. І. Яковлєва, начальника Управління культури Закарпатської ОДА Ю. Ф. Глебу, доктора політології, проректора університету «Крок» Д. І. Ткача, ректора Львівської національної академії мистецтв А. А. Бокотея. Висловив подяку закордонним гостям конференції, зокрема, академіку НАН України, професору, доктору філологічних наук М. І. Мушинці (Словаччина), PhDr, колишньому директору Музею Я.-А. Коменського в Пшерові Франтішеку Гіблу (Чехія). Звернув увагу присутніх на проблеми, які обговорюватимуться в галузях мистецтвознавства та культурології, образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, дизайну.

Представив головуючого на Міжнародній науково-практичної конференції «Ерделівські читання», проректора з наукової та виховної роботи Закарпатського художнього інституту, доц. Н. Й. Ребрик.

Наголосив, що навчальний заклад у цьому році пройшов успішно ліцензування та акредитацію, що дає змогу працювати і розвиватися далі. Ситуація в Україні в цілому, на жаль, погіршилася, що ускладнює ситуацію з функціонування всіх навчальних закладів, але висловив надію на швидкісну стабілізацію ситуації. Коротко наголосив на ключових заходах програми конференції, зокрема: відвідання виставки дипломних робіт випускників ЗХІ та Коледжу мистецтв ім. А. Ерделі в Мукачівському замку «Паланок», відкриття виставки Олекси Новаківського в поліфункціональному мистецькому центрі «Галерея Ілько» та запросив всіх до перегляду відеофільму про Закарпатський художній інститут.

Андрій Сербайло,
заступник голови Закарпатської ОДА

Подякував ідейним натхненникам конференції «Ерделівські читання», привітав І. І. Небесника з підписанням контракту з МОН на посаду ректора Закарпатського художнього інституту. Висловив надію на створення в краї Закарпатської академії мистецтв, адже присутність в залі багатьох відомих мистецтвознавців, художників, науковців, поважних людей засвідчує високий рівень конференції та навчального закладу в цілому.

Зауважив, що «Ерделівські читання» є вже традиційною конференцією, де глибоко аналізуються не тільки теоретичні основи, але й роль мистецтва на загальноукраїнському та європейському просторі.

Побажав жвавої дискусії, плідної роботи та багато цікавої і корисної інформації всім учасникам конференції.

А. В. Чебикін,
президент НАМУ, академік, народний художник України, ректор НАОМА

Закарпатський художній інститут під благословінням видатного майстра А. Ерделі перетворюється поступово в один з найкращих мистецьких закладів Європи. Наголосив, що проходить цілеспрямована робота, щоб цей навчальний заклад став однією з академій в Україні. Повідомив про складну ситуацію з розвитком мистецьких навчальних закладів на півдні держави у зв'язку з окупацією частини нашої країни, але є досить потужня підтримка європейської громади. Привітав з призначенням нового ректора закладу, зауважив, що це ініціатива І. І. Небесника про створення на Закарпатті вищого художнього навчального закладу. Як голова наглядової ради висловив задоволення роботою ректора та колективу інституту і зазначив, що за підтримки Національної академії мистецтв України Закарпатський художній інститут невдовзі стане Закарпатською академією мистецтв.

Д. І. Ткач,
проректор університету «Крок», доктор політології

Академія, яка буде створена в Закарпатті, – це буде ще один предмет гордості всієї України. Тривалий час своєї трудової діяльності присвятив роботі в Угорщині та відзначив, що в цій країні надзвичайно цінується закарпатське мистецтво, тобто в культурному просторі європейська унія з Україною вже працює. Запросив всіх присутніх до плідної праці та активної дискусії.

А. А. Бокотей,
ректор Львівської національної академії мистецтв

Привітав присутніх з черговим засіданням конференції «Ерделівські читання» та ректора особисто – з обранням його на конференції трудового колективу ректором Закарпатського художнього інституту.

Ю. Ф. Глеба,
начальник Управління культури Закарпатської ОДА

Мрія мистецької еліт Закарпаття – це створення Закарпатської академії мистецтв, адже в нашій області діє 44 школи мистецтв, де є відділи образотворчого мистецтва, тобто Закарпатська область є однією з небагатьох, де розвинута ступенева мистецька освіта, що є правильним та надійним шляхом для надання можливості дітям мислити в мистецькому руслі. Побажав учасникам конференції плідної роботи.

І. МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 7.071.1 (477)

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

КОЛЕКЦІЯ ТВОРІВ ІВАНА КУЛЕЦЯ В МУЗЕЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У СВИДНИКУ

Мушинка М. Колекція творів Івана Кулеця в Музеї української культури у Свиднику. Художник Іван Кулець (1880-1952) після закінчення Академії красних мистецтв у Кракові (1910) подорожував по Європі. В часі Першої світової війни був художником штабу Австро-Угорської армії, а від 1923 р. до смерті викладачем та директором Української студії пластичного мистецтва в Празі. У 1979 р. його художня спадщина (понад 200 творів) потрапила в Музей української культури у Свиднику, який до 100-ліття з дня народження художника, 1980 р., влаштував його персональну виставку.

Ключові слова: Іван Кулець, Анежка Ржечінська, Українська студія пластичного мистецтва в Празі, Музей української культури в Свиднику, живопис, графіка, скульптура, імпресіонізм, кубізм.

Мушинка М. Коллекция работ Ивана Кулеца в Музее украïнской культуры в Свиднике. Художник Иван Кулец (1880-1952) после окончания Академии изящных искусств в Кракове (1910) путешествовал по Европе. Во время Первой мировой войны был художником штаба Австро-Венгерской армии, а с 1923 г. до смерти преподавателем и директором Украинской студии пластического искусства в Праге. В 1979 г. его художественное наследие (больше 200 произведений) попало в Музей уКраинской культуры в Свиднике, который к 100-летию со дня рождения художника, в 1980 г. ,устроил его персональную виставку.

Ключевые слова: Иван Кулец, Анежка Ржечинская, Украинська студия пластического искусства в Праге, Музей украинской культуры в Свиднике, живопись, графика, скульптура, импресионизм, кубизм.

Mushinka M. Ivan Kulets' collection of the Museum of Ukrainian culture in Svidnik

Background. In recent years, there has been an increasing interest in appreciation of an artist heritage. I.Kulets (1880-1952) was a teacher of the Ukrainian plastic art studio in Prague.

Objectives. The objectives of this study are to determine the great legend manner of the painter Ivan Kulets.

Methods. Гhe method of analising the historical documents and bibliography was been applied to studing an artist collections.

Results. The results of the research support the idea that his name is closely associated with the activities of Ukrainian plastic art studio, founded in 1923.

Conclusions. In 1979, his artistic heritage (over 200 pieces) came to the Museum of Ukrainian culture in Svidnik where his solo exhibition was made to the 100th anniversary of his birth in 1980.

Key words: Anezhka Rzhechinska, Ukrainian plastic art studio in Prague, the Museum of Ukrainian culture in Svidnik.

© Мушинка Микола, 2014

Постановка проблеми. «Vysoký, štíhlý, vždy elegantně oblečen […]. Obklopovala ho jakási aura tajemství, jistě ne nezáměrná […]. Své obrazy žákům zásadně neukazoval, a patřilo vlastně k záhadám jeho osobnosti, kdy je vlastně maluje […]. Tajnůstkářství se ostatně projevovalo i v jeho tvorbě. Kulec například zásadně datoval své obrazy na špasovém podkladě, takže data jsou pokrytá malbou a zjistitelná jen rentgenem […]. Kulcovo malířské dílo je svébytně laděnou položkou ve vývoji moderní české, či lépe středoevropské malby[…]. Z Kulcových obrazů dodnes přesvědčivě vyzařuje hloubka autorova intelektu a ušlechtilost jeho citu». Так характеризувала художника визначний чеський мистецтвознавець Мілена Славіцька [2: 7-8].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Один з кращих дослідників образотворчого мистецтва української діаспори проф. Ростислав Шмагало зі Львова ставить ім'я художника Івана Кулеця (1880-1952) в один ряд з іменами О. Архипенка, Я. Гніздовського, М. Бутовича та М. Мороза. Притому він справедливо зауважує: «Сьогодні творчість І. Кулеця добре відома лише окремим науковцям і сприймається, скоріше, великою утаємниченою легендою, аніж доконаним (хоча би одним!) всеохоплюючим дослідженням. Досі немає навіть альбому-каталогу творів І. Кулеця» [16: 408].

Ці слова були написані десять років тому. З того часу нічого не змінилося. Творчість І. Кулеця і надалі покрита тайною, хоча лише в одному Музеї української культури у Свиднику від 1980 р. зберігається понад 230 творів цього непересічного українського художника та педагога. Дальших двадцять його найвизначніших творів зберігаються у фондах Національної галереї в Празі. Інші – в архіві Слов'янської бібліотеки [14] та численних приватних колекціях [2: 8].

Мета статті. Як людина причетна до збереження колекції картин Івана Кулеця і її передачі у фонди Галереї ім. Дезидорія Миллого Музею української культури у Свиднику, спробую хоча би коротко розкрити цю «велику утаємничену легенду».

Виклад основного матеріалу дослідження. Іван Васильович Кулець народився в с. Холуєво (Галичина), нині с. Вузлове, Радехівського району Львівської області 24 червня 1880 р.[1] Після закінчення середньої школи він вчився у Львівській учительській семінарії, а 1904 р. записався у краківську Академію красних мистецтв. Тут він вивчав образотворче мистецтво під керівництвом таких визначних педагогів і малярів як Станіславський, Панькевич, Вайс та ін. У Краківській академії він познайомився з модерними течіями в образотворчому мистецтві, перш за все імпресіонізмом, який на певний час повністю захопив його творчі інтереси. Вже на третьому курсі його картини були оцінені срібною медаллю. Дальші дві срібні медалі він здобув у заключному курсі свого навчання.

[1] Детальніше про його життя див.: [6; 7; 13; 14; 15].

Длуґа.
Портрет Івана Кулеця, 1919

Й. Т. Блажек.
Портрет Івана Кулеця

Щоб ближче познайомитись з образотворчим мистецтвом західної Європи, після закінчення краківської Академії він відвідав Францію, Італію, Німеччину та інші країни. З Францією І. Кулеця пов'язували сімейні зв'язки: його предки з боку матері були французами [6: 5]. Незабутнє враження зробив на нього Париж, де він познайомився з Олександром Архипенком.

Після початку Першої світової війни його мобілізували до Австро-угорської армії. Майже цілу війну він прожив у Чехії. Будучи військовим художником, він виготовляв військові відзнаки, дипломи, жетони, проекти медалей тощо. Деякі його твори в той час публікувалися і на сторінках чеської преси.

П'ятирічне перебування в Чехії дозволило глибше пізнати чеське середовище і чеську культуру. Тому після війни, довідавшись, що його рідний дім в Холуєві знищено, а батько загинув під час воєнних подій (матір він втратив ще до війни), І. Кулець рішив не повертатись додому, а залишитись в новоутвореній Чехословаччині. На його рішення вплинуло й те, що Галичина після розпаду Австро-Угорщини опинилась під владою Польщі, яка гальмувала розвиток національної культури українців.

Оселившись у Празі, І. Кулець від самого початку брав активну участь в мистецькому житті чехословацької столиці. Його ім'я тісно пов'язане з діяльністю Української студії пластичного мистецтва, заснованої в 1923 році. Це був напівприватний вищий навчальний заклад, побудований за зразком кращих європейських художніх шкіл [5; 10; 11; 12]. І. Кулець був між першими її викладачами і від 1932 року очолював її до самої смерті.

Навчання в Українській студії пластичного мистецтва було шестирічним (12 семестрів) і проходило на високому рівні. Тому цю школу відвідували представники різних націй. У великій кількості відвідували її учителі празьких середніх шкіл, поповнюючи таким чином свою образотворчу освіту.

Свою діяльність Українська студія розпочала виставкою праць педагогів, яка зустрілась з високою оцінкою не лише у празькій громадськості, але й у чеській та закордонній критиці. І. Кулець представився на ній полотнами «Антихрист», «Революція», «Гільйотина», «Ремінісценція», «Симфонія Бетховена» та «Продавщиця квітів». Всі вони позначені оригінальним новаторським стилем та глибоким філософським змістом [1].

Уже наступного 1925 року відбулась виставка образотворчих праць студентів Української студії, яка так само зустрілась з дуже прихильною оцінкою в пресі. З того часу студентські виставки стали невід'ємною частиною навчання і відбувались щороку.

До 1932 року цей навчальний заклад одержував невеличку фінансову допомогу від чехословацького уряду. В 1932 році у зв'язку з приходом до влади у Чехословаччині Аграрної партії (проросійської та антиукраїнського напряму) урядова допомога Студії була припинена. За бажанням студентів Українська студія продовжувала свою діяльність як приватна школа Івана Кулеця. Незважаючи на надзвичайно складні матеріальні умови, вона зберегла свій високий стандарт. І. Кулецю вдалося відстояти свою школу і під час фашистської окупації Чехословаччини. У період, коли нацисти закрили всі чеські вузи, значна частина студентів Праги продовжувала навчання в школі І. Кулеця, яка змінила назву на Українська академія пластичного мистецтва STUDIO.

Прогресивний характер празької Української академії високо оцінив і післявоєнний чехословацький уряд, який вже в 1945 р. декретом № 130/45 на базі цього навчального закладу створив державну Народну академію, а І. Кулеця призначив її директором. Була це перша школа такого характеру в Чехословаччині.

Школа під керівництвом І. Кулеця відновила свою діяльність в 1946 році традиційною виставкою праць студентів

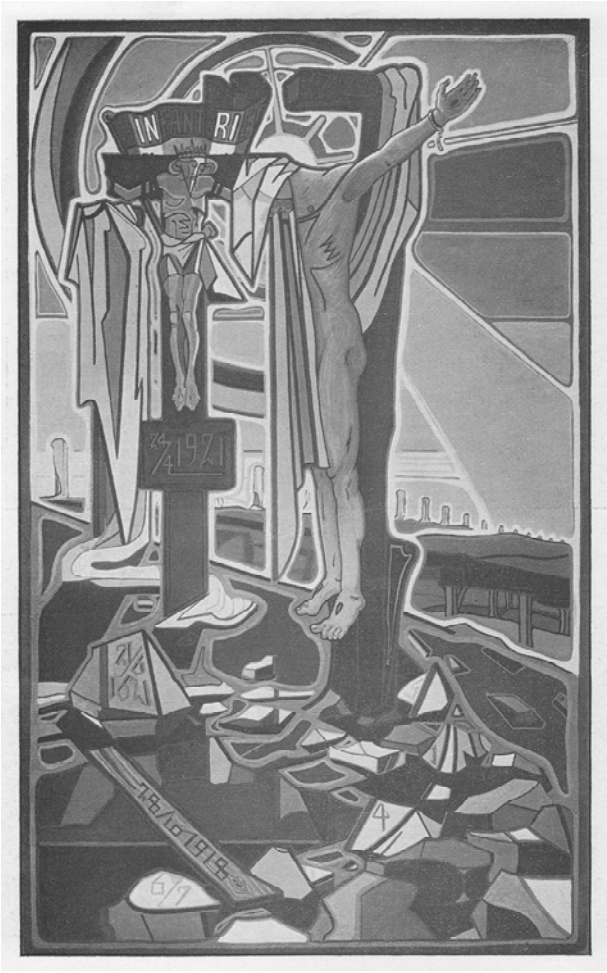
В Українській студії пластичного мистецтва (пізніше Народній академії) І. Кулець майже три-дцять років вів клас малювання та рисунку. Крім теоретичних дисциплін та практичних вправ, він знайомив своїх учнів з історією світового малярства, перш за все, його найновішими течіями. У кожному студентові він намагався розвинути і поглибити його власний стиль і манеру малювання не припускаючи, щоб студенти наслідували його стиль. З цієї причини він не любив виставляти свої власні твори та навіть показувати їх студентам.

У власній творчості І. Кулець постійно експериментував, шукаючи нові засоби вираження не тільки в стилі, але й і в техніці малювання. На підставі численних експериментів в 30-х роках йому вдалось створити новий вид олійних фарб, які масово виробляла фірма «Ріхард Тяпал» у Празі[2].

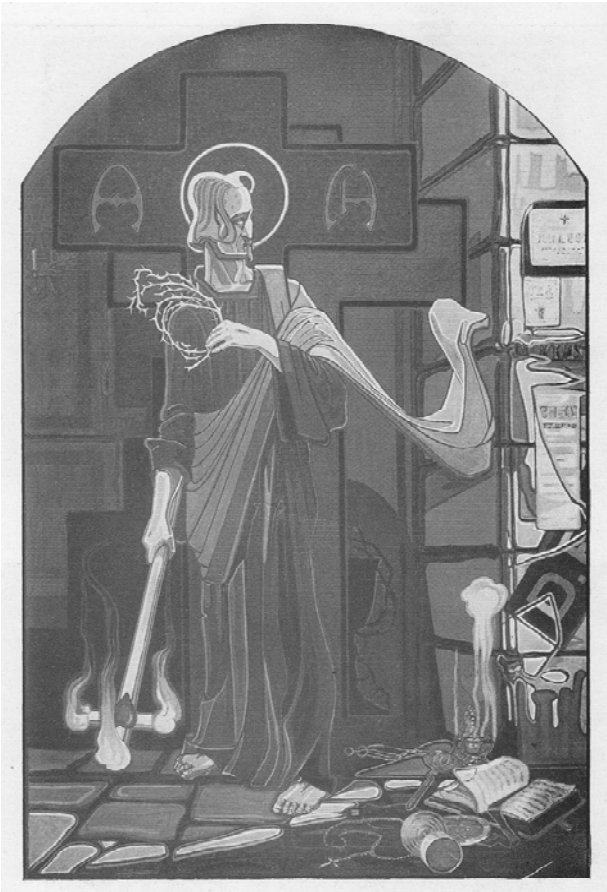
Протягом 30 років педагогічної діяльності І. Кулець виховав сотні малярів, які пізніше займали визначні місця в образотворчому житті Чехословаччини, Радянського Союзу та інших країн Європи й Америки.

З його українських учнів на першому місці слід назвати Василя Касіяна, який в 1926 році повернувся на Радянську Україну, де став одним з найвизначніших художників та мистецтвознавців.

[2] Ріхард Тяпал був учнем І. Кулеця. Його фірма продавала свої фарби («тяполки») викладачам та студентам Української студії з 50-процентною знижкою.



І. Кулець. «Ремінісценція»



І. Кулець. «Антихрист»

Потім у нього навчались: Ю. Вовк, К. Антонович, П. Громницький, М. Кричевський, Г. Мазепа та ряд інших. З числених чеських і словацьких малярів, учнів І. Кулеця, варто згадати: З. Кремлічку, Л. Янську, Й. Вюнча, К. Габрієла, В. Пеха, В. Кошнара, В. Радіонова тощо. Із закарпатських художників школу І. Кулеця пройшли: І. Лошак, І. Костик, В. Русин, М. Леонтович, В. Кучер, М. Раштак та інші.

Іван Кулець помер 11 березня 1952 року на 72 році життя в Празі, де його й поховано[3]. Власну мистецьку спадщину він заповів своїй колишній учениці Анежці Ржечінській, яка з великим пієтетом зберегла її у своїй квартирі. Її численні спроби влаштувати посмертну виставку творів І. Кулеця або помістити їх у якійсь державній галереї, були безуспішними.

У другій половині 1970-х років я відвідав 84-річну пані Анежку Ржечінську в Празі і був приголомшений великою кількістю картин І. Кулеця, що знаходилися на стінах і в запасниках її квартири[4]. Виявилось, що в неї не було ні дітей, ні жодних спадкоємців, які б після її смерті піклувалися про цю величезну спадщину, а жоден музей чи галерея Чехії не хотіли навіть задаремне узяти картини Івана Кулеця до своїх фондів. Здобувши її довір'я, я переконав її, що кращим місцем для зберігання творів Івана Кулеця як українського художника, був би Музей української культури у Свиднику, який незабаром відкриє спеціальну галерею УКраїнського образотворчого мистецтва. Після немалих вагань вона погодилася з моєю пропозицією.

У цій справі я вступив у переговори з директором музею Іваном Русинком, який охоче погодився не лише узяти у свої фонди всі твори художника, але з нагоди 100-ліття з дня його народження 1980 року влаштувати з них ювілейну виставку. Такою розв'язкою пані Ржечінська була задоволена, і я тут же виготовив текст дарчої грамоти (тестамент) власника картин Анежки Ржечінської з точно встановленими умовами: 1) зберігати твори І. Кулеця як одне ціле, 2) виготовити їх каталог, 3) влаштувати виставку до 100-літнього ювілею І. Кулеця.

Виконавцем тестаменту пані Ржечінська призначила мене. Директор музею письмово зобов'язався виконати усі її вимоги, і восени 1979 року картини та скульптури І. Кулеця в кількості понад двісті одиниць (включаючи дрібну графіку) було перевезено у Свидник.

Я вирішив надати ювілейній виставці творів І. Кулеця загальнодержавний характер, тому особисто звернувся до директора Національної галереї в Празі Їржі Коталіка і попросив його стати її співорганізатором. Він погодився і тут же обіцяв запозичити для свидницької виставки творів І. Кулеця із фондів своєї галереї та особисто приїхати на її від-

[3] На Виноградському цвинтарі, відділ VII, № 384

[4] Анежка Ржечінська, нар. 23. 11. 1894 р. в м. Брно, була учителькою, в 1939 рові повдовіла, а від 1942 по 1946 рік вчилася в Українській академії пластичного мистецтва І. Кулеця і самовіддано дбала про нього, за що він 1950 році тестаментом встанови її універсальним спадкоємцем свого майна.

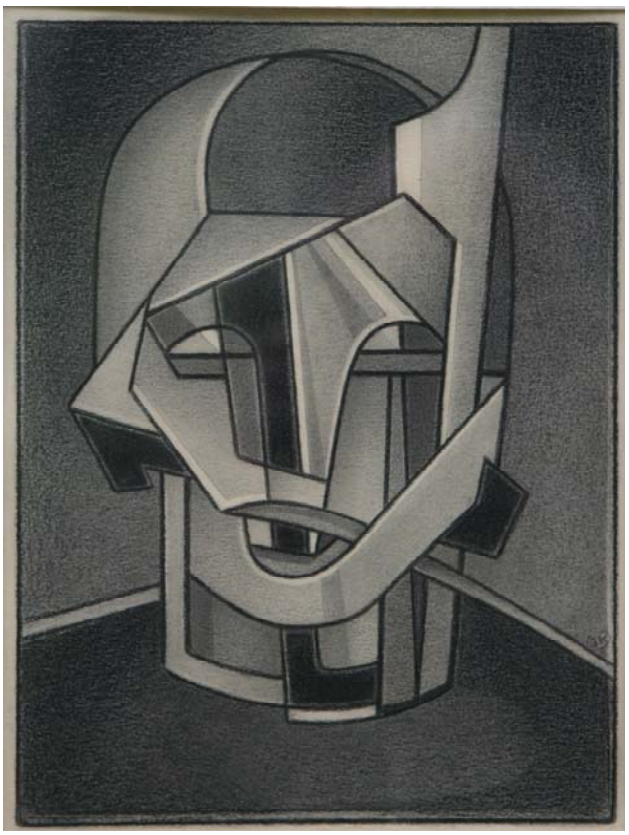
криття.[5] Своїй науковій працівниці Мілені Славіцькій він тут же доручив написати для каталогу виставки фахову оцінку художньої спадщини І. Кулеця, а мене попросив виготовити на основі архіву І. Кулеця (який пані Анежка подарувала мені) його біографію. Обоє ми виконали доручення і двомовний (словацько-український) каталог з двома вступними статтями, списком 171 твору (з розмірами, матеріалом і технікою виготовлення кожного з них) та 24 цілосторінковими ілюстраціями (в основному, репродукціями творів) було здано до виробництва у пряшівській Дуклянській друкарні під шапкою Національної галереї в Празі та Музею української культури у Свиднику.

Була осінь 1979 р. – кульмінація т. зв. «політичної нормалізації». Кожен рукопис перед ухвалою до друку повинен був пройти цензурою ідеологічного відділу крайкому Комуністичної партії Словаччини в Кошицях. А той викреслив із каталогу мою вступну статтю, мовляв статті «контреволюційних і антирадянських елементів» не можна публікувати.[6] Оскільки каталог без моєї вступної статті був би неповним, я після розмови з директором музею Іваном Русинком погодився, щоб моя вступна стаття в каталозі була опублікована анонімно.

Отак «зредагований» 36-сторінковий каталог був надрукований і весь його тираж (600 примірників) разом з кольоровим великоформатним плакатом та запрошенням доставлений в Музей української культури у Свидник.

Та на початку 1980 року вступна стаття під моїм іменем і прізвищем була опублікована у варшавському «Українському календарі» [7: 78-79], що викликало лють крайкому компартії і органів державної безпеки. Директор музею на початку жовтня 1980 року отримав секретний наказ скасувати виставку, відкриття якої було призначено на 6 жовтня 1980 року, а каталог закрити під сімома замками, аби жоден його примірник не потрапив за стіни музею.[7]

Про висилку каталога у Свидник я довідався від працівників друкарні. Директор музею, згідно з партійною дисципліною, переді мною заперечив його існування. Я його попередив, що коли виставку буде скасовано, я, як виконавець заповіту пані Ржечінської, заберу усі картини з музею і поверну



І. Кулець. «Воїн»

І. Кулець. «Двірничка»

їх первісному власникові або віддам іншій установі, яка погодиться влаштувати виставку. А каталог видам у Мюнхені. Він про це поінформував відповідні органи, які порадили йому формально відкрити виставку без зайвого розголосу і, ясна річ, без каталогу і моєї участі. Про це я теж своєчасно довідався.

[5] Шість творів І. Кулеця із Національної галереї в Празі було своєчасно доставлено у Свидник. Всі вони експонувалися на виставці.

[6] Справа в тому, що в 1972 р. мене, як носія контрреволюйних ідей та антирадянських поглядів, було звільнено з роботи у Пряшівському університеті ім. П. Й. Шафарика з суворою забороною друкуватися та працювати в духовній сфері. П'ять років я працював пастухом артільної (колгоспної) худоби, а коли партійні органи і цю роботу заборонили мені виконувати (мовляв у моїй пастушій колибі в горах перебувають «підозрілі люди», за якими органам державної безпеки важко стежити) я, здавши відповідні екзамени, поступив на роботу кочегаром на одній з великих кочегарень квартирного управління міста Пряшева.

[7] Згідно з тодішньою практикою це значило, що весь тираж буде фізично знищено.

І. Кулець. «Акт»

Про відкриття виставки не було ніякого повідомлення в засобах масової інформації, навіть у Свиднику не вивішено жодного плаката (весь тираж якого знаходився у спецфонді музею), не повідомлено навіть її співорганізатора – Національну галерею в Празі та пані Ржечінську, ясна річ, ні мене. І про це я своєчасно довідався і вжив відповідних заходів. Пані Ржечінська 6 жовтня 1980 року прибула на вернісаж виставки на моє приватне запрошення разом зі мною та фотожурналістом і видавцем із Мюнхена Ігорем Зубенком. Це викликало значне замішання серед невеличкої номенклатурної свидницької публіки – учасників вернісажу.

Відкриваючи виставку, директор музею вибачився, що друкарня не встигла своєчасно виготовити каталог. Після відкриття Ігор Зубенко за згодою пані Ржечінської почав фотографувати картини, що викликало дальше замішання серед тут присутніх номенклатурних кадрів (представників компартії та ШтБ), які разом з директором відправилися на «оперативну нараду» і через пару хвилин повернулися з пачками «щойно привезеного каталогу з друкарні».

Виставка мала великий успіх [3; 4]. На моє запрошення прибули на її відкриття і деякі учні Кулеця, наприклад, подружжя Лошаків із Праги, які вперше в житті бачили твори свого учителя. Іван Лошак при цій нагоді подарував музеєві ним виготовлену посмертну маску обличчя і правої руки художника. «Те, що я побачив тут, – сказав у своїй промові, – перевершило всі мої очікування, бо досі я бачив лише три його картини, експоновані на виставці чеського модерного живопису в Празі 1973 року».

Висновки і перспективи. На жаль, це була перша і остання виставка творів визначного українського художника. Галерея ім. Дезидерія Миллого Музею української культури у Свиднику сьогодні є власником скарбу – понад 200 творів одного з найвизначніших художників української діаспори, з яких лише кілька експонуються в її постійній експозиції та в експозиції головного корпусу музею. На жаль, по сей день ніхто із українських художників серйозно не поцікавився цим скарбом.

При підготовці доповіді, ми перефотографували майже усі картини та скульптури Івана Кулеця, що зберігаються у фондах Галереї ім. Дезидерія Миллого.[8] Якби знайшовся видавець, ми готові негайно здати до друку альбом творів Івана Кулеця з ґрунтовною вступною статтею про його життя і творчість та репродукціями документів і фотографій з його архіву, що зберігається в нас.

[8] За дозвіл і допомогу при фотографуванні висловлюю щиру подяку директорові музею Мирославу Сополизі та завідувачу відділу образотворчого мистецтва Владиславу Пушкарю. За їх дигітальне опрацювання – синові Олександру та дружині Маґді.

І. Кулець. «Натюрморт з гітарою»

І. Кулець. «Голова дівчини»

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Сучасне українське мистецтво. Вип. І. Група празької студії. – Прага, 1925. – С. 18-20.
2. Грешлик Л. (упор.). Світ Івана Кулеця. Каталог виставки. Музей української культури в Свиднику. – Пряшів, 1980. – 36 с.
3. Грешлик Л. Світ Івана Кулеця // Нове життя , 1980. – № 42. – С. 8.
4. Dudáš O. Výstava I. Kulece v Múzeu ukrajinskej kultúry vo Svidníku. Výber z celoživotnej tvorby // Východoslovenské noviny. – Košice, 14. 11. 1980. – S. 3.
5. Мудрак М. Українська студія пластичного мистецтва в Празі та творчість Івана Кулеця // Хроніка 2000. – Україна – Чехія. Ч. ІІ. – С. 253-269.
6. [Мушинка М.] Іван Кулець – визначний український маляр і педагог (1880-1952). Див. [2: 5-7].
7. Мушинка М. Іван Кулець – визначний український маляр і педагог // Український календар на 1980 рік. – Варшава, 1980. – С. 78-81.
8. Мушинка М. Картини Івана Кулеця у Свиднику // Наша культура. – Варшава, 1979. – № 6. – С. 4.
9. Мушинка М. Врятовані картини Івана Кулеця // Дукля, Пряшів, 1991. – Ч. 2. – С. 43-47.
10. Мушинка М. Українська студія пластичного мистецтва в Празі та її місце в розвитку модерного українського мистецтва // Науковий збірник Українського Вільного Університету. – Мюнхен – Львів, 1995. – Т. 17.
11. Мушинка М. Українська мистецька школа проф. Івана Кулеця у Празі (1932-1952) // Вісник Львівської академії мистецтв. – Львів, 1999. – Спецвипуск. – С. 104-113.
12. Наріжний С. Українська студія пластичного мистецтва в Празі. В його кн. «Українська еміграція». – Т. І. – Прага, 1942. – С. 190-193.
13. Ріпко О. В пошуках страченого минулого. – Львів, 1996. – С. 76.
14. Пеленська О. Український портрет на тлі Праги. – Нью-Йорк – Прага, 2005. – С. 153-155.
15. Toman P. Nový slovník československých výtvarných umělců. Sešit 1-43. – Praha, 1947-1950.
16. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст. – Львів, 2005. – 528 с.

УДК 7.034.7 (477.87) “16/17”

Михайло ПРИЙМИЧ,
кандидат мистецтвознавства,
м. Ужгород, Україна

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ НАПРИКІНЦІ XVII – У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XVIII СТ.

Приймич М. В. Історичні передумови розвитку мистецтва Закарпаття наприкінці XVII – у першій половині XVIII ст. У статті розглядається питання розвитку художніх процесів на Закарпатті у другій половині XVII ст. Особлива увага приділена розвитку бароко на території Угорського королівства та його впливу на формування нових естетичних орієнтирів серед населення, яке сповідувало християнство грецького обряду. Події, пов’язані з перемогою над турецькими військами, стимулювали не тільки розвиток будівництва та живопису в католицькій церкві, але й відобразилися в розвитку тогочасної православної церкви, що призвело до появи перших мурованих храмів та професійних художників.

Ключові слова: бароко, будівництво, живопис, єзуїти, церква, мистецтво, ікона.

Приймич М. В. Исторические предпосылки развития искусства Закарпатья в конце XVII – первой половине XVIII в. Рассматривается вопрос развития ху-дожественных процессов на Закарпатье во второй поло-вине XVII в. Особое внимание уделено развитию бароко на территории Венгерского королевства и его влиянию на формирование новых естетических ориентиров среди населения, которое исповедовало христианство гречес-кого обряда. События, связанные с победой над турецкими войсками, стимулировали не только развитие строительства и живописи в католической церкве, но и отобразились на развитии современной православной церкви, что обусловило появление первых каменных храмов, а также появление професиональных художников.

Ключевые слова: бароко, строительство, живопись, езуиты, церьковь, искусство, икона.

Mychaylo Prymych. Historical background of Transcarpathia art from late XVII till the first half of XVIII century.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in the question of the development of artistic processes in Transcarpathia in the second half of the 17th century.

Objectives. The objectives of this study are to determine special attention which is paid to the influence of the Baroque in the territory of Hungarian kingdom and its influence on the formation of the new aesthetic trends among the population of the Greek rite.

Methods. So far this method was been applied to.

Results. The present results are significant in the events connected with the victory over the Turkish army not only stimulated the development of building and painting in the Catholic Church, but were also reflected in the development of Orthodox Church of that time.

Conclusions. Development of building and painting in the Catholic Church , led to the construction of the first stone temples and arising of the first professional artists.

Keywords: baroque, building, painting, Jesuits, church, art, icon.

© Приймич М. В., 2014

Постановка проблеми. Сьогодні, аналізуючи культуру населення Закарпаття і, зокрема, найбільш багатих поселень долини, декотрі дослідники продовжують дотримуватися думки, що тут руське населення змінювало національну і культурну ідентичність під угорським впливом. Не виключаючи значного впливу угорської освіти, яка особливо активно впливала на свідомість населення з другої половини XIX ст., така позиція не може вважатися поясненням тих складних процесів, які відбувалися в Австрійській імперії у XVII–XVIII ст. Маємо на увазі хибність думки, що у XVIII ст. зміни естетичних орієнтирів відбувалися переважно під впливом чужих народів. Такі твердження обумовлені сучасним розумінням культурних трансформацій у національному середовищі.

Виклад основного матеріалу дослідження. У часі, який досліджуємо, провідним культуротворчим елементом виступала аристократія, визначаючи магістральні напрямки розвитку мистецтва. З цієї причини різні етноси, перебуваючи у спільному культурному середовищі, у своїх естетичних орієнтирах були спрямовані на культуру верхівки суспільства. Це дозволяє вважати, що у зазначеному часі угорський селянин у рівній мірі з руським чи словацьким зазнавав впливу елітарної культури через міста.

У процесі запозичень між сільською та аристократичною культурою важливим посередником виступали міста. Міське населення першим намагалося наслідувати аристократію в одязі, поведінці, побуті, залишаючись соціально близьким до селянства. Такий стан особливо відповідає містам північно-східних територій Угорського королівства, які довгий час залишалися напіваграрними. Процеси запозичень із аристократичної культури особливо активізувалися наприкінці XVIII-XIX ст.

Саме в цьому часі зауважуємо особливий вплив міст на навколишнє населення, адже вони ставали не тільки центрами торгівлі, але й освіти, якій належала провідна роль у розвитку культури. Українське населення Закарпаття протягом століть було включено в культурно-економічні процеси Угорського королівства. Отже, всі події, які відбувалися в основних центрах північної частини тогочасної Угорщини: Кошицях, Дебрецені, Мішкольці, Мараморош Сігеті, Берегові, Мукачеві, Ужгороді – мали вплив і на особливості культурного розвитку краю.

І не випадково, що саме у більших містах активну роботу розпочинають єзуїти. Вони, розуміючи роль освіти у зміні світогляду населення, на території Закарпаття започаткували навчальні заклади (Ужгород, Мукачево), у яких, до речі, помітну увагу серед іншого приділяли античній культурі, яка залишалася важливою складовою елітарної освіченості. Ширення освіти серед населення, а разом з нею й елітарної культури, ставали важливими чинниками впливу класичної культури на місто, а за його посередництвом – і на навколишні території. Якщо зважимо, що саме освіта ставала домінуючим чинником подальших змін, то необхідно звернути увагу також на центри ширення цієї культури та осві-

ти – колегіуми. Будувалися ці центри освіти з великим розмахом, а це, у свою чергу, спричинило проникнення на зазначені території стилю бароко. Цільність цього стилю приносила з собою не тільки архітектуру, але також живопис, декоративне оздоблення та музику.

З цієї причини особливо цікавим є вплив, по суті, першого з європейських елітарних стилів на народне та церковне мистецтва Закарпаття. Ознаки стилю Ренесанс на території нашого краю спостерігаються фрагментально і тільки у пам'ятках елітарної культури, наприклад, окремі деталі порталів в Ужгородському замку, збережені деталі декору в укріпленому палаці в Чинадієві. Серед творів, які постали для потреби церкви грецького обряду, ознак Ренесансу не зауважуємо. Це дозволяє говорити, що наприкінці XVIII ст. активізація освітньої діяльності призвела до змін естетичних орієнтирів серед населення, а відтак, стиль Бароко став першим, який зробив значний вплив на нові художні форми.

В Угорщині стиль Бароко почав активно ширитися тільки з XVIII ст., після воєн, зокрема війни священної ліги 1683-1699 рр., яка поклала кінець пануванню турків у Центральній Європі. Проте, його впливи тут уже помітні з XVII ст. Основним замовником нового мистецтва виступала католицька церква, яка в цьому регіоні мала підтримку австрійського імператорського двору. Зважаючи на джерела стилю та сприятливу ситуацію, першими представниками і популяризаторами нового мистецтва в тогочасному Угорському королівстві стали іноземні архітектори й живописці, здебільшого італійського походження. Нові художні принципи використовувалися особливо активно орденом єзуїтів, який, не знаходячи місцевих майстрів, дуже часто залучав іноземних [1: 8]. Стиль Бароко для чину єзуїтів став свого роду зовнішнім виразом місіонерської діяльності, адже форми Бароко з'являлися на тих територіях, де орден розпочинав свою діяльність.

Одним із найбільш вражаючих проявів нової барокової естетики став ілюзорний живопис, який неначе руйнував архітектурну структуру, творячи ілюзію розірваного склепіння, розчленованої колонадами стіни, масивних гірлянд, містичних видінь. Бароко брало за основу реалістичну образну систему Ренесансу, наповнюючи її містикою божественної присутності. Розроблена система ілюзорного живопису для цього стала чи не найкращим засобом. В алегоричних композиціях поєднувалися реальні історичні персони з образами, які виникали як персоніфікація поняття, події, континенту. Разом з тим можемо зауважити переплетіння різночасових подій та персонажів. Наприклад, античні герої могли зображатися поряд з апостолами та діячами церкви зазначеного часу. Поєднання різночасових персонажів у цих творах немов зміщувало час, а перетікання небесного простору в земний, чи навпаки, немов руйнувало межу між духовним і матеріальним, між небом і землею.

Це дає нам підстави говорити, що в мистецтві Бароко вирішувалися ті ж проблеми зображення образу поза реальним часом і простором, які були притаманні візантійській іконі. Церковний живопис шукав тих самих відповідей у відображенні християнського вчення, що й ікона, яка, правда, користувалася більше символічними засобами, ніж алегоричними. У бароковому живописі реальні архітектурні форми немов розчинялися в ілюзорних формах архітектури та простору, руйнуючи рамки і творячи нову цільність реальності з уявним світом ідей. Таки чином можна було бачити, як нематеріальне матеріалізувалося, а матеріальне – дематеріалізувалося. Наприклад, світло перетворювалося у реальні позолочені з дерева промені, а реальна стіна на своєрідний простір.

Одним з найзначніших центрів Угорського королівства, де активно працювали іноземні архітектори та живописці, стало місто Трнава (сучасна Словаччина). Ознак бароко набув єзуїтський коледж, заснований архієпископом Петром Пазманом 1635 року, а згодом ціле місто стало своєрідним осередком італійського барокового мистецтва. Невипадково місто сьогодні називають словацьким Римом, адже центральна частина сформована значною кількістю архітектури цього стилю. Важливо також відзначити, що згодом у Трнаві навчалася значна частина закарпатського духовенства, яке не тільки підвищувало освітній рівень, але також виховувалося у певній естетиці.

Активна діяльність єзуїтів зі створення нових релігійно-культурних осередків сприяла і тому, що орден намагається мати у своїх лавах високопрофесійних художників. Серед таких можемо назвати визначного живописця Андреа Поццо, який, приїхавши до Риму як чернець, вивчив і застосовував усі досягнення римської школи Бароко: помпезність і віртуозну майстерність, величезний розмах і перспективні фокуси, розкіш декору і полум'яний містицизм. Звісно, в Італії наприкінці XVII ст. бароко почало втрачати експериментальний характер і все більше працювати за виробленими рецептами.

Серед перших, хто ширив ідеї барокового живопису на території Угорського королівства, особливо виділяється учень Андре Поццо, член ордена єзуїтів Христоф Тауш. Завдяки останньому та ряду іншим митцям-єзуїтам, розроблений Андреа Поццо принцип ілюзорного архітектонічного живопису поширився по всій тогочасній Угорщині [1: 11]. Проте вплив ідей визначного італійця на території Австрійської імперії був не тільки опосередкованим через учнів, але і безпосереднім. Відомо, що 1700 р. на запрошення імператора Леопольда I Андреа Поццо приїхав до Відня, де в 1703 р. виконав одну з найцікавіших праць в австрійській столиці – розписи церкви єзуїтів.

Звісно, може видатися, що Відень на ту пору був досить далеким і не мав якогось значного культурного впливу на території північно-східної частини Угорського королівства, а мистецтво столиці майже не впливало на економічно відсталі території північно-східної частини держави. Проте факти говорять про інше. В імперії, яка проводила активну політику в різних напрямках, досить добре володіли інформацією з найвіддаленіших точок країни.

Прикладом може служити подія, викликана появою 4 листопада 1696 р. сліз на іконі Богородиці у «руській церкві» с. Повч. Після визнання церковних та світських комісій факту, що це явище не піддається поясненню, ікону за наказом імператора Леопольда 1697 р. було перенесено до Відня і встановлено у Соборі св. Стефана. Імператор вважав ікону заступницею християнського війська під час битви під Зентою 11 вересня 1697 р., коли австрійські війська під орудою Євгена Савойського отримали перемогу над турецькою армією. Про особливу шану до цієї ікони свідчить той факт, що її було вміщено на головному вівтарі і тільки 1945 р. перенесено на бічний вівтар. Очевидно, що інформація досить швидко з'являлася у столиці, як і зі столиці впливи проникали на периферію. Підтвердженням цього столичного впливу є той факт, що Бароко з'явився на територіях, які вважалися периферією імперії у XVII ст. Прикладом такого будівництва можемо назвати спорудження єзуїтського колегіуму і храму в Ужгороді 1640-1646 рр. та перебудови, які було проведено єзуїтами в палаці родини Ракоці у Мукачеві. Про поширення живопису свідчать розписи святилища Хрестовоздвиженського собору в Ужгороді, які можемо датувати серединою XVIII ст.

Разом з тим не можемо говорити про односторонній вплив барокових форм на широкі верстви населення. У цьому часі бачимо і залучення зразків народного мистецтва у контекст загальноімперського. Про цю тенденцію свідчить, наприклад, факт, що імператор, захоплюючись новим вишуканим мистецтвом Андре Поццо, у той самий час ставить на головний вівтар ікону, яка зовсім не вписується у формальну естетику Бароко. Манера живопису ікони є простонародною, наївною, де моделювання форми виконує лінія, що пояснюється рівнем вправності народного митця Стефана Папа. Таку «неперебірливість» імператора у ставленні до творів мистецтва неможливо пояснити нічим, окрім того, що в цьому часі в імперії відчувається своєрідне духовне піднесення, пов'язане з перемогами та бажанням діяти на славу Божу. Справді у XVI-XVII століттях в Австрії установилась ідеологія Pietas Austriaca (Австрійського благочестя), католицька за духом й барокова за формою, що вплинуло на всю естетику будівництва, живопису і декору. Цей стиль у певній мірі відображав саму Австрію, яка залишалася динамічною сумішшю усіх народів, з їх складними взаєминами. Тому і поєднання різностилевих творів у одному комплексі не суперечить цій ідеї. Як зазначалося, звільнення країни від турецької загрози і ширення орденом єзуїтів освіти і євангелізації на цій території спричинило активізацію будівництва та розвитку мистецтва і на північно-східних територіях Угорського королівства.

Однак не тільки католицька церква відзначається активізацією будівництва храмів та виконанням живопису, подібні процеси на Закарпатті бачимо і в православній церкві. Підтвердженням цьому є спорудження у 1661 році першої кам'яної церкви у Мукачівському монастирі. Друга половина XVII ст. помітно активізувала також образотворче мистецтво на Закарпатті. Це в першу чергу стосується іконописання, яке особливо тісно пов'язано з іменем Іллі Бродлаковича (Вишенського), та монументальний живопис у дерев'яних храмах краю.

Про залучення вишенських живописців до роботи у західній частині сучасного Закарпаття свідчить ціла низка робіт у храмах сучасного Великоберезнянського району. Тут у зазначений період працювали принаймні три вишенські майстри: Яцько з Вишні, Іван маляр, Стефан Вишенський. Період їхньої діяльності охоплює майже 50 років, про що свідчать дати на творах, починаючи з «Розп'яття Господнього» с. Домашин, датованого 1656 роком, і завершуючи іконостасом у с. Сухий, що датується кінцем XVII – початком XVIII ст. [2: 198]. Таким чином, активізація культурного життя потребувала також майстрів, які виконували ці завдання.

Приїзд кваліфікованих живописців на Закарпаття може вказувати на певні зміни у естетичних потребах, а також свідчити про покращення економічного стану населення у другій половині XVII ст. Зважаючи на те, що ці процеси відбувалися на землях Юрія Другета, можемо говорити про його лояльне ставлення до руського обряду. Відомо, що саме останній дозволив у 1655 році єпископові Петру Партенію купити землю або будівлю для створення руської школи (у 1664 році в Мукачеві) [6]. Десь у цьому ж часі Ілля Бродлакович знаходить можливим оселитися в Мукачеві, що дає підстави говорити про наявність такої кількості художньої роботи, яка могла забезпечити художнику засоби для життя у місті. Єдиною датою, яку можемо опосередковано пов'язати з життям Бродлаковича у Мукачеві, є 1672 р. Цю дату зустрічаємо у визначного закарпатського історика Тиводара Легоцького, який, приводячи опис мешканців міста за родом їх занять у 1672 р., серед різних ремісників називає також одного художника [5: 67]. Підставу пов'язувати ім'я цього художника з Бродлаковичем дає той факт, що згадується він тут поряд з цеховими професійними ремісниками. Підтвердженням цього припущення можуть служити низка робіт, які належать до цього часу і, найвірогідніше, були виконані на території Закарпаття.

Якщо припустити, що Ілля Бродлакович прибув до Мукачева перед 1664 роком, то, можливо, що оселитися йому в місті допоміг єпископ, який був знатного роду і володів помітними маєтностями. Окрім того, Ілля Бродлакович міг сподіватися на підтримку від іншого прихильника східного обряду – князя Костянтина Мултянського, який прибув до Мукачева у 1658 році. Саме цей володар давав значні кошти для будівництва нової кам'яної церкви на Чернечій горі, яку було збудовано протягом 1659–1661 років за проектом Степана Піяменса. Якщо вірити зображенню, то можемо говорити про тридільну споруду з бароковою вежею на західному фасаді. Ця церква, за свідченням Михайла Лучкая, була пишно прикрашена різьбленням по каменю, можемо вважати, що така увага до декорування храму мусила позначитися також і на іконостасі. Це дає підстави твердити, що у храмі мали зверну-

ти велику увагу також на якість живопису. Чи не для роботи над іконописом для монастирської церкви було запрошено до Мукачева Іллю Бродлаковича, адже вишенські майстри відомі у цьому часі як висококласні іконописці. Запрошення живописця виглядає правдоподібним, якщо згадаємо, що і церква будувалася за проектом львівського архітектора. Мабуть, для монастирської церкви виконувався образ св. Миколая, який помітно відрізняється від інших його ікон, наприклад, арх. Михаїла. Правда, остання потребує додаткового обстеження щодо пізніших перемалювань. Адже коли приглянемося до обличчя архангела, то можемо зауважити ознаки, які були притаманні закарпатському живопису кінця XVIII – поч. XIX ст.

До цього періоду належать збережені монументальні розписи у храмах Крайникова, Колодного (Хустського р-ну), Середнього Водяного (Рахівського р-ну), Новоселиці (Виноградівського р-ну). Подібні розписи мали бути у значно більшій кількості храмів, бо при аналізі протоколів візитацій єпископа Михайла-Мануїла Ольшавського згадки про живописні роботи у храмах зустрічаємо не тільки в Мараморощі, але, наприклад, і в Земпліні. Тож явище монументального живопису на території історичної Мукачівської єпархії потребує ще свого дослідження.

Висновки. Проте навіть цей короткий огляд головних художніх тенденцій на землях північно-східної частини Угорського королівства у XVII ст. дає підстави твердити про помітну активізацію церковного будівництва та живопису не тільки у католицькій церкві, але також і православній. На підставі цих фактів можемо пов'язати це із загальноімперським піднесенням після перемог над турками. У свою чергу, незважаючи на усі складності у стосунках між різними конфесіями, на основі дослідження церковного мистецтва можемо помітити єдині тенденції. Серед них виділяємо зростання впливу стилю Бароко як в архітектурі, так і в живописі, що особливо стане помітним у XVIII ст., а також короткочасний сплеск мистецької та будівельної активності у різних конфесіях. Єдине, що різнить ці процеси, є їх масштаби та якість. Однак навіть наближення до цієї теми дозволяє говорити, що саме з цього часу зауважуємо поступове залучення форм Бароко для потреб церкви грецького обряду на Закарпатті. Можна припустити, що саме тут слід шукати витоки естетики та форми лемківського дерев'яного церковного будівництва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гараж Клара. Живопись Венгрии в XVIII века. – Издательство Академии наук Венгрии. – Будапешт, 1957. – С. 8.

2. Жолтовський М. П. Станковий живопис // Історія українського мистецтва в шести томах. – К.: Жовтень, 1968. – Т. 3.

3. Жолтовський М. П. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1983

4. Нариси історії Закарпаття / Під ред. Гранчака І., Балагурі Е., Бабидорича М., Ілька В., Попа І. – Ужгород, 1993. – Т. 1.

5. Павленко Г. В. Історія Мукачева. – Ужгород: Патент, 1998.

6. Пап С. Історія Закарпаття. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2002. – 215 с.

7. Чернега-Балла О. М.. Закарпатський художній музей. – К.: Мистецтво, 1984.

8. Лучкай М. Історія карпатських русинів: У 6 тт. – Ужгород: Закарпаття, 2000.

УДК 7.071.1 (437.6)

Маґда МУШИНКА,
вчитель З'єднаної школи ім. Т. Шевченка в Пряшеві, м. Пряшів, Словаччина

СТЕПАН ГАПАК – ВИЗНАЧНИЙ ХУДОЖНИК ТА ПЕДАГОГ СЛОВАЧЧИНИ – УЧЕНЬ АДАЛЬБЕРТА ЕРДЕЛІ

Мушинка М. Степан Гапак – визначний художник та педагога Словаччини – учень Адальберта Ерделі. Художник Степан Гапак (1921–1997) народився в с. Пінковце у Словаччині, віддаленому лише 6 км від Ужгорода, де здобув середню педагогічну освіту. Його вчителем малювання був А. Ерделі. Після закінчення Академії образотворчого мистецтва в Празі (1953) до відходу на пенсію (1987) працював викладачем образотворчих дисциплін Пряшівського університету. Як художник проявив себе на численних виставах у Словаччині та за кордоном. Автор чотирьох книжок і сотень статей.

Ключові слова: Степан Гапак, Адальберт Ерделі, Закарпаття, Пряшівщина, словацько-українські взаємини.

Мушинка М. Степан Гапак – выдающийся художник и педагог Словакии – ученик Адальберта Эрдели. Художник Степан Гапак (1921-1997) родился в с. Пинковце в Словакии, отдаленном лишь 6 км от Ужгорода, где получил среднее профессиональное образование. Его учителем рисования был А. Эрдели. После окончания Академии изобразительного искусства в Праге (1953) до ухода на пенсию (1987) работал преподавателем изобразительных дисциплин Пряшевского университета. Как художник проявил себя на многочисленных спектаклях в Словакии и за рубежом. Автор четырех книг и сотен статей.

Ключевые слова: Степан Гапак, Адальберт Эрдели, Закарпатье, Пряшивщина, словацко-украинские отношения.

Mushinka Magda. Stepan Hapak is an outstanding artist and teacher of Slovakia, Adalbert Erdelyi's student.

Background. An artist S. Hapak (1921-1997) was born in the village. where he received a secondary education degree. His teacher of drawing was A. Erdelyi.

Objectives. The objectives of this study is an attempt for the first time to tell about his life and work, mainly on the basis of the newly published slovakian monograph «Štefan Hapák».

Methods.The method of analising the bibliography of Hapak's publications who never denied his Transcarpathian and almost all his life to the development of Ukrainian culture in Slovakia was been applied .

Results. The results of the research support the fact that he became an author of four books and hundreds of articles.

Conclusion. It is desirable that the work of this outstanding Slovakian artist, whose biography is closely linked with the Transcarathia was introduced to modern Transcarpathian generation .

Key words: Stepan Hapak, Adalbert Erdelyi, Transcarpathia, Presov Region, Slovak-Ukrainian relations.

© Мушинка Маґда, 2014

Постановка проблеми. До найвизначніших учнів Адальберта Ерделі належить один з найвідоміших художників та педагогів Словаччини – Степан Гапак, який ніколи не заперечував своє закарпатоукраїнське походження і майже все своє життя присвятив розвитку української культури Словаччини. Бібліографія його друкованих праць охоплює біля 3000 позицій, причому 80 % з них опубліковано українською мовою [2]. На жаль, в Україні його ім'я маловідоме.

Метою статті є спроба вперше розповісти про його життя і творчість, головним чином, на основі щойно виданої словацькомовної монографії «Štefan Hapák», написаної його сестрою Зузаною Осавчук-Гапак [1].

Виклад основного матеріалу дослідження. Степан Гапак народився 16 жовтня 1921 року в селі Пінковце нинішнього Собранецького округу в робітнитничо-селянській сім'ї. Його батько – будівельний майстер Дмитро Гапак, був уродженцем села Лумшори Перечинського району (нині присілок села Турички) на Закарпатській Україні. Після Першої світової війни він приїхав будувати хату в село Пінковце і там одружився з місцевою дівчиною Єлизаветою Мільовою.

Початкову освіту Степан здобув у рідному селі, середню – в недалекому Ужгороді в горожанській школі та учительській семінарії (1939-1944). В останній його учителем малювання був Адальберт Ерделі. У нього здібний учень брав і приватні уроки малювання.

Як підкреслює Зузана Осавчук-Гапак, саме А. Ерделі «všestranne orientovaný vo svetovom umeleckom dianí... prispel k rozvíjaniu tvorivých schopností budúceho umelca. Preto nie div, že v Hapákovom diele nachádzame Erdelyho vplyv» [1: 9]. Саме А. Ерделі спрямував молодого Гапака на художній шлях [1: 11].

В Ужгороді С. Гапак почав писати вірші, які публікував у журналі «Русская молодежь» (під псевдонімом «Працин»), часто з власними ілюстраціями («Гей, до школи», «Зайко», «Сон кішки» та ін.). Його учителем літератури в учительській семінарії був Антонін Галас, який високо оцінював літературні спроби свого учня.

Ще коли С. Гапак був учнем учительської семінарії редакція двомовного наукового журналу «Зоря – Hajnal» замовила у нього серію рисунків народного одягу різних регіонів Закарпаття. Виконуючи це замовлення він у вільному часі їздив до своїх шкільних товаришів на Гуцульщину, Бойківщину та інші регіони і зарисовував не лише одяг, але й народну архітектуру, звичаї та обряди. З цього періоду зберігся характерний рисунок пером «На отпусті» (1942) та рисунок крейдою «Газдівський двір» (1943).

У 1944 р. С. Гапак успішно закінчив Учительську семінарію в Ужгороді і був направлений учителем у село Збій Снинського округу на Пряшівщині, приєднаному 1938 р. до Угорщини. Ще він не встиг як слід акліматизуватися на новому місці, як його у серпні 1944 року угорські органи арештували (за ніби антиугорську діяльність), направили в один з концентраційних таборів Угорщини, з якого йому у квітні 1945 року вдалося втекти, перейти лінію фронту і зголоситися добровольцем до Червоної армії.

Степан Гапак (1921–1997)

Оскільки С. Гапак володів кількома мовами (включаючи угорську та німецьку), його було призначено перекладачем у штаб II Українського фронту. Цю посаду він займав до демобілізації з Червоної армії в серпні 1945 року.

Зразу після демобілізації його було направлено учителем початкових шкіл в селах Дуброва і Березовець (окр. Снина), пізніше (1946-1947) він працював учителем горожанської школи м. Меджилабірці.

У кінці 1947 р. С. Гапака було призначено на посаду художнього редактора новоствореного щомісячного журналу «Колокольчик-Дзвіночок», що виходив у Пряшеві. З того часу і до самої смерті він тісно співпрацював з українською пресою Словаччини: квартальником «Дукля», щомісячником «Дружно вперед», тижневиком «Нове життя» та дитячим часописом «Піонерська газета» (від 1990 р. – «Веселка») – не лише як художній редактор та ілюстратор, але і як автор сотень статей на різні теми [2]. У тому ж 1947 році він поступив на навчання до Словацької вищої технічної школи на Педагогічний факультет Словацького університету в Братиславі (відділ рисунку і живопису).

На канікулах 1948 року С. Гапак як здібний рисувальник брав участь в колективній етнографічній експедиції в селах Пряшівщини, під час якої він зробив сотні зарисовок народного одягу, архітектури та побуту русинів-українців цього регіону. З деяких з них він пізніше створив олійні картини («Дубравські жінки», «В Березівці», «Звала») та ін.

Восени 1948 року його було направлено на навчання в Академію образотворчого мистецтва в Прагу, яка на п'ять років (до 1953 року) стала його «alma mater». Там він під керівництвом визначних чеських педагогів-мистецтвознавців – Яна Желібського (портрет і фігуральна композиція), Отакара Неєдлого (пейзаж), Владиміра Пукла (графіка), Карла Покорного та Карла Гладкого (скульптура) та інших професорів – став високо професіональним художником і мистецтвознавцем. Крім того, в Празі він приватно відвідував Національну академію проф. Івана Кулеця та майстерню скульптора Михайла Бринського.

Ще в часі навчання він одружився з дочкою українського історика та мистецтвознавця Корнелія Заклинського, з якою мав сина Констянтина. На жаль, це «студентське» подружжя не мало довгого тривання. Вдруге він одружився 1962 року з вчителькою Марією Семковою, разом з якою виховав дочок Марію (живописця) та Анну (математика).

Навчаючись у Празі він інтенсивно малював. З цього періоду збереглися картини: «Автопортрет», «Чоловік з бородою» (К. Заклинський), «Літня жінка», «Студенти з Нігерії», «Перед зміною», «Після зміни», «Прачка», «Молотьба», кілька актів, краєвидів, натюрмортів тощо.

Часто їздив у природу, зокрема у Високі Татри, звідкіля завжди привозив масу зарисовок, що їх завершував у Празі («Студеноводний водопад», «Яворинка»). І надалі він співпрацював з Пряшівщиною, головним чином, з її українською пресою.

Після закінчення Академії образотворчого мистецтва 1953 року він повернувся у Пряшів. Його було призначено викладачем образотворчого мистецтва педагогічного, пізніше – філософського факультету Університету ім. П. Й. Шафарика. Цей університет (що пройшов різними реформами) став постійним місцем його роботи до відходу на пенсію 1987 року. Тут він пройшов усіма етапами фахового зростання – від асистента до університетського професора. Став засновником кафедри образотворчого виховання і п'ятнадцять років (1961-1975) був її керівником. Серед сотень студентів, яким він прищепив любов до образотворчого мистецтва була і я, хоч моєю спеціалізацією була біологія і хімія. Десятки його учнів стали професіональними художниками та викладачами образотворчого виховання у середніх та вищих школах. До найвизначніших належать: Ладислав Цупер, Михайло Бицко, Степан Бубан, Зузана Осавчук-Гапак, Віктор Ясан.

С. Гапак «вивів» у професіональні художники кількох аматорів. Серед них виділяється учень Й. Бокшая в Ужгородській гімназії Микола Небесник, до 75-ліття якого С. Гапак 1987 року влаштував персональну виставку в Собранцях і був її комісаром та автором каталогу.

Для своїх студентів він підготував підручник «Technológia výtvarných materiálov a náuka o farbách» (Пряшів, 1957; 158 с. – 66 рис.), який не втратив свою значення і по сей день.

Крім того, він є автором трьох книжкових публікацій, виданих у Пряшеві українською мовою: «Скульптор Михайло Бринський» (1971, 132 с.), «Образатворче мистецтво українців Чехословаччини – 1918–1945» (1975; 164 с.) та «Сила ангажованого мистецтва» (1983; 272 с.).

У 1954 р. С. Гапак став членом Союзу словацьких образотворчих митців і з того часу регулярно брав участь у виставках цієї організації. В Союзі словацьких образотворчих митців він займав різні посади. Був навіть членом його президії.

С. Гапак. «На отпусті», 1942

У 1955 році С. Гапак здійснив студійну подорож в Радянський Союз (Київ, Ленінград, Москва), з якої привіз багато зарисовок.

Однак у центрі його уваги і надалі залишалася рідна Пряшівщина (картини: («Після молотьби», «Бехерів», «Пейзаж на Дорозі дружби», «Кукурудзяне поле», «Ранок в Татрах», «Весна в Репейові», «Церква в Миролі», «Партизанське село Пчолинне» тощо).

У 1962 році С. Гапак з групою художників Словаччини відвідав середньоазійські країни Радянського Союзу з містами Ташкент, Бухара, Самарканд, в яких зацікавили його, головним чином, історичні пам'ятки та архітектура. Результати цієї подорожі він презентував на виставці «Середня Азія в малюнках і графиці Степана Гапака» (Пряшів, листопад – грудень 1963), яка мала неочікуваний успіх і стала пересувною. Її репризи відбулися у Гуменному, Бистрому, Ганушівцях, Ґіральтівцях, Маргані, Свиднику та Бардієві (1963-1965).

У 1968 році С. Гапак з не меншим успіхом відвідав Адріатичне море в Хорватії, звідки привіз кілька картин та зарисовок з морською тематикою.

Тісні контакти він утримував із Закарпатською областю, яку відвідував багато разів. Восени 1979 року С. Гапак брав участь у міжнародному пленері в Закарпатській області, результатом якого було 20 картин: «Закарпатська осінь», «На полонині Пікуй», «Копиці сіна в Щербівці», «Осінь в Щербівці» тощо. У 1983 р. він побував у дальшому міжнародному пленері на Закарпатті, в результаті якого виникла нова серія картин, переважно олійних пейзажів: «Коли цвітуть яблуні», «Провесна», «Весняний настрій», «На будівництві газопроводу» тощо.

Крім рисунків у періодичній пресі, він ілюстрував понад шістдесят книжок. Лише в одному «Букварі» (п'ять видань – 1958-1968) він помістив 223 ілюстрації. Цінними є його ілюстрації до «Українських народних пісень Східної Словаччини» (1963), «Українських народних казок Східної Словаччини» (1977), «Вибранних творів О. Духновича» (1963) та багато інших.

Із скульптурних творів Степана Гапака на увагу заслуговують портрети в гіпсі Тараса Шевченка, Івана Франка, Андрія Чуму, Ернеста Ракоші, сестри Зузани тощо. Цікавими є його невеличкі твори глазурованої кераміки, переважно з дитячими (казковими) мотивами. Степан Гапак – автор понад трьох десятків медалей, серед яких виділяються медалі: «Ян Амос Коменський – учитель народів» (епоксид, 1967), «XV Свято пісні і танцю українців ЧССР» (бронза, 1968), «Олександр Павлович» (бронза, 1968) та інші. На виставці «Живопис, пастелі та медалі Степана Гапака» (Кошиці 1986) він виставив 23 медалі [6].

У 1957 році С. Гапак у Пряшеві влаштував першу персональну виставку, на якій представив громадськості 198 творів 1941-1957 років. Побачило її понад п'ять тисяч глядачів [1: 25].

З того часу персональні виставки С. Гапака були влаштовані майже до кожного його ювілею не лише у Пряшеві, але й в інших містах Словаччини.

До 50-ліття з дня народження художника Музей української культури у Свиднику влітку 1972 року влаштував виставку «З етнографічної творчості Степана Гапака», на якій серед 52 його творів, що є майном музею, виділялися: «Хата у Виславі», «У Цигельці», «Бабина хата», «Оборі і в Тополі», «Сипанець в Ольшавиці», «Бехерівчанка», «Селяни з Кобильниці» та зарисовки дерев'яних церков у Крайному Чорному, Бодружалі, Збої і Миролі [1: 31-32].

У 1975 році у фойє Пряшівського українського національного театру з нагоди 55-ліття з дня народження художника були виставлені 24 його пейзажі з останніх шістьох років: «Сінники», «Обороги» та інші [1: 33].

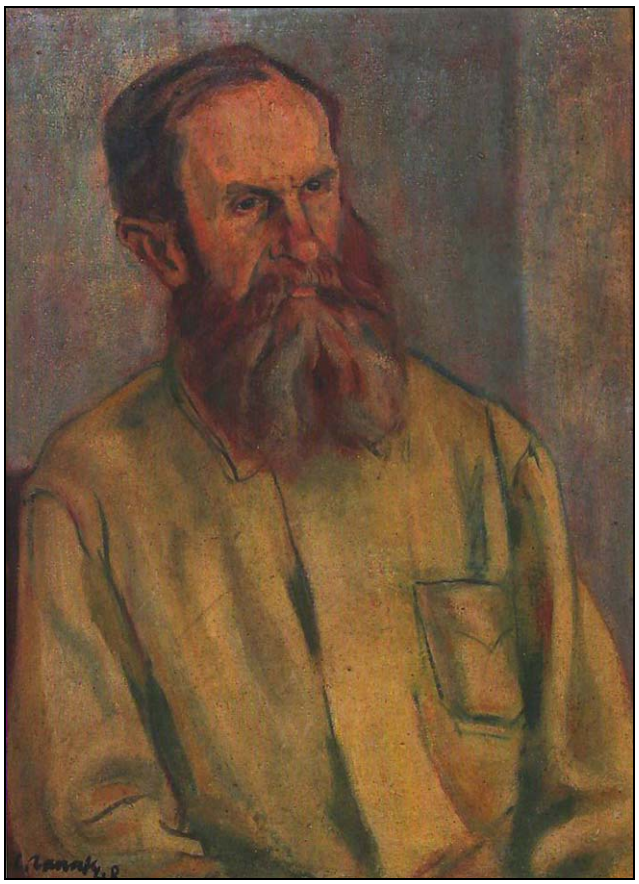
На ювілейній виставці до 60-ліття С. Гапака восени 1981 року, влаштованій в Галереї образотворчого мистецтва у Пряшеві, були представлені 142 твори різних жанрів з періоду 1972-1981 років. Репродукції 60 з них були поміщені в каталозі виставки [5].

До 65-ліття з дня народження С. Гапака 1986 року Галерея образотворчого мистецтва у Пряшеві підготувала ретроспективну виставку 354 його творів (100 живопису, 93 пастелі, 85 графік, 30 кольорових русинів пером, 35 медалей та жетонів, 11 глазурованих рельєфних керамічних плакеток) [6].

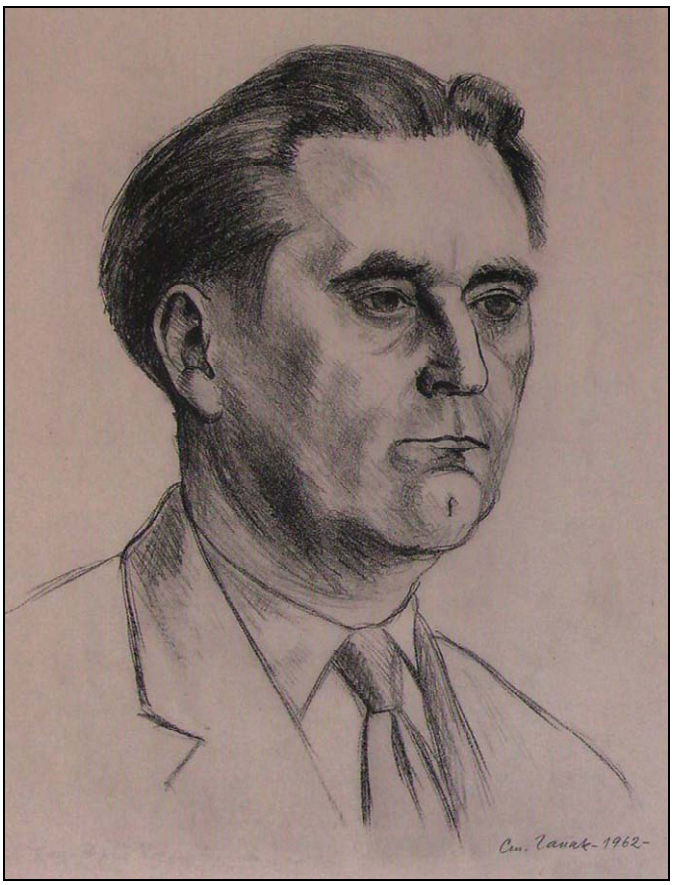
Наприкінці 1986 року Дім чехословацько-радянської дружби в Братиславі разом з Галерею образотворчого мистецтва в Пряшеві влаштували персональну виставку С. Гапака під назвою «Картини із Радянського Союзу», на якій було представлено 60 творів, переважно із Закарпатської України (1979-1984): «Осінь в Щербівці», «Присілок Кичірне», «Пастуша колиба над Кичірним», «Пилиповець», «Весна в Буківці», «Верби в Буківці», «Надверір'я в Буківці» (цикл чотирьох картин), «Вид на полонину Рівну» (чотири олії), «Дорога в село Збіни» тощо [7].

Остання прижиттєва виставка творів Степана Гапака відбулася в тій же Пряшівській галереї образатворчого мистецтва в грудні 1996 – січні 1997 року [1: 44].

Від 1957 до 1997 року було влаштовано 20 персональних виставок С. Гапака. До кількох з них – видано каталоги з переліком експонованих картин та репродукціями ряду з них. Одна з персональних виставок С. Гапака відбулася в Закарпатському музеї в Ужгороді навесні 1987 року [1: 54].



С. Гапак. Портрет Корнелія Заклинського, 1948



С. Гапак. Портрет Юрія Костюка, 1962

П'ять виставок творів С. Гапака було влаштовано після його смерті (2001-2013) [1: 54-55]. Найвизначнішою була ретроспективна виставки до недожитого вісімдесятиліття художника 2001 року в Музеї модерного мистецтва Енді Варгола в Меджилабірцях, на якій було експоновано майже три сотні його творів [8]. Аналогічну виставку до недожитого 80-ліття С. Гапака влаштувала й Галерея образотворчого мистецтва у Пряшеві (грудень 2001 – січень 2002) [1, с. 45].

Від 1954 по 2008 рік він брав участь у 70 колективних виставках у Словаччині та за її межами. Чотири рази його твори виставлялися на виставках у Закарпатті. Остання – персональна, відбулася у березні – квітні 1987 року в Закарпатському художньому музеї в Ужгороді [1: 55].

Висновки. За свою образотворчу, педагогічну та публіцистичну працю Степан Гапак одержав ряд високих нагород, серед яких – звання «Заслужений учитель» та «Заслужений працівник культури», Державна відзнака президента Чехословаччини «За самовіддану працю» (1971) тощо [1: 34].

Бажано, щоб творчість цього визначного художника Словаччини, біографія якого тісно пов'язана із Закарпаттям, була представлена і сучасній генерації закарпатців.

ЛІТЕРАТУРА

1. Osavčuková-Hapáková Z. Štefan Hapák. – Prešov: Vydalo Vydavateľstvo Michal Vaško, 2013. – 240 s.

2. Kožárová M. Štefan Hapák. Personálna bibliografia. – Prešov: Štátná vedecká knižnica, 1986. – 84 s.

3. Veselý V. Pedagóg, umelec, človek. Nikomu nepovie: Nemám čas. // Pravda, 2. 3. 1971.– s. 2.

4. Коман В. – Гапак С. Каталог до виставки «Степан Гапак – з творчості». – Пряшів: Видав Центральний комітет Культурного союзу українських трудяющих,1971. – 60 с.

5. Hrebíčková M. Jubilejná výstava Štefana Hapáka. – Prešov: Galéria výtvarného umenia 2. október – 8. november 1981. – 60 s.

6. Jusko A. Štefan Hapák. Výber z tvorby. – Prešov: Galéria výtvarného umenia 2. október – 23. november 1986. – 28 s. (Katalóg).

7. Jusko A. Výstava Štefan Hapák: Obrazy zo Sovietskeho zväzu. – Prešov, 1986. – 24 s.

УДК 75.03: 7.04 (438)

Аліна БОЛСУН-ВИШЕМІРСЬКА,
аспірант Львівської національної академії мистецтв,
м. Львів, Україна

СИНТЕЗ КУЛЬТУР ТА СТИЛІВ У ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ НОВОСЕЛЬСЬКОГО

Болсун-Вишемірська А. А. Синтез культур та стилів у творчості Юрія Новосельського. У статті проаналізовано творчість відомого українсько-польського художника Юрія Новосельського, його сакральний живопис, для якого характерний вплив низки унікальних теологічних поглядів митця, проаналізовано взаємовпливи релігійної думки та іконописної манери художника. Виявлено, що в пошуках образного вирішення тем, постатей, колористики, композиційної побудови художник вирізнявся поєднанням інноваційних підходів і синтезом візантійського та авангардного мистецтва.

Ключові слова: сакральний живопис, Юрій Новосельський, синтез традицій і культур, Схід та Захід, взаємовпливи.

Болсун-Вышемирская А. А. Синтез культур и стилей в творчестве Ю. Новосельского. Рассмотрено творчество известного украинско-польского художника Юрия Новосельского, его сакральная живопись, для которой характерно влияние ряда уникальных теологических взглядов художника, проанализировано взаимное влияние религиозной мысли и иконописной манеры художника. Обнаружено, что в поисках образного решения тем, фигур, колористики, композиционного построения художник отличался сочетанием инновационных подходов и синтезом византийского и авангардного искусства.

Ключевые слова: сакральная живопись, Юрий Новосельский, синтез традиций и культур, Восток и Запад, взаимное влияние.

Alina Bolsun-Vyshemirska. Synthesis of cultures and styles in the works of Yuri Novoselsky.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in creativity of famous Ukrainian-Polish artists.

Objectives. The objectives of this study are to determine creativity of famous Ukrainian-Polish artist Yuri Novoselskiy, his sacred art, which is characterized by the influence of a number of unique theological views of the artist and found mutual influence of religious thought and iconographic manner of the artist.

Methods. So far this method was been applied to

Results. The results of the research support the idea that found in the search for imaginative solutions, figures, color, composite construction artist is characterized by a combination of innovative approaches and synthesis of Byzantine and avant-garde art.

Conclusions. The present results are significant in

Keywords: sacred art, Yuri Novoselsky, a mutual influence, synthesis of traditions and cultures, East and West, a mutual influence.

© Болсун-Вишемірська А. А., 2014

Постановка проблеми. Юрій Новосельський – художник з індивідуальним творчим мисленням і чуттям. Розписи православних храмів Новосельського відзначаються оригінальним творчим почерком і привертають увагу критиків цілого світу. Щоб зрозуміти шляхи формування стилю художника важливо прослідкувати взаємодію в його творчості культур Заходу і Сходу, зокрема України та Польщі і не відхиляти вплив польського авангарду, основні засади котрого втілилися в «театрі художників» Крікот (1933), що бере початок з Краківського клубу футуристів (1921). Саме це і визначає актуальність дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В сучасній українській історіографії ця проблематика окреслена фрагментарно, оскільки більшість досліджень розглядають лише польський аспект зазначеної теми.

Метою дослідження є характеристика іконописної манери художника і окреслення теологічних уявлень, традицій Сходу та Заходу, які вплинули на неповторний стиль митця.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасне польське малярство різноманітне за територіальними відмінностями, напрямами і стильовими відгалуженнями. У ньому багато правдивих талантів, що своєю творчістю зосереджували досягнення сучасного європейського образотворчого мистецтва. Член «Краківської групи», Юрій Новосельський обрав оригінальний та індивідуальний шлях – за характером його твори легко вирізнити поміж інших.

Познайомився з українською іконою Ю. Новосельський ще у 1942 році завдяки Іларіону Свєнціцькому, який на той час перебував на посаді директора Національного музею у Львові [1: 43]. Саме він поклав початок розуміння українського малярства молодим Ю. Новосельськоим. А згодом митець зумів осмислити у своїй творчості православні традиції сакрального мистецтва і перемодифікувати їх на сучасний лад. Унаслідок цього вивчення іконопису художник випрацював особливу авангардну стилістику у своєму мистецькому доробку.

У театрі співпрацювали два мистецькі угруповання – капісти (від абревіатури «К.П.» – Комітет Паризький, куди входили Юзеф Панькевич, Юзеф Ярема, Юзеф Чапський, Ян Цибіс, Ханна Рудська-Цибіс, Артур Нахт-Самборський, Пьотр Потворовський, Зигмунд Василевський, Станіслав Щепанський), метою яких була організація відділення Академії мистецтв у Парижі, що відбулося у 1925 році; та Група Краківська (Саша Блондер, Леопольд Левицький, Адам Марчинський, Марія Ярема, Йонаш Стерн, Станіслав Осостович, Генріх Віцінський), створена в 1931 році художниками з революційними переконаннями, які в живописі дотримувалися пізнього кубізму та абстракціонізму. Діяльність обох груп припинилася з початком Другої світової війни.

У 1956 році таку театральну ідею відродив відомий польський режисер, сценограф, письменник, організатор хепенінгів, актор, теоретик мистецтва і художник Тадеуш Кантор. У 1957 році, у період

«відлиги», Група молодих художників (Grupa Młodych Plastyków), створена в 1945 році, переіменовує себе в Групу Краківську II, прагнучи осмислити й розвинути традиції, започатковані довоєнним мистецьким угрупованням. Найпомітнішою постаттю цієї групи став Юрій Новосельський.

Як художник, що має справу з візуальними образами, у дослідженні сакрального мистецтва Ю. Новосельський відштовхувався від формальної природи дії – візуальної чи акустичної, тобто практично від ритуалу. Саме ці, зовнішні елементи, на його думку, є найбільш впізнаваними відмінностями західного і східного християнства, оскільки в них можна спостерігати суттєві складові культурного та містичного досвіду обох пластів.

Неповторність Ю. Новосельського як митця полягає ще й у тому, що йому, окрім великого доробку живописних робіт належить чимала кількість теоретичних праць з мистецтва, в яких він порушує проблематику впливу культурної спадщини на сучасний живопис та піднімає ряд теологічних питань. Ю. Новосельський аналізує традиції західного та східного християнства, визначає головні відмінності православ'я, звертаючи увагу на психофізичній дії православного обряду, яка активізує в підсвідомості ті чинники, які відповідають за розумову діяльність людини.

Завдяки відстороненості та незаангажованості у питаннях православ'я, як системі культурних та мистецьких цінностей, художник пізнав мистецтво відображення суті речей, а не простого оптичного відтворення [2: 59]. Вивчаючи роль пластичних і композиційних схем візантійської спадщини, він проникає крізь поверхню в істотне, оволодіває мистецтвом зображення вічного буття, яке здатна зафіксувати лише ікона.

Окреме місце в теоретичних працях Ю. Новосельського займає саме ікона, феномен якої цікавить митця як один із основних складових елементів православного обряду та як поле взаємодії фігуративного й абстрактного малярства в позахристиянських системах. У своїх теоретичних працях художник доводить, що проблеми іконопису тісно пов'язані із загальним станом сучасної мистецької культури – найбільша духовна потреба в іконі простежується там, де відбувається живий і всебічний розвиток пластичного мистецтва, у середовищі, де активно твориться сучасна культура.

Вдало компілюючи авангард з іконописною традицією православ'я, Ю. Новосельський створює свою унікальну живописну манеру, котру легко впізнати і яка завжди вирізняється на загальному фоні завдяки постійним експериментам, у яких художник намагається побороти різницю між тілесним і духовним, світським і святим.

У польському мистецтві 1960-1980-х неможливо не помітити творчий доробок Ю. Новосельського. Його лаконічні натюрморти 1950-х років із кухонними предметами, живописна серія кімнат із дзеркалами, міські пейзажі, численні жіночі та чоловічі портрети, багатофігурні сцени постійно вражають стриманою гамою й особливим, тільки йому властивим методом моделювання форми, в якій відбився вплив візантійської спадщини, як результат довгого та фундаментального вивчення суті іконописної традиції [3: 156].

Аналізуючи способи моделювання, наприклад, письма ликів в іконі, знаходимо чимало аналогій із живописними прийомами в роботах Ю. Новосельського. Так, у багатьох іконах до середини XIV ст. тіні на ликах виписували так тонко й майстерно, що вони утворювали самостійну форму, яка могла існувати окремо, хоча повністю гармонізувала з цілим і була його невід'ємною частиною. Внутрішній стан образу ніби просвічував крізь кожну, майже самостійну деталь лику.

Поетичність тілесної пластики досягає найбільшого злету в його жіночих портретах, сакралізуючи жіноче начало. Сам Ю. Новосельський з цього приводу пише: «Повний синтез духовності з емпіричною реальністю відбувається власне в жіночій постаті. Якщо художника цікавить проблема тілесності, спосіб поєднання духовних засад зі світом фізичного буття, цілком природно, що він починає цікавитись образом жінки».

«Прості, мінімалістичні живописні засоби, за допомогою яких живописець вибудовує композиції своїх картин – коричневий, червоний кольори, на яких виділяється світла постать, що є композиційним центром полотна, – здається, що усі ці елементи й самі картини дозрівають з роками, як добре вино. Картини, як люди, – з роками лише набирають поваги і достоїнства. Звичайно, якщо це добрі картини», – так писала польська критика у 60-х роках минулого століття про живопис Ю. Новосельського.

Проте живопис Ю. Новосельського фігуративний лише умовно, бо в ньому більшою мірою присутня абстрактність. Разом з творами, які заповнені людськими фігурами, існують композиції, утворені лише з геометричних фігур. Його натюрморти, за мінімалістичним характером зображення нагадують «натюрмортні» фрагменти з українських барокових ікон, у яких композиція побудована за усіма законами зворотньої перспективи.

Сакральний живопис складає окрему частину творчості Ю. Новосельського. Вона стоїть відособлено, його наслідування спадку православної культури є осмисленим і стає продовженням традиції, адаптованої художником до сприйняття в сучасному світі. Художник володіє неабияким знанням із теорії та історії мистецтва. Так, іконописний канон відіграє дисциплінарну та цензурну роль, тому на його фоні всі відхилення здаються рельєфними. Канон – це закон, виконання якого доручено творчій особистості, а отже, він передбачає самостійне, невимушене трактування першообразу.

Зміна стилю в іконі зі зміною естетики епохи зовсім не порушує канон, а стає лише більш прийнятною для цієї епохи інтерпретацією «споглядання божества». Проте це можливо тільки при умові збереження митцем логіки канону, його духовного змісту та структури твору [4: 124]. Зрозуміло, що іконопис має бути вільним і щирим художнім актом, у якому художник прагне влитися в першообраз.

У цьому розумінні вивчення Ю. Новосельським спадщини візантійського мистецтва дало неймовірні результати. Він зумів виробити єдине культурне церковне бачення, для якого особистість – це абстракція в антропоцентризмі західної культури. Саме це розуміння убезпечило майстра від сліпого наслідування і зробило інтерпретатором, активним творцем сучасної ікони. «Канон мусить існувати в середині, його неможливо нав'язати ззовні», – стверджував художник.

Досліджуючи ікону, Ю. Новосельський розумів, що її призначення – показувати очевидність надприродного, схиляти до медитації через статику й пасивність вічного тривання. Проте цю статичність не можна трактувати буквально, і художник намагався у своїх роботах активізувати приховану, внутрішню динаміку ікони. Він був переконаний, що ікона насичена духом абстрактного живопису, який дає для творчої свободи художника можливість повної реалізації, не обмеженої жодними правилами, правами, які продиктовані самим способом відкривання якоїсь іншої реальності, знайомої з досвіду власного творчого бачення.

Ю. Новосельський є автором численних вітражів, поліхромій, мозаїк у католицьких костелах: на Єлонках у Варшаві (1963–1964), у Веселій біля Варшави (1975–1978), на Азорах у Кракові (1978), в Ізабеліні біля Варшави (1980). Чимало його розписів можна побачити й у православних церквах Польщі: на Волі у Варшаві (1979), у Заверті, Грудку (1952–1955), Єленій Гурі, Білостоці-Дойлідах (1953, виконані разом з Адамом Стальони-Добжанським), Кентишині, Гданську (1954), Гродиську біля Дорогичина (1955), Вроцлаві (1966–1968), Гайнувці та багато інших [5: 96].

Юрій Новосельський – яскравий приклад художника, який балансував на межі культур, його творчість стала точкою відліку для наступних поколінь. Як говорив сам художник, його живопис став віддзеркаленням боротьби ангела з дияволом у людині. Проте сам митець переконаний, що без контакту з авангардним мистецтвом результати його мистецької зустрічі з православ'ям були б протилежно інакшими. Саме абстракційні течії сучасного мистецтва дозволили йому позбутися зайвої живописності в іконописі, призвели до мінімалізму майже на межі з лінійною абстракцією.

За видатні заслуги в царині мистецької творчості Ю. Новосельський отримав високі відзнаки, зокрема, диплом Міністерства закордонних справ Польщі (1991), медаль Анни Камінської (1992), Велику нагороду Фундації культури у Варшаві (1994), Великий хрест ордену «Відродження Польщі» Президента Республіки Польща (1998), нагороду ім. Вітольда Войткевича (1999), найвищу відзнаку Кракова срібну медаль «Cracoviae Merenti» (1999) тощо. 1996 року створено фундацію Новосельських на підтримку і промоцію значимих явищ у сучасному польському мистецтві, а 2000 року художнику надано звання доктор «Honoris Causa» Ягеллонського університету м. Кракова. Також 14 травня 2008 року Вчена рада ЛНАМ ухвалила присвоїти Юрієві Новосельському почесне звання доктора «Honoris Causa». У поданні голові Вченої ради академікові А. Бокотею та виступах митців-педагогів Академії І. Голода, Р. Яціва, Л. Медвідя, О. Голубця, Р. Василика відзначалися заслуги художника професора-емеранта Краківської академії мистецтв як одного з видатних майстрів пензля сучасності не лише в Польщі, але й у Європі [6: 450].

Висновки і перспективи. Іконописна спадщина митця дуже цікава та індивідуальна. Ікони і фрески Юрія Новосельського побудовані на принципі площинності, точніше, кольорових площин, але при цьому вони дивно просторові, і в інтер'єрі храму, скоряючись ритму Літургії, вони формують сакральний простір, у якому панує дух, а не матерія, колір і лінія, а не об'ємна форма. Розписи храмів, виконаних Новосельським, дуже ритмічні, колірна стриманість, при чіткому звучанні кожного кольору створює майже відчутне пульсування, яке можна порівняти з постійно повторюваним рефреном в літургіях.

ЛІТЕРАТУРА

1. Podgórzec Zbigniew. Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim. – Białystok, Luk, 1993. – 181 s.

2. Podgórzec Zbigniew. Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim. – Warszawa, Instytut Wydawniczy Pax, 1985. – 196 s.

3. Czerny Krystyna. Biohrafija Jerzego Nowosielskiego. – Krakow, Znak, 2011. – 444 s.

4. Nowosielski Jerzy. Inność Prawosławia. – Bialystok, Orthdruk, 1998. – 189 s.

5. Hryniewicz W. Nadzieja zbawienia dla wszystkich. – Warszawa, Verbinum, 1989. – 165 s.

6. Бадяк В., Яців Р. Юрій Новосільський – «HONORIS CAUSA» // Вісник ЛНАМ, вип. 19, – Львів; ЛНАМ, 2008, – С.449-451.

УДК 75.041.5 (477.87)

Оксана ГАВРОШ,
старший викладач
Закарпатського художнього інституту,
м. Ужгород, Україна

ЗАКАРПАТСЬКА ОБРАЗОТВОРЧА ШЕВЧЕНКІАНА: СПРОБА ФІКСАЦІЇ ТА КОНТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛІЗУ

Гаврош О. І. Закарпатська образотворча Шевченкіана: спроба фіксації та контекстуального аналізу. У статті вперше зібрано емпіричний матеріал, який є свідченням втілення образу Тараса Шевченка та його літературної спадщини у творах закарпатських художників. У дослідженні фіксується та аналізується історія створення і місце розташування чи експонування пам'яток, уточнюється датування та авторство творів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва.

Ключові слова: Шевченко, Закарпаття, образ, образотворче мистецтво.

Гаврош О. И. Закарпатская изобразительная Шевченкиана: попытка фиксации и контекстуального анализа. В статье впервые собран эмпирический материал, который является свидетельством воплощения образа Тараса Шевченко и его литературного наследия в произведениях закарпатских художников. В исследовании фиксируется и анализируется история создания и месторасположение или экспонирования памятников, уточняется датировка и авторство произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: Шевченко, Закарпатье, образ, изобразительное искусство.

Havrosh O. Transcarpathian graphic Shevchenkiana: an attempt to capture and contextual analysis.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in the image of Taras Shevchenko and his literary legacy in the works of Transcarpathian artists.

Objectives. The objectives of this study are to determine

Methods. So far this method was been applied to.

Results. The study recorded and analyzed the history of the creation and location or exposure attractions refined dating and authorship of works of fine and decorative arts.

Conclusions. The present results are significant in the first collected empirical material that is a testament to the embodiment of the image of Taras Shevchenko and his literary legacy in the works of Transcarpathian artists.

Keywords: Shevchenko, Transcarpathia, image, fine art.

© Гаврош О. І., 2014

Постановка проблеми. Творчість Тараса Шевченка протягом багатьох років впливала на розвиток культурного та громадсько-політичного життя Закарпаття. Відлуння Шевченкового слова в історії розвитку художньої культури краю – беззаперечний факт, підтверджений численними творами, статтями та науковими розвідками Олександра Духновича, Олександра Павловича, Олександра Митрака, Василя Микитася, Василя Ґренджі-Донського, Федора Потушняка, Василя Попа та інших, що розвінчують «не шевченківський» міф культури Закарпаття.

Напередодні святкувань 200-літнього ювілею з дня народження Тараса Шевченка відкритим залишилось питання висвітлення образу Кобзаря та його літературної спадщини у творах закарпатських художників. Наше дослідження є першою спробою фіксації, систематизації та введення в контекст розвитку образотворчого мистецтва Закарпаття творів, пов'язаних із образом Кобзаря та його творчим доробом. У ході дослідження серед завдань, які залишились актуальними, стало визначення авторів скульптурних портретів у період 1957-1967 років, відомості про яких не виявлено у жодному джерелі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Історія закарпатського шевченкознавства багата на літературознавчі розвідки. Проте, у мистецтвознавчій практиці Шевченківська тема так і не стала предметом окремого дослідження. Джерельною базою в пошуку фактичного матеріалу стали каталоги обласних виставок, матеріали особових справ членів Закарпатської організації НСХУ. На основі архівних матеріалів ДАЗО та статей у регіональних періодичних виданнях вдалося відтворити скупі відомості про участь закарпатських художників у святкуванні 100-річчя з дня смерті художника та 150-літнього ювілею. Вагомим додатком стали особисті розповіді понад 50 художників, які збагатили дослідження фактами, уточненнями датування та авторства кількох існуючих пам'яток.

Метою нашого дослідження є збір емпіричного матеріалу, фіксація та спроба контекстного аналізу творів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, в яких відображено постать Тараса Шевченка або творчі інспірації його літературної спадщини.

Виклад основного матеріалу дослідження. Серед закарпатських митців звернення до образу Шевченка спостерігаємо вже у 1920-1930-их роках. Однією з найдавніших зафіксованих пам'яток є графічний портрет Шевченка Василя Свиди, виконаний кольоровими олівцями. З огляду на рід занять талановитого художника-різьбяра – це вже унікальна пам'ятка. Адже в історію мистецтва краю митець увійшов як майстер дерев'яної скульптури та різьблення, творчість якого у 1983 році була відзначена найвищою Державною премією імені Т. Шевченка. Окрім ескізів, це єдиний закінчений графічний твір у творчому доробку закарпатського скульптора.

Портрет 1934 року є творчим опрацюванням гіпсової моделі погруддя поета, виконаний художником у міжвоєнний період у Ясінях. Графічний портрет у багатьох деталях споріднений із портре-

том Шевченка Іллі Рєпіна, виконаного у 1888 році на основі фотографії Шевченка, відзнятої у фотоательє І. Досса. Молодий Василь Свида у доволі наївній стилістиці відтворив драматичний образ Кобзаря, посиливши його соковитими і звучними світлотіньовими ефектами. Примітно, що протягом життя у домашній майстерні художника на стіні завжди висіли два портрети – Йосипа Бокшая та Тараса Шевченка.

За словами сина скульптора Ярослава Свиди, протягом життя його батько із великою шаною ставився до творчості українського поета. У бібліотеці родини збереглись унікальні видання творів Шевченка, які сьогодні вже є раритетними. Наприклад, «Кобзар. Гайдамаки» (1886) – видання, ілюстроване відомим українським графіком Сластіоном; збірка «Шевченко – великий народний художник» (1939), ювілейне видання вибраних творів Тараса Шевченка та інші.

Протягом життя В. Свида неодноразово звертався до поетичних образів Кобзаря. Романтизм його образів у всій повноті віддзеркалив естетичний ідеал закарпатців, їхню волелюбність. Навіть побіжний погляд на дерев'яну пластику Свиди фіксує спорідненість у лірично-романтичному втіленні образу народу скульптора та поета, глибоку емоційність та насиченість символічного ряду їхніх творів. «В сім'ї єдиній» (Канівський Шевченківський заповідник) та «На панському полі (за мотивами Шевченка)» (знаходиться у приватній збірці) – твори закарпатського різьбяра, які безпосередньо перегукуються із поезією Кобзаря. Монументальна композиція «В сім'ї єдиній», відзначена у 1983 р. Державною премією ім. Т. Шевченка – багатофігурний сюжетний горельєф з червоного дерева, в якому автор відтворив віхи закарпатської історії. Паралель із творчістю Шевченка є умовною. Проте у творі, робота над яким тривала близько чотирьох років (1978–1982), відобразився весь життєвий та творчий досвід художника: з простотою оповідача талановитий митець Закарпаття розкрив поезію символіки закарпатського народного мистецтва, любов до рідного народу й Верховинського краю.

У дослідженні Юрія Лащука «Закарпатська народна кераміка» зафіксовано рідкісну пам'ятку – теракотове погруддя Шевченка 1939 року. Автор наукової розвідки подав скупі відомості про автора, який підписував твори монограмою «М.Т.Р.». Локалізацію пам'ятки визначити важко. Дослідник лише вказав місце зберігання твору у приватній збірці в с. Сільце, Іршавського району.

Серед закарпатських художників, які звертались до образу Шевченка у дорадянський період історії Закарпаття, варто відзначити й творчість Йосипа Бокшая. Активна співпраця художника із «Просвітою» від часів її створення, дозволяє твердити про патріотичність світогляду Йосипа Бокшая в умовах міжвоєнної Чехословаччини. Із 1940-х років зберігся бокшаївський портрет Шевченка, що нині знаходить у приватній колекції. У 2009 році авторство портрета (полотно, олія, 84,5х69) підтверджено експертною оцінкою фахівців із Закарпатського обласного художнього музею.

Радянська сторінка історії образотворчого мистецтва Закарпаття – складний період адаптації та розвитку традицій крайової школи в нових умовах. Відкриття в обласному центрі Закарпаття картинної галереї у 1946 році стало одним із позитивних моментів [14: 117]. Фонди новоствореної мистецької інституції потребували нових вливань. Тож у 1948 р. Київським державним музеєм українського мистецтва було передано перший офорт Шевченка, а згодом – у 1952 р. надійшов й другий. Сьогодні «Дари в Чигирині» (1844), «Притча про виноградаря» (1858) – дві єдині роботи авторства Шевченка, що зберігаються у найбільшій картинній збірці області.

Період хрущовської відлиги – нова сторінка в історії закарпатської образотворчої Шевченкіани. Ключовим етапом в її розвитку став 1957 рік – час встановлення трьох меморіальних бюстів Шевченка на Закарпатті у райцентрах Виноградів та Міжгір'я, а також у селищі Королево Виноградівського району. На жаль, відомостей про авторів бюстів не встановлено. Прикметно, що у райцентрах зображення Кобзаря розмістили біля навчальних закладів, розташованих на вулицях, що носять ім'я Шевченка.

Королівське погруддя Шевченка відображає поширений драматичний образ поета із розвернутою у ¾ головою. Постамент має трапецевидну форму із написом «Т. Г. Шевченко». У 1948 році в селі був організований колгосп ім. XXXI роковин Жовтня. Шляхом укрупнення господарства розпочалась нова історія потужної сільськогосподарської артілі, якій у 1950 році було присвоєно ім'я Т. Шевченка (у 1959 році на базі колгоспу був створений радгосп ім. Т. Г. Шевченка). Тож встановлення залізобетонного погруддя було цілком доречним. Майже через півстоліття, 7 червня 2006 року, пам'ятник було перенесено з території вже не діючого на той час радгоспу на подвір'я Королевської ЗОШ № 1.

Існує кілька версій датування цього погруддя. За списком пам'яток монументального мистецтва місцевого значення погруддя датується 1957 роком. Натомість у 26-томній «Історії міст і сіл Української РСР. Закарпатська область» у підписі під фотографією королівського погруддя Шевченка вказане датування пам'ятки 1967 роком [13: 239]. На жаль, автори статті – історики Е. Балагурі та Ф. Шаркань, жодним словом не згадують дату та момент встановлення пам'ятки у селищі.

На відміну від Королівського, бронзове погруддя поета у Виноградові має більше мистецьких якостей. Поет зображений у стані глибокої задуми. Легко схилена голова, опущений донизу погляд, формальне зображення костюма створюють узагальнений образ, який не обтяжений стереотипним сприйняттям поета-страждальця. Портретною основою скульптури став образ відомого фотопортрета Шевченка 1860-го року. На залізобетонному постаменті розміщено напис «Т. Г. Шевченко».

Наступним етапом закарпатської скульптурної Шевченкіани стало відзначення 150-річчя з дня народження поета. Протягом ювілейного року в області було встановлено ще 5 монументальних композицій: три пам'ятники (у м. Тячеві, с. Великі Лучки Мукачівського району, с. Заріччя Іршавського району) та два бюсти (у скверику загальноосвітньої школи у селищі Великий Бичків на Рахівщині та Мука-

чівської ЗОШ № 2). Збереглись лише окремі дані про пам'ятники та бюсти Кобзаря, які об'єднує практично повна відсутність інформації про їхніх авторів.

Ювілейні пам'ятники зображають поета у повний зріст приблизно в однакових композиційних рішеннях. У двох зображеннях (с. Заріччя та с. Великі Лучки) Кобзар тримає у лівій руці книгу. Натомість у тячівському варіанті автор скульптури прагнув надати фігурі поета динаміки, завівши праву руку за спину, а ліву – стиснутою в кулак у вольовому пориві. Різниця незначна, тож можемо припустити, що пам'ятники були створені за типовим ескізом зображення поета.

Вибір місця встановлення пам'ятників до 150-річчя з дня народження Кобзаря точно пояснюється лише у випадку із скульптурним зображенням на Іршавщині. Саме у селі Заріччя, що розташоване на відстані 6 км від райцентру, була розміщена центральна садиба колгоспу ім. Т. Шевченка (об'єднував господарства с. Сільця та с. Заріччя), що у 1960-х роках славився на Закарпатті своїми високими врожаями кукурудзи, овочів та тютюну [13: 336].

Гіпсове погруддя Шевченка, що понад двадцять років прикрашало подвір'я Мукачівської ЗОШ №2 – перша скульптурна пам'ятка Кобзареві, встановлена у місті над Латорицею. Із 1950 року школа носить ім'я Тараса Шевченка.

Прикметно, що місцем початкового розташування погруддя стало подвір'я на вул. Миру – ошатний майданчик поблизу ЗОШ № 3 з угорською мовою навчання. Вже у 1966 році погруддя Шевченка було перенесено на подвір'я школи, що носила його ім'я. У шкільних архівах знаходимо запис, що перший у Мукачеві бюст Шевченка виготовлено на кошти трудящих міста. Це певною мірою пояснює вибір матеріалу – гіпс, який протягом десятиліть постійно підфарбовували, аби продовжити життя меморіального пам'ятника. (На жаль, доля першого гіпсового бюсту сьогодні невідома. У 2012 році на подвір'ї школи встановлено новий бюст у виконанні ужгородського скульптора Михайла Беленя. Ця подія стала відновленням історичної справедливості, що засвідчує небайдужість сучасного керівництва школи до вшанування пам'яті поета та збереження традицій школи.)

З-поміж авторів шевченківських монументальних пам'яток, встановлених у 1964 році, точно відоме ім'я лише одного скульптора. Залізобетонне погруддя Кобзаря, яке й сьогодні прикрашає сквер у центрі Великого Бичкова виконане уродженцем Рахова – скульптором Іваном Кушніром. Протягом життя учень патріарха львівської скульптури Івана Севери створив цілу серію скульптурних портретів знаних українців. Реалістичний портрет Т. Шевченка став однією з перших самостійних робіт 32-річного скульптора.

Як бачимо, за неповне десятиліття на Закарпатті з'явилось 8 пам'яток монументального мистецтва, що втілювали образ Кобзаря. Проте в живописі Шевченківська тема не відзначалась такою стрімкістю розвитку. Це підтверджує й участь митців Закарпаття в ювілейних республіканських виставках 1961-го (з нагоди 100-ї річниці з дня смерті художника) та 1964 років (до 150-ліття з дня народження).

Серед архівних джерел Закарпатської організації НСХУ була знайдена лише згадка про участь художника Павла Балли у республіканській виставці 1961 року. Живописець-монументаліст за освітою представив серію графічних робіт «Шевченко і Закарпаття». Сьогодні доля цих творів невідома. Збереглись лише фотознімки чотирьох графічних аркушів: «Читають Кобзар», «Минає вже тринадцятий», «Що, бидло! Шевченка читаєш? Свободи захотів?...», «Через кордон», в яких художник емоційно змалював прагнення верховинців вивчати творчість Кобзаря. Графічні твори насичені деталями, що відображають одну з найскладніших сторінок історії Закарпаття – окупацію гортіївською Угорщиною. Цікаво, що три роботи із цієї графічної серії увійшли до списку робіт, на основі яких у 1963 році Павла Баллу рекомендували, а згодом прийняли до Спілки художників УРСР.

Значно більше фактів збереглось про ювілейні святкування з нагоди 150-ліття від дня народження Шевченка, що охопили всі без винятку регіони України. 6 березня 1964 року в приміщенні обласної організації Спілки художників відбулася обласна художня виставка [6], а 9 березня в обласній філармонії – урочисте засідання громадськості Ужгорода, в якій художники взяли активну участь в оформленні сцени. Варто відзначити, що Дирекцією виставок Художнього фонду УРСР у 1964 році були організовані пересувні тематичні виставки творів Шевченка. Так, наприкінці травня 1964 року в Ужгороді відбулась виставка естампів художника [3].

У березні 1964 року в Києві відбулась масштабна республіканська виставка, приурочена 150-літньому ювілею художника. Закарпатські митці готувались до цієї події, проте їхня участь не була настільки помітною. «Ми, художники Закарпаття, дуже слабо, слабо аж до сліз, представлені на республіканській виставці, присвяченій 150-літтю Т. Шевченка. Всі області дали хороші роботи, пейзажі, а наші пейзажі – бездушні», – відзначав тодішній голова Закарпатської організації СХУ Антон Кашшай на загальних зборах 21 квітня 1964 року [11].

На початку січня 1964 року А. Кашшай вказував на «упадок в мистецтві закарпатських художників. Доказом цього є твори закарпатських митців, які були відправлені на республіканську виставку» [9]. Із протоколу загальних зборів закарпатських художників від 25 січня 1964 року із промови А. Кашшая дізнаємось, що до ювілейної виставки, окрім скульпторів, практично ніхто із художників не підготував твори [7].

Причини пасивності живописців неодноразово обговорювались на зборах. На засіданні правління 26 березня 1964 року учасники зборів спробували з'ясувати і обговорити причини «творчого застою». Так, Василь Свида наголошував на заробітчанстві, яке поширилось у ті часи серед спілчанських кіл та зниженні художньої якості творчої роботи художників, а Андрій Коцка відзначав відсутність критики та самокритики серед митців [5].

Попри всі перипетії, достеменно відомо, що були відхилені пейзажі В. Габди та Е. Контратовича [4]. Проте активними учасниками тієї виставки були молоді художники, а саме викладач Ужгородсь-

кого училища прикладного мистецтва Анатолій Коптєв із дерев'яним скульптурним портретом Шевченка, скульптори Михайло Попович та Костянтин Лозовий, які підготували дві роботи – «Тарас Шевченко в солдатах» (дерево) й «Кобзар» (штучний камінь) та Ганна Горват із теракотою «Перебендя (за твором Т. Шевченка)». Показово, що за активну участь у ювілейній виставці молода берегівська керамістка-самоук була нагороджена грамотою облвиконкому (від 24 січня 1964 р.), а також відзначена подякою Урядового Шевченківського комітету під головуванням М. Бажана [2].

Окрім професійних митців, у республіканському святкуванні ювілею Кобзаря взяли участь і народні майстри. Зокрема, народний різьбяр по дереву Василь Асталош з Сваляви представив на виставці рельєф «Т. Шевченко на Україні», досвідчений великоберезнянський скульптор Іван Барна – образний дерев'яний рельєф «Кобзар у Карпатах», композицію якого прикрашали портрет Шевченка та його поетичні рядки; його земляк – різьбяр Іван Кізік виконав монументальну композицію «Шевченко над Дніпром» (інтарсія), а народна майстриня Гафія Визичканич з Тячівщини виткала на верстаті портрет поета, який доповнював напис: «Живеш ти завжди поміж нас!».

Учасниками ювілейної виставки 1964 року були і студенти провідних мистецьких вищих навчальних закладів України. Серед них і закарпатець – В'ячеслав Приходько – майбутній народний художник України, а тоді – студент Львівського інституту декоративно-прикладного мистецтва. На республіканській виставці у Києві експонувалось його дерев'яне панно «Народний співець» (дерево, тоноване різьблення, 77х57). Портрет-образ Кобзаря представлений на фоні фігуративної композиції, де головними персонажами є селяни, трудівники й військові. Попри дещо пафосний характер композиції, варто відзначити психологічну розробку образів. Ця студентська робота В. Приходька увійшла до списку творів, на основі яких у 1973 році художника рекомендували до вступу в Спілку художників СРСР.

У часи навчання до творчості Тараса Шевченка звертався й молодий художник-графік Василь Скакандій. У 1961-1962 роках 20-річний студент Київського художнього інституту виконав 2 твори: акватинта «Тарасові шляхи» та офорт «У дяка», які експонувались на республіканській виставці молодих художників у 1966 році. Як згадує художник, ці твори були його першою студентською спробою у вивченні техніки офорту. Працюючи над композицією, майбутній народний художник України зробив багато натурних замальовок, зокрема чумацького возу в музеях Києва та мальовничих пейзажів у Каневі.

Народницька тема була по-особливому близька художнику протягом усієї його творчості. Так, серед образів, втілених художником в офортах та лінограверах, – численні образи опришків, мешканців Верховини та селян. Уже працюючи художнім редактором видавництва «Карпати», митець ще не раз звертався до Шевченківської теми. У 1982 році на замовлення Закарпатської обласної бібліотеки для дітей та юнацтва Василь Скакандій виконав лінограверу «Портрет Шевченка». У масштабному тондо (діаметр 46) на фоні портрета Кобзаря художник змалював героїв його поезії. Наступного 1983 р. Василь Скакандій став автором ілюстрацій та художнього оформлення книжки Петра Скунця «Один», яка в ті часи вийшла обмеженим накладом. Художник розробив 7 графічних аркушів, де у складних художніх композиціях неодноразово виринає образ Шевченківської Катерини. Співзвучність поезій Скунця із образним світом поезій Кобзаря спонукала автора ілюстрацій використати цитату відомого полотна Шевченка як втілення образу України, що наскрізно проходить у поезії майбутнього Шевченківського лауреата – Петра Скунця. Сьогодні ці графічні ілюстрації зберігаються у редактора ужгородського видавництва «Ґражда» Івана Ребрика.

Ювілейний 1964 рік став етапним для виготовлення чималої кількості портретів Шевченка й серед художників, які працювали в Художфонді та в рекламному комбінаті. Як пригадує дружина скульптора Михайла Поповича, у 1964 році її чоловік спільно із Костянтином Лозовим виконав серію портретів письменників для шкіл області, серед яких був й портрет-погруддя Тараса Шевченка зі штучного мармуру. У архівах ДАЗО зберігся лист до закарпатських художників від студійців Мукачівської ЗОШ №2 ім. Т. Шевченка із проханням подарувати картини із портретом Кобзаря або твори на тему його поезій [12]. За рішенням зборів регіональної організації СХУ в школу відправили кілька робіт на Шевченківську тематику із майстерень закарпатського відділення Художфонду [10].

Середина 1960-х стала найяскравішою сторінкою в історії закарпатської Шевченкіани радянського періоду. Увага до творчості й образу великого Кобзаря – один із кроків в національному самоутвердженні закарпатських українців. На жаль, після ювілейних святкувань у 1964 році в області за радянських часів не було встановлення жодного пам'ятника, меморіального погруддя або дошки на честь великого українського поета.

Вшанування пам'яті Шевченка після ювілейних святкувань мало своєрідне продовження, адже Дирекція художніх виставок України організувала поступлення тематичних пам'яток до обласних художніх музеїв. Так, у 1965 році фонди Закарпатського художнього музею поповнились мармуровим «Портретом Шевченка» (1962) відомого українського скульптора Петра Мовчуна, яке сьогодні прикрашає хол музею.

Роки «тихого тоталітаризму», що історики датують часом зняття із посади першого секретаря ЦК КПУ Петра Шелеста у 1972 році – сумна сторінка з історії української культури. Арешти, переслідування та утиски будь-яких форм національної свідомості – ознака 1970-х і першої половини 1980-х років. Аналізуючи закарпатське мистецтво означеного періоду, мусимо констатувати, що цей період – один з найнепродуктивніших у крайовому мистецтві: досягнення п'ятирічок, індустріалізація та урбанізація краю – теми, що заполонили мистецький простір Закарпаття. Будь-який національний прояв вважався перешкодою у творенні нової спільноти – радянського народу.

Проте шевченківська тема продовжувала розвиватися серед митців Закарпаття. Бодай не на повну силу, але у майстернях художників звучав голос Кобзаря. Так, у 1978 році скульптор Богдан Корж виконав дві плакетки із зображенням портрета Шевченка. Наприкінці 1970-х шевченківську теми активно розробляв художник-різьбяр – майбутній Шевченківський лауреат у 2008 році – Василь Сідак. За словами скульптора, шевченківська тематика по-особливому близька художникові, адже образ рідного народу – тема, яка звучить протягом усього творчого життя. У пластиці Василь Сідак неодноразово втілював образи, навіяні поезією Кобзаря («Мені тринадцятий минало», 1979; «Пішла в снопи, пошкандибала малого сина годувать», 1980; «Думи мої, думи мої», 1987), та виконав різьблення двох дерев'яних тарілок із портретами Шевченка (1986, 2006). До втілення образу поета у медальєрному мистецтві двічі звертався й скульптор Михайло Белень. Так, 1983 роком датовані його теракотова та бронзові медалі.

Ідеологічний тиск послабився лише в другій половині вісімдесятих. У 1987 р. на фасаді Ужгородської ЗОШ № 1 ім. Т. Г. Шевченка (тепер – лінгвістична гімназія) було встановлено меморіальну дошку із горельєфним зображенням портрета Шевченка. На той час минуло вже понад 30 років з моменту присвоєння школі у 1953 р. ім'я великого Кобзаря. Із розповіді автора – ужгородського скульптора Івана Маснюка, долю пам'ятки вирішив випадок. До майстерні художника завітав тодішній мер Ужгорода Омелян Попович, який серед скульптур в майстерні художника побачив готовий до встановлення портретний образ Кобзаря. Незабаром горельєф прикрасив фасад історичної будівлі в центрі Ужгорода.

Ця подія стала вагомою не лише в історії навчального закладу, але й цілого міста, адже портрет Шевченка, окантований лавровою гілкою та цитатою на сувої «І чужому научайтесь, й свого не цурайтесь» став першим портретним зображенням поета в обласному центрі. Відомий шевченківський рядок став девізом школи на багато років. У 1989 році у стінах навчального закладу було відкрито музей Т. Г. Шевченка. До 175-річчя поета скульптор Михайло Белень розробив 7 варіантів медалей із портретними зображеннями Шевченка. Одна із медалей і значок планувалися до серійного випуску для Ужгородської школи №1 ім. Т. Шевченка.

У 1989 році була відкрита ще одна меморіальна дошка на фасаді ЗОШ № 5 у місті Берегово – горельєф із червоної глини у виконанні відомої керамістки та скульптора Закарпаття Ганни Горват. Меморіальну пам'ятку встановили з лівого боку центрального входу, на стороні, що виходить на вулицю Шевченка. Вирішення образу Кобзаря суттєво вирізнялося від інших меморіальних пам'яток Шевченка на Закарпатті: композиція теракотового горельєфа відтворює портрет голови поета, який доповнений фігурою мандрівного лірника. По суті, це єдиний образ в області, де постать поета перегукується з образом Шевченка-кобзаря.

У святкуванні 175-річчя поета відзначились й закарпатські художники, які взяли активну участь у різноманітних виставках. 60 творів від 30 закарпатських авторів було представлено на республіканській виставці, яка відбулась у стінах Українського державного музею образотворчого мистецтва. В Ужгороді в залах обласного музею також відбулася велика виставка, яка об'єднала митців різних поколінь. В інформаційному повідомленні «Закарпатської правди» відзначені роботи Е. Контратовича «Садок вишневий коло хати» та В. Скакандія «Тарас Шевченко», а також В. Асталоша «Портрет Т. Шевченка» та Б. Гавати «Не забудьте спом'янути незлим тихим словом».

Напередодні проголошення незалежності України у 1990 році пам'ятник Шевченка прикрасив і найпівнічніший райцентр Закарпаття – Великий Березний. Місцем розташування був обраний кут вулиць Шевченка й Корятовича поблизу селищного парку. Авторами першої на Закарпатті постаті Шевченка у сидячій позі стали скульптор Валерій Горобець та архітектор В. Ульянов. Постать поета добре прочитується із далекої відстані. У фігурі, вирішеній скульптором у динамічному ракурсі, зовсім немає пафосу: Шевченко, тримаючи у лівій руці розгорнуту книгу, на мить присів і замислився, вдивляючись у далечінь.

У найбільшому гуцульському центрі Закарпаття – місті Рахові, пам'ятник Шевченка був відкритий під час святкувань Дня незалежності у 1993 році. У міському парку, що носить ім'я поета, сидяча фігура стала ще одним етапом у розвитку історії закарпатської Шевченкіани. Автором пам'ятника став уродженець Рахова – скульптор Юрій Гав'юк та архітектор Михайло Кравчук. Пам'ятник став варіантом аналогічної фігури Тараса Шевченка з штучного мармуру, що був презентований під час святкувань перших Великодніх свят за часів незалежності України 26 квітня 1992 року в Шевченківському гаю у Львові.

Серед творів Юрія Гав'юка образ Кобзаря посідає помітне місце. Так, удосконалений образ рахівського пам'ятника скульптор використав для створення монументальної скульптури поета у Володимир-Волинському. Пам'ятник з карбованої міді встановлено на початку 1990-х у райцентрі Волинської області. Примітно, що вдячні волиняни присвоїли нашому землякові звання почесного громадянина міста.

Окрім монументальних образів Кобзаря, Юрій Гав'юк розробляв образ поета і в станковій скульптурі. Так, у майстерні художника зберігається дерев'яне погруддя Тараса, виконане у 2000-му році.

Проте найгарячіші події скульптурної Шевченкіани відбувались в обласному центрі Закарпаття. Загальна історія ужгородського пам'ятника Кобзареві нараховує 16 років: від ідеї та оголошення першого конкурсу у 1983 році до моменту відкриття пам'ятника на площі Народній у 1999 році.

Перший конкурс на створення проекту пам'ятника в Ужгороді оголосило обласне управління культури. На початку 1980-х рр. у конкурсі взяли участь три автори з п'ятьма проектами [16: 14]. На жаль, з невідомих причин обговорення проектів так і не відбулося, а угоду про виготовлення пам'ятника уклали із столичним скульптором, чий проект кілька разів відхиляла громадськість. За 16 років створювались та розпадались численні комітети по спорудженню пам'ятника, проте активно тривав збір коштів серед громадськості.

З мертвої точки справа зрушилась лише у 1997 році. Наприкінці року було оголошено ще один конкурс як реакція на дії Ужгородського міськвиконкому, який зробив спробу втілити замовлений проект на свій смак. У конкурсі взяли участь чотири автори: Володимир Чепелик (Київ), Василь Роман, Василь Олашин та Михайло Михайлюк (представив три проекти, виконані у різні роки). Цього разу в конкурсі переміг проект скульптора Михайла Михайлюка та архітектора Володимира Лезу.

За задумом скульптора, який протягом 13 років неодноразово брався за втілення образу Кобзаря, фігура поета-філософа мала бути зображена стоячою і ні в якому разі не сидячою (як це було вирішено скульптором для першого конкурсу у 1983 році). «Я прийшов до висновку, що геній нескорений, як його багатостраждальний народ, він не має права навіть обпертися на щось. Він мусить стояти міцно, непохитно й гордо, як народ, котрий його породив», – пояснював ідею автор проекту [15]. Художник свідомо відмовився від оповідальності та детальної конкретизації і зосередився на розкритті внутрішнього глибинного змісту постаті Шевченка.

Чергові перипетії почались із виготовленням глиняної моделі пам'ятника у натуральну величину. Лютневі морози 1998 р. в неопалювальній майстерні скульптора загрожували стрімким знищенням глиняної моделі. Місцева влада була зайнята черговими передвиборчими перегонами і задовільнилась підписанням угоди на фінансування проекту [17: 16]. Келійно вони продовжували просувати модель «першого» пам'ятника, яку на той час вже готувалися відливати в бронзі в угорському місті Ніредьгаза.

Першою на сполох знов вдарила громадськість. Із зверненням до міського голови Ужгорода Сергія Ратушняка виступають Закарпатська організація НСХУ та колектив Ужгородського коледжу мистецтв ім. А. Ерделі. Потрібно було терміново зібрати кошти на виготовлення гіпсової моделі. Саме в ці найтяжчі часи до справи долучилась обласна «Просвіта» ім. Т. Шевченка. За короткий час кошти були зібрано патріотично налаштованими силами. Пам'ятник Шевченкові в черговий раз було «врятовано». До створення моделі з гіпсу скульптор залучив своїх учнів – Івана Цубину та Михайла Колодка.

Проте відформовану в гіпсі модель знов очікувала невизначеність в її подальшій долі. Рятівником пам'ятника став підприємець Федір Вовканич, який спільно із виконавчим директором обласної Міжнародної Спілки українських підприємців Олегом Галиком організовує колег на фінансову підтримку шевченківського проекту. Саме завдяки зусиллям та старанням цих людей були у короткий термін зібрані кошти на відлиття пам'ятника із бронзи у скульптурних майстернях Львова.

Здавалось би, на цьому етапі кількарічні перипетії в історії ужгородського пам'ятника мали бути із успіхом вирішені. Але на зміну скульптурним баталіям прийшли архітектурні. Головним питанням затятих суперечок стало місце встановлення пам'ятника: між площею Б. Хмельницького та площею Народною. Архітектор Володимир Лезу та автор скульптурного проекту Михайло Михайлюк відстоювали ідею центру площі Народної, спроектованої відомим чеським архітектором Ф. Крупкою. Опір запропонованому місцю розташування виказували комуністи, адже протягом радянської історії Ужгорода площу прикрашав пам'ятник В. Леніну.

За короткий час конфлікт набув великого розголосу. Завдяки позиції інтелігенції, громадських організацій та місцевих ЗМІ впливовий український тижневик «Українське слово» надрукував лист-звернення скульптора М. Михайлюка, а також статтю, в якій критикувалась позиція міської та обласної влади. Літо 1998 року пройшло у нескінчених архітектурних нарадах. За підтримки громадських організацій був організований збір підписів у місті за встановлення пам'ятника на площі біля обласної держадміністрації. Так, архітектурна війна була виграна принциповою позицією архітектора і скульптора.

Опісля проведення других за 1998 рік виборів мера Ужгорода поступово налагодилась співпраця між обласною та міською владами, де питання пам'ятника Шевченка нарешті дістало підтримку: справа ужгородського пам'ятника поступово доходила до свого логічного завершення. 9 березня 1999 року пам'ятник Кобзареві було урочисто відкрито у найзахіднішому обласному центрі України. (У 2003 році ужгородський пам'ятник було відтворено на ковертах Пошти України) [16: 105].

У 2000-му році бронзове погруддя Шевченка прикрасило місто Мукачево. Авторами постаменту на вул. Ужгородській стали скульптор Іван Бровді та архітектор Олександр Андялоші. Як згадує автор скульптурної композиції, робота над погруддям тривала паралельно із виконанням пам'ятника Кирилу та Мефодію для Києво-Печерської лаври. За словами Івана Бровді, ще з часів дитинства Шевченко був його улюбленим поетом. Уже сьогодні, перебуваючи у поважному віці, скульптор говорить, що тільки тепер зрозумів вірші поета-філософа, адже пророчі слова поезії Кобзаря актуальні не тільки сьогодні, але й на найближчі 100 років.

У 2007 році бронзова півфігура Шевченка на гранітному постаменті прикрасила площу перед будівлею Воловецької райдержадміністрації. Ініціатива встановлення пам'ятника українському поетові належала голові районної ради Олександру Берковичу, яку підтримала місцева «Просвіта». У 2006 році було оголошено конкурс, на який зголосився лише один скульптор з Ужгорода – Василь Олашин. Розроблений проект пам'ятника ½ натуральної величини дістав схвальні відгуки і вже через рік був готовий до встановлення. Архітектор Петро Гайович розробив план реконструкції площі. За його задумом, на площі близько 330 м^2 мали встановити сучасну бруківку та облаштувати освітлення. На превеликий жаль, справа так і не дійшла до свого цілковитого завершення. Як не прикро констатувати, історія цього пам'ятника не завершилась й до сьогодні. Влада «забула» розраховуватись із авторами, тож останні кілька років Василь Олашин пробує домогтися правди через суд.

6 вересня 2009 у рамках святкування Дня села відбулось відкриття бюста Шевченка у селі Лопухів Тячівського району. Погруддя Шевченка розмістили у центрі на площі Героя Соціалістичної Праці Івана Чуси – відомого закарпатського лісоруба. По-

близу встановили й десятиметровий флагшток із національним синьо-жовтим прапором. До сьогодні скульптурний образ поета залишається єдиним пам'ятником у селі.

Ідея вшанування Кобзаря належала голові села – Михайлові Фіцаю, який на той час був помічником народного депутата на громадських засадах Станіслава Аржевітіна. До роботи над бетонним погруддям було залучено відомого українського скульптора Петра Штаєра – уродженця села Колочава, що на Міжгірщині, який сьогодні мешкає у Львові.

Уже наступного 2010 року Петро Штаєр став автором іншого погруддя Шевченка, який відкрили в день 19-ї річниці незалежності України в його рідному селі Колочава. Бронзове погруддя Шевченка виконано за ескізом Івана Буркала, який виліпив образ поета з глини та подарував селу ще в 1960-х роках. Ініціатива та фінансова підтримка створенню пам'ятника належить народному депутату України Станіславу Аржевітіну. На жаль, доля прообразу-скульптури, яку так і не перевели в інший матеріал, сьогодні залишається невідомою. Проте в архівах колочавців залишились світлини із роботою Івана Буркала, за якими й було виконане сучасне бронзове погруддя.

Образ Шевченка встановили поблизу ЗОШ № 1 практично у самому центрі села. Подія зібрала значну кількість мешканців та гостей району. Так у селищі була вшанована пам'ять великого українського поета та відновлена творчість ще одного забутого колочавця.

Цікавим прикладом закарпатської Шевченкіани стало встановлення пам'ятника Шевченка у Седнєві, що на Чернігівщині. Автором образу Шевченка, що у 2010 році прикрасив парк колишньої садиби Лизогубів, став молодий ужгородський скульптор Андріян Балог, який нині живе і працює в Києві. Старий монумент – погруддя поета перенесли в інше місце. Новий образ – це фігура молодого Шевченка на повний зріст, витесана з каменю. Слід зазначити, що це не перша робота молодого скульптора, яка прикрашає Седнівщину.

Напередодні Дня конституції України, 27 червня 2012 року, чотириметровий бронзовий постамент Шевченка прикрасив площу міста Хуст – столицю Карпатської України. Автором скульптури та архітектурного вирішення став Ігор Гречаник. До слова, монументальний образ Шевченка вже був втілений автором у двох варіантах, що прикрашають площі міст Баку (2008) та Софії (2009). У Хусті пам'ятник відкрито завдяки зусиллям меценатів – тодішнього міністра МНС Віктора Балоги та депутата облради Павла Балоги.

За словами скульптора, він відтворив «власного» Шевченка, який живе в його уяві як геніальний митець, окрилений Божою волею. «Шевченко зображений молодим – в тому віці, коли він почав творити "Кобзаря". Це його основна праця, тому акцент в пам'ятнику зроблено саме на книзі «Кобзар», – зазначив під час відкриття скульптор. У планах художника встановлення окриленого Шевченка в Києві та інших містах України.

Навесні 2013 року ініціатива спорудження пам'ятника Шевченкові сколихнула громадськість міста Берегово. У травні цього року було підготовлено проект рішення сесії міської ради та проведені громадські слухання. Пам'ятник Шевченку планують звести за рахунок добровільних пожертв. Для цього в місті створили громадське об'єднання «Кобзар», на рахунок якого надходитимуть благодійні грошові внески.

Автором проекту пам'ятника є Василь Олашин (мол.). Митець вже розробив декілька варіантів бронзової скульптури на гранітному постаменті. Разом із пам'ятником планується облаштувати скверик поблизу ЗОШ №5, де і буде розміщено витвір мистецтва. Саме так жителі Берегова планують вшанувати 200-річчя великого Тараса.

Висновки і перспективи. У ході дослідження вдалось віднайти понад 50 творів, у яких закарпатськими художниками втілено постать Шевченка або відображено образи, навіяні його літературною творчістю. Безперечно, це не повний список образотворчої Шевченкіани Закарпаття. Проте наявний емпіричний матеріал докорінно спростовує стереотип «відсутності» образу Шевченка в мистецькій практиці закарпатців. Завершити розвідку закарпатської мистецької Шевченкіани хочеться словами відомого графіка Павла Бедзіра: «Якщо Шевченка поєднати зі Сковородою, то будемо мати не плач, а дух. Треба думати про космічну Україну. Шевченко мені цікавий не як ідол, а як жива енергія. Його ще ніхто не зрозумів. Це світло, яке сходить. Він є вічно живим» [1: 32].

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаврош О. Д. Закарпатське століття: ХХ інтерв'ю / Олександр Гаврош. – Ужгород: Мистецька лінія, 2006. – 318 с.: іл.
2. Грамоти, нагородження Горват Г. А. // Архів Закарпатської організації НСХУ. Особова справа Горват Г. А. – арк. 48.
3. ДАЗО – ФР-1544. – Оп.1. – Спр.135. – арк.5
4. ДАЗО – ФР-1544. – Оп.1. – Спр.140. – арк.3
5. ДАЗО – ФР-1544. – Оп.1. – Спр.140. – арк.6
6. ДАЗО – ФР-1544. – Оп.1. – Спр.140. – арк.32
7. ДАЗО – ФР-1544. – Оп.1. – Спр.142. – арк.1
8. ДАЗО – ФР-1544. – Оп.1. – Спр.142. – арк.2
9. ДАЗО – ФР-1544. – Оп.1. – Спр.142. – арк.5
10. ДАЗО – ФР-1544. – Оп.1. – Спр.142. – арк.9
11. ДАЗО – ФР-1544. – Оп.1. – Спр.144. – арк.35
12. Історія міст і сіл Української РСР: Закарпатська область / Гол. ред. колегії: Бєлоусов В. І. – Київ: Головна редакція Української радянської енциклопедії АН УРСР, 1969. – 788 с.
13. Кузьма В. Художньо-мистецькі осередки та музеї на Закарпатті за роки радянської влади (1945-1991) / В. Кузьма // Тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання» (Ужгород, 12-14 травня 2013 р.). – Ужгород: МПП «Ґражда». – 2013. - С. 117-119.
14. Михайлюк М. Він мусить стояти міцно, непохитно і гордо…/ Михайло Михайлюк // Екзиль: Науково-мистецький часопис. – Ужгород: МПП «Ґражда». – № 1– С.10.
15. Пиріг Л. Пам'ятники Шевченка у філателії /Любомир Пиріг // Обзотворче мистецтво. – 2007. – №1. – С. 104-105.
16. Ужгородська шевченкіана. З історії спорудження пам'ятника Тарасові Шевченку в Ужгороді. Ужгород – Київ: Видавництво Олени Теліги, 1999. – 112 с.

УДК 821.161.2-1.09 (477.87)

Наталія РЕБРИК,
канд. філол. наук, проректор
Закарпатського художнього інституту,
м. Ужгород, Україна

МИСТЕЦТВО САМОСТВЕРДЖЕННЯ У СЛОВІ: ВІД АНДЕГРАУНДУ ДО КЛАСИКИ. ОЛЬВІЙСЬКИЙ ВЕРТЕП ДМИТРА КРЕМЕНЯ

Ребрик Н. Й. Мистецтво самоствердження у слові: від андеграунду до класики. Ольвійський вертеп Дмитра Кременя**.** У статті робиться спроба художньо-естетичного аналізу модерної поезії Дмитра Кременя, доводиться думка, що автор у поемі «Пропала грамота» справді суперечить усталеним філософським, етичним, естетичним кодам соціуму й скеровує поетичне Слово на самовираження.

Ключові слова: Художня творчість, самовираження, поема, андеґраунд, класика.

Ребрик Н. Й. Искусство самоутверждения в слове: от андеграунда к классики. Ольвийский вертеп Дмитрия Кременя**.** В статье осуществляется попытка художественно-эстетического анализа модерной поэзии Дмитрия Кременя, доказывается мысль, что автор в поэме «Пропала грамота» действительно противоречит утвердившимся философским, этическим, эстетическим кодам социума и направляет поэтическое Слово на самовыражение.

Ключові слова: Художня творчість, самовираження, поема, андеґраунд, класика.

Rebryk N. Y. A**rt of self-affirmation in the word: from underground to classics. Dmytriy Kremen's Olvia nativity Scene.**

Background. The attempt of artistic and aesthetic analysis of Dmytriy Kremen's modern poetry has done in the article**.**

Objectives. The objectives of this study are to determine| research of specific of artistic comprehension of ontological problems of Ukrainians in historical and philosophical poems.

Methods. The method was been applied to the research.

Results. The results of the research support the idea that few people can speak about problems of society openly. A pure poet Dmitry Kremen knew how to do it poetically-publicist well. His poetic and philosophical vision of «Lost Letter» was the first collection of Uzhgorod selfpublishing, which strangely, and thanks to Nicholas Matoli, preserved at the publishing house «Grazhda» (1970, author's decorating).

Conclusions. We conclude the author of the poem «Lost Letter» really contradicted established philosophical, ethical, aesthetic codes of society and directs the poetic Word to the self-expression.

Keywords. Artistic creation, self-expression, poem, underground, the classics.

© Ребрик Н. Й., 2014

Уперто повертатися додому
І Україну по зірках шукать.
Горить над нею різдвяна звізда,
Одна на всіх
Спасенна
Третя
Зірка...

Ю. Ряст
Так трудно повертатися додому...

Постановка проблеми. Сьогодні часто доводиться чути про незрозумілість чи ускладненість сучасної української поезії. Це стосується і творчості Дмитра Кременя. Його духовний досвід включає безмежжя власної та зарубіжної культури; у його історіософських видіннях проглядається і українська поезія бароко, і модерне європейське письмо, це і геній Тараса Шевченка, і мистецтво Еллади й Ольвії, це і живопис та класична музика Європи, і творчі пошуки сучасних молодих постмодерністів з їхніми епатуючими образами й незалежністю, і постійна присутність у тканині його поетичного рядка вічних біблійних ремінісценцій... Дмитро Кремінь, прямуючи від андеґраунду до класики і навпаки, постійно самоствердується у слові. Спробуємо переконатись, що робить це він мистецьки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Літературна творчість Дмитра Кременя є предметом дослідження науковців І. Дзюби, Ю. Коваліва, В. Базилевського, Л. Старовойт, В. Бойченка, Є. Барана, В. Коротича, В. Шуляра, А. Малярова, І. Берези, Т. Кременя та ін. Кожен із науковців – чи то у монографії, чи в передмові до чергової збірки, або в рецензії чи газетній статті – знаходив свій інтерес у слові поета, відзначав різні грані його звучання.

Метою нашої статті є дослідження специфіки художнього осмислення онтологічних проблем українства в історіософських поемах, зокрема у поемі «Пропала грамота», Дмитра Кременя. На основі художньо-естетичного аналізу його модерної поезії довести, що автор у поемі «Пропала грамота» суперечить усталеним філософським, етичним, естетичним кодам соціуму й скеровує поетичне Слово на самовираження.

Виклад основного матеріалу. Яке українське справжнє серце не полонило священне вертепне дійство: «дивне світло б'є ув очі», «ангели співають», «пастушки з ягнятком перед тим дитятком на колінця припадають», «три Царіє поклони дають…» Розкривається душа – наповнюється Світлістю, Любов'ю, Надією… Щороку, як вперше, вслухаєшся у такі знайомі з дитинства слова про народження Ісуса, очікуєш волхвів з дарами немовляті, ненавидиш злого царя Ірода, і нарешті – восхвалюєш разом з колядниками торжество Правди: «Слава во Вишніх Богу, і на землі мир…», а коли дивовижні події у вертепі переносяться на перший поверх, щиро смієшся з Вівчарями, Дідом і Чортом з того нашого таки «українськи-ментального» життя, буває, що й червонієш від сороміцьких словесних пасажів Смолавої Баби чи Циганки, та все ж віриш, що «де коза рогом, там жито стогом», що в Новому році буде й пшениця, й усяка пашниця, що когут нестиме яйця, а бик даватиме молоко…

Корнелія Коляджин. Ілюстрація до книги Дмитра Кременя «Мовчання волхвів»

Віриш…

Бо така українська душа…

А ще коли на столі кутя і гора фанок…

Та коли та українська душа опиниться на Різдво десь на початку Арбата в Москві чи на Карловому мості в Празі і здалеку зачує коляду, то на крилах нестиметься назустріч, щоб стривоженим серцем торкнутися рідного (хіба хтось інший, крім українців, так колядує!), притулитися до свого не те що оком і вухом, а всім єством і в німому зачудуванні, сором'ячись (бо, знову ж таки, хіба ті «копійки» можуть бути еквівалентом!), вичистити кишені, щоб хоч трохи віддячити колядникам, пустити сльозу і потиснути їм руки, белькочучи щось про Україну, Ужгород і крачун-керечун…

Сьогодні все рідше «з вертепом ходять козаки по Україні» (Зореслав)… У карпатських селах ще збереглись перебиранці і ліплення звізди, а по «зрусифікованих містах» найчастіше на новорічно-різдвяних шоу-конкурсах тільки й побачиш коляду, та й то – її концертний варіант… Цьогоріч, скажімо, до нашої хати прийшло двоє (!) колядників-циганчат і один вертеп – ПЛАСТовий, а ще років десять тому дітей було – як на небі зірочок.

Автентика пропадає, вироджується, як, врешті, й Україна…

А світ – вертеп.
Кажу я з гіркотою: цей світ – вертеп. І, мабуть,
щонайважче – у ньому залишатися собою,
від перших днів своїх і до останніх
не бути ні актором,
ні суфлером,
ні ляльокою на пальчиках облудних,
а лиш собою кожної години,
а лиш собою кожної хвилини,
з лицем одвертим твердо йти на кін… –

писав у далекому 1968 році Грицько Чубай [1: 72]. Овва! Минув «застій» і «перестройка», прийшла «незалежність» і вже забулися «помаранчі», а світ, виявляється, такий самий вертеп:

А десь у вертепі, а десь у вертепній країні
Картонні пророки, месії й під зорями свині, –
Вони календарні, дарма, що такі вже примарні.
Лише у вертепі, секс-шинку ці відьмочки гарні,
А сили земні, як і сили оті потойбічні,
У цьому вертепі персони такі символічні.
Усе проміняють – Вітчизну, родину і жінку,
За трон із касетою, чарку в парламентському шинку.
Восходять на сцену поміщики, дами, гусари,
Вертепний народе, такі народив ти почвари,
Країно-вертепе, я довго вертався до тебе.
Пропала поема? А ти возродився, вертепе!
[2: 584].

Такою постає нинішня Україна зі сторінок «Пропалої поеми» Дмитра Кременя – «гостро-сучасного поета з оригінальним, критично-філософським баченням світу, який уявляється йому [себто, світ] як в часових візіях від Адама та від Христа – через ольвійські й скіфські та козацько-барокові епохи – до соловецьких черепів та новітніх комсомольців-нуворишів» [3], поета високої проби, що пише в стилі поетичної публіцистики, «чий оголений нерв… вібрує й корчиться під дією електрострумів існування» [4: 5]. Цей «сучий світ сукревиці і сечі» (І. Ребрик) дістає багатьох. Але мало хто про це говорить відверто–поетично–публіцистично. А чистий лірик Дмитро Кремінь вміє робити це добре.

Його поетично-філософська візія «Пропала грамота» бере свій початок з «Тану блукаючого вогню» – першої самвидавної ужгородської збірки, яка дивним чином, а саме завдяки Миколі Матолі, збереглася у видавництві «Ґражда» (1970-і роки, художнє оформлення авторське). Образ-символ блукаючого вогню, створений Дмитром Кременем, упевнено трактуємо в дискурсі впізнавано-класичному: це – як Прометей у Шевченка, Вічний Революціонер – у Франка, Досвітні Вогні – у Лесі Українки, Сонячні Кларнети – у Тичини, Літаюча Голова – у Неборака… Підкупає «активно ренесансна одушевленість життя» автора, якому було десь років двадцять-двадцять два у часі написання поеми, і така ж «активно ренесансна одушевленість життя» його ліричного героя («І коли не посмію назватись, / ні впізнати у нім рідню, / я повішусь на жовтій краватці / блукаючого вогню…»), вражає духово-формова близькість до «Золотого гомону»: така ж драматична феєрія, напружена синестезія почуттів, у манері письма символізм щасливо переплітається з елементами авангардизму, імпресіонізму, імажинізму, неоромантизму, неореалізму, необароко, тобто органічне поєднання «кольорового слуху» і «слухового кольору», «мальовничої музичності» і «музичної мальовни-

чості» (у Тичини: золотий гомін дзвонів Лаври і Софії, Бог засіває небесні лани зернами кришталевої музики, голуби-молитви розцвітають акордами у недосяжній високості повнозвучного храму, «і всі сміються, як вино: і всі співають, як вино»; у Кременя: «всенощний тан блукаючого вогню», у скаженому, гармонізованому хаосі віку міністри, поети, актори, фізики грають тріумфальний марш відлітаючим вогням, а валторни, гобої і скрипки п'ють огненний нектар алкогольного небесного концерту, від якого «спиваються зорі й мурахи спиваються так важко що їм і пісні не співаються», бо ж «червоне сяйво в синім небі блідло немов на небо хтось пролляв вино»); така ж дивовижна тяглість історичних епох (у Тичини: «Човни золотії Із сивої-сивої Давнини причалюють» з Андрієм Первозванним, який благословляє революційний Київ; у Кременя: «300 000 літ до мамутів», «по тисячі літ за мамутами», «липи на еспланадах кав'ярень», а над усім «архангельська труба Армстронга»); обоє витворюють архетипальний образ вогню: всеперемагаючий «невгасимий Огонь Прекрасний, Одвічний Дух» – це у Тичини, «безсмертний блукаючий білий вогонь… і символ віри» – у Кременя; як наслідок вироблення власного мистецького літературного стилю, названого у Тичини «кларнетизмом», а у Кременя можемо означити «гобоїзм»: з одного боку апофеозом звучать над усім Сонячні Кларнети – панмузична стихія, що приборкує хаос; а з другого – далекий голос гобоя, що перемагає хаос; навіть творення авторських неологізмів (у Тичини: чорнокрилля, акордитись, самодзвонний, яблуневоцвітний і под.; у Кременя: аеровіра, циклотронний, збезуміти, процокатись, змавплений і т. д.). Про перегук творчості двох поетів побіжно зауважує і Володимир Базилевський у передмові до «Замурованої музики», відзначаючи неабиякий талант Дмитра Кременя «обертати політичну публіцистику на поезію» [4: 5].

Цей Кременів Блукаючий Вогонь як Франків «Дух, що тіло рве до бою…» Він за «300 000 літ до мамутів» родився, а розповився в час «неону–синхрофазотрону» й «інтерпретації ультрацивілізованої казки», коли цивілізація називала вогонь своїм двійником, що час від часу зникав, потім знову з'являвся, відлітав від землі до хмар, та вже ніколи не міг бути знищеним…

Якось на емоційному рівні відчуваємо, чи то пак, між рядками прочитуємо шанобливе ставлення до вогню як до посла Неба на Землю, він – вогонь – святий, очисний, всеперемагаючий, благодійний, хоч і блукаючий… Унікальність Кременевої поезії у тому, що, читаючи твір, кожен віднайде для себе своє розуміння вогню, знайде власне пояснення всьому, що відбувається у творі, мало того, читаючи вдруге і втретє, і вдесяте, кожного разу буде нове сприйняття, виринуть нові смисли, проявляться несподівані образи (майже за Р. Бартом: «Ми ніколи не повинні притлумлювати в собі жадобу тексту; текст повинен приносити задоволення – це наш закон, про який не варто забувати ні за яких обставин», «Текст нескінченно відкритий в безкінечність: жоден читач, жоден суб'єкт, жодна наука не здатні зупинити рухливість тексту)» [5: 481].

З творчого звіту Дмитра Кременя на засіданні літстудії ім. Ю. Гойди (протокол від 18 листопада 1974 року – сорок років тому!) відомо, що автор на той час мав чотири поетичні симфонії: «Сад», «Параноїчна зона "А"», «Тан блукаючого вогню» та «Коні Адамові», а «вибираючись із багна модернізму, написав актуальну поему "Меморандум Герштейна"» [6: 32]. Молодому амбітному поету закидали «надмірне захоплення буржуазними формалістичними течіями у літературі», а якщо просто: то примушували писати зрозуміло, тобто у дусі літератури соцреалізму. 48 чоловік присутніх на творчому звіті, серед них викладачі-науковці. Кремінь тримався достойно, демонстрував зразки неабиякого інтелекту, відстоював право на альтернативну літературу, визнав свою відрубність від студентського колективу – колись читав свої твори друзям, тепер читає сам собі (сприймається, скорше, як такий собі жест у стилі Хвильового), спробував переконати «чорний трибунал», що надалі він буде займатися виключно поезією, а не модернізмом… З того часу маємо спогади Петра Скунця (старшого товариша по перу, друга, врешті наставника): «У нас на Закарпатті в 70-і роки, коли вже впокориться Драчів талант, з'явиться ні на кого не схожий Дмитро Кремінь. Каюся, коли він мені показав одну із своїх поем і пожалівся, що її не друкують, я необачно пожартував: "А навіщо друкувати, це ж написано для духів, а духи читати не вміють". І тут же пошкодував: по очах поета побачив, що він не сприйняв мої слова за жарт. Пізніше я так і не знайшов тієї поеми у книжках Дмитра Кременя, але вона була неодмінним етапом на дорозі до творчої зрілості, як отроцтво, юність на шляху до зрілості життєвої…» [7: 4].

Слід зауважити, що «Тан блукаючого вогню» не стоїть одиноко в тому часі у літературі Закарпаття. Подібний самвидав має Микола Матола – «Спалах на сцені» (Ужгород, 1974; художнє оформлення теж авторське). Той же «хаос пізнання йде через цвинтар, де підгнили старенькі хрести», і вогонь як порятунок і протиставлення темряві-страху. Елементи подібного знаходимо у Петра Скунця у творах «Малоруське», «Реквієм», «Приборкувач вогню», «Вікно у ніч», пізнішій дещо «Землі химер» та ін. Очевидно, ідейно-художній мистецький заміс андеґраундних закарпатських шістдесятників-сімдесятників Фелікса Кривіна, Петра Скунця, Павла Бедзіра, Лізи Кремницької, Ечі-Ференца Семана, Дионізія-Миколи Матоли і, врешті, Дмитра Кременя був добрий. Адже згодом Василь Горват напише «Сльозу барабана» і «Полювання на сина», Іван Ребрик – «Злам», з'явиться екзотичний Петро Мідянка, а нині модерні речі пишуть Наталя Довганич, Олеся Ребрик, Лесь Белей, Кароліна Бундаш…

І саме з такого полум'я вихоплена «Пропала поема». Тут – уся географія й історія України – «вічний люфт і небесний етер», з її відчайдушністю і зрадами, з її героїзмом і помстами, з невимовними втратами і небувалими досягненнями, з кривави-

ми поразками і недовготривалими перемогами: від потурченої-побусурманеної Насті Лісовської і походу новгород-сіверського князя Ігоря на половців, через швидкі козацькі чайки, визвольну війну Богдана Хмельницького, революції й голодомор, проголошення незалежності і розпачу від безголов'я влади до сучасної «безкордонної транзитної республіки», яку після великого національного піднесення розпродують і плюндрують, співаючи гімни українському кориту.

«Пропала поема» Дмитра Кременя настроєм достоту нагадує «Землю химер» і «Вічну Катерину» Петра Скунця. Ця щемно-ностальгійно-самозречена забава найдорожчими образами-почуттями у безконечному вертепному дійстві є не лише своєрідною опірністю душі лукавій долі:

Так зі мною доля ця лукавила,
Душу мою змучила і кров...
Ти – мій храм, собор Петра і Павла.
Загашу свічу. І це – любов [2: 326], –

тут можна відчитати далекий спомин про часи, коли писалися перші строфи «Пропалої поеми», тут можна вздріти стомлені очі боготворених у потойбіччі Петра Скунця і Павла Бедзіра. Хльосткі порахунки з добою, з собою, з цим вертепним світом – це і за них: і за Петра, і за Павла:

І коли на Майдані свободи
Ми свободу здобули самі,
Нас обрали народом народи,
А цього ми зреклися самі.
Все розтало. Прийшли вуркагани.
Ми в країні самі не свої.
Скіфські, царські, високі кургани
З молотка вже пішли на паї.
Ні, не кров'ю наповнена чаша,
Тут свободи червоне вино...
А земля попід нами не наша,
І вже іншої нам не дано.
Отаке українське кіно... [2: 611]

Висновки. Воно інакше в цьому світі й не буває. Лише нескінченне повертання-відшукування «шляхами й обніжками» в цій «вертепній країні і хаті» чи пропалої поеми, чи вифлеємської зірки, чи золотого руна, чи осердя світу – любові цієї жінки, що чеше волосся при нічному вікні, Марії. Класик не покидав андеграунд. Лише:

Попід серце давня пісня горнеться,
Віриться, що ми іще живі... [2: 616].

Корнелія Коляджин. Ілюстрація до книги Дмитра Кременя «Мовчання волхвів»

ЛІТЕРАТУРА

1. Чубай Грицько. П'ятикнижжя. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – 256 с.
2. Кремінь Дмитро. Мовчання волхвів. – Ужгород: Ґражда, 2014. – 896 с.
3. Бойченко Валерій. Бенефіс на Голготі [Електронний ресурс]. – Режим доступу : URL : http://maysterni.com/publication. php?id=8480
4. Базилевський Володимир. Мінерал поезії // Кремінь Д. Д. Замурована музика: лірика, симфонії, поеми; перд. В. Базилевського. – К.: Ярославів Вал, 2011. – 368 с.
5. Барт Ролан. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По // Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С.479-521.
6. Протокол засідання літстудії УжДУ ім. Ю. Гойди від 18 листопада 1974 року // Екзиль. – Ужгород: Ґражда, 2007. – № 3. – С. 32-33.
7. Скунць Петро. ...і прийдемо туди, звідки прийшли... // Екзиль. – Ужгород: Ґражда, 2007. – № 2. – С. 4-5.

УДК 069: 061.23 (477.83)

Роксоляна ДАНЧИН,
директор історико-етнографічного музею «Бойківщина», м. Самбір, Україна

ДІЯЛЬНІСТЬ ТОВАРИСТВА І МУЗЕЮ «БОЙКІВЩИНА»: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Данчин Р. С. Діяльність товариства і музею «Бойківщина»: історія та сучасність. Розглянуто історію формування та проблеми розвитку музейного товариства «Бойківщина». Зазначено особливе значення установи в науковому дослідженні народних традицій, звичаїв та обрядів, історії й культури заселення бойківського краю, внесок окремих осіб у розвиток музею.

Ключові слова: музей, товариство, народ, бойки, пам'ятки, культура.

Данчин Р. С. Деятельность общества и музея «Бойковщина»: история и современность. Рассмотрена история формирования и проблемы развития музейного общества «Бойковщина». Указано особое значение учреждения в научном исследовании народных традиций, обычаев и обрядов, истории и культуры заселения бойковского края, вклад отдельных лиц в развитие музея.

Ключевые слова: музей, общество, народ, бойки, достопримечательности, культура.

Danchyn R.S. Activities Society and Museum «Boikovshchina»: Past and Present.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in the history of the formation and problem of «Boikivshchyna» museum.

Objectives. The objectives of this study are to determine the history of the formation and problem of «Boikivshchyna» museum.

Methods. So far this method was been applied to.

Results. The results of the research support the idea that a particular importance of the institution in the scientific research of national traditions, customs and rituals, history and culture of the development of the museum are specified.

Conclusions. The present results are significant in scientific publishing activities of the Society and Museum «Boikivschyna» 1920-1930-ies, it should be noted that they have made a significant contribution to the study and promotion of material and spiritual culture Boyko.

Keywords: museum, society, people, Boiko, sights, culture.

© Данчин Р. С., 2014

Полюбіть науку, плекайте і збагачуйте її своєю працею і своїм знанням, будьте її служителями! Здвигайте храми науки, вогнища духовної сили Церкви і Народу, пам'ятаючи, що немислиме життя Церкви і Народу без рідної науки. Наука – це їхнє дихання життя!!!
Йосиф Сліпий

Постановка проблеми. Товариство «Бойківщина» у Самборі виникло наприкінці 20-х років минулого століття завдяки ініціативі та заходам місцевих передових громадсько-культурних діячів. Українська еліта, що сформувалась у роки національно-визвольних змагань та української державності, відчула поклик до чогось більшого та глибшого. І саме цей внутрішній поклик окремих індивідуальностей, що вже духовно оновились, і спричинився до нової хвилі відродження. У Самборі такими постатями були: адвокат Володимир Гуркевич, лікар Володимир Кобільник, письменник Іван Филипчак.

Ініціатором створення Товариства і музею, які мали займатися дослідженням історії, побуту та культури бойківського племені, виступив відомий на Самбірщині громадський діяч, адвокат д-р Володимир Гуркевич (1880–1937), син греко-католицького пароха, який душпастирював у селі Корничі. Шукаючи чим прислужитись народу, у маленькому повітовому містечку одного вечора в одній із кав'ярень на паперовій серветці пише: «Повітовий музей в Самборі – поступаю в члени. Самбір, 24 липня 1927 року, в Гігієні діялось, година 10.40 вечером, д-р Гуркевич, д-р Кобільник».

Мета. Організатори й члени Товариства не обмежилися збиранням і збереженням пам'яток бойківського побуту й культури: від самого початку заходилися науково опрацьовувати зібрані багатющі матеріали. Їх першочерговим завданням стало дослідження й монографічні опрацювання різних аспектів матеріальної та духовної культури бойків.

Виклад основного матеріалу дослідження. Володимир Гуркевич зумів об'єднати навколо себе групу високоосвічених самбірських інтелектуалів, які з величезним ентузіазмом взялися за організацію як самого Товариства «Бойківщина», так і музею при ньому. Це, насамперед, Володимир Кобільник (1885-1937) – лікар, етнограф, археолог і публіцист, Антін Княжинський (1893-1960) – педагог, філолог, етнограф і соціолог, Іван Филипчак (1871-1945) – педагог, музеєзнавець і письменник, Михайло Скорик (1895-1981) – педагог, публіцист і науковець, Володимир Кордуба (1883-1964) – інженер, картограф, культурно-громадський діяч та інші. Надзвичайно жертовно спричинився до організації Товариства та його музею колишній громадський діяч Самбірщини, який у 20-30-х роках вимушено перебував на Закарпатті (тоді Чехословаччина) адвокат д-р Данило Стахура (1860-1938) і який теж гаряче підтримав цю ідею. Він відступив для експозиції збірок увесь перший поверх свого будинку, що знаходився в Самборі за адресою вулиця Тиха, 1.

Перше зібрання самбірських інтелігентів-українців, під час якого офіційно було вирішено засну-

вати Товариство «Бойківщина», відбулося 9 жовтня 1927 року. Однак перші загальні збори, які формально утворили це Товариство, були скликані лише 16 червня 1928 року, після організаційної підготовки. Паралельно із утворенням Товариства «Бойківщина» у Самборі заснували й однойменний музей.

Члени Товариства та музею «Бойківщина», 1928

У вересні 1927 року відбулися перші збори засновників кооперативи «Бойківщина», на яких доручено адвокатові Володимиру Гуркевичу опрацювати Статут музею. На зборах, що відбулися 16 червня 1928 року, було обрано правління (старши́ну): Володимир Гуркевич – голова, Володимир Курчак – заступник голови, Михайло Скорик – секретар, Іван Филипчак – директор (засідатель) музею, Володимир Кобільник – скарбник, Антін Княжинський і Микола Івасюк – члени правління (старши́ни), о. Михайло Юзв'як, Карло Шумний та Володимир Бережанський – члени ревізійної (провірної) комісії. Статут Товариства «Бойківщина» Львівське воєводство затвердило 12 червня 1928 р. під № В. Р. 4131, а Самбірське староство – 13 липня того ж року.

20 серпня 1930 року делегація від музею «Бойківщина» у складі Івана Филипчака та Гната Мартинця відвідала Перемиського, Сяноцького та Самбірського єпископа кира Йосафата Коциловського. Порушували питання допомоги музеєві.

У квітні 1931 року члени Товариства і музею «Бойківщина» Володимир Гуркевич, Володимир Кобільник та Іван Филипчак взяли участь у Першому з'їзді музеологів у Львові. А в травні цього ж року Товариство «Бойківщина» та його музей стали членами «Союзу музеїв у Польщі», що значно підвищило статус й авторитет цих українських інституцій.

19 квітня 1932 року відбулось урочисте відкриття музею в будинку Данила Стахури. Засновано фонд будівництва музею і вже у травні розпочато збір доброчинних внесків на будову. На кінець того ж року кількість експонатів у музеї сягнула 2450 каталожних номерів, 9000 високовартісних предметів з палеонтології, геології, народознавства, нумізматики, сакрального мистецтва (згадуються хрести монахів Скиту Манявського).

Наступного 1933 року при музеї «Бойківщина» проходить Другий з'їзд українських музеологів, а згодом – з'їзд «Дослідників Бойківщини». Виходить друге число часопису «Літопису Бойківщини». У цьому ж часописі розпочато друкування «Словника бойківського говору» о. Юрія Кміта.

9 червня 1935 року розпочав свою роботу Третій з'їзд українських музеологів у Львові. Створено комітет українських музеїв, головним із яких визнано музей «Бойківщина» (до 1937 року). Музей розширюється, створюється природничий відділ при «Рідній школі». Виходять п'яте і шосте числа «Літопису Бойківщини». У червні 1936 року члени Товариства і музею «Бойківщина» беруть участь у роботі Четвертого з'їзду Союзу українських музеологів у Сяноку. 16-17 травня 1937 року проходить П'ятий з'їзд Союзу українських музеологів у Перемишлі, в якому члени Товариства і музею теж беруть участь. Попри активну культурно-просвітницьку роботу, яку провадили Товариство «Бойківщина» та його музей як у Самборі, так і в усьому бойківському краю, они започаткували широку науково-видавничу діяльність.

Вчений провід Товариства «Бойківщина» заснував уже згадуване періодичне видання «Літопис Бойківщини», яке у підзаголовку мало ширше інформаційне розшифрування: «Записки, присвячені дослідам історії, культури й побуту бойківського племени». За неповних десять років існування (1931-1939) «Літопис Бойківщини» встиг вийти одинадцятьма випусками (12 число «Літопису» було підготовлене до друку, але через першу більшовицьку окупацію не дійшло до загалу).

На 1938 рік, завдяки копіткій праці членів Товариства та музею «Бойківщина», було зібрано понад 30 000 експонатів. Експозиція музею розміщена в трьох окремих приміщеннях: побут бойків – у теперішньому будинку швейної фабрики по вулиці Музейній (назва вулиці збереглась донині); бойківська ноша – у приміщенні бернардинського собору (тепер зал органної та камерної музики); природничий відділ знаходився у будівлі, де сьогодні інфекційна лікарня.

Другим важливим напрямком науково-дослідних пошуків Товариства та музею «Бойківщина» стали студії мовної стихії бойків. Їй присвятили свої дослідження такі відомі науковці, члени Товариства та музею, як отець Юрій Кміт, маґістер Ярослав Рудницький, доктор Антін Княжинський та інші. Отець Юрій Кміт, зокрема, започаткував «Словник бойківського говору», а також бойківський словарець сіл, який доніс до наших днів увесь «аромат» живої мови предків.

Значне місце в етнографічних дослідженнях членів Товариства та музею «Бойківщина» займали побут, народне мистецтво, обряди і звичаї бойків. Насамперед, тут потрібно відзначити розвідку Володимира Гуркевича «Бойки за 100 літ у числах» (ЛБ. – 1931. – Ч. 1). У цій праці автор простежив динаміку чисельного зростання бойків за період 1830 – 1930 років. Матеріальна та духовна культура бойків досліджувалася здебільшого на прикладі окремих бойківських сіл. Туди споряджали спеціальні експедиції, а також окремі ентузіасти, головно сільські священики, вчителі, іноді й письменні селяни

(як, наприклад, Михайло Зинич зі села Жукотин на Турківщині) записували усну народну творчість бойків, їх побут, звичаї та обряди. З цього погляду на особливу увагу заслуговує ґрунтовне дослідження Володимира Кобільника «Матеріальна культура села Жукотин Турчанського повіту».

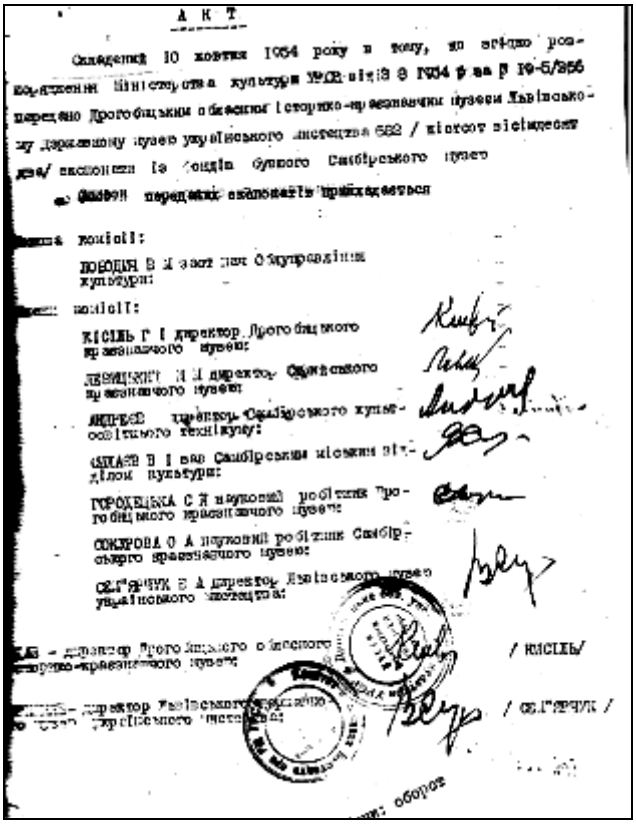
Цінні розвідки з культурної історії бойківського краю опублікували Іван Филипчак, Володимир Гуркевич, отець Роман Лукань, Іларіон Свєнціцький, Володимир Залозецький та інші. Так, Іванові Филипчаку належать цікаві дослідження з історії шкільної освіти на Бойківщині – статті «З історії шкільництва на Західній Бойківщині» (від 1772 по 1930 роки) (ЛБ.–1931. – Ч. 1) та «Школа в Стрільбичах», яка була опублікована в «Нарисі історії шкільництва» (Львів, 1936). Володимир Кобільник досліджував історію самбірської церкви Різдва Пресвятої Діви Марії (ЛБ. – 1934. – Ч. 4), а про сакральне мистецтво бойків писали такі наукові авторитети, як Іларіон Свєнціцький («Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобичі» (ЛБ. – 1938. – Ч. 10) та Володимир Залозецький («Бойківський тип деревляної церкви й його відношення до історичних стилів» (ЛБ. – 1938. – Ч. 10).

У жовтні 1939 року музеєві «Бойківщина» передано приміщення колишнього монастиря Бригідок, у якому він функціонував до 1950 року, а сам музей перейменовано у Самбірський історико-краєзнавчий. Від грудня 1945 року музей «Бойківщина» прикріплено до Харківського історико-краєзнавчого музею (розпорядження Комітету в справах культурно-освітніх установ при РНК УРСР). Уже після війни, у 1950 році, музейна збірка перенесена в приміщення колишнього монастиря Бернардинів.

У часі повоєнних репресій на теренах Західної України, які зачепили сподвижників «Бойківщини» Івана Филипчака, Антіна Княжинського та інших, доля музею була вирішена жорстоким наказом липня 1954 року – ліквідувати. Через місяць одержано розпорядження Міністерства культури УРСР № 19 – 5/366 «Про передачу експонатів Львівському державному музеєві українського мистецтва, Стрийському краєзнавчому музеєві та Дрогобицькому історико-краєзнавчому музеєві».

З Акта, складеного 10 жовтня 1954 року на основі розпорядження Міністерства культури УРСР від 3 серпня 1954 року №19-5/366, про передачу Дрогобицьким обласним історико-краєзнавчим музеєм Львівському державному музею українського мистецтва 682 експонати із фондів колишнього Самбірського музею, ми бачимо, під яким інвентарним номером знаходиться кожен експонат, а серед них дерев'яні (понад 30) і металеві (1) хрести, дерев'яна скульптура (близько 40), ікони (понад 112), кераміка (іграшки, скарбонки, куманці, дзбанки, миски), дерев'яні скрині, вишивки на листках у папках. У чорновиках акта зазначені та не введені в акт старі книги (стародруки XIV-XVI-XVIII ст.), альбоми тощо. Це далеко не повний перелік.

Коли складався цей акт, то в Дрогобицькому музеї механічно залишилась археологічна збірка, пронумерована власною рукою Володимира Кобільника – співзасновника та члена Товариства і музею «Бойківщина», не кажучи вже про ікони художника XVI ст. Федуска зі Самбора. До Стрийського краєзнавчого музею перейшов увесь природничий відділ.



А К Т

Складений 10 жовтня 1954 року в тому, що згідно розпорядження Міністерства культури УРСР від 3 серпня 1954 р. за № 19-5/366 передано Дрогобицьким обласним історико-краєзнавчим музеєм Львівському державному музею українського мистецтва 682 / шістсот вісімдесят два/ експонати із фондів бувшого Самбірського музею

з яких передових експонатів приймається

Голові:

ПОВОДИН В І зав. від обмундирування культури:

Комісії:

КІСЕЛЬ Г І директор Дрогобицького краєзнавчого музею:

ЛЕВИЦЬКИЙ І І директор Стрийського краєзнавчого музею:

АНДРЕЄВ директор Самбірського культосвітнього технікуму:

ШАПАЛ В І зав Самбірським міським відділом культури:

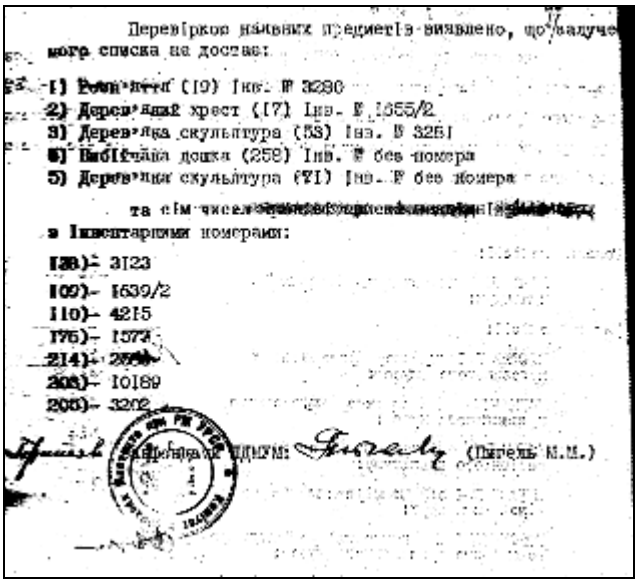
ГОРОДЕЦЬКА С Я науковий робітник Дрогобицького краєзнавчого музею:

СОКОЛОВА О А науковий робітник Самбірського краєзнавчого музею:

СЕЛЕЗНЬОВ В А директор Львівського музею українського мистецтва:

/ КІСЕЛЬ /

/ СЕЛЕЗНЬОВ /



Перевіркою наявних предметів виявлено, що вказане в акті списка не достає:

1) Розп'яття (19) Інв. № 3280
2) Дерев'яний хрест (17) Інв. № 1655/2
3) Дерев'яна скульптура (53) Інв. № 3261
4) Вибійчата дошка (259) Інв. № без номера
5) Дерев'яна скульптура (71) Інв. № без номера

та ін. числі

з Інвентарними номерами:

(38)- 3123
(69)- 1639/2
(110)- 4215
(175)- 1573
214)- 2[illegible]
(203)- 10189
(203)- 3202

(Пігель М.М.)

Акт від 10 жовтня 1954 року

Музей висловлює подяку науковцям та мистецтвознавцям, які зазначили у своїх монографіях, яким чином потрапили ікони з музею «Бойківщина» до фондів інших музеїв.

Українське народне малярство XIII-XX століть: світ очима народних митців: Альбом/ Авт. – упоряд.: В. І. Свєнціцька, В. П. Откович. – К.: Мистецтво, 1991. – 304 с.: іл.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

1. Архангел Михаїл з діяннями

Друга половина – кінець XIV ст. Бойківщина. Майстерня Спаського монастиря (?).

Дошка (2) липова, дві врізні односторонні шпуги (нижня втрачена), ковчег подвійний, паволока, яєчна темпера.

125,3 х 86 х 2,5 ЛМУМ.

Ікона надійшла у 1930-х рр. з Миколаївської церкви с. Сторонна (Дрогобич) до музею «Бойківщина» в Самборі.

1954 р. у складі колекції цього музею її передано з Дрогобицького краєзнавчого музею до Львівського музею українського мистецтва. С. 2

2. **Різдво Христове**

Остання чверть XVI ст. Львівське середовище (?).

Дошка липова, дві зустрічно врізані шпуги, подвійний ковчег, левкас, яєчна темпера, сріблення, тоноване під золото, рельєфно тиснений орнамент .

65 х 53 х 2 ЛМУМ.

Ікона святкового ряду в іконостасі.

Надійшла у 1930-х рр. з церкви Параскеви с. Млинів до музею «Бойківщина» в Самборі.

У 1954 р. передана Львівському музею українського мистецтва з Дрогобицького краєзнавчого музею. С.14

3. Юрій Змієборець

Середина XVI ст. Бойківщина

Дошка ялинова (2), дві зустрічно врізані шпуги, ковчег, береги чорні з готизуючим написом білилом угорі та посрібленими розетами з боків унизу; вздовж країв тонка червонувато-вохриста опуш; вздовж берегів – паволока. Левкас, яєчна темпера, сріблення.

123 х 92 х 3, 8 ЛМУМ.

Надійшла у 1930-х рр. з монастирської Юріївської церкви с. Ступниці до музею «Бойківщина» в Самборі.

У 1954 р. передана Львівському музею українського мистецтва. С.20

Надійшла у 1930-х рр. з монастирської Юріївської церкви с. Ступниці до музею «Бойківщина» в Самборі.

У 1954 р. передана Львівському музею українського мистецтва. С.20

4. Різдво Христове XVII ст.

Коло риботицьких малярів.

Дошка ялинова, дві шпуги, левкас, яєчна темпера, сріблення, тоноване під золото, ритування орнаментальне (тло).

Ікона з внутрішнім півкругом (обрамлення відсутнє).

100 х 67 х 2 ЛМУМ.

Ікона храмова.

Надійшла у 1930-х рр. до музею «Бойківщина» в Самборі.

1954 р. передана разом із збіркою з Дрогобицького краєзнавчого музею. С.78

5. Св. Онуфрій

Початок XVIII ст.

Коло риботицьких малярів.

Маляр Олексій (?)

Дошка ялинова (2), дві наскрізно врізані шпуги.

Глибоке гладке обрамлення, левкас, яєчна темпера, сріблення, тоноване під золото, ритування рослинним орнаментом (тло).

112 х 69,5 х 2,5-6/105 х 63. ЛМУМ.

Ікона храмова.

Надійшла у 1930-х рр. до музею «Бойківщина» в Самборі, 1954 р. передана разом із збіркою з Дрогобицького краєзнавчого музею до Львівського музею українського мистецтва. С. 83

6. Покрова Богородиці («Всім скорбящим радість»)

Стефан Медицький (?)

Середина XVII ст. Стара Сіль**.** Полотно, олія.

103х85,5. ЛМУМ.

Ікона вотивна.

Надійшла у 1930-х рр. до музею «Бойківщина» в Самборі з церкви Іллі або з передміських П'ятницької чи Вознесенської церков містечка Стара Сіль.

У 1954 р. передана з Дрогобицького краєзнавчого музею до Львівського музею українського мистецтва. Консерваційні заходи проведено. С. 107

Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV ст. Львів: Друкарські куншти, 2005. – 502 с.: іл.

7. Христос Пантократор на престолі.

Ікона зі Сторонної на Самбірщині. XV ст.

112х82.

Надійшла із музею «Бойківщина» в Самборі до Національного музею у Львові. С. 81-82

8. Нерукотворний образ. XV ст.

54х89.

Надійшла із музею «Бойківщина» в Самборі до Національного музею у Львові. С. 373-374

Гелитович Марія. Святий Миколай з житієм. – Львів: Свічадо, 2008. – 152 с.: іл.

9. Св. Миколай з двома житійними сценами

Друга половина XVI ст.

З церкви Йоана Хрестителя у Підбужі, Дрогобицький р-н, Львівська обл.

Дошка тополева, осикова (2), темпера, сріблення; рельєф; ковчег; дві наскрізні шпуги.

101,5х60,5х2.

У 1955 р. надійшла із музею «Бойківщина» в Самборі до Національного музею у Львові

(Кв. 38438, І-2595). С.40

10. Св. Миколай з житієм.

1560-ті рр.

Майстер (?) Дмитрій.

З церкви св. Миколая у Долині, Івано-Франківська обл.

Дошка липова (3), темпера, золочення; рельєф; ковчег; дві наскрізні шпуги

98,5х89,5х3,5.

У 1955 р. надійшла із музею «Бойківщина» в Самборі до Національного музею у Львові

(Кв. 38434, І-2591). С. 80

7.

9.

8.

10.

11.

11. Св. Миколай з житієм

Перша половина XVIII ст.

Походження невідоме.

Дошка липова (3), темпера, сріблення; гравірування; дві шпуги, впущені праворуч

93,5х69,5х2,5.

У 1955 р. надійшла із музею «Бойківщина» в Самборі до Національного музею у Львові

(Кв. 38527, І-3684). С.142

Марія Гелитович. Ікони Старосамбірщини XIV-XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів: Свічадо, 2010. – 239 с.: іл.

12.

13.

14.

12. Йоан Богослов

Перша половина XVI ст.

с. Сушиця Велика

Дошка липова (2), подвійний ковчег, темпера, сріблення; дві шпуги

111х76,5х2,5

У 1954 р. надійшла з колекції музею «Бойківщина» в Самборі до Національного музею у Львові

(Кв-38465, І-2622). С.206

13. Старозавітня Трійця

Друга половина XVI ст.

З церкви Успіння Пресвятої Богородиці (або святої Параскеви), с. Топільниця

Дошка липова (4), без ковчегу, темпера, сріблення; дві шпуги, врізані праворуч

86х71,5х2,5

У 1954 р. надійшла з колекції музею «Бойківщина» в Самборі до Національного музею у Львові
(Кв-38490, І-2647). С. 222

14. **Спас**

Кінець XVI ст.

З церкви Успіння Пресвятої Богородиці, с. Топільниця Горішня

Дошка шпилькова (2), ковчег, темпера, сріблення; дві шпуги, врізані ліворуч

70х65,5х3,5

У 1954 р. надійшла з колекції музею «Бойківщина» в Самборі до Національного музею у Львові
(Кв-38466, І-2623). С.230

Відродження музею співпало зі створенням незалежної Української Держави. На прохання культурно-просвітницького Товариства імені Володимира Кобільника у грудні 1990 року виконкомом Самбірської міської ради виділено приміщення під відновлений історико-етнографічний музей «Бойківщина» в колишньому будинку парафіяльної школи, збудованої мешканцями міста у 1679 році на старожитніх фундаментах XVI ст. Музей відновив свою діяльність у 1991 році як філія Національного музею у Львові (рішення Львівського облвиконкому від 21.05.1991). Організаційні трансформації завершилися в 2001 році, коли на виконання рішення обласної ради від 19 жовтня музей «Бойківщина» переходить у підпорядкування управління культури облдержадміністрації як самостійний музей із власним балансом.

Першу збірку відродженого до музею передав директор СШ №1 міста Самбора Георгій Машура, який не один десяток літ домагався відновлення музею «Бойківщина», хоч сам він виходець з Полтавщини. А далі були безперервні експедиції по теренах Дрогобиччини, Старосамбірщини, Турківщини, згодом побували на Гуцульщині, де побут досить подібний до бойківського.

Сьогоднішня діяльність музею – продовження жертовної праці наших попередників. У музеї функціонують три постійнодіючі експозиції. У першій з них «Матеріально-господарська культура бойків та бойківська ноша» – представлено дерев'яні предмети бойківського хатнього побуту, жіночий і чоловічий бойківський одяг, зразки вишивок Дрогобиччини, Турківщини, куточок бойківської хати (бамбетель, колиски, скрині, стіл, обрус вишиваний, рушники, свічник), предмети ткацтва (терлиці, осікачки, куделі, веретена, прядки, кросна, ткацькі верстати тощо).

Друга постійнодіюча експозиція – «Родина Козакевичів» – частина спадку родин Ковшевичів та Козакевичів: меблі кінця XIX – початку XX століть, стародавні флакони, касетки, ампірний годинник, альбом зі світлинами, вперше робленими в Галичині, колекція живопису Володимира Козакевича, роботи польських художників Міхала Яблонського та Яна Піньонжка, колекція старих українських поштівок, цікаві документи XVI-XIX ст. та інші речі, що заповіла Лідія Козакевич українському народу.

Ведеться наукове опрацювання нової експозиції національно-визвольних змагань **«**Боротьба за українську державність на Самбірщині та Бойківщині», де представлено матеріали про активних діячів ЗУНР, УГВР, УПА, ОУН, дивізії «Галичина», Закерзоння – Михайла Іванця, Осипа Куриласа, Андрія Чайковського, Кирила Осьмака, Степана Бандери, Романа Шухевича, Ярослава Стецька, Степана «Хріна» Стебельського, Миколи Лебедя, Василя Мізерного, Михайла Піцюри. Відтворено криївку в розрізі (лава, стіл, посуд, побутові речі, драбина, друкарська машинка, карти бойових дій, погруддя «Хріна» Стебельського у виконанні скульпторки з Канади Аріадни Шум-Стебельської, матеріали про родину Стебельських, передані жителькою м. Самбора п. Дарією Томашек та родичами зі Львова (родинна світлина 1913 р.).

Ця експозиція доповнена банерами у газетній формі, спільним проектом музею «Бойківщина» з Самбірським об'єднанням всеукраїнського товариства «Просвіта» ім. Тараса Шевченка під назвою «Етюди з історії Самбірщини», за матеріалами переданими самбірчанином п. Тарасом Козбуром (США), що висвітлюють трагічні події 1941 р. в місті Самборі.

Окрема експозиція, присвячена письменнику, адвокату, громадсько-політичному діячу, уродженцю міста Самбора, повітовому комісару ЗУНРу Андрію Чайковському та провіднику, полковнику визвольних змагань в Україні, творцю і засновнику УВО та ОУН – Євгену Коновальцю. Вона є продовженням наукового опрацювання експозиції національно-визвольної боротьби.

Першим доробком у науковій роботі музею стало опрацювання монографії д-ра Юліана Євгена Рабія «Княжий город Самбір» (видано видавництвом «Місіонер» 1999 р.). Видано випуски «Літопису Бойківщини» (у них відтворено всі числа журналу за 1931-1937 роки), а на сьогоднішній день музей опрацював та подав до друку четвертий випуск «Літопису» (тут 1937-1939 роки). Водночас ведеться опрацювання нотних записів у друці «Пісні у записах Антіна Княжинського» (передані доньками Антіна Княжинського Мартою Турчин та Оксаною Козбур (США) та матеріалів систематизованого каталогу фондової збірки музею «Скарби Бойківщини» (перша черга – «Кераміка»).

Монографія д-ра Юліана Євгена Рабія «Княжий город Самбір»

Перевидання «Літопису Бойківщини» 1931-1939 років є гідним пошануванням засновників Товариства та музею «Бойківщина», які внесли неоціненний вклад у збереження бойківської культури.

У квітні 1995 р. музей провів науково-теологічну конференцію, присвячену «Світлій пам'яті Ісповідника Віри Патріарха Йосифа Сліпого», водночас відкривши однойменну філателістичну виставку з приватної збірки Романа Смика (Чикаго, Америка). У

1996 р. у музеї відбулася конференція «Минуле і сучасне Бойківщини» з нагоди 140-річчя від дня народження Михайла Зубрицького – греко-католицького священика, довголітнього пароха села Мшанець, що на Старосамбірщині, дійсного члена НТШ, відомого дослідника історії та етнографії Галичини XIX ст.

Видання «Літопису Бойківщини» 1931-1939 рр.

У середині 1990-х років голова Державної служби контролю переміщення культурних цінностей через державний кордон України Олександр Федорук презентував у музеї мистецьку спадщину самбірчанина – скульптуру, кераміку, живопис Юрія Кульчицького (Мужен, Франція), а також художню обробку металу Аки Перейми та писанки Тетяни Осадци (штат Огайо, Америка). Вишиті ікони представляв о. Дмитро Блажійовський (Рим, Італія), світлини про життя українців в Канаді – Іван Івахів (США), а матеріали документальної виставки, присвяченої самбірчанину, пластуну 1930-х років отцю мітрату Володимиру Івашко (Канада) та ювілейної виставки до 80-річчя меценатки, уродженки Самбірщини Євгенії Піцюри-Швець «Чужино, чужино незаміниш мені Україну...» (Україна-Канада), передані у фонд музею «Бойківщина». Мистецька палітра мистців з діаспори представлена також графічними роботами Олега Островського «Україна назавжди» (Англія) та малярством уродженця міста Самбора Яна Корча з фонду музею ім. Яна Декерта м. Ґожова (Польща). Співпраця музею з українською школою в Сяноку (Польща) представлена виставкою «Духовне очищення у дереві» члена Бещадської спілки художників Здіслава Пенкальського (с. Гочів біля Ліска, Карпатський регіон) – ікони писані на обгорілих дошках знищених дерев'яних прикарпатських церков. Виставку супроводжувала фольк-група «Відимо» зі Сяноку під керівництвом Маріянни Ярої (виконувались українські гаївки, польські та словацькі веснянки). Також експонувались у музеї «Бойківщина» виставка ікон Миколаїв-Чудотворців з приватної збірки єпископа Коломийсько-Чернівецької єпархії Миколи Сімкайла (Коломия) та виставка дерев'яної сакральної архітектури авторства Михайла Яськовича (Львів). Нещодавно у музеї експонувалась збірка мистецьких робіт Олекси Новаківського із зарубіжної колекції професора Миколи Мушинки із Пряшева, яка справила прекрасне враження на відвідувачів. До речі, принагідно, Микола Мушинка на відкритті виставки передав музеєві велику кількість матеріалів, присвячених фундатору музею Данилу Стахурі та українському звитяжцю Степанові Стебельському (псевдо «Хрін»).

Фонд музею «Бойківщина» – основний, допоміжний і бібліотечний – з кожним роком поповнюється за рахунок копіткої роботи працівників музею, а також жертовністю жителів Самбора і самбірської діаспори. Перший внесок у поповненні музейної бібліотеки – це дарунок літератури від голови Товариства «Бойківщина» Галини Утриско (Філадельфія, США), а згодом теперішнього голови цього ж Товариства Ярослава Геврича; Йосипа Терелі з Канади та київських видавництв до 750-ліття міста Самбора. Вагомий внесок у поповнення музейної книгозбірні надав Микола Гнатів (Вінніпеґ, Канада), подарувавши понад 1750 книжок. Долучилась до цього й уродженка Самбірщини Євгенія Піцюра-Швець (зараз жителька Торонто, Канада), подарувавши музеєві близько 600 предметів родинного архіву. Серед постійних відвідувачів музею була самбірчанка Віра Чепига, заповівши власну бібліотеку, що становить близько 650 книг. Останнє вагоме надходження літератури відбулось 2011 року з приватної бібліотеки відомого громадського діяча, політв'язня, історика Івана Геля (біля 700 примірників).

Починаючи від 1998 року й до сьогодні музей «Бойківщина» співпрацює з Львівською національною академією мистецтв. Вперше у стінах музею свої дипломні роботи презентували студенти кафедри сакрального мистецтва ЛАМ (завідувач кафедри, заслужений діяч мистецтв України, Народний художник України, професор Роман Василик).

У 2000-2003 рр. Львівська національна академія мистецтв та музей «Бойківщина» спільно проводять І-ий тур фестивалю майстер-клас «Малеча творить писанку» під керівництвом доцента кафедри ткацтва ЛАМ Зеновії Шульги. Результатом такої співпраці є виставки викладачів та студентів академії – мала скульптура у кераміці та монументальний рисунок, яку двічі представляв Іван Франк, настінні пласти Степана Андрусіва, Василя Боднарчука та декоративний посуд Ярослава Славінського, живописна «Стара Бойківщина» В'ячеслава Гордієнка, ліжники Марти Токар та гобелени її дочки Іванни, живопис «Дерев'яні церкви Галичини» Романа Василика.

Співпраця з Львівським коледжем декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша розпочата виставкою кераміки та живопису Оксани Роюк-Багринівської, скульптурою Ярослава Юзьківа, живописом Михайла Коломийчука. А студенти представили плакати, присвячені Голодомору 1932 – 1933 рр. в Україні.

2008 рік позначився співпрацею з музеями України: музей взяв участь в урочистостях присвячених 10-літтю діяльності Єпархіального музею міста Трускавця. На запрошення Львівського музею історії релігії у жовтні 2008 року працівники музею пройшли стажування на тему: «200-річчя Галицької митрополії УГКЦ у пам'ятках історії та культури» та отримали свідоцтва про підвищення кваліфікації Міністерства культури і туризму України.

Знайомство з творчістю закарпатських митців у музеї «Бойківщина» розпочалось у 2005 році з виставки графіки, кераміки та живопису Наталії Тисовської (Ужгород), а через рік самбірчани захоплювались живописом членів Національної спілки художників України Наталії Сіми та Володимира

Павлишина. Продовження співпраці з Закарпатським музеєм народної архітектури та побуту відбулося у 2010 році Міжнародною науково-практичною конференцією «Історія створення музеїв просто неба. Сьогодення та перспективи розвитку», присвячена 40-річчю Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

Від 2007 по 2011 роки музей взяв участь у проектах «Україна туристична», «Новітня історія України. Галичина», «Україна й українці – цвіт нації, гордість країни», «Золотийфонд нації», отримано відзнаки, дипломи тощо.

У 2009 році започаткована співпраця з Регіональним музеєм ім. Фастнахта у м. Бжозов (Польща). В цьому ж році відбулася Міжнародна науково-практична конференція «Історія Бжозова 2010» У 2011 році започаткована співпраця з Музеєм Замком в м. Освенціумі (Польща), а у 2012 – з Музеєм Солей Краківських м. Велічка (Польща).

На початку 2012 р. в музеї «Бойківщина» започатковано проект, який ознаменував новий рівень співпраці з Львівською національною академією мистецтв під назвою «Різдвяний вернісаж». Він розділений на п'ять черг виставок. Перша частина називалась «Від Різдва до Великодня» і представлена роботами викладачів Романа Василика, Любові Яцків, Костя Марковича (іконографічний цикл «Різдво») та студентів кафедри сакрального мистецтва. Друга частина називалась «Великдень»; третя – «Від Великодня до Покрови», а четверта – «Від Покрови до Миколая», а п'ята **–** «Від Миколая до Богоявлення».

Висновки і перспективи. Завершуючи нашу розвідку про науково-видавничу діяльність Товариства та музею «Бойківщина» 1920-1930-х років минулого століття, слід зазначити, що вони зробили вагомий внесок у вивчення та популяризацію матеріальної та духовної культури бойків. Як Товариство, так і музей розвивалися, набирали сили, і лише трагічні обставини першої та другої більшовицьких окупацій (1939-1944) брутально перервали їх плідну роботу, – адже можна тільки здогадуватися, яких би успіхів вони досягли у галузі наукового вивчення Бойківщини, якби й далі працювали у цивілізованих умовах. Тому й надалі ми повинні продовжувати дослідження бойківських теренів, зберегти культуру бойків для прийдешніх поколінь.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акт від 10.10.1954 р. На основі розпорядження Міністерства культури УРСР № 19-5/366 «Про передачу експонатів Львівському державному музеєві українського мистецтва, Стрийському краєзнавчому музеєві та Дрогобицькому історико-краєзнавчому музеєві».

2. Літопис Бойківщини (1931 – 1939). – Ч.1-11.

3. Українське народне малярство XIII-XX століть: світ очима народних митців: Альбом/ Авт.-упоряд.: В. І. Свєнціцька, В. П. Откович. – К.: Мистецтво, 1991. – 304 с.: іл.

4. Рабій Ю. Княжий город Самбір. – Львів-Самбір-Ютика, 1999. – 442 с.

5. Патріарх Димитрій (Ярема) Іконопис Західної України XII-XV ст. Львів: Друкарські куншти, 2005. – 502 с.: іл.

6. Гелитович Марія. Святий Миколай з житієм. – Львів: Свічадо, 2008. – 152 с.: іл.

7. Марія Гелитович. Ікони Старосамбірщини XIV-XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів: Свічадо, 2010. – 239 с.: іл.

УДК 025.85:371.31

Леся ДЗЕНДЗЕЛЮК,
старший викладач кафедри графіки та дизайну друкованої продукції Української академії друкарства, науковий співробітник відділу реставрації Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, м. Львів, Україна

МАТЕРІАЛЬНО-ТЕХНІЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЯК НЕОБХІДНИЙ ФАКТОР НАВЧАННЯ ФАХОВИХ РЕСТАВРАТОРІВ

Дзендзелюк Л. С. Матеріально-технічне забезпечення як необхідний фактор навчання фахових реставраторів. Становлення й еволюція основних етапів реставраційної діяльності значною мірою залежить від матеріально-технічної бази. У статті розглядаються усі напрямки реставраційної практики, спрямованої на збереження, консервацію, продовження життя, покращення експлуатаційних властивостей та естетичного вигляду пам'яток писемності та друку. Наводяться основні реставраційні процеси, яких навчають в Українській академії друкарства, та відповідні засоби і устаткування, застосовувані у різних реставраційних осередках України, Польщі і Росії.

Ключові слова: реставрація, консервація, збереження, стародруки, гравюри, рукописи.

Дзендзелюк Л. С. Материально-техническое обеспечение как необходимый фактор обучения профессиональных реставраторов. Становление и эволюция основных этапов реставрационной деятельности в значительной степени зависит от материально-технической базы. В статье рассматриваются все векторы реставрационной практики, направленной на сохранение, консервацию, продление жизни, улучшение эксплуатационных свойств и эстетического вида памятников письменности и печати. Приводятся основные реставрационные процессы, которых обучают в Украинской академии книгопечатания, и соответствующие средства и оборудование, применяемые в различных реставрационных центрах Украины, Польши и России.

Ключевые слова: реставрация, консервация, сохранение, старопечатные книги, гравюры, рукописи.

Dzendzelyuk L.S. Logistical support as a necessary factor in training professional restorers.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in fo- mation and evolution of the main stages of restoration activities largely depends on the material and technical base.

Objectives. The objectives of this study are to emphasize the need for modern professional equipment and high quality materials for teaching professionals restoration business.

Methods. So far this method was been applied to.

Results. The results of the research support the idea that all areas of restorative practices aimed at the preservation, conservation, prolong life, improve performance and aesthetic properties of monuments of writing and printing.

Conclusions. The present results are significant in the basic restoration processes, which studied in Ukrainian Academy of Printing, and related tools and equipment used in various restoration centres of Ukraine, Poland and Russia.

Keywords: restoration, conservation, preservation, old prints, engravings, manuscripts.

© Дзендзелюк Л. С., 2014

Постановка проблеми. Українська академія друкарства плекає не лише фахівців зі створення друкованої продукції, а й реставраторів – спеціалістів у справі збереження пам'яток писемності та друку. Підготовка високопрофесійного сучасного спеціаліста певною мірою залежить від матеріально-технічного забезпечення майстерні, в якій набувають практичних навиків. Предметами реставрації стають насамперед експериментальні зразки, зазвичай, це документи (книги, карти, рукописні аркуші, рисунки і т. ін.) ХХ ст. На них студенти відпрацьовують основні операції, які є важливими й при реставрації раритетних пам'яток. Однак реставрація рукописних книг, інкунабул, палеотипів, стародруків, гравюр займає вищий щабель, є особливо відповідальною, адже будь-які помилки неприпустимі, бо призводять до втрати унікальної інформації.

Матеріали, використані при створенні пам'яток різного часу, мають відмінну природу, а отже, потребують спеціального реставраційного підходу. Тому важливі дослідження, проведення фізико-оптичних, фізико-хімічних, а також, що не менш важливо, й історико-мистецтвознавчих досліджень. Старе сенситивне ремесло, яким реставрація була кілька століть тому, трансформувалося у складну наукову діяльність, яка передбачає використання різноманітного обладнання і новітніх матералів, а отже, актуальним стало вивчення сучасної реставраційної технічної і матеріальної баз світового масштабу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питанням розробки та апробації спеціалізованого реставраційного обладнання присвячено лише кілька вітчизняних публікацій [1-4], однак вони включають обмежений перелік устаткування та інструментів, які здебільшого використовують в інтролігаторській справі. Дещо ширший реставраторський арсенал знаходимо у каталогах, виданих у Польщі [5-8]. Окремі згадки про застосування деякого обладнання та тих чи інших матеріалів зустрічаємо в спеціалізованій літературі з питань збереження рукописних документів і книг. У певних робітнях за рубежем автором зафіксовано саморобне обладнання, яке заслуговує уваги, позаяк дозволяє прискорити та спростити реставраційні процеси, але, на жаль, ще не описане в літературі.

Мета. Акцентувати увагу на необхідності використання сучасного професійного обладнання та високоякісних матеріалів при навчанні фахівців реставраційної справи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розглянемо основні етапи роботи реставратора, акцентуючи увагу на необхідному обладнанні. Для фотографічної фіксації стану документа до, під час та після реставрації необхідний *цифровий фотоапарат*. Збільшене цифрове зображення допомагає розпізнати ледь помітні (згасаючі) написи чи інші дрібні деталі. Візуальний огляд краще здійснювати за допомогою *лупи*, враховуючи, що особливо забруднені ділянки часто приховують інформацію, важливу для реставратора. Сьогодні на ринку маємо кілька різновидів стаціонарних чи мобільних ламп з лупою, що, безперечно, знаходять своє застосування.

Мікологічні дослідження можна здійснити завдяки відбору проб спеціальною *петлею* чи скальпелем і вирощуванню мікроміцетів у простерилізованих *чашках Петрі* зі стерильним живильним середовищем (наприклад сусло-агаром) при заданому температурному режимі, сприятливому для росту грибів. Для цього необхідні *стерилізатор* (автоклав) і *термостат.* Ідентифікацію грибів здійснюють через огляд зразків міцелію під *мікроскопом*.

Дезінфекційну обробку уражених об'єктів проводять у спеціальних *екологозахисних камерах*. З цією метою можна використовувати і *ексикатор*.

Паперову основу документів досліджують на тип та довжину волокон, для чого також необхідний *мікроскоп.* Тестування показника кислотності чи лужності матеріальної основи неможливе без відповідних індикаторних засобів. Зручним і найменш руйнівним для раритетних пам'яток є *pH-олівець*, який без втрат дозволяє діагностувати навіть малодоступну ділянку об'єкта. Спеціальним *pH-метром* з контактним електродом тестують краплю, нанесену на досліджувану поверхню. При можливості вилучення клаптика матеріалу для отримання водної витяжки з цією метою застосовують лабораторні pH-метри.

Чималу допомогу для отримання об'єктивної інформації про об'єкт і стан його збереженості дають дослідження з використанням оптичного випромінювання. Колір свічення, яке виникає під дією ультрафіолетового опромінення залежить від хімічного складу освітлюваної речовини. В УФ-променях добре виявляються і згаслі написи, нанесені залізо-галовим чорнилом, а також фарбами, які містять сполуки заліза, солі хрому, свинцю, ртуті тощо. Як джерело УФ-променів використовують *ртутно-кварцові* та *люмінесцентні лампи*. Опромінення в інфрачервоному діапазоні випромінювання дозволяє виявити написи чи малюнки під шаром бруду, розрізнити пожовтіння різного характеру. Тому корисною буде *установка з ІЧ-променями*. Звичні *лампи розжарювання* чи *денного світла,* що забезпечують підсвічування аркуша допомагають виявляти філіграні. Для цього можна скористатись і *світловою панеллю*, яка є незамінною при реставрації книг без розшивання блоку.

Одним з аспектів підбору реставраційних матеріалів, якими замінюють відсутні автентичні, є дотримання певних характеристичних показників. Серед них – товщина матеріалів, яку можна контролювати *індикаторним товщиноміром*. За відсутністю матеріалу необхідної товщини реставратори вдаються до нашарування тонких чи розщеплення більш товстих матеріалів. Варто згадати трудомістку працю з потоншення шкіри в інтролігаторській справі. Механічне зрізання спеціальними *шерфувальними ножами* значно пришвидшує і полегшує *пристрій для шерфування шкіри* (шерфікс*)*. Для потоншення країв пергаменту при формуванні латок необхідна *бормашина* з різними наконечниками.

При роботі з пам'ятками, основою яких є пергамент, для його пластифікації бажане поступове зволоження у туманному середовищі (зависі з дрібно-

дисперсних крапель). Для цього застосовують спеціальний *купол*, прилаштований до *вакуумного стола*.

Механічне очищення реставраційних об'єктів безпечно проводити у спеціально відведених місцях, адже відбувається шкідливе для здоров'я реставратора забруднення повітря. Помічним при цьому є спеціальний *портативний захисний ковпак* або *ящик-бокс*, що відгороджує робочий (запорошений) об'єм від людини, а прилаштований *порохопоглинач* забезпечує локальне очищення простору. Варто згадати й малопотужний *порохопоглинач*, завдяки якому здійснюють поаркушеве очищення. Досконала для очищення паперу, пергаменту й інших поверхонь *електрична гумка*. Видалення плям з паперу передбачає застосування органічних розчинників, що є леткими і шкідливими для працюючого. Тому подібні операції слід здійснювати у *витяжній шафі*. Іноді плями можна усунути лише при загальному відбілюванні документів. Застосування активних реагентів сьогодні відходить на другий план. Розробники реставраційного обладнання – творча група спеціалістів Українського науково-дослідного інституту поліграфічної промисловості імені Т. Г. Шевченка створили експериментальну *установку для світлового відбілювання*, яка була успішно апробована реставраторами Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника.

Усунення непрофесійних латок старої реставрації полегшує *паровий пістолет*, завдяки якому можна направити струмінь пари в конкретне місце. Вилучення шару старого клею з корінця книги неможливе без стискання корінцевої частини блоку. *Пристрій для обтискування книжкових блоків* запобігає попаданню вологи на аркуші. Цей пристрій також використовують і при проклеюванні та стабілізації корінця книги.

Виконання таких процесів, як заповнення втрачених фрагментів аркушів, скріплення тріщин, розривів, заломів, виконання дублювання паперу на нову основу полегшує *реставраційний стіл з підсвічуванням.* При роботі на ньому реставратор бачить поверхню пошкодженого аркуша, що знаходиться під реставраційним папером і це, відповідно, дозволяє акуратно і впевнено виконувати необхідні операції.

Зазвичай, реставрація паперу потребує зволоження, промивання у протічній воді, для чого необхідні *пульверизатор* та спеціальні *ванни-кюветы*, а опісля – сушіння чималої кількості аркушів на повітрі, що зручно здійснювати на *стелажі з відкидними полицями*.

Швидке локальне хімічне оброблення, промивання та просушування гравюр, рукописів, карт можливе за допомогою *стола низького тиску* (вакуумний стіл). Він полегшує також процес дублювання пам'яток великих форматів, сприяє їх розпрямленню. На такому столі зручно заповнювати втрати пульпою, попередньо приготованою за допомогою *міксера*.

Численні дрібні втрати на аркушах потребують тривалого часу для заповнення. Пришвидшити процес можна, використовуючи *доливну машину*. З її допомогою можна дорощувати і покрайні втрати обгорілих документів.

Для досягнення рівномірності площини відреставрованих аркушів їх витримують між допоміжними матеріалами (сукнами, картоном, папером) при висушуванні під навантаженням у *ручному гвинтовому пресі*. Його ж використовують і для обтискання книжкових блоків та виконання холодного блінтового тиснення. За відсутності пресу реставратору варто запастись *набором дощок*. Для місцевої фіксації на реставраційних об'єктах застосовують *мішечки з піском*, *біндери,* або ж *магніти*, що притягуються між собою крізь сам об'єкт і поверхню, на якій він розташований. Аркушеві документи великих форматів (гравюри, карти, плакати, афіші), які за розмірами не входять в жодний прес, сушать методом фіксації (приклеювання допоміжними стрічками) в розпрямленому вигляді на великих *дерев'яних планшетах* з натягнутою тканиною. Такі пристосування зручні завдяки можливості утримання об'єктів у вертикальному стані і не займають великої площі у приміщенні. Прикріплення і натягування тканини на дошку як у цьому випадку, так і для приготування дублювальної основи для карт полегшує застосування *степлера*.

Тестування вологості об'єктів зручно виконувати *гігрометрами зі щупами*, позаяк вологість у приміщенні вказує *вологомір*, що важливо для дотримання вологісного режиму при збереженні пам'яток. Підсушування можна прискорити з допомогою холодного потоку побутового *фену.* Його ж використовують для полегшення вилучення липкої стрічки з паперу, однак у цьому випадку потрібен теплий потік повітря. Приклеювання фільмопласту (спеціальної стрічки з клейким покриттям) можна здійснити з допомогою *каутера з терморегулятором*, іноді, якщо дозволяє площа, для цього застосовують *праску*. Каутер полегшує й виведення воскових плям з паперу, припрасовування дрібних латок у випадку реставрації «на сухо», вкладання і приклеювання смужок шкіри на ребрах кришок оправи.

Приєднання зшитків книги до опор (шнурів, ременів, тасьм) здійснюють на *зшивному верстаті*, що забезпечує належний натяг опор. Заокруглити корінець об'ємної книги легше, застосовуючи при формуванні книжкового блоку спеціальний *розсувний брус*. Вирівнювання обрізів блоку виконують *гобелем*. Позолочення обрізів здійснюють при затисканні книжкового блоку у *верстаті для оздоблення.* Інколи обрізи декорують у техніці накрапу, що зручно виконувати за допомогою *аерографа*. Його ж використовують і при виготовленні мальованих паперів для покриття складених оправ.

Обрізання книжкового блоку можливе за наявності *гобеля*. Зауважимо, що у реставрації обрізають лише нарощені матеріали, не змінюючи автентичність пам'яток. Для палітурних робіт, зокрема для нарізання картону, необхідний *різак-гільйотина*, для полегшення згину картону – *механічна біговка*, для вирізання заокруглених кутів – *спеціальний різак*, для просверлювання отворів – *дриль*, для

затискання склейки дощок – *струбцини*. Своєрідного обладнання вимагає декорування оправи. При реконструкції оправ іноді виконують тиснення золотом з кліше, виготовленого за аналогом відбитку на існуючих примірниках книги. Для цього користуються *пресом для позолотних робіт*, а також комплектом ручних інструментів інтролігатора: *штрихувальними ножами* для оброблення поверхні шкіри, *металевими лінійками та кутниками* для розмічувальних робіт, *філетами*, *колісними басмами* для виконання тиснення, які необхідно нагрівати на *електичній плитці*.

Варто зауважити, що для здійснення реставраційних робіт необхідно готувати ряд розчинів та композицій. Для їх точного дозування необхідний *набір градуйованого лабораторного посуду*, *технічні ваги*. Зазвичай використовують дистильовану воду, для приготування якої потрібен *дистилятор*. Виготовляють клеї, нагрівають до певної температури розчини на *водяній бані*, перемішуючи *магнітною мішалкою*, а зберігають їх у *холодильнику*. У ньому ж виморожують мокрі об'єкти, які не підлягають миттєвому просушуванню.

Висновки і перспективи. Раніше у реставраційних майстернях застосовували пристрої, виготовлені власне працівниками чи майстрами-умільцями, сьогодні сучасний реставратор книжкової спадщини має змогу працювати на професійному обладнанні. Належне реставраційне оснащення дозволяє підвищити ефективність заходів зі збереження документів, якість консервації і реставрації пам'яток історії та культури, а також сприяє зростанню професійного рівня спеціалістів у галузі реставрації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дзендзелюк Л. С. Нові підходи до реставрації книг та документів / Л. С. Дзендзелюк, Л. М. Льода, Б. С. Макаровський, М. Д. Ільчишин // Современные направления теоретических и прикладных исследований, 2007: сб. науч. трудов по материалам междунар. научно-практ. конф., Одесса, 15–25 марта 2007 г. – Одесса: Черноморье, 2007. – Т. 19. – С. 81–83.

2. Макаровський А. Деякі аспекти реставрації раритетних оправ / Андрій Макаровський, Любов Льода, Михайло Ільчишин, Елеонора Тимошенко // Друкарство. – 2006. – №1 (січ.-лют.). – С. 57–59.

3. Макаровський Б. С. Інноваційні технології в консервації документів / Б. С. Макаровський, М. Д. Ільчишин, Л. С. Дзендзелюк, Л. М. Льода // Полиграфический курьер. – Харків, 2007. – № 6 (41) (июнь). – С. 6–7, 5 іл.

4. Романюк М. Раритетним виданням – друге життя / М. Романюк, М. Ільчишин, Л. Льода, Б. Макаровський // Бібліотечна планета. – К., 2007. – № 2. – С. 10–13.

5. Konserwacja. Profilaktyka. Katalog produktów. – Kraków, [b.r.]. – 100 s.

6. Ramy Kultury.pl. Meble i urządzenia konserwatorskie. – Режим доступу: www.ramykultury.pl

7. Restauro-Technika.– Toruń, [b.r.] – Katalog nr 5. – 104 s.

8. Restauro-Technika. – Режим доступу: www.restauro.com.pl

УДК 72.04:73(477-25)

Андрій МАРКОВСЬКИЙ,
аспірант Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ, Україна

ВІД МОДЕРНУ ДО СОЦРЕАЛІЗМУ: СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В АРХІТЕКТУРІ КИЄВА

Марковський А. І. Від модерну до соцреалізму: синтез мистецтв в архітектурі Києва. Синтез пластичних мистецтв та архітектури на теренах СРСР та УРСР, як його складової частини, в 1910–1930-х роках. Зміна течій від модерну до авангарду; план монументальної пропаганди та рух до неокласики.

Ключові слова: модерн, конструктивізм, неокласика, синтез мистецтв.

Марковский А. И. От модерна до соцреализма: синтез искусств в архитектуре Киева. Синтез пластических искусств и архитектуры на территории СССР и УССР, как его составной части, в 1910–1930-х годах. Изменение течений от модерна до авангарда; план монументальной пропаганды и движение к неокласики.

Ключевые слова: модерн, конструктивизм, неокласика, синтез искусств.

Markowski A. From Modernism to Socialist Realism: synthesis of arts in architecture of Kyiv.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in the synthesis of visual arts and architecture on the territory of the USSR and the Ukrainian SSR, as its component part, in 1910–1930's.

Objectives. The objectives of this study are to determine the plan of monumental propaganda and progression to neoclassicism.

Methods. So far this method was been applied to.

Results. The results of the research support the idea that Changing movements from Art Nouveau to avant-garde.

Conclusions. The present results are significant in the first stage artists and sculptors biased approaching of architectonic forms, plastic arts tended to architecture, two decades already cluttered architecture and sculptural plasticity supergraphic of mosaics and murals.

Keywords: Art Nouveau, constructivism, neoclassic, the synthesis of the arts.

© Марковський А. І., 2014

Постановка проблеми. Художньо-філософські ідеї 1910-х років у країні, яка переживала каскад революцій, спонукали до пошуку масштабних оригінальних рішень, які б передавали у пластичних візуальних формах великі зрушення, майже планетарного характеру. Зміна світосприйняття, яка була спровокована науковими відкриттями, технічним прогресом, соціально-політичними зрушеннями, вимагала від художників мужності і рішучості у пошуку нової художньої мови, здатної відобразити світ, що змінився. Ідеї нового єдиного стилю або нового синтезу мистецтв витали у повітрі вже на підйомі авангарду.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблема синтезу архітектури і пластичних мистецтв розглядалася в працях таких відомих мистецтвознавців, теоретиків та філософів, як У. Морріс, Г. Земпер, Ван дер Вельде, П. Флоренський, О. Лосєв, Е. Панофський, Х. Зедлмайер, В. Фаворський, О. Муріна, Д. Сараб'янов. В історії українського мистецтва означеної доби ця проблема певною мірою була висвітлена у дослідженнях Л. Соколюк, Л. Савицької, О. Лагутенко, Р. Яціва, але автори не ставили за мету окремого дослідження цього багатогранного питання.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для мистецтва першої третини ХХ століття властивим було тяжіння до синтезу, до універсалізму творчих проектів. Ідеї апологетів стилю модерн про Gesamtkunstwerk, про тотальний, всеохоплюючий прояв мистецтва у повсякденному житті людини перетворилися на ідеї конструктивістів з їх палким бажанням поставити на виробничий потік речі, що поєднували в собі доцільність, функціональність і вишукану естетику чистої форми. Архітектура відігравала роль законодавця в пошуку та творенні пластичного рішення скульптури, витворів декоративно-прикладного мистецтва і, навіть, мистецтва живопису та графіки. Гнучкі лінії стилю модерн окреслювали архітектурні форми, декоративні елементи оздоблення фасадів, створювали рисунок кованої металевої огорожі, оббігали пливкі форми скульптурних рельєфів, пронизували живописні композиції вітражів. У конструктивізмі «естетика лінійки та циркуля» виправила кривизну, замінивши природні й примхливі поривання на логічно вивірені й усталені.

В образотворчому мистецтві між цими двома віхами розвернулося широке «віяло» різних течій та спрямувань – експресіонізм, фовізм, кубізм, футуризм, неопримітивізм, неокласицизм. Але монументальних форм образотворче мистецтво набувало тільки у взаємодії з архітектурою і лише тоді, коли входило у ансамблеве рішення інтер'єру чи екстер'єру. Можна розмірковувати про вплив мистецтва кубізму і супрематизму на формування естетики та мови мистецтва конструктивізму, але показовим було те, що й самі художники, творці цих мистецьких напрямків, прагнули вийти до «великого творення», до архітектури. Правда, у задумах, наприклад, Казимира Малевича було не так важливо побудувати функціональні архітектурні споруди, як облаштувати «планіти для землянитів».

У Країні Рад вони знайшли підґрунтя для реалізації у добу «романтизму» – недовготривалої співпраці нової радянської влади з майстрами авангарду. Показовою у цьому відношенні стала діяльність так званого «Живскульптарха» – Комісії з розробки живописно-скульптурно-архітектурного синтезу при Скульптурному підрозділі ІЗО Наркомпросу, що об'єднувала живописців, скульпторів та архітекторів. До її складу входили такі відомі майстри, як О. Родченко, О. Шевченко, Б. Корольов, М. Ладовський, В. Фірман, В. Кринський, Г. Мапу та інші. Активний період діяльності припав на 1919 рік, коли тривала робота над проектом «Храму спілкування народів» [11: 32–35].

Найбільш завершеним виразником «всесвітнього» масштабу нового художнього творіння став проект «Пам'ятника ІІІ Інтернаціоналу» Володимира Татліна. За висловом мистецтвознавця Миколи Пуніна, «основна ідея пам'ятника склалася на основі органічного синтезу принципів архітектурних, скульптурних та живописних і повинна була дати новий тип монументальних споруд, що з'єднують в собі чисто творчу форму з формою утилітарною» [6: 176]. За задумом художника, три скляні форми – куб, піраміда і циліндр, були розташовані в середині спіралевидного каркаса. «Подібно до того, як рівновага частин – трикутник – краще вираження Ренесансу, найкраще вираження нашого духу – спіраль. […] Спіраль є ідеальне вираження звільнення» [6: 179]. При цьому архітектурно-скульптурна форма повинна була стати кінетичною – всі складові пам'ятника рухалися: куб обертався навколо своєї осі зі швидкістю одного оберту за рік, піраміда оберталася за місяць, а верхній циліндр робив один оберт за день [8: 11-12]. «Пам'ятник ІІІ Інтернаціоналу» В. Татліна не є ні скульптурою, ні архітектурою у традиційному їх розумінні. Він став монументом тієї доби, коли художній геній брав собі за мету моделювання нового ідеального світу. Слід згадати про те, що в пореволюційний час на образотворче мистецтво державною владою була покладена велика місія – унаочнити мрії про світле майбутнє засобами монументальної скульптури та монументального живопису, що отримало з плином часу визначення як «план монументальної пропаганди».

При реалізації «плану монументальної пропаганди» створювалися об'єкти, які поєднували в собі архітектуру малих форм, скульптуру і живопис, мистецтво плакату, як при оформленні простору вулиць та площ під час святкування революційних подій. Як писав художник Климент Редько про оформлення Києва у 1919 році до Дня Червоної Армії: «На Софійській площі архітектори зайнялися облаштуванням арок, трибун і цоколів для всенавча. Сотні столярів виконували план прикрас, підготовляли місце плакатам» [7: 52]. Над оформленням міського середовища працювали як досвідчені, так і молоді художники: М. Бойчук, В. Кричевський, О. Екстер, В. Меллер, О. Богомазов, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, І. Рабінович, С. Нікрітін, Н. Шифрін, О. Тишлєр, В. Чекригін, П. Челіщев, І. Рибак, К. Редько. «Образотворче мистецтво торжествувало в сю-

жетах боротьби і в суто декоративних прикрасах. [...] День свята – огляд наших професійних сил – свято синтезу» [7: 52]. Відбувався процес взаємовпливу різних мистецьких галузей, і як зауважив відомий дослідник мистецтва цієї доби А. А. Стригальов, «типологічні межі при цьому розмивалися – створювалися твори, які важко було б віднести до якогось одного з певних видів мистецтва. [...] В архітектурних проектах наполегливо пробивала собі дорогу та ж тенденція до граничної образної виразності, експресії, патетичності, яка цілком відповідала агітаційної спрямованості інших мистецтв» [9: 116].

Архітектура авангарду, представлена двоєдиним вектором раціоналізму та конструктивізму, явила бачення об'єкту як цілісного образу, довершивши сприйняття споруди як монументу, скульптурної, символічної форми. Конструктивісти та раціоналісти груп ОСА та АСНОВА (з їх наступними трансформаціями) поставили перед собою завдання створення не лише нового простору для життя, а загальної концепції мистецького сприйняття світу. Конструктивісти на чолі з братами Весніними та М. Гінзбургом, з одного боку, та раціоналісти під керівництвом М. Ладовського – з іншого, йшли від внутрішнього до зовнішнього та від загального до конкретного відповідно. Хоча раціоналісти проявили себе здебільшого теоретиками, віддавши лаври практиків конструктивістам [10: 25-80], роль та значення обох спрямувань авангардної архітектури полягає у синтезі та взаємозбагаченні тенденцій.

Такі програмні об'єкти як Держпром у Харкові С. Серафімова та Дніпрогес у Запоріжжі, архітектурна частина проектування якої виконана В. Весніним, являють собою кращі зразки вітчизняного та радянського конструктивізму.

Професор Я. А. Штейнбер у 1941 р. описував споруду так: «Будинок Держпрому має 360 000 куб. м і складається з трьох корпусів, розміщених на трьох кварталах. Корпуси Будинку Держпрому розміщені веєроподібно. [...] Через вулиці перекинені мости, що з'єднують всі три корпуси в одну архітектурну споруду. Два мости з боку круглого майдану з'єднують будинок на шостому поверсі і два мости по першій Кільцевій вулиці з'єднують його на другому поверсі (цокольний поверх розміщений над рівнем землі). Кількість поверхів радіально розміщених корпусів наростає до центру» [1:8]. Монументальна, велична висотна споруда, між тим, вражає своїм динамізмом, легкістю та сміливістю ліній. Будинок виступає не стільки суто утилітарним об'єктом, як монументом, просторовою містоформуючою домінантою, наділеною всіма ознаками скульптурної форми. Вертикально-направлені об'єми, виняткові для тогочасної української та радянської архітектури, сприймаються як уособлення нового, революційного підходу до самого відчуття простору. Опрацювання провідних досягнень будівельної індустрії, прямий зв'язок функції з формою – ознаки високого, зрілого авангардного підходу, що «з повним правом дозволяє віднести будівлю Держпрому до найвищого рівня художніх здобутків романтично піднесеної конструктивістської архітектури» [8: 47].

Синхронно з Держпромом ведеться будівництво гіганту промислової архітектури Дніпрогес. «Пружна залізобетонна дуга греблі відчутно пластична й організована потужним виразним ритмом пілонів-контрфорсів, що контрастують з горизонтально акцентованим монолітним об'ємом машинного залу» [8: 51]. Прямокутна, сильно видовжена споруда залу, чия форма у плані продиктована інженерними міркуваннями, між тим, вражає своєю композиційною гармонією. Суцільна стрічка скління надає відчуття легкості та простору, контрастуючи з масивною верхньою частиною, площина якої розбивається лише ритмічними вставками невеликих круглих вікон. При всій простоті та функціональності, суто утилітарна споруда виконана на найвищому рівні архітектурної науки і виступає своєрідним палацом Дожів, відкриваючи, як колись Ренесанс, нову сторінку в історії культури. Контраст легкої нижньої частини з важким, монолітним верхом апелює до творчого переосмислення ідей Відродження.

Однак, за наступне десятиріччя ситуація докорінно змінюється: перехід від конструктивізму до неокласики, сталінського ампіру віддзеркалився на всіх сферах мистецтва. Зміни пов'язані з новим сприйняттям «здобутків» революції, глобальною переоцінкою цінностей та формуванням усталеної тоталітарної системи управляння. Злам не був явищем єдиномоментним і передавав реверсний рух згори вниз: від керівного апарату до плебсу, і знизу вгору: від народу до репресивної машини. Фактично, владні директиви стають лише каталізатором невідвороткого процесу, що вже розгортається з кінця 1920-х рр. [3:100–103]. О. В. Щусєва зазначав: «Прийнято вважати чомусь тільки принципи конструктивістів чистими, решта пошуків атестуються як несправжні. Але ось раптом настав час, коли чистота конструктивізму нас не задовольняє, не відповідає нашим творчим ідеалам» [4: 127].

Між тим, неокласика диктує свої правила, що найбільш наочно проявилося в конкурсі на забудову Урядового кварталу в Києві – програмній події, що мала стати найбільшим явищем у мистецькому житті УРСР 1930-х рр. Журнал «Архитектура СССР» від 1935 року виходить з великою статтею архітектора О. Г. Молокіна, учасника першого етапу конкурсу, присвяченою даній події [5: 11-28]. Академік С. К. Кілессо зазначає, проекти представляли «найбільші зодчі Радянського Союзу: брати В. А. і А. А. Весніни, І. А. Фомін, К. С. Алабян, Г. П. Гольц; українські архітектори В. І. Заболотний, А. А. Тацій, П. Ф. Альошин, Я. А. Штейнберг та інші» [2:53].

Обидва дослідники, О. Молокін та С. Кілессо відзначають провідну роль саме монументального підходу до проекту. Замовники конкурсу, ЦК КП(б)У, поставили завдання передусім образного вирішення, а вже після – архітектурних задач. Було необхідно «знайти співрозмірне і добре вказане зі спорудами трактування монументу, надавши йому силует і характер, що відповідають його значенню» [5: 15]. На першому етапі конкурсу всі шість поданих про-

ектів роблять головний акцент власне на архітектуру: споруди будівель РНК і ЦК КП(б)У домінують як по масі, так і по силуетному вирішенню. У проектах Весніних та Заболотного монумент трактується як окрема, відносно невелика фігура на пласкому п'єдисталі, що лише доповнює композицію, задану спорудами. Інші чотири проекти (Штейнберга, Олійника, Молокіна та Троценка) подають пам'ятник як скульптуру на постаменті-колонні, декорованій рельєфом. Лише у проекті Олійника колона набуває розвитку, перетворюючись на башту і займаючи домінантне положення в загальній композиції. Конструктивні концепти Весніних та Штейнберга позбавлені декору, набуваючи виразності лише архітектурними елементами, тоді як інші проекти використовують рельєф та скульптурну пластику як опорядження.

Держкомісія зазначила, що «центральний монумент (пам'ятник Леніну) в усіх проектах не отримав належного значення й виразності» [5: 13]. Правляча еліта спонукала майстрів змінити композиційні акценти в бік монументалізації скульптури, як ядра комплексу. Природнім в таких умовах була орієнтація на неокласику та синтез мистецтв: хоча прямих обмежень не ставилося, перший етап продемонстрував прихильність комісії саме до ампірних тенденцій. Зокрема, проект бригади архітектора В. Г. Заболотного піддається критиці за недостатньо пишне оформлення, а у випадку Весніних взагалі «авторами ще не подоланий вплив конструктивізму» [5: 12].

Другий етап, представлений десятьма проектами, закріпив загальну тенденцію. Лише бригада архітектора Штейнберга зберегла чисте образне рішення, хоча навіть в її проекті монумент встановлений на п'єдестал. Фомін та Заболотний, трактують споруди як своєрідне тло, фон для монументу героїчного масштабу. Значна гіпертрофія скульптури виявляється і в роботі Алабяна – пам'ятник домінує у просторі, зміщуючи на себе композиційний акцент. В проектах Альошина, Лангбарда та Рикова прослідковується продовження тенденції встановлення пам'ятника на постамент-колонну, що оформлюється відповідно загального стильового вирішення комплексу. Пропозиція Чечуліна взагалі перетворює комплекс споруд РНК і ЦК КП(б)У на колосальний постамент, скульптурну арку, що вінчається монументом вождеві. Єдиним проектом, в якому автор відійшов від загального курсу, можна вважати варіант архітектора Олейника – однак його задум був підданий рішучій критиці.

Найбільш показовим в плані тенденції запозичення елементів та використання пластичних мистецтв в якості декору був проект бригади Весніних. Чисте стильове вирішення першого етапу, замінене стилізацією: елементи опорядження та кесонована розбивка фасадів залізобетонною сіткою є лише не функціональними елементами декору. Монумент, домінуючи як по висоті, так і по динамічному образу, не залишає місця архітектурі як самостійній, викінченій формі: авангард переходить у поставангард.

Висновки і перспективи. У першій третині ХХ сторіччя ми можемо спостерігати складні перипетії стильових змін та трансформацій, через які червоною лінією проходить тенденція синтезу мистецтв. Однак, якщо на початку означеного шляху, прагнення до єдності архітектури з мистецтвом пластичним було породжене бажанням цілісного сприйняття, вибудови нової картини світобачення, то вже в кінці 1930-х ми бачимо засилля штучних запозичень. Якщо на першому етапі художники і скульптори тенденційно наближалися до архітектонічних форм, пластичні мистецтва тяжіли до архітектури, то через два десятиріччя вже архітектура обростає скульптурною пластикою та суперграфікою мозаїк та розписів. І останнє. Якщо ідеї синтезу були цілком органічними та історично вмотивованими для неокласичної архітектури, то штучне привнесення декору фактично перетворило конструктивізм на постконтструктивізм та прискорило завершення стилю.

ЛІТЕРАТУРА

1. До завершення планування майдану ім. Дзержинського в Харкові // Архітектура радянської України. – 1941. – № 2. – С. 5-10.

2. Килессо С. К. Проектирование центра Киева в предвоенный период //Архитектура Киева. – К., 1982. – С. 53-54.

3. Марковский А. И. Философские аспекты в искусстве первой половины ХХ в. // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў. У пяці частках, частка 2. – Мінськ: Права і эканоміка, 2013. – С. 100-105.

4. Мастера советской архитектуры об архитектуре. В 2-х т, (ред.), М. Бархин, М.:Искусство, 1975. – Т І. – 544 с. (по тексту першої публикації в журналі «Архитектура СССР», 1934 г.)

5. Проектирование правительственного центра УССР в Киеве // Архитектура СССР. – 1935. – № 9. – С. 11–28.

6. Пунин Н. Памятник III Интернационалу. Проект худ. В.Е.Татлина. – Цит. по: Наков А. Русский авангард. – М.: Искусство, 1991. – С.176

7. Редько К. Климент Редько: Дневники, воспоминания, статьи. – М.: Советский художник, 1974. – С. 52

8. Рябушин А. В., Шишкина И. В. Советская архитектура. – М.: Стройиздат, 1984. – 217 с.

9. Стригалёв А. Агитационно-массовое искусство (Агитпроп) / Москва-Париж: Каталог выставки. – М., 1981. – С.116

10. Хан-Магомедов С. О. Николай Ладовский.– М.: Архитектура, 2007. – С. 88 с.

11. Хан-Магомедов С. О. Проблемы истории советской архитектуры // Декоративное искусство СССР – М., 1976. – №2. – С. 5-9.

УДК 7.017.2: 75

Олег ПЕРЕЦЬ,
старший викладач кафедри декоративно-ужиткового мистецтва архітектурного факультету Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка, м. Полтава, Україна

Т. В. МЕТЕЛЬ,
студентка групи 601-АО Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка, м. Полтава, Україна

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОНЯТТЯ СВІТЛА В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ВІД СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ДО ПОСТМОДЕРНУ

Перець О. О., Метель Т. В. Трансформація поняття світла в образотворчому мистецтві від середньовіччя до постмодерну. На основі аналізу мистецьких творів різних епох визначені основні відмінності у формуванні поняття світла і його ролі в образотворчому мистецтві.

Ключові слова: світлосприйняття, живопис, інсоляція.

Перец А. А., Метель Т. В. Трансформация понятия света в изобразительном искусстве от средневековья до постмодерна. На основе анализа художественных произведений разных эпох определены основные отличия в формировании понятия света и его роли в изобразительном искусстве.

Ключевые слова: световосприятие, живопись, инсоляция.

Perets A.A, Metel T.V. Transformation of the concept of light in art from the Middle Ages to the postmodern.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in art movements.

Objectives. The objectives of this study are to study the perception of light and principles of its artist's image at different times.

Methods. So far this method was been applied to.

Results. The results of the research support the idea that based on the analysis of works of art of different epochs, basic differences in the formation of the concepts of light and its role in the visual arts.

Conclusions. The present results are significant in basic differences in the formation of the concepts of light and its role in the visual arts.

Keywords: perception of light, painting, insulation.

© Перець О. О., Метель Т. В., 2014

Постановка проблеми. Сприйняття світла митцями змінювалося з плином часу. Цей факт стимулює до вивчення особливостей сприйняття світла і принципів його зображення митцями у різні часи.

Зв'язок роботи з важливими практичними та науковими завданнями. Ця праця доповнює науково-методичні розробки кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка. Дослідження виконане у межах загального тематичного спрямування задля подальшої розробки методів викладання студентам кафедри образотворчого мистецтва курсу лекцій з живопису, включивши до програми тему зазначеного дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У якості інформаційних та теоретично-методичних джерел треба виокремити кілька праць, які стали підґрунтям до написання статті. Тема дослідження частково розкривається в роботах Леонардо да Вінчі, Ньютона, Арнхейма, Аксьонова, Левидової, Зайцева, Данилової. Розглянуті публікації надають цінний науковий та історичний матеріал. Проте, наведені в них приклади щодо поняття світла не систематизовані, не акцентовано на принциповій відмінності у сприйнятті світла митцями різних епох.

Метою роботи є визначення основних критеріїв оцінки світла як виражального засобу в образотворчому мистецтві.

Виклад основного матеріалу дослідження. Можна виділити декілька аспектів, що відображають різні функції світла в картині в залежності від сприйняття його митцями різних епох.

Ми бачимо натуру і в м'якому, розсіяному світлі, і в світлі різко спрямованого променя, в яскравому, слабкому, тьмяному, в умовах природного і штучного освітлення. У кожному випадку від цього залежить наше бачення тонально-кольорових співвідношень натури [2]. У повсякденному житті світло є індикатором простору, але, як правило, не сприймається як візуальний феномен. Тому не дивно, що на ранніх стадіях розвитку зорово-сприймальних видів мистецтва світло не зображувалося.

Одним із перших етапів світлосприйняття була категорія «світло – символ». Середньовічна трансцендентальність світла викликала до життя його умовне зображення. Джерела світла здавна викликали інтерес як самі по собі, так і як предмет зображення: сонце (в давньоєгипетських рельєфах), місяць, полум'я вогню для художників. За свідченням античних авторів, Анфіл і Апеллес були першими з давньогрецьких художників, які почали зображувати у живописі певні джерела світла. Правда, ці зображення були ще вкрай умовні.

До VI століття середньовічна концепція світла в основних рисах вже склалася: «світло передує красі, воно є причиною прекрасного»; «світло створює красу». Світло є творцем кольору. За висловом Гуго Сен-Вікторского, світло, освітлюючи, «надає забарвлення усім кольорам предметів» [4]. Одним із видів середньовічного живопису, де світло виступає як блиск, як те, що перетворюється з матерії у кольорову енергію можна вважати мозаїку. У мо-

заїці колір оживає лише під впливом світла. Оскільки джерело освітлення знаходиться поза зображуваним, воно виступає як світло нізвідки, це світло, що не дає тіней, воно трансцендентальне. Істотно, що в середньовічних мозаїках немає мороку. Темно-сині фони ранніх римських і візантійських мозаїк позначають і зображують не темряву, а світло, небо [3].

У XIII столітті, в період зрілого середньовіччя у вченні про світло можна помітити два нових моменти: складається уявлення про формотворчу роль світла і одночасно все більшого значення набуває категорія мороку, як антитези світла. Нижчий щабель божественної еманації починається там, де світло понад усе проникає в темряву. Це затемнене світло називається тінню. Так, у мозаїках XIII століття, в яких особливо чітко проявляється формотворча роль золота: воно виступає як образотворчий і одночасно символічний еквівалент світла.

Формотворча роль світла в чистому вигляді виявляє себе у середньовічному вітражі. У ньому залежність між світлом і кольором, світлом і формою ще більш очевидна і безпосередня, ніж у мозаїці. Без природного денного світла вітражі середньовічного собору взагалі не існували: вони згасали, зникали кожен вечір і знову виникали вранці, ніби наново створені світлом.

Образне буття світла і кольору виступає в особливому аспекті в давньоруському живописі. Золото зберігало своє значення уречевленого світла. Золотий ассист – це вираз, образотворчий еквівалент світлової і одночасно духовної (в сенсі духовного світла) енергії з формотворчою функцією. Ту ж функцію виконують і пробіла – мережа світлових штрихів, які, подібно світловим лініям, визначають форму, не надаючи їй тілесності. Але в російському іконописі величезну роль грає червоний колір. Червоний – це теж світло. Але якщо золото, голубець (Андрія Рубльова) і білий слугували втіленням трансцендентального, духовного, або, як казали на Русі, «мисленого» світла, то червоний – це скоріше образ вогню, образ сонця, світло у його набагато глибшому значенні і, можливо, в язичницькому аспекті.

У російському середньовічному живописі колір гранично емансипований від своєї образотворчої функції, мабуть, навіть більшою мірою, ніж у живописі візантійського та західного середньовіччя. В іконі всі предмети забарвлені не в ті кольори. У цьому сенсі функція кольору тут не стільки образотворча, скільки світло- і формотворча. Яскраві і чисті кольори прояснюють ікону, долучають її до світла. Чорне, темне – це образ мороку, «темряви зовнішньої». Можливо не випадково ця темрява зображувалася в російських іконах неправильної форми як антисвітло, антиколір і тому антиформа. Адже світло – це добро, це те, що дає форму, а темрява – це зло, те, що знищує форму.

Середньовічна концепція світла виключала момент освітлення у його прямому, фізичному сенсі – світло не висвітлює вже існуючі земні предмети, а кожен раз заново творить їх, бо світло – це божественна енергія. Хоча Августин розділив світло на нестворене і створене, проте категорія тварного світла мала у нього не фізичний, а релігійний сенс. Це вже е не освітлення, а духовне осяяння.

У XIII столітті у вченні Бонавентури про світло з'являються риси нового трактування: він розрізняє світло божественне, духовне, і тілесне, світло як освітлення. Тілесне світло Бонавентура поділяє на світло субстанціональне (lux) і світло похідне (lumen). Похідне світло – це аналогія світла субстанціонального і в той же час це «світло світла», тобто щось на зразок освітлення [3].

У статті Ірини Язикової зазначено, що найбільш явно інобуття ікони являє Світло. Особливе значення світла можна спостерігати в мистецтві XIV-XV ст., в епоху Палеологівського Ренесансу часи розквіту ісихазму (містичного руху православного чернецтва). Богословською ідеєю божественного світла була натхненна ціла епоха (аж до XVI ст.). В іконописі ці ідеї представлені роботами Феофана Грека і Андрія Рубльова, що випромінюють благодатне світло.

Розглядаючи світло як «чисто живописну ілюзію» Відродження, необхідно акцентувати увагу на його формотворчій ролі освітлення.

Художники раннього Відродження в Італії конструювали свої сюжетні композиції ніби у залитому світлом середовищі. Їм була невідома та істина, що світ взагалі занурений в морок і лише різні джерела світла роблять його видимим [4]. Рафаель Санті взагалі стверджував, що тінь – це випадковість на формі.

Уперше абсолютно інакша концепція простежується в картині «Таємна вечеря». Вельфлін назвав Леонардо да Вінчі творцем методу розподілу світлотіні. У цій картині світло діє як активна сила в певному напрямі у темній кімнаті [1]. Спрямований промінь світла набуває активного значення у композиції художнього твору. Його завдання – акцентація на головному, виривання з глибин темряви (другорядного) важливих емоційних моментів роботи. Напрямлене світло робить фігури настільки об'ємними, рельєфними, що складається враження їх реальної фізичної присутності. Відтепер поняття світла-освітлення передбачає тінь, як його похідну. В образотворчій системі Ренесансу освітленість зображуваної сцени або пейзажу, як правило, припускає єдине джерело світла. Історії мистецтва відомі твори монументального живопису, в яких художники навіть прагнули органічно з'єднати реальне джерело освітлення твору з системою світлотіні в самій композиції стінопису. Так, у капелі Бранкачі у Флоренції, є одне вікно в стіні, розташоване навпроти входу. Світлотінь в композиціях на бічних стінах Мазаччо вирішив таким чином, ніби зображені фігури освітлені світлом, що падає з цього вікна.

Положення джерела освітлення і точка зору художника в картині між собою завжди пов'язані. Основні риси ставлення до світла склалися вже до кінця XV століття, протягом якого можна спостерігати процес інтенсивного переосмислення усієї йо-

го концепції. Найбільш послідовно здійснюється воно в італійському живописі. Таким чином, в живописі Відродження світло втрачає свою матеріальність на рівні образотворчих засобів і використовує її на рівні образної мови.

Протягом всього XV століття можна спостерігати абсолютно очевидний процес депоетизації світла, позбавлення його трансцендентних якостей і підкорення його волі художника. Саме тому художники Відродження так не любили золото. Уже в трактаті Ченніні містяться рецепти заміни золота іншою фарбою. Золото зникає з живопису, проте з'являється тінь.

Вплив фото на живопис призвів до заміни візуальної правдоподібності світла візуальною логікою. За словами Френсіса Бекона, «одна річ, яка насправді ніколи не вимірювалася, це те, як фотографія повністю змінила образотворче мистецтво». Поняття «фотографія» означає «малювання за допомогою світла».

Своєю популярністю імпресіонізм завдячує саме фотографії другої половини XIX ст. Принцип фіксації одного моменту вивів художників за межі майстерні, що надало їм можливість познайомитися із холодним природним освітленням. Зображуючи світло як вічно змінне оптичне явище, пізнання його імпресіоністами ґрунтується головним чином на витонченій спостережливості, візуальному досвіді, що базується на законах природного оптичного сприйняття. Можливо ідея «фото-серій» вплинула на художників таких як Моне і підштовхнула до створення серії робіт з одним і тим же мотивом при різному освітленні наприклад «Водяні лілії», «Руанський собор в сонці» [7].

Імпресіоністи усвідомлювали пряму залежність кольору від світла, базуючи свої експерименти на відкритті Ньютона фізичної природи світла в 1669 році, який назвав процес розкладання призмою світла в спектр терміном «дисперсія». Так, світло від реалістичних принципів передачі матеріальності перетворюється на особливе бачення і світовідчуття – «потік свідомості». Найвагоміший внесок фотографії для художників – свобода експерименту. Припускають, що роботи Пікассо «блакитного періоду» творчості, створені під враженням синього друку, який був популярним в той час [6]. Картина «Авінйонські дівчата» демонструє як світло на натурі зазнало свідомої деформації. Сегментарне ділення форм нагадує мозаїчний прийом, де нема ні одного шматка «порожнечі» чи «глибини». Таким чином відкидається ілюзорний ефект живопису, створюваний за допомогою світлотіні. Тепер завдання світла, як і колись, не вказувати на джерело освітлення, а проявитись там, де вигідно автору. Світло, про яке стало так багато відомо – це логіка, предмет мистецького волевиявлення художника. Відбулося так зване повернення до іконописних принципів світлопередачі.

Багатовіковий досвід вивчення природи світла, варіювання його на полотнах титанів малярства привів нас разом з Паблом Пікассо до першоджерела, до того, з чого, на думку вчених-мистецтвознавців, почався шлях живописного пошуку світла. Мова йде про печеру Альтаміра, печеру з розписами епохи пізнього палеоліту. Фраза Пабло Пікассо: «Після Альтаміри – все занепад!» [8], замкнула коло пошуків, що стосувалися сприйняття світла і його значення для образотворчого мистецтва.

Висновки. Дослідження основних критеріїв оцінки світла різних часів привело до розуміння системи виражальних засобів живопису, що продиктовувались зміною сприйняття природи і ролі поняття світла в образотворчому мистецтві.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у введенні предмету «світлологія» для студентів спеціальності образотворче мистецтво, який включав би розгляд фізичної природи світла, впливу освітлення на формування художніх якостей живописної роботи, а також історію сприйняття світла митцями різних епох і, відповідно, прийоми світлопередачі на їх полотнах. У результаті вивчення курсу лекцій, студенти зможуть наблизитися до розуміння світла як особливої мови художньої виразності, а також застосувати теоретичні відомості на практичних заняттях.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие (сокр. пер. с англ. В.Н. Самохина, общ. ред. и вст. ст. В.П. Шестакова). – М.: Прогресс,1974.

2. Аксенов Ю., Левидова М. Цвет и линия. – М.,1986. – С. 297.

3. Данилова И. Е. Искусство о свете и тени в живописи кватроченто. – М., 1973. – С. 35 – 49, 50 – 62, 81 – 93.

4. Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись // Искусство. – М.,1986 – С. 2 .

5. Леонардо да Винчи. Трактат о живописи. [Електронний ресурс]. Режим доступу – http://www.livelib.ru

6. Сапаров М. Импрессионизм и фотография: доклад на научной конференции, посвященной 100-летию со дня открытия первой выставки импрессионистов. – СПб, 1974.

7. [Електронний ресурс]. Режим доступу. http://zhivopis-maslom.com.

8 [Електронний ресурс]. Режим доступу. http://kaplyasveta.ru С. 11.

УДК 7.03 “19/20”

Дарина СКРИННИК-МИСЬКА,
кандидат філософських наук,
викладач Львівського державного коледжу
декоративно-ужиткового мистецтва
імені Івана Труша,
м. Львів, Україна

«СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО», «СУЧАСНИЙ ХУДОЖНИК»: ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОНЯТЬ

Скринник-Миська Д. М. «Сучасне мистецтво», «сучасний художник»: трансформація понять. У статті розглядається трансформація понять «мистецтво» та «художник» з позиції тих змін, які потягло за собою переосмислення ролі та місця людини у світі в другій пол. ХХ – на поч. ХХІ ст. Визначальні характеристики сучасного мистецтва та сучасного художника розглянуто з позиції актуальності модернізаційних процесів в українському суспільстві загалом та мистецькій освіті, і мистецтвознавстві як галузі науки зокрема.

Ключові слова: сучасність, мистецтво, художник, твір мистецтва, трансформація.

Скрынник-Миська Д. М. «Современное искусство», «современный художник»: трансформация понятий. В статье рассматривается трансформация понятий «искусство» и «художник» с позиции тех изменений, которые повлекли за собой переосмысление роли и места человека в мире во второй пол. ХХ – нач. ХХІ века. Определяющие характеристики современного искусства и современного художника рассмотрены с позиции актуальности модернизационных процессов в украинском обществе в целом, а также в художественном образовании, и искусствоведении в частности.

Ключевые слова: современность, искусство, художник, произведение искусства, трансформація.

Skrynnyk-Myskiv D.M. «Contemporary Art», «contemporary artist»: transformation of concepts.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in the transformation of the concepts of «art» and «artist» from the standpoint of the changes that entailed rethinking the role and the place of Man in the world of the second half of XX – the beginning of XXI century.

Objectives. The objectives of this study are to define the characteristic of contemporary art and contemporary artist deals with the position of the relevance of modernization processes in Ukrainian society in general and art education and art criticism as a branch of science in particular.

Methods. So far this method was been applied to

Results. The results of the research support the idea that defining characteristic of contemporary art and contemporary artist deals with the position of the relevance of modernization processes in Ukrainian society in general.

Conclusions. The present results are significant in art education and art criticism as a branch of science in particular.

Keywords: modern, art, artist, artwork, transformation

© Скринник-Миська Д. М., 2014

Постановка проблеми. Одним з ключових питань сьогоднішньої посттоталітарної та постколоніальної ситуації є зміна системи на всіх рівнях, у всіх сферах життя як запорука реальної модернізації нашої країни. За таких умов вкрай важливою є розробка стратегії реформ, що торкнулися б кожної ланки суспільного життя, зокрема й мистецької освіти. Розробка будь-якої стратегії передбачає чітке бачення кінцевого результату, мети, яка визначає ключові підходи. У ситуації пострадянської системи мистецької освіти такою кінцевою метою, на наш погляд, має бути виховання особистості художника, здатного творити сучасне мистецтво, яке б відповідало критеріям та стандартам сучасного світового художнього процесу. Отож, вкрай актуальною проблемою на сьогодні нам видається осмислення ролі та місця художника у сучасному світі, а також переосмислення дефініції мистецтва як форми самосвідомості культури з позиції тих змін, від яких наше суспільство було ізольоване в силу історичних обставин і наслідки яких лише починає осмислювати й приймати як нову культурну реальність.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вклад у конструювання дефініцій сучасного мистецтва та моделі сучасного художника як специфічної діяльнісної й поведінкової стратегії здійснили низка дослідників, що одночасно виступають центральними фігурами гуманітарної теорії другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. Сюди належать такі видатні теоретики, як Р. Барт, М. Бланшо, Ж. Бодріяр, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, М. Мерло-Понті, М. Фуко, Ж.-Ф. Ліотар, В. Беньямін, М. Маклюен та інші.

Виклад основного матеріалу дослідження. Широке узагальнення різноманітних підходів та рефлексій щодо сучасного розуміння сутності мистецтва та моделі сучасного художника дуже різнобічно й ґрунтовно викладено знаним філософом, мистецтвознавцем та куратором Борисом Ґройсом у працях, що стосуються найрізноманітніших аспектів сучасної культури. Тож у своєму огляді ми опираємося передовсім на висновки цього дослідника, котрий сьогодні є одним з беззаперечних світових авторитетів у царині мистецтва. Його праці, окрім кількох коротких інтерв’ю, на жаль, не перекладені українською мовою, а отже, фактично не включені у академічний науковий дискурс .

У якості синоніма терміну «сучасне мистецтво» в українському мистецькому середовищі часто вживають поняття «актуальне мистецтво» (з англ. Contemporary – сучасний). Досліджуючи проблеми українського мистецтва у ХХ ст., львівський мистецтвознавець О. Голубець, розглядаючи його етимологічні особливості та культурно-історичний контекст появи та вживання, відзначає зокрема відсутність чіткої дефініції, неокресленість цього поняття. Разом з тим, він стверджує необхідність та запотребованість терміну, який би розмежував різні явища українського мистецтва: з одного боку, ті, що корелюються з розумінням мистецтва, сформованим за радянських часів, котре по суті, є рудиментом минулого, та, з другого, мистецтво, що ви-

ражає дух часу і відповідає критеріям сучасного світового мистецького процесу [2: 170–177].

Б. Ґройс лаконічно окреслив цю різницю, зокрема зазначаючи, що сучасне мистецтво заслуговує свого імені, якщо воно демонструє свою сучасність, а не лише якщо воно зроблене й виставлене у теперішній момент [3: 78]. Поняття сучасного мистецтва об'єднує настільки різні, неоднорідні, різнопорядкові феномени, що єдиним загальним висновком про нього може бути хіба теза, що сучасне мистецтво в принципі не піддається узагальненню Тим не менше, можна доволі чітко виокремити риси, що принципово відрізняють сучасне мистецтво й сучасний стан мистецтва від штуки попередніх часів, яку сьогодні називаємо традиційною.

Отож, традиційне мистецтво функціонувало на рівні форми. Натомість у сучасному мистецтві інтерес зміщений передовсім на питання контексту, структури простору або нової теоретичної інтерпретації. Проте, мета його залишається незмінною, а саме – створити контраст між формою та історичним контекстом, на тлі якого вона постає, і, як наслідок цього контрасту, створити враження, що ця форма є чимось іншим та новим [3: 112]. Справжність, оригінальність сучасного твору мистецтва залежить не від його матеріальної природи, але від його аури [1: 58], його контексту та історичного місця. Підсумовуючи інтелектуальну спадщину американського теоретика А. Данто, польський теоретик мистецтва П. Дзямскі стверджує, що сьогодні будь-що може бути мистецтвом, позаяк зникли матеріальні «маркери» твору мистецтва [4: 97]. Окремий твір сьогодні не виражає, а лишень обіцяє мистецтво. А визначення твору мистецтва як створеної вручну окремим художником речі у такий спосіб, що сліди його праці залишаються видимими або принаймні такими, що піддаються ідентифікації у самому творі, сьогодні вже не дійсне. Сучасне мистецтво є не сумою речей, а топологією певних місць, тому, за твердженням Б. Ґройса, елементарною одиницею штуки сьогодні є не окремий твір, а виставкове приміщення. Мистецтво виявляє себе, маніфестується лише на виставці, про що зокрема свідчить назва одної з найзначніших світових бієнале сучасного мистецтва – Маніфеста [3: 149]. Таким чином, не виставлений предмет не є твором мистецтва, а лишень річчю, яка потенційно може ним стати, а визначальною характеристикою твору мистецтва є факт його експонування, тобто твір мистецтва розуміється тепер як виставлений предмет. Створити твір мистецтва сьогодні означає представити певний предмет у контексті мистецтва – окрім виставки, іншого способу створення твору мистецтва немає [3: 269]. Натомість жодний об'єкт до і опісля експонування не має статусу мистецтва. Сучасне мистецтво таким чином може бути зрозуміле як виставкова діяльність.

Сприйняття мистецтва як виставкової практики замінило розуміння мистецтва як виробництва індивідуальних робіт для художнього ринку. Саме така нова інтерпретація мистецтва робить його частиною масової культури. Головним недоліком ситуації мистецтва у сучасну добу під таким кутом зору Б. Ґройс називає позбавленість художнього твору власної, незалежної від судження публіки внутрішньої цінності, позаяк для мистецтва тепер не існує необхідного, незалежного від настроїв та смаків публіки застосування. Відповідно, якщо певний твір мистецтва не має успіху у публіки, він фактично позбавляється цінності [3: 298 -299].

Сьогодні у світовій художні практиці мистецтво зазвичай розуміється як різновид суспільної комунікації, тому логічною сутнісною зміною, що характеризує штуку у новітню добу, виступає зміна онтологічного статусу твору мистецтва: він виявився уже не предметом обговорення, а вихідним пунктом для критики, що оцінює суспільство та світ [3: 156]. Таким чином, акцент з твору мистецтва як об'єкта та кінцевої мети творчої діяльності зміщується на те смислове поле, на яке він вказує, чи з яким асоціюється. Тобто, цінність сучасного художнього твору полягає не в його матеріальній складовій, а у здатності тематизувати ту чи іншу актуальну проблему, стимулювати реакцію та залучення публіки до взаємодії через включення у смислове поле, створене художником. У зв'язку з таким принциповим зміщенням ролі художнього твору у суспільстві, у світовому мистецтві широко розповсюджений такий вид художніх практик як документування. Ця форма мистецтва не репрезентує власне художній твір, а інформує про нього – чи то художній проект, чи акцію, – тим самим підкреслюючи відсутність власне твору мистецтва [3: 123]. Метою цих художніх практик є залучення до співпраці глядацької авдиторії, активізація суспільного середовища, у якому вони здійснюються. Таким чином, одна з істотних рис новітнього мистецтва – прагнення втягти у художній процес учасників збоку, збудувати твір мистецтва на співучасті з іншими.

Західноєвропейська історія мистецтва, починаючи з Нового часу, розгорталася у напрямі щоразу точнішого відтворення життя. У міметичній нарації історія мистецтва представлена як процес щораз досконалішої, щоразу точнішої репрезентації видимої дійсності. Цей тип нарації перейняв у наш час Ернст Гомбріх, котрий сконструював візію історії штуки за зразком історії науки як повторення гіпотез, фальсифікацій і наступних гіпотез, що краще наближають нас до дійсності. Згідно з підходом Е. Гомбріха, це були візуальні схеми, котрі художники успадкували від своїх попередників, і котрі вони піддавали наступним трансформаціям з метою наближення до щоразу кращого представлення зовнішнього світу [4:192]. Сьогодні ж, у добу якнайточнішої технічної відтворюваності будь-якого зображення, художник не прагне представляти зовнішній світ у своєму мистецтві, він намагається демонструвати своє мистецтво як життя взагалі. У мистецтві життя може бути представлене як чиста активність, а також як тривання. Така репрезентація життя переорієнтовує з кінцевого продукту на сам процес, на тривання, тому одна з важливих характеристик сучасного мистецтва – акцентування

ваги художнього жесту, наголос на дії, процесуальність.

Вираження цих сутнісних характеристик життя як найзагальнішої категорії є недосяжним для традиційних мистецтв, зорієнтованих на продукт або результат у тій чи іншій формі. Натомість у сучасній ситуації мистецтво, що прагне вказати на себе як на життя, використовує жанр документації [3: 130-131]. Тоді мистецтвом виступають не самі об'єкти, а художній жест, яким художник «за замовчуванням» позначає зв'язок життя та мистецтва. Об'єктами документації можуть виступати різноманітні художні інтервенції у повсякденність, довгі процеси аналізу та обговорення, створення незвичних життєвих обставин, художні дослідження того, як сприймається мистецтво у різних культурах та спільнотах, художні акції з політичним підтекстом тощо. «Всі ці види активності можна репрезентувати лише за посередництвом художньої документації, тому що ця активність засадничо не прагнула до створення твору мистецтва, у якому би з'явилося мистецтво як таке. Отож, таке мистецтво не виникає у формі об'єкта – воно не є продуктом або результатом «творчої» активності. Швидше, власне ця активність і є мистецтвом, художньою практикою як такою», – зазначає Б. Гройс [3: 128]. Такий спосіб художньої рефлексії як художня документація міг виникнути лише в умовах, коли саме життя стає об'єктом технічної та художньої інтервенції

У цьому ракурсі важливим є співвідношення понять життя та історії. Якщо у попередні епохи час мислився виключно в контексті історії – міфологічної, біблійної, історії звершень народів як раціонального шляху, що має точку відліку, пункт призначення та внутрішню логіку історичних процесів, то сучасна епоха окреслюється як постісторична [4: 197]. Таким чином, поняття історії не співпадає з поняттям життя, зокрема, з поняттям «реальне життя», позаяк історія – це ідеологічна конструкція, що базується на поступальному рухові до певної мети. Така модель історії закорінена у християнській теології і не відповідає сучасному постхристиянському, постфілософському, матеріалістичному баченню світу [3: 32]. Вказуючи на життя як чисту активність мистецтво звільнює його з-під влади ідеологічних конструктів та змертвілих метанаративів, отож – і від історії.

З XIX ст. до сьогодні існує тенденція мислити життя як відхилення від певної програми – як відмінність між живим тілом та механізмом [3:29]. Сучасне мистецтво дуже часто тематизує девіацію та помилку – все, що випадає зі нормального, узвичаєного порядку речей та порушує соціальні конвенції, щоб навмисне акцентувати те, що в епоху надточних механізмів, сприймається людським у людині – її непередбачуваність, непрограмованість, схильність до помилки, безглуздя й хаосу на противагу програмованим передбачуваним машинам.

В останні кілька десятиліть набув широкого розповсюдження та впливу дискурс про неможливість нового у мистецтві. Звертаючись до інтелектуальної спадщини датського філософа С. Кьєркегора, Б. Гройс переосмислює поняття нового у сучасному мистецтві, зазначаючи, що жодна відмінність не може бути справді новою, бо вона не могла б бути ідентифікована як така. Для С. Кьєркегора єдиний медіум, у якому можливе втілення нового – це буденність, повсякденність, добре знайоме. У ситуації неможливості винайдення нових форм та засобів художньої мови нове мистецтво справді виглядає новим, живим, лише якщо воно у певному сенсі нагадує звичайні побутові предмети або продукти масової культури [3: 98-100].

Фактором, що визначив глобальний розвиток культури у XX ст., була поява феномену масової культури та феномену споживання, як одного з ключових понять у теоретичній думці, що мала на меті осмислення цього процесу. Мистецька рефлексія згаданих феноменів отримала вираз у низці художніх явищ, найзначнішим з яких був поп-арт. Саме з цим художнім напрямом А. Данто пов'язує глобальні зміни у дефініції мистецтва та художнього твору, що стали основою для їх сучасного розуміння [4: 194-195]. Початком цього процесу був злам XX і XXI ст., який став також і своєрідним новим пунктом відліку для мистецтва – воно виявляється не лише об'єктом масового споживання, але й об'єктом масового виробництва. Сьогодні, у час, коли смаки еліт та смаки мас співпадають, сучасне мистецтво стало масовою культурною практикою. Сьогоднішній художник живе і діє передовсім серед виробників мистецтва, а не його споживачів. Бути художником – більше не є ексклюзивною, винятковою долею – ця доля стала репрезентативною для суспільства в цілому на найбезпосереднішому, повсякденному рівні [3: 266]. Розуміння ролі художника, його статусу та творчих стратегій кардинально змінилося. Так, все частіше сучасні художники окреслюють свою творчість не як створення (акцент на кінцевий результат), а як дослідження (акцент на дію, процес).

Озвучена Й. Бойсом відома теза про те, що кожен може бути художником, засвідчила демократизаційні процеси в мистецькому середовищі та переосмислення ролі й місця мистецтва і художника. Мистецтво 1970-тих рр. розширило наявні дефініції мистецтва, художнього твору та художника, показавши, що все може бути мистецтвом, а творчість не мусить зводитися до вузького кола професіоналів [4: 91]. У той час намітився процес депрофесіоналізації мистецтва, що сьогодні отримав вираз у художній практиці в цілому, а не лише в окремих випадках повернення художників у ситуацію непрофесіоналізму. Втілення у життя ідеї Й. Бойса, тобто, депрофесіоналізацію мистецтва, можна інтерпретувати як перехід мистецтва у нову фазу зрілості, коли цінність художнього твору визначається не технічною довершеністю виконання, відповідністю «форми та змісту», що вимагали засвоєння професійних навиків роботи з тим чи іншим матеріалом, а суспільною значущістю висловлюваних ідей, коли мистецтво перетворюється на спосіб вираження індивідуального мислення й спосіб ре-

флексії. Таким чином, депрофесіоналізація сама по собі є глибоко професійним процесом [3: 38], а бути художником сьогодні означає належати до більшості, а не до меншості населення.

Ще І. Кант стверджував, що мистецтво виступає не предметом істини, а питанням смаку, відповідно до визначення, ніхто не може бути спеціалістом у мистецтві, отже, кожен може його обговорювати. Починаючи з часів авангарду, мистецтво виступає не лише предметом вільної від критерію істинності дискусії, але також як універсальна, неспеціалізована, непродуктивна загальнодоступна практика, вільна від критерію успіху. Радикальне мистецтво нашого часу є по суті, художнім виробництвом без продукту, що виробляється, загальнодоступною діяльністю, у якій кожен може взяти участь [3: 34]. І сучасний художник, і сучасний теоретик не прагнуть бути особливими, відрізнятися від інших, навпаки, вони прагнуть до типовості й неспеціалізованості, а їх улюбленою темою виступає повсякденне життя.

Сучасні художники часто працюють в групах, особливо це стосується тих художників, котрі ставлять та розв'язують нові художні проблеми. Всупереч поширеному уявленню про цінність творчої індивідуальності, сучасні професійні художники, що працюють цілком незалежно, належать до винятків, а їх роботи рідко мають вплив, наближений до впливу творів, що постали у художніх групах. Нові значущі ідеї зазвичай з'являються як продукт колективного зусилля художників [4: 173]. Таким чином, однією з основних характеристик сучасного мистецтва є тяжіння до так званої колаборативної, партиципативної практики, тобто такої, що передбачає участь багатьох,

Ситуація невизнання у мистецтві об'єктивної цінності індивідуальної творчості пов'язана з новітньою ситуацією функціонування арт-системи. Сучасні критики наполягають на тому, що творчого генія не існує, авторський статус того чи іншого художника не випливає з факту його ймовірного таланту, а атрибуція авторства розглядається як певна умовність, яку використовують арт-інституції, ринок мистецтва та арт-критики, щоб зробити когось відомим зі стратегічною або комерційною метою. На сьогодні питання індивідуального авторства у сучасному мистецтві загалом є доволі проблематичним та дискусійним. Це пов'язано з тим, що всі рішення, що мають стосунок до організації виставки, можуть трактуватися як творчі жести, отож, за таких обставин, виділити суверенне авторство стає абсолютно неможливо – всі ці рішення призводять до плюралістичного, змішаного й вельми заплутаного авторства. Таке гетерогенне і множинне авторство властиве для будь-якої великої виставки останніх років. При цьому новому режимі авторства художника оцінюють не за його роботами, а за важливістю виставок та проектів, у яких він брав участь, тобто його авторство буде завжди частковим [3:147–149].

За таких умов ключовою фігурою сучасного мистецтва постає куратор. Саме куратори стали першими творцями мистецтва у його сучасному розумінні. Починаючи від «реді-мейдів» М. Дюшана, вибір твору мистецтва почав прирівнюватися до його створення, а творчий жест став жестом селекції. У сучасному мистецтві, щоб вважатись художником, недостатньо просто творити – художник тепер мусить робити вибір з власних робіт і лише опісля проголошувати відібране мистецтвом, таким чином, момент творчості зазвичай співпадає з моментом вибору. Відмінність поміж об'єктом, який художник створює сам, та об'єктом, створеним для нього іншим, у сучасному мистецтві є несуттєвою: кожен з цих об'єктів, щоб вважатися мистецтвом, повинен спочатку пройти відбір. Таким чином, автор сьогодні – це не той, хто створює, а той, хто відбирає та авторизує, тобто куратор [3:145]. На сьогодні їх роль у сучасному світі штуки є беззаперечною й дедалі зростає: вони оголошують чергову художню моду, сповіщають кінець одних та початок інших тенденцій.

У попередні часи, незважаючи на зміну художніх практик, займатися мистецтвом означало робити те, що робили попередні покоління художників. У період модернізму займатися мистецтвом означало протестувати проти всього, що робили попередні покоління. В обох випадках було більш чи менш зрозуміло, що представляє собою традиція і, відповідно, якої форми може набувати протест проти неї. Сьогодні існує маса традицій, що циркулюють по всьому світу, і маса різноманітних форм протесту проти них. Тому сучасному художнику вкрай необхідна теорія, яка пояснить, що таке мистецтво, й покаже художникові можливість універсалізації, глобалізації свого мистецтва [3:18]. Розуміння мистецтва та його внутрішнього змісту, як це окреслював Е. Панофскі, завжди вимагає знання символічного порядку культури, тобто знання релігійних та філософських переконань, котрі функціонують в окреслений період і визначають, у який спосіб виражаються у змінних історичних умовах важливі прагнення людського розуму. Символічний порядок сучасної культури вже не формується однією цілісною релігійною чи філософською системою, але складається з фрагментарних, розпорошених дискурсів, тому про ідентичність у мистецтві ми говоримо як про суму ідентичностей. Теорія допомагає художнику звільнитися від його локальної культурної ідентичності, а в умовах фрагментарних, розпорошених дискурсів – і від небезпеки, що його твори будуть сприйняті як місцеве непорозуміння. Передуючи у такому сенсі художній практиці, теорія відкриває перед мистецтвом перспективи універсальності [3:18].

Звісно, характеристика сучасного мистецтва, художнього твору та сучасного художника не вичерпується наведеними аспектами, ця тема вимагає якнайширшого висвітлення та апробації в українському науковому дискурсі, щоб наповнити реальним змістом необхідні реформи у системі мистецької освіти та академічного мистецтвознавства. Засвоєння загальноприйнятих у світі стандартів та критеріїв сучасного мистецтва як умова модерні-

зації цієї сфери в Україні наштовхується на труднощі й несприйняття, пов'язані з вузьким, буквальним трактуванням окремих аспектів сучасного мистецтва. Очевидно, треба розуміти, що значення формули про абсолютну свободу мистецтва означає не вседозволеність чи профанацію мистецьких вартостей, але засвідчує якісно новий рівень, інший режим функціонування, у який перейшло мистецтво внаслідок фундаментальних змін у стосунках людини зі світом, що мали місце у ХХ та на поч. ХХІ ст. Це означає, що сьогодні у сучасному світовому мистецтві більше немає жодних апріорних упереджень стосовно того, як має виглядати твір мистецтва, а художники мають до диспозиції усі історично існуючі форми та способи художнього висловлювання. Натомість спосіб, у який сучасний художник звертається до цих форм, є частиною того, що окреслює наша доба. Цей новітній стан мистецтва можна зрозуміти як певний етап досягнення зрілості, коли художники є вільними і можуть бути саме тими, ким вони хочуть бути, і робити саме те, що вони хочуть робити, вони більше не підлягають жодним історичним примусам, що визнавали одні форми діяльності кращими за інші, легітимізуючи їх ідеологічними дискурсами.

Висновки і перспективи. Українське суспільство, претендуючи на входження до західноєвропейської світової спільноти на правах повноправного її члена, а не дисидента чи спільноти, якій роблять ласку у зв'язку зі скрутними обставинами, мусить приймати світові стандарти та критерії оцінки в усіх сферах життя. А це означає наполегливу працю у напрямку осмислення й переосмислення ціннісних орієнтирів, якими ми керувалися дотепер, та вироблення адекватних сучасності поведінкових моделей і стратегій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Беньямін В. Вибране / Вальтер Беньямін; пер. з нім. Ю.Рибачук, Н.Лозинська. – Львів: Літопис, 2002. – 214 с.
2. Голубець О.М. Мистецтво ХХ століття: український шлях / Орест Голубець. – Львів: Колір ПРО, 2012. – 220 с., іл.
3. Гройс Б. Политика поэтики : [сб ст.] / Борис Гройс. – М.: ООО «Ад Маргмнем Пресс», 2012. – 400 с.
4. Dziamski G. Liata dziewiecdziate. – Poznan: Galeria Miejska ARSENAL, 2000. – 200 s.

УДК 726: 27-523.42:7.016.4 "17/19"

Богдана ГУМЕНЮК,
асистент кафедри образотворчого мистецтва та методики його викладання Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка, м. Кременець, Україна

ОРНАМЕНТАЛЬНЕ ОЗДОБЛЕННЯ ІНТЕР'ЄРІВ ЦЕРКОВ СВЯТО-УСПЕНСЬКОЇ ПОЧАЇВСЬКОЇ ЛАВРИ XVIII-XX ст.: ІСТОРІОГРАФІЯ

Гуменюк Б. О. Орнаментальне оздоблення інтер'єрів церков Свято-Успенської Почаївської лаври XVIII – XX ст.: історіографія. У статті простежено стан вивченості історико-етнографічної та мистецтвознавчої літератури, що є дотичною до орнаментального оздоблення інтер'єру Свято-Успенської Почаївської лаври. Проаналізовано праці українських та зарубіжних авторів. Встановлено періодизацію дослідження окресленої проблематики.

Ключові слова: історіографія, орнамент, Свято-Успенська Почаївська лавра.

Гуменюк Б. О. Орнаментальное оформление церквей Свято-Успенской Почаевской лавры XVIII-XX вв. В статье прослеживается состояние изученности историко-этнографической и искусствоведческой литературы, что является касательной к орнаментальному оформлению интерьера Свято-Успенской Почаевской лавры. Проанализированы работы украинских и зарубежных авторов. Установлено периодизацию исследования этой проблематики.

Ключевые слова: историография, орнамент, Свято-Успенская Почаевская лавра.

Humenjuk B. O. Ornamental decoration of interior of Holy Dormition Pochayiv lavra XVIII-XX centuries: historiography.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in historical-ethnographic literature.

Objectives. The objectives of this study are to analize the works of Ukrainian and foreign authors.

Methods. So far this method was been applied to.

Results. The results of the research support the idea that the investigation of history of art and historical-ethnographic literature, which is about ornamental decoration of interior of Holy Dormition Pochayiv lavra.

Conclusions. The present results are significant in periodization of investigation of the problem of ornamental decoration of interior of Holy Dormition Pochayiv lavra.

Keywords: historiography, ornament, Holy Dormition Pochayiv lavra.

© Гуменюк Б. О., 2014

Постановка проблеми. До будування та художнього оформлення Свято-Успенської Почаївської лаври було залучено відомих українських та зарубіжних архітекторів, скульпторів та художників, таких як Г. Гофман, М. Полейовський, Л. Долинський, К. Вілляні, Л. Бернакевич, В. Бернакевич, Г. Боссе, С. Верховцев, Ф. Верховцев, Л. Менціоне, М. Лавров, І. Горбунов, Є. Васильєв, О. Щусєв та ін. Історичні етапи становлення архітектурного комплексу та мистецька спадщина різнобічно вивчались науковцями. Однак орнаментальне оздоблення Почаївської лаври також займає чільне місце в інтер'єрі храму й несе важливу художню та інформативну функцію. З огляду на це постає питання більш детального вивчення зазначеної тематики та простеження стану вивченості її у вітчизняній і зарубіжній історіографії. Сформульована наукова проблема поставлена до розв'язання вперше.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Орнамент у християнському храмі на прикладі Софії Київської досліджували Г. Павлуцький, Ю. Асеєв, із сучасних науковців – О. Герій. Із зарубіжних авторів над проблематикою стіноописних орнаментів працювали Н. Сирейщиков, Д. Тренев, Д. Захарі, М. Орлова та інші. Питання вивчення орнаментики церков Почаївського монастиря поставлено до розв'язання вперше.

Мета статті – проаналізувати стан вивченості питання орнаменту у інтер'єрах архітектурного комплексу Свято-Успенської Почаївської лаври.

Для досягнення поставленої мети передбачено наступні завдання:

- вивчити історико-етнографічні літературні джерела;
- проаналізувати та систематизувати праці мистецтвознавчого характеру;
- встановити періодизацію історіографії дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження. Перші праці присвячені дослідженню життя та діяльності Почаївського монастиря припадають на останню чверть XIX століття. Вагомими напрацюваннями цього періоду є наукові розвідки А. Ф. Хойнацького «Описание святых икон и других священных изображений, находящихся в большом соборном храме Успения Божьей Матери в Почаевской лавре» (1880) [46], «К истории последних времен Почаевской лавры» (1885) [47] та Амвросія (Лотоцького) «Сказание историческое о Почаевской Успенской лавре бывшего наместника Лавры архимандрита Амвросия» (1886) [2]. Краєзнавці головним чином зверталися до опису легенд про походження монастиря, чудес, які пов'язані з його функціонуванням та історією, а також частково розглядали художньо-естетичне оформлення Успенського собору. Важливим інформаційним джерелом був вісник «Волынские епархиальные ведомости», котрий видавався на території Волині у другій половині XIX – на початку XX століття.

Оскільки, зазначенні праці були виконані істориками та краєзнавцями, а орнамент є проблемою мистецтвознавства, яке на той час ще не сформувалось як самостійна наука і було невід'ємною складовою етнографії, то як результат, проблема дослідження та вивчення орнаменту ще залишалась поза увагою вчених.

Проаналізувавши літературні джерела першої половини XX ст., ми можемо говорити про те, що підхід до вивчення Почаївського монастиря зберігався незмінним. Про це свідчать праці цього періоду: В. Левицького «Материалы по истории Почаевской Лавры» (1912) [22], С. Антоновича (Жука) «Короткий історичний нарис Почаївської Успінської лаври» (1938) [3]. Автори як і попередній період звертаються до історії лаври, розповідають про чуда, головні святині, подають описи картин, на яких зображено ктиторів, останній критично аналізує попередні розвідки та подає достовірні історичні відомості розвитку монастиря.

Помітне місце у історіографії другої половини XX ст. займає монографія І. Огієнка «Фортеця православ'я на Волині – Свята Почаївська лавра» (1961) [25]. Тут, цілком сміливо можемо говорити про те, що це перша, яка праця присвячена детальному вивченню впорядкування, будування та реставраційних робіт в Успенському соборі та Троїцькому соборах, та іншим відомостям з історії монастиря. В основному праці другої половини XX ст., які здійснили вітчизняні науковці: Г. Логвин (1968) [24], П. Жолтовський (1978) [16], П. Білецький (1981) [5], Б. Лобановський та П. Говдя (1989) [23] і ін., є узагальнюючими, де автори відмічають Почаївську лавру як важливий в Україні об'єкт мистецтва, з її головними високохудожніми творами:

На останню чверть XX століття припадають наукові розвідки Г. Чернихівського «Крем'янеччина. Історичне та літературне краєзнавство» (1992) [48] та «Почаївська Свято-Успенська Лавра» (2006) [49], А. Гудими «Почаївський монастир в історичній долі українства» (1995) [12], які позначенні історико-краєзнавчим характером. Вагомим науковим джерелом цього періоду є дослідження П. Ричкова та В. Луца «Почаївська Свято-Успенська лавра» (2000) [35], у якій автори детально проаналізували мистецьку спадщину Свято-Успенської Почаївської лаври, описали художнє оформлення інтер'єру храмів не торкаючись питання орнаментального оздоблення.

Окрім того, в останній чверті XX століття відбуваються наукові конференції, присвячені тематиці значення релігії, монастирів у культурному житті країни: «Релігія і церква в національному відродженні України» (Тернопіль, 1993), «Почаївський монастир в контексті історії та духовності українського народу» (Тернопіль, 1995), «Берестя 1596» в історичній долі українства» (Тернопіль, 1996), та інші. Доповідачі висвітлюють значення лаври як духовно-освітянського центру, піднімають питання просвітницької ролі Почаївського монастиря та його вплив на культурне життя України в цілому. Однак питання мистецького аналізу та, зокрема, орнаменту науковцями не вивчалися.

На початку XXI століття дослідження мистецької спадщини монастиря, зокрема, орнаменту позначенні побіжним характером: В. Рожко «Право-

славні монастирі Волині і Полісся» (2000) [36], «Духовні православні освітні заклади Волині X-XX ст.» (2002) [37], «Українське православне церковне мистецтво Волині (IX-XX ст.)» (2006) [38] та ін., в яких коротко окреслюється історія монастиря та аналізуються головні будівлі комплексу Почаївської лаври. У дисертаційній роботі О. Панфілової «Мистецьке життя Кременеччини 20-30-х років XX століття» (2009) [30] знаходимо відомості щодо діяльності іконописних та позолотних майстерень монастиря як мистецького осередку у вищезгаданий період.

Окрему групу наукових розвідок становлять праці, присвячені українському орнаменту. Наукове вивчення української орнаментики розпочалося у 70-х роках XIX ст. У цей час швидко зростало зацікавлення орнаментом та мистецькою старовиною, перші праці мали етнографічний характер. Збиранням та дослідженням орнаменту займалися Ф. Вовк, М. Чубинський, О. Косач (1876), П. Литвинова (1878, 1902), М. Сумцов (1891) Ю. Павлович, М. Біляшівський (1909), К. Широцький (1918), В. Щербаківський, (1925, 1939), В. Січинський (1926), Г. Павлуцький (1927), К. Кржемінський (1927) та ін.

Одним із перших, хто почав досліджувати морфологію, гістологію орнаменту, став А. Гінзбург, а розпочав цю працю його син В. Гінзбрург (1929) [11]. Автор підійшов до вирішення побудови орнаменту за допомогою математичних, геометричних законів. Цінними є подання в роботі як теоретичного матеріалу, так і великої кількості таблиць з видами побудови орнаменту.

Поступово науковці нагромаджували матеріал, здійснювали детальний аналіз орнаментики, публікували статті у цьому напрямі, досліджували орнамент у різних видах декоративно-прикладного мистецтва.

У другій половині XX ст. з'являються праці Я. Запаска «Використання народного орнаменту в оформленні українських книг кінця XVI – першої половини XVIII ст.» (1956) [17], «Матеріали до вивчення української рукописної орнаментики» (1959) [18] та ін.

Існує чимало робіт, котрі присвячені дослідженню сакрального мистецтва. М. Кристопчук «Синтез технік монументального мистецтва в храмовій архітектурі» (2002) [21], С. Абрамович «Церковне мистецтво» (2005) [1], де автори вивчають специфіку, історію храмового мистецтва.

Особливе значення для дослідження орнаментів в інтер'єрі храму мають ґрунтовні дисертаційні роботи О. Герій «Орнамент Софії Київської» (2003) [9] та Д. Янковської «Східні впливи в орнаментальному оформленні українських ікон кінця XVI-XVII ст.» (2005) [52]. Автори досліджують ґенезу, типологію, художньо-функціональні особливості, основні мотиви орнаментів, закономірності розташування орнаментальних композицій.

А. Гурська у праці «Мова та граматика українського орнаменту» (2003) [13] досліджує семантику орнаменту, вважає, що символи і образи є графічним відображенням певних духовних енергій, які людина інтуїтивно виділяє в орнаменті. Фундаментальною у дослідженні української орнаментики є праця М. Селівачова «Лексикон української орнаментики» (2009) [40], де автором зібрано величезний фактологічний матеріал, подано значення символіки, назви та походження символів.

Особливу ланку в дослідженні орнаменту займають зарубіжні наукові розвідки. Важливими для дослідження орнаменту на початку XX ст. були альбоми, зібрання орнаментів Г. Гагаріна «Собрание византийских и древнерусских орнаментов, собранных и рисованных Г. Г. Гагариным» (1887) [8], В. Стасов «Славянский и восточный орнамент» (1887) [42], котрий аналізує елементи орнаменту з різних рукописів XIII-XIV століття, походження їх, Н. Сирейщиков і Д. Тренев «Орнаменты на памятниках древнерусского искусства» (1904-1910) [27], «Декоративные мотивы и орнаменты всех времен и стилей» [14] доповнена і перероблена з «Кишенькового збірника стильних мотивів», зіставленого Ю. Брокманом у 1905 році в Москві. Роботи виконані на високому художньому рівні та містять велику кількість варіантів декорування, замальовки прикрас, розписи дерев'яних виробів, заставки псалтирів, рукописів, різні мотиви елементів орнаменту.

У праці Н. Покровського «Очерки памятников христианского искусства и иконографии» (1910) [34] розглянуто результати, досягнення християнської археології на прикладі пам'яток мистецтва та іконографії, у тому числі візантійських і руських. Питаннями дослідження слов'янського орнаменту займався А. Некрасов, зокрема у праці «Очерки из истории славянского орнамента» (1914) [26], де аналізує руський тератологічний орнамент в рукописах та фігуру людини в ньому.

У другій половині XX ст. з'являються праці С. Алексеева (1954), Л. Рempеля (1961), присвячені вивченню архітектурного орнаменту, в котрих автори аналізують поняття орнаменту, принципи побудови та прийоми розміщення в різних типах споруд, послідовно характеризують стилі, проте не торкаються зовсім теми орнаменту в храмі. Стінописний орнамент у храмах, пам'ятниках архітектури досліджено в роботі Д. Захарі, подано зразки декору (1970) [15].

Особливо вагомою у дослідженні символіки орнаменту є робота Б. Рибакова «Язичництво древніх слов'ян» (1981) [34], де автор аналізує історію, становлення декоративно-прикладного мистецтва слов'ян, символіку, їх побут та вірування.

Важливою у вивченні питання є наукова праця М. Орлової «Орнамент в монументальной живописи Древней Руси конца XIII – начала XVI вв.» (2004) [28], де автор вивчає систему орнаментального розпису в давньоруських храмах, також відзначає в окремих творах вплив східної орнаментики та пояснює це багатовіковою присутністю ісламських елементів у візантійській орнаментиці [28, с. 24].

Значиму для дослідження групу становлять праці з вивчення теорії та історії орнаменту, стилів, законів симетрії в орнаменті, авторами яких є Ю. Герчук (1998) [10], Л. Буткевич (2003) [7], Л. Фокіна (2005) [45], Ю. Кокоріна (2007) [20], Н. Бесчастнов (2010) [4]. Останні роблять послідовний

аналіз розвитку орнаменту, досліджують походження та трансформацію елементів. Збиральницький характер носять праці В. Івановської (2007, 2008), де погруповано зразки орнаментів різних стилів, які подані в таблицях. Однак, автор не подає пояснень до зібраних орнаментів, що ускладнює використання їх для дослідження. З монографій цього періоду важливо відмітити наукову роботу С. Яблана «Симетрія, орнаменти і модулярність» (2006) [51], в котрій подано порівняльний аналіз різних груп симетрії, обговорюється модулярність в науці, виконується аналіз джерел відповідних симетричних структур в орнаментальному мистецтві.

Висновки і перспективи. Отже, проаналізувавши ряд історичних та мистецтвознавчих джерел, можемо зробити висновки, що з точки зору історії Почаївську Лавру досліджували багато краєзнавців, істориків, науковців, однак питання орнаменту або зовсім не висвітлювалось, або побіжно згадувалось поруч із описом мистецької спадщини монастиря. З мистецького боку стан опрацювання питання зводиться до аналізу архітектурного ансамблю, стилістики, більше уваги звернено на іконопис, тематичні стінописи, а значенню орнаменту в інтер'єрі не виділено належне місце.

Проаналізувавши ряд мистецтвознавчих праць, присвячених орнаменту, виокремлено роботи, на які автор буде опиратись у подальших дослідженнях ґенези, символіки, схем орнаментів. Із закордонних досліджень вагомий внесок мають праці російських вчених, що спричинено спільною історією.

З'ясування значення, походження орнаментів у церквах Почаївського монастиря потребує подальшого дослідження, оскільки орнамент займає важливе місце в інтер'єрі та є невід'ємною частиною храму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович. С. Д. Церковне мистецтво / С. Д. Абрамович. – К.: Кондор. – 2004. – 206 с.

2. Амвросий (Лотоцкий). Сказание историческое о Почаевской Успенской лавре бывшего наместника Лавры архимандрита Амвросия /Амвросий (Лотоцкий). – Почаев, 1886. – 313 с.

3. Антонович С. Короткий історичний нарис Почаївської Успінської лаври / С. Антонович – Сан Андрес : Перемога, 1961. – XI, 72 с.

4. Бесчастнов Н. П. Художественный язык орнамента: Учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Дизайн» / Н. П. Бесчастнов. – М.: ВЛАДОС, 2010. – 335 с. ил.

5. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII-XVIII століть / П. О. Білецький – К.: Мистецтво, 1981. – 159 с.

6. Берестя – 1596 рр. Матеріали Всеукраїнської наукової богословської конференції. – Тернопіль, 1996. – 46 с.

7. Буткевич Л. М. История орнамента: Учеб. пос. / Л. М. Буткевич – М.: Гуманит. Узд. Центр ВЛАДОС, 2003. – 272 с.

8. Гагарин, Г. Г. Собрание византийских и древнерусских орнаментов, собранных и рисованных Г. Г. Гагариным / Г. Г. Гагарин. – Спб.:Изд. ижд. Спб. центр. училища технич. рисов. Барона Штиглица. 1887. (8) с. 50 вкл. л. рис. тит.л. парал. на русск. и франц. яз.

9. Герій О. О. Орнамент Софії Київської (генеза, типологія, художньо-функціональні особливості): дис. …кандидата мистецтвознавства: 17.00.06 / Герій Оксана Омелянівна. – Львів, 2003. – Т. 1 – 187 с. т. 2 – іл.

10. Герчук, Ю. Я., Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа / Я.Ю. Герчук, М.П. Раяк (худож. фото). – М.: Галарт, 1998. – 327 с.

11. Гінзбург А. М. Побудова візерунків / А. М. Гінзбург. – Х.: ДВУ, 1929. 78 с.: 345 табл.

12. Гудима А. Почаївський монастир в історичній долі українства / А. Гудима. – Тернопіль, 2003. – 38 с.

13. Гурська А. С. Мова та граматика українського орнаменту : Навчально-методичний посібник / А. С. Гурська – К. : Альтернативи, 2003. – 144 с.; іл.

14. Декоративные мотивы и орнаменты всех времен и стилей. – М.: Астрель, 2007. – 206 с.

15. Димитров Захари. Стенописни орнаменти от архитектурни палетници в поречията на Струта, Места и Марица / Димитров Захари. – С., 1970. –115 с., илл.

16. Жолтовский П. М. Український живопис XVII-XVIII ст. / П. М. Жолтовский. – К.: Наук. думка, 1978. – 328 с.

17. Запаско Я. П. Використання народного орнаменту в оформленні українських книг кінця XVI – першої половини XVIII ст. / Я. П. Запаско – К. : Видавництво Ан УРСР, 1956. – С. 32-47. рис. Окремий відбиток із зб.: Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1956.

18. Запаско Я. П. Матеріали до вивчення української рукописної орнаментики / Я. П. Запаско – К.: Видавництво Ан УРСР, 1959. – С. 127-139, рис. Окремий відбиток із зб.: Матеріали з етнографії та мистецтвознавства – К., 1959.

19. Исламские орнаменты / В. И. Ивановская (сост. и авт. предисл.). – М.: В. Шевчук, 2007. – 207 с.: ил.

20. Кокорина, Юлия Георгиевна. Морфология декора / Ю. Г. Кокорина, Ю. Г. Лихтер. – М.: КомКнига, 2007. – 199 с.

21. Кристопчук Микола. Синтез технік монументального мистецтва в храмовій архітектурі. Навч. посіб. / Кристопчук Микола / Львів. академія мистецтв. – Львів: [БВлд.], 2002. – 251 с. іл.

22. Левицький В. Материалы по истории Почаевской Лавры / В. Левицький – Почаев, 1912. – Т. 1. – 184 с.

23. Лобановський Б. Б. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. – К.: Мистецтво, 1989. – 206 с.

24. Логвин Г. Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки / Г. Н. Логвин – К.: Мистецтво, 1968. – 464 с.

25. Митрополит Іларіон [Огієнко І. І.]. Фортеця православія на Волині – Свята Почаївська Лавра / Митрополит Іларіон. – Вінніпег, 1961. – 398 с.

26. Некрасов А. Очерки из истории славянского орнамента / А. Некрасов. – М., 1914. – 76 с.

27. Орнамент на памятниках древнерусского искусства. Вып. 1-2. / Альбомы. / М., Изд. Н. П. Сирейщикова и Д. К. Тренева. 1904 – 1910. 2 кн. Вып. 1904 /4/, 8 с., 25 вкл. л. табл. Вып. 2. 1910. /4/, 4 с., 15 вкл. л. табл. текст и загл. парал. на рус.и франц. яз.

28. Орлова М. Орнамент в монументальной живописи Древней Руси конца XIII – начала XVIвв.: автореф. дис… дра искусствоведения: 17.00.04 / М. Орлова. – Гос. Ин-т искусствознания. – М., 2004, – 43 с.

29. Орнаменти Софії Київської / За ред. С. Я. Грабовського. – К.: Вид. АА УРСР, 1949. – 65 с.

30. Павлуцький Г. Історія українського орнаменту/ Г. Павлуцький. Українська А.Н. Всеукр. археолог. комітет. Відділ мистецтва; з передм. М. Макаренка. – К., 1927. – 28 с.

31. Панфілова О. Г. Мистецьке життя Кременеччини 20-30-х років XX століття: дис. канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Панфілова Олександра Георгіївна. – Тернопіль, 2009. – 159 с.

32. Покровский Н. В. Очерки памятников христианского искусства и иконографии / Н. В. Покровский. 3 пересл. Узд. Спб., Синод. тип., 1910. – XIII. – 450 с. с илл. (236 рис.).

33. Почаївський монастир в контексті історії та духовності українського народу: Тези наукової конференції. – Тернопіль, 1995. – 118 с.

34. Релігія і церква в національному відродженні України: тези наукової конференції. – Тернопіль, 1993. – 62 с.

35. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М.: Издательство «Наука», 1981. – 406 с.

36. Ричков П. А. Почаївська Свято-Успенська лавра / П. А. Ричков, В. Д. Луц. – К.: Техніка, 2000. – 136 с.: іл.

37. Рожко В. Є. Православні монастирі Волині і Полісся: Історико-краєзнавчий нарис / В. Є. Рожко – Луцьк: Медіа, 2000. – 692 с.

38. Рожко В. Є. Духовні православні освітні заклади Волині X-XX ст.: Історико-краєзнавчий нарис / В. Є.Рожко – Луцьк:Медіа, 2002. – 280 с.

39. Рожко В. Є. Українське православне церковне мистецтво Волині (IX-XX ст..) історично-краєзнавчий нарис / В. Є. Рожко – Луцьк, 2006, – 400 с.

40. Русские орнаменты / В. И. Ивановская (сост. авт. предисл.). – М.: В. Шевчук, 2008. – 224 с.: ил.

41. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія): Навчальний посібник / М. Р. Селівачов – К. : Редакція вісника «Ант», 2005. – 399 с.: іл.

42. Соколова Т. Орнамент – почерк епохи / Т. Соколова. – Л.: Аврора, 1972.

43. Стасов В. В. «Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени» / В. В. Стасов – СПб., 1884. – 268 с.

44. Теодорович Н. И. Инвентарь Почаевского монастыря / Н. И. Теодорович // Волынские епархиальные ведомости. – 1905. – № 3–5, 9, 16, 17, 19, 28, 31.

45. Український народний орнамент: Вишивки, тканини, писанки. Зібрала і систематизувала Ольга Петрівна Косач – Драгоманова (Олена Пчілка). Репринтне відтворення першого видання, Київ, 1876. – Вст. Ст. Н. Сташенко. Упор. В. Комзюк, Н. Пушкар. – Ковель: ТОВ «Ковельська міська друкарня». 2010. – 36 с. +33 іл.

46. Фокина Л. В. Орнамент. Учебное пособие / Л. В. Фокина – М., Феникс., 2005. – 172 с.

47. Хойнацкий А. Ф. Описание святых икон и других священных изображений, находящихся в большом соборном храме Успения Божьей Матери в Почаевской лавре / А. Ф. Хойнацкий. – Почаев. 1880. – 35 с.

48. Хойнацкий А. Ф. К истории последних времен Почаевской лавры / А. Ф. Хойнацкий // Волынские епархиальные ведомости. – 1885. – № 29. – С. 931–947.

49. Чернихівський Г. І. Крем'янеччина. Історичне та літературне краєзнавство / Г. І. Чернихівський – Товариство української мови «Просвіта» ім. Т. Г. Шевченка та Крем'янецький ліцей. – Крем'янець, 1992. – 103 с.

50. Чернихівський Г. І. Почаївська Свято-Успенська Лавра / Г. І. Чернихівський, В. О. Балюх. – Тернопіль: Збруч, 2006. – 47 с.

51. Щербаківський Вадим. Українське мистецтво: Вибрані неопубліковані праці / Щербаківський Вадим / Упоряд., вст.ст. В. Уменовського; додатки П.Герчанівської, В. Ульяновського. – Київ: Либідь, 1995. – 288 с.; іл.

52. Яблан С. В. Симетрия, орнаменты и модулярность: [монография] / С. В. Яблан (пер.с.англ.). – М.: Институт компьютерных исследований, Ижевск: Регулярная и хаотическая динамика, 2006. – 365 с.

53. Янковська Д. О. Східні впливи в орнаментальному оформленні українських ікон кінця XVI-XVII ст.: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.06. / Д. О. Янковська / Львів. націон. акад. мист. Л., 2005. – 21 с.

УДК 659.1:37

Наталія ДОЧИНЕЦЬ,
кандидат економічних наук, доцент кафедри педагогіки та суспільних дисциплін Закарпатського художнього інституту, м.Ужгород, Україна

Георгіна КАМПО,
кандидат економічних наук, доцент кафедри фінансів і банківської справи Ужгородського національного університету, м. Ужгород, Україна

Олеся ГАВРИЛЕЦЬ,
кандидат економічних наук, асистент кафедри маркетингу Мукачівського державного університету, м. Мукачево, Україна

ВІЗУАЛЬНИЙ ОБРАЗ ЯК ЗАСІБ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ КОМЕРЦІЙНОЇ РЕКЛАМИ

Дочинець Н. М., Кампо Г. М., Гаврилець О. В. Візуальний образ як засіб забезпечення ефективності комерційної реклами. У статті проаналізовано особливості візуального образу в комерційній рекламі. Визначено його переваги над вербальною компонентою, обґрунтовано критерії ефективності, розглянуто найпоширеніші прийоми створення.

Ключові слова: реклама, образ, комерція, комунікація, візуальний.

Дочинец Н. М., Кампо Г. М., Гаврилець А. В. Визуальный образ как средство обеспечения эффективности комерцийной рекламы. В статье проанализированы особенности визуального образа в рекламе. Определены его преимущества над вербальной компонентой, обоснованы критерии эффективности, рассмотрены наиболее распространенные приемы создания.

Ключевые слова: реклама, образ, коммерция, коммуникация, визуальный.

Dochynets N.M., Campo G.M., Havrylets O.V. Visual images as a means of ensuring the effectiveness of commercial advertising.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in visual image in commercial advertising.

Objectives. The objectives of this study are to determine the features of the visual image in commercial advertising.

Methods. So far this method was been applied to.

Results. The results of the research support the idea that advertising advantages over an verbal component are defined, the criteria of effectiveness are determined and the most common methods of creation are considered.

Conclusions. The present results are significant in universal mechanism for creating effective visual image in advertising. However, there is an undeniable need to consider psychological characteristics of the target audience and market trends. Therefore, in advertising design today it is particularly important to combine creativity with scientific approaches, integration and marketing of artistic thinking.

© Дочинець Н. М., Кампо Г. М., Гаврилець О., 2014

Постановка проблеми. У сучасному суспільстві визнаною є роль реклами. Сьогодні вона виступає не лише рушійною силою бізнесу, але й іманентним феноменом масової культури, формою суспільної комунікації через передачу образів. Реклама, як творча діяльність, створюється за допомогою художніх засобів і є однією з форм матеріального втілення мистецтва.

Головним об'єктом уваги дизайнерів у сучасній рекламній сфері, як з мистецького погляду, так і з погляду ефективності впливу на споживача, є візуальний образ. Формування візуальних образів у комерційній рекламі має свої особливості. Оскільки основною метою такого виду реклами є спонукання потенційних споживачів до купівлі товару, то висока дизайнерська майстерність і креативність не є достатніми умовами успішності процесу створення рекламного образу. Тут так само важливі глибокі знання з психології споживача, маркетингу, розуміння економічних явищ і тенденцій. Саме тому в умовах посилення ринкової конкуренції необхідними є пошук ефективних способів створення рекламних образів і розробка методичного забезпечення дизайну реклами на основі інтеграції художнього і маркетингового мислення. Це, на наш погляд, особливо актуально для України, де, як відомо, гострою залишається проблема низького фахового рівня у сфері створення реклами.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У науці тривалий час образність не вважалася рисою, притаманною рекламним матеріалам. Наприклад, ще на початку XX століття Гандладі (Gundladi E.) не вбачав у рекламі ознак образності та не прирівнював її до художніх або журналістських жанрів [1: 28]. Інший дослідник реклами, Скотт Д., писав про шкідливість так званих «рекламних експериментів», називав більшість усталених сучасних зразків відхиленням від рекламного стандарту [2: 67]. Вітчизняна ж наука взагалі не досліджувала рекламу як самотійний об'єкт, оскільки визначала її виключно як специфічний вид газетного матеріалу.

З часом на присутність у рекламних матеріалах образу почала звертати увагу низка західних науковців у сенсі дотичності реклами до художньої літератури (синтез у вигляді рекламного оповідання, «історій з життя» тощо). Скажімо, Старч наголошував на необхідності застосовувати типажі у рекламних повідомленнях, оскільки типове впізнається одразу й є близьким до аудиторії, вона охочіше сприймає знайомий типаж [3: 5]. Нарешті, повноформатно наявність наскрізного рекламного образу визнано на початку 70-х рр. XX ст. у праці Сарґента «Теорія та дослідження реклами» [4: 8].

Сьогодні визначальну роль образу в рекламі не заперечує ні зарубіжна, ні вітчизняна наука. Спостерігається пожвавлення активності у сфері досліджень рекламного образу в контексті становлення українськомовної реклами. Наприклад, у працях В. Різуна, Мелещенка О. [5], Г. Почепцова [6] та інших авторів викладено позиції щодо характеру рекламного образу, його рис, ознак та характеристик. Т. Смирнова у дослідженні «Когнітивні механізми формування рекламного образу» розділяє образ й імідж, тоді як західній рекламістській школі властиво об'єднувати ці поняття під терміном «імідж» [7: 8]. А. Соколова обґрунтовує виділення у рекламному образі вербальний та візуальний компоненти [8: 12].

Сучасні науковці та практики відзначають стійку тенденцію у рекламній сфері до переважання візуальної складової образу над вербальною. Це посилює необхідність досліджень у напрямку визначення особливостей створення ефективних візуальних образів у комерційній рекламі.

Мета дослідження. Метою статті є аналіз візуального образу як засобу забезпечення ефективності комерційної реклами, зокрема обґрунтування переваг візуального компоненту образу, визначення основних критеріїв і прийомів його створення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Рекламний образ – засіб візуальної комунікації, що несе через систему зображально-виражальних засобів нову для потенційного покупця інформацію про продукт [9: 47]. Рекламний образ – це продукт реклами, синтез візуальних, звукових і текстових форм, втілений у матеріальні об'єкти.

Рекламний образ у рекламістиці сприймається як синтезована складова. Причому більшість дослідників реклами схиляються до розрізнення вербального та візуального образів залежно від домінанти рекламного матеріалу [10].

Сучасна ефективна реклама характеризується домінуванням візуального образу над вербальним. Вербальний компонент реклами (текст) відходить на другий план. В комерційній рекламі наводять все менше аргументів. Кількість рекламних повідомлень без вербальної складової частини зросла з 1960 до 1990 року з 16 до 37%. Разом з цим зросла кількість візуальних образів в рекламному повідомленні. Середня ж довжина текстів у рекламі за цей час суттєво скоротилася. До того ж, в результаті сучасних досліджень з'ясувалося, що рекламне повідомлення тим більше привертає увагу, чим менше тексту воно містить [11:544].

Образ як засіб візуальної комунікації має суттєві переваги порівняно з текстом:

- по-перше, у рекламі, де є зображення і текст, людина звертає увагу в першу чергу на зображення;
- по-друге, образ обробляється мозком набагато швидше, ніж текст (щоб прочитати останній, треба витратити кілька хвилин; щоб зрозуміти зображення, досить часток секунди);
- по-третє, образ не потрібно перекладати на іншу мову;
- по-четверте, образ – емоційніший засіб впливу, ніж текст;
- по-п'яте, при пред'явленні візуальних образів значна частина інформації сприймається мимоволі, без уваги. Це робить обробку образної інформації «родючим ґрунтом» для впливу на пам'ять споживача.

Ефективність візуального образу визначається певними критеріями. І. Імшинецька виділяє три основні вимоги до візуального образу [12]. Розглянемо їх:

1. Образ не повинен викликати негативних асоціацій. Слід зазначити, що у соціальній рекламі створення образів, які провокують негативні емоції (страх, паніку, відразу тощо) практикується часто. Однак у комерційній рекламі, де ціллю є продаж товару, подібні рішення є грубою помилкою. Відомо, всі емоції, викликані рекламою, переносяться людиною на рекламований продукт. Тому ця вимога є золотим правилом у рекламному бізнесі. Нижче подано приклади порушення вимоги (рис. 1).

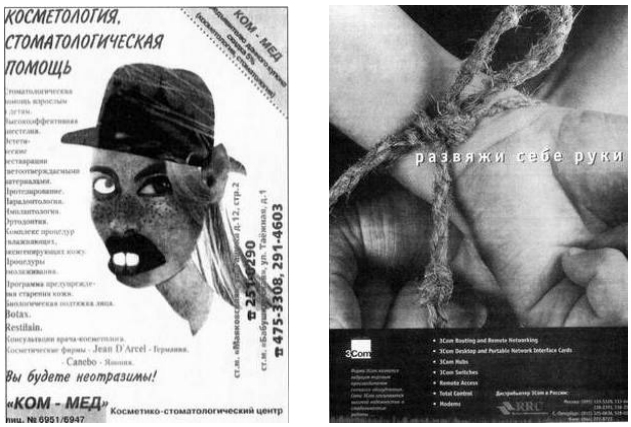


Рис. 1. Приклади образів, що викликають негативні асоціації (реклама косметично-стоматологічного центру та виробника мережевого устаткування)

2. Образ не повинен бути «вампіром». Термін «образ-вампір», введений у рекламний бізнес Р. Рівсом, означає образ, в якому зашифрована інформація про інший товар, а не про той, який реально пропонується у даній рекламі. У поданому прикладі «образу-вампіра» споживач швидше побачить майстерню з ремонту взуття, ніж рекламу газети (рис. 2).

Рис. 2. Приклад «образу-вампіра» (реклама газети «Меркурій»)

Рис. 3. Приклад порушення критерію лаконічності в рекламі (реклама магазину «Mothercare»)

3. Лаконічність. В образі повинно бути мінімум змістовно навантажених деталей. Дизайнерам потрібно враховувати, що рекламу не споглядають в галереї, її ніхто не читає і не вивчає спеціально. Зазвичай на це немає у споживачів ні часу, ні бажання. І те, що людина встигла побачити, кинувши погляд на рекламу, вона і запам'ятає. У наведеному прикладі порушення даного критерію наша увага розсіюється між жестами, мімікою дітей та іграшками на полиці за їх спинами (рис. 3).

Окрім вищевказаних критеріїв ефективності реклами, слід наголосити також на принципі однозначності образу. Те, що є перевагою художнього твору – глибина, багатозначність і багатоплановість значень і образів – абсолютно неприпустимі в рекламному плакаті. Усі шуми і додаткові значення, що заважають сприйняттю основної думки, ідеї, повинні бути відкинуті.

Отже, ефективна комерційна реклама характеризується лаконічними, однозначними візуальними образами, що викликають насамперед позитивні емоції. Для створення таких образів науковці і практики пропонують ряд прийомів. Розглянемо найпоширеніші з них.

Прийом використання професійного статусу. Ми схильні довіряти професійним знанням і досвіду. Так, наприклад, ми вважаємо, якщо людина лікар, кухар тощо, то поганого не порадить (рис. 4).

Рис. 4. Приклади використання професійного статусу в комерційній рекламі

Згідно досліджень надзвичайно ефективним у рекламі є образ лікаря. Раніше у США поширеним було використання образу лікаря навіть у рекламі сигарок (рис. 5).

Рис. 5. Приклади реклами сигарок з використанням образу лікаря (США, 40-50-ті рр. XX ст.)

Звичайно, сьогодні така реклама заборонена законодавством як у США, так і в багатьох інших країнах. В Україні заборонена участь лікарів та інших професійних медичних працівників, а також осіб, зовнішній вигляд яких імітує лікарів у рекламі лікарських засобів, алкогольних напоїв та тютюнових виробів [13].

Прийом зображення споживача товару. У рекламі показують привабливий для глядача персонаж, який вже користується товаром. Свідомо чи підсвідомо ми прагнемо бути подібними на таких персо-

нажів, і нам здається, що цього можна досягти, якщо також користуватимемося рекламованими товарами (рис. 6).

Рис. 6. Приклади використання прийому зображення споживача товару в комерційній рекламі

Даний прийом особливо ефективний при використанні відомих осіб (зірок шоу-бізнесу, кіно, спорту). Основною вимогою цього прийому є відповідність зірки бренду, що рекламується. Іншими словами та роль, яку грає людина у суспільстві, повинна відповідати тій ролі, якій хоче відповідати потенційний покупець рекламованого товару (рис. 7-8).

Рис. 7. Приклад невідповідності зірки бренду

Рис. 8. Приклад відповідності зірки бренду

Надзвичайно ефективним при створенні візуального образу є поєднання прийомів «використання професійного статусу» та «залучення відомої особи». Так, скажімо, високою довірою користується реклама спортивних товарів, де фігурують популярні спортсмени (рис. 9).

Рис. 9. Приклади поєднання прийомів «використання професійного статусу» та «залучення відомої особи»

Щодо законодавчого обмеження використання прийому зображення відомих осіб, то важливо відмітити: в Україні забороняється розміщення зображень і згадок імен популярних людей, героїв кіно-, теле- та анімаційних фільмів, авторитетних організацій у рекламі лікарських засобів, медичних виробів та методів профілактики, діагностики, лікування і реабілітації [13].

Прийом презентації наслідків використання товару: демонструються позитивні результати від споживання рекламованого продукту (рис.10).

Рис. 10. Приклад прийому презентації наслідків використання товару

Прийом використання сексуального мотиву. Прийоми використання еротики при побудові візуального образу заслуговують особливої уваги. Згадаймо, за теорією Фрейда, наша підсвідомість наповнена сексуальною енергією – лібідо. Культура й мораль оточили сексуальність людини такою високою стіною заборон, що наші нездійснені бажання витиснулися у сферу підсвідомого, яка впливає на поведінку людини. Лібідо тисне на нас зсередини, спонукаючи знаходити сексуальний підтекст скрізь, де тільки можливо. Рекламний образ, створений на основі використання прийому, прагне визволити з підсвідомого сексуальні прагнення.

Можна виділити два основні способи використання даної теорії у рекламній практиці: явний і опосередкований. Явний спосіб передбачає введення в рекламу оголеної натури, сексуального жесту, татуйованої або розмальованої натури (рис. 11).

Багато хто у рекламному бізнесі досі вважає, що зображення оголеної жінки достатньо, щоб збільшити товарний збут. Однак сьогодні цей прийом вже не є таким дієвим, як раніше. Рекламним дизайнерам слід пам'ятати про небезпеку створення «образу-вампіра»: часто увага глядача концентрується на оголеній натурі, при цьому сам товар ним запам'ятатовується. Вводити у рекламу оголену натуру недоречно, якщо немає її зв'язку з товаром.

Рис. 11. Приклади явного способу прийому використання сексуального мотиву в комерційній рекламі

Опосередкований спосіб створює сексуальні асоціації. Він передбачає введення в рекламу предметів фалічної форми та різні натяки на сексуальну сферу (рис. 12).

Рис. 12. Приклади натяків на сексуальну сферу в комерційній рекламі

Прийом оригінальності: при створенні візуального образу розробник керується ціллю здивувати глядача. Здивований глядач на довше запам'ятовує образ (рис. 13).

Рис. 13. Приклади використання прийому оригінальності в комерційній рекламі

Прийом провокаційного (шокуючого) образу. Однією з основних характеристик сучасної рекламної сфери є розвиток провокаційної (шокуючої) або так званої трешової реклами. На відміну від оригінальної реклами, метою трешової реклами є не просто здивування споживача. У прагненні завоювати увагу рекламісти нерідко свідомо порушують моральні принципи і суспільні підвалини, доводячи споживачів до стану психологічного шоку. Таким чином здобули всесвітню популярність компанії «Gucci», «Calvin Clein» і «Benetton». Часто прийом шокуючого образу поєднують з прийомом використання сексуального мотиву (рис. 14).

Рис. 14. Приклади провокаційної (шокуючої) реклами

Прийом використання дітей, тварин. Діти і тварини в якості рекламних персонажів викликають найсильніші емоції (рис. 15). Ці емоції споживачі переносять і на сам товар. Тому закономірним є той факт, що даний прийом при грамотному застосуванні є одним з найдієвіших у рекламному бізнесі.

Рис. 15. Приклади прийому використання дітей, тварин у комерційній рекламі

Дизайнерам потрібно пам'ятати про етичний аспект прийому використання образу дітей у рекламі. До того ж у сучасному суспільстві ці питання регулюються на законодавному рівні. В Україні реклама не повинна завдавати дітям моральної чи фізичної шкоди, викликати у них відчуття неповноцінності. Реклама не повинна вказувати на можливість придбання рекламованого товару, розрахованого переважно на дітей, кожною сім'єю без урахування можливостей її бюджету. Реклама не повинна створювати у дітей враження, що володіння рекламованою продукцією дає їм перевагу над іншими дітьми.

В Україні забороняється реклама:

- з використанням зображень дітей, які споживають або використовують продукцію, призначену тільки для дорослих чи заборонену законом для придбання або споживання неповнолітніми;
- з інформацією, яка може підірвати авторитет батьків, опікунів, піклувальників, педагогів та довіру до них дітей;
- з вміщенням закликів до дітей придбати продукцію або звернутися до третіх осіб з проханням зробити покупку;
- з використанням зображень справжньої або іграшкової зброї, вибухових пристроїв [13].

Прийом уособлення: товар наділяється атрибутами людини чи тварини. За допомогою цього прийому товар з неживого стає живим, наділеним характером. А це викликає зовсім інше до нього ставлення (рис. 16).

Рис. 16. Приклади використання прийому уособлення в комерційній рекламі

Прийом використання гумору. Американські дослідники Келфі і Рінголд, що проводили регулярні соціологічні опитування протягом 15 років, з'ясували, що 70% респондентів вважають рекламу одним з видів розваг [14]. Грамотно створена гумористична реклама створює гарний настрій і «приклеює» його до рекламованого продукту. Ці факти зумовлюють її високу популярність серед реклам-

них творців і споживачів. Для прикладу, згідно з дослідженнями Вайнбергера і Споттса гумористична реклама становить від 10 до 30 відсотків від обсягу всієї американської реклами [14]. Переважна більшість рекламних роликів, що стають лауреатами міжнародного фестивалю реклами «Канські леви», гумористичні.

Однак дієвість гумористичної реклами не слід розуміти абсолютно. Рекламні дослідження показали, що гумор доречний тільки в певних ситуаціях, з певними товарами і для певних аудиторій. Основними вимогами до гумору в рекламі є наступні:

- по-перше, гумор не повинен бути вульгарним, щоб не ображати людей з високим інтелектуальним рівнем розвитку;
- по-друге, важлива спрямованість гумору – жартувати доречно не над споживачем, а разом з ним.

Рис. 17. Приклади прийому гумору в комерційній рекламі

Прийом контрасту. Контраст – це візуальний конфлікт, коли один елемент протистоїть іншому. Якщо у рекламі протистоять формальні елементи (колір, розмір, форма, лінія) – це формальний контраст (рис. 18), якщо протистоять два сюжети – змістовний (рис. 19).

Рис. 18. Приклад формального контрасту в рекламі

Рис. 19. Приклад змістовного контрасту в рекламі

Окремо виділяють прийом контрасту «до і після», коли наочно представляють різницю між станами до і після споживання товару (рис. 20). Подібним є прийом «проблема – рішення»: спочатку зображується проблемна ситуація, далі пропонується її рішення за допомогою рекламованого товару або послуги (рис. 21).

Прийом візуалізації стереотипу: створюється образ, який сам по собі нам уявляється при розумінні певного слова. Наприклад, при слові «супермен» уявляємо конкретний персонаж (рис. 22).

Рис. 20. Приклади використання прийому контрасту «до і після»

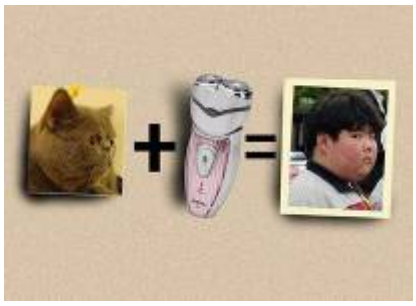


Рис. 21. Приклад використання прийому «проблема – рішення»

Рис. 22. Приклад використання прийому візуалізації стереотипу в комерційній рекламі

Нерідко певні стереотипи у суспільстві створює сама реклама. Так, відома історія успішного створення рекламного різдвяного персонажа компанією «Кока-Кола2, що став згодом на Заході міжнародним образом головного зимового свята. Санта-Клаус своїм сучасним зовнішнім виглядом завдячує активним рекламним зусиллям «Кока-Коли» (рис. 23).

Рис. 23. Перший плакат з використанням Санти, 1931 р.

Прийом повернення до минулого (історичної ретроспективи): в образі демонструються атрибути минулих епох. Тоді товар здається перевіреним часом, а значить, добротним, якісним. Для прикладу, реклама, подана нижче, створює враження, ніби пиво «Львівське» та квас «Єкатеринославський» робляться за надійними технологіями і рецептами минулих століть (рис. 24.).

Рис. 24. Приклади використання прийому повернення до минулого в комерційній рекламі

Прийом використання національності-експерта товару. Національність передається через етнічні риси обличчя, національний костюм тощо. Наприклад, у рекламі відомого «національного» продукту Шотландії «Scotch whisky» часто фігурують персонажі в кілтах (рис. 25).

Рис. 25. Приклади прийому використання національності експерта товару в комерційній рекламі

Прийом недомовленості (прийом «за кадром»): у рекламі показують лише частину зображення. Глядач мимоволі уявляє собі повну картину, домислює відсутню частину, домальовує в уяві героїв. Те, що споживач домислює, доклавши зусилля, довше пам'ятається. В цьому і полягає особливість прийому (рис. 26).

Рис. 26. Приклади використання прийому недомовленості в комерційній рекламі

Прийом використання семантики оточення. Якщо ми показуємо свій товар між престижними предметами – він стає престижним, якщо між інтимними – інтимним, якщо між діловими – діловим і т.д. Так, наприклад, цигарки «SOBRANIE» у рекламі зображують на дорого сервірованому столі. Створюється враження, ніби ці цигарки – елітний товар (рис. 27).

Рис. 27. Приклади прийому використання семантики оточення в комерційній рекламі

Прийом використання творів мистецтва. У нашій свідомості відомі твори мистецтва володіють такими характеристиками як безцінність, вічність, ексклюзивність. Якщо ми використовуємо в рекламному образі твір мистецтва – картину, вірші, музику, – наш товар теж набуває таких характеристик (рис. 28).

Рис. 28. Приклади прийому використання творів мистецтва в комерційній рекламі

Прийом метафори (образної аналогії). Метафора в рекламі – один з найвиразніших художніх прийомів. Суть метафори полягає у прирівнюванні продукту до якогось об'єкту. Споживач сприймає продукт, ніби у нього є якості цього об'єкта. Так, наприклад, вдалою є подача авто компанії «Nissan» в образах залізного павука, літака тощо (рис. 29).

Рис. 29. Приклади використання прийому метафори в комерційній рекламі

Слід зазначити, що занадто складні метафори в рекламі можуть виявитися незрозумілими для споживача. Реклама – це особливий жанр творчості, що не припускає довгого осмислювання читачем.

Прийоми гіперболи і літоти. Ці творчі прийоми дозволяють зробити максимальний акцент на головній властивості рекламованого товару.

Гіперболізація в рекламі полягає в перебільшенні розміру, функціональних характеристик, значимості товару в житті людей, проблеми, яку вирішує товар тощо. Наприклад, щоб підкреслити

особливі властивості рекламованого товару, в рекламі, поданій нижче, використовують перебільшення функціональних характеристик. Так, у рекламі компанії «WMF» перебільшено гостроту ножів, фірми «Unibond» – адгезійні властивості клею (рис. 30).

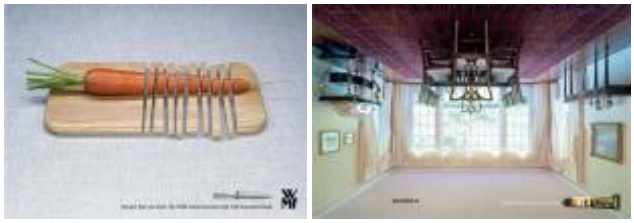


Рис. 30. Приклади використання прийому гіперболи в комерційній рекламі

Літота є протилежністю гіперболи і полягає у применшенні характеристик об'єктів. Це може бути масштабне зменшення розмірів рекламованого товару, яке використовується для того, щоб показати його доступність для споживача. Інший напрям використання літоти – демонстрація компактності товару, його маленьких розмірів. Так, італійське креативне агентство «Publicis» застосувало прийом літоти у рекламі порційних вершків для кави, запропонувавши «п'ятихвилинну відпустку» з кавовим присмаком. Крихітний багаж у рекламі символізує компактність пакетику вершків, споживання якого дає змогу перенестися у маленьку відпустку (рис. 31).

Рис. 31. Приклади використання прийому літоти в комерційній рекламі

Перелік прийомів створення візуального образу не обмежується розглянутими. Пошуки науковців та практиків у цьому напрямку тривають. Щодо ступеню ефективності різних прийомів, то однозначної думки з цього приводу не існує. Світова практика показує найвищу популярність використання у рекламі гумору, дітей и тварин. Рекламні ролики з використанням саме цих прийомів стають лауреатами найпрестижнішого міжнородного фестивалю у сфері реклами «Канські леви» протягом останніх років.

Висновки і перспективи. Отже, в умовах, коли середньостатистичного споживача щодня атакують сотні інформаційних повідомлень комерційного характеру, сучасна реклама має бути здатною привертати увагу, виділятися із загальної маси, запам'ятовуватися. Для досягнення цієї мети дизайнери створюють рекламні образи на основі поєднання прийомів оригінальності, метафори, гіперболи, недомовленості, уособлення, історичної ретроспективи тощо. Надзвичайно дієвими досі залишаються образи з використанням гумору, дітей, тварин, мотиву сексуальності.

Універсального механізму створення ефективного візуального образу в рекламі немає. Однак незаперечною є необхідність врахування психологічних характеристик цільової аудиторії, ринкових тенденцій. Тому у сфері рекламного дизайну сьогодні особливо важливими є поєднання креативності з науковими підходами, інтеграція художнього та маркетингового мислення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Gundladi E. T. Facts and Fetishes in Advertising. – Chicago, IL: Consolidated, 1931. – 234 p.

2. Scott W. Psychology of Advertising. – Boston, MA: Small, 1921. – 367 p.

3. Starch D. Advertising Principles. – London: A.W. Shaw, 1923. – 140 p.

4. Sargent H. Frontiers of Advertising Theory and Research. – Palo Alto, CA: Pacific Books, 1972. – 398 p.

5. Різун В.В., Мелещенко О.К. Інформаційні мережі в засобах масової інформації. Канал ИНФО-ТАСС / Київ. ун-т імені Тараса Шевченка. – К., 1992. – 96 с.

6. Почепцов Г.Г. Теорія комунікації. – К.: Видавничий центр «Київський університет», 1999. – 308 с.

7. Смирнова Т. В. Когнітивні механізми формування рекламного образу: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2003. – 22 с.

8. Соколова І. О. Мова друкованої реклами // Мовознавство. – 1979. – № 1. – С. 47–56.

9. Анатомия рекламного образа / под общ. ред. А. В. Овруцкого. СПб.: Питер, 2004. – 224 с.

10. Брудницька Л. І. Змістові відношення між вербальною та візуальною складовими рекламного образу [Електронний ресурс] / Електронна бібліотека Інституту журналістики. – Режим доступу: http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1359.

11. Фельсер Г. Психология потребителей и реклама / Пер. с нем. – Х.: Гуманитарный центр, 2009. – 704 с.

12. Имшинецкая И. Креатив в рекламе. – Серия «Академия рекламы». – М.: РИП-холдинг, 2005. – 174 с.

13. Закон України від 03.07.1996 № 270/96-ВР «Про рекламу» (в редакції Закону № 1193-18 від 09.04.2014) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.rada.gov.ua.

14. Макиенко И. И. Юмор в рекламе [Електронний ресурс] // Маркетинг в России и зарубежом. – 2001. – №5. – Режим доступу: http://www.adme.ru/research/yumor-v-reklame-29106/.

УДК 7.038.55

Анна ЄФІМОВА,
аспірант Львівської національної академії мистецтв, м. Львів, Україна

АРТ-ІНТЕРВЕНЦІЇ В МІСЬКИЙ ПРОСТІР: ІНСТАЛЯЦІЯ, ВІДЕО-АРТ ТА ТІЛЕСНІ ПРАКТИКИ (ПРИКЛАД ЛЬВОВА)

Єфімова А. В. Арт-інтервенції в міський простір: інсталяція, відео-арт та тілесні практики (приклад Львова). У статті досліджено особливості проектів актуального мистецтва, реалізованих в міському просторі, основними формами якого, у контексті Львова, постають інсталяція, відео-арт та тілесні, соціально-активні практики (перфоменси, флеш-моби, тощо). Окрім того, проаналізовано окремі проекти, з'ясовано їх концептуальні засади та окреслено тенденції розвитку.

Ключові слова: художні практики, інсталяція, відео-арт, перфоменс, міський простір, актуальне мистецтво.

Ефимова А. Арт-интервенции в современную городскую среду: инсталляция, видео-арт и телесные практики (пример Львова). В статье исследованы особенности проектов актуального искусства, реализованных в городском пространстве, основными формами которого, в контексте Львова, предстают инсталляция, видео-арт и телесные, социально активные практики (перфомансы, флэш-мобы и т.п.). Кроме того, проанализированы отдельные проекты, выяснено их концептуальные основы и определены тенденции развития.

Ключевые слова: художественные практики, инсталляция, видео-арт, перфоманс, городское пространство, актуальное искусство.

Yefimova Anna. Art-interventions in urban space: installation, video art and bodily art-practices (based on Lviv events).

Background. In recent years, there has been an increasing interest in contemporary art projects implemented in urban space.

Objectives. The objectives of this study are to analyse the features of contemporary art projects implemented in urban space.

Methods. So far this method was been applied to.

Results. The results of the research support the idea that the basic forms of this in Lviv are art-installation, video art and social-activity bodily practices (performance, flash mobs, etc.).

Conclusions. The present results are significant in characterizing the selected projects, founded their conceptual principles, and outlined the main trends of development. Specificity of artistic interventions in contemporary urban spaces requires appropriate scientific understanding and legitimization, particularly in the context of the city.

Keywords: art practices, installation, video art, performance, urban space, contemporary art.

© Єфімова А. В., 2014

Постановка проблеми. Інтерес до освоєння сучасним мистецтвом нових просторів та тяжіння до більшої взаємодії із глядачем є однією із суттєвих змін в українському художньому процесі останніх років. Прагнення України увійти у світовий мистецький контекст підтверджує актуалізація новітніх тенденцій та поява на національному художньому полі низки раніше не властивих йому жанрів, форм та способів мистецької репрезентації, зокрема у відкритих просторах міста. У США та Західній Європі процеси виходу авангардних арт-практик за межі музеїв і галерей та їх інтервенція в урбаністичні простори розпочалися ще з другої половини XX століття і в 1990-х роках вже становила повноцінну тенденцію, визначену поняттям public art (публічне мистецтво). В Україні ж цей феномен досить молодий, перші його приклади ми простежуємо у 2000-х роках у Києві, Харкові, Львові та Одесі. Відповідно, специфіка мистецьких інтервенцій в сучасні міські простори потребує належного наукового осмислення та легітимізації, зокрема у контексті Львова.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Окреслюючи ступінь дослідження проблеми, відзначимо, що у вітчизняному науковому дискурсі тема сучасного мистецтва в міському просторі опрацьована досить фрагментарно. У загальноукраїнському контексті варто відзначити дослідження О. Чепелик, Д. Зайця, Н. Мусієнко, І. Яцик та ін. Стосовно західноукраїнського регіону загалом, і Львова зокрема, розробленість теми представляють поодинокі публікації в збірниках, періодичних виданнях та інтернет-ресурсах, які розкривають лише окремі її аспекти і найчастіше мають інформативно-узагальнюючий характер.

Таким чином, пропоноване дослідження має за **мету** розглянути особливості мистецьких інтервенцій в міський простір Львова, основними формами яких є інсталяція, відео-арт та тілесні, соціально-активні практики (перфоменси, флеш-моби тощо). Крім того, звертаючись до найбільш репрезентативних проектів, важливо окреслити основні проблеми, над якими розмірковують художники, що працюють у зазначеному напрямі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Мистецький процес в Україні дедалі більше тяжіє до безпосереднього зв'язку із світовою художньою культурою, що, в свою чергу, зумовлює відповідні пошуки в сфері нових форм постмодерністичного мистецтва [12: 181]. Специфіка ж культурного клімату Львова створює сприятливі умови для розвитку сучасних художніх тенденцій. Так, з 2000-х років можемо простежити особливу динаміку щодо розвитку актуального мистецтва, інтегрованого в урбаністичний простір.

Перші спроби інтервенції актуальних арт-практик в міське середовище безпосередньо пов'язані із діяльністю МО «Дзиґа», яке до сьогодні займає провідне місце в культурно-мистецькому житті міста. Зокрема, актуалізація новітніх, концептуальних проектів значною мірою пов'язана із заснуванням Інституту актуального мистецтва у 2007 році,

метою якого було творити щось сучасне поміж «застиглих мурів старого міста», а також – сприяти поширенню нових художніх практик та міжкультурних комунікацій, активізувати мистецький простір Львова [10: 136].

Так, у березні 2008 року у Львові на Музейній площі (поміж Домініканським собором і «Дзиґою») було реалізовано проект «Холод», що передбачав створення концептуальних скульптур із льоду. В акції взяли участь відомі сучасні митці: Олесь Дзиндра, Олексій Хорошко, Андрій Гливка, Сергій Петлюк, Михайло Барабаш, Мирослав Вайда та ін. [2: 31]. Було створено вісім інсталяцій в одному просторі: «Сумно», «Монумент», «Розпродаж», «Саморуйнація», «Brand», «Атракціон», «Охолодження мозку», «Яйця в сітці», «Круглий стіл» – назви, які самі багато до чого апелюють, проте все одно залишають можливість власного тлумачення.

У вересні цього ж року у Львові було започатковано новий соціокультурний проект – «Тиждень актуального мистецтва», тема якого була задекларована як «Потенція порожнечі». У межах проекту проведено низку презентацій актуального мистецтва, лекцій, круглих столів та майстерень як всередині галерей, так і в громадському просторі, метою яких було заповнити/наповнити існуючу порожнечу. Проте перший «Тиждень актуального мистецтва» 2008 року мав доволі експериментальний характер та частково не виправдав очікувань, бо заявлена програма була реалізована лише на третину [4: 136].

Однак, попри це, «ТАМ-2008» підхопив тенденцію щодо актуалізації концептуальних мистецьких рішень у відкритих урбаністичних просторах. Зокрема, саму концепцію «Тижня» яскраво втілила арт-інтервенція молодих художників О. Дзиндри та Т. Беняха на Арсенальній площі. Художники відпускали в небо повітряні кульки у формі архітектурних колон. Акція уособлювала відносність культурних цінностей, нетривкість засад та безмежність простору художньої дії [4: 137].

Значно більше інсталяцій у міському просторі було реалізовано в рамках Другого «Тижня актуального мистецтва» 2009 року, що проходив під темою «Б. Н.» («без назви») та зумів вже значно чіткіше окреслити свої позиції. Уже у перший день було представлено декілька інсталяцій в публічному просторі: першим було відкрито досить популярний проект скульптора Олексія Коношенка «Відсутність належності» на проспекті Свободи поруч із театром ім. М. Заньковецької, що апелював до локального історичного досвіду та колективної пам'яті львів'ян. Два човни, інстальовані на газоні, – колишньому правому березі річки Полтви, що протікає в підземному колекторі поміж двома театрами, повз які дорогою «пропливають за течією» різноколірні сучасні автомобілі й автобуси. Тому ж, хто сяде у човен на узбіччі просп. Свободи (березі р. Полтви), залишається медитувати про відсутність належності. Автора ланцюжок медитації привів навіть до політичних висновків про неналежну державу [5].

Резонансними інтервенціями в міський простір стали проекти київських художників: «Дзеркало» Анатолія Бєлова на вул. Вірменській та інсталяція «Подвоєння реальності» Ярослава Присяжнюка й Ілони Сільваші на подвір'ї Бернардинського монастиря. Перший апелював до глядача якраз на підході до галереї «Дзиґа» (або ж виході із неї): пафос «Дзеркала» спрямований проти дискримінації моралізаторів та державного гніту над людиною, котра має право на… порно. Постери із зображанням оголеного, який сам себе фотографує із дзеркального відображення (відтак і гасло «Моє порно – моє право» подане оберненим).

Щодо актуалізації відео-арту в міських просторах, то відзначимо, що цього року було реалізовано три найбільш репрезентативних проекти в цьому жанрі. Так, мури колишнього Бернардинського монастиря прийняли медіа-інсталяцію «Подвоєння реальності» авторства киян Ілони Сільваші та Ярослава Присяжнюка. З боку пл. Митної на оборонній стіні монастиря з'являлася проекція дорожніх знаків та схожих на них за стилістикою інших піктограм від мистецької формації «Кома», які Олексій Хорошко та Сергій Петлюк сполучали із відповідним звуковим супроводом, що підсилював психоделію емоційного впливу на глядача. Завершальними серед проектів у публічному просторі стали світлові інсталяції «Зсув швидкості» всесвітньовідомого митця зі США Ервіна Редла на площі перед монастирем Бернардинів. Проект являв собою дві смуги білих світловодів у поєднанні із звуковим сигналом, швидкість, напрям і такт діодних пульсацій якого змінюється. Так, у ритмах візуалізації звукової хвилі людину може охопити втрата відчуття часу [5].

У цілому, медіа-проекції як актуальна форма сучасного мистецтва в урбаністичному просторі є досить розповсюдженою у світовому мистецькому контексті. У Львові ж поки що ми маємо лише поодинокі, фрагментарні випадки. Натомість у Києві цей напрям суттєво активізувався із заснуванням Першого фестивалю соціальної скульптури 2007 року, в межах якого було реалізовано низку медіапроектів в урбаністиних просторах, зокрема авторства відомої художниці О. Чепелик.

2010 року МО «Дзиґа» організувало масштабний проект під назвою «Park.in. Мистецтво в публічному просторі», що проходив 8-10 травня у Стрийському парку. Його основною ціллю була своєрідна арт-діагностика публічного простору, яким вже понад 130 років є Стрийський парк. Упродовж кількох днів відомі сучасні українські митці поряд із молодими створювали інсталяції, арт-об'єкти, перформанси та синтезовані проекти. Куратором та учасником акції був Мирослав Вайда. Усі мистецькі проекти, реалізовані у публічному просторі парку мали інтерактивний характер, порушували важливі соціальні та екологічні питання, пов'язані безпосередньо із самим парком, які в цілому є відображенням загальних проблем у суспільстві. Серед них слід відзначити: «L.E.Б.Д.Ь/ B.O.D.A/ N.E.Б.О.» Юрія Білея і Павла Ковача, «Year of no light» Ярослава Фу-

тимського, «Діалоги» Сергія Якуніна за участі Ганни Сидоренко, «Анатомія паркової культури» Павла Ковача, «Застрягли» Олексія Коношенка, «Двері» Руслана Тремби, «Такт» Ганни Сидоренко та «Сни» Стаса Туріни. Найбільш провокаційним і водночас актуальним виявився проект Олега Сусленка «Робочі місця»: коли парк занепадає, його моментально облюбовують крадії, алкоголіки та ексгібіціоністи, які відлякують відвідувачів. Порушуючи цю проблему, ставить питання: або нехай вони підуть зі Стрийського парку, або вже нехай приходять туди як на офіційну роботу, кожен на своє легальне робоче місце [3]. Цей проект є актуальним в контексті парку, несе у собі гостру соціальну проблематику та має виразний інтерактивний характер, – залучає глядача до взаємодії із твором. Проект «Park.in. Мистецтво в публічному просторі», який був реалізований лише раз, став важливим етапом розвитку актуальних мистецьких практик в публічному просторі міста.

За останні три роки можемо простежити деякі зміни у розвитку публічних арт-практик: так, наприклад до програми «Тиждень актуального мистецтва» 2011 року увійшло лише декілька проектів у відкритих міських просторах, переважно перфомативно-акціоністського характеру. Окрім того, локації для реалізації проектів обмежилися здебільшого подвір'ям Львівського Палацу мистецтв. Зокрема, тут відбулися перфоменси М. Вайди та російської провокативно-скандальної арт-групи «Синие носы». Ще один проект – «UBIK Art strit projekt», мав відбутися на території, дотичній до МО «Дзиґа», і передбачав медіа-проекцію у проході одного з будинків по вул. Вірменській, був досить фрагментарним: авторам так і не вдалося зреалізувати його до кінця через відсутність належного дозволу від правоохоронних органів. Представники останніх, в свою чергу, заборонили проводити мистецьку акцію.

Натомість проекти в рамках «Тижня актуального мистецтва» 2012 року мали досить чітко окреслені локації та засвідчили позитивні зрушення щодо актуалізації новітніх арт-практик в міському просторі. Декілька з них знову ж таки було реалізовано в подвір'ї Львівського палацу мистецтв, однак на відміну від попереднього року, це були не лише перфомативні практики, а й концептуальні інсталяції. Серед них арт-об'єкти Тараса Котляра «Селекція» та предметно-звукова інталяція-перфоменс «Дудіння», авторства групи митців О. Воронко, І. Слободяна, О. Фурдіяка та Ю. Яремчука.

Особливої уваги в контексті актуалізації урбаністичних арт-пракик заслуговують два проекти: це інсталяції Олега Перковського «Добудова» та колективний проект «Відкрита галерея», що став стрижневим у творчій діяльності угрупування молодих митців «Відкрита група» (А. Варга, Є. Самборський, О. Перковський, Ю. Білей, П. Ковач та С. Туріна). Перший проект порушує проблему хаотичних «добудов» та стилевого спотворення сучасних урбаністичних середовищ, коли, в силу певних комерційних факторів, цілковито порушуються будь-які візуально-естетичні критерії та норми. Вмонтувавши в історико-архітектурні простори центральної частини міста кольорові поліетиленові кабінки, автор ще раз акцентує, що питання збереження цілісності середовища у Львові набирає дедалі більшої актуальності і тим самим, апелює до суспільства: замислитись над цією проблемою.

Проект «Відкрита галерея» звернений до проблематики відсутності належних просторів та середовищ для підтримки і розвитку сучасних арт-практик. Інстальований на площі Арсенальній дерев'яний каркас невеликого приміщення (галереї) свідчив про те, що художники розглядають галерею, як умовне позначення будь-якого простору навколо митця, і, змонтувавши пересувну галерею, вони щоразу змінюють простір, опановуючи його заново й не залежачи від обмежень стін «штучних галерей». Зокрема, мистці розвивають проблему уявного й можливого: працюючи в умовному просторі з «невидимими» стінами, вони підривають концепцію галереї як комерційної інституції, виводять функціонування виставкового приміщення на рівень public-, і в подальших її інтерпретаціях за межами Львова – land-арту, ставлячи цим основне запитання, що саме є об'єктом мистецтва [1]. Важливим у цьому проекті також постає його соціальна складова: учасники групи залучали до участі в акції, проводячи збір коштів на деревину для конструкції (3-и і 4-охметрові планки), при чому беручи лише ціну однієї планки з однієї людини. Кожен, хто в такий спосіб підтримав цей проект, задекларував акт своєї участі у ньому та підтримку розвитку актуального мистецтва у Львові. Окрім того, у відкритих просторах міста було також реалізовано низку перфомативних акцій, серед яких варто відзначити перфоменси Т. Рабан, молодих митців П. Ковача, Ю. Білея, Я. Шумської, що відбулися у парку біля Порохової вежі (вул. Підвальна, 4).

У 2013 році в силу певних обставин комплексний проект «Тижнів актуального мистецтва» у Львові перейшов у формат бієнале та обмежився лише «Днями мистецтва перфоменс». Зокрема зауважимо, що останній становить у Львові вже повноцінну тенденцію та заслуговує окремого теоретичного опрацювання, тому в пропонованому дослідженні ми частково торкаємось лише тих проектів, які було реалізовано безпосередньо в публічному просторі міста і які мали на меті взаємодію із широким колом аудиторії. Зокрема, у цьому контексті варто відзначити перфоменс Губерта Вінчика (Польща) та проект учасників майстер-класів з контактної імпровізації «Системи, які поєднують нас» Dance Platform, що став своєрідною інноваційною практикою для мистецького середовища Львова.

Зауважимо, що часто перфоменси (як і деякі інсталяції) хоч і апелюють до глядача, проте залишаються для нього закритою книгою. Однак реалізовуючи проекти безпосередньо в просторі міста та застосовуючи прийоми несподіванки, епатажу, розбіжність об'єкта і навколишнього середовища, художники створюють прецедент для привернення суспільної уваги до проблеми, громадського обговорення та різного роду рефлексій з цього приводу [7: 157].

Варто відзначити, що останніми роками у Львові розвиваються різного роду ситуативні проекти на кшталт флеш-мобів, що демонструють тенденцію того, що сучасне мистецтво в міському просторі значною мірою набуває рис соціокультурної практики, а не творчості. Питання про те, чи можна трактувати флеш-моби як мистецьку практику є дискусійним, однак за своєю суттю вони близькі до мистецтва акціонізму і більшість зарубіжних дослідників public art відносять їх до категорії «art in the public interest» (мистецтво в сфері громадських інтересів). Особливістю таких акцій є те, що вони мають яскраво виражений соціальний характер і відбуваються у публічних місцях, ставлячи собі за мету донести до широкого кола людей актуальні питання сьогодення. У контексті пропонованого дослідження ми не будемо детально зупинятися на подібних проектах. Відзначимо лише флеш-моб «Художнє обличчя Львова», організований 2013 року студентами Львівської національної академії мистецтв, який безпосередньо апелює до міської ідентичності та колективної культурної пам'яті. Метою заходу було ще раз задекларувати, що Львів є містом творчості та високої художньої культури. Було обрано п'ять локацій, дві з яких у центрі міста, інші три – безпосередньо прив'язані до мистецького середовища Львова, де в конкретній годині були складені портрети видатних львівських митців.

Доцільно звернути увагу також на те, що професійні флеш-моби, хепенінги (як і зрештою арт-інтервенції в цілому) найчастіше уникають прямої «політизованості»: це радше мистецтво натяку, що його кожен має сприймати на власний розсуд [7: 157].

Висновки і перспективи. Незважаючи на довготривалу ізоляцію від світового мистецького процесу, в Україні спостерігається активне пожвавлення у розвитку практик актуального мистецтва (зокрема і в міському просторі). Виразним прикладом у цьому контексті постає Львів, якому властивий сприятливий культурний клімат щодо актуалізації інноваційних арт-практик. Так, з 2000-х років простежуємо характерні зразки інтервенцій актуального мистецтва в урбаністичні простори Львова. Основними їх формами постають інсталяції, медіа-арт та тілесні практики (перфоменси, флеш-моби). Однак, найбільш повноцінно окреслив свої позиції саме жанр інсталяції, що представлений найбільшою кількістю проектів. Відео-арт в міському просторі поки що має досить фрагментарний характер, натомість більше присутні перфомативні практики. Незважаючи на те, що низка перфоменсів і реалізовано в міському просторі, однак незначна частина з них розрахована на взаємодію та комунікацію із широкими колами аудиторії. Проблемою є те, що в цілому арт-інтервенції в міський простір здійснюються найчастіше в рамках інших, більш загальних проектів (Тиждень актуального мистецтва, Дні мистецтва перфоменс), що і визначає певну їх фрагментарність. Однак важливим на сучасному етапі є запровадження та підтримка з боку, мистецьких інституцій, фондів, громадських організацій ініціатив на кшталт проекту «Парк.ін. Мистецтво в публічному просторі», що комплексно націлені на взаємодію із суспільством, порушують соціальні проблеми та водночас актуалізують сучасне мистецтво серед широких мас незацікавленої аудиторії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кабак М., Сандуляк А. Мистецтво в умовах самовідтворення. – [Електронний ресурс] – режим доступу – http://www.artukraine.com.ua/ukr/articles/1538.html

2. Лінік А. Холодоком – кімнатна температура. Галерея. – 2008. – №1/2 (33/34). – С. 30-33.

3. Проект «Park.in» у Львові [Електронний ресурс] – режим доступу – http://zaxid.net/article/65626/

4. Скляренко Г. «Потенція порожнечі» або змарнований Тиждень сучасного мистецтва у Львові. // Образотворче мистецтво. – 2008. – №4 (68). – С.136-137.

5. Тиждень актуального мистецтва – 2009 [Електронний ресурс] – режим доступу – http://dzyga.com.ua/tam/content/view/132/252/lang,ua/

6. Хорунжа Г. Актуальне мистецтво Львова початку XXI ст.: ключові ідеї та форми творчого пошуку // Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Культура та філософія епохи постмодерну». Дніпропетровськ: «Інновація». – 2012 р. – С.181-184.

7. Яцик І. Public Art у сучасному просторі Києва. Інсталяція. Перформанс. Акціонізм. Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мис-в України;. – «Акта», 2008. – Вип. 5. – С.157-16.

II. ДИЗАЙН

УДК 7.012.23

Микола ЯКОВЛЄВ,
доктор технічних наук, професор,
академік НАМ України,
м. Київ. Україна

ФОРМАЛІЗАЦІЯ ТА МОДЕЛЮВАННЯ ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ЗАСІБ СУЧАСНОГО ДИЗАЙН-МОДЕЛЮВАННЯ

Яковлєв М. І. Формалізація та моделювання як ефективний засіб сучасного дизайн-моделювання. Розглянуто передумови моделювання та графічної формалізації окремих властивостей проектованих форм у сучасному дизайн-процесі. Підкреслено значення стилізації та абстрагування у процесах моделювання на засадах використання елементарних геометричних образів.

Ключові слова: модель, формалізація, абстрагування, символізм, стилізація, формотворчі процеси, конфігурація, знаково-символьні образи, геометричні модулі.

Яковлев Н. И. Формализация и моделирование как эффективный способ современного дизайн-моделирования. В статье рассматриваются предпосылки моделирования и графической формализации отдельных свойств проектированных форм в современном дизайн-процессе. Подчеркивается значение стилизации и абстрагирования в процессах моделирования на принципах использования элементарных геометрических образов.

Ключевые слова: модель, формализация, абстрагирование, символизм, стилизация, формообразующие процессы, конфигурация, знаково-символьные образы, геометрически модули.

Yakovlyev Mykola. Formalization and modeling as effective means of modern design.

Background. The article deals with pre-conditions of modeling and graphic formalization of certain properties of designed forms in the modern process of design.

Objectives. Outlining the main approaches to structuring formative elements known as the formalization process

Methods. The value of stylized design and abstracting is underlined on the principles of use of elementary geometrical images.

Results. The results of the research support the idea that search of most laconic characters is a main task in the art of planning of advertising products, commodity and brandname signs.

Conclusions. The process of graphic formalization can foresee their combination or noninteraction.

Keywords: model, formalization, stylized design, shaping processes, sign-symbol images, geometrical modules.

© Яковлєв М. І., 2014

Постановка проблеми. Проектований образ, вибудуваний за принципом візуальної подібності, не тільки заміщує реальний об'єкт, а фактично є знаком і сприймається як графічний образ, що синтезує у собі точки, лінії, плями в упорядковане угруповання. Образно-пластична виразність перебуває в прямій залежності від кількості та співвідношення елементів зображальної мови, що виступають своєрідними операційними одиницями процесу формоутворення. Отже, графічний образ предмета, явища, процесу чи їхні окремі властивості називають моделлю. У широкому розумінні модель – це штучно створений образ, що замінює об'єкт реального світу, являючи собою фізичний об'єкт, знаково-символьний чи словесний образ. Під моделюванням розуміється метод пізнання дійсності, що використовується різними науками.

У графічному дизайні більшість художньо-творчих завдань розв'язують за допомогою засобів формально-символічної графіки. **Метою** публікації є окреслення основних підходів до структуризації формотворчих елементів та умов їх здійснення, які ще називають процесами формалізації.

Виклад основного матеріалу дослідження. В основі принципових напрямів та графічних прийомів формалізації лежить насамперед така об'єктивна властивість, як інформативність, за посередництва якої виявляється змістовність, конструктивність та наочне відображення в зовнішньому вигляді форм їх естетичної сутності [1].

Кожен об'єкт проектування своїм зовнішнім виглядом певною мірою має говорити сам за себе. За формою більшості предметів можна скласти уявлення про їхнє призначення, оцінити ступінь композиційної довершеності, гармонійності складових елементів у цілому. Інформативність матеріальної форми безпосередньо залежить від закритості чи відкритості структури, конструктивних особливостей, ступеня складності, а також умов огляду [2: 24]. Загальна інформативність завжди обумовлює тією чи іншою мірою присутність двох головних компонентів: семантичного та естетичного.

Семантичний рівень характеризується уявленням про адекватне відображення в зовнішньому вигляді об'єкта його внутрішнього змісту з ознаками та проявами загального призначення, матеріалу, технології виготовлення, адаптивних зв'язків. Таку інформативність називають ще утилітарно-функціональною.

Естетична інформативність – це чуттєво сприйняте, цілісне, миттєве та образно-асоціативне візуальне повідомлення про предмет, втілені у формі головні аспекти його змісту. Естетична інформативність є повідомленням, що передається по каналах чуттєвого сприйняття, образних узагальнень композиційних, гармонійних, пластичних та декоративних властивостей об'єкта [2: 24].

Інформативність – складна і багатогранна в своїх конкретних проявах властивість, і тому розді-

лити утилітарно-функціональний та естетичний аспекти неможливо, оскільки вони співіснують у діалектичній єдності [3-5].

Беручи до уваги інформативність форми як основу подальшої формалізації її композиційно-морфологічних ознак, будемо вважати, що завдання відповідності форми її змісту на першій стадії проектування утилітарно вирішені – функціональна інформативність є позитивною. Розглядаючи формотворчі елементи за різними візуальними ознаками – величиною, конфігурацією, розміщенням, характером членування поверхні, – доцільно абстрагуватися від їх призначення і ставитися до них як до елементів певної формальної структури, котра складається з фігур, ліній, точок. Процес графічної формалізації ґрунтується на постулаті, що правила композиційної організації нейтральні щодо змістового характеру форми.

У теорії художнього формоутворення існує термін «раціональна стилізація» – що означає естетичну організацію зовнішнього вигляду об'єкта проектування, надання йому певного стильового характеру [7: 74]. Як творчий метод графічна формалізація об'єднує раціональні прийоми, принципи та засоби, що визначають формальними символами найсуттєвіші композиційно-естетичні властивості об'єктів. Приведення до загального знаменника різних за своїми характеристиками елементів угруповання за допомогою певного числа графічних символів та визначення їх організуючої ролі становить сутність самого процесу формалізації [8; 9]. У сучасних дизайн-процесах є кілька способів (принципів) формалізації, пріоритетними ж вважають лінійний та модульно-комбінаторний. Розглянемо ці принципи.

Загалом процес композиційного пошуку цілісної організації формотворчих елементів, за умов якого принципово сформоване вирішення набуває естетичного втілення, називається процесом гармонізації об'єкта проектування [7; 10; 11]. На практиці архітектори, дизайнери постійно стикаються з потребою вирішення завдань гармонізації таких окремих форм та угруповань, у яких конструктивні та пластичні сполучення вирізняються нестереотипністю, складністю, криволінійністю, розрізненістю, що робить неможливим застосування відомих апробованих композиційних засобів і властивостей (метр, ритм, повтор…) для організації цілісної композиції. При цьому головним завданням стає потреба привести наявні знання про об'єкт проектування в логічно зрозумілу наочну систему. Виявлення окремих гармонійних закономірностей та обумовлених ними прийомів передбачає виділення у формі об'єкта складових частин.

Як відомо, одним з найактивніших компонентів форми в процесі формоутворення є конфігурація [6:21]. Термін «конфігурація», або «фігура», вживається в широкому значенні й поєднує сукупність геометричних властивостей, притаманних цілісному угрупованню, що диференціюється з формою предмета, обумовленою певними об'єктивними особливостями. У цьому значенні конфігурацію можна розуміти «як одну з характеристик предмета, незалежну від процесу сприйняття, і водночас як результат самого процесу, що визначається об'єктивними особливостями предмета» [6: 2].

Конфігурацію зовнішнього контуру форми найпростіше відобразити графічно за допомогою лінії, бо лінія, власне, і є візуальною межею матеріальної форми та простору. Графічні засоби не можуть вичерпно відобразити всі аспекти конфігурації, однак у плані вирішення композиційних завдань лінійно подана інформація є цілком достатньою. Конфігурація форми має складну природу. З одного боку, вона є предметною і характеризує функціональні, конструктивно-технологічні та інші особливості об'єкта, що є носіями його предметного змісту, а з іншого – вона не предметна, коли виступає єдиним цілим у комплексі естетичних аспектів об'єкта [6: 22].

Припустімо, що в ході розгляду принципів графічної формалізації конфігурація форми набуває першочергового значення. З цих позицій розглянемо особливості морфології форми в тій сутності конфігурації, де вона залишається і виступає об'єктом творчого композиційного пошуку. Ілюзорну цінність предмета визначають особливості виявлення та організації конфігурацій формотворчих елементів. Незважаючи на те, що проектно-графічна практика оперує площинними категоріями, конфігурацію слід розуміти не тільки як її площинні, а й деякі просторові характеристики [11]. Композиційна упорядкованість об'єкта на стадії проектування передбачає вияв у ньому цілісних конфігурацій. Особливо наочна ця закономірність в організації складних композиційних формувань, де дрібні елементи організуються в цілісні групи з конфігураціями, що споріднені з контуром узагальненої форми [12]. Тобто конфігурація виступає в ролі активного способу організації об'єкта. У теорії формоутворення безліч прикладів, коли розрізнені елементи організуються в цілісні угруповання, а складний силует предмета чи його головна частина набуває вигляду чітко вираженої конфігурації. Тут варто акцентувати увагу ще на одному важливому компоненті процедури формалізації – на формотворчій лінії. Загальні закономірності конфігурації та формотворчої лінії можуть бути покладені в основу лінійної формалізації довільної графічної композиції.

Наприклад, в архітектурній практиці традиційно першим етапом графічної формалізації має бути досконале ознайомлення з архітектурно-планувальним вирішенням, ситуаційним планом, особливостями конструктивного вирішення. На другому етапі передбачається виконання лінійного контурного рисунка всіх формотворчих елементів та акцентування пластики форми. Далі, зосередивши увагу на загальній композиції, необхідно вилучити з неї дрібні елементи та деталі, без яких образ суттєво не втрачає візуального сприйняття. Такий процес може бути багатоступінчастим і триватиме до такого лінійного зображення знакового типу, коли емоційно-образна характеристика поступово заміщує собою об'єктивні властивості, втілюючись в обмежену кількість лінійних штрихів.

Залежно від складності об'єкта, процес формалізації завжди відбуватиметься по-різному, а кожен

архітектор чи дизайнер в остаточному варіанті зобразить «свою» графічну модель. Незважаючи на суттєві відмінності, кожна схема дає змогу бачити принципове зонування композиційної площини, напрям головних формотворчих ліній, співвідношення та чергування мас. Окрім того, лінійна стилізація сюжету, виконана таким способом, є однією з головних передумов для проведення дальшого композиційного аналізу твору мистецтва.

Прикладом раціональної й естетичної лінійної стилізації зображення постаті людини в середовищі можуть бути зразки творчих робіт художників-модельєрів, де кількома вільними штрихами чи лініями із застосуванням креслярських інструментів акцентовано увагу на стильових, пластичних та конструктивних відмінностях форм костюма.

Процес графічної формалізації має творчий характер, що значною мірою обумовлюється суб'єктивно-інтуїтивними факторами, не виключаючи, як наслідок, виникнення в окремих графічних композиціях неорганічних вирішень. Тому врахування закономірностей композиції, обґрунтований вибір принципів графічної формалізації та практичний досвід є основними умовами розв'язання цієї проблеми у відносно новому виді художньо-проектної діяльності. Специфіка лінійної формалізації складних просторових форм вимагає врахування їхніх геометричних особливостей [6; 10].

Якщо зовнішній вигляд виробу (аналогу чи прототипу), що формалізується, в реальних умовах сприймається як гармонійне ціле, то основним питанням стає вибір проекції формалізованого зображення, яка б найповніше відображала композиційно-образні риси форми. Прикладом можуть бути загальновідомі роботи художників В. Вазареллі, М. Ешера, графічні вправи китайських дизайнерів, що являють собою прекрасні взірці лінійної формалізації об'єктивних властивостей природних і штучних форм.

Розглянуті приклади лише фрагментарно висвітлюють питання вибору принципів лінійної формалізації, які доцільно залучати у випадках [10]: багатофігурних композиційних угруповань, вибудуваних переважно на поєднанні криволінійних, різноманітних за величиною формотворчих елементів; коли емоційно-образна характеристика об'єкта проектування (композиційного аналізу) визначається елементами в їх конструктивному або декоративно-пластичному вираженні; коли потрібне створення графічних моделей, у яких є необхідність визначення співвідношення цілого з формотворчими елементами, а останніх – між собою; якщо специфіка жанру передбачає виключно лінійний підхід до формалізованих моделей.

Модульно-комбінаторний принцип формалізації застосовується за умов, якщо об'єкт проектування має властивість змінювати структуру та зовнішній вигляд залежно від формотворчих умов без змін параметрів та кількості частин. У формалізованому зображенні також має зберігатися ця головна властивість матеріальної форми [10]. Загальна конфігурація при цьому сприймається глядачем не як монолітна композиція, а така, що складається з обумовленої кількості формотворчих модулів. Кількість та конфігурація окремих компонентів можуть бути різними, головним є те, щоб графічно-формалізоване зображення відповідало ідеї структурної організації.

В архітектурі та дизайні комбінаторний метод має досить широке застосування, а модульними одиницями можуть бути окремі деталі, блоки, навіть цілі угруповання [2:72]. У процесі стилізації просторових, складних за формою елементів головною процедурою є пошук таких модулів, які б давали змогу стилізовано виявляти на площині об'ємно-просторові характеристики проектованих об'єктів та напрям формотворчих ліній, що забезпечують певний рівень супідрядності окремих елементів.

Художнє формоутворення, в якій би формі воно не відбувалося, зводиться до пошуку такого варіанта (силуету, світлотіні, конструктивного, пластичного, декоративного вирішення, метро-ритмічної організації та ін.), що задовольнить проектувальника чи експертну комісію.

Висновки і перспективи. Перелічені фактори співіснують в органічній єдності. Процес графічної формалізації може передбачати їх поєднання чи автономність. Коли об'ємний об'єкт розкладено на окремі компоненти, що дозволяють уявити не тільки цілісну форму, а й конструкцію, матеріал, технологію виготовлення, з'єднання окремих елементів, образ, тектоніку, світлотінь, тоді процес формалізації стає ефективним. Такий диференційований підхід дозволяє здійснювати проектування і композиційний аналіз як окремих формотворчих елементів і умов, так і цілісної композиції [10]. Пошук найбільш лаконічних і водночас ємких за змістом формалізованих графічних образів є головним завданням у мистецтві проектування рекламної продукції, товарних та фірмових знаків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Азрикан Д.А. Графическая модель информативной формы / Д. А. Азрикан // Техническая эстетика. – 1970. – № 6. – С. 6–7.

2. Божко Ю.Г. Основы архитектоники и комбинаторики формообразования / Ю.Г. Божко. – Харьков: Вища школа, 1984. – 184 с.

3. Ганзен В.А., Кудин П.А. О гармонии в композиции / В. А. Ганзен, П.А. Кудин // Техническая эстетика. – 1969. – № 4. – С. 1–3.

4. Лосев А.Ф. Проблема символа в реалистическом искусстве / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.

5. Бринкман А.Е. Пластика и пространство как основные формы художественного выражения / А. Е. Бринкман. – М.: ВАА СССР,1935. – 79 с.

6. Сомов Г.Ю. Предмет и его конфигурация / Г.Ю. Сомов // Техническая эстетика. – 1974. – № 3. – С. 21–25.

7. Лазарев Б.Н. Дизайн машин / Б. Н. Лазарев. – Л.: Машиностроение, 1988. – 256 с.

8. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М.: Архитектура, 2007. – 391 с.

9. Черневич Е. В. Язык графического дизайна / Е. В. Черневич. – М.: Искусство, 1975. – 212 с.

10. Яковлєв М. Композиція + геометрія / М. Яковлєв. – К.: Каравела, 2007. – 240 с.

11. Сомов Ю.С. Композиция в технике / Ю.С. Сомов. – М.: Машиностроение, 1988. – 288 с.

12. Сомов Г.Ю. Организация фигур в предмете / Г.Ю. Сомов // Техническая эстетика. – 1974. – № 7. – С. 13-17.

УДК 75.057 “13/14”

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

СТРУКТУРА РУКОПИСУ «МУКАЧІВСЬКОГО ПСАЛТИРЯ» XIV-XV СТОЛІТТЯ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ШРИФТОВОЇ ФОРМИ

Сопко О. І. Структура рукопису «Мукачівського Псалтиря» XIV-XV століття: інтерпретація шрифтової форми. У статті йдеться про одну із найдавніших рукописних пам'яток Закарпаття – Мукачівський псалтир XV ст., проводиться опис художнього оформлення та структури книги, аналізуються орнаментальні оздоби. Дається мистецтвознавча характеристика художніх особливостей ініціалів рукопису.

Ключові слова: рукопис, Мукачівський псалтир, Закарпаття, мініатюра, заставка, ініціал, ломбарди.

Сопко О. И. Структура рукописи «Мукачевского Псалтыря» XIV-XV веков: интерпретация шрифтовой формы. В статье речь идет об одной из наиболее давних рукописных памяток Закарпатья – Мукачевский псалтир XV в., ведется опись художественного оформления и структуры книги, анализируются орнаментальные элементы. Дается искусствоведческая характеристика художественных особенностей инициалов рукописи.

Ключевые слова: рукопись, Мукачевский псалтирь, Закарпатье, миниатюра, заставка, инициал, ломбарды.

Odarka Sopko. The structure of the manuscript «Mukachevo Psalter» the fourteenth and fifteenth century: Interpretation of font shapes.

Background. The article deals with one of the oldest manuscripts of Trascapathia – Mukachev Psalter at the end of the 15th century.

Objectives. The objectives of this study is to conduct a study of art analysis, taking for basis the artistically plastic features of decorations of manuscript, and no less valuable technological and technical descriptions. Based on comparison of separate elements of finishing have the opportunity to educate those phenomena, which had a most influence on stylistic of their registration.

Methods. The description of the design and structure of the book is presented .

Results. The analyses of the ornamentation is made.

Conclusions. The characteristics of the artistic peculiarities of the manuscripts decoratire elements is given.

Key words: manuscript, Mukachev Psalter, Transcarpathia, miniature initial.

© Сопко О. І., 2014

Постановка проблеми. Рукописна пам’ятка Мукачівський псалтир (ЗКМ, № 738) належить до особливого книжкового мистецтва, у якому болгарсько-українська творча взаємодія проявилася і розвивалася найяскравіше. Подібні пам’ятки відзначаються поєднанням впливів двох різних взаємодоповнюючих: з одного боку, болгарських рукописів, які упродовж кількох десятиліть потрапляли на українські землі, а з другого – діяльності на Русі-Україні [6: 1].

За характеристикою традиційно умовно-площинної манери виконання, цей недатований кодекс можна віднести до так званого другого періоду південнослов’янського впливу, який охоплює кінець XIV ст. – першу половину XVI ст. До цієї групи пам’яток Закарпаття можна віднести: Королівське Євангеліє 1401 р. (ЗКМ, № 738), Мукачівський псалтир (ЗКМ, Арх. 2641), Євангеліє середина XVI ст. (б-ка УжНУ, №738), Мінея 1556 р. (б-ка УжНУ, № 2-Д), Псалтир 1549 р. (б-ка монастиря Хіландар, Афон, Греція). Усі ці пам’ятки є вартісними художньо-пластичними ознаками у розвитку багатовікових традицій власної регіональної культури.

Стан дослідження проблеми. З історії рукопису відомо, що тривалий час книга знаходилася у Мукачівському монастирі в Закарпатті. Першу звістку про неї подав монах цього монастиря Кралицький у львівському часописі «Слово» (70-ті рр. XIX ст.). У 1882 р. рукопис експонувався на бібліографічній виставці в Будапешті, після якої надійшов з Мукачівського монастиря (звідти назва) до Закарпатського краєзнавчого музею [2: 289]. На жаль, 1972 р. з фондів Закарпатського краєзнавчого музею дві книги «Ужгородський півустав» та «Мукачівський псалтир» були викрадені. Вдалося повернути тільки останній рукопис «Мукачівський псалтир», а відома мініатюра – вважається втраченою. Запис під нею засвідчує, що кодекс написано за наказом Іоана Логофета[9].

Незважаючи на те, що пам’ятка потрапила у поле зору дослідників ще у XIX ст., питання про її походження залишається актуальним. Перший дослідник цього кодексу І. І. Соколов писав: «…Мукачівський псалтир волоського походження, це вельми ймовірно, і мініатюра з Іоанном Логофетом наводить на це припущення» [5: 453]. Дослідники В. Бірчак, О. О. Колесса, Є. Сабов схилялися до думки про закарпатський родовід рукопису. Ю. А. Яворський кАтегорично наполягав на молдавських джерелах книги і вважав, що пам’ятка, можливо, була «перенесена ззовні в Закарпатську Русь» [8: 8]. В. Л. Микитась дійшов висновку, що цей рукопис належить «безпосередньо до закарпатської писемності» [4: 21]. Як бачимо, дослідники рукопису, спираючись на ті чи інші прикмети, висловлювалися з приводу його походження по-різному.

[9] Логофет (від грец. *logothetes* – той, що встановлює рахунок) – у Візантії назва деяких вищих державних урядовців, що відали фінансами, поштою, зовнішньою політикою, контролем над провінціями; хранитель патріаршої печатки. Л. великий – найвищий придворний боярський чин у Молдавській державі XIV-XIX ст. Див.: Словник іншомовних слів. – К., 1974.

Актуальність дослідження. За схемою історичних і культурно-мистецьких періодів вищеперераховані пам'ятки XIV ст. – середини XVI ст. різняться своїми стильовими особливостями, але мають однакову традиційно умовно-площинну манеру виконання, що є цінною основою для подальшого вивчення. Більшість із вищеперерахованих пам'яток до сьогоднішнього ще не достатньо досліджені. Особливо рукопис Мукачівський псалтир потребує додаткового мистецтвознавчого аналізу, оскільки питання про його походження й датування залишається відкритим.

Мета дослідження. Враховуючи художньо-образну структуру та авторську манеру, якою керувався майстер-виконавець досліджуваної пам'ятки, можемо провести мистецтвознавчий аналіз, взявши за основу художньо-пластичні особливості оздоб рукопису, і не менш цінні технологічні й технічні характеристики. На основі співставлення окремих елементів оздоблення маємо можливість виявити ті явища, які мали найбільший вплив на стилістику їх оформлення. Відповідний аналіз дасть можливість більше наблизити досліджувану пам'ятку до питання її походження та датування.

Виклад основного матеріалу. За змістом Мукачівський псалтир є частиною старозавітного тексту Біблії. Складається із канонічних псалмів. Такі книги часто використовували в церковній практиці та домашніх умовах. Рукопис форматом 22 х 25 см, за структурою складається із 143-х аркушів (без кінця), виконаний на пергаменті, оправа нова, дошки обтягнуті шкірою з двома металевими застібками. Написаний пізнім уставом без поділу на слова, речення у тексті виокремлено червоними крапками. Характер написання шрифту прямий, чіткий, нещільний, з характерними для періоду XV ст. подовженнями нижніх виступів, текст укомпонований у 20 рядків, висота літер 2,2 мм.

Кодекс оздоблений мініатюрою, заставками і узористими ініціалами. Мініатюра виконана досвідченим майстром. Це лаконічна, позбавлена сторонніх аксесуарів сторінкова трифігурна композиція. Яким Запаско порівнював цю мініатюру із зображеннями Пролога кінця XIV – початку XV ст. Він писав: «Можна навести аналогію з болгарською книгою періоду її розквіту. Ми схильні думати, що групове зображення Христа, царя Івана Олександра і Костянтина Манасії з «Манасієвого літопису» середини XIV ст. і мініатюра «Мукачівського псалтиря» виконані якщо не в одному стильовому ключі, то в дуже близькій творчій манері [2: 69].

Не менший інтерес становлять заставки та ініціали рукопису, зразки яких візьмемо для подальшого докладного аналізу. Орнаментальні оздоби – заставки, які створені у балканському стилі [6: 257, 263], з традиційними елементами циркульних різновидів виконано на арк. № 2 і 73. Орнаментальною ошатністю вирізняється особливо перша заставка. Згеометризоване густе, вибагливе мереживо охоплює органічно поєднані елементи циркульних, джутоподібних орнаментів із сітчастого плетива, яке доповнюють стилізовані рослинні паростки.

Ініціали двох видів: великі (висотою на вісім рядків), плетінчасті і стовпчиковоподібні, парні скобки, поліхромні. Малі ініціали виконані кольоровими заливками. На наш погляд, найціннішими складовими вищеперерахованих оздоб рукопису є малі декоративні літери, оскільки вони є найбільш яскравими елементами і мають декілька нашарувань різних стилів і впливів. А поява цих елементів у рукописі «Мукачівського псалтиря» засвідчує початок нового виду узористих ініціалів, які згодом стали дуже поширеними не тільки в рукописній, а й у друкованій книзі, де вони отримали назву ломбардів» [2: 69].

Зазначимо що використання орнаментики болгарсько-сербського плетінчастого стилю у графемі великих ініціалів, побудоване з геометричного стрічкового плетіння, й доповнене стилізованими рослинними мотивами. Подібна орнаментика була панівною у XV – першій половині XVI ст. Усе ж домінуючими стильовими ознаками у композиції великих ініціалів рукопису Мукачівський псалтир переважає балканська плетінка. Очевидно автор, як і інші художники останньої чверті XIV – першої половини XVI ст., декоруючи рукописи плетінчастим орнаментом, керувалися в основному виробленими принципами, методами та технікою виконання головних його елементів, тобто загальними канонами, які вважалися єдино правильними. Але поряд із збереженими архаїчними рисами великих ініціалів спостерігаємо сміливі видозміни, які продемонстровано в кіноварних та вохрових малих ініціалах – ломбардах. Відчутні видозміни в окремих формах графем. Цю різницю спостерігаємо на арк. № 53, 83, 112, 126, 131. Зазначаємо сміливу імпровізацію автора, у якій використано мотиви декоративно-вжиткового мистецтва. До прикладу, заставка на арк. № 30, де зображено ініціальну літеру **Ж** у вигляді трисвічника. Малі ініціали характеризуються елементами рослинної орнаментики, густо рясніють в'юнками та іншими видами рослинних узорів. Часто графему літер продовжує розчерк, що розвивається вниз по берегу сторінки, і створює локальні облямування текстової частини. У цьому є оригінальність авторської інтерпретації шрифтової графіки. За рахунок неї аркуші рукопису набули більшої декоративності. У південних та східних слов'ян художній ініціал був неодмінним атрибутом книги. Часто стильова видозміна в орнаменті починалася саме з цього декоративного елементу. Спробуємо виявити впливи, форми та видозміни, набуті в тодішніх нових умовах, використання зразків протографів та виявити типи ломбардів.

За композицією малі ініціали досліджуваного рукопису характеризуються тим, що до основного каркасу домальовано в'юнкі рослинні пагінці, які створюють певну динаміку. Вони перехоплюють літеру по середині або кількох місцях своєрідними стрічками, і акцентують увагу на нижній частині, переходячи у довгі примхливі завитки. За композицією можемо відзначити високий рівень каліграфії та художньої виразності автора в особливості оформлення деяких елементів малих ініціалів. Відзначимо зв'я-

зок рукописної та друкованої літери, прояви впливу ознак близьких до ренесансного стилю та присутністю видів декоративно-прикладного мистецтва. Отже, присутня трансформація декількох мистецьких стилів. Варто зауважити що за характером елементи композиції, відзначаються функціональністю й ансамблевістю, а за структурою знаходять аналогії з др.укованою книгою раннього періоду.

За кольоровим вирішенням основний каркас цих елементів суцільно залитий фарбою або чорнилом. Найчастіше зустрічаються заливки циноброю та вохрою. Фарби мають непрозору поверхню, схожі на яєчну темперу. Для заставок та ініціалів використано кіновар (цинобру). Це червоно-жовта фарба з відтінком ртутного походження або сурик – окис свинцю рожево-оранжевого кольору, вохруземляну жовтого кольору, лазур – мінеральну фарбу яскраво-синього кольору, бакан – лілувато-червону фарбу рослинного або тваринного походження, зелень – виготовлену із малахіту, «крутик» – синю фарбу рослинного походження, свинцеві білила, використовувався і рослинний клей [3: 16].

За художньо-технічним виконанням ломбарди означені двома видами: перший – коли буквиця втоплена у рядок; другий – коли виставлена перед текстовою частиною рядка, що також співзвучно із друкованим аналогом.

За вибором матеріалів можемо говорити про високу якість пергаменту, інструменти традиційні: пташині пера для написання основного каркасу графеми, використання пензликів для домальованих елементів в'юнків.

За типами ініціали є декоративними, із стильовими ознаками умовно площинного зображення та стильовими видозмінами в орнаменті, які вільно трансформувалися у нові схеми декорування, співзвучні з друкованими ломбардами.

Висновки. За проведеним мистецтвознавчим аналізом орнаментальних оздоб Мукачівського псалтиря у питанні щодо його походження й датування ми дійшли таких висновків.

По-перше, враховуючи те, що виконання великих і малих ініціалів, суттєво відрізняється, і з огляду на те, що майстру вдалося досягти авторської своєрідності, а згодом поступово віддалитися від традиційних болгарських прототипів, йдеться про формування власних орнаментальних традицій у місцевих рукописних осередках карпатських земель тодішнього Угорського королівства. Така тенденція спостерігалася на всіх східнослов'янських землях у другій половині XV ст. А дана книга могла бути виготовлена у книжкових майстернях Грушівського, Мукачівського монастирів чи інших монастирів.

По-друге, автор ломбардів міг користувався зразками друкованих книг, які паралельно існували у вжитку і зберігалися у монастирських бібліотеках. Відомо, що вагому посередницьку роль у поширені на Русі-Україні балканської плетінки відіграли волоські й молдавські книги, а також особисто їхні творці, котрі інколи працювали в українських містах [6: 5]. Ці книги, рукописні і друковані, могли слугувати протографами рукопису. Підставою цьому є виявлені стильові видозміни в оздобах та текстах, адаптованих автором із друкованих зразків у рукописну книгу. За мАнерою виконання заставки Мукачівського псалтиря уподібнюються із заставкою книги Псалтир 1577 р., надрукованої друкарем дияконом Кореси у м. Себеш або Брашов (Румунія) [1: 502]. Під великою заставкою Мукачівчського псалтиря на арк. № 2 та друкованого Псалтиря 1577 р. – однакові в'язеві заголовки. В обох книгах частина під заголовком починається із великого ініціалу **Б** з однаковим текстом на сторінках (див. іл. № 3).

Враховуючи вищесказане, можемо припустити, що період написання книги припадає не на середину, а скоріше на кінець XV – поч. XVI століть. Більш докладну порівняльну характеристику рукописної і друкованої книг висвітлимо у наступному дослідженні про Мукачівський псалтир.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гусева А. Издания кирилловского шрифта второй половины XVI века. Сводный каталог. Кн. I / А. Гусева. – М.: Изд-во Индрик, 2003. – 648 с.

2. Запаско Я. Українська рукописна книга / Я. Запаско. – Львів: Світ, 1995. – 480 с.

3. Запаско Я. Мистецтво української рукописної книги: конспект лекцій спецкурсу / Я. Запаско. – Львів: ЛДІПДМ, 1993. – 140 с.

4. Микитась В. Літературний процес на Закарпатті доби феодалізму / В. Микитась. – Ужгород, 1966. – 80 с.

5. Соколов І. Мукачевская псалтир XVI века // Сборник статей по словяноведению, составленный учениками В. И. Ламанского по случаю 25-летию его ученой и професорской деятельности. – СПб, 1883. – С. 453.

6. Шпик І. Болгарсько-українські книжково-літературні зв'язки та взаємовпливи (остання чверть XIV–перша половина XVI ст.) // Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаника. – Львів, 2006. – Вип.14. – С. 3–36;

7. Шульгина Э. В. Балканський орнамент // Древнерусское искусство: Рукописная книга. – М.: Наука, 1974. – Сб. 2. – С. 240-264.

8. Яворський Ю. Значение и место Закарпатья в общей схеме русской письменности. – Прага, 1930. – С. 8.

Мукачівський псалтир XV ст. Мініатюра із зображенням Христа, Давида, Іоанна Логофета

Псалтир. Себеш або Брашов, 1577
Наборна полоса. У заставці – герб Валахії

УДК 376.016:747.012

Світлана БУНДА,
доцент, кандидат фізико-математичних наук, завідувач кафедри мультимедійних технологій та веб-дизайну ЗХІ

Віктор БУНДА,
доцент, кандидат фізико-математичних наук, декан факультету дизайну та декоративно-прикладного мистецтва ЗХІ,
м. Ужгород, Україна

ДИЗАЙН-ПРОЕКТУВАННЯ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ЗАСОБАМИ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ТА ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

С. Бунда, В. Бунда. Дизайн-проектування предметно-просторового середовища засобами мультимедійних технологій та віртуальної реальності. У статті розглянуто питання, пов'язані з використанням у навчальному процесі мультимедійних засобів, які дозволяють дизайнеру занурюватися у віртуальну реальність, візуалізувати свої думки та безпосередньо працювати з ними; історія питання та сфери його застосування в дизайні; особливості взаємодії віртуальної реальності з людиною та методологія дизайн-проектування мультимедійними засобами віртуального середовища.

Ключові слова: художня освіта, інформаційні технології навчання, мультимедійний дизайн, віртуальна реальність, предметно-просторове середовище.

С. Бунда, В. Бунда. Дизайн-проектирование предметно--пространственной среды средствами мультимедийных технологий и виртуальной реальности.В статье рассматриваются вопросы, связанные с использованием в учебном процессе мультимедийных средств, которые позволяют дизайнеру зануриваться в виртуальную реальность, визуализировать свои мысли и непосред.ственно работать с ними; истормя вопроса и сферы его использования в дизайне; особенности взаимодействия виртуальной реальности с человеком и методологиями дизайн-проектирования мультимедийными средствами виртуальной среды.

Ключевые слова: художественное образование, информационные технологии образования, мультимедийный дизайн, виртуальная реальность, предметно-пространственная среда.

Bunda S., BundaV. Design planning of object-spatial environment by facilities of multimedia technologies and virtual reality.

Background. Computerization in this case is understood as working out, implementation and use of information computer technology in education.

Objectives. The objectives of this study are to determine how the system of the modern educational process with powerful computer tools to strengthen internal mechanisms of a purposeful creative designer.

Methods. So providing differentiated content for levels of education should also be based on the latest achievements of computer technology.

Results. The results of the research support the idea that named approaches identified as the most promising for improving the system of training in virtual environments interior design:

Conclusions. The article considers issues, which make it possible for the designer to dive into virtual reality, to visualize ideas and work directly with them.

Keywords: art education, information technology of teaching, multimedia design, virtual reality, object-spatial environment.

© С. Бунда, В. Бунда., 2014

Постановка проблеми. Впровадження високоефективних, професійно спрямованих засобів інформаційних технологій (**ІТ**) в навчальний процес буде залишатися в числі актуальних завдань підготовки майбутніх професіоналів в області дизайну. В умовах глобальної інформатизації суспільства компетентність випускників значною мірою визначатиметься рівнем їх інформаційної компетентності, а рейтинг вузу – тим, наскільки гнучко в навчальному процесі враховуються тенденції розвитку нових ІТ.

Зазначені процеси змін у суспільстві вимагають, відповідно, змін у системі освіти. Система освіти (**СО**) повинна швидше реагувати на виклики і працювати на випередження. Одним з важливих чинників реформування освіти є її інформатизація. Під інформатизацією ми в даному випадку розуміємо розробку, впровадження та використання інформаційних комп'ютерних технологій в СО. Серйозною проблемою, яка перешкоджає розвитку інформаційних технологій [6: 95], є відсутність ефективної системи ознайомлення педагогів та студентів з практикою роботи щодо їх використання.

Інформаційні технології навчання – це педагогічні технології, які використовують спеціальні способи, програмні та технічні засоби (кіно-, аудіо- і відеозасоби, комп'ютери, телекомунікаційні мережі) для роботи з інформацією. Система освіти виступає в якості споживача, користувача і творця інформаційних технологій, які згодом використовуються у найрізноманітніших сферах. Інформаційні технології навчання [2: 23] слід розуміти як додаток інформаційних технологій для створення нових можливостей передачі знань (діяльності педагога), сприйняття знань (діяльності студента), оцінки якості навчання і, безумовно, всебічного розвитку особистості студента.

У систему сучасного навчального процесу активно впроваджуються потужні комп'ютерні інструментарії для активізації внутрішніх механізмів орієнтованої творчості дизайнера. Мультимедійні (multi – багато, media – спосіб, засіб, середовище існування) засоби дозволяють дизайнеру занурюватися у віртуальну реальність, візуалізувати свої думки і безпосередньо працювати з ними. Сприйняття віртуальних об'єктів здійснюється за кількома сенсорним каналам одночасно. З'явилася можливість моделювати просторово-часові віртуальні середовища для інноваційного проектування. При цьому серйозною проблемою стає недостатнє усвідомлення унікальних можливостей мультимедіа, неготовність вирішувати соціокультурні проектно-художні завдання на принципово новому рівні.

Методологічним орієнтиром дослідження є класифікаційний та типологічний підходи, що розкривають форми і діапазон використання комп'ютерних технологій в дизайні та виявляють протиріччя й слабкі місця сучасного стану комп'ютерного проектування. При дослідженні питання мультимедійного дизайну ми використали метод порівняльного аналізу історії образотворчого мистецтва та історії дизайну.

В основі аналізу сучасних тенденцій в дизайні та їх зв'язку з розвитком комп'ютерних технологій лежать системний підхід і структурний метод аналізу, які дозволяють на основі синтезу різних знань описати мультимедійний дизайн як нове явище в дизайн-проектуванні.

Мета статті – виявлення специфіки, структурування та особливостей розвитку мультимедійного дизайну при створенні віртуальних проектів-середовищ у навчальному процесі дизайн-проектування. Для цього необхідно вирішити такі завдання:

• розкрити сутність віртуальної реальності, історію питання та сфери застосування в дизайні;

• виявити особливості взаємодії віртуальної реальності з людиною;

• розробити методичні підходи до дизайн-проектування мультимедійними засобами віртуального середовища.

1. Віртуальна реальність: історія питання та сфери застосування в дизайні

Поняття віртуальної реальності (ВР) з'явилося ще кілька десятків років тому, але люди дізналися про цей феномен лише на початку 1990-х років. У середині 1950-х років один кінематографіст на ім'я Мортон Хейліг вирішив створити щось дивовижне, що вразило б публіку[6: 98].

У 1960-му році він сконструював щось на зразок ігрової приставки і назвав її Sensorama. У комплекті до приставки використовувалися стереоскопічний екран, кулери, емітери запаху, стереоколонки та рухоме крісло. Хейліг також створив спеціальний телевізор, який дозволяв дивитися програми в 3D-вимірі. На той час глядачі ще пасивно дивилися фільм, але це був перший крок до розвитку віртуальної реальності. У 1961-му році інженери корпорації Philco розробили перший шолом-дисплей, який отримав назву Headsight. Шолом складався з відеоекрана і системи спостереження, яку інженери під'єднали до замкнутої системи відеостеження. Цей шолом був призначений для використання в небезпечних ситуаціях – користувач міг спостерігати реальне навколишнє середовище як би віддалено, регулюючи ракурс повертанням голови. Подібний пристрій використовували й пілоти. До шолома під'єднували інфрачервоні камери, прикріплені до шасі літаків, які дозволяли пілотам орієнтуватися на місцевості навіть у нічний час доби.

У 1965-му році вчений на ім'я Іван Сатерланд створив новий пристрій «Ultimate Display». За допомогою цього дисплея людина могла заглянути у віртуальний світ, який йому здавався справжнім реальним світом. Його винахід дав новий поштовх для розвитку цілої науки про віртуальний простір. Концепція Сатерланда: «...Віртуальний світ, відтворений через шолом-дисплей, повинен здаватися реальним будь-якому спостерігачеві. Створювати модель віртуального світу в режимі реального часу можна за допомогою комп'ютера». [6: 99]

Тривалий час розвиток цієї галузі уряд тримав у секреті. Тільки у 1984-му році, коли вчений на ім'я Майкл Макгрівай розробив «людино-машинний інтерфейс», ЗМІ швидко поширили цю новину майже по всьому світу. Людино-машинний інтерфейс досі грає важливу роль в дослідженнях віртуальної реальності. Проте сам термін «віртуальна реальність» запропонував Джерон Ланієр в 1987 році.

На початку 1990-х років віртуальна реальність ще тільки перебувала на стадії розвитку і обмежувалася лише кількома «квадратними» шаховими фігурками на шаховій дошці. Але з розвитком індустрії розваг віртуальна реальність стала нарощувати темпи розвитку. Її стали використовувати в кінотеатрах і для створення відеоігор. Пізніше за допомогою ВР багато архітекторів почали створювати фасади будівель ще до того, як закладали сам фундамент. Замовники проекту могли вільно подорожувати по віртуальній будівлі, задавати питання архітектору і вносити свої зміни в його дизайн. Віртуальна реальність давала значно більше можливостей замовникам при виборі дизайну будівлі, ніж мініатюрний макет зі зйомним дахом [3-5].

Віртуальна реальність сприяла розвитку медицини, адже в таких умовах можна було спокійно навчати нових медиків, не побоюючись за здоров'я пацієнта. У деяких випадках віртуальну реальність використовували для проведення, так би мовити, попередньої операції, коли лікар робив операцію у віртуальному світі й дивився за своїми помилками, щоб потім усунути їх на практиці. Також розвиток ВР призвів до того, що операцію стали проводити за допомогою роботів. Перша операція за участю робота була проведена у 1998 році в одній з лікарень Парижа. Єдиний недолік такої операції полягає в тому, що під час роботи пристроїв ВР можливі збої або затримка, що може коштувати пацієнту життя.

Сьогодні більшість систем ВР приєднуються до комп'ютера. Персональні комп'ютери здатні запустити програмне забезпечення, необхідне для створення віртуальної реальності. Сама по собі віртуальна реальність нагадує щось на зразок відеогри, в якій людина власне є головним героєм.

Останнім часом деякі програмісти планують використовувати Інтернет в якості тривимірного віртуального простору з «віртуальними панорамами». Веб-сайти будуть виконані в 3D- графіці, що значно спростить пошук користувача [1]. Програмісти вже навіть розробили кілька мов програмування:

• мова моделювання віртуальної реальності (VRML) – найперша 3D-мова моделювання для вебсторінок;

• мова маніпулювання даними (3DML) – мова програмування з тривимірною організацією, завдяки якій користувач зможе відвідати будь-який веб-сайт через більшість браузерів Інтернету після встановлення додаткової програми;

• X3D – мова програмування, яка використовується для створення віртуального простору в Інтернеті.

У віртуальній реальності у людини створюється враження, що вона знаходиться всередині чужого, але водночас реального світу. Вона може втручатися у процеси зі знанням справи. Почуття занурення в інший світ та здатність діяти в ньому називається дистанційним присутністю.

Доктор наук Джонатан Штойер визначив це таким чином [6:100]: «Людина, з одного боку, розуміє, що вона знаходиться в опосередкованому середовищі, але в той же час він усвідомлює, що поміщена до неопосередкованого фізичного простору». Іншими словами, діюча віртуальна реальність змушує нас повністю забути про те, що відбувається навколо нашого фізичного тіла, і фокусує всю нашу увагу на віртуальному світі. Виходячи з цього, Джонатан Штойер запропонував дві основні компоненти занурення до ВР: глибину й ширину інформації [3].

2. Особливості взаємодії віртуальної реальності з людиною.

Для того, щоб зрозуміти механіку технологій віртуальної реальності, ми спочатку повинні зрозуміти, що таке віртуальний простір реальності. У віртуальному просторі реальність створюється за допомогою сенсорних портів, які генеруються комп'ютером в момент включення 3D- ефекту. Такий віртуальний простір дозволяє користувачам продовжувати взаємодію з віртуальним середовищем, в той час як відчуття протікають, як у фізичному середовищі. Щоб створити досвід віртуальної реальності, обов’язково винен бути наявним «ефект телеприсутності». Термін «телеприсутність» відноситься до відчуття користувача: людина присутня в місці, яке відрізняється від його істинного, фізичного місця розташування. Це інше місце, крім фактичного місцеположення, ми й називаємо віртуальною реальністю. Сутність повної телеприсутності є дуже важливою, оскільки без неї віртуальна реальність була б недосконалою та неповною.

Є два технологічні аспекти, що дозволяють підвести підсумки концепції телеприсутності, – занурення і взаємодія. Занурення – це явище, за допомогою якого користувач отримує почуття єдності з віртуальним середовищем, відчуває, як ніби він існує у віртуальному світі, і чуттєво занурений в його віртуальне оточення. Занурення складається з віртуального зору і слуху користувача та використовує механіку зображення і звуку. Взаємодія – це явище, за допомогою якого користувач може взаємодіяти з віртуальним світом, а також з іншими користувачами в ньому. Цей аспект формується на основі параметрів зв'язку, і методи роботи взаємодії можуть здійснюватися через мову або текст.

Найбільш поширений підхід до визначення віртуальної реальності пов'язують з розвитком штучного інтелекту та комп'ютерних технологій. «Віртуальний світ» – це світ, за яким неможливо спостерігати: він розвивається по безлічі траєкторій та суттєво відрізняється від реального простору. Зокрема, в ньому відсутня гравітація та сонячне світло, а власне місце перебування особи є невизначеним.

Перший інструмент проникнення у віртуальну реальність даний нам від народження – це мозок і його сенсорні рецептори. Головним засобом нашого сприйняття є візуальна система. Інші відчуття допомагають знайти відчуття повноти світу. У нас сім основних аналізаторів (органів чуття): зір, слух, дотик, нюх, смак, рівновага та орієнтація. На наше сприйняття впливає перетин цих відчуттів: наприклад, почуття руху (жесту), розпізнається не тільки очима, а й самим тілом. Мозок інтегрує всі отримані ним від рецепторів сигнали та зіставляє нові дані з тими, які вже є у нашій пам'яті.

Візуальні сигнали зовсім не обов'язково обумовлені стереоскопічним баченням. Лінії перспективи, тіні світлових відблисків, освітлення та фактури можуть надати двомірній графіці тривимірного вигляду. Сучасна технологія віртуальної реальності – це відгалуження комп'ютерної графіки, що вплинула на все – від складання карт до телереклами. Комп'ютерна графіка відкриває найширші можливості для маніпуляції тривимірними образами, але при цьому вимагає величезних витрат енергії [7].

3. Методологія дизайн-проектування мультимедійними засобами віртуального середовища.

Мультимедійні засоби та методи дизайну, спираючись на сформовану методологічну базу дизайн-проектування, а саме на системний дизайн, дають нам впевненість, що комп'ютерні можливості розширюють, розвивають і удосконалюють її, не порушуючи цілісності дизайн-процесу. Художній потенціал віртуальної реальності дозволяє зорієнтувати мультимедійне проектування на розвиток естетичного досвіду дизайнера.

Методологія мультимедійної дизайн-діяльності включає визначення специфіки основних проектних категорій (образ, функція, морфологія), аналіз особливостей процесу системного дизайн-проектування (перед-проектний аналіз і синтез проблемної ситуації, визначення візуальних властивостей та підбір емоційно-чуттєвих аналогів, основні фази системного дизайну: дизайн-концепція, дизайн-програма, дизайн-сценарій, єдність характеру об’єктів середовища, проектна розробка). Для виявлення характеристик проектного образу і концепції мультимедійного формоутворення автор О. Г. Яцюк у своїй роботі виділяє чотири групи мультимедійних дизайн-об'єктів – складно організованих систем зі комплексними взаємозв'язками, які реалізуються в комп'ютерній віртуальній реальності:

1. Комп'ютерні моделі об'єктів актуального та прогнозного дизайну (їх мета – моделювання у віртуальній реальності життєвого циклу об'єкта на стадії ідеї, що дозволяє реалізувати всебічну перевірку правильності прийнятого рішення).

2. Мережеві інформаційно-комунікативні середовища (Інтернет, віртуальні офіси тощо).

3. Художні та релаксаційні середовища (віртуальні музеї, реконструкція історичних подій, ігри, розважальні комплекси).

4. Навчальні та тренінгові системи (дистанційна освіта, транспортні тренажери, моделювання авіаційно-космічних ситуацій) [6].

Мультимедійний дизайн включає в рівній мірі як технічну, так і художню складові. Інноваційні мультимедійні можливості стимулюють креативне образно-художнє мислення, пріоритетне для дизайну. Разом з тим проектування у віртуальному середовищі вимагає розвиненої логіки і впевнених

знань в області цифрових технологій. Проблему можна вирішити, органічно включивши до програми дизайнерської освіти відповідні дисципліни.

Сьогодні актуальним завданням, що стоїть перед розробниками (нарівні зі збільшенням швидкодії роботи та якості зображення), є створення інтуїтивно зрозумілих інтерфейсів. Прикладом максимально зручного інтерактивного режиму взаємодії «художник-комп'ютер» може служити графічний редактор Corel Painter, розробники якого спеціально вивчали «ручні» технології роботи живописців, графіків і дизайнерів для того, щоб зберегти традиційні професійні методи митців. Організація інтерфейсів нових версій програмного забезпечення неухильно наближається до ергономічно обґрунтованим форм, і це дає надію на те, що в найближчому майбутньому освоєння комп'ютерних технологій стане менш складним. При цьому вирішення задач художньо-образного моделювання у віртуальній комп'ютерному середовищі підвищить якість дизайн-проектів. У базі дизайнера крім добре освоєних у професійному середовищі комп'ютерних програм (Adobe Illustrator, Adobe Photoshop, CorelDraw Graphics Suite), універсальних пакетів тривимірного моделювання та візуалізації (3D-Max, Autodesk AutoCAD, Graphisoft ArchiCAD), популярних анімаційних програм (Macromedia Flash, Adobe AfterEffects , Autodesk Maya), редакторів для відеороликів (Adobe Premiere Pro, VideoStudio Pro X2) сьогодні використовуються спеціалізовані програми, такі, як Autodesk Alias Studio (програма, що дозволяє оптимізувати процес творчості дизайну від концептуальних ескізів до 3D-моделювання та візуалізації), AD Autodesk Combustion (програма створення візуальних ефектів), Pixarra TwistedBrush (програма для художників, яка має велику кількість різноманітних інструментів для малювання – від фарб до крейди і олівців), Hemera Photo Objects, PhotoLine Portable і PhotoLightning (дозволяють швидко обробляти фотографії), Pinnacle Studio (додаток для відеоредагування та відеомонтажу), Sony Vegas (повнофункціональна програма для нелінійного монтажу відео та професійної роботи зі звуком), Tourweaver 5.00 Professional Edition (програма для створення віртуальних панорам в 3D-моделюванні) та інші.

Висновки. Таким чином, у рамках проведеного дослідження нами були виявлені наступні підходи, які визначаються як найбільш перспективні для удосконалення системи підготовки фахівців у сфері дизайну віртуальних середовищ інтер'єрів. Зокрема це:

• системний підхід до організації навчання, який дозволяє представити навчальний процес у вигляді предметної системи (цілісно-структурованого об'єкту);

• системний підхід до проектування власне процесу дизайн-освіти (забезпечується інтеграція змісту навчальних дисциплін в єдине професійне поле діяльності за умови синтезу художнього та технічного мислення);

• в процесі дизайн-проектування віртуальних середовищ необхідно максимально використовувати можливості сучасних інтерактивних мультимедійних продуктів;

• принципи послідовності й безперервності навчання для освоєння професії дизайнера інтер'єру, які передбачають диференціацію змісту за рівнями навчання, також повинні бути засновані на останніх досягненнях комп'ютерних технологій, що стрімко розвиваються.

Таким чином, в рамках проведеного дослідження нами були виявлені наступні підходи, які визначаються як найбільш перспективні для удосконалення системи підготовки фахівців у сфері дизайну віртуальних середовищ інтер'єрів. Зокрема це:

• системний підхід до організації навчання,

• системний підхід до проектування власне процесу дизайн-освіти

• в процесі дизайн-проектування віртуальних середовищ необхідно максимально використовувати можливості сучасних інтерактивних мультимедійних продуктів;

• принципи послідовності й безперервності навчання для освоєння професії дизайнера інтер'єру, які передбачають диференціацію змісту за рівнями навчання, також повинні бути засновані на останніх досягненнях комп'ютерних технологій, що стрімко розвиваються.

ЛІТЕРАТУРА

1. Віртуальні образи міського середовища. Джерело: // http://www. archvestnik.ru/author/irina-topchii.

2. Захарова, И.Г. Информационные технологии в образовании. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 192 с.

3. Как работает виртуальная реальность // http:// enc.guru.ua/index.php.

4. Компания Electric Sheep представляет WebFlock – флеш-инструмент для создания виртуальной среды // http://www.virtualworldsnews.com.

5. Кулененок, В. В. Системный подход в дизайн-проектировании средовых объектов / В. В. Кулененок // Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн в системе художественного образования: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. – Витебск, 24 нояб. 2010 г. / УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2010. – 229 с.

6. Куленюк, В.В. Виртуальная среда и мультимедийные технологии в дизайн-проектировании предметно-пространственной среды// Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 94-102

7. Яцюк, О. Г. Мультимедийные технологии в проектной культуре дизайна: гуманитарный аспект: автореф. дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.06: / О. Г. Яцюк. – М., 2009.

8. Fransis Hammet.Virtual reality. – N.Y., 1993. Джерело: http: //astu.secna.ru.

IV. ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 7.071.1: 745 (477.87)

Вікторія МАНАЙЛО-ПРИХОДЬКО,
аспірант ЛНАМ, викладач кафедри образотворчого мистецтва Ужгородського коледжу мистецтв ім. А.Ерделі ЗХІ, м. Ужгород, Україна

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО У ТВОРЧОСТІ Ф. МАНАЙЛА: ВІДРОДЖЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ

Манайло-Приходько В. І. Декоративно-прикладне мистецтво у творчості Ф. Манайла: відродження та збереження традицій. Автор робить спробу проаналізувати одну із сторінок творчої діяльності народного художника України Федора Манайла – гравірування декоративних гарбузів. Художник відродив та доніс до нас цей вже практично зниклий вид ужиткового надібку, створивши довершені взірці декоративно-прикладного мистецтва.

Ключові слова: Федір Манайло, творчість, гравіровані декоративні гарбузи, народна традиція.

Манайло-Приходько В. И. Декоративно-прикладное искусство в творчестве Ф.Манайла: возрождение и сохранение традиций. Автор попыталась проанализировать одну из страниц творческой деятельности народного художника Украины Федора Манайло – гравировку декоративных тыкв. Художник возродил и донес до нас этот уже практически исчезнувший вид прикладного искусства, создав совершенные образцы декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: Федор Манайло, творчество, гравированные декоративные тыквы, народная традиция.

Manailo-Prikhodko V. I. Arts and crafts in the works of F. Manaylo: revival and preservation of traditions.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in...

Objectives. The objectives of this study are to determine a page of creative activity of national artist of Ukraine Fedir Manaylo – engraving decorative pumpkins.

Methods. So far this method was been applied to.

Results. The results of the research support the idea that artist revived and told us this is almost extinct kind of folk art creating sophisticated models of decorative art.

Conclusions. The present results are significant in extinct kind of folk art creating sophisticated models of decorative art.

Key words: Fedir Manaylo, creative work, engraving decorative pumpkins, folk tradition.

© Манайло-Приходько В. І., 2014

Постановка проблеми. Мистецтво Федора Манайла завжди викликає великий інтерес, адже у будь-якій царині його творчої діяльності могутній талант художника народжував неповторні оригінальні шедеври, у яких відразу вгадувалася рука майстра. Неповторність його оригінального стилю, унікальна художня мова окреслились завдяки умінню художника застосувати прийоми та принципи народного мистецтва у професійному. Працюючи у галузі декоративно-прикладного мистецтва, художник, який добре знав народні традиції, зумів поєднати практику народного майстра із власним професіоналізмом та створити унікальні твори прикладної творчості.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Хоча Федір Манайло присвятив гравіруванню декоративних гарбузів-диньок біля десяти років, дослідники зрідка зверталися до цього виду творчої діяльності художника. Як правило, лише кількома рядками згадували у загальній характеристиці творчості митця як у газетних публікаціях, так і в ґрунтовних дослідженнях. Тому ця розвідка базувалася великою мірою на аналізі архівних та фондових джерел меморіального музею художника, на спогадах сучасників та на матеріалах інтернет-ресурсів.

Мета статті – описати один із найменш досліджених напрямів творчого шляху Ф. Манайла – декоративно-прикладні студії митця, розкрити походження цього виду ужиткового мистецтва, дослідити технологію вирощування, декорування та консервування гарбузів, розглянути мотиви декору манайлівських диньок, вагу і значення декоративно-прикладних студій у творчому доробку митця.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ім'я Федора Манайла нерідко називають як певну «абсолютну величину», як втілення сутності самого поняття творчості. Глибина і вагомість його творчості передусім полягає у вмінні майстра зрозуміти і скористатися законами народного мистецтва для художнього перетворення дійсності. Із цих законів він вивів власну новаторську формулу художнього твору, у якій, насамперед, головними чинниками виступали «доцільність, конструктивність і завершеність» [7: 67]. Ф. Манайло завжди підкреслював, що, «спираючись на головні принципи народного мистецтва – економність засобів вираження, розуміння породженої життям необхідності кожного художнього витвору», можна досягти максимальної змістовності та довершеності образу [7: 67].

У Манайловій творчості було два періоди, коли він сповна користався своєю, базованою на народних традиціях, творчою формулою: довоєнний та останній період, розпочатий виставкою «Старе і нове Закарпаття» (1961-1962). Феноменальний успіх виставки дозволив майстрові вийти з вузьких рамок радянського заідеологізованого мистецтва і,

не остерігаючись звинувачень у наслідуванні західних «-ізмів», створювати сповнені змістом, символізмом, декоративністю, історичної та етнографічної достовірності твори.

До останнього періоду відносяться і декоративно-прикладні студії Федора Манайла. З усіх видів народної прикладної творчості Закарпаття художник обрав найбільш екзотичний, на сьогодні вже зниклий вид ужиткового мистецтва – гравірування декоративних гарбузів-диньок. І саме у цьому виді творчої діяльності він зміг вповні втілити принцип заощадження засобів виразності, прийти до промовистої простоти справжнього мистецтва.

Поштовхом до прикладної роботи, мабуть, стала участь Федора Манайла у створенні «села» – музею народної архітектури та побуту в Ужгороді, що припала на середину 1960-х років. Під наглядом художника були знайдені, описані та перевезені чотири хати до музею [4: 46]. Так, у живописі тих років з'явилися численні інтер'єри гуцульських хат, комор, зображення давніх станків, знарядь праці та декоративних диньок – всього того, що виринуло з минувшини у процесі створення музею [10]. Найбільш дивними для глядача були саме оті диньки, що на той час практично зникли із селянського побуту. До слова, у самому музеї народної архітектури та побуту тільки в одній хаті з села Оріховиці, у коморі експонуються декоративні «пляшкові» гарбузи-диньки, що використовувалися в цьому господарстві для витягування або зберігання вина [5: 16].

Під час юнацьких етнографічних експедицій Федір Манайло бачив декоровані гарбузи-диньки у низинних районах Закарпаття, де проживали лемки та долиняни. У горах ця рослина важко росте [12], тож не зустрічалася у господарстві гуцулів або бойків. Селяни низовини широко використовували декоративний гарбуз так званого посудного (або пляшкового) сорту «лагенарія» у якості різноманітного посуду. І справді різні форми плодів лагенарії немов спеціально вигадані природою на всі випадки життя: бутлі, глечики, колби з вузьким горлом, діжки, кулі, овали. Посуд з лагенарії легкий, міцний, екологічний і довговічний. У пляшці з лагенарії навіть у найспекотніший день вода залишається прохолодною, а зерно не псується [16]. Такий подарунок природи, звичайно, не могли не використати наші пращури і здебільшого зберігали у ньому мед, олію, сипучі продукти [3: 4].

Цікаво, що декоративний гарбуз є достатньо поширеним видом посуду в багатьох народів світу. Окрім Закарпаття, де зрідка і нині можна побачити диньки в угорських селах [11], посуд з лагенарії ще донедавна вживався у побуті південних районів України. Є відомості про вирощування лагенарії-«стопудової» у Ніжині. У великому плоді висушеного гарбуза українці засолювали огірки. Рослинний пектин у напівочищеному гарбузі надавав огіркам особливий витончений смак [13]. На іншій території України гарбуз використовувався здебільшого у декоративних цілях [14].

Гравірування лагенарій у наш час є видом декоративно-прикладного мистецтва гагаузів сусідньої Молдови [13], декоровані гарбузи зустрічаємо в Угорщині, Хорватії, Туреччині. Упродовж багатьох століть лагенарія мала поширення на теренах Центральної та Південної Європи. Нею користувалися і греки, і стародавні римляни, про що описує і Пліній старший, про вирощування – Теофаст, який жив у III ст. до н. е. [15]. До сих пір плекають стародавні традиції декорування лагенарій у Середній Азії, В'єтнамі, Китаї, Японії, Індії, Африці, островах Океанії, Північній (захід) та Південній Америці (Перу) [16].

Таке велике поширення декоративного гарбуза у різних народів мало різноманітне застосування. Окрім посуду, що характерно для всіх народів, із лагенарії виготовляли також табакерки (уйгурська народність Туркестану) [17], кальяни (Індія, Карибські острови, Африка), поплавці для рибальських сіток (Нігерія, Індія) [14]. Існує більше 60 видів музичних інструментів, виготовлених з лагенарії (бразильський музичний лук, латиноамериканські маракаси або шейкери, африканська арфа-лютня, різноманітні духові інструменти і т. д. [18]. Виготовляли з гарбуза пташині гнізда (Азія, Китай, Японія) обереги (Китай), іграшки, навіть коритця для купання дітей та невеликі плоти (Індія) [14]. Із лагенарії сучасні майстри виготовляють вишукані світильники (Угорщина, Польща, Туреччина, Японія, Китай) та інші декоративні прикраси інтер'єру [19]. Деякі сучасні митці досягли високої майстерності у декоруванні лагенарій і стали відомими далеко за межами своїх країн: Мэрилін Сандерленд з Америки [20], Мухаррам-опа з Узбекистану [21], Петр Влах з Молдови [13].

Федір Манайло з диньками, 1975 р.

В Україні художниками-декораторами гарбузів-лагенарій були Федір Манайло та Ганна Мигович (продовжувачка починання Ф. Манайла). Ще у 1966 році Ф. Манайло вперше спробував виростити декоративні гарбузи. Але тільки у 1967 році на невеликій ділянці ужгородської Станції юних натуралістів були вирощені перші диньки. Наступні роки гарбузи вже росли на ділянці коло його будинку. Протягом десяти років майстер займався вирощу-

ванням гарбузів: із середини січня – до середини лютого «кольчив» насіння, потім «викольчене» насіння висаджував у спеціально підготований парник. У травні, коли температура сягала більше 15 градусів тепла, розсаду з 5-6 листків, висаджував у відкритий ґрунт і накривав плівкою. До кінця травня вже з'являлися перші маленькі гарбузики [3: 4]. До жовтня Ф. Манайло доглядав за ростом декоративних гарбузів, згодом зрізав і давав їм висохнути, щоб на затверділій оболонці створювати візерунок [6: 56].

Якщо відрізати частину плоду гарбуза-лагенарії під час росту, рослина не загине, а продовжить зростання [22]. Тому майстер іноді не чекав дозрівання, а гравірував «на корені». Нанесений візерунок (голкою циркуля, рейсфедером, ножем) разом з динькою виростав, змінювався, набрякав, тож можна сказати, що природа брала участь у створенні витвору мистецтва. Таких гравірованих «на корені» гарбузів є чимало, але більшість – декоровані після зрізання.

Декоративний гарбуз-динька природно висихає дуже довго, протягом одного-двох років [12]. Федір Манайло бажав прискорити процес і консервував підібраними хіміками Ужгородського університету реактивами, в основі яких був формальдегід [6: 56]. Проте диньки все одно повинні були сохнути тривалий час у добре провітрюваному, теплому приміщенні. Кілька років ми спостерігали, як у невеликому холі його квартири (сьогодні квартира-музей) сушилися місяцями сотні диньок.

Способи декорування диньок у майстра були різноманітні. Окрім згаданого різьблення по «живій» (на корені) диньці, художник застосовував і гравірування за допомогою різьбярських знарядь (стамески, різьбярські ножі) після зрізання з плодоніжки, і пірограву на повністю висхлій диньці за допомогою випалювального пристрою. Іноді майстер у надрізи орнаменту втирав туш, червону або чорну, для надання виразності рисунку.

Чи наслідував Ф. Манайло технологію вирощування, способи обробки, орнаментальні мотиви народних умільців? Можливо, частково. Як розповідав сам художник, колись давні селяни так само «голкою гравірували орнаменти або зображали людей, звірину» на декоративних гарбузах. Бувало, рисунок наносили просто «чорною фарбою» [1: 7] або «покривали воском поверхню, продрябували візерунок, а потім – розведеною в олії сажею обмазували гарбуз і обтирали. Після того у місцях, де було зняте воскове покриття, означалися темні смуги» [5: 57].

Очевидно, згадуючи побачені колись декоровані гарбузи, художник тримався місцевої традиції нанесення декоративного мотиву. Він так само зображав і «людей, і звірину», але й безліч інших, народжених його фантазією та уявою речей. Коли Ф. Манайло приступав до роботи, у нього напоготові була велика кількість сюжетів. Він безкінечно урізноманітнював композиційні рішення, віртуозно співвідносячи їх із формою плоду. Художник часто робив невеликі робочі ескізи до майбутнього декору (в архівах меморіального музею зберігаються аркуші учнівського зошиту з замальовками [9]). Якщо форма дозволяла, динька перетворювалася на голову або тулуб, які відповідно прикрашував художник. Іноді це – голова діда-гуцула із звисаючими вусами та довгим волоссям («Дідо-гуцул», 1968), іноді – голівка маленької дівчинки («Дитинка», 1971) або молодиці («Верховинка», 1974). Бувало, художник зображав два обличчя з двох боків гарбуза: гуцула та гуцулки («Чоловік та жона», 1969), або з трьох («Цімборки», 1969) чи чотирьох боків («Жони», 1972). Якщо динька нагадувала форму тулуба, тоді майстер видряпував або образи жінок у багатому вишиваному строї різних етнічних груп Закарпаття («У свято», 1973), або гуцулів-вівчарів («Вівчар», 1977), лісорубів («У лісі», 1967) [10].

«Коляда» (1972), «Баба» (1968) і «Маска» (1974)

«Господиня» (1973), «Породіля» (1969)

Часто площина диньки перетворювалась на міні-розповідь про хід полювання («Водаска», 1968), про перебіг весільної церемонії («Свальба», 1974), збір винограду («Винозбирання», 1973), робота прядильниць та вишивальниць («Умілиці», 1968). Любив зображати сцени коляд («Колядники», 1973, 1974, 1976) із фантасмагоричними фігурами ряжених, або перетворював гарбуз на цілий всесвіт, де було все – рай, пекло, небо в зорях, рідне село («Небо і земля», 1976). Іноді на диньці зображе-

ні до восьми фігур жінок – «Хор дівчат» (1969), або одна чи дві пари танцюючих молодих – «Танок» (1969, 1972), іноді поряд з парою зображені музики – «Весільний танок» (1975). Цікаво, що під такими мотивами танцю художник досить часто гравірував і приспів танцювальної мелодії: «Косиць ми тряси перцем, а ти, мила моя, моїм серцем» [10].

«Гуцулки», 1972

«Танок», 1975

Слід зауважити, що не всі витвори прикладної творчості художника мають авторські назви. В архівах музею художника є кілька аркушів зі списком декоративних диньок для виставок: на XVIII обласній у 1972 році в Ужгороді, Московській виставці-продажу в 1974 році, на республіканській виставці прикладного мистецтва України в Києві в 1975 році. На тих аркушах рукою художника поданий перелік назв творів: «Женщины», «Три бабы», «Птицы», «Маски», «Супруги», «Породиля», «Рустики», «Танець русалок» «Проводи нареченої», «Гуцулки», «Бойки», «Лемки», «Вінчовальники», «У святковому» та ін. [9]. Чотири гарбузові вироби зберігаються у фондах музею народної архітектури та побуту, і що цінно – техніка, рік виконання і назва творів описані за словами автора: «Проводи молодих», 1968 р., різьба, покрита чорною тушшю; «Вітання молодих», 1969 р., різьба на корені; «Співаночки», 1970 р., різьба; «Полювання», 1971 р., різьба на корені [11].

Проте майже вся колекція декоративно-прикладних виробів має спільну тематику та характерну орнаментику, не зважаючи на те, чи мали вони оригінальну назву, чи ні. У всі гарбузові композиції декору художник уводив багатий орнамент. І це був не просто декоративний елемент. Ф. Манайло, як і той народний майстер, дотримувався вивіреної віками необхідності і доречності певного орнаменту. Вважав, що, наслідуючи народні традиції, орнамент необхідно «класти саме там, де необхідно, на додаток до готового, …щоб створити відповідний настрій, підкреслити важливе та істотне» [8: 3].

Добре знаючи особливості орнаментальних та оздоблювальних традицій різних етнічних груп українців Закарпаття, у своїх декоративно-прикладних творах Манайло намагався охопити і відбити всі характерні стильові ознаки народного мистецтва меншин як низинних районів, так і гірських. У орнаменті манайлівських диньок часто зустрічаємо елементи, що відповідають символам наших пращурів: зиґзаґ – гори, квітка у колі – солярний знак, коло – око, зірка – зоря, розділений навхрест ромб із цятками або решітка у формі ромба – поле з урожаєм і т. д. Вводячи такі символи в оздоблення диньок, художник наділяв їх силою та вагомістю народного витвору, традиція оздоблення якого була утворена системою багатовікових духовних, історичних та естетичних уявлень. Художник добре знав зміст і силу такого декору, який для наших пращурів мав надзвичайно вагоме значення, містив стародавні магічні знаки, слугував оберегом, що захищав людину та результати її праці від негоди і шкоди. Але вводив ці елементи у свої композиції скоріше для наведення місточку між своїм художнім витвором і тим архаїчним, аби наблизити до нас, зробити відчутним та впізнаваним духовний світ наших пращурів.

Працюючи над композиціями оздоби декоративних гарбузів, він, зрозуміло, не відтворював візерунки, бачені колись на давніх диньках, проте слідував принципам народних умільців. Гравіруючи декоративні гарбузи, Манайло, як народний майстер, робив тільки те, що конче необхідно для виконання задуманого, уникав будь-яких надмірностей, а відтак – досягав близької до народних витворів лаконічної змістовності. Художник плекав і наслідував таку надзвичайну ємність та промовистість творів народного мистецтва, тому що це цікавило його не тільки з точки зору художньої, але і з точки зору символічної, історичної та етнографічної.

Це не означає, що у роботі над декоративними композиціями Ф. Манайло репродукував мотиви, прийоми або образи народного мистецтва чи імітував його мову. Художник пропонував нове трактування народних мотивів, залучаючи нас у стихію народної міфотворчості. Народні майстри вчили Манайла бачити і зображати життя, а не відтворювати його. Так, художник, створивши сотні декоративних виробів, дав, згідно зі своєю філософією, розуміння і бачення життя сотням сюжетів, які відкрили безмежний світ народної культури у багатьох її проявах. Він доніс до нас свою уяву і своє відчуття традицій, фольклору, побуту народу рідних Карпат. І ці образи, надзвичайно захоплюючі і промовисті, є потужним емоційно-інформаційним посиланням до сучасників і нащадків.

Висновки. Особливість творчого методу Федора Манайла – винайдення своєї образотворчої мови у рамках етномистецьких місцевих традицій та європейських модерних художніх досягнень. Такий синтезований метод, помножений на філософський склад розуму, особливе художнє бачення та силу таланту дозволили художникові стати найбільш виразним представником закарпатської школи живопису, творчість якого стала віддзеркаленням національної ментальності і у певному сенсі – частиною духовної матриці. Він чітко визначав етичну основу свого мистецтва, вмів побачити у творчій роботі місію й високе патріотичне служіння.

Декоративні диньки Федора Манайла є яскравою сторінкою творчого шляху, коли втілення задумів митця відбили глибину народної культури

та продемонстрували геніальну здатність майстра перетворювати принципи народної художньої традиції у систему, яку він застосовував у професійному мистецтві, що, власне, було програмою і справою всього життя.

Перспективи подальших досліджень. У подальших дослідженнях планується здійснити етнографічні експедиції по можливих районах поширення цього виду декоративно-прикладного мистецтва, розширити коло сучасників, спеціалістів: біологів, істориків, етнографів, які б доповнили знання з цієї теми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голець Я. Співець Закарпаття // Карпатська Русь. – 1974. – №5. – 31 січня. – С.7.
2. Керечанин В. Він творив серцем і душею // Новини Закарпаття. – 1995. – № 157 – С. 4.
3. Манайло-Приходько В. Погляд із середини // Федір Манайло. Життя і творчість. 1910 – 1978: Альбом. – Ужгород: Патент, 2010. – С. 39-49.
4. Путівник. Закарпатський музей народної архітектури та побуту. – Ужгород: АУТДОР Шарк. - 2013. – 122 с.
5. Рожен О. Родичі гарбузові // Наука і суспільство. – 1976.– №6. – С. 56-57.
6. Фолтін В. Декоративно-прикладне мистецтво у творчій спадщині народного художника України Федора Манайла // Про життя і творчість народного художника України Федора Федоровича Манайла. – Ужгород, 2006. – С. 53-62.
7. Цельтнер В. Федор Манайло. Альбом. – М.: Советский художник. – 1986. – 143 с.
8. Чендей І. Дивовижним був у людській красі // Закарпастька правда. – 1980 – №240. – 19 жовтня. – С. 3.
9. Архів меморіального будинку-музею Ф.Манайла.
10. Фонди меморіального будинку музею Ф.Манайла.
11. Фонди Закарпатського музею народної архітектури та побуту.
12. http://sovetysadovodam.ru/ovoshhi/lagenariya.html.
13. http://gagauzlar.md/libview.php?l=ru&idc=322&id=3469.
14. http://igrushka.kz/vip84/pofit.phpГ.
15. http://www.superstyle.ru/31oct2013/lagenaria.
16. http://rosii.asert.info/lagenariya.html.
17. http://infoua.com.ua/Naskavak-t754/.
18. http://www.hotdog.hu/tenyek-erdekessegek/novenyek/az-ezerarcu-lopotok.
19. http://rodonews.ru/news_1339404413.html.
20. http://www.facepla.net/index.php/content-info/photo-mnu/2901-pumpkin.
21. http://www.master-jamshid.narod.ru/stat.html.
22. http://mir-ovosey.ru /lagenariya/.

УДК 75.033.2: 27-526.62

Наталія КОЛПАКОВА,
викладач Львівського державного коледжу декоративно-ужиткового мистецтва імені Івана Труша,
м. Львів, Україна

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ГАЛИЦЬКИХ ІКОН СВ. ГЕОРГІЯ XIV-XVI СТ.

Колпакова Н. Я. Стильові особливості галицьких ікон св. Георгія XIV-XVI ст. У статті проаналізовано стильові зміни, що відбулися в іконах св. Георгія XIV-XVI ст. Висвітлено стилістичні ознаки палеологівського відродження, пізньоготичні ремінісценції. Проаналізовано композиційні елементи, запозичені із західноєвропейських творів. Установлено панівний іконографічний тип у зображеннях св. Георгія XIV–XVI ст.

Ключові слова: галицький іконопис XIV-XVI ст., св. Георгій, іконографія, типологія, стиль.

Колпакова Н. Я. Особенности стиля галицьких икон св. Георгия XIV-XVI ст. В статье проанализированы стилевые изменения, которые произошли в иконах св. Георгия XIV-XVI вв. Освещены стилистические признаки палеологовсого возрождения, позднеготические реминисценции. Проанализированы композиционные элементы, заимствованные из западноевропейских произведений. Установлено господствующий иконографический тип в изображениях св. Георгия XIV-XVI вв.

Ключевые слова: галицкая иконопись XIV–XVI вв., св. Георгий, иконография, типология, стиль.

Kolpakova N. Y. Stylistic features of St. George's Galician icons of XIV-XVI centuries.

Background. In future a problem of research of iconography, ideological maintenance and style of icon-painting images of St. George XIV is actual - XVI century, that allows to expose character of saint in a context of development of national culture.

Objectives. The article analyzes the stylistic changes of St. George's icons of the XIV–XVI c.

Methods. So far this method was been applied.

Results. The stylistic features of the Palaiologian Renaissance, late Gothic reminiscence are found. Western elements in Galician icons of St. George of the XIV–XVI c. are emphasized.

Conclusions. Dominant iconographic type in images of St. George of the XIV–XVI c. is ascertained**.** Thus, the image of St. George's Ukrainian iconography combined stylistic features of paleolohivskoho Renaissance and late Gothic reminiscences. Appeal forms contributed to the Late German engraving.

Keywords: Galician iconography of the XIV–XVI c., St. George, iconography, typology, style.

© Колпакова Н. Я., 2014

Постановка проблеми. В українському мистецтві посмертне діяння св. Георгія про перемогу над змієм виступає найпоширенішим іконографічним мотивом у зображеннях святого. Надалі залишається актуальною проблема дослідження іконографії, типології, ідейного змісту та стилю іконописних зображень св. Георгія XIV–XVI ст., що дозволяє розкрити образ святого у контексті розвитку національної культури.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Стилістику українських ікон св. Георгія XIV–XVI ст. у різні роки досліджували вітчизняні науковці: В. Александрович, М. Гелитович, С. Гординський, Патріарх Димитрій (Ярема), Л. Міляєва, В. Овсійчук, В. Откович, І. Свєнціцький, В. Свєнціцька, О. Сидор, Л. Скоп, Д. Степовик, О. Ременяка та ін.

Значно менше праць приділено комплексному дослідженню стилю, іконографії, типології та ідейного змісту іконописних зображень св. Георгія XIV–XVI ст., що і зумовило **мету** даної статті. Досягнення цієї мети передбачає розв'язання таких **завдань**: аналіз стильових змін, що відбулись у іконах св. Георгія XIV–XVI ст.; висвітлення композиційних елементів, запозичених із західноєвропейських творів; встановлення панівного іконографічного типу у зображеннях св. Георгія XIV–XVI ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Період XIV-XV ст. вважається класичним для українського іконописного мистецтва, коли вплив палеологівського відродження був особливо відчутним. Доба Палеологів складалася з двох фаз – ранньопалеологівська, в основі якої була неоелліністична спадщина, та пізньопалеологівська (течія ісихазму) [8].

Хрестоматійній іконі св. Георгія XIV ст. з церкви Собору Іоакима та Анни с. Станиля та аналогічному твору XV ст. (?) з церкви Перенесення мощей св. Миколая с. Старий Кропивник Дрогобицького р-ну Львівської обл. [2: 85] притаманні стилістичні риси еллінізму з впливом ісихазму. Нові ознаки стилю проявляються у плавності лінії контуру, розвіванні кіноварного плаща вершника, моделюванні лику, світлотіньовому трактуванні твору. Значимість лінії, рисунку, продуманість композиційного рішення є характерними рисами палеологівського відродження. Світло у палеологівських творах передане світлими штрихувальними движками. Притаманна цьому стилю динаміка впроваджує у композицію рух, що прийшов на зміну статиці та симетричності [8].

Ісихастський аскетизм спричинив мінімальне використання засобів в іконописі [5: 327]. Ймовірно, чорно-синій колір коня зумовлений стильовими особливостями палеологівського стилю, адже вибір мінімальної палітри та «лаконічного» варіанту сюжету «Чудо зі змієм» посилив вираз аскетизму в іконописі. В свою чергу, іконографічна формула вершника двох версій ікони св. Георгія близька до образу наїзника у давньоруському мистецтві [3: 214].

У II пол. XIV – поч. XV ст. характерне звернення до образу мученика в зображеннях св. Георгія, адже ідеал страстотерпця був вагомим для доби ісихастів. Найчастіше зображення святого мученика Георгія зустрічається в іконах іконостасного Деісусного ряду, який у XV ст. стає провідним [4: 33]. До найдавніших ікон зазначеного іконографічного типу відносяться твори зі збірки НМЛ: одноосібна ікона св. Георгія XIV–XV ст. зі с. Тур'є; зображення св. Георгія та Іоанна Златоуста кін. XV – поч. XVI ст. зі с. Стрілки; а також багатофігурні чини Моління на одній основі початку XVI ст. з Дальови та Мшани [7].

Одноосібна ікона св. Георгія XIV–XV ст. з церкви св. Миколая у с. Тур'є, Старосамбірського р-ну Львів. обл. (НМЛ) належить до найпізніших пам'яток ранньопалеологівського періоду. Твір походить з перемишльської школи українського іконопису і вагомий для науки з огляду на представлення ним еволюції Деісусного чину [1: 213, 220].

З кін. XV – поч. XVI ст. іконографічний мотив «Чудо зі змієм» стає панівним і ускладнюється за рахунок введення нових деталей, зокрема з'являється фігура благословляючого Христа або ангела над постаттю св. Георгія. З небесного сегмента ангел направляє спис Георгія, наприклад, на іконі кін. XV ст. із с. Здвижень; небесний сегмент з півфігурою благословляючого Христа присутній на пам'ятці XV–XVI ст. зі с. Ступниця (НМЛ); з небесного сегмента ангел коронує св. Георгія на творі сер. XVI ст. зі с. Велике (Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Возницького, надалі – ЛНГМ) та житійній іконі II пол. XVI ст. («Студіон»).

Для української ікони зазначеного періоду характерні не лише стилістичні риси палеологівського ренесансу, а й пізньоготичні ремінісценції. Вони особливо проявились у творах XV ст., коли готичний вплив насамперед означував звернення до тенденцій натуралізму західного середньовічного мистецтва. Проте, головними залишаються творчо осмислені візантійські традиції і традиції княжої доби, на яких, як зазначає дослідниця Я. Мороз, розвивається «власний стилістичний напрям». Для українських пам'яток XV ст. все ще характерна ранньопалеологівська стилістика у поєднані з ісихаськими ознаками [6:14].

Готичні ремінісценції присутні у творі «Битва св. Георгія з драконом» II пол. XV ст. з монастирської церкви Воздвиження Чесного хреста у с. Словіти Золочівського р-ну Львів. обл. (НМЛ) [10]. Майстер твору взорувався на західноєвропейську гравюру та текст «Золотої легенди» XIII ст. Унікальним є представлення пішого святого воїна Георгія у сюжеті битви з драконом, що відповідає західноєвропейській традиції. Прагнення по-новому осмислити релігійну тему, передати її як реальну подію спричинило нові прийоми зображення. Лицева сторона твору поділена на верхню частину із зображенням «Битви св. Георгія з драконом» та нижню, яка частково втрачена. На ній представлений текст, написаний мінускулом, що роз'яснює сцену зображення. Напис складається з одинадцяти віршів і є дослівним повторенням тексту «Золотої легенди» XIII ст. Якова Вораґінського [12:49–50].

На нашу думку, автор твору зі Словіти (НМЛ) запозичив релігійний сюжет з німецької гравюри «Битва св. Георгія з драконом» відомого художни-

ка першого покоління граверів сер. XV ст. – Майстра гральних карт (Meister der Spielkarten). Розквіт його творчості припадає на 40–50-ті рр. XV ст. Окрім серій гральних карт він виконав лише кілька гравюр релігійного і світського характеру [14:720]. У його творах близько 1450 р. зринає нове трактування традиційного релігійного сюжету, де святий зображений не на коні, а представлений у складному русі на повен зріст з мечем, який встромлює у потвору. Головним досягненням цього періоду було те, що майстри прагнули по-новому осмислити релігійну тему, передати її як реальну подію.

Вплив західноєвропейського мистецтва, зокрема німецького, наявний у «розгорнутому» сюжеті «Чудо зі змієм» кін. XV ст. (НХМУ). Ікона походить з церкви Воздвиження Чесного Хреста у с. Здвижень (Лемківщина) [4:41]. Властивий палеологівській добі відхід від принципів канону прослідковується у творчому переосмисленні образу воїна. Стилістичні впливи пізньої готики присутні й на іконі «Св. Георгій і Параскева П'ятниця» кін. XV – поч. XVI ст. з церкви Безсребреників Козьми і Дем'яна у с. Корчин, Сколівського району Львівської області (НМЛ) [10:15].

До кін. XV – поч. XVI ст. належить унікальний твір «Битва св. Георгія з драконом» з Юріївської монастирської церкви у с. Ступниця Дрогобицького р-ну Львівської обл. (НМЛ). В одній іконі переплелися традиції східно-християнського та західно-латинського мистецтва [11:20]. Царівна зображена з ягням згідно західноєвропейської традиції, а Христос з книгою у небесному сегменті відповідно до візантійської та давньоруської.

Стилістиці ікон св. Георгія II пол. XVI ст. притаманна народна інтерпретація у трактуванні художнього образу. З середини XVI ст. відбуваються зміни в кольоровій гамі, площинне трактування форми замінюється об'ємним моделюванням. Збагачується палітра ахроматичних тонів, з'являється проміжний сірий колір [9:256]. Домінування сірого сприяло появі посрібленого тла, що бачимо на іконах «Чудо св. Георгія зі змієм» та «Хрещення Господнє» (НМЛ) [9:259, 272].

З кін. XVI – поч. XVII ст. походить храмова ікона з церкви архангела Михаїла с. Воля-Висоцька, Львівської обл. (НМЛ) із зображенням «розгорнутого» сюжету «Чудо зі змієм», виконана у колі львівський майстрів (майстерня Федора Сеньковича?). Ікона належить до перехідної фази в українському мистецтві кін. XVI – поч. XVII ст., для якої характерний відхід від умовностей візантійсько-давньоруських традицій і тяжіння до реалістичних тенденцій західноєвропейського мистецтва [11:55]. Стик двох традицій проявляється у нових деталях: цар простягає з башти не однин, а два ключі на мотузці, святий обома руками тримає древко списа, потовщеного зверху і декорованого білою смужкою. Останній реквізит характерний для західноєвропейського мистецтва – у тогочасних зображеннях св. Георгій, зазвичай, фігурує з турнірним списом, який часто розмальовували у червоно-білі смуги. Новий вид озброєння (турнірний спис), який не був призначений для бою, використовували у лицарських поєдинках.

Висновки і перспективи. В українському мистецтві XIV–XVI ст. іконографія св. Георгія найбільше розкривається у сюжеті «Чудо зі змієм», який відомий у двох варіантах – «лаконічному» і «розгорнутому». У добу ісихазму характерне звернення до його «лаконічної» композиційної схеми, спричинене мінімальним використанням художніх засобів в іконописі. Аскетизм образу, графічне трактування форми, движки у виглядів бліків-висвітлень на ликах вказують на вплив ісихазму, що був поширений у II половині XIV ст. Образ св. Георгія входить у чин мучеників Деісусного ряду іконостасу, адже ідеал страстотерпця був вагомим для чернечо-ісихастського руху. З II половині XV ст. відчутний вплив західноєвропейського мистецтва латинської орієнтації, який вносить нововведення у традиційний релігійний сюжет битви з драконом, де св. Георгій постає не в легендарно-поетичному, а в історичному плані, з'являються такі реквізити як меч, поламаний турнірний спис тощо. Українське мистецтво певним чином запозичило елементи готичної традиції, що помітно у ряді ікон із зображенням св. Георгія II пол. XV ст. та зламу XV–XVI ст. Зустрічаються доволі унікальні творчі переосмислення західноєвропейських взірців. Таким чином, зображення св. Георгія в українському іконописі поєднали стилістичні ознаки палеологівського ренесансу та реміснценції пізньої готики. Зверненню до пізньоготичних форм сприяла німецька гравюра, за допомогою якої розповсюджувалися і тиражувалися твори мистецтва, зокрема релігійні сюжети.

У тогочасних зображеннях св. Георгія, зазвичай, у «розгорнутому» варіанті сюжету «Чудо зі змієм» проявляються тенденції переходу від традиційної іконографії східно-християнської традиції до західно-латинського мистецтва. Вище зазначені ікони «Чудо св. Георгія зі змієм» засвідчують появу нових віянь, що відбувалися у руслі стилістичних змін західноукраїнського іконопису упродовж XV–XVI ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александрович В. Тур'ївська ікона святого великомученика Георгія з «Моління» / В. Александрович // Київська церква. – Київ-Львів, 2001. – №1 (12). – С. 212–220.
2. Гелитович М. «Юрій Змієборець» зі Станилі / Марія Гелитович // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2011. – Вип. № 8 (13). – С. 84–87.
3. Історія українського мистецтва [Текст] : в 6-ти томах / АН Української РСР (К.). – К. : Українська радянська енциклопедія. – Т. 2 : Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – 1967. – 468 с. : іл.
4. Міляєва Л. Українська ікона XI–XVIII століть / Л. Міляєва,за участю М. Гелитович. – Київ : Духовна спадщина України, 2007. – 484 с.
5. Мороз Я. С. Деякі аспекти співвідношення богословських та художніх систем в іконі XIV ст. / Я. С. Мороз // Історія релігій в Україні. Праці XI-ї міжнародної наукової конференції (Львів, 16-19 травня 2001 року). – Львів : Логос, 2001. – Кн. II. – С. 325–328.
6. Мороз Я. С. Естетика українського іконопису XIV–XV ст.: автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук / Я. С. Мороз. – Київ, 2005. – 20 с.
7. Мороз Я. Ідеал воїна в середньовічному образі св. Юрія / Я. С. Мороз [електронний ресурс] // ARTCUREL (Art, Culture and Religion). – режим доступу http: //www.artcurel.it/ARTCUREL/RUBRICHEAUTORI/MorozYaryna/YMcavaliereidealesanGiorgio1YarynaMoroz.htm. – (дата звернення: 01.05.2014).
8. Мороз Я. С. Палеологівський ренесанс елліністичної традиції в українській іконі XIV–XV ст. / Я. С. Мороз // Мультиверсум. Філософський альманах: Зб. наук. праць / Гол. ред. В. В. Лях. – Вип. 43. – Київ : Український центр духовної культури, 2004. – С. 156–165 [електронний ресурс] // режим доступу: http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_43/Moroz.htm. – (дата звернення: 01.05.2014).
9. Овсійчук В. А. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору / В. А. Овсійчук. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1996. – 480 с.
10. Свєнціцька В. І. Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова / В. І. Свєнціцька, О. Ф. Сидор. – Л. : Каменяр, 1990. – 72 с.: іл., 64 арк. іл.
11. Українське народне малярство XIII – XX століть : Світ очима нар. митців: Альбом / Авт.-упоряд.: В. І. Свєнціцька, В. П. Откович. – К.: Мистецтво, 1991. – 304 с.: іл. – Рез. рос. та англ., вкладка нім. та фр. мовами.
12. Dobrowolski T. Ze studiów nad ikonografią patrona rycerstwa / T. Dobrowolski // Folia Historiae Artium. – Kraków, 1973. – T. IX. – S. 45–73.
13. Myslivec J. Svati Jiři ve Vychodokrstnskem Umeni / J. Myslivec // Byzantinoslavica, Vol. V. – Praha, 1933–1934. – P. 330–356.
14. Wolff Martha. **Meister der Spielkarten** / Martha Wolff // **Neue Deutsche Biographie** (NDB). – Berlin : Duncker & Humblot, 1990. – Band 16. – S. 720.

УДК 75.046.3 (477) "19"

Наталія КОСТІВ,
провідний зберігач фондів Музею етнографії та художнього промислу Інституту Народознавства НАНУ, аспірант ЛНАМ, м. Львів, Україна

ЦЕРКОВНЕ МАЛЯРСТВО ЮВЕНАЛІЯ МОКРИЦЬКОГО: СТИЛІСТИКА ТВОРІВ

Костів Н. І. Церковне малярство Ювеналія Мокрицького: стилістика творів. У статті розглянуто творчість знаного у світі іконописця XX ст. Ювеналія Мокрицького. Подано біографічні дані, стислий перелік ікон та іконостасів і місце їх знаходження. Розглянуто вплив українського та світового мистецтва на творчість іконописця. Проаналізовано іконографічні особливості ікон і стилістику їх написання.

Ключові слова: сакральне мистецтво, ікона, іконопис, іконографічна програма, іконописець.

Костив Н. И. Церковная живопись Ювеналия Мокрицкого: стилистика произведений. В статье рассмотрено творчество известного в мире иконописца XX века Ювеналия Мокрицкого. Поданы биографические данные, сжатый перечень икон и иконостасов, а также место их нахождения. Рассмотрено влияние украинского и мрового искусства на творчество иконописца. Проанализированы иконографические особенности икон и стилистика их написания.

Ключевые слова: сакральное искусство, икона, иконопись, иконографическая программа, иконописец.

Kostiv N. I. Sacral art of juvenaliy Mokrytskyj: stylistics of works.

Background. The article deals with the artistic work of Juvenile Mokrytskyj, world known icon-painter of the 20th century.

Objectives. To analyze the iconographic features and stylistics of the icons.

Methods. The method was been applied to the research.

Results. The biographical information, a list of icons and iconostases and the places of their location are presented in the article.

Conclusions. The influence of Ukrainian and world art on the icon-painter's artistic work is examined.

Keywords: sacral art, icon, icon-painting, iconographic program, icon-painter.

© Костів Н. І., 2014

Постановка проблеми. Наприкінці ХХ століття в Україні посилилася увага до церковного мистецтва. З моменту проголошення незалежності Української держави почали активно відновлювати старі сакральні споруди та будувати нові. Виник запит на іконописців, які, володіючи фундаментальними знаннями своїх попередників, могли б облаштувати храми у найкращих церковних традиціях. Сучасні українські митці вже мали змогу познайомитися з творчістю художників діаспори, які продовжували працювати у різних країнах світу і зберегти як традиційну ікону, так і на її основі, вдаючись до модерного мистецтва, створити нову – модерну ікону. Художники та мистецтвознавці дістали можливість познайомитися з творчістю українських митців діаспори Петра Холодного, Святослава Гординського, Ювеналія Мокрицького, Юрія Новосельського, Григорія Планчака, Христини Дохват, Омеляна Мазурика та багатьох інших.

Серед багатьох знаних іконописців чільне місце належить іконописцю Ювеналію Мокрицькому. У своїй творчості о. Ювеналій дотримувався традиційного візантійського іконописання. Це – високодуховна людина, яка присвятила себе служінню Богу і церковному мистецтву. На жаль, незважаючи на величезний внесок іконописця в українську культуру, до сьогодні в Україні мало хто знає про нього і його вагомий мистецький доробок, що і визначає актуальність цієї статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Мокрицького майже не висвітлена у мистецтвознавчій літературі. Скупі біографічні дані та перелік робіт можна знайти у працях Івана Кейвана, Дмитра Степовика, Олега Сидора, Ірини Гах та Галини Стельмащук [4-12]. Це ще раз засвідчує, що порушена тема є актуальною та мало висвітленою і потребує нашої уваги.

Метою статті є аналіз іконопису і стильових особливостей, манери виконання та розуміння ікони о. Ювеналієм.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ювеналій Мокрицький (1911-2002) належить до іконописців другої половини ХХ ст., які у своїй творчості дотримувалися канонічного підходу до створення ікон. Від ранніх літ Ю. Мокрицький вирішив присвятити своє життя Богові не тільки як монах та священнослужитель, а й як іконописець. У цьому йому допоміг предстоятель Української греко-католицької церкви Андрей Шептицький. Запримітивши талант юнака, Шептицький рекомендував Ювеналія Мокрицького на навчання до іконописної майстерні ордену Студитів під керівництвом Василя Дядинюка. Під час навчання в іконописній школі учні неодноразово відвідували Національний музей, вивчали українську ікону та зосереджували свою увагу на візантійському мистецтві. Літня практика, як правило, проходила в монастирській церкві в Уневі, де молоді іконописці допомагали в оздобленні інтер'єру та розписі екстер'єру Унівського монастиря [3:55–56].

На жаль, через війну Ю. Мокрицький не зміг закінчити свого навчання, але завдяки таланту і працьовитості митець зумів самотужки освоїти мистецтво та знайти своє вагоме місце у мистецькому світі. Без сумніву, Друга світова війна вплинула на творчість митця. Ю. Мокрицький у зв'язку з воєнними подіями змушений був покинути рідну Україну та емігрувати спочатку в Німеччину – табір для біженців, а згодом – у Рим. Таким чином, о. Ювеналій зумів глибше познайомитись із західноєвропейським мистецтвом. Знайомі Ю. Мокрицького згадували, що іконописець відвідував багато музеїв, зокрема в Італії, та читав мистецьку літературу (збереглась велика бібліотека отця Ювеналія).

Незважаючи на складні умови життя, пов'язані з війною та еміграцією, о. Ювеналій не покидав можливості при кожній вільній хвилині малювати. Працював як іконописець у Західній Німеччині у 1948-1950 рр., а саме в Буке намалював ікони до каплиці монастиря; у Швейцарії розмалював іконостас у молитовниці Сестер Венедиктинок у Курелії-Люгано в 1953-1954 рр.; в Італії виконав іконостас для Отців Василіян у Римі у 1952-1954 рр., з 1976 р. почав працювати над іконостасом у студитському монастирі в Кастельгандольфо, а у 1980 р. – відреставрував для парафіяльної церкви у Фумоне ікону Матері Божої Неустанної Помочі, яку злодії понищили і порубали; намалював плащаниці для церкви в Ліежі, що в Бельгії та для катедри в Мельборні, Австралія. В Канаді де перебував з 1956 по 1963 рр. намалював два образи для церкви у Брантфорді, Онтаріо та інші менші праці.

У 1964 році Ю. Мокрицький повернувся до Риму, де почав працювати над іконостасом для собору св. Софії [1:9]. Під час перебування у Римі о. Ювеналій Мокрицький виконав у співпраці із Христофором Куцем іконостас для Студіону поблизу Риму, дві ікони для колегії Святого Йосафата та ще декілька образів для університету святого Папи Климентія. Ще кілька образів створив на замовлення глави УГКЦ Йосифа Сліпого. Наприкінці 1980-х років о. Ювеналій знову повернувся до Канади і продовжив невтомно працювати над написанням нових ікон. Варто згадати ще одну надзвичайно грандіозну роботу о. Ювеналія – іконостас у Катедрі Пресвятої Родини в Лондоні.

В Україні також є роботи о. Ювеналія Мокрицького. У 1990 роках після довгої розлуки із рідною домівкою о. Ювеналій приїжджав, щоб відвідати батьківщину, та привіз декілька ікон у подарунок. Сьогодні, виконані художником ікони знаходяться в монастирях в Уневі, Зарваниці, Гошеві та у церкві Архистратига Михаїла у Львові. Ювеналій Мокрицький довгий час вправлявся у копіюванні ікон. Саме копіювання та реставраційна робота над старими іконами допомогли виробити о. Ювеналію власний стиль, притаманний саме його філософсько-богословському баченню. Як ми вже згадували, його реставраційна праця над іконою Матері Божої Неустанної Помочі у м. Фомуне засвідчила наскільки добре о. Ювеналій знав технологію іконопису різних періодів. Стиль його ікон надзвичайно близький до галицьких ікон XVI-XVII ст. та візантійського і руського іконописання. Але, попри надзви-

чайну близькість до візантизму, вони мають власну манеру письма. В іконах Ювеналія Мокрицького прочитується бачення та розуміння сакрального мистецтва іконописцем, який проживав і мав мислення людини ХХ ст., вплив візантизму, мистецтва Західної Європи, а також власне філософсько-богословське розуміння іконописання та трактування зображуваного.

У дослідженні «Мистецтво української діаспори» Дмитро Степовик зазначає, що «за стилем виконання вони аналогують з українсько-галицькими ренесансними іконами другої половини XVI і першої половини XVII ст. Візантійська основа їх набула під пензлем о. Ю. Мокрицького особливої теплоти й ніжності, притаманних мистецтву епохи відродження» [6:62]. Крім того, науковець зауважує, що ікони Ю. Мокрицького привертають увагу глядача, надають можливість зосередитись на молитві: «Тут нема напруженості і надмірної врочистості, що їх навіюють стародавні візантійські ікони. Духовність, сила навіювання цих ікон побудована на регістрах милосердя і любові. У ретельно виписаному образі Богородиці з маленьким Ісусом упізнаємо насамперед Одигітрію. Про це свідчать і композиція, і всі виражальні засоби. Але водночас це і Мадонна, її лик з правильними (і близькими очам європейської людини) рисами, її тонка окреслена постать» [6: 62].

Іконописець о. Ювеналій відкинув у своїх іконах будь-які нововведення, які поширились у ХХ ст. та користуються популярністю і сьогодні. Ювеналій Мокрицький вбачав в іконі насамперед молитву, піст, духовну підготовку та найголовніше – зв'язок з Богом. Вважає, що тільки коли людина зосередиться на іконі та релігії зможе добитись певного результату. Про це в 1990-х роках у листі до наукового співробітника Національного музею у Львові Ірини Гах отець писав: «Завдання ікони є звільнити глядача від туземности, та вказати її на шлях у надземність. Само собою розуміється, що іконописець мусить бути чимось більшим, ніж тільки митцем. Він мусить у церковному житті брати чинну участь, бути людиною молитви. Це є найкращим його приготуванням до наміреного святого діла» [4:140]. Іконописець уважає себе знаряддям у руках Бога, тому не підписує своєї ікони. Ніколи і на думку йому не прийде надавати іконі риси свого лиця, як це часто буває в західному церковному мистецтві… Для нього буде найвищою нагородою, коли його іконі, після її церковного посвячення, Бог уділить чудотворну силу. Також із цього листа дізнаємося, що приступаючи до написання ікон, митець шанобливо схиляє голову перед Господом у молитві: «Боже, очисти і просвіти душу твого негідного слуги, веди його руку, щоб вона змогла гідно і богоугодно зобразити святу ікону» [4: 140].

Своїм іконам Ю. Мокрицький зумів надати теплоти, яка досягається колоритом. Золоте тло ікон не рівномірне, а наче з переливами, з мінливою світлоносністю. Основою колористичної гами ікон Мокрицький обрав «золоту систему». Надзвичайно яскраво це відображається в іконостасі храму святої Софії в Римі, Італія. Тут, у церкві, «золота система» в іконах о. Ювеналія чудово зуміла доповнити внутрішній простір храму, а саме мозаїчний стінопис Святослава Гординського, який також майже всі головні сюжети в стінописі собору подає на золотому тлі – мозаїці. За допомогою такого вирішення інтер'єру храму собор наповнений світлом та яскравими композиційними сценами [7:107].

Усі ікони митця детально і чітко прописані до найдрібніших деталей. Мокрицький міліметр за міліметром невеликими, плавними, мазками, покривав темперою дошку, таким чином, що мазки плавно накладалися один на одний. Лише коли о. Ювеналій робив золоте тло, то надавав йому переливу, завдяки ширшим мазкам. Тим самим різні відтінки, що оживляли ікону, наділяли її внутрішнім світлом. У кольоровій гамі о. Ювеналія переважали червоні, сині, блакитні, зелені насичені кольори. Та попри насиченість кольорів вони вдало поєднані і гармонійно доповнювали композиційне вирішення ікон. Митець завжди чітко дотримувався правил іконописання. Його кольорова гама насичена, яскрава, багата із переливами та надзвичайно тонким тональним переходом.

Домінуючим кольором у роботах О. Ювеналія був золотистий колір. Митець зображав Ісуса Христа, Богородицю, події із життя святих та Євангеліє здебільшого на золотому тлі. Часто використовував цей колір і у вбранні святих. Завдяки використанню золота ікони митця – піднесені, яскраві, святкові та привертають увагу глядача. Особливо чітко це можна побачити в іконостасі святої Софії в Римі. Саме у храмі Софії в Римі «золота система» Мокрицького та інтер'єр мозаїк храму, які спроектував Святослав Гординський вдало доповнюють інтер'єр храму та створюють піднесену атмосферу у святині [7:107].

Загалом, ікони о. Ю. Мокрицького вирізняються тим, що художник зумів увібрати та поєднати в своїх роботах все найкраще, що було створено протягом багатьох століть в українській іконі, переосмислити та подати через призму часу, свого мистецького смаку та бачення. Усі свої ікони митець малював темперою на дереві та золотив тло ікони. Лише для катедри Пресвятої Родини у Лондоні о. Ювеналій зробив виняток і виконав іконостас олією. Це було зумовлено підвищеною вологістю в катедрі, що вплинуло на зміну техніки для кращого збереження ікон.

Ювеналій Мокрицький вважав, що «візантійські ікони, як наші так всі грецькі – це, найперше символи. Все тут має своє символічне значення. Лице святого на іконі є цілковито одуховлене і спрямоване до Бога. Малі уста, довгий ніс, високе чоло, великі очі, що дивляться, немов нагадують нас. Ікону характеризує вертикальність, прямування в гору – до Бога. Тому в написанні своїх ікон художник також використовує символічність, що ми і бачимо в даних роботах» [4: 140].

У другій половині ХХ ст. підвищилась увага до стилю ікон, мозаїк, фресок періоду Київської доби. Були визначені дві тенденції: перша – це інтерпретація візантизму в межах старих стильових систе-

мах, яку о. Ювеналій Мокрицький й взяв за основу для подальшої праці; друга – відображала схематичну основу візантійського мистецтва. Саме на цій основі творили модерну ікону, фреску, вітраж або мозаїку, які спостерігаємо в іконописі багатьох митців, як в Україні так й поза її межами.

У другій половині ХХ ст. у церквах модерної архітектури стали популярними одноярусні іконостаси. Інші яруси традиційного українського іконостасу (моління, свята, пророки, апостоли) стали основою зображень у стінописі храму. Це бачимо в іконостасах Ювеналія Мокрицького: іконостас святої Софії в Римі [10: 71], іконостас для оо. Василіян при домі Головної управи.

Висновки і перспективи. Незважаючи на те, що Ювеналій Мокрицький був консерватором та не допускав новацій, поширених в ХХ ст., все ж таки він зумів вирізнитись. Його знання історії іконопису та вправляння у реставрації мистецьких творів допомогли, дотримуючись усіх приписів іконописання, виробити власний почерк. Сьогодні митці, які називають себе «іконописцями», приділяють мало уваги та старань написанню ікон. Адже іконописець – це не тільки художник, це насамперед практикуючий християнин, який, перед написанням ікон, усамітнившись постом та молитвою, підготовлює себе. Саме так чинив Ю. Мокрицький, який присвятив своє життя Богу та іконопису. Саме тому ікони Мокрицького привертають увагу як мирян, так і мистецтвознавців та іконописців, які намагаються копіювати Ювеналія.

ЛІТЕРАТУРА

1. Б. а. Іконостас Собору святої Софії в Римі. – Рим. – 1979.

2. Б. а. Творчість українських митців поза батьківщиною. – 1981.

3. Вуйцик В. Іконописна школа при монастирі Студитського Уставу у Львові, її організація і діяльність // Лавра – 1998. – № 1. – С. 51-56.

4. Гах І. Життя, присвячене іконі (до 90-ліття з дня народження отця Ювеналія Мокрицького) // Київська церква. – 2001. – С. 140-143.

5. Кейван І. Українські митці поза Батьківщиною. – Едмонт – Монреаль. 1996. – С. 127-128.

6. Степовик Д. Сучасний український іконопис діаспори. // Мистецтво української діаспори. Повернуті імена / За ред. Федорук О. – Вип. 1. - К.: Тріумф, 1998. – С. 60-65.

7. Степовик Д. Історія української ікони Х-ХХ століть.: Вид. 2-ге, стереотип. – К.: Либідь, 2004. – 440 с.; іл.

8. Сидор О. Ф. Блаженіший Йосиф і мистецтво. – Рим: Видання Українського Католицького Університету Св. Климента Папи, 1994, – Том 86. – 101с.+ 56

9. Сидор О. Йосиф Сліпий і мистецтво. – Київ-Рим: Релігійне товариство «Св. Софія» для українців католиків, 2012. – 456 с.

10. Сидор О. Собор Святої Софії в Римі. Релігійне товариство «Свята Софія» для українців католиків. Київ-Рим. – 2012. – 184 с.

11. Стельмащук Г. Українські художники в Римі // Мистецтвознавство України. – 2011. С. 79-85.

12. Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва ХХ ст. / Автор-упорядник Г. Г. Стельмащук. – Львів: Апріорі, Львівська національна академія мистецтв (Науково дослідний сектор), 2013. – 520 с.

УДК: 7.071.1: 730

Віталій ХАНКО,
доцент кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка, м. Полтава, Україна

Н. Г. МІКЕЛАДЗЕ,
асистент кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка, м. Полтава, Україна

КАВАЛЕРІДЗЕ ІВАН ПЕТРОВИЧ – УКРАЇНСЬКИЙ СКУЛЬПТОР ГРУЗИНСЬКОГО ПОХОДЖЕННЯ

Ханко В. М., Мікеладзе Н. Г. Кавалерідзе Іван Петрович – український скульптор грузинського походження. У статті досліджуються основні періоди життя І.П. Кавалерідзе, вивчаються його скульптурні твори, які вплинули на подальший стилістичний розвиток української скульптури.

Ключові слова: Грузія, Україна, скульптура, Кавалерідзе Іван Петрович.

Ханко В. М., Микеладзе Н. Г. Кавалеридзе Иван Петрович – украинский скульптор грузинского происхождения. В статье исследуются основные периоды жизни И.П.Кавалеридзе, изучаются его скульптурные произведения, которые повлияли на дальнейшее стилистическое развитие украинской скульптуры.

Ключевые слова: Грузия, Украина, скульптура, Кавалеридзе Иван Петрович.

Khanko V. M. Mikeladze N.G. Kavaleridze Ivan Petrovich – Ukrainian sculptor of Georgian origin.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in Kavaleridze's contribution to the development of Ukrainian art .

Objectives. The objectives of this study are to determine the main period of I. Kavaleridze life.

Methods. The method was been applied to the research.

Results. The results of the research support the idea that his sculptural works wagged the further development of Ukrainian stylistic sculpture.

Conclusions. Ivan Kavaleridze made a great contribution to the development of Ukrainian art. His works are in the streets of many cities in Ukraine, they are a shining example of Ukrainian cubist sculpture.

Keywords: Georgia, Ukraine, sculpture, Ivan Kavaleridze.

© Ханко В. М., Мікеладзе Н. Г., 2014

Постановка проблеми. У дослідженні розглянемо питання впливу грузинського мистецтва на українську культуру. Такий представник грузинського мистецтва в Україні, як Кавалерідзе Іван Петрович, здійснив значущий вплив на розвиток грузинсько-українських мистецько-культурних взаємовідносин, на українське мистецтво і культуру в цілому.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Баканідзе О. А. у своїх роботах «Грузинсько-українські літературно-мистецькі взаємини», «Україна і Грузія: точки перетину» приділяє увагу постаті І. П. Кавалерідзе та його внеску у подальший розвиток української скульптури [1, 2]. В дослідженнях С. Зінич, Л. Донець, Н. Капельгородської, А. Німенко, Е. Константінова та інших розкривається його багатогранна особистість [6: 31].

Метою дослідження є вивчення творчості І. П. Кавалерідзе як представника грузинської культури в Україні.

Виклад основного матеріалу дослідження. Талановитий скульптор, сценарист, кінорежисер, драматург та прозаїк Іван Петрович Кавалерідзе (1887–1978) – самобутній художник-мислитель, оригінальний творець, народний артист України. Олесь Гончар порівнював Івана Кавалерідзе з титанами Відродження і писав: «Замість тоталітарних пам'ятників зійдуть на п'єдестали справжні художні шедеври, що їх свого часу пропонували Олександр Архипенко та Іван Кавалерідзе» [1: 80].

Кавалерідзе одним з перших в українському кіномистецтві звернувся до історичних фільмів. Йому належать перші радянські кіноопери. Він зняв перший український звуковий художній фільм. Його творчі пошуки відбилися не тільки у духовній культурі українського народу, а й завоювали право життя в культурі всього світу [2: 25].

1899 року, після трьох років навчання, дядько забрав Івана до Києва. Художник і археолог, хранитель скіфського відділу Київського археологічного музею Сергій Мазаракі добре знав І. Рєпіна, приятелював з А. Куїнджі, у його домі часто бували артисти Київського оперного театру, художники С. Васильківський, Ф. Красицький, П. Мартинович, С. Світославський, І. Селезньов, О. Сластьон, І. Труш. Творча атмосфера в домі Сергія Мазаракі сприяла формуванню смаків і творчих захоплень юнака. У Києві Кавалерідзе понад шість років навчався у приватній гімназії Валькера, яку змушений був залишити через переслідування поліцією за участь у студентських заворушеннях 1905 р. У 1906 р. Кавалерідзе вступив до Київського художнього училища в клас архітектури, а згодом перейшов у клас ліплення скульптора Федора Балавенського [7: 5].

Протягом 1909-1910 рр. Кавалерідзе навчався у Петербурзькій академії мистецтв. У 1910 році Іван Кавалерідзе стажувався у Парижі в майстерні відомого скульптора Н. Аронсона, де познайомився з багатьма діячами культури Франції, відвідав майстерню славетного скульптора Огюста Родена. Через деякий час повернувся до Києва [8: 15].

На серйозному конкурсі пам'ятника княгині Ользі, оголошеному Військово-історичним товариством, до якого був причетний сам цар, 24-літній юнак зайняв перше місце [4: 1]. В авторському проекті Ольга була зображена з мечем і мала досить войовничий вигляд. Митрополит Флавіан зажадав забрати меч і покласти праву руку на груди, де, на його думку, мав був хрест [8].

За задумом автора фігури пам'ятника повинні були відлити з бронзи. Проте й тоді грошей не вистачало. Так вирішили побудувати тимчасовий пам'ятник зі світлого залізобетону із додаванням мармурової крихти [7:5].

Уздовж Володимирського проїзду в 1909 році було прийняте рішення відтворити «Історичний шлях», тобто прокласти грандіозну алею, яка б складалася з пам'ятників видатним діячам вітчизняної історії – князю Олегу, княгині Ользі, Святославу, Володимиру Великому, Ярославу Мудрому, Нестору Літописцю. «Первістком» цього гігантського проекту став пам'ятник княгині Ользі, апостолу Андрію Первозданному, рівноапостольним Кирилові і Мефодію. Офіційне відкриття відбулося 4 вересня 1911 року [1: 82].

З 1911 по 1915 рік Кавалерідзе створює скульптури «Святослав у бою», «Борис Годунов», «Хокеїст», портрети Я. Протазанова, О. Волкова, О. Пушкіна, М. Гоголя, М. Мусоргського та інші [6: 45].

У 1915 році під час Першої світової війни Кавалерідзе був мобілізований у діючу армію.

У 1923 році в Харкові оголосили конкурс проектів на пам'ятник знаменитому революціонеру Артему. Боротись за участь у спорудженні першого радянського монумента на Донбасі зголосилося 83 скульптори. Першу премію не дали нікому, а другу одержав 36-літній Іван Кавалерідзе [8: 15].

За задумом скульптора-новатора, 15-метрова статуя революціонера повинна була стати втіленням нової епохи. Монумент він назвав «Слава праці». В обраному для пам'ятника матеріалі залізо символізувало силу, а бетон – стійкість. Для роботи над пам'ятником Кавалерідзе переїхав до Харкова, де влаштувався художником у видавництво «Комуніст» [5: 2].

У 1926 році Кавалерідзе завершив свій знаменитий пам'ятник – гігантську 30-метрову скульптуру Артема в стилі конструктивізму, яку встановили на високій горі в Слав'яногорську (дод. Е, мал.15). Ця робота одночасно є пам'ятником безкорисливого служіння мистецтву [2: 4].

У 1944-1948 рр. Кавалерідзе – старший науковий співробітник відділу монументальної скульптури Академії архітектури УРСР. За цей час став автором «Григорія Сковороди», «Козака на коні», «Святослава», пам'ятників Дзержинському й Леніну та ін. У 1949-1957 рр. створив портрети І. Павлова, Л. Толстого, М. Горького, Ф. Шаляпіна, скульптури «Кобзар», «А. Бучма в ролі Задорожного» та ін. Протягом 1957-1962 років Кавалерідзе працював режисером Київської кіностудії ім. О. Довженка. Паралельно, як скульптор, створив пам'ятник Б. Хмельницькому в Кобеляках, скульптури «М. Кропивницький», «Тарас Шевченко на засланні» [8: 24].

У 1962 р. відбулася персональна виставка творів Івана Кавалерідзе. Наступного року Іван Кавалерідзе потрапив у чорну смугу звинувачень на кшталт «кубіст», «абстракціоніст» або ж «не наш». За наказом запопадливих чиновників, за одну ніч знищи-

ли його пам'ятник Шевченку в Сумах, а сценарії перестали включати до планів кіностудій. Деякі друзі забули дорогу до його гостинного дому [6: 12].

У 1969 р. Кавалерідзе присвоїли звання народного артиста України. Помер Іван Кавалерідзе 3 грудня 1978 р. в Києві, похований на Байковому кладовищі.

Висновки і перспективи. У 1987 р. світова громадськість за календарем ЮНЕСКО відзначила 100-річчя з дня народження Кавалерідзе. Метою цього святкування став намір повернути спадщину великого майстра народові. Так, в селі Новопетрівці, де народився Кавалерідзе, було відкрито художньо-меморіальний музей, згодом у 1989 році – галерею скульптур у Сумському художньому музеї, у 1991 році – музей-майстерню у Києві, на Андріївському узвозі [4: 3]. До 110-річчя з дня народження Івана Кавалерідзе, у 1997 р., було відновлено найпершу його конкурсну роботу, яку знищували двічі. Спочатку в 1919 р. фігуру княгині роздробили на 17 брил. Інші фігури зашили дошками, де на місце Ольги поставили убоге погруддя Кобзаря [4: 4], а у 1923 р. пам'ятник взагалі зник. Проте історія ще раз довела факт, що справжні цінності не піддаються впливу моди і самодурству політиків. Тепер він відроджений красується як біломармуровий символ української державності, освіти й духовності. Адже творчі пошуки Кавалерідзе залишили помітний слід у кожній із галузей, які освоював цей Майстер. Його реалістичне мистецтво завоювало право на довге життя в культурі українського народу та й у культурі всього світу [1: 85].

Іван Кавалерідзе зробив великий внесок у розвиток українського мистецтва. Його твори знаходяться на вулицях багатьох міст України, вони є яскравим прикладом українського кубізму в скульптурі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баканідзе О. А. Грузинсько-українські літературно-мистецькі взаємини / О. Баканідзе – К., 1984. – 221 с.

2. Баканідзе О. А. Україна і Грузія: точки перетину / О. Баканідзе – [Електронний ресурс]: Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського. Наукова періодика України. Режим доступу до статті: http://archive.nbuv.gov.ua.

3. Брокгауз Ф. Энциклопедический словарь / Ф. Брокгауз, И. Ефрон. – [Електронний ресурс]: Грузинское искусство – режим доступу: http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron.

4. Всеукраинское общественное объединение «Георгия» – [Електронний ресурс]: http://iberieli.org/iberieli/ansambl-iberieli-ua/.

5. Гресь Є. Б. Українська культура, як баланс між європейськими та неєвропейськими чинниками Світової історії – [Електронний ресурс] / Є. Б. Гресь // Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського. Наукова періодика України. Режим доступу до статті: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Pkl/2009_25/Gres_Je.B.pdf6.

6. Зінич С. Г. Іван Кавалерідзе: скульптор, кінорежисер і театральний діяч, народний артист УРСР / С. Г. Зінич, Н. М. Капельгородська – К.: Мистецтво, 1971. – 184 с. + 13 арк. іл. – Майстри сцени та екрана.

7. Константинова Е. Зигзаги судьбы Ивана Кавалеридзе / Е. Константинова. – [Електронний ресурс] – Зеркало Недели. – 2007. – № 12 (641). – 31 марта – 6 апреля. – Режим доступу до статті : http://www.interesniy.kiev.ua.

8. Німенко А. Кавалерідзе – скульптор / А. В. Німенко – К. : Мистецтво, 1967. – 53 с. + 22 арк. іл.

УДК 75.03

Марта МОСКАЛЮК,
аспірант ЛНАМ,
м. Львів, Україна

СЕРІЯ «ПНІ» У ТВОРЧОСТІ РОМАНА СЕЛЬСЬКОГО: КОМПОЗИЦІЙНА СТРУКТУРА ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

Москалюк М. В. Серія «Пні» у творчості Романа Сельського: композиційна структура та стилістичні особливості. У статті розглядається питання композиційної структури та стилістичних особливостей серії «Пні» Р. Сельського. Проаналізовано специфіку напрямів, якими рухалась творча думка художника, акцентовано увагу на творах періоду 1960-1980-х років. На багатому ілюстративному матеріалі проаналізовані стилістичні особливості творів, зроблено спробу виявити індивідуальну манеру і стиль митця, у якому колорит стає домінантним елементом композиційної будови.

Ключові слова: композиційна структура, стилістичні особливості, творча думка, колорит.

Москалюк М. В. Серия «Пни» в творчестве Романа Сельского: композиционная структура и стилистические особенности. В статье рассматривается вопрос композиционной структуры и стилистических особенностей серии «Пни» Р. Сельского. Проанализирована специфика направлений, которыми двигалась творческая мысль художника, акцентировано внимание на произведениях периода 1960-1980-х годов. На богатом иллюстративном материале проанализированы стилистические особенности произведений, сделана попытка выявить индивидуальную манеру и стиль художника, в котором колорит становится доминантным элементом композиционного строения.

Ключевые слова: композиционная структура, стилистические особенности, творческая мысль, колорит.

Moskaliuk Marta. A series of «Stumps» in the work of Roman Selskyi: composite structure and stylistic features.

Background. The present results are significant in the period of 1960 - 1980's most of the R. Selskij's works are executed in a characteristic, usual for an artist manner. Seems, that withthematic basis of cycle "Stumps» done in typical, familiar to the artist's style.

Objectives. The objectives of this study are to determine the compositional structure and stylistic features of the R. Selskyi series «Stumps». Specificity lines that moved the artist creative idea, a focus on the works of the period 1960 - 1980 years.

Methods. The method was been applied to the research.

Results. The results of the research support the idea that in rich illustrative material, the stylistic features works an attempt to identify individual style and the style of the artist, which color becomes dominant element of the composite structure.

Conclusions. It is worth noting that the artist about every old stump or dry roots drew young tree or forest green - a symbol of the future continuity of existence and continuation of tradition.

Keywords: the composite structure, stylistic features, creative idea, flavor.

© Москалюк М. В., 2014

Постановка проблеми. Постать Романа Сельського одна з чільних і знакових в українському малярстві ХХ ст. Його роботи зручно вирізняються серед загального багатоголосся – високою професійною майстерністю, опертою на глибинні національні традиції української культури. Величезний творчий доробок художника становить унікальну сторінку в історії українського мистецтва.

Особливо виразно розкривається Роман Сельський у творах, присвячених карпатській тематиці, яка становить у його мистецькому доробку чи не найбільш улюблену і емоційно наповнену сторінку. У циклах «Пні» він розкриває всі творчі можливості – темперамент колориста, майстерність рисувальника та розкутість образного мислення. Здається, що саме в цих циклах всі його яскраві мистецькі враження та творчі пошуки ожили в малярстві, трансформувавшись в образи, осяяні дивовижною красою барв та неповторністю індивідуальної творчої манери.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Необхідно зауважити, що сьогодні в Україні практично відсутні ґрунтовні дослідження, що розкривають проблематику пейзажного живопису Р. Сельського. Зокрема, у цьому контексті важливо виявити особливості трактування кольору та композиційної побудови в пейзажах художника, зокрема у тематичних циклах. Дослідження окремих аспектів цієї проблеми опубліковані в статтях Є. Шимчук та Л. Волошин [1], В. Овсійчука [2], у збірці матеріалів [3] та ін. Також важливим кроком вперед у цьому напрямку стали видані Інститутом колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ упродовж 2004 – 2006 років вагомі видання творів Р. Сельського [1; 2; 4]. Отже, актуальним **завданням** є комплексне дослідження цієї проблеми з позицій сучасного мистецтвознавства, оскільки рівень мистецтвознавчого аналізу творчості художника сьогодні все ще неспівмірний масштабові митця такого рівня, як Р. Сельський.

Виклад основного матеріалу дослідження. Карпатські краєвиди – тема, особливо розкрита у творчості художника, Р. Сельський звертатиметься до неї протягом усього свого життя, у ній відображатимуться особливі настрої, зумовлені оточенням і часом. У карпатських мотивах він бачив, щось більше ніж просто краєвид, втілював у них теми боротьби, скороминучості людського життя, любові до рідного краю. Як зауважує Любов Волошин: «Цей край, неповторний величчю своєї природи та національною своєрідністю народного побуту асоціюється в художника з образом рідної землі – відчував із ним свій глибинний духовний зв'язок і трактував його по-своєму метафорично, як арену власного життя та долі свого народу» [1:22] та Володимир Овсійчук: «У Карпатських краєвидах розкривається він сам як художник, мислитель з його інтелектом і духовною культурою, ідеалами краси і гуманними поняттями. Якщо Крим з синьо-фіолетовим морем був для душевного відпочинку, як розкішна розрада, то Карпати, що здіймаються, мов храм, відповідали його стану: думкам, почуттям, його душевній і людській драмі художника, що відчував себе мов замкнутим у клітці, з ятріючими бажаннями свободи, щоб здійснити ті несотворенні твори, заради яких він прийшов у цей, такий прекрасний, світ» [2: 18].

Карпати, природа і життя людей цього поетичного краю манила художника. Нікому не вдалося так, як йому, глибоко і цілісно виразити саму душу Карпат, незрівняне багатство форм і барв. Тут, у горах, він виходив сам на сам з природою і творив цілісний образ, не минаючи жодної деталі, – від сухої бадилинки до могутніх сосен і масивів гір. І Роман Сельський справді творив образ світу прегарним. У Карпатах він бував частіше аніж біля моря і гори незмінно збагачували його палітру, яка щоразу все пишніше розкривалася.

Малюючи ніби сучасне небо, сучасні гори, сучасні квіти, Р. Сельський зазирав із ХХ ст. у вимір детермінованих у часі понять, на які історично обмежена плинність буття не поширилась, а лише ставала приводом для нового артистичного аранжування в умовах чергової історичної доби. Художнім трансформаціям природного першоджерела, які ми означуємо як акти корелятивної переоцінки, сприяв творчий метод праці Р. Сельського, побудований на професійній самовибагливості – вдосконалювати та перемальовувати знову, вже створені з натури мотиви [5: 101].

Особливу увагу Р. Сельський надавав зображенню лісу, повалених стовбурів, старих пнів і сухих гілок («Зламані смереки» (1967), «Бурелом» (1970-ті), «Сухі дерева» (1972)). В міфології різних народів ліс пов'язаний, перш за все, з тваринним світом, ліс – одне з основних місць, де перебувають ворожі сили людини, також ліс часто виступає місцем, де живе вище божество або специфічні духи лісу [6: 49]. У слов'янській міфології у лісі живе Лісовик, духперевертень, який може стати пнем і купиною, перетворитися на звіра і птаха, він обертається ведмедем і тетеруком, зайцем та ким завгодно, навіть рослиною, адже він не лише дух лісу, але і його суть: він мохом обріс, сопе, ніби ліс шумить, він не лише ялиною показується, але і стелеться мохомтравою [6: 49].

Власне в період 1960-1970-х років, маляр звертався до теми фольклору, відображаючи її у своїй живописній манері. Переоцінка цінностей і розуміння нових можливостей образотворчих масштабів неодмінно привели Р. Сельського до безпосередньої зміни образотворчих норм, які все більше тяжіли до декоративної самодостатності народного мистецтва. Можна констатувати, що до кінця 1970-х років Р. Сельський прийшов до створення власного оригінального художнього стилю, прагнучи якнайдалі відійти від дедуктивного витлумачення природи і наблизитися до метафоричних означень її феномена. Художник починає трактувати образи природи: дерева, пні, гілки, птахів, звертаючись до пам'яті предків, до їхніх узагальнюючих традицій епічного масштабу та героїки фольклору [5: 101].

У період 1960-1980-х років більшість творів виконана у характерній, звичній для художника ма-

нері, при якій усі форми у композиції, ритм та простір він трактував площинно. При цьому колір міг цю композиційну будову або підкреслити, або знівелювати, а колорит творив на полотні і форму, і світло. Засоби формального виразу – колір, лінія, ритм, композиція насичувались естетичним звучанням. Важливо, що у пейзажах художника глядач немовби присутній там: разом з Р. Сельським спостерігає дійство саме в той момент, стає частиною мистецького твору.

У полотнах художника простежується вплив фовізму з його характерними рисами – декоративністю і яскравістю відкритих кольорів, площинністю форми та чіткістю ліній, співставленням контрастних хроматичних площин, зведенням форми до простого начерку при відмові від світлотіньового моделювання та лінійної перспективи. Цей факт зауважує й Л. Волошин: «У творах його тут і там озиваються переплавлені у власному малярському баченні відлуння розмаїтих пластичних ідей тих літ – колористичні надбання французьких фовістів – Дюфі, Ван Донгена, Дерена…» [1: 26].

Часто у композиціях такого типу кольорові плями художник обрамлював чорним контуром, подібно як в українській іконі, це підсилювало звучання кольору, акцентувало композиційний ритм та передавало пластику зображення. Також, подібно до фовістів, що проголосили ідею «визволення кольору» Р. Сельський за допомогою кольору вирішував основні технічні завдання, в тому числі, наприклад, проблему тональної перспективи, зокрема вона проявлялась на полотнах митця за допомогою градації відтінків. Плоске трактування форми, насиченість чистих барв, чітко підкреслений контур характеризують малярство художника.

Водночас у низці творів того періоду (особливо в 1960-х роках) митець звертався до підкреслено схематичних, геометризованих композиційних побудов та своєрідних абстрактних рішень, у яких реальні об'єкти природи, не раз вкрай спрощені та узагальнені, служили йому в тодішніх суспільних умовах лише ширмою для сміливих експериментів з абстрактними формами. До речі, польські дослідники пов'язують появу таких композицій Р. Сельського з його поїздками до Польщі у 1950-1970-х роках, де він зіткнувся із популярною тоді в Європі новою хвилею захоплення абстракціонізмом [1: 27].

У цих пейзажах Р. Сельський будував композицію полотна так, що дальній план служив акомпанементом передньому плану, наповненого образами лісу, гущавини. При цьому центром композиції, до якої художник звертав увагу глядача – є зображення пнів, сухого коріння, повалених дерев і стовбурів.

Колористичний характер творів виражений у великій пристрасті до яскравих, інтенсивних і в той же час тонко згармонізованих барв. Площинні насичені кольорові плями у Романа Сельського були основним засобом композиційної будови образу. Важливо зауважити, що колір позбавлений прямої залежності від натури. Об'єкти підпорядковані загальній конструкції образу, але, знову ж таки, колір визначав композиційне вирішення полотна.

Найчастіше художник використовував червону та помаранчеву барви – кольори мужності й відваги. Оранжевий колір – гучний, жаркий, полум'яний, бадьорий і веселий ніс у собі збудливе й життєрадісне начало. Варто зауважити, що саме цими барвами митець малював старі і сухі «Пні».

Незважаючи на декоративність творчих рішень, навколишній світ та об'єкти природи завжди є натхненниками образотворення. З реального світу Р. Сельський підбирав тільки деякі форми і кольори та переносив їх на полотно у чітку кольорово-композиційну структуру.

У той же час, художник не відмовлявся від зображення навколишньої дійсності, просто робив це у своїй творчій манері, особистим художнім методом, про що зауважував: «Мене сьогодні вважають формалістом і переслідують за це. Та прийде час, коли на тлі інших, вважатимуть послідовним реалістом. Бо свої образи я будую, виходячи із реально існуючого у природі багатства форм і кольорів, - лише звучання їх переводжу в іншу, більш високу чи низьку «октаву» [1:27].

Варто зауважити, що Р. Сельський до мотиву пнів звертатиметься протягом усього творчого життя, об'єднавши їх у цикл. З раннього періоду відома робота «Пні» (1932, Львівська національна галерея мистецтв), у якій ще не присутня та звична живописна манера митця, та й композиція, навколишнє оточення відрізняються своєю простотою і лаконічністю, у порівнянні з наступними картинами цього циклу. На передньому плані художник намалював два пні більший і менший, збоку білосніжна гіляка, а позаду ліс. Робота вирішена у спокійній коричнево-зеленій гамі, і тільки закручена гілка вириває на передній план контрастом білої барви.

До класичної кольорово-декоративної манери малярства Р. Сельського з належать роботи «Пні на фоні Чорногори» (1964) та «Лісова гущавина» (1968).

«Пні на фоні Чорногори» – насичена композиційно і колористично робота. Глядач не одразу й помітить пні розкидані на полотні, адже увагу привертають дерева поруч і гори вдалині. Робота насичена різнобарв'ям, складається враження, що це осіння пора року, через велику кількість оранжевого та жовтого кольору.

«Лісова гущавина» – лісовий краєвид з зображенням пнів на передньому плані. Один з них завалений сухими гілками, проте ці гілки художник малює яскравими, кольоровими барвами, що вступають у контраст з дальнім планом темно-зеленого густого лісу. Складається враження, що на гілки пробився сонячний промінь, тому вони так яскраво висвітлюють на фоні старого пня і темного лісу.

Також у циклі «Пні» є композиції оконтурені чорною барвою. Цим прийомом художник підкреслював композиційний ритм та підсилював яскравість барв, які брав у контур.

У композиції «Похилий пень» (1967) художник зобразив всю велич цього пня, що з корінням розлого лежить посеред зеленого лісу, займаючи практично увесь простір полотна. Незмінно Р. Сельсь-

кий змалював його помаранчево-червоною барвою, проте, стовбур намальований незвично-фіалковим кольором. Чорним контуром митець обвів тільки яскраве зображення пня.

«Інтерпретацію» (1979) художник збудував так, що окрім контуру зображення він додав ще обрамлення навколо краєвиду. Це створює враження, ніби глядач спостерігає за помаранчевими плямами пнів з вікна. Позаду художник намалював ялинки, дерева і простір блакитного неба, проте композиція при цьому не втратила своєї площинності.

«Пень із покрученим коренем» (1975-1976) скрутився на передньому плані полотна та попри те, що він старий і покручений, навколо буяє ліс. Символічно робота виконана в блакитно-жовтих барвах. Контур підсилює декоративність композиції та додає контрасту.

Роботи «Пень і шапки мухоморів» (1965), «Зелений етюд з пнем» (кін. 1960), «Пень і камінь» (1961), «Сухе коріння» (1960-ті) відносяться до періоду, коли художник звертався до особливо схематичних, геометризованих композиційних рішень, у яких реальні об'єкти природи, часто спрощені та узагальнені служили лише експериментом для сміливих абстрактних форм.

«Пень і шапки мухоморів» виконана площинно в композиційному вирішенні, ми, немов дивимося зверху на пень і кольорові шапки мухоморів, зображення навколо практично не привертає до себе уваги. При цьому ліс намальований абстрактними плямами. Основні сюжетні елементи художник виділив жовтогарячими барвами. Незважаючи на яскраві шапки грибів, пень обрамив чорним контуром, ніби навмисно привертаючи до нього увагу.

Назва «Зелений етюд із пнем» говорить сама за себе. Картина намальована розтяжкою зелених і блакитних кольорів, з невеликим додаванням коричневої барви. Тут Р. Сельський відступив від традиційної червоно-оранжевої колористики, проте залишився вірним схематичності та декоративності зображення.

У композиції «Пень і камінь» митець акцентував увагу на старому сухому пні, проте за ним на чорному фоні видніються листочки молодого дерева. Не зважаючи на те, що робота схематична, всі об'єкти природи легко розпізнати на відміну від роботи «Сухе коріння», у якій чітко промальоване лише саме коріння, а всі інші елементи лісового краєвиду зображені розмито. Зрештою, в цьому і проявився геометричний та декоративний художній метод малярства художника.

Висновки і перспективи. У період 1960-1980-х років більшість творів Р. Сельського виконана у характерній, звичній для художника манері. Здається, що сюжетно-тематична основа циклу «Пні» зведена до найбуденніших і найпостійніших атрибутів нашого життя. На нашу думку, власне у цьому й криються найпотаємніші та вічні цінності людського життя. Варто зауважити, що художник біля кожного старого пня чи сухого коріння малював молоде деревце чи зелений ліс – символ майбутнього, неперервності існування та продовженням традиції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Роман Сельський: Альбом / Упорядн. Т. Лозинський, І. Завалій; Вст. сл. Є. Шимчук, Л. Волошин. – Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ. – Львів – Київ: Оранта, 2006.1— 272 с.

2. Роман Сельський. Твори з приватних збірок: Альбом / Упорядн. Т. Лозинський, І. Завалій. – Львів – Київ: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ. – Львів – Київ: Оранта, 2004. – 168 с.

3. Роман Сельський: Матеріали ювілейної наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Р. Сельського. – Львів: ЛНАМ, 2004. – 126 с.

4. Роман Сельський. Твори з приватних збірок: Альбом / Упорядн. Т. Лозинський, І. Завалій. – Львів – Київ: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ. – Львів – Київ: Оранта, 2005. – 168 с.

5. Павельчук І. Інспірації постімпресіонізму в краєвидах Романа Сельського // Вісник ХДАДМ. – 2011. – №10. – С. 100 – 104.

6. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. [глав. ред.С. А. Токарев]. – М.: Советская энциклопедия, 1991.– Т. 2. А-К. – С. 49 – 50.

УДК.159.9.746.3.031.2 (477)

Людмила АНДРУШКО,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Львівського державного
університету внутрішніх справ,
м. Львів, Україна

ВПЛИВ ЧЕРВОНОГО КОЛЬОРУ НА ПСИХІКУ ТА ФІЗІОЛОГІЧНІ ФУНКЦІЇ ЛЮДИНИ

Андрушко Л. М. Вплив червоного кольору на психіку та фізіологічні функції людини. У статті досліджується вплив червоного кольору на психіку та фізіологічні функції людини, оскільки колір не тільки надає важливу інформацію про предмет, але й має здатність викликати певні фізіологічні та психічні ефекти. Згідно з дослідженнями психологів, червоний колір викликає не тільки емоційну реакцію, але і фізіологічну, активізуючи функції внутрішніх органів і систем. Психологічний аспект сприйняття червоного кольору пов'язаний з емоційним, соціально-культурним та естетичним думками та почуттями.

Ключові слова: червоний колір, символіка кольору, психологічний вплив, емоції, фізіологія людини.

Андрушко Л. М. Влияние красного цвета на психику и физиологические функции человека. В статье рассматривается влияние красного цвета на психику и физиологические функции человека. Цвет не только дает важную информацию о предмете, но иимеет возможность вызывать мысли и чувства. Согласно исследованиям психологов, красный цвет вызывает не только эмоциональную реакцию, но и физиологическую – активизируя функции внутренних органов и систем. Психологический аспект восприятия красного цвета связан с эмоциональным,социально-культурным и эстетическим.

Ключевые слова: красный цвет, символика цвета, психологическое влияние, эмоции, физиология человека.

Andrushko L. M. Influence of red colour on psychological and physiological functions of a person.

Background. Influencing of red colour on psychological and physiological functions of a person is determined and analysed in this paper.

Objectives. The objectives of this study are to determine| the effect of red on the psyche and human physiology as a practical need in the psychology of color perception exists in Applied Psychology - Psychology of advertising, art, psychology, psychology of the Internet.

Methods. The method was been applied to the research.

Results. The results of the research support the idea that a particular colour gives not only important information about an object but also has ability to cause ideas and feelings. According to research by psychologists, red is not only an emotional response, but also physiological – activating the function of internal organs and systems.

Conclusions. The present results are significant in... The psychological aspect of perception of red colour is related to emotional, sociocultural and aesthetic background.

Key words: red colour, symbolic of colour, psychological influence, emotions, physiology of a person.

© Андрушко Л. М., 2014

Постановка проблеми. У різних галузях науки вчені виокремлюють фізіологічну та психологічну складові впливу кольору. Ці дві складові мають близькість до емоцій – тілесних проявів нашої душі, тобто нашого інтелекту. Ще античні вчені помітили тісний зв'язок між кольором та емоціями. Сьогодні підтверджується певний зв'язок кольору та емоцій в стійких словесних сполученнях: «певне забарвлення емоцій», «емоційне забарвлення переживань». Усе це підводить нас до визначення кольору як ідеального (психічного), що пов'язано з матеріальним (фізичним чи фізіологічним) через емоції, почуття як їхнє інформаційно-енергетичне співвідношення. Такий підхід дозволяє сполучати мови різних галузей наук для глибшого пізнання сутності людини.

Кольоросприйняття сучасної людини – це складний процесс, збагачений образами, асоціаціями і уявленнями, пов'язаними з кольором. Воно однакове для всіх (за виключенням кольороаномалів) і не залежить від соціального статусу, вікових чи статевих особливостей та рівня інтелектуального розвитку. Але в той же час фізіологічний вплив кожного кольору на організм конкретного індивіда багато в чому залежать від наведених факторів, від етнічних, історичних, обрядових, символічно-знакових та культурних традицій. Сприйняття червоного кольору має потужний вплив на фізіологічні і психічні функції організму. На визначення особливостей цього впливу і спрямована наше дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Намагання психологів, медиків, педагогів, етнографів пояснити результат впливу кольору на психіку людини представлені значною кількістю теоретичних та емпіричних досліджень. У XVII столітті Ісаак Ньютон стверджував, що колір – це субстанція, яка змінюється подібно до звуку, тому існують такі кольори, яких ми, люди, сприйняти не здатні, – саме так, як існують звуки, доступні тварині, але не сприймаються людиною. Гете вперше спробував охарактеризувати чуттєво-емоційний вплив не лише окремих кольорів, але й їхніх різноманітних сполучень. У дослідників кольору згодом це отримало назву «психофізіологічної теорії колірної гармонії Гете». У XX ст. столітті наука про колір набула значного розвитку: диференціація колірних систем, залежно від практичного застосування; дослідження механізмів зору людини та зв'язків кольорів із психікою; створення теорій колориту [1; 2; 12; 16].

Наприкінці XX ст. з'явилася теорія та методологія хроматизму – міждисциплінарне дослідження реальної людини в реальному світлоколірному оточенні зовнішнього середовища. Назва цього вчення походить від давньогрецького поняття «хрома», у яке античні автори вкладали наступні поняття: колір як психічне, безпредметне, ідеальне; фарба як фізичне, предметне, матеріальне; забарвлення тіла людини як фізіологічне; емоції як їхнє інформаційно-енергетичне співвідношення. Влучно це проявляється у виразах «багряніти від гніву», «чорніти від горя», «біліти від страху», «червоніти від сорому», «жовтіти від зради», «зеленіти від заздрості»; «сіріти від туги» та інші. Ці вирази розкривають нам

зв'язок емоційних відношень між психічним (кольором) та фізіологічним (забарвленням шкіряного покрову) як між ідеальним і матеріальним. Це доводить і відоме твердження: емоції пов'язують «дух і тіло». Питаннями емоційного впливу червоного кольору на людину займалися як практики, так і теоретики мистецтва – Леонардо да Вінчі, Ґете, Делакруа, М. Дерібере, Л. Айсмен, В. Кандинський, Л. Бондс, Х. Лейнер, Я. Обухів [1; 2; 4; 5; 7; 10; 14].

Сучасні вчені доводять, що наша колірна чутливість розвивається і з часом ми зможемо бачити такі кольори, які абсолютно недоступні зараз [1; 16]. Вплив червоного кольору на людину та його використання в медичній практиці досліджує М. Дерібере [4]. Психосемантика кольору сьогодні переживає етап свого становлення як самостійного розділу психології сприйняття кольору і важливими у цьому напрямі є праці П. Яньшина [16].

Метою нашого наукового пошуку є вивчення впливу червоного кольору на психіку та фізіологію людини, оскільки практична потреба в психології сприйняття кольору існує в прикладній галузі психології – в психології реклами, психології мистецтва, психології інтернету.

Виклад основних положень. Сьогодні в результаті багатьох досліджень кольору в різних країнах (Японія, Австралія, США) доведено, що кожний певний колір викликає у людини (незалежно від соціокультурного рівня) не тільки однакове сприйняття, але й однакові фізіологічні та психічні реакції: оранжево-червоний на кожного діє збуджуюче, а синій – заспокійливо. В цьому полягає об'єктивна загальнозначущість психології кольору. На думку Л. Сивика, дослідника Шведського центру кольору, відношення до кольору має солідний історико-культурологічний базис, чим і пояснюється відносно стійке співпадіння поглядів різних людей на значення кольорів [14: 97-98].

Червоний – колір з мінімальною частотою, що сприймається людським оком. Діапазон червоних кольорів в спектрі з довжиною хвилі 630-760 нанометрів**,** межа сприйняття залежить від віку. Один з трьох «основних» кольорів в системі RGB, додатковий колір до нього – зелений.

Червоний колір – один з найяскравіших в кольоровій гамі, це перший колір, який починають розрізняти новонароджені діти. Це дуже активний колір, який безпосередньо впливає на людину і не залишає її байдужою.

Згідно з дослідженнями психологів, червоний колір викликає не тільки емоційну реакцію, але і фізіологічну, активізуючи функції внутрішніх органів і систем. Червоний – теплий колір, тому він викликає у людини відчуття тепла і може навіть підвищувати температуру тіла. В. Кандинський писав: «...червоний діє проникливо, як дуже живий, повний наснаги, неспокійний колір, який не має легковажного характеру**»** [5: 185].

У результаті дослідження, проведеного серед курсантів та студентів Львівського державного університету внутрішніх справ, з'ясовано, що червоний колір має багато епітетів – гарячий, красивий, сміливий, закличний, гордий, помітний, яскравий, різкий, вражаючий, сильний, колір перемоги, пристрасний, підступний, зухвалий, привабливий, активний, напружений, життєвий, азартний, запальний, дикий, отруйний, небезпечний, обпалюючий, нервовий, святковий, благородний, ефектний, багатий, вечірній, оксамитовий, соковитий, солодкий, смачний, спілий, гладенький, бадьорий, квітковий, густий.

Психічний вплив кольору наочно демонструється почуттями, переживаннями, які відчуває людина під впливом того чи іншого кольору. Цей вплив дуже тісно пов'язаний з оптичними особливостями кольору [15: 315].

Особливі заслуги у вивчені впливу кольору на вегетативну нервову систему (ВНС) належать школі професора С. Кравкова [6: 24]. Головним результатом чисельних експериментів було виявлення взаємозв'язку між кольоровим зором, ВНС, і гіпоталамусом, який, відіграє інтеграційну роль в діяльності фізіологічних і психічних функцій організму [6: 25–26].

За даними аналізу надання переваг у кольорі психічно здорових піддослідних, проведеного А. Рум'янцевою, їх колірні симпатії визначалися, двома факторами: емоційною оцінкою кольору як певної цілісності та усвідомленою або не усвідомленою емоційною оцінкою колірних асоціацій [13: 68]. Крім того, ці фактори пов'язані з енергетичним та інформаційними аспектами впливу кольору [13: 67-69].

Л. Миронова підкреслює, що проблема колірної гармонії належить до найбільш складних проблем естетики, оскільки ставлення людини до кольору формується під впливом багатьох різноманітних факторів [9: 170-174]. Аналізуючи відмінності в наданні переваг кольору в залежності від віку і рівня освіченості, вважає, що прості, чисті, яскраві кольори діють на людину як сильні, активні подразники. Вони задовольняють потреби людей зі здоровою, невтомленою нервовою системою – це діти, підлітки, молодь, люди фізичної праці, відкриті, прості і прямі натури. Складні, мало насичені, розбавлені відтінки діють заспокійливо, викликають складні почуття, відображають потреби суб'єктів високого культурного рівня і обираються людьми середнього та похилого віку, інтелектуальної праці, особами з втомленою і тонко організованою нервовою системою [9: 263].

Л. Шварц виявила зміну колірної чутливості в залежності від емоційного стану людини [15: 318]. Позитивні емоції, радість, виявилися пов'язаними з підвищенням чутливості до червоного і жовтого. При переживанні негативних емоцій спостерігається протилежне: чутливість до жовтого і червоного знижувалася. Вказані зміни кольорової чутливості відзначалися не тільки при актуальному переживанні емоцій, але і при спогадах про приємні або неприємні події [15: 314–320].

Вплив кольору відображається не тільки в емоційній та фізіологічній реакціях людини, він може розширюватися і в сферу її самосвідомості, відбивати особливості «Я-концепції». Доведено, що більша задоволеність собою, пов'язана, як правило, з перевагою 4 кольорів: зеленого, жовтого, червоно-

го та сірого. Людина несвідомо використовує кольори з метою оптимізації процесів емоціональної регуляції та особистісної адаптації. При необхідності підтримувати активний стан перевагу віддають теплим кольорам, для зниження напруги – холодним. Жовтий і червоний кольори виокремлюють люди з відносно доброю адаптацією та переважанням екстравертних реакцій.

В. Петренко і В. Кучеренко вивчали можливість діагностування емоційних станів людини методом надання кольорових переваг (тест Люшера) [11: 70-82].

Психологи використовують колірний тест, складений швейцарським психотерапевтом М. Люшером, який розробив основи функціональної психології кольоросприйняття. Цей тест спрямований на вивчення ситуативного емоційного стану особистості та її адаптації до різних соціально-психологічних ситуацій. В основі тесту лежать фундаментальні закономірні зв'язки між різноякісними колірними енергіями та певними психічними процесами, станами і явищами. Згідно з М. Люшером: червоний колір – людина довірлива, але дуже емоційна та агресивна. Взагалі червоний символізує енергію, виражає життєву силу, творчу натуру, активну діяльність, прагнення до успіху, лідерства, бажання всіх життєвих благ. Оранжево-червоний символізує агресивність, наступальні тенденції, збудження, успіх. Чистий червоний означає силу волі і задоволеність рухом до мети. Однак багато чого змінюється, якщо на людину впливає не ізольований, взятий окремо колір, а кольорове поєднання. Так, зелений і червоний, взяті разом символізують автономність, самостійність у прийнятті рішень, ініціативу. Червоний поєднаний з жовтим вказують на спрямованість зовні [8].

Червоний пов'язаний з холеричним типом темпераменту, перевага червоного властива, як правило, екстравертам. Червоний поряд з іншими основними кольорами означає активність, емоційну стійкість і впевненість в собі, а також вибір його може свідчити про низькі показники тривожності та іпохондрії.

Невизнання червоного означатиме фізіологічне та нервове стомлення. Відкидання червоного та інших основних кольорів свідчить про внутрішнє особистісне неблагополуччя, тривожність і невротичність, дратівливість, фобії. Також червоний відкидається при надмірному збудженні і непереносимості сильних подразників.

У кольоротерапії червоний може використовуватися для покращення розумової діяльності, надання енергії, він здатен збуджувати, зігрівати. Він підвищує імунітет і витривалість, надає сил. При депресії, меланхолії і пригніченому настрої червоний колір може бути ефективним, оскільки здатен збуджувати і піднімати настрій [7: 36].

Кольоротерапія і світлотерапія використовують червоний колір для лікування багатьох захворювань. Він активує всі функції організму, використовується для лікування вітряної віспи, скарлатини, деяких шкірних захворювань. Червоні світлові ванни корисні для лікування паралічів, виснажень, туберкульозу. Завдяки високій проникливості в шкіру червоний колір має знеболюючу дію. Червоні кольори здатні лікувати дитячу анемію, апатію, покращують травлення і апетит, завдяки виділенню адреналіну підвищується фізична активність. Збільшується м'язове напруження, підвищується кров'яний тиск, прискорюється частота дихання.

Рекомендується червоний колір при депресивних станах та низькому рівні енергії для підвищення працездатності.

Неварто використовувати червоний колір протягом тривалого часу, це може спричинити надмірне збудження і втому. Слід уникати червоного кольору людям з підвищеним рівнем тривожності і схильності до агресії [4: 70]. Сучасні уявлення вчених, які досліджували кольорові процеси на клітинному рівні, підтвердили, що це дійсно так. Встановлено, що гангліозні клітини, котрі сприймають в центрі рецептивного поля червоний колір, на периферії поля сприймають зелений колір і навпаки. Співвідношення кольорів, які визначають різну чутливість нашої сітківки, забезпечує активізацію зорової системи, а разом з тим і активізацію відповідних ділянок кори головного мозку.

Слід звернути увагу на метамерійні помилки зору. Через будову очей світло, що викликає відчуття одного і того ж кольору (наприклад, червоного), тобто один і той же ступінь збудження трьох зорових рецепторів, може мати різний спектральний склад. Людина в більшості випадків не помічає такого ефекту, якби «домислюючи» колір. Але іноді різниця стає помітною: наприклад, підбираючи за кольором в магазині при люмінесцентному освітленні аксесуар до сукні і вийшовши на освітлену сонцем вулицю, можна помітити явну невідповідність кольорів цих предметів. Це відбувається тому, що хоча колірна температура природного та штучного освітлення можуть збігатися, спектри відбитого одним і тим же пігментом природного і штучного світла можуть істотно відрізнятися і викликати різне колірне відчуття. Наприклад, яскраво-червоні кольори у світлі люмінесцентних ламп часто виглядають бордовими.

Найбільш яскраво колірний метамеризм можна спостерігати при освітленні джерелом, спектр якого складається з двох монохроматичних компонентів, що являють собою додаткові кольори спектру (наприклад, помаранчевий і синій), змішаних в пропорції, що викликає відчуття білого світла. У такому освітленні будь-які фарби (крім флуоресцентних) будуть виглядати або нейтральними кольорами (білим, сірим, чорним), або мають різну яскравість і насиченість відтінками однієї чи іншої монохроматичної компоненти [11: 155].

Валерій Войтович у роботі «Українська міфологія», здійснюючи етнографічні розвідки, з приводу червоного кольору зазначає, що з одного боку, він символізує красу, радість та любов до життя, з іншого – мстивість та розруху. Червоний колір використовується при замовляннях, має властивість протидіяти злим чарам. Від них допомагають великодні червоні крашанки, червоні нитки, намисто, квіти та рослини, з них найбільше – рожа, гвоздика, калина. У любовній магії використовуються

червона нитка, червоне насіння рослин, червоний виноград, червоний камінь, червона матерія тощо. Червоною вохрою розписували посуд епохи неоліту на нашій території, нею ж посипали покійників. Для захисту від граду використовували червоні крашанки. При лікуванні від укусу змії знахарка прикривала місце, куди вкусила змія, червоною ганчіркою, а при замовлянні страху хворого ставили поряд з вогнищем і накривали йому голову червоним фартухом. Червона стрічка, пов'язана на руку або пояс, служила захистом вагітній жінці (Полісся) [3: 470].

Вагомою сферою дослідження психології залишається вивчення впливу кольору на людину в інтер'єрі приміщень. Особливо важливою є психологія кольору в нашій оселі. У різних приміщеннях червоний колір можна використовувати з різною метою [2: 70].

Кухня – одне з кращих місць для використання червоного. Це те місце, де ми вживаємо їжу, тобто отримуємо енергію для життєдіяльності, для цього нам необхідний високий емоційний настрій і заряд бадьорості. На кухні повинен з'являтися апетит, психологи рекомендують накривати стіл скатертиною з червоним малюнком. Більшість жінок проводять багато часу за приготуванням їжі, саме тому червоний колір найкраще підходить для підняття настрою і фізичного тонусу.

Фахівці завжди намагалися зрозуміти, як же впливає колір посуду на кількість з'їденої нами їжі. Вважалося, що холодні кольори зменшують апетит. Однак, як виявилося, червоний колір, який належить до теплих тонів, теж змушує з'їдати менше.

У дослідженні групі людей було запропоновано випити напої з червоних і синіх келихів. Як виявилося, ті, хто пив з червоних келихів, випив на половину менше. Аналогічні результати були і зі споживанням випічки, яка лежала на тарілках синього та червоного кольору. Як наслідок – на червоних тарілках залишилося більше випічки.

Психологи вважають, що червоний колір з давніх часів асоціюється з небезпекою і тривогою, саме так його сприймає наш мозок, тому й червоний посуд викликає недовіру. Його використання доцільно лише окремими акцентами в інтер'єрі кухні.

При використанні червоного у вітальні, краще звернутися до таких його відтінків, як вишневий, малиновий, винно-червоний. Ці кольори більш м'які та спокійні, тому створюють затишну атмосферу. До того ж такі тони вважаються дуже благородними і можуть підкреслити статус сім'ї, адже вітальня є візитною карткою будинку – туди ми перш за все запрошуємо гостей і відвідувачів нашого будинку [2: 73].

Кольорове опорядження дитячої кімнати потребує особливої ретельності. Червоний – один з улюблених кольорів у маленьких дітей, і це не дивно, адже він такий «веселий», яскравий і привабливий. Тому, якщо потрібно акцентувати увагу дитини на щось важливе, пробудити інтерес, зробіть цей предмет червоним. Використання червоного дуже корисно для млявих, апатичних і аутизованих дітей. Дослідження показали, що перебування в червоній кімнаті збільшує у таких дітей активність, комунікабельність, у них підвищується апетит і поліпшується настрій. Поєднання червоного і жовтого підштовхне дитину до досліджень, посилить пізнавальну діяльність. Лільіан Бондс застерігає, що стіни дитячої кімнати не повинні бути червоними чи іншого активного кольору, краще пофарбувати їх в пастельні, спокійні, теплі відтінки [2: 132].

Спальня – не найкраще місце для червоного, адже там нам хочеться розслабитися, відпочити і швидше заснути. Однак є один нюанс, червоний колір – символ сексуальності. Він збуджує і викликає пристрасне бажання. Червоний може активувати до статевого зближення, навіть якщо немає справжнього потягу. Цю особливість потрібно використовувати дозовано: мати в спальні червоні аксесуари (подушки, постільна білизна, лампи, картини) або окремі елементи декору (фіранки, шпалери).

Використання червоного в кабінеті може бути корисним тоді, коли потрібно бути динамічним, бадьорим і енергійним у роботі. Червоний стимулює прагнення отримувати результати і активізує волю до перемоги. Для підкреслення своєї переваги і лідерства використовуйте червоний навколо свого особистого простору в кабінеті (червона картина ззаду вашого крісла, червона ваза за вашою спиною). Під час ділових переговорів у своєму кабінеті червоний може допомогти стимулювати людей, підштовхувати їх до рішень і дій, активізації і прискорення. Однак потрібно бути обережним, уникаючи дуже яскравого червоного кольору – він стомлює і дратує, сприяє прийняттю необдуманих і безкомпромісних рішень. Бажання виглядати серйозним і респектабельним допоможе реалізувати поєднання червоного з золотом і білим. Зелений і червоний піднімуть особистий авторитет і престиж. Червоний колір викликає повагу і впевненість. Поєднання синій – червоний несе в собі гармонію і активність у співпраці, емоційну задоволеність і взаєморозуміння.

Присутність червоної барви у ванній кімнаті допоможе швидше прокинутися вранці, позбутися млявості, активувати всі внутрішні системи організму, додасть бадьорості та енергії. Але якщо для вас важливіше у ванній кімнаті розслабитися, приймаючи ванну перед сном, то від червоного краще відмовитись. Переважаючий червоний у інтер'єрі налаштовує на активний лад, але може мати перезбуджуючу дію, особливо на людей неврівноважених. У поєднанні з синім він впливає на людину сприятливо: викликає прагнення до діяльності, вражень і задоволень. Додавання до нього зеленого також дає додатковий стимул у творчості й очікування високої оцінки своєї праці. Додавання жовтого – символізує оптимізм і захопленість. Фіолетовий в поєднанні з переважаючим червоним має подразнюючу дію на психіку, знижуючи тим самим успішність будь-яких справ. Поєднання з коричневим використовувати не варто: воно провокує негативний настрій, фіксацію на минулих невдачах, непродуктивне самокопання. Поєднання з сірим також посилює невдоволеність і може підштовхувати до невиправданого ризику. Чорний колір, навіть у невеликих кількостях, в поєднанні з червоним символізує злість і

пригнічує психіку [2: 137]. Практично всі відтінки червоного відносяться до гами теплих кольорів. Це означає, що червоні мотиви в кольорі стін, меблів, штор і різноманітних предметів декору будуть додавати кімнаті відчуття затишку і комфорту, відтінки червоного посилюють людські емоції.

Згідно з дослідженнями, колір може викликати не тільки психічні реакції, а й фізіологічні. Червоний колір збуджує нервову систему і активує роботу м'язевої системи. Стимулює залози внутрішньої секреції та вироблення адреналіну. Так, червоне освітлення сприяє підвищенню артеріального тиску, збільшенню частоти серцевих скорочень глибини та частоти дихання [16] .

Червоний – теплий колір, він викликає у людини відчуття тепла і може навіть підвищувати температуру тіла. Кімната з великою кількістю червоного вимагає менше опалення, ніж, кімната блакитного, синього або фіолетового кольору [2: 75].

Червоний колір сприяє підвищенню чутливості сенсорних систем людини. Активізуючи (через зоровий аналізатор) слуховий центр кори головного мозку, він викликає збільшення гучності шумів, звуків. Тому червоний добре вибирати для оформлення вечірок і свят, для кімнати з домашнім кінотеатром. Предмети червоного кольору здаються більш близькими. Червоний колір звужує простір на 30%, створює відчуття стиснення об'єму, тиску, тому слід уникати великої кількості червоного в малих і тісних приміщеннях. Але червоний допоможе візуально зменшити поверхню будь-якого предмета.

Червоний колір може багато, і людина може багато з його допомогою. Можливостей використання кольору велика кількість. Найпростіший варіант – використовувати потрібний колір у своєму одязі [1: 30-45]. Червоний колір один з найяскравіших не лише у кольоровій гамі, але і з точки зору емоційного ефекту, який він справляє [10: 39-47].

Якщо особа віддає перевагу саме червоному і його варіантам, то найімовірніше, що це людина неприборканих пристрастей і підвищеної емоційності. Такі люди звикли довіряти своїм відчуттям і будь-якому почуттю віддаватися цілком, без залишку і жалю. Психологи вважають, що червоний колір вибирають люди, які всіма силами хочуть виділитися з натовпу, бути яскравішими, вищими, сильнішими. Червоний колір завжди відрізняв людей з вольовим характером. Особи, що надають перевагу червоному, – рухливі, оптимістичні й емоційні, екстраверти [7: 36]. Одноманітність може доводити їх до божевілля, нетерплячість призводить до мінливості і непостійності, їм важко залишатися об'єктивними, їхня поведінка відрізняється самовпевненістю та завзяттям [10: 40].

Негативне сприйняття червоного кольору пов'язане зі стражданнями. Він асоціюється з кров'ю, а вигляд крові завжди пов'язаний з стражданнями. Енергія червоного не завжди приносить користь, іноді вона перетворюється в лють, відразу або надмірне збудження [7:37].

Але обраний колір не може однозначно свідчити про інтелект, темперамент чи характер людини, бо існує колір внутрішній та колір зовнішній, а кольорні переваги пов'язані з великою кількістю суб'єктивних факторів, котрі визначаються почуттєво-емоційною стороною сприйняття, потрібностями, мотиваціями інтелекту. При цьому суб'єктивні фактори також мають подвійну обумовленість: об'єктивну, яка визначається особливостями колірного впливу інтер'єра та одягу, і суб'єктивну, пов'язану з потребами через психосоціальні характеристики та гендер.

Висновки і перспективи. Таким чином, досліджуючи вплив червоного кольору на фізіологічні і психічні функції, слід відзначити, що цей вплив досить суттєвий і реалізується таким чином: вплив на біологічні функції людини шляхом регулювання біоритмів; вплив кольору на тіло людини; вплив на психоемоційний стан; фізичний і оптичний вплив; вплив на вегетативну і центральну нервову системи; символіка кольору; активізація функцій організму. Червоний колір – це електромагнітні хвилі зорового спектру певної довжини (до 700 нм), має сильний вплив на психіку людини, її емоції та відчуття. Розуміння характеру впливу червоного кольору на психіку дозволяє широко застосовувати його у всіх сферах діяльності людини.

Перспективи подальших наукових розробок цієї проблеми вбачаємо у дослідженні впливу інших спектральних кольорів (синього, зеленого, жовтого) на психіку та фізіологію людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Айсмен Л. Дао цвета. – М.: Эксмо, 2005. – 173 с.
2. Бондс Л. Магия цвета. Цветотерапия на каждый день / Пер. с англ. Н.Мухина. – СПб.: Питер, 1997. – 384 с.
3. Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
4. Дерибєре М. Цвет в жизни и деятельности человека. – М.: Знание, 1965. – 343с.
5. Кандинський В. Про духовне в мистецтві. – К.: Ваклер, 1996, – с. 181-220.
6. Кравков С. В. Цветовое зрение. – М., 1951. – 186 с.
7. Лейнер Х. Основи глибинно-психологічної символіки // Журнал практичного психолога, 1996. – № 3. – с. 30-38.
8. Люшер М. Сигналы личности. – Воронеж: МОДЭК, 1993. – 160 с.
9. Миронова Л. Н. Цветоведение. – Минск: Высш. шк., 1984. – 286 с.
10. Обухів Я. Л. Червоний колір // Журнал практичного психолога, 1996. – № 5. – с. 39-47.
11. Петренко В.Ф. Введення в експериментальну психосемантику. Дослідження форм репрезентації в повсякденній свідомості. – М.: МГУ, 1983. – 175 с.
12. Петренко В.Ф., Кучеренко В.В. Взаимосвязь эмоций и цвета. // Вестник МГУ. – М., 1988. – Серия 14. «Психология». – № 3. – С. 70-82.
13. Румянцева А. Н. Экспериментальная проверка методики исследования индивидуального предпочтения цвета. // Вестник МГУ. – М., 1986. – Серия 14. «Психология». – № 1. – С. 67-69.
14. Сивик Л. Цветовое значение и измерения восприятия цвета: Исследование цветовых образцов // Проблема цвета в психологии / Отв. ред. А. А. Митькин, Н. Н. Корж. – М.: Наука, 1993. – С. 95-120.
15. Шварц Л.А. Изменения цветоощущения в эмоциональных состояниях. // Проблемы физиологической оптики. – М, 1948. – Т. 6. – С. 314-320.
16. Яньшина П. В. Эмоциональный Цвет. Эмоциональный компонент в психологической структуре цвета. – Самара: СамГПУ, 1996. – 218 с.

УДК 728.81: 739.4 (437.1)

František HÝBL,
Ph Dr., колишній директор
Музею Я.-А. Коменського в Пшерові,
м. Пшеров, Чехія

HRAD HELFŠTÝN A JEHO HEFAISTON – MEKKA UMĚLECKÝCH KOVÁŘŮ CELÉHO SVĚTA

Гібл Ф. Замок Хельфштин – мекка художнього ковальства всього світу. У дослідженні мова йде про традиційний ковальський фестиваль, названий на честь бога ковальства Гефеста, що проводиться в Чехії, в замку Хельфштин. Автор досліджує історію фестивалю, наголошує на його всесвітній популярності, аналізує доробки видатних майстрів металу.

Ключові слова: замок Хельфштин, художня обробка металу, ковальство, конкурс.

Гібл Ф. Замок Хельфштин – мекка художественной ковки всего мира. В исследовании речь идет о традиционном кузнеческом фестивале, названном на честь бога кузнецтва Гефеста, который проводится в Чехии, в замке Хельфштин. Автор исследует историю фестиваля, под.черкивает его всемирную популярность, анализирует работы известных мастеров металла.

Ключові слова: замок Хельфштин, художественная обработка металла, кузнечество, конкурс.

Annotation. Gibl F. Helfshtin Castle – the basic center of art forging around the world.

Background. In the study we are talking about a traditional blacksmith festival named after God Hephaestus blacksmith, which was held in the Czech Republic, in Helfshtin Castle.

Objectives. An author has investigated the history of festival, marked on its allto luminous popularity.

Methods. The results of an empirical and experimental workwas been applied to the research.

Results. The works of famous masters of metal were analyzed.

Conclusions. The author's explored the history of the festival, underlined its worldwide popularity,

Key words: Helfshtin castle, art-metal, blacksmith, competition.

© Франтішек Гібл, 2014

Tradičně o posledním srpnovém víkendu se letos po třiatřicáté stane zřícenina středomoravského hradu Helfštýn[1] místem celosvětového setkání uměleckých kovářů Hefaistonu, které bylo nazváno podle Hefaista[2] – patrona tohoto řemesla. V závěru mé aktivní služby, kdy jsem byl ředitelem Muzea Komenského v Přerově, jehož je Helfštýn součástí, tak to bylo většinou 600 účastníků z 25 zemí, především pak z Evropy, ale i Ameriky, Asie i Afriky. Byli mezi nimi nejen umělečtí kováři, ale i historici umění, sochaři v kovu, pracovníci památkové péče, architekti, výrobci výhní i kovadlin a jiného nářadí, které nezbytně potřebují ke své práci s kovem. Pochopitelně, že mezi nimi nechyběli ani zástupci Ukrajiny.

V roce 1982 byla na hradě Helfštýně uspořádána zdařilá výstava prací uměleckých kovářů, spojená s praktickými ukázkami jejich tvorby. Zrodila se tak specializace hradu, která vytvořila podmínky k tomu, že se hrad stal od této doby světovým centrem uměleckého kovářství. K posílení věhlasu Hefaistonu byly postupně rozšiřovány aktivity v tomto oboru a také rekonstrukční práce na některých částech hradu byly tímto motivovány. Tak byla v roce 1987 vybudována *stálá expozice uměleckého kovářství* ve sklepích paláce. Následujícího roku byla zrekonstruována a zprovozněna na třetím nádvoří *hradní kovárna* a o deset roků později vedle ní, z rekonstruované bývalé rozbořené hradní pekárny, bylo vybudováno *Kovářské studio* s ateliérem, knihovnou a ubytovacím prostorem. Při dostavbě komplexu budov u druhé brány v roce 1993 vznikla rozsáhlejší místnost pro instalaci výstav, obdobně jako v Kovářském studiu. V roce 1999 vznikla v suterénu paláce v jedné místnosti *historická mincovna*, ve které se mj. nacházely i repliky renesančního strojového zařízení. V témže roce byla na druhém nádvoří zprovozněna prodejna suvenýrů a publikací. Návštěvník si zde může koupit pohlednice a průvodce hradem v anglické, české, francouzské, italské a německé verzi. Zkrácený text o historii hradu byl přeložen také do maďarského, polského, ruského a ukrajinského jazyka. Podrobnější informace o hradě Helfštýně lze najít na webových stránkách www.helfstyn.cz.

Mezinárodní setkání uměleckých kovářů Hefaiston bylo od roku 1989 rozšířeno o *Kovářské fórum* a od roku 1999 o kovářské kurzy, které osm roků vedl světově proslulý umělecký kovář *prof. Alfréd Habermann* (1930-2008), který spolu s *Mgr. Marcelou Kleckerovou* (* 1950) z přerovského muzea stál u zrodu Hefaistonu.

[1] Helfštýn je po polském Malborku co se týče délky a rozlohou hradeb na druhém místě v Evropě. Rozprostírá se nad Lipníkem nad Bečvou ve výšce 340 m. Jeho počátky spadají do počátku 14 století. Ve válečných vřavách nebyl nikdy dobyt nepřítelem. Oblíbené fortifikační sídlo nejmocnějších moravských rodů: Kravařů, Bruntálských z Vrbna a Pernštejnů. V roce 1656 byl záměrně pobořen a v průběhu doby se nakonec stal zříceninou.

[2] Hefaistos, v řecké mytologii kulhavý bůh ohně a řemesel, kovář, ochránce výtvarného umění. Na počest boha *Prométhea*, který lidem tajně přinesl z Olympu oheň, byla odhalena v prostranství na louce před hradem v roce 2002, za účasti ministra kultury České republiky Pavla Dostála, monumentální kovová skulptura *Pocta Prometheovi* od akademického sochaře Pavla Krbálka, v provedení uměleckého kováře Pavla Tasovského z Náměště nad Oslavou.

Právem byl přítel Alfréd Habermann[3] nazýván svými obdivovateli a učedníky „papežem" a Marcela Kleckerová „kněžnou" uměleckých kovářů.

Kovářské fórum probíhá pravidelně celý týden před samotným Hefaistonem. Pracuje zde u výhní jednotlivec, případně dílna. Finální vykované dílo zůstává trvale na hradě a zdobí některou jeho část. Vzhledem ke stále narůstajícímu počtu vystavujících i demonstrujících účastníků Hefaistonu, bylo nutno v roce 1998 vydat statut s jeho jasnými pravidly. Některé jeho části zde uvádím: «Základní myšlenka Hefaistonu je popularizace uměleckého kovářství a zprostředkování pravidelných kontaktů uměleckých kovářů z celého světa. Hlavním pořadatelem Hefaistonu je Muzeum Komenského v Přerově. Spolupořadateli jsou agentury, zajišťující sponzorskou podporu akce. Místo konání: každoročně, vždy poslední celý srpnový víkend.

Rozsah akce: Hefaiston – den pro kováře (pátek), s účastí veřejnosti (sobota, neděle).

Program: 1. Výstava dovezených exponátů.

2. Demonstrace kovářské tvorby.

3. Seminář (referáty, informace, nabídka výrobních podniků).

Hefaistonu se mohou zúčastnit dílny, firmy i jednotlivci, praktikující v oboru, studenti a absolventi středních a uměleckých škol.

Každé řádně přihlášené dílo má nárok na vystavení. Není zřízen institut výběrové komise. Hefaistonu se mohou zúčastnit vybrané firmy nabízející své výrobky pro kovo řemeslníky v rámci semináře a presentace svých výrobků před hradem.

Hefaiston je soutěžní přehlídkou uměleckého kovářství. Hodnocení provází dvoustupňová porota. Širší porotu tvoří cca 15 členů z přítomných odborníků, teoretiků i praktiků, kteří dodají podklady pro hodnocení užší pětičlenné porotě, kterou jmenuje ředitel Muzea Komenského v Přerově.

Porota hodnotí exponáty v následujících kategoriích:

a) klasické umělecké kovářství b) sochařská tvorba a komorní plastika c) šperky d) zbraně e) studentské a učňovské práce f) demonstrované práce g)damascénské práce h) skupinové práce.

Ve všech kategoriích porota udělí 1. – 3. cenu. Všichni vystavující a demonstrující obdrží diplom za účast. V kategorii f) obdrží všichni demonstrující samostatný diplom a odznak stříbrnou kovadlinku. Díla vykovaná na Hefaistonu budou ponechána Muzeu Komenského v Přerově a stanou se součástí sbírky kovářského umění»[4].

Od roku 2006 navíc byla pod kaštanem na druhém nádvoří rozšířena prezentace tepání v mědi. Znakem setkání uměleckých kovářů z celého světa se stala kovaná korouhev *Vítr*, kterou podle návrhu historičky umění Marcely Kleckerové vykovali v roce 1981 Jiří Jurda a Jan Habáň. Když plastiku *Vítr* poprvé spatřil prof. Alfréd Habermann, vyslovil se v tom smyslu, že je to „takový vítr do plachet českého uměleckého kovářství". A tak se stal *Vítr* symbolem nastupujícího nového čerstvého ducha a inspirace do tohoto uměleckého řemesla. Specializace Helfštýna na umělecké kovářství je užitečná nejen pro kováře, kteří zde každým rokem mohou konfrontovat svou práci a prezentovat se na veřejnosti, ale také pro samotný hrad, který tím na sebe přitáhl pozornost jak odborné, tak i laické veřejnosti, ale navíc při nutných rekonstrukčních pracích bylo přihlíženo právě k potřebám pro prezentaci kovářství a také k nutnému vytvoření provozního zázemí.

V průběhu Hefaistonu si může návštěvník prohlédnout vedle trvale instalovaných děl, vzniklých převážně na Kovářských fórech, také vždy kolem tří set dovezených výrobků, kterou jsou instalovány převážně v exteriéru po celém areálu hradu, kované šperky, damascénské zbraně a další jsou pak vystaveny v ateliéru kovářského studia. Na třetím nádvoří po oba dny probíhají ve dvou hodinových limitech na devíti pracovištích, vybavených výhní a kovadlinou, ukázky kovářské tvorby přímo před zraky diváků.

Setkání kovářů na Helfštýně se od devadesátých let minulého století účastní i zástupci černého řemesla ze zemí bývalého Sovětského svazu. Z Uzbekistanu sem přijeli v roce 2008 otec a syn Kamolovi, příslušníci staré kovářské rodiny z Buchary. Zvláštní úspěch zde sklízí zástupci Ukrajiny, především pak šperkaři. Nejeden Ukrajinec si odnesl i jednu ze tří udělených cen, nebo čestné uznání. Sergij Mikhita a Orest Ivasjuta (oba ze Lvova) byli vítězi v kategorii volná tvorba a šperky v roce 1996 a 1997. V roce 2001 se v soutěži šperkařů na druhém místě umístil Vitaliy Krokhmalyuk, třetí byl Sergij Mikhita. Následujícího roku byl druhý v kategorii volná tvorba Ivasjuta Orest a ve špercích zvítězil Konstantyn Kravchuk, na druhém místě se umístil Sergij Mikhita. V roce 2003 v kategorii šperky tři ceny získali Oleksiy Kukonin a Sergij Mikhita. Třetí místo ve šperkařské kategorii získali v roce 2005 Konstantyn Kravchuk a Bujvidt Oleksandr. V témže roce na semináři Hefaistonu vystoupili s tématy Mgr. Marta Kravchenko ze Lvova *Rakouské šperkařství na přelomu 20 – 21 století* a Oleksiy Kukonin: *Tvořivé dědictví Romana Stranaďuka – moderního huculského mistra uměleckého kovářství*. Vedle zmíněného příspěvku Marty Kravchenko byl ještě v Hefeistonu 2005 uveřejněn obsáhlejší příspěvek *Sjednocení uměleckých sil* od Sergeje Polubotka o třetím ročníku kovářského festivalu a zahájení regionální výstavy uměleckého kovářství v Ivano-Frankivsku ve dnech 7 – 8 května 2005.

V roce 2007 ve špercích opět druhou cenu získal Konstantyn Kravchuk. Posledně oceněným Ukrajincem

[3] Alfréd Habermann (1930-2008), český umělecký kovář a sochař, který po tovaryšských a mistrovských zkouškách navštěvoval rok v Berlíně školu užitých umění u prof. Fritze Kühna a následně pak v letech 1966-1968 *Akademii sochařství v železe* v Marocco ve Villa Marignana, kterou vedl Toni Benetton. Další studium u Henri Moora ve Velké Británii mu komunistický režim nepovolil. Po vstupu do *Svazu výtvarných umělců* se osamostatnil a začal budovat ateliér v Klátovci v jižních Čechách, kde vytvořil první monumentální plastiky: *Tři zdroje, Utrpení* a *Tulipán*. Později vyučoval na různých kurzech a školách v zahraničí a na Helfštýně, kde vznikly mj. jeho *Přesýpací hodiny* a *Nebeský orloj*. Konec života prožil s rodinou v rakouském kovářském městě Ybbsitz, ve kterém se nacházejí mnohá jeho jedinečná díla. Ve šlépějích prof. Alfréda Habermanna pokračují v současné době i jeho děti (Alfréd, Kristýna, Libor, Věra), vnuci (Alfréd, Josef, Veronika) i synovci (Leopold, Ervín, Poldík).

[4] Statut Hefaistonu byl uveřejněn v časopise HEFAISTON 1998, s. 15.

na Hefaistonu byl Vlodymyr Kudleichuk ze Lvova, který v roce 2012 získal třetí místo v kategorii klasické kovářské práce.

Ze samotného Užhorodu se několikrát Hefaistonů zúčastnili např. Olena a Lyudmyla Levderovi, Edvard Myronchuk, Oleg Putrashyk, Jan Potrogosh, a řada dalších Ukrajinců, zvláště pak z Luganska, Lvova, Kijeva a Ivano-Franskviska.

Hrad Helfštýn spolu s městem Lipník nad Bečvou, který je od roku 1989 městskou památkovou rezervací a nachází se v bezprostřední blízkosti tohoto hradu, každoročně pořádá v rámci zahájení turistické sezóny od roku 2005 prezentaci kovových plastik pod názvem *Kov ve městě*, který se těší pozornosti nejen místního obyvatelstva, ale i turistů, projíždějících městem na hrad. Obě uvedená místa od roku 2006 byla přijata do *Kruhu evropských kovářských měst* (www.ironcities.net), ve kterém je dvacítka měst z Finska, Francie, Itálie, Německa, Nizozemska, Polska, Rakouska a Ukrajiny.

Samotné město má řadu kovářských plastik, které jsou již jeho trvalou součástí, jako např. *Otevřená brána (Janua reserata)*, kterou podle návrhu ing. arch. Ladislava Palka realizoval Jiří Jurda, *Gramec* a O. S. U. D. Martina Štellera, *Vrata* akad. sochaře Štěpána Klase, *Směr* akad. soch. Pavla Krbálka, *Houpací kůň* Pavla Tasovského, *Memento* Lukáše Dvorského a symbol Lipníka – *Tillia (Lípa)*, která je posledním dílem zakladatele Hefaistonu prof. Alfréda Habermanna.

Od jedenáctého ročníku Hefaistonu (1992) vydává Muzeum Komenského v Přerově pravidelně časopis *Hefaiston*, kde jsou vedle četných fotografií, článků a zpráv uveřejněny i příspěvky, přednesené na semináři, výsledky v jednotlivých kategoriích, seznamy vystavených prací a prací vykovaných při demonstracích a adresář aktivních účastníků Hefaistonu, kteří poskytli souhlas se zveřejněním adresy.

Jsem rád, že v průběhu patnácti let, kdy jsem vedl instituci, která Hefaistony pořádala, jsem jistým dílem přispěl k jejich vyvrcholení v celé jejich historii a umělecké kovářství zde díky Mgr. Marcele Kleckerové, Alfrédu Habermannovi a dalších, dosáhlo v té době nejen v České republice, ale i v Evropě těch nejvyšších met. Ostatně jsem to mohl srovnávat s obdobnými akcemi v italské Stii a Vittorio-Veneto, rakouském Ybbsitzu, kde na závěr života žil s rodinou «papež» uměleckých kovářů Alfrád Habermann. Vrcholná prezentace českého uměleckého kovářství se odehrála od 20 září do 2 prosince 2002 ve francouzském městě Rouenu (Horní Normandie), kde v rámci *České kulturní sezóny ve Francii* jsme ve spolupráci s Ministerstvem kultury České republiky vystavili v gotických chrámech Saint – Laurent a Saint Ouen ze 12 století ty nejzdařilejší výtvory současných českých mistrů „černého řemesla", včetně helfštýnských sbírkových předmětů, které jsme na tuto velkolepou výstavu zapůjčili. Na všech těchto velkolepých akcích jsem poznal řadu významných osobností: politiků, umělců, teoretiků umění, žurnalistů a jiných pozoruhodných lidí, jako byli např. český ministr zahraničních věcí Karel Jan Schwarzenberg, ministři kultury Pavel Dostál a Milan Uhde, či šéfredaktorka *Mir metala* – Svět kovu, vydávaného petrohradskou Ermitáží za řízení Elvíry Bajmaševové, jejíž matkou byla Korejka a otcem krymský Tatar a řadu dalších osobností, majících bezprostřední vztah k uměleckému kovářství.

Nejednou při návštěvách Itálie jsme navštívili *Muzeum T. Benettona Villa Marignana v Marocco* nedaleko Benátek, kde žije paní Ada, manželka nejvýznamnějšího sochaře dvacátého století pracujícího v kovu Toni Benettona[5], který si získal přídomek „Genio in ferro". Známé bylo přirovnání: «čím je Piccaso v malbě, tím je Benetton v železné skulptuře». Zde ve slavné Akademii Toni Benettona v letech 1966-1968 studoval Alfréd Habermann, kterému později komunistický československý režim nepovolil stáž u neméně významného sochařského velikána pracujícího v kovu – Henry Moora ve Velké Británii[6].

Nezapomenutelným dojmem na mne zapůsobilo setkání s Carlo Cesarem, ředitelem *Evropské školy uměleckých řemesel* na ostrově San Servolo nedaleko italských Benátek, kde dlouhá léta přednášel a předával své zkušenosti studentům jako lektor prof. Alfréd Habermann, který nám zde ukázal nejen učebny, ateliér a především kovářskou dílnu, kde vedle studentů z různých koutů světa pracoval i náš přítel Karel Bureš z České republiky. Něco podobného v menším měřítku jsme se pak pokusili vytvořit pro mladé české, slovenské i zahraniční umělecké kováře uskutečnit formou kovářských kurzů na Helfštýně, vedených nezapomenutelným Alfrédem Habermannem.

V průběhu Hefaistonu organizačně pomáhá přerovským muzejníkům několik desítek členů neziskového občanského sdružení *Hnutí Brontosaurus*. Jsou to mladí lidé do 26 let, kteří propagují smysluplnou práci v oblasti ochrany přírody a památkové péče.

Uvedené akce na hradě Helfštýně přispívají nejen k vysokému mistrovství uměleckých kovářů, k výměně zkušeností, navazování přátelství a v intencích Jana Amose Komenského (1592-1670) k vzájemnému poznávání příslušníků nejrůznějších zemí světa, ras i náboženství.

[5] Toni Benetton (1910-1996), italský sochař, který svým dílem silně ovlivnil své souputníky XX. století tak, že ho historici umění právem za své nadčasové realizace, experimenty a vize označují za umělce století jednadvacátého. Benetton nad ostatní své vrstevníky vynikal obrovskými teoretickými znalostmi. O jeho dílo se zajímali především sochaři, pracující s kovem. Pro ně založil a stál v čele *Accademia Internazionale del Ferro* nedaleko italských Benátek, která pořádala pro zájemce z nejrůznějších zemí světa kurzy s uměleckou specializací. V roce 1973 zde vznikl dokumentární film, který byl prezentován na prvním ročníku *Festivalu filmů o umění* v Asolu. V důsledku neutěšených politických poměrů v Itálii se mnohé Benettoniho gigantické projekty neuskutečnily. Obdobně tomu bylo i s jeho grandiózní skulpturou pro československé Lidice.

[6] Henry Moor (1898-1986), anglický sochař a malíř, přední představitel soudobého evropského sochařství. Rané Moorovo dílo bylo ovlivněno kubismem a pak staroegyptskou a předkolumbovskou americkou plastikou. V 30. letech 20. století se na čas sblížil se surrealismem a krátce inklinoval k abstrakci. V roce 1929 se oženil s Irinou Radetskou, studentkou malířství rusko – polského původu, která pro něj pózovala, zvláště pak po roce 1946, kdy se jim narodila dcera Mary. Kompozice matky s dítětem ho nejvíce proslavily. S jeho monumentálním dílem se můžeme setkat v mnohých evropských a severoamerických městech. Jeho Madona s dítětem je v Northamptonu; podílel se na výzdobě budovy Time – Life v Londýně, reliéfy vyzdobil průčelí stavebního centra v Rotterdamu. V roce 1957 vytvořil Moor sochu také i pro budovu UNESCA v Paříži, později pro Vídeň a Berlín.

УДК 391.1 (=1.23)(=16)“18/19”

Ганна БЕЗИК,
викладач Коледжу мистецтв ім. А. Ерделі ЗХІ,
аспірант ЛНАМ,
м. Ужгород, Україна

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЛЕМКІВСЬКОГО ЧОЛОВІЧОГО ТРАДИЦІЙНОГО ВБРАННЯ У МІЖВОЄННИЙ ПЕРІОД

Безик Г. І. Стилістичні особливості лемківського чоловічого традиційного вбрання у міжвоєнний період. У роботі аналізується відображення традицій народного вбрання лемків Закарпаття міжвоєнного періоду, досліджується трансформація вбрання, декорування та техніка виконання виробу, характер орнаментики та його образу в цілому.

Ключові слова: етнографічна група лемки, традиційне вбрання лемків, крій, оздоблення одягу, формування вишивки.

Безик Г. И. Стилистические особенности лемковского мужского традиционного убранства в междувоенный период. В работе анализируется отображение традиций народного убранства лемков Закарпатья межвоенного периода, исследуется трансформация одежды, декорирования и техника исполнения изделия, характер орнаментики и его образа в целом.

Ключевые слова: этнографическая группа лемки, традиционное убранство лемков, крой, оздобление одежды, формирования вышивки.

Bezyk G. I. Stylistic features of Lemko masculine traditional dress in an intermilitary period.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in traditional national Lemko clothing in Zakarpattia.

Objectives. The objectives of this study are to analyse the reflection of traditions of folk dress of Zakarpattia. Transformation of their clothes, ornamentation and style in general in the Interwar period.

Methods. The method was been applied to the research.

Results. The results of the research support the idea that the ethnos of Carpathians shows by itself a heterogeneous enough association. Researchers prove that ZakarpattIa ethnicity is a united community with its archetypal, cultural, religious and other features. It was promoted by landscape-geographical conditions of formation, development and life.

Conclusions. The present results are significant in general talking about geo-cultural variety of the Lemko ethnos which was first of all influenced by neighbouring with the other nationalities in the borderline territories, that have either these or those eco-geographical peculiarities that caused peculiar semi-isolation of the ethnos formation in this region.

Key words: ethnographical group Lemkos, traditional Lemko dress, cutting out, dress ornamentation, embroidery formation.

© Безик Г. І., 2014

Виклад основного матеріалу. Надбання спільнот закарпатського регіону має неабияке значення в розвитку мистецтва, воно є важливим з точки зору збагачення загальної культури, мовної палітри, звичаїв, способів господарювання та інших рис. В історичних умовах перебування відповідних закарпатських територій у складі інших держав або у контактних стосунках з іншими етносами, саме через ці субетнічні групи відбувається своєрідне запозичення, а тим самим і збагачення мови мистецтва, що тісно впливає на формування культури закарпатського етносу [2: 9].

На нормативно-освітньому рівні склалося враження, що в структурі українського етносу існує невелика кількість субетнічних груп. Традиційно до них відносять гуцулів, бойків та лемків. Карпатські гори та ближні місцини є умовою для певної просторової ізоляції тих чи інших частин населення і таким чином, збереженню і творенню їхньої локальної самобутності.

Народний одяг Закарпаття (закарпатський стрій) – традиційне вбрання українців Закарпатської області, остаточно сформувалося у самобутні комплекси наприкінці XIX – на початку XX століття [10: 21]. Адже образність часу і впливи інших народів є безпосереднім втіленням національного світогляду, який знайшов вираження, зокрема, у формуванні костюма цього регіону [1: 4]. Окрім того, художня виразність, композиційне оздоблення, конструктивність виробу, його аналіз є доволі складним та потребує певних теоретичних знань і навиків.

Костюм «стрій» Закарпатської області в різних районах сильно відрізняється, оскільки на Закарпатті, крім корінного населення, проживають румуни, угорці, словаки, німці та представники інших національностей. Тому одяговий комплекс цього етнографічного регіону відображає взаємовпливи різних культур. Насамперед різноманітність традиційної народної культури, духовної сфери стала для українців Закарпаття ще й вагомим чинником етнічного самоусвідомлення, самозбереження і самозахисту, що сприяло розвитку їх етнонаціональної свідомості. Це все відображають елементи строю, широка кольорова гама вишивки: червоний колір сполучається з чорним (при цьому виділяється один колір – чорний або червоний) та застосовуються як білі, так і багатоколірні орнаменти. Найбільш характерним для оздоблення сорочок та різних елементів народного костюма Закарпаття є мотив зиґзаґ («карлючка») у різних техніках виконання [5: 19].

Необхідним постає також звернення до теоретичних засад побудови різних видів художньої будови строю, крою, елементів одягу, зокрема властивої тільки для певного регіону, а також завдяки колориту, оздобленню та орнаменту, котрий прикрашав одяг Закарпатців, можна було визначити регіон, культуру, до якої етнографічної групи належить власник одягу [6].

Полотняний одяг переважно оздоблювали заполоччю, намітки-обруси – заполоччю і шовком: сердаки, ногавиці – вовняними нитками, шнурами: кожухи – гарусом; безрукавки – шовковими нитками, бісе-

ром, лелітками, пацьорками тощо. Залежно від призначення одягові вироби прикрашали різними методами: нанесенням вишивальних поверхневих стібків, нашиттям кольорових шнурів, стрічок тощо [16]. Вивчення музейних збірок, експедиційних матеріалів, дають можливість охарактеризувати стрій, конструктивні особливості, шви, якими зшивались, обметувались окремі частини одягу, зображувались різноманітні узори [15]. Від того, яка специфіка технічного виконання оздоблення одягу, техніка нанесення оздоблювальної вишивки на елементах строю, колорит та орнаментика, можна чітко сказати, до якої етнографічної групи українців Закарпаття (бойків, лемків, гуцулів, долинян) належить елемент строю.

Лемки – західнокарпатська етнографічна група українського народу, що мешкає по обох схилах Бескидів між річками Сян та Попрад західніше від річки Уж. Етнографічний район закарпатських лемків займає села правого берега верхів'я річки Уж: Верховина Бистра, Любня, Загорб, Стужиця, Домашин, Княгиня, Стричава, Завосина, Люта у Великоберезнянському районі та села Новоселиця і Заречево у Перечинському районі. Також лемки проживають у селах верхньої течії р. Уж і Цірока (Східна Словаччина), але вони відокремлені українсько-словацьким державним кордоном [5: 50-51].

Лемки своєю особливою мовою, релігією, звичаями, музикою, костюмом створили багату культуру, що дало їм особливий характер і те, чим відрізняються від інших етнічних груп Закарпаття.

Функціонально лемківське вбрання, як і в інших етнографічних групах, ділилося на щоденне, святкове, обрядове. Повсякденний одяг виконував захисну функцію, тому його виготовляли з недорогих матеріалів. Святкове вбрання, крім захисної, виконувало функцію естетичну, за таким одягом можна було оцінити заможність власника. У 20-30 роках ХХ ст. такий одяг оздоблювали морщенням, вишивкою квітково-рослинного орнаменту реалістичних форм: деревом життя, вазонами, квітами, листочками, пуп'янками (зародок квітки, листка або пагона рослини), це все вишивалось гладдю та окреслювалось контуром рисунку дрібними стібками [22]. В обрядовому строї до вказаних функцій додавалась обрядова та знаково-символічна, що визначали вибір матеріалів для виготовлення всіх складових частин вбрання, більш складних композиційних схем, багатство декорів, особливості ношення.

Лемківські чоловіки носили льняну сорочку (з білого льняного тонкого полотна на свято, а з конопляного – до роботи), що сягала нище бедер і покривала льняні штани (ногавки, гачі, які носили влітку, та колошні з білого чи темного вовняного полотна – взимку), ремінь (пояс), жакет (білий або темний камізельк без рукавів, пошитий з сукна (лайбик, лейбик, бруслик), на ноги взували ходаки, керпці (постоли) з шкіри, а на свята – чоботи з високими халявами. Лемки носили капелюхи, калапи «крисані» (фабричного виробництва, придбаного на заробітках в Америці). Наприкінці XIX – початку ХХ ст. капелюхи виразно зменшуються у вжитку. Взимку носили шапки з баранячого хутра.

У 20-40 роках основою лемківського чоловічого вбрання була довга, нижче пояса сорочка міського крою, яку шили з домотканого полотна. Найчастіше вживаними термінами були «сорочка», «опліча», «кошеля», «кошуля», «чехлик» – давні загальнослов'янські назви. Також були поширенні сорочки тунікоподібного крою з довгими рукавами, які закінчувались манжетами, невеликим стоячим комірцем, нагрудним розрізом пазухи, що застібалась на три кольорові ґудзики. Іноді у простіших сорочок комірець мав вигляд вузької обшивки у вигляді рубця. Чоловіче вбрання декорували скромніше від жіночого. Грудна частина лемківської чоловічої сорочки та манжети сорочки оздоблювались морщенням. У 20-30-і рр. ХХ ст. тут поширювались чоловічі сорочки з широким, відкритим коміром, сорочки з невеликим стоячим комірок майже не оздоблювались, якщо і прикрашали сорочку, то білими нитками [5: 6].

Чоловіки влітку носили прямі лляні штани, підтримували їх мотузкою (також відомі, як ногавка чи гачник). Зимою вони надягали білі штани, грубі вовняні «нагавиці», розрізані внизу і скріплені шнурком, які оздоблені кантами по боках. Колір канта різнився в залежності від віку власника: молодий неодружений чоловік мав голубий кант, молодий одружений – червоний, старші чоловіки носили «колошні» з коричневим чи бордовий кантом. «Колошні» на задній частині мали кокетки, які обробляли стрічкою, лампасами, кармани прорізали. Застібка була попереду з металу, нагадувала металеві гачки. Лляними онучами обмотували ноги, взували «вирбці», «мотузками» – шнурками закріплювали на голінці. Верхній чоловічий одяг мало відрізнявся кроєм від жіночого, той же «сірак», «гуня» та жакет без рукавів (жилет), камізельку, вдягали зверху на сорочку. Шили чоловічий верхній одяг з домотканого сукна, що зберегло колір овечої вовни: білий, сірий, коричневий, чорний. Незалежно від кольору сукна, шви зміцнювали різнокольоровою прошивкою, що вже виконувала декоративну функцію. Саморобні безрукавки-«камізельки», залежно від місцевості, називали «лейбик», «друшляк», застібались спереду на три пари ґудзиків, сплетених з вовняного шнурка: з чорного – для білих лейбиків, а з червоного – для темних, які у міжвоєнний період вже майже вийшли з ужитку. Вони ставали зручним робочим одягом [10]. На зміну саморобним безрукавкам прийшли святкові лейбики, шиті з фабричного блакитного, темно-синього сукна. Блакитні безрукавки переважали в західній частині Лемківщини, а темно-гранатові або чорні – у центральних районах. Спереду на такому виробі були кишені, а ззаду, вниз від стану, був розріз із клапанами – «клапити», «дупка». Лейбики оздоблювали одним або двома рядами ґудзиків уздовж піл, на кишенях і на спинці, над клапанами [23]. Р. Рейфус відзначає, що у східній частині Лемківщини носили здебільшого блакитні лейбики, але прикрашали не ґудзиками, а вишивкою ланцюжковим стібком червоними нитками [23: 39]. Ці лайбики на західній Лемківщині були вишиті у хвостах та мали жорст-

кий комір. Візерунки використовувалися квіткові – квіти, гілочки, листя. Вишивка відзначалася багатим та чітким художнім оформленням.

Гуня є головним чоловічим верхнім одягом, правда, на заході носять чоловіки «сірак», який має структуру піджака з англійським коміром. Сіраки були двох покроїв, різних майстрів, облямованої чорним або синьо-зеленим сукняним шнурком.

На голові носять чорний, фільцовий (фетровий, повстяний) капелюх – в інших районах Лемківщини отримав назву «калап», «клепаня», «крісак», «клебанка». Головний убір купували в Америці (на заробітках) або ж на Пряшівщині (північно-східна Словаччина) на ярмарках. Лемківські капелюхи мали ту особливість, що поля («криси») загинали вгору майже вертикально, за якими була широка стрічка, а за нею – пір'я зозулі або когута, що переливалось різними барвами.

Лемки зуміли зберегти давні архаїчні риси традиційного мистецтв вишивання українського костюма, структуру лемківського одягу та елементи побуту. Характерно, що в усіх районах Лемківщини вишивка має основне призначення: декорування одягу. Художньо-естетична виразність у будові орнаментальних композицій та своєрідність колориту вишивки – цим самим вирізняє кожен вишивальний осередок Лемківщини.

Функція еволюції, вплив контактів з сусідніми етносами – словаками, угорцями, румунами, видозмінювались елементи декору костюма, обумовило історію розвитку лемківської вишивки. У продовж віків геніями народних майстрів викристалізувалась чіткість техніки, орнаментики, символіки, композиційність в оздобленні строю, за допомогою чого виникла система прикрашення одягу, що стає основною частиною в його оздобленні [6:10].

«Орнамент – домінанта у системі декорування одягу» – служить на одязі прикрасою, відіграє функцію естетичного оздоблення, створюючи цілісну енергетичну картину та несе в собі закодоване послання майбутньому поколінню, є оберегом. У процесі аналізу визначаються взаємовпливи, поєднання орнаментальних елементів, способи інтерпретації, трансформації домінантних мотивів одягових вишивок лемківського костюма [20: 21].

В оздобленні повсякденного одягу лемків в першій пол. XIX ст. переважали геометричні орнаменти чи орнаментальні стрічки, де у перетині утворювались складні та прості геометричні мотиви. Часто зустрічаються мотиви трикутника, ромба, хрестика, кривульки, розеток, які компонувались в орнаментальні смуги, що окреслювалися однією чи двома-трьома стрічками [6: 432].

Декоративні рішення та формоутворення вишивки на костюмах лемків зазнали культурно-побутових впливів своїх сусідів, тож відомий знавець традиційної культури лемків І. Красовський навіть не відносив їх до лемків, а вважав мішаною бойківсько-лемківською групою з переважанням бойківського елементу [4: 301-302] .

У формуванні одягу закарпатських лемків та його оздобленні названі обставини наклали певні відбитки. Тому в одязі зустрічаються елементи, характерні для оздоблення і поширені у селах, що межують з бойківськими, долинянськими чи словацькими.

В оздобленні одягу Лемківщини характерні художні особливості лемківських вишивок, які найповноцінніше збереглися в народному одязі Перечинського та гірських сіл південної частини Великоберезнянського р-нів Закарпаття. Розглядаються способи рямування рукавів, нівелювання плечових конструктивних швів прямокутними «клатками», викінчення розрізу пазухи «защипом», розміщення вишивок на складових одягового комплексу, завдяки яким можна охарактеризувати художні особливості вишивок чоловічого натільного, поясного вбрання – «візиток», головних уборів (калап, кресаня).

Можна стверджувати, що на північному сході Великоберезнянського р-ну лемківські села межують з територіями бойківського субетносу, що зумовило глибоку асиміляцію культури та мистецтва обох етнографічних груп. У традиціях народного одягу оздоблення вишивкою помітні словацькі, подекуди угорські взаємовпливи, рідше всього польські мотиви декорування.

Висновки. На сьогодні вивчення закарпатського лемківського костюма в цілому все ще перебуває у стадії накопичення первинних польових матеріалів. Стрій лемків розглядався в дослідженнях багатьох учених, що вивчали українське вбрання, зокрема, у Ф. Вовка, К. Матейко [8: 202-203], С. Криницький [11], В. Білецька [16, 81], Г. Стельмащук [10], а також зарубіжних авторів: Р. Рейнфуса [23] та ін.

Оригінальність закарпатського костюма ні в кого з науковців та аматорів не викликає сумнівів, проте жоден із авторів не має змоги вичерпно сформувати ознаки цієї оригінальності. Тому не можна подати універсальні однозначні висновки щодо формування лемківського та закарпатського костюма, проте можна зробити ряд узагальнень.

На формування закарпатського вбрання кожен етнос наклав свій відбиток – лемки, бойки, гуцули, а також маємо впливи пограничних європейських держав, що межують із Закарпатською областю.

Лемківський традиційний одяг має низку особливостей та численні декоративні доповнення до нього, що відображає високий рівень культури виробництва матеріалів для одягу, створення його різноманітних форм, володіння багатьма видами й техніками оздоблення. Водночас народному одягу притаманна значна варіативність.

Регіональною специфікою позначені матеріали одягу, конструктивні, технологічні і декоративні прийоми його створення, способи виробництва окремих деталей: головних уборів, взуття, прикрас, колорит, техніка та мотиви орнаментики – особливо сорочок і поясного одягу, які майже до кінця XX ст. зберігали давні локальні особливості, а також способи носіння, і об'єднання всіх елементів одягу в повний, завершений комплекс вбрання.

Тяжіння до традицій народного одягу як джерела художніх ідей, безсумнівно, тісно пов'язане з розмахом і зростанням усього промислового виробництва. Сьогодні лемки належать до різних груп і прошарків

у соціальному, релігійному і національному житті, але намагаються зберігати, культивувати і розвивати традиції культури і мистецтва своїх предків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кубійович В., Лемки // Енциклопедія Українознавства. т.чю- Львів, 1994.- с.1275-1280;

2. Лемківщина у 2-х томах, т.2 «Духовна культура» Львів 2002. С. Павлюк, член-кор. НАН України, Ю. Грошко, професор, докторіст. наук: Р. Кирчів ., Львів 2002;

3. Halczak B. Łemkowskie miejsce we wszechświecie. Refleksje o położeniu Łemków na przełomie XX i XXI wieku / Bohdan Halczak // W: Łemkowie, Bojkowie, Rusini – historia, współczesność, kultura materialna i duchowa / red. nauk. Stefan Dudra, Bohdan Halczak, Roman Drozd, Iryna Betko, Michal Šmigeľ. Tom IV, cz. 1 . – Słupsk – Zielona Góra : [b. w.], 2012. – S. 119-133 .

4. Красовський І. Матеріальна культура лемків північних схилів Карпат XIX-XX сторіч/ І. Красовський // Науковий збірник музею української культури у Свиднику.- Пряшів, 1989. – Т. 13. – С. 301-302

5. Тиводар М. П. Етнографічне районування українців Закарпаття (за матеріалами традиційної культури другої половини XIX-першої половини XXст.) М.П. Тиводар// Carpatica-Карпатика. – Ужгород, 1999. – Вип. 6. – С. 4-64.

6. Пилип Р. Локальні особливості традиційної народної вишивки сорочок українців Закарпаття кінця XIX – першої половини XX ст. / Р. І. Пилип// Упорядник І. Ліхтей. – Ужгород: Поліграфцентр «Ліра», 2010. – С. 259-273;

7. Северин Уделя. Земля Лемківська. – Львів, 1937. – 87 с.

8. Матейко К. І. Український народний одяг. – К., 1977. – С. 202-203

9. www.lemky.com

10. Стельмащук Г.Г. Традиційний лемківський костюм // Українські Карпати. Культура. – К., 1989. – С.105-110;

11. Криницький С. «Просвіта» в Лемківщині в XIX-XX ст. // «Просвіта» історія, постаті, чин. – Івано-Франківськ, 1993. – 25-29 с.;

12. П. Чучка, Ю. Юсип, Ю. Бача, І. Фізер. Українські Карпати: етнос, історія, культура // Ужгород, 26 серпня – 1 вересня 1991-1993. – 610 с.

13. Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження / Ю. Г. Гошко., П. М. Жолтовський. – Київ, 1983. – С. 142-280

14. Кульчицька О. Народний одяг західних областей України, табл. 42;

15. Будзан А.Ф. Художні вироби з бісеру // Народна творчість та етнографія. – 1976. – № 1. – С. 83.

16. Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція і орнаментаціція // У кн.: Матеріали до етнографії, 1929. – Т. 21-22. – Ч. 1. – С. 81.

17. Кравчук Л. Т. Вишивка // У кн.: Нариси з історії Українського декоративно-прикладного мистецтва. – Львів, 1969. – С. 62.

18. Добранська І. О., Симоненко І. Ф. Типи та колорити західної вишивки // Народна творчість та етнографія, 1959. – № 2. – С. 80.

19. Українське народне декоративне мистецтво // Тканина та вишивка. – Табл. 29.

20. Ульянова Л. Сучасна українська вишивка // Народна творчість та етнографія. – 1970. – №1. – С. 13-19.

21. Гайова Є. Особливості оздоблення безрукавного плечового одягу на Закарпатті з кінця XIX – 50 роки XX ст.

22. Українське народництво [навч.посіб.] / За ред.. С.П. Павлюка. – Львів: Фенікс, 1994. – 599 с.

23. Reinfuss R. Sladami Lemkow. – Warszawa: Wyd PTTK «Kraj», 1990.

УДК 738 (477.53)

Інна ГУРЖІЙ,
старший викладач кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка ,
м. Полтава, Україна

ІСТОРИЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ КЕРАМІЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ТЕХНОЛОГІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ВИГОТОВЛЕННЯ КЕРАМІЧНИХ ВИРОБІВ ПОЛТАВЩИНИ

Гуржій І. А. Історичні умови формування керамічного мистецтва та технологічних особливостей виготовлення керамічних виробів Полтавщини. У статті аналізується поетапний розвиток керамічного мистецтва на території Полтавщини, його технологічні особливості. Розглянуті перші технологічні експерименти приготування керамічних мас та процеси випалів кераміки.

Ключеві слова: кераміка, декоративне мистецтво, мистецтво.

Гуржий И. А. Исторические условия формирования керамического искусства и технологических особенностей изготовления керамических изделий Полтавщины. В статье анализируется поэтапное развитие керамического искусства на территории Полтавщины, его технологические особенности. Рассмотрены первые технологические эксперименты приготовления керамических масс и процессы обжигов керамики.

Ключевые слова: керамика, декоративное искусство, искусство.

Gurzhiy I. A. Historical features of the formation of ceramic art and technological characteristics of Poltava ceramic products.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in technological features of ceramic art in the Poltava region.

Objectives. The objectives of this study are to determine| the gradual development of ceramic art in the Poltava region, its technological features.

Methods. The method was been applied to the research.

Results. The results of the research support the idea that this investigation considered the first technological experimentation of ceramic and ceramic firing process. based on their fixed shaping of the Neolithic. Gradual improvement and the influences of other cultures gave ceramics original local differences

Conclusion. Modern potters are increasingly turning to the achievements of the past, reviving and interpreting in their own way sample forms and patterns. Further research is planned to conduct the study towards a harmonious combination of art, such as ceramics decorative architectural space.

Keywords: ceramics, decorative arts, arts.

© Гуржій І. А., 2014

Постановка проблеми. Як зазначив мистецтвознавець та керамолог Юрій Лащук, керамічне виробництво на українській етнографічній території сягає епохи неоліту, а творчий і виробничий досвід легіону відомих і невідомих талантів видав такі скарби художньої культури, такі перлини людського генія, які можна зрівняти хіба що із скарбами української пісні. Проте на відміну від пісні, яка здобула собі визнання на всіх континентах, народна кераміка, вершинні явища її мистецтва не систематизовані істориками мистецтва, не відомі художникам та студентам шкіл декоративно-вжиткового мистецтва, не розкриті перед працівниками культури, залишаються незнаними широкій громадськості світу [1]. Вивчати та досліджувати надбання минулого – головне завдання сьогодення. Полтавщина має свою керамічну спадщину, яка головним чином повинна вплинути на формування сучасної кераміки, бути її фундаментальною основою.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Своєрідне вихідне значення для нашого дослідження мають інформаційні джерела археологічних та мистецтвознавчих праць. Кераміка Полтавщини не виокремлена від загального мистецького процесу України. Актуальними для цієї теми є праці керамологів О. Пошивайла [7] та Ю. Лащука [1], а також мистецтвознавця В. Ханка [6] та багатьох інших дослідників, які займаються питаннями становлення осередків гончарства Полтавщини. Археологічні дані щодо керамічної спадщини цієї території можна дослідити у наукових публікаціях та працях Г. Сидоренка, Є. Махно, Д. Телєгіна [2]. Питаннями технологічного процесу виготовлення кераміки займаються О. Тітова [3] та А. Гейко [5]. Зазначені праці висвітлюють цінний науково-практичний матеріал щодо вивчення керамічної спадщини Полтавщини.

Метою дослідження є огляд хронології становлення керамічного мистецтва на території Полтавщини та аналіз ролі керамічної спадщини.

Виклад основного матеріалу дослідження. Важливим фактором для сучасного суспільства залишається вивчення власної історії, а також мистецької спадщини, що є фундаментальною основою для формування нових напрямків сьогоденного мистецтва. Дякуючи своїй довговічності, кераміка є основним матеріалом при вивченні археологічного спадку.

Першими керамічними виробами, знайденими на території Полтавщини (період неоліту), був ліплений глиняний посуд, що створювався окремими племенами чи групою споріднених племен. Зразки посуду, однотипні за формою та орнаментацією, мали функціональне призначення та елементарне декорування, яке підкреслює прагнення урізноманітнити вироби ужиткового призначення.

Пам'ятки археологічних культур доби неоліту на території Полтавської області були представлені племенами двох археологічних культур: дніпродонецької та ямково-гребінчастої кераміки. Гостродонний посуд дніпровсько-донецької культури V-III тис. до н. е. прикрашений гребінчасто-накольчастим орнаментом. Керамічний посуд ямково-гребінчастої культури мав округле чи гостре дно і прикрашався рядами ямок відбитків гребінцевого штампа, що чергувалися. За цим типом орнаменту дістала назву вся культура [2].

Технологія виготовлення посуду мало нагадувала сучасні прийоми формування керамічних виробів. Дніпро-донецький посуд виготовлявся стрічковим способом: з довгих рослинних волокон робили каркас, котрий разом з глиною утворював стрічки. Останні наліплювалися одна на одну і складали стінки посудини. На різних горщиках відмічено паралельне вінцю розміщення відбитків вигорілих рослин. Іноді трав'яними волокнами стягували край. Готовий посуд випалювався на відкритих вогнищах [3]. Кераміка всього періоду неоліту на території Полтавщини вирізняється своєю простотою технологічних процесів та прийомів орнаментації.

У північній частині Полтавської області, а саме в Лубнах та неподалік Пирятина, знаходяться кургани з похованнями середньодніпровської культури, яка існувала на межі III-II тис. до н.е. та входила до групи культур шнурової кераміки, поширеної на річках Одер та верхнього русла Волги. Керамічний посуд у похованнях мав форму склянковидних та дзвоноподібних чаш, а також кулястих амфор. Вироби прикрашалися орнаментами з прокреслених ліній та відбитків шнура.

У добу бронзи басейни річок Сули, Псла та Ворскли заселяли племена трьох археологічних культур: катакомбної, багатоваликової кераміки та зрубної. Епоха бронзи представлена вжитковими та ритуальними виробами, для яких характерні і біконізм, і кулеподібність форм. Горщики, миски, вазоподібні посудини, кухлі мали вишукані ритовані та карбовані орнаменти, застосовувалося відтискування скрученого мотузка та скісні нарізи. Поширеним був мотив сосонки, рядів ямочок, рисок або ж суцільне орнаментування стінок горщиків [1]. Орнаментація цього періоду дає можливість вважати, що кераміка починає нести не тільки функціональний характер, з'являється прагнення до естетичності предметів, що використовуються в побуті.

Назви археологічних культур нерідко залежать від керамічних знахідок та технологій формування кераміки. Так, період «багатоваликової кераміки» походить від посуду того часу, прикрашеного візерунками із наліпних валиків. На території Полтавщини поселення цієї культури виявлено в Котилевському (Велика Рублівка), Полтавському (Макухівка, Марки) районах, у Лубнах.

Епоха раннього заліза пов'язана з культурами скіфських та сарматських племен. Серед скіфських племен лісостепу набув поширення безкисневий випал, який дозволяв надавати виробам сірого забарвлення та виключав кольоровий розпис: вони вкриті витонченими геометричними орнаментами, створеними ритуванням та штампуванням. У першій половині I тис. поширилися первісні види ручного гончарного круга, а гончарство стало ремеслом, яким уже займалися не тільки жінки, як це було раніше, а чоловіки. Установлюється форма двокамерного горна [1]. Цей період характерний склад-

ністю технологічних процесів виготовлення кераміки, а саме формування та випалу. Використання гончарного круга дало нові можливості формування керамічних виробів. За його допомогою виробництво кераміки поступово перероджується до ремесла, адже легкість формування вплинуло на збільшення кількості керамічних виробів. Використання печей дало можливість виготовляти більш досконалу кераміку, що мала щільніший спечений черепок.

Розширилася і сфера застосування керамічних виробів. Гончарі скіфського часу виліплювали посуд, іграшки, культові вироби для жертовників і хатніх вівтарів.

Глини, що використовувалися для виготовлення кераміки скіфського часу, добували неподалік поселень. Майстри керамісти знали фізичні та технологічні властивості глин і враховували усадку та пластичність. Гончарі свідомо й цілеспрямовано здійснювали відбір сировини, надаючи перевагу залізистим глинам [5]. Вони знали, що чим більший вміст заліза, тим менша температура випалу, що спрощувало технологічний процес випалу.

Усі компоненти формувальної маси змішували в сухому стані. Формувальна маса, з якої виготовляли посуд, складалася із суміші глини чи кількох глин і штучно введених домішок. Цікаво, що до складу мас гончарі вводили органічні домішки, що були необхідними для випалу посуду в багатті. Органіка хоч і збільшувала пористість черепка та водопоглинання, але зменшувала брак при нерегульованій температурі випалу.

Формований посуд вручну ліпили по спіралі. Гейко А. В. у своєму дослідженні розрізняє декілька способів обробки посуду, а саме 5 видів: 1) орнаментування; 2) обмазування; 3) ангобування; 4) лискування; 5) чорніння [5].

Установлено, що посуд випалювали здебільшого без попередньої температурної витримки нетривалий час за низької температури (450-650°С), що підтверджує домашній характер гончарства. Спеціальні печі для випалювання кераміки з'явилися в V ст. до н. е., коли господарство, а разом з тим і гончарство племен Дніпровського лісостепового Лівобережжя, досягло найвищого рівня розвитку. Поява гончарних печей свідчить про початок переходу від домашнього виробництва до ремесла [5].

Ранні слов'яни на Полтавщині представлені кількома археологічними культурами – зарубинецькою, черняхівська, пеньковською та роменською. Зарубинецька культура представлена в поєднанні з сарматською на Замковій горі в Лубнах, датується II ст. до н. е. – I ст. н. е. Керамічний посуд ліпний, представлений мискою і горщиком зарубинецької та курильницею з сарматської культури, що, очевидно, свідчить про мирний характер відносин їх носіїв [2].

Прогрес виробництва і художніх особливостей простежується на пам'ятках протослов'янської кераміки черняхівської культури III-IV ст., де глеки та горщики мають стрункі, наближені до виробів з металу форми, підкреслено декоративний характер. З'являються окремі образотворчі сюжети символічного змісту, а також мотиви рослин, птахів та тварин [1].

У другій чверті першого тисячоліття нашої ери територія міста Полтави ввійшла до складу величезного різноетнічного масиву племен, об'єднаних у складі Готської держави. В історичній науці це об'єднання відоме під назвою черняхівської культури. У Полтаві рештки невеликих поселень цього часу відомі поблизу Вакуленець і Побиванки, Біофабрики, на Білій Горі, поряд із селами Андріївка і Зорівка. До цього періоду належить чудово виконаний кружальний посуд з лискованою поверхнею [4]. Лискування як прийом декорування надавало посуду не лишу естетичності, але й збільшувало щільність зовнішнього шару черепка. Це був єдиний метод зменшити водопоглинання виробу, адже на той час ще не знали методів ущільнення поверхонь за допомогою полив.

Населення черняхівської культури (II-VI ст.) користувалося посудом, який виготовляли на гончарному крузі. Виготовлення на гончарному крузі було досить незвичне. Спочатку вироби формувалися вручну за допомогою стрічок з глини, а вже потім ставили на гончарний круг, рівняли та підліплювали. Як зазначав І. Щегельський, очевидно черняхівські майстри помітили, що керамічна маса не була достатньо пластичною, аби формувати посудину з однієї грудки глини. Ось чому у них домінував стрічковий спосіб формування кераміки.

При археологічних дослідженнях на Соборному майдані (Червона площа) міста Полтави та на території кондитерської фабрики виявлено п'ять невеликих напівземлянкових жител роменського часу. Серед знахідок у помешканнях стародавніх полтавців – уламки й цілі форми ліпного посуду місцевого виробництва – горщики, покришки, сковорідки, керамічні прясла [4].

Феодальний період розвитку української кераміки відзначається виділенням у містах Київської Русі міських ремісників, а також вотчинних, які поступово переходили від ручного до ножного швидкообертового гончарного круга. Вони вільно володіли різними способами застосування свинцевих полив та емалей, досконало засвоїли складну техніку формування і приготування керамічних мас, випалу [1]. Як стверджує мистецтвознавець В. Ханко, у період Київської Русі (XI-XII ст.) на території сучасної західної частини Полтавської області в прикордонних населених пунктах Посольської оборонної лінії було розвинене ремісництво, в тому числі й гончарство. Лише через п'ять століть після татаро-монгольської «руїни» запанувало активне господарче життя краю, що припало на період пізнього середньовіччя [6].

Барвисті поливи і кольорові ангоби з'явилися на Київській Русі на 100-200 років раніше, аніж у країнах Центральної і Західної Європи, де знали поливу лише одного кольору та не вживали ріжкованих розписів [1]. Серед знахідок XII – першої половини XIII століття, виявлених на території городища в місті Полтава (Соборний майдан), переважають уламки кружального посуду – горщиків, покришок, корчаг, світильників, а також керамічні прясла. У керамічному комплексі літописної Лтави поєдну-

вались традиції києво-руського та кочівницького гончарства, що знаходить вираз в орнаментації, своєрідності форм та оформленні деталей посуду, наявності таврування тощо. Найновішими археологічними розкопками відкриті поки що поодинокі уламки керамічного кружального посуду XIV-XV та XVI ст., що свідчать про безперервність заселення полтавських теренів упродовж IX-XVII ст.

Для українського гончарства періоду розвитку феодалізму (XIV – сер. XVII ст.) характерна поява в містах, які були основним зосередженням професійних об'єднань, цехів. Формуються нові техніки підполивного розпису типу народної майоліки – меццо майоліки: по мокрому тлу побілки – білого ангобу, який замінив білу емаль (глуху поливу властиву справжній майоліці) – затікання з характерними орнаментами фляндрівки або стікання кольорових глинок, та по підсушеному тлу – ріжкування (розпис трубчатим інструментом), вершинним проявом якого є контурні малюнки [1].

З XVII ст. гончарі виготовляють посуд для побутових потреб для різних верств населення, а також для монастирів. У побуті заможних верств населення періоду пізнього феодалізму (сер. VII – XVIII ст.) був поширений рясно мальований полив'яний посуд – полумиски, кухлі, дзбанки, вази, а також ускладнених форм кімнатні печі-груби та комини, викладені з рельєфних або плоских кахель із складними розписами по білій емалі синьою або рудою фарбами. З появою кахляних печей кераміка набула нового призначення: використовуватись як архітектурно-декоративна кераміка. Так, стіни мурованих споруд часів Гетьманської України часто прикрашалися керамічними декоративними щитами та вставками [1].

З XVIII ст. кахлярство набуває розвитку поряд з виготовленням вжиткового та декоративного посуду. Кахлі виготовляли переважно рельєфні, не мальовані з рослинними та геометричними орнаментами. На Полтавщині кахлярство розвивалося у Великих Будищах, Глинську, Миргороді. Теракотові кахлі оздоблювалися візерунками запозиченими з килимарства, різьблення по дереву, а також із зображенням квітів, листя, ягід. «Хрещаті» кахлі були найпоширенішими, тобто ті, що мали зображення хреста. У Ромнах виготовлялися й сюжетні кахлі із зображенням людей та коней.

Кахлярством і виробництвом будівельної кераміки, як правило, займалися ремісники в містах і містечках. Вони були об'єднані у цехові організації. З середини XIX століття на Полтавщині існували 364 заводи, з них: цегляних – 332, кахельних – 5 (2 у Полтаві, 2 у Кременчуці, 1 у Ромнах), гончарних – 27 (9 у Гадячі, 10 у Зінькові, 8 у Лохвиці). Число працюючих кахельників було незначним: тодішня статистика подає – 29 майстрів, 35 робітників і 25 учнів [6].

Натомість сільські гончарі більше виробляли простий посуд. Тодішнє населення України потребувало кераміки побутового призначення: кухлі, ставчики, посуд (миски, полумиски, горщики, макітри, ринки, тикви, глечики, носатки, чарки, слоїки, барильця), декоративний посуд (баранці й леви для міцних напоїв, куманці), люльки, речі культового призначення (свічники, куришки), малу пластику (барині, жінки з півнем чи з куркою, звірі і птахи, дитячі свистунці – кінь без пана і з паном, кінь з трьома головами, качки; на початку XX ст. – етнографічні композиції, статуетки й погруддя Тараса Шевченка) [6].

Висновки і перспективи. Етап формування мистецтва кераміки, зародження традицій орнаментування та технологічних особливостей виготовлення керамічних виробів, основ їхнього формотворення зафіксований з часів неоліту. Поступове вдосконалення та впливи інших культур надало кераміці самобутніх локальних відмінностей. Сучасні керамісти все частіше звертаються до надбань минулого, відроджуючи та інтерпретуючи на свій лад зразки форм та орнаментів. Тому сьогодні актуальним залишається вивчення мистецької спадщини, адже без минулого не можливо створити майбутнього.

Подальші дослідження передбачається провести у напрямку вивчення гармонійного поєднання творів мистецтва, а саме декоративної кераміки з архітектурним простором.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лащук Ю. Українське гончарство – феномен народного м истецтва слов'янського світу // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник / Упоряд. Олеся Пошивайла; Худож. Юрко Пошивайло; Пер. англ. Ігоря Пошивайла. – Київ–Опішне: Молодь – Українське народознавство, 1993. – Кн.. 1. – 520 с.: іл.

2. Сидоренко Г. О., Махно Є. В., Телєгін Д. Я. Довідник з археології України. Полтавська область. – К.: Наукова думка, 1982. – 108 с.

3. Тітова О. Технологія виготовлення та форми неолітичного посуду Середнього Подніпров'я. Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник / Упоряд. Олеся Пошивайла; Худож. Юрко Пошивайло; Пер. англ. Ігоря Пошивайла. – Київ–Опішне: Молодь – Українське Народознавство, 1993. – Кн.. 1. – 520 с.: іл.

4. Полтава. Історичний нарис. – Полтава: Полтавський літератор, – 280 с., іл. + 24 с. вкл.

5. Гейко А.В. Виробництво ліпленого посуду в племен скіфського часу Дніпровського лісостепового Лівобережжя. Автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук. – К.: НАН України, 2008.

6. Ханко В. Осередки гончарства на Полтавщині // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник / Упоряд. Олеся Пошивайла; Худож. Юрко Пошивайло; Пер. англ.. Ігоря Пошивайла. – Київ–Опішне: Молодь – Українське Народознавство, 1993. – Кн. 1. – 520 с.

7. Пошивайло О. Унікальна пам'ятка кахлярського мистецтва. Полтавщина: Гончарний збірник за рік 1988-й // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник / Упоряд. Олеся Пошивайла; Худож. Юрко Пошивайло; Пер. англ. Ігоря Пошивайла. – Київ–Опішне: Молодь – Українське Народознавство, 1993.– Кн.1. – 520 с.

УДК 75.03:75.04.53(477.83-25)

Анастасія СІМФЕРОВСЬКА,
аспірант ЛНАМ,
м. Львів, Україна

ХУДОЖНИКИ ЛЬВОВА ДОБИ МОДЕРНУ В АВТОПОРТРЕТАХ: ВІД ОСОБИСТОСТІ ДО ОБРАЗУ

Сімферовська А. О. Художники Львова доби модерну в автопортретах: від особистості до образу. У статті розглянуто та проаналізовано художньо-стилістичні особливості автопортретів львівських художників початку ХХ століття у їх тісному зв'язку як з особистостями митців, так і з загальним культурно-мистецьким середовищем Львова. Мистецтвознавчий аналіз автопортрета як творчої самоідентифікації художника здійснюється на основі синтезу характеристик особистості та стилю, якому підпорядковується образ. Дослідження базується на методі протиставлення стилістичних рішень як різних концепцій особистості і способів вирішення проблеми образу людини у мистецтві.

Ключові слова: автопортрет, образ, стиль, Львів, початок ХХ ст.

Симферовская А. О. Художники Львова єпохи модерна в автопортретах: от личности к образу. В статье рассмотрено и проанализировано художественно-стилистические особенности автопортретов львовских художников начала ХХ века, в их тесном сопряжении как с личностями художников, так и с общей культурно-художественной средой Львова. Искусствоведческий анализ автопортрета как творческой самоидентификации художника производится посредством синтеза характеристик личности и стиля, которому подчиняется образ. Исследование основано на методе противопоставления стилистических решений як различных концепций личности и способов разрешения проблемы образа человека в искусстве.

Ключевые слова: автопортрет, образ, стиль, Львов, начало ХХ в.

Simferovska A. A. Painters of the city Lviv in modern day self-portraits: from the individual to the image.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in self-portrait as an artistic self-defining is made by synthesizing the characteristics of personality and style, which forms the image.

Objectives. The objectives of this study are to determine| the artistic and stylistic peculiarities of self-portraits of Lviv's artists of the beginning of the XX century, in their close connection with the personalities of authors and the cultural surroundings of that period in Lviv.

Methods. The method of opposing of styles as different conceptions of individuality was been applied to the research.

Results. The results of the research support the idea that the specified works and artists are certainly not able to display the full picture of the existence of the genre and general artistic processes in Ukraine in this period, and they highlight a fresh creative individuality of their authors, reveal their views on people and themselves.

Conclusions. The present results are significant in synthesizing the characteristics of personality and style, which forms the image and types of solving the problem of the human image in art.

Keywords: self-portrait, image, style, Lviv, beginning of XX century.

© Сімферовська А. О., 2014

Постановка проблеми. Автопортрет займає особливе місце в структурі портретного жанру, адже він є своєрідною квінтесенцією історичного образу художника, в якому найінтенсивніше відображається його особистісне та мистецьке «Я». Дослідження автопортрета є темою актуальною не лише в контексті аналізу портретної спадщини того чи іншого періоду або ж територіального і культурного середовищ, але і в дослідженнях історичних, культурологічних, соціологічних. Адже образ людини, що є кінцевою і вичерпною темою портрета, найповніше реалізується у автопортреті як світоглядній та особистісній саморефлексії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема львівського портрета початку ХХ ст. не є окремо виділеною з загального мистецького контексту і залишається сьогодні в просторі часткового аналізу портретної спадщини окремих митців. Подібний стан речей можемо спостерігати і у стосунку до автопортрету, який не мав фундаментального наукового опрацювання як окрема тема у львівському мистецтві. Одним із нечисленних намагань хоча б частково висвітлити дану проблематику була виставка польського автопортрету у Львівській національній галереї мистецтв ім. Б. Возницького «In Propria Persona. Malarzy Polskich Portret Własny» (згодом повторена також у Кракові) [6], серед експонованих творів якої велика кількість автопортретів належала саме львівським художникам початку ХХ ст. Проте цілісного дослідження львівського автопортрету, який би поєднав усіх митців, що жили і працювали у Львові у даний період, на сьогоднішній день немає.

З огляду на суттєвий брак опрацювання проблеми та її важливість для поглиблення розуміння особливостей культурно-мистецького простору Львова доби модерну, **метою** дослідження є класифікація, аналіз та репрезентація особистостей художників через їхнє бачення самих себе в автопортретах. Дане дослідження є спробою не лише відобразити «історію в обличчях», але і прослідкувати особливості взаємовпливу персони автора та художнього стилю, у якому він працював. Адже стиль є образотворчим матеріалом у побудові пластики образу, і через стилістичний аналіз твору можна здійснити характерологічний аналіз особистості митця.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ставлення кожного конкретного художника до автопортрету індивідуальне. Відомо, що декотрі з них портретували себе дуже часто, інколи перетворюючись на основну модель власної творчої уваги, тоді як інші жодного разу не звертались до себе як об'єкту пошуків живописного образу. В цьому значенні ми не позбудемось певних втрат, адже в дослідженні буде згадано лише тих львівських митців, у творчій спадщини і яких зустрічаємо автопортрет.

Полікультурне середовище сецесійного Львова характеризувалось великим стилістичним розмаїттям. Це був період, що, до певної міри, копіював загальноєвропейську мистецьку картину, коли одночасово зароджувались та існували різні художні стилі.

Доволі велика кількість львівських художників на початку ХХ ст. усе ще дотримувалась академічних канонів, що транслювалось і на жанр портрету. Серед найбільш яскравих прикладів репрезентації класичної моделі автопортрету – твори львівських вірмен, батька та сина – Антоні і Каєтана Стефановичів. Незалежно від техніки виконання, образ формувався цими митцями у чіткій відповідності головним архетипічним складовим портрету – відповідності оригіналу, максимальній увазі до обличчя. В зображенні вони також використовували класичні для автопортрету атрибути, такі як пензлі і палітра. Ці атрибути дуже міцно закріпились у канонічній системі автопортретного зображення, адже таким чином художник поставав перед глядачем у своїй безпосередній сутності, а ці атрибути формують образ, так само, як ангели на полотнах постають із крилами за спиною, а музи – з лірами у руках. З'являючись, формуючись та існуючи в єдиному просторі європейського мистецтва, львівські художники, як і їхні західноєвропейські колеги, часто писали автопортрети, використовуючи згадані атрибути. Ці атрибути зустрічаємо також і в деяких автопортретах О. Новаківського, М. Дулемб'янки, О. Добровольського, Я. Стики, А. Августиновича. Звертаються до цього мотиву і А. та К. Стефановичі, зокрема згадаймо пізній автопортрет батька (А. Стефанович «Автопотрет», 1927 р., п. ол., ЛНГМ ім. Б. Возницького) та ранню роботу сина (К. Стефанович «Автопортрет», 1910 р., п. ол., ЛНГМ ім. Б. Возницького).

Ще одним прихильником класичної концепції портретного жанру можемо вважати І. Труша. Активно застосовуючи в своїй пейзажній творчості принципи імпресіонізму, в портреті цей художник так і не зміг повністю позбутись академічних впливів. Цікаво також, що як портретист, і. Труш не вирізнявся щедрістю у написанні автопортретів. Найбільш відомим образом митця є «Автопортрет», датований 1930-ми роками (збірка НМ ім. А. Шептицького у Львові) [5: 107]. В порожньому просторі полотна ми бачимо тільки обличчя, тільки голову, позбавлену опори шиї та корпусу тіла. Натомість композиційно голова наче «не вміщується» в простір картини, вона виходить за межі полотна. Композиція розмикається вгору і, таким чином, опора немов «перевертається з ніг на голову», а обличчя художника «парить» в тривожному, рухомому, живому просторі. Цей автопортрет як емоційно, так і художньо-стилістично, дуже сильно відрізняється від інших портретів, написаних І. Трушем.

Доволі часто в автопортреті експресія почуттів митця загострюється максимально, адже він занурюється у себе самого. Часами еволюцію художньої експресивності можна прослідковувати хронологічно. Прикладом цього можуть бути автопортрети Олекси Новаківського [4], чию творчість характеризують як симбіоз імпресіонізму та експресіонізму. О. Новаківський залишив велику кількість автопортретів. Художник часто портретував себе в середовищі, на численних автопортретах зображував поруч себе дружину. Ці образи органічно відображають загальну стилістику художньої мови Новаківського, експресивність його характеру, виражену у емоційній напрузі ліній і кольорів. Один з найбільш ранніх автопортретів митця («Автопортрет», збірка НМ ім. А. Шептицького у Львові), написаний у легкій імпресіоністичній манері до певної міри навіть стриманої все тим же академічним каноном. Натомість, останній з відомих автопортретів («Автопортрет з букетом квітів», збірка НМ ім. А. Шептицького у Львові) виступає апофеозом експресивної мови митця, суцільним нашаруванням кривих кольорових ліній, що витворюють химерний образ свого автора.

Поруч з експресивністю таких львівських художників, як О. Новаківський та Ф. Паутч, була дуже популярною інша естетична концепція, задекларована у стилі сецесії. Львівська сецесія характеризувалась найбільшим розквітом в архітектурі та графіці, проте, хоч і менш чисельні, твори образотворчого мистецтва, виконані у цьому стилі, складають неповторну частину мистецтва Львова. Серед сецесійних автопортретів можемо згадати образи Влодзімєжа Блоцького та Казимира Сіхульського. Живописні чи графічні, вони однаково яскраво демонстрували як ознаки стилю, так і своїх авторів – юне талановите покоління митців модерного Львова. В двох львівських автопортретах К. Сіхульського [2] бачимо стилізовані квіткові мотиви, а в «Автопортреті з трубкою» В. Блоцького [7] – відображення популярної в модерні теми сходу. Цікаво, що згадуваний К. Стефанович, який вважають одним з основних творців львівської сецесії, не виконав у цьому стилі жодного автопортрету.

На початку ХХ ст. у середовищі мистецького Львова усе ще зберігається відчутна диспропорція між чоловіками та жінками-художниками. І серед цієї незначної кількості ще менше було таких, які займались портретом. Ми можемо з певністю назвати два жіночих імені, які залишились вписаними в історію львівського портрету доби модерну – це Марія Дулемб'янка [8:297] та Люна Дреклєр [8].

В творчості випускниці Віденської АМ М. Дулемб'янки портрет відігравав одну з основних ролей. Її моделями були, здебільшого, жінки, зокрема художниця відома завдяки створенню великої кількості образів своєї близької подруги – польської поетеси М. Конопніцької. Жінка як основний об'єкт творчої уваги виступає у творах М. Дулемб'янки не випадково – художниця була відома своїми феміністичними переконаннями, приймала активну участь у жіночих рухах Галичини, заснувала, серед інших, жіночу гімназію та жіночий виборчий комітет у Львові. У збірці ЛНГМ ім. Возницького зберігаються також автопортрети художниці. Для цих творів характерний малий формат та максимальна аскетичність зображення. М. Дулемб'янка у стилістичному вирішенні своїх автопортретів звертається до творів старих майстрів, зокрема створені нею образи дуже співзвучні автопортретам Рембранта – з поглинаючою темрявою фону і тонким нюансуванням світло-тіні обличчя. Ці твори постають як своєрідне відлуння концепцій минулих епох – важ-

копрочитувані через плин часу і тонке, прозоре письмо, вони демонструють нам свого автора – строгу і статичну жінку з елегантним пенсне – образ львівської інтелектуалки поч. ХХ ст.

Ще однією інтелектуалкою зазначеного пеіоду була Л. Дрекслєр. Після студій у паризькій майстерні Бурделя мисткиня знайомиться з теософом Р. Штайнером і стає послідовницею його вчення. Нові світоглядні концепції вона переносить у творчість. У «Автопортреті в святині» (бл. 1910 р., збірка ЛНГМ ім. Б. Возницького у Львові) [6] Л. Дрекслєр зображає себе в буддистському храмі, одягнутою в характерне вбрання, що образно долучає її до співучасті у священних дійствах.

Серед львівського автопортрету періоду модерну символічний образ Л. Дресклєр не єдиний. Епоха декадансу, що сколихнула західну Європу на зламі XIX-XX століть, хвилею докотилась до Львова з певним часовим «запізненням». Характерні для декадансу роздуми про смерть, час та плинність життя знайшли своє відображення в автопортретах таких львівських митців, як О. Добровольський, М. Ольшевський та В. Вахтель. Мар'ян Ольшевський, випускник філософського факультету Львівського університету, був представником прогресивної молоді тогочасного Львова. Серед інших творів, пов'язаних з темою смерті, у 1910-х рр. він написав «Автопортрет зі смертю» (збірка ЛНГМ ім. Б. Возницького у Львові). Співзвучними цій темі є і автопортрети з черепом О. Добровольського (дві версії 1908-го року). Митець доволі рідко звертався до жанру портрету, проте серед нечисленних портретних образів домінуюче місце займали саме автопортрети. Атрибут черепа, запозичений О. Добровольським з мистецтва попередніх епох, спрямовує увагу глядача до символів ванітасу та «memento mori» (з лат. – «пам'ятай про смерть»), запозичених у жанр портрету з іконографії голандського натюрморту XVII ст. Символи часу прочитуємо в автопортреті ще одного львівського художника поч. ХХ ст. – Вільгельма Вахтеля («Автопортрет з годинником у руках», збірка ЛНГМ ім. Б. Возницького у Львові). На тлі блідої стіни з заокругленим орнаментом (вихор життя) ми бачимо темний силует художника, що схилився над відкритим кишеньковим годинником. Художник не дивиться на глядача, він не шукає діалогу – його увага суцільно прикута до маленького циферблату. Головні питання, пов'язані з устроєм світу і місця в ньому конкретної людини, застигають в цьому автопортреті у протяжності погляду на годинник.

Висновки і перспективи. Аналізуючи автопортрети львівських митців у період перших десятиліть ХХ ст., бачимо розмаїту картину художньо-стилістичних рішень та концептуальних підходів у створенні образу. Портрет, який нероздільно пов'язаний з людиною і автопортрет, що пов'язаний безпосередньо з особистістю художника, демонструють культурно-мистецьке середовище у площині співіснування різних персоналій – яскравих індивідуальностей свого часу. Загадані у нашому дослідженні твори та художники, безумовно, не здатні відобразити повної картини існування жанру і загальних мистецьких процесів у Львові в даний період, та все ж вони по-новому висвітлюють творчі індивідуальності своїх авторів, розкривають їхні погляди на людину та себе самих. Дане дослідження є необхідним до розвитку та більш повного переосмислення задекларованої проблеми взаємодії середовища, особистості автора та художнього образу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Банцекова А. Art Deco у Львові: каталог виставки [авт. – упоряд. Анна Банцекова]. – Львів, 2001. – 68 с.

2. Бирюлев Ю. Неизвестные произведения Казимира Сихульского в собрании Львовской картинной галереи / Ю. Бирюлев // Памятники культуры: Новые открытия. – Ленинград: Наука, 1985. – С. 373 – 382.

3. Бірюльов Ю. Мистецтво сецесії у Львові / Юрій Бірюльов. – Львів: Центр Європи, 2005. – 184 с.

4. Лозинський О. Олекса Новаківський. Мистецький альбом / Остап Лозинський. – Київ: Майстер Книг, 2012. – 84 с.

5. Bila O. Słoneczne akordy w palecie Iwana Trusza. Prace ze zbiorów Muzeum Narodowego we Lwowie im. Andrzeja Szeptyckiego / Oksana Bila. – Sopot: Państwowa galeria sztuki, 2011. – 120 s.

6. Chomyn I. In propria persona: malarzy polskich portret własny. Katalog wystawy / Igor Chomyn. – Katowice: Muzeum Śląskie, 1997. – 43 s.

7. Houszka E. Malarstwo polskie: od baroku do modernizmu / Ewa Houszka, Piotr Łukasiewicz. – Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2013. – 423 s.

8. Nicieja S. Lwów ogród snu i pamięci. Dzieje Cmentarza Łyczakowskiego oraz ludzi tam spoczywających w latach 1786-2010 / Stanisław Nicieja. – Opole: MS, 2011. – 543 s.

УДК 746.3

Мирослава ЖАВОРОНКОВА,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва факультету архітектури, будівництва та декоративно-прикладного мистецтва Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича, аспірант ЛНАМ, м. Вижниця, Україна

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ВИШИТОГО РУШНИКА НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Жаворонкова М. І. Історичні аспекти та трансформація вишитого рушника на сучасному етапі. У статті досліджується історичні аспекти побуту та стилістичні особливості декоративно-прикладного мистецтва, які використовуються в сучасному вишитому рушникові.

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво, рушник, вишивка, побут, мистецтво, культура.

Жаворонкова М. И. Исторические аспекты и трансформация вышитого рушника на современном этапе. В статье исследуются исторические аспекты быта и стилистические особенности декоративно-прикладного искусства, которые используются в современном вышитом рушнике.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, рушник, вышивка, быт, искусство, культура.

Zhavoronkova M. I. Historical aspects and transformation of embroidered towel today.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in Embroidered towel - a form of preserving traditions.

Objectives. The objectives of this study are to examine the historical aspects of life and stylistic features of arts and crafts used in modern embroidered towels.

Methods. The method was been applied to the research.

Results. The results of the research support the present stage Bukovina master returning to natural dyes that are environmentally friendly, aesthetically appealing and energy are not comparable with chemical staining.

Conclusions. The present results are significant in question traced the evolution of artistic and expressive means of embroidery art, its aesthetic nature, depending on the specific historical and social conditions .

Keywords: arts and crafts, towel embroidery, life, art and culture.

© Жаворонкова М. І., 2014

Постановка проблеми. Вишивка – класичний вид українського народного мистецтва, що розкриває багатство творчих сил народу, вершини його мистецького хисту. Дивовижне багатство художньо-емоційних рішень української народної вишивки зумовлено тим, що вона широко виступає в різноманітних варіантах як прикраса тканин одягового побутового та інтер'єрно-обрядового призначення.

Серед усіх видів народного декоративного-ужиткового мистецтва рушник має найбільше виховне значення і найбагатший образно-символічний зміст. Усі важливі події в житті нашого народу традиційно пов'язані з різними видами декоративних рушників.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблемою вивчення рушника, як елементу побуту українців, займалися такі провідні мистецтвознавці як Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М.Є., Китова С.А., Кара-Васильєва Т.В., Мельничук Ю. та інші.

Метою дослідження стало вивчення аспектів історичного побуту декоративно-прикладного мистецтва, які використовуються в сучасному вишитому рушнику.

Виклад основного матеріалу дослідження. Дослідників народної культури постійно хвилює цілий ряд проблем вишивального мистецтва. Чому вишивка зазнала такого масового поширення в творчості українського народу? Численні матеріали свідчать, що вишивкою займались майже в кожній селянській хаті. Популярною вона була і в міському середовищі. Чим пояснити, що ніколи не зникала потреба прикрашати одяг, різноманітні вироби для житлових, громадських культових інтер'єрів, ритуальних, святкових обрядів.

Цікаво простежуються питання еволюції художньо-виражальних засобів вишивального мистецтва, його естетично-художньої природи. Вишивка розглядається як один із видів живописного мистецтва. Кольорова вишивка дає сміливий порівняльний виклик народному розпису і в багатьох варіантах перемагає його своєю специфікою мелодійної гармонійності кольорових зіставлень. У вишивці найглибше відображене орнаментальне багатство народного мистецтва, що дає численні зразки геніальних композицій, неперевершених за рівнем художнього трактування в інших видах народного мистецтва.

Рушник! ... Він пройшов крізь віки,
він і нині усимволізовує чистоту почуттів,
глибину безмежної любові до своїх дітей,
до всіх, хто не черствіє душею, він щедро
простелений близьким і далеким друзям,
гостям. Хай символ цей завжди сусідить
у нашій добрій хаті як ознака великої
любові і незрадливості.

В. Скуратівський

Рушник займає особливе місце в житті людини. Існує багато й інших звичаїв й обрядів, пов'язаних з рушниками, які не відмирають, а активізуються,

творчо переосмислюються і осучаснюються, а сфера використання кращих образних символів народу розширюється.

Люди навіть у найважчі часи не втрачали віри в краще, намагалися прикрасити своє нелегке життя, внести хоч краплинку радості у важку щоденну працю, в убогий побут. Тому й народилися неперевершені, у своїй більшості оптимістичні за змістом і характером узори вишивок. У вишивці народ відтворював свої сподівання на краще майбутнє, передавав всю глибину своїх почуттів і надій. Вишитий рушник створював настрій, був взірцем людської працьовитості. З рушником ушановували появу немовляти в родині, виряджали в далеку дорогу батька, сина, чоловіка й коханого, шлюбували; дітей, зустрічали рідних і гостей; проводжали людину в останню путь.

Рушник, і правда, можна порівняти з піснею, витканою чи вишитою на полотні. Без рушника, як і без пісні, не обходиться народження, одруження людини, ювілейні урочистості. Зокрема хлібом-сіллю на рушнику зустрічали і зустрічають зараз дорогих гостей. А ось цікавий спогад: у перший день огляду озимини йшли в поле гуртом-родом. Попереду батько ніс на рушнику хліб-сіль; у кошику, накритому рушником, несла різне частування мати. На зеленому полі розстеляли рушник, клали їжу. Так робили і в перший день оранки, сівби та жнив. Після закінчення жнив господар зустрічав женців з хлібом-сіллю на рушнику, а ті одягали на господаря обжинковий вінок.

Рушник – це ознака охайності й працьовитості господині, це оберіг родини. Рушником накривали хліб на столі і діжку після випікання хліба, ставлячи її під образами, на покутті. Такий рушник мав спеціальну назву «на діжниця» чи «хустка». Рушник до цього часу залишається своєрідним символом доброзичливості й гостинності, на ньому підносять дорогим, шановним гостям хліб-сіль.

У весільному обряді рушник залишається головним атрибутом і донині. Сьогодні спостерігаємо, як ця традиція відроджується не лише в селах, а й у містах. Рушниками пов'язували старостів, якщо на заручинах доходили згоди. Батьки нареченої благословляли молодих іконами на спеціальних рушниках, а також зустрічали їх з церкви хлібом-сіллю на рушнику. Під час вінчання рушником зв'язували руки молодим, бажали їм одностайності, взаєморозуміння, щасливого і довгого подружнього шляху. На рушник ставали молоді під час вінчання. Весільні обряди були дещо різними, проте рушник завжди залишався в центрі ритуалу. Візерунків вишитих рушників дивують своїм різноманіттям, яких їх тільки не знайдеш: засіяна нива – ромб з крапкою, вазон чи квітка – світове дерево од неба до землі, людські фігурки, немов з дитячого малюнка, – знак берегині, богині хатнього вогнища.

Сьогодення – це особливий час. Ми дедалі частіше звертаємося до джерел народної творчості, народних традицій. Протягом багатьох віків у кожного народу виробляється певна методика виконання, колорит і характер орнаменту. Майже кожна область, кожнен район, а часто й окремі села, з покоління в покоління, від матері до дочки надавали перевагу тому чи іншому візерунку, барвам. Тому за кольором, орнаментом, способом розподілу орнаменту на виробах, фактурою вишивки можна визначити місце її виготовлення.

Висновки і перспективи. Вишитий рушник – одна із форм збереження традицій. З роками майстрині перефразовували візерунки, створюючи співзвучні своєму часові складні орнаментальні композиції, в яких виявляються нашарування тем, образів і сюжетів різного історичного походження. У стійких образах, композиціях, стилістичних засобах, колористичних рішеннях прослідковуються архаїчні пласти, що відображають давні уявлення людини про світ. Цікаво простежуються питання еволюції художньо-виражальних засобів вишивального мистецтва, його естетичної природи, в залежності від конкретних історико-соціальних умов. На сучасному етапі буковинські майстрині знову повертаються до натуральних барвників, які є екологічно чистими, естетично привабливими і енергетично не порівнюваними з хімічним фарбуванням.

Роботи студентів на тему:
«Буковинський обрядовий рушник»
кафедри декоративно-прикладного мистецтва
факультету архітектури, будівництва та
декоративно-прикладного мистецтва
Чернівецького національного університету
ім. Ю. Федьковича

1. «Карпати», Роман Ганна, 2013

2. «Серце матері», Герецун Ангеліна, 2010

3. «Лісова галявина», Завялець Аліна, 2012

4. «Материнство», Іванчук Катерина, 2011

5. «Чорнобривці», Істратій Олена, 2013

6. «Буковинський край», Дірний Валентин, 2008

7.«Буковинський розмай», Генцар Олеся, 2009

8. «Дерево життя», Двірний Сергій, 2009

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай В., Станкевич М. С. Декоративно-прикладне мистецтво. – Л.: Світ, 1993. – 912 с.
2. Китова С.В, Полотняний літопис україни. 2-ге вид., доповн. – Ч.: БРАМА, вид . Вовчок О. Ю., 2003. – 224 с.: іл.
3. Велігоцька Н. І., Юрченко П. Т. Декоративно-ужиткове мистецтво. Історія українського мистецтва, у 6-ти томах. – К.: Головна редакція енциклопедії, 1967. – Т. 5. – 520 с.: іл.
4. Гургула І. Я. Народне мистецтво західних областей України. – К.,1961. – 169 с.
5. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишиванка: західні області УРСР. – К., 1988. – 106 с.
6. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. / За ред. Г. Блох. – Л., 1969. – 99с.
7. Тищенко О. Р. Декоративно-прикладне мистецтво України (XIII-XVIII ст.). – К., 1992. – 88с.
8. Селівачов М.Р. Домінантні мотиви української народної орнаментики (кінець XIX-XX ст.) // Народна творчість та етнографія. – К., 1990. – №2. – С. 73.
9. Кравець О. М. Сімейний побут і звичаї українського народу. – К., 1996.
10. Макарчик С. А. Етнографія України.– Львів: Видавництво «Світ», 1994.
11. Матейко К. І. Український народний одяг. – К., 1987.
12. Наулко В. І., Артюх Л. Ф., Горленко В. Ф. та ін. Культура і побут населення України. – К., 1993.
13. Потапенко О.І., Кузьменко В.І. Шкільний словник з українознавства. – К.: Український письменник, 1995.
14. Скуратівський В. Берегиня. – К., 1987.
15. Кара-Васільєва Т. Українська вишивка. Альбом. – К.: Мистецтво, 1993.

УДК 7.071.1: 730 (477.87)

Петро ХОДАНИЧ,
доцент кафедри суспільно-гуманітарної та етико-естетичної освіти ЗІППО, кандидат педагогічних наук, м. Ужгород, Україна

СУЧАСНА ЗАКАРПАТСЬКА СКУЛЬПТУРА: ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ БОГДАНА КОРЖА

Ходанич П. М. Сучасна закарпатська скульптура: творчий портрет Богдана Коржа.У статті розглядається творчість сучасного скульптора із Закарпаття Б. В. Коржа, досліджується процес формування авторського стилю, характер творення художніх образів у малій пластиці та творах монументального мистецтва.

Ключові слова: скульптура, мала пластика, монументальне мистецтво, скульптурні матеріали, традиції і новаторство, художні особливості.

Ходанич П. М. Современная закарпатская скульптура: творческий портрет Богдана Коржа. В статье рассматривается творчество современного скульптора из Закарпатья Б. В. Коржа, исследуется процесс формирования авторского стиля, характер создания художественных образов в малой пластике и произведениях монументального искусства.

Ключевые слова: скульптура, малая пластика, монументальное искусство, скульптурные материалы, традиции и новаторство, художественные особенности.

Hodanych P. M. Modern Zakarpattia sculpture: creative portrait of Bohdan Korzh.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in the research of the state of the modern Zakarpattia sculpture through creation of the known master of the small and monumental plastic arts Bohdan Korzh in a small plastic and works of genius.

Objectives. The objectives of this study to examine the formation of the author's style, character of creation of artistic images.

Methods. The method was been applied to the research.

Results. The results of the research support the idea that B. Korzh - is one of the original masters of the Carpathian sculpture.

Conclusions. The present results are significant in his works were the acquisition of modern Ukrainian art, which develops in freedom of creativity and draw our culture expanse in the world.

Keywords: sculpture, small plastic monumental art, sculpture materials, tradition and innovation, artistic features.

© Ходанич П. М., 2014

Постановка проблеми. Кінець ХХ – поч. ХХІ ст. – це період активного розвитку монументального мистецтва, що пов'язано з новим розумінням української національної історії та державотворенням, у містах і селах краю відкрито чисельні пам'ятники, меморіальні знаки і дошки, більшість творів виконано місцевими митцями. Серед визначних творів сучасної закарпатської скульптури, можемо відзначити монументальну групу «Кирило і Методій» та «Ангел» в м. Мукачеві, (ск. І. В. Бровді), пам'ятники Т. Шевченку і Авг. Волошину (ск. М. М. Михайлюк), О. Духновичу (ск. М. О. Белень) в м. Ужгороді, пам'ятник князю Ф. Корятовичу (В. С. Олашин) і Ілоні Зріні (ск. П. Матл) в Мукачівському замку, пам'ятний знак заробітчанам (ск. П. Штаєр) в с. Колочава та іншіі. На чисельних художніх виставках постійно експонуються твори станкової пластики, виконані в металі, камені, дереві.

Проте, можемо констатувати, що в українському мистецтвознавстві сучасна закарпатська скульптура залишається мало дослідженою темою, зокрема й творчість Б. В. Коржа.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У мистецтвознавчих працях радянського періоду (Г. Островський, О. Чернега-Балла, О. Приходько, Л. Бісей) скульптура розглядається спорадично, як правило, в контексті закарпатської школи живопису. Найбільш фаховою працею згадуваного періоду можна назвати альбом «Василь Свида» (1987 р.) з розлогою аналітичною статтею В.В.Мартиненко про життя і творчість митця. В останнє десятиліття вийшли друком каталоги-альбоми творів І. В. Бровді, В. В. Сідака, В. С. Олашина, М. О. Беленя, М. М. Михайлюка, Б. В. Коржа, А. Возницького, де в оглядових статтях довідуємось про характер творчості того чи іншого скульптора, подібного типу матеріали, переважно публіцистичного характеру до ювілею авторів, знаходимо і в різноманітних календарях та довідковій літературі.

В опрацьованих працях, переважно невеличких вступних матеріалах до каталогів, творчість митця розглядається побіжно (О. Гаврош, Е. Кондратович, М. Тимков). Між тим, творча біографія Б. Коржа дозволяє по-новому підійти до розуміння характеру формування нових тенденцій у пластичному мистецтві кінця радянської епохи і становлення нової української скульптури, виходу сучасних майстрів пластики на міжнародну арену, що зумовлено насамперед свободою творчості.

Отже, **мета** статті в дослідженні стану сучасної закарпатської скульптури через творчість відомого майстра малої та монументальної пластики Богдана Коржа.

Виклад основного матеріалу дослідження. Богдан Васильович Корж народився 28 листопада 1952 р. в м. Яблонець над Нісою (Чехія). Світогляд митця формувався насамперед на долі власної родини. Батьки майбутнього скульптора вихідці із закарпатського Потисся, виховані в повазі до рідного слова і культури, вони прагли знань і подалися за наукою до Чехії. Батько Василь закінчив Український вільний університет, отримав диплом юриста,

мама Анна – дипломований вчитель французької та української мови. Цікаво, що під час навчання у Празі Анна Блестів-Корж квартирувала в першого посла УНР в Чехословаччині М. Галагана. Тим молода дівчина прилучилася до української історії і культури. Після війни молодому подружжю хотілося повернутися до отчого краю, але знали, що родина під пильним оком енкаведистів. Справа у тім, що родини Коржів і Блестів (мамин рід) були активними учасниками Карпатської України. На Красному полі у березня 1939 р. та гортіївських катівнях полягли троє братів батька і матері.

Однак рідна земля кликала і у 1958 році, – часи хрущовської відлиги, коли, здається, сталінізм було офіційно засуджено, родина повертається з Чехії до рідного В. Бичкова, а ще через рік переселяється до м. Хуст. Сподівання знайти роботу за фахом виявилися марними – радянська влада дипломів Українського вільного університету і Карлового університету не визнала, і людям з вищою освітою довелося перекваліфіковуватися, відповідно – на слюсаря-металіста і аптечного працівника.

Формуванню інтересу малого Богдана до художньої творчості сприяв насамперед родинний досвід. Відомим різьбярем на Потиссі був дід по материній лінії Василь Блестів, він автор чисельних іконостасів, різьблених меблів, крім цього у вільний час писав праці з теології. Батьків брат Микола – один з перших випускників Ужгородського училища прикладного мистецтва, учень Й. Бокшая і А. Ерделі. Хуст – столиця Карпатської України, руїни міського замку овіяні легендами, міські церкви, що вражають розписами і різьбленням, а ще дерев'яне зодчество Потисся – все збуджувало уяву майбутнього митця, спонукало до вивчення історії, як до того додати сімейний інтерес до історії, то не дивно, що Богдан у майбутньому себе бачив істориком.

У Хусті в 1960-х роках сформувалася на вдивовижу багата міська картинна галерея, там експонувалися твори не тільки закарпатських художників, але й майстрів київських, львівських, харківських, московських та прибалтійських, власне, були представлені провідні мистецькі школи тодішнього часу. Багато для розуміння суті мистецтва дало малому й знайомство з мистецькою родиною Юрія та Наталії Герців, які створили у місті своєрідний творчий осередок, гостями якого були відомі художники краю Ф. Манайло, А. Коцка, А. Кашшай, В. Микита, Г. Глюк. Все це поглиблювало інтерес дитини до мистецтва, спонукало малого вивчати ази мистецтва в міському палаці піонерів.

Після закінчення у 1968 р. восьмирічки, все ще уявляючи себе істориком, вирішив спробувати долі митця і вступити до Ужгородського училища прикладного мистецтва. Так і став студентом щойно відкритого відділення художньої обробки металу. На той час в училищі не було досконалих навчальних програм з названого фаху, як і фахових викладачів, навчальний процес був своєрідним експериментальним майданчиком для напрацювання відповідного педагогічного досвіду, методики професійної підготовки художників-металістів. Хоча, як зізнається сам художник, його першим навчителем по металу став батько, в майстерні якого в місцевій фетрофільцевій фабриці довелося пізнати секрети металорізання, зварювання, шліфовки, гартування – все без чого немислиме мистецтво роботи з металом.

Серед викладачів училища виділявся експериментаторськими підходами молодий випускник ЛДІПМ Г.І.Чувалов, який викладав для «металістів» скульптуру і рисунок. Він ставив за мету – дати зрозуміти майбутнім майстрам прикладного мистецтва суть логіки змісту і форми предмета, розуміння простору, ритму, цінності самого матеріалу, яким є метал. Так вже одне з його перших завдань з скульптури викликало обурення прихильників традиційної педагогіки, які вчили азам скульптури на прикладах ліпки академічних кубиків, пірамід та циліндрів. Молодий викладач натомість запропонував першокурсникам виліпити…м'ясорубку висотою в до одного метра. Так, вже на перших курсах майбутні художники прилучалися до ідей футуристичного мистецтва, конструктивізму, розуміння взаємозалежності і взаємодії між функціональністю і естетизмом, архітектоніки, що і визначає суть прикладного мистецтва. Великий вплив на Б. Коржа мав ще один молодий скульптор – Й. Й. Пал, прихильник німецької академічної школи, він викладав скульптуру на старших курсах і особливу увагу надавав деталі, анатомії, вчив розуміти суть композиції в пластиці.

Після закінчення училища (1972) Б. Корж поступає на відділення кераміки Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва. Попри інтерес до технології кераміки, його насамперед вабить скульптура. Тут йому пощастило навчатися в провідних скульпторів. На 1-3 курсах він навчається пластиці у В. Якуніна, учня відомої московської мисткині Є. Білашової. Прихильник традиційного реалізму, автор багатьох монументів, він навчив студентів премудростям скульптури, насамперед просторовому розумінню, прийомам станкової та монументальної композиції, технікам ліпки з натури, улюблений вислів цього педагога «нічого фантазувати, аналізуйте натуру, вона найбільш досконала форма» дещо перечив прихильникам львівської школи пластики, які більше схилялися до умовностей, стилізації форми. Уроки Якуніна не пройшли даром, позаяк навчили не тільки основам академізму, але і внутрішній дисципліні, розумінню форму зсередини, привчили до системного просторового мислення, що і є основою мистецтва пластики.

На 4-5 курсах скульптуру викладав Д. П. Крвавич – один з провідних майстрів львівської школи, прихильник вишуканої стильової пластики, завдяки йому Б. Коржеві було дозволено на дипломну роботу виконати не обов'язкову кераміку, а скульптуру. Нею стала поколінна статуя поета Дмитра Вакарова, вона мала стояти перед міським краєзнавчим музеєм в м. Хусті. Однак за браком коштів триметрова модель так і не була переведена в твердий матеріал. Великий вплив на професійне становле-

ння Б. Коржа зробили відомі скульптори В. Н. Борисенко та І. Ю. Кушнір, які запрошували здібного студента для виготовлення глиняних моделей пам'ятників. Довелося зазнати і солдатського хліба, відрадою було тільки те, що за півтора року служби у танкових військах крім стрільб, караулів і строєвої підготовки військове начальство не забувало й про його фахову підготовку. Під час служби молодий скульптор створив кілька бюстів вождя пролетаріату та рельєфів генералів для військових містечок.

Після закінчення інституту (1978) Б. Корж отримує направлення на посаду викладача в рідне училище. Він стає активним учасником молодіжного мистецького руху в Ужгороді, відвідує засідання мистецького клубу «Форум», виставляє твори на обласних, а згодом і всеукраїнських виставках. Але головне – це пошук власної пластичної мови, свого образу, він розумів, що для закарпатського мистецтва індивідуальний стиль – своєрідна визитівка, пропуск у саме мистецтво.

Відрадно, що молодого скульптора залучають і до роботи в майстернях Худфонду України, де він виконує традиційні для радянського часу скульптурні замовлення, основу плану монументальної пропаганди – бюсти та рельєфи Лєніна, Дзерджинського та інших політичних діячів. Головні вимоги до творів подібного типу – схожість з оригіналом і партійний пафос. Тим творча доля радянських скульпторів, як правило, залежала від волі єдиного замовника –компартії, яка формувала єдину ідеологію на засадах нею ж проголошеного «єдино правильного творчого методу соцреалізму». Між тим молоді ужгородські митці А. Дунчак, В. Скакандій, Ф. Семан, В. Приходько намагалися вийти за рамки обумовлених вимог, за ними тяглося й наймолодше покоління, до якого належав Б. Корж. Він шукає цікаві обличчя серед свого оточення, імпровізує з формою, вдається до пошуків типізації і стилізації.

В процесі творчих експериментів появляються рельєфи, голови, бюсти. Найбільш вдалими творами цього періоду можна назвати «Портрет дружини» (1978), «Портрет скульптора Т. Руснака» (1980), «Письменник І. Чендей» (1985), «Портрет генерала Лялька» (1982), «Художник А. Контратович» (1986), «Художник З. Шолтес» (1989), «Художник Ф. Манайло» (1985). Переважно – це голови, виконані з натури, станковий характер ліпки дозволив молодому скульптору зосередити увагу на деталях облич, психологічних характеристиках і настроях, віку портретованих. Портрет стає своєрідною школою для молодого скульптора, твори вписувалися в загальні вимоги щодо радянської пластики, тому без зауважень виставлялися на виставках не тільки в Ужгороді, але й Києві, Львові та недалекому зарубіжжі – Чехословаччині та Угорщині. Оцінкою професійності молодого скульптора стало прийняття його в 1985 р. до Спілки художників України, обрання на посаду відповідального секретаря обласної організації спілки (1985 – 1992 рр.).

Б. Корж розуміє, що можна вдовольнятися і створенням бюстів вождів, але тут творчість зведена до виконавської майстерності. Він зацікавлюється творчістю Мештровича, Бурделя, Архипенка, Бранкузі, які продемонстрували світу нові можливості пластики, розуміння матеріалу, знайшли несподівані просторові вирішення, сформували нові уявлення про мистецтво скульптури. Рисунки, ескізи в пластиліні й глині, експерименти з єдино доступним для молодого митця металом – свинцем, нарешті звернення до каменю, приносять перші успіхи. Б. Корж створює серію малої станкової пластики в камені. Так на початку 1980-х рр. з'являються «Хрестоносець», «Леда», «Клубок», «Сфінкс». Вони засвідчили свідомий відхід від академічної точності до узагальнення, довільної стилізації, використання контрастів, фактур, особливої уваги до лінії-силуету, яка творить внутрішню динаміку формозмісту твору.

Так сформувалися основні риси творчої манери Б. Коржа. Однак ці твори не вписувалися в рамки офіційного мистецтва соцреалізму, їх не допускали на виставки і тому були відомі тільки невеликому колу митців. Але найбільше визнання – це визнання колег. Тільки наприкінці «горбачовської гласності», коли на політичній арені постали перші проукраїнські організації, почало змінювати суспільне розуміння самого мистецтва, вперше було виставлено і згадані твори, до них додалися виконані в мармурі «Меланхолія» (1989), «Червоне торзо» (1990) та ін.

Станкова скульптура малих форм складає вагому частку творчого доробку майстра. Формозміст творів, як правило, продиктований не тільки авторським задумом, ідеєю, але й матеріалом. Скульптор активно використовує можливості структури і фактури каменю, кольору і характеру несподіваних органічних вкраплень, як і необмежених технологічних можливостей металу, насамперед, бронзи. Він вільно використовує прийоми стилізації, часом вдається до умовностей, коли реальне перетворюється в декоративний елемент, поєднує рельєф і контрельєф, працює на контрастах фактур.

Особливу роль у малій пластиці Б. Коржа відіграє лінія, контур. Часом його твори нагадують керамічні зображення богинь періоду Трипілля, а водночас за ліричними настроями мармурові студії Родена. Вже перші твори малої пластики «Червоне торзо» (1990, мармур), «Холодне торзо» (1992, мармур), «Метаморфози» (1996, мармур) засвідчили інтерес до поєднання архаїчного і сучасного, реального і умовного, що творить світ багатства гармонії людських почуттів. Твори останніх років «Холодний ранок» (2002, мармур, граніт), « Міст XXI» (2002, бронза, мармур), «Говерла» (2008, граніт), «Загроза» (2008, мармур), «Чорне полуми́я» (2012, бронза, граніт), «Біла королева» (2012, мармур, бронза) яскравий приклад уваги автора до цінностей життя, філософії, проблем сучасності, зокрема нестійкості політичної ситуації і психологічної нестабільності. Таким чином Б. Корж намагається відтворити свій час у камені і металі, прилучитися до формування загальнолюдських цінностей добра і гармонійного існування у світі природи.

Важливу роль у набутті досвіду роботи з каменем для Б. Коржа відіграли різноманітні симпозіу-

ми зі скульптури. Камінь за своїм характером матеріал не тільки цікавий, але й примхливий, тому важливо розумітися на структурі матеріалу, його пластичних можливостях, образотворчих засадах його кольору, текстурних нашарувань, можливостях обробітку поверхонь.Це своєрідна школа матеріалознавства, пізнання мармурів, андезитів, габро, гранітів, туфів, піщаників, унгаритів і ще багатьох каменів, з якими доводиться працювати. Важливою складовою таких симпозіумів є також обмін творчим досвідом, безпосереднє знайомство з характером виконавської діяльності колег, участь у творчих дискусіях, виставках.

Уперше Б. Коржа було запрошено на такий симпозіум у 1985 р., який відбувся на творчій базі СХУ в с. Седнів, згодом у 1989 р.– симпозіум до 1200-ліття м. Чернігова. Б. Корж організатор симпозіумів скульпторів-каменярів в Ужгороді (1991 р.), згодом в Хусті й Тячеві. Закарпатський скульптор постійний учасник симпозіумів як в Україні так і в Угорщині, Словаччині, Чорногорії, Молдавії, де було створено паркові скульптури, які прикрасили міста Ужгород, Хуст, Тячів, Черкаси, Буча, а також Будапешт, Тігань та ін. Аналізуючи паркову пластику Б. Коржа, відома українська дослідниця сучасної скульптури М. О. Протас, пише, що «композиції Коржа – це не роздуми над конкретикою фактів, а над змістом, їх треба розуміти винятково трансцидентним аналізом художньої структури і образу, що виходять за межі реального в безкінечність» [2].

Симпозіуми сприяли формуванню інтересу до садово-паркової скульптури, яка на сьогодні займає вагоме місце у творчості Б. Коржа. Твори останніх років засвідчили, що митець досконало володіє не тільки досвідом обробітку твердих матеріалів, але насамперед вільно використовує різноманітні прийоми композиції, знається на просторовості. Своєрідним творчим досягненням митця стали паркові скульптури для бази відпочинку Деревенівської купелі: анімалістичні композиції «Саламандри», «Собака», «Жаби», (2007, бронза, травертин), «Двоє» (2008, мармур, граніт), «Ранок» (2010, бронза, граніт).

Ще однією сторінкою творчості майстра стали інсталяції та медальєрне мистецтво. Інсталяції «Зв'язок» (1984), «Електроніка» (1984), «Дитинство в рамках» (1986) та ін. виконані в довільній формі. Митець вивчає можливості одночасного використання рельєфу і контрельєфу, компонування в одній площині різноманітних геометричних фігур, експериментує з фактурами, кольорами, стилізує реальне. В ранніх інсталяціях митця відчутний вплив мистецтва кубізму, футуризму і дадаїзму – мистецьких течій, які були особливо популярними у середовищі творчої молоді 1970-80 х рр.

Для медальєрної пластики було обрано улюблених митців, письменників і політиків. Так появилися медалі «І. Мештрович» (1985), «Ф. Манайло» (1985), «П. Брейгель» (1986), «А. Коцка» (1988), «Д. Яворницький» (1988), «П. Молнар» (1990), «Сент Іштван» (1999), «О. Олесь» (2000), « А. Годинка» (2000), «Т.-Г. Масарик» (2000), «Е. Варгол» (2003), «І. Чендей» (2005) та ще десятки інших, виконаних переважно у бронзі. У медальєрному мистецтві Б. Корж вдається не тільки до традиційно точного відтворення зовнішності портретованого і написів з його іменем, але й намагається своєрідно перенести реципієнта у відповідну історичну епоху через стилізацію рис обличчя, манери пластики, яка співзвучна епосі.

Так, образ угорського короля Сент Іштвана нагадує зображення епохи раннього Середньовіччя, це владний політик. Посилює враження сили державотворця і акцент на датах життя короля, які ділять композицію навпіл і є основою хреста, що засвідчує християнізацію угрів цим діячем 875 – 1038 рр. У той же час зображення людини пізнього Середньовіччя – художника П. Брейгеля – це образ людини мистецтва. За основу зображення взято відомий автопортрет митця з пензликом у руці. У той же час митець ХХ століття Е. Варгол постає як прообраз новітнього мистецтва. Центром композиції стало направлене в далечінь ліве око творця поп-арту. Б. Корж акцентує на руйнаторських засадах мистецької традиції, які запропонував Е. Варгол і услід йому виконує медаль не у традиційному колі, а у вигляді пошматованих квадратів та інших геометричних фігур.

Поруч з медалями Б. Корж активно працює галузі круглої скульптури, створюючи ряд портретів своїх сучасників так і історичних постатей. В його доробку портрети художників Е. Контратовича, С. Шолтеса, А. Коцки, письменників І. Чендея, О. Сливки, О. Маркуша, І. Ольбрахта, дипломата М. Галагана та ін.

Медальєрне мистецтво і робота над портретами допомогли Б. Коржу зрозуміти сутність предмета зображення в його історичному вимірі і перейти від мініатюрних зображень до монументальної пластики у вигляді меморіальних дошок, а згодом і монументів. У 1988 р. він виконує перше подібне замовлення – меморіальну дошку письменнику О. Маркушу для рідного міста Хуст. З того часу на рахунку митця більше двадцяти творів подібного типу, які прикрашають будинки як на Закарпатті, так і в Угорщині, Єгипті, Хорватії. Серед них меморіальні дошки виконані в бронзі: педагогу З. Баконію (1997, Ужгород), письменникам – Лесі Українці (2002, Єгипет, м. Олександрія), І. Чендею (2007, с. Дубове), О. Сливці (2009, с. Золотарево), І. Долгошу (2011, Ужгород), Ф. Потушняку (2013, Ужгород), художнику Е. Контратовичу (2012, Ужгород), театральним діячам – Є. Шерегію і Ю. Шерегію (2012, Ужгород) та ін. Як і у медалях, скульптор особливе значення надає не тільки схожості, але акцентує увагу на психологічних рисах, підкреслює певну професійну спрямованість портретованого, використовуючи різноманітні атрибути у вигляді книг, пер, рукописів, державних та релігійних символів, архітектурних елементів тощо.

Як скульптор-монументаліст Б. Корж заявив про себе ще у 1998 р., отримавши перемогу в конкурсі на створення пам'ятника О. Пушкіну для м. Мукачево. Складність завдання полягала у тому, що скульптуру потрібно було встановити на крихітному газоні

перед фасадом школи, що впритул підступав до міської вулиці. Тому проблемою постало питання масштабу зображення, його форми. Скульптор запропонував невеликий бронзовий бюст поета на витонченому постаменті з місцевого полірованого андезиту. Вільна ліпка, стилізація елементів обличчя, волосся, бакенбардів, одягу портретованого створює враження творчого піднесення і ліричної врівноваженості майстра слова. Бронзовий бюст поета нині став окрасою міста, засвідчив неабиякі творчі можливості скульптора. Ще однією творчою вдачею митця стало погруддя І. Франка для с. В. Бичків (2005 р., бронза, граніт).

Б. Корж активний учасник різноманітних творчих конкурсів. У 2009 р. брав участь у Міжнародному конкурсі на пам'ятник голодомору – 1933 року для м. Вашингтон (США). Його проект увійшов до десятки кращих. Увагу журі привернула сама ідея зображення – постать дитини, яка тягнеться до матері, яка нагадує тінь.

Особливим творчим здобутком Б.Коржа можна вважати пам'ятник угорському королю Адрашу І і королеві Анастасії, виконаному для м. Тігань (Угорщина), де і поховано короля. Висота виконаного в хорватському мармурі пам'ятника 2,4 м. Користуючись запропонованою замовниками і художньою радою з Будапешта творчою свободою, митець використав свій досвід робити в малій кам'яній пластиці і садово-парковій скульптурі. Постаті короля і королеви максимально стилізовані. Загальний ритм композиції нагадує обриси готичного собору, що посилено повздовжніми лініями складок на одязі Анастасії та її чоловіка. Анастасія – донька Київського князя Ярослава Мудрого, її руськість підкреслює голова, обрамлена короною. Вона на диво схожа з зображеннями дочок князя на стінах Софії Київської, тоді, коли корона на голові короля з нахиленим набік хрестом з угорського національного герба. Про дипломатичний характер шлюбу між цими двома особами свідчить розгорнута в правиці короля вірча грамота.

Висновки і перспективи. Б. Корж – це один із самобутніх майстрів закарпатської пластики, його твори стали набутком сучасного українського мистецтва, яке розвивається в умовах свободи творчості і виводить нашу культуру у світові обшири.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богдан Корж: Скульптура; передм. О. Гаврош. – Ужгород: вид. О. Гаркуші, 2013.

2. Протас М. А. Скульптурные симпозиумы Украины. Стилистико-парадигмальная эволюция. – К.: Феникс, 2012. – С. 47.

УДК 739.4 (477.87) "17/18"

Сергій ЛАКАТОШ,
аспірант першого курсу ЛНАМ,
м. Мукачево, Україна

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ЧАВУННОГО ЛИТВА ЗАКАРПАТТЯ НАПРИКІНЦІ XVIII – ПОЧАТКУ XIX ст.

Лакатош С. А. Художні особливості чавунного литва Закарпаття наприкінці XVIII – початку XIX ст. У статті приводяться результати дослідження художніх особливостей чавунного литва побутових і декоративних форм з урахуванням їх призначення. Визначено роль митців котрі сформували художнє литво на Закарпатті. Проведено науковий аналіз їхніх творів.

Ключові слова: художнє литво, металообробка, форма, чавун, декоративний.

Лакатош С. А. Художественные особобенности чугунного литья Закарпатья в конце XVIII – начала XIX в. В статье приводятся результаты исследования художественных особенностей чугунного литья бытовых и декоративных форм с учетом их назначения. Определена роль художников которые сформировали художественное литье на Закарпатье. Проведен научный анализ их произведений.

Ключевые слова: художественное литье, металлообработка, форма, чугун, декоративный.

Lakatosh S. A. Artistic features of Transcarpathian iron casting late XVIII – early XIX century.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in the artists'role in the formation of art casting in Transcarpathia.

Objectives. The objectives of this study are to determine the article deals with the research results concerning the art iron casting characteristics of the household and decorative moulds in accordance with its purpose.

Methods. The method was been applied to the research.

Results. The scientific analysis of casting works was conducted. The present results are significant in analysis of professional literature.

Conclusions. Systematization and generalization of material, archived documentary sources and folklore data certify that artistic casting, as an important mean of the aesthetic forming of consciousness of people,have played a noticeable role in development of the decoratively-applied art of Zakarpattia.

Keywords*:* art casting, metalworking production, mould, cast iron, decorative.

© Лакатош С. А., 2014

Постановка проблеми. Закарпатське литво становить вагому складову мистецтва краю, у формах, орнаментиці та стилі якого відлунює збережена мистецька інформації. З'ясування і виявлення художніх особливостей чавунного литва, одночасне введення до наукового обігу досі не вивчених пам'яток, що зберігаються у фондах музеїв, є одним із актуальних напрямів сучасного мистецтвознавства.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. За останні роки на Закарпатті була втрачена велика кількість творів декоративно-прикладного мистецтва, монументальної і малої пластики. У зв'язку з важким економічним становищем збірки фондів краю перестали поповнюватись новими експонатами. Багато пам'яток литва, особливо монументальної та малої пластики, надгробних пам'ятників знищено. Саме ця проблема стала причиною недостатнього теоретичного вивчення й аналізу пам'яток художнього литва на Закарпатті. В загальноукраїнській науці проблемою чавунного литва займалося чимало науковців, проте за браком повноти фактологічного матеріалу у регіоні дану тему досліджено не достатньо.

Метою статті є комплексне дослідження литва на Закарпатті, обґрунтування критеріїв типології форми литих виробів за декоративними особливостями та їх призначенням. Дослідити творчість скульпторів, які мали величезний вплив на формування закарпатських чавуноливарних заводів та їхніх виробів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Більшість виробів металообробних заводів Закарпаття кінця XIX – початку XX ст. представляють предмети побуту, якими користувалися робітники і селяни краю.

У Кобилецько-Полянському та Довжанському каталогах ми знаходимо відомості про чавунні грубки, предмети побутового призначення: попільнички, свічники, канделябри, абажури, столи і т. п. Велика кількість виробів – це знаряддя праці сільськогосподарського призначення (заступи, мотики, сапки, тощо), знаряддя праці лісорубів (сокири, клини, грифи, цапіни). Окрему групу складають чавунні та бронзові ступи. Здебільшого вони чашоподібні, конусоподібні, з ручками та пестиками. Збереглося декілька форм для виготовлення ступ. Вони складаються з двох однакових частин, що характерно для виробів Кобилецько-Полянського заводу [1].

Окрему групу складають мідні, бронзові, чавунні та залізні праски XIX – початку XX ст., виготовлені переважно на Фрідешівському та Кобилецько-Полянському залізоробних заводах. Найоригінальнішим з цієї колекції є клиноподібна бронзова праска з 14-ма отворами на основі. Механізм замикання має форму лева з кулеподібним замком у формі жіночої голови-фіксатором верхньої покривки у вигляді голови Л. Кошута. Збереглося і декілька підставок під праски з рельєфним орнаментом, клиноподібної форми, а також форми для виготовлення деталей чавунної праски.

Окрему колекцію предметів побутового литва складають основи для гасових ламп (XIX – початок XX ст.), їх у фондах музею біля 10 одиниць. Лампи мають чашоподібну форму, прикрашені рельєфним орнаментом. У колекції музею зберігаються: основа для настінного годинника, бронзова підставка з рельєфним орнаментом під спиртівку [2:57], залізний гак для вішака у формі голови слона [3] та ряд інших побутових предметів.

До більш простих побутових виробів належить чавунний посуд: казанок [4: 66], горщики [5], ливарна форма для горщика [5] та ряд інших. Вищезгадувані предмети побуту, виготовлені на залізоробних заводах краю, дають нам можливість ознайомитися з тогочасним асортиментом, і свідчать про високу майстерність. Проте вершиною творчості ливарників була велика кількість предметів художнього та декоративно-прикладного литва. Окремі дослідники вважають, що вироби художнього литва залізо обробних підприємств Закарпаття з'являються вже наприкінці XVIII – початку XIX ст. Так, на основі виявлених прейскурантів до виробів Мукачівських заводів Андор Шаш стверджував, що вже у 1814р. у Шелестові та Фрідешові масово з'являються вироби декоративно-прикладного художнього литва [6: 144]. У 1834 р. на завод приходить модельєр і скульптор Валентайн Вілашек. До того часу взірці брали з Німетчини та Австрії. Пізніше, завдяки саме скульпторам і модельєрам В. Вілашеку та А. Шосселу та іншим невідомим майстрам - ливарникам, вироби художнього, литва набувають слави далеко за межами краю.

Однією з найбільш монументальних скульптурних пам'яток залізо ливарного виробництва Закарпаття є скульптура Геракла, що бореться з Лернейською гідрою. Ця чудова пам'ятка минулого привертає до себе увагу не тільки як твір мистецтва, але і як символ сили, мужності, нескореності. Статуя виготовлена скульптором-модельєром Ф. Кінне у 1842 р. на залізо-ливарному заводі с. Тур'я Ремети, що на Перечинщині. На підставці скульптури значиться дата, прізвище автора і місце виготовлення. Ужгородський Геракл не єдина скульптура цього автора, адже відомо про існування й другої скульптури, виготовленої в 1841 р. тим же майстром. Цей мистецький витвір знаходиться у м. Снина, Східно-Словацького краю [7: 25].

На подвір'ї Ужгородського замку стоїть ще одна робота Ф. Кінне – скульптура відпочиваючого Гермеса, відлита у Тур'ї Реметах. Слід зауважити, що й ця статуя не єдина. Другий Гермес знаходиться на подвір'ї одного з дитячих садочків у місті Мукачеві. Також відомо про місце знаходження третього Гермеса – у Берегському музеї прикладного мистецтва (м. Вашорашнамені, Угорщина).

Говорячи про високохудожні роботи відлиті на згаданому підприємстві, слід назвати й оригінальний пам'ятник листоноші Федору Фекете, що встановлено на стіні місцевої церкви. На чавунній меморіальній дошці зображений на повний зріст Федір Фекете з палицею в піднесеній правиці. Надпис засвідчує, що дошка встановлена на честь цінних людських якостей, котрими славився сам листоноша, а саме «Приязности, Трезвости, Чесности и Послуживости» [8: 115-128]. Пам'ятник знак листоноші – подяка людині, яка вірно служила народу, пам'ятка мистецтва і доказ високої моралі народу.

Один з дослідників Закарпаття Т. Бідерманн згадує, що на цьому ж підприємстві у 1850 р. був відлитий пам'ятник й саксонському королю, встановлений у м. Криванон (Німеччина) [9]. Твори Ф. Кінне свідчать про високу майстерність автора. Хоча біографія скульптора для нас поки не відома, але аналізуючи його твори його постать можна віднести до митців, які виховувалися на традиціях пізнього італійського бароко, а не німецько-чесько-австрійської школи ливарного мистецтва, як приміром фрідешівські майстри.

Заслужену увагу закарпатському художньому та декоративно-прикладному литву принесли вироби залізообробних заводів Фрідешіва і Шелестова, Березького комітату. На цих підприємствах вже наприкінці XVIII – початку XIX ст. почали відливати чавунні грубки, прикрашені рельєфними ажурними орнаментами.

На початку XIX ст. з'являються перші вироби декоративно-прикладного литва, які в основному наслідували німецькі взірці. Поява таких виробів в першу чергу пов'язана з іменем формувальника і скульптора В. Вілашека, який у 1834р. починає працювати на Шелестівському заводі. За 1835-1850 рр. ним було виготовлено чимало зразків художнього литва. При цьому високий професійний рівень та неабияка майстерність автора стають відомими далеко за межами краю.

З 1835 по 1850 роки Вілашеком була виготовлена значна кількість високохудожніх виробів. Серед них особливе місце займають декоративні ажурні тарілки (1835), підсвічник з Амуром (1836), Варвікська ваза (1840), плакетки з зображенням святих Петра і Павла (1840), підсвічники з жіночими фігурами (1840-1849), підставки для годинників (1840-1849) тощо. Більшість виробів Віллашека знаходяться в музейних та приватних колекціях Угорщини, Чехії та Словаччини.

Ряд робіт майстра можна побачити і в колекції Закарпатського краєзнавчого музею. Це переважно мала пластика: фігура лежачої собаки, лежачого оленя, сидячого лева, статуетка собаки. Усі вони служили для притискування документів або паперу. До відомих виробів Вілашека належать свічники, відлиті у 1840-1850 рр. Серед них свічник-канделябр посріблений, дворамний у вигляді жіночої фігурки з крилами; свічник, стояк якого відлитий у вигляді скульптурної фігурки хлопчика, який тримає на голові основу чаші; свічник, що зображує фігуру жінки, яка опущена на ліве коліно. Лівою рукою вона підтримує вазу на голові, а правою опирається на праве коліно; свічник у формі дзвіночка з пелюстками та підставки, оздобленої ажурним рослинним орнаментом.

Високе визнання і заслужену славу закарпатському художньому литву принесла також діяльність скульптора Андраша Шоссела. Син місцевого столяра-модельєра з 16 років почав працювати на Фрідешівському заводі, де швидко помітили обдарованість і талант юнака. У 1840 році граф Фрідріх Шенборн направив його вчитися до знаменитого пештського скульптора Ференца Угрі. У 1843-1847 роках Шоссел продовжив навчання в майстерні Віденської Академії мистецтв під керівництвом Кеегсмана Гунделя і Вінсеса Неулінга. По закінченні навчання, Шоссел вивчав технологію литва на кращих заводах Німеччини. Повернувшись у 1848 році на Фрідешівський завод, він виготовив свою першу роботу погруддя одного з керівників угорської революції 1848-1849 років Лайоша Кошута, за що довгий час переслідувався австрійською владою.

Андраш Шоссел став не тільки продовжувачем залізо-ливарної діяльності Віллашека. На закарпатських заводах йому вдалося підняти справу художнього литва на більш високий рівень. Своїми роботами Шоссел приніс заслужену славу цим підприємствам, що стали кращими в Угорщині. Його скульптурні твори – «Гефаістос» (1850), «Наполеон» (1850-1860), «А. Кралованський та Ф. Балог» (1854), «Карл і Кароліна Шенборн» (1855-1860), «Шандор Петефі та Янош Арань» (1870), композиція «Смерть Міклоша Зріні» (1863-1864) та інші вироби у формі малої пластики (підсвічники, шкатулки, фігурки тварин)

належать до кращих витворів художнього литва Угорщини і Закарпаття XIX ст. А знамениті шахові фігурки (1860) були удостоєні премії золотої медалі на виставці у Відні у 1873 році.

З перерахованих творів Шоссела помітно вирізняються погруддя Кароля і Кароліни Шенборнів з колекції Закарпатського краєзнавчого музею, виконані близько середини 50-х років XIX ст. Дослідник пам'яток художнього литва Л. Пустої висловлює думку, що всі ці вироби виготовлялись майстром на замовлення. Крім того, є відомості про другу пару таких скульптур, які відрізняються від вищеназваних. Вони знаходяться у музеї декоративно-прикладного мистецтва м. Будапешта. У колекції Закарпатського краєзнавчого музею є й інші твори художнього литва, малої пластичної форми, виконаних на металообробних заводах краю. Серед них чорнильниця, прикрашена орнаментом у вигляді листків липи, попільниці із зображенням фігурки коня, сидячого карлика, дикого кабана, та ряд інших. Названі мистецьки твори були відлиті на Кобилецько-Полянському заводі наприкінці XIX ст. Треба зазначити, що після смерті А. Шоссела виробництво творів художнього литва на Шелестівському і Фрідешівському заводах зазнало занепаду. Але за моделями Вілашека і Шоссела ще довгий час виготовлялися вироби художнього і декоративно-прикладного литва на металообробних заводах краю.

Висновки і перспективи. Аналіз фахової літератури, систематизація й узагальнення фактологічного матеріалу, архівних і документальних джерел, а також фольклорних даних засвідчують, що художнє литво, як важливий засіб естетичного формування свідомості людей, відіграв помітну роль у розвитку декоративно-прикладного мистецтва Закарпаття. Кращі досягнення творчості литва з металу, насамперед, декор грубок, малої та монументальної пластики XIX – початку XX ст., демонструють високий виконавський рівень закарпатських ливарників, які творчо поєднували місцеві традиції литва з художніми особливостями, що народжувалися в західноєвропейській художній культурі. Розв'язання поставлених у праці завдань дає можливість сформулювати важливу роль литва та їх виконавців майстрів-ливарників, скульпторів у загальному розвитку декоративно-прикладного мистецтва Закарпаття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Фонди ЗКМ (ФЗКМ). Інвентарний номер (III): Арх. – 191, 1-2589, 3068, 2653.

2. Sas A. Ehy Karpati latifundium a hubed vilag alkonyan.– Bratislava, 1955. – S. 57.

3. Фленько Г. Закарпатський Геракл // Закарпатська правда. –1985. – 23 лютого.

4. Guzej J. Humenne a okolie. – Kosice, 1972. – S.66

5. Пітенберд Я. Міські і містечкові герби краю // Новини Закарпаття. – 1991. – № 75-76. – 20 квітня.

6. Pusctai L. Vaguar ontot tvasmuvesseg. – Budapest, 1978. – S. 144.

7. Філіп П. Свідки творчого генія // Закарпатська правда. – 1980. – С. 25.

8. Pusctai L. Vaguar ontot tvasmuvesseg. – Budapest, 1978. – С. 11-128.

9. ФЗКМ. III: 1-2696, 2699, 2703, 3255.

УДК 7.071.1: 738 (477.83)

Тетяна ШПОНТАК,
викладач ЗХІ, аспірантка ЛНАМ,
м. Ужгород, Україна

ТАРАС ЛЕВКІВ – ПЕРШИЙ ПРЕДСТАВНИК ЛЬВІВСЬКОЇ КЕРАМІКИ НА МІЖНАРОДНИХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ СИМПОЗІУМАХ

Шпонтак Т. М. Тарас Левків – перший представник львівської кераміки на міжнародних європейських симпозіумах. У статті йдеться про відомого українського кераміка Тараса Левківа, здобутки якого визнані на найвищому рівні в колишньому СРСР і за кордоном. В 1972 р. він стає першим представником від України на III-ому міжнародному бієнале у Валлорисі (Франція). Згодом його твори успішно експонуються в Італії, Німеччині, Франції.

Ключові слова: Тарас Левків, художня кераміка, Львів, Україна, міжнародні виставки.

Шпонтак Т. М. Тарас Левкив – первый представитель львовской керамики на международных европейских симпозиумах. В статье идет речь о известном украинском керамике Тарасе Левкиве, достижения которого признаны на наивисшем уровне в когдашнем СССР и за границей. В 1972 г. он стал первым представителем от Украины на III-м международном биенале во Валлорисе (Франция). Потом его произведения успешно експонируются в Италии, Германии, Франции.

Ключовые слова: Тарас Левкив, художжественная керамика, Львов, Украина, международные выставки.

Shpontak Tetyana. Taras Levkiv – the first representative of the from Lviv in international European ceramics workshops.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in learning ceramics. This article describes the famous Ukrainian ceramist Taras Levkiv, whose achievements are recognized at the highest national and international levels.

Objectives. The objectives of this study are to determine| a spring base that light up and analise creation of the Ukrainian artists - ceramists, including their participating in foreign competitions.

Methods. The method was been applied to the research. Scientific publications and catalogues fold the research.

Results. The results of the research support the fact that in 1972 he became the first representative of Ukraine, the III-rd International Biennial Vallauris (France).

Conclusions. We conclude that participation of the first representative from Ukraine on the European competitions for artistic ceramics became a sign. His merits in the international arena induced junior colleagues to search the own ways of development of art of the Ukrainian professional ceramics.

Keywords: Taras Levkiv, art pottery, Lviv, Ukraine, international exhibition

© Шпонтак Т., 2014

Постановка проблеми. Дослідження сучасних мистецьких процесів вимагає паралельного аналізу історичних шляхів становлення окремих ділянок творчості, зокрема, української професійної кераміки. У другій половині XX ст., починаючи з 1960-х років, саме тут відбуваються активні зрушення. Головним їх центром стає Львів, де у Львівському державному інституті прикладного і декоративного мистецтва існує єдина спеціалізована кафедра художньої кераміки. Її випускники користуються заслуженим авторитетом, їх залучають до всесоюзних творчих груп в Дзінтарі (Латвія). Звідси найкращі композиції попадають на міжнародні конкурси художньої кераміки. Першим, хто представив львівську професійну кераміку за кордоном став Тарас Левків.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Джерельну базу дослідження складають наукові праці, публікації та каталоги, що висвітлюють творчість українських художників-керамістів, в тому числі, їхню участь у зарубіжних конкурсах. Особливої уваги заслуговують наукові праці А. Ботанової, О. Голубця, В. Гудака, Т. Зіненко, О. Клименко, О. Лагутенко, С. Лупій, М. Некрасової, О. Перця, Ф. Петрякової, О. Пошивайла, З. Чегусової, Р. Шмигала, присвячені окремим аспектам становлення професійної української кераміки. Однак, питань її виходу на міжнародну арену згадані автори торкаються лише побіжно, принагідно.

Мета. Показати на прикладі творчості Т. Левківа значні потенційні можливості української професійної кераміки, з'ясувати значення і вплив міжнародних конкурсів та симпозіумів кераміки на творчість художників-керамістів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Наприкінці 1960 – середині 1970 рр. спостерігаємо становлення і значне піднесення симпозіумного руху майстрів художньої кераміки в Європі. Важливішу роль у розвитку європейської кераміки відіграли найбільші міжнародні конкурси в Італії (Фаенца) та Франції (Валлорис). Вони стали основною ареною експериментальних пошуків, нових прийомів формоутворення, технік декорування та способів випалу керамічних матеріалів. Українські дослідники відзначали важливу роль інтернаціональних конкурсів в Італії та Франції, на яких викристалізовувалися і формувалися основні напрямки сучасного мистецтва [4: 162–173].

У той же час, українські митці досягли значних творчих здобутків, однак в умовах тодішнього СРСР вони були ізольовані від світового простору. Тарас Левків став першим учасником від України на закордонних симпозіумах професійної кераміки. Його праці були відібрані на конкурс у Францію спеціальною, направленою з Москви комісією, за результатами роботи творчої групи в Дзінтарі (1972). Разом з тим, сам художник не отримав можливості поїхати на відкриття міжнародного конкурсу.

Шлях Т. Левківа до вершинних здобутків був тривалим. Коріння творчості кожного художника сягає дитинства, з властивим лише йому, надзвичайно щирим та емоційним сприйняттям навколишнього світу. Пізнання світу майбутнього керамісга розпочалося в селі Березовиця Мала, що на Збаражщині. Тут він отримав незабутні враження, відчув таємничу красу давніх звичаїв і традицій народного мистецтва. Незнищений і немов закодований відбиток в душі юнака назавжди залишили безкінечні ряди орнаментів-символів на тканих виробах його діда, який походив сусіднього села Кобилля – відомого ткацького осередку.

У 1959 році, сповнений надій юнак, приїхав до Львова, де йому судилося жити і творити все наступне життя. «Зрадив» дитячому захопленню радіотехнікою і за порадою старших друзів вступив до Училища прикладного мистецтва ім. І. Труша. На відділі кераміки він наполегливо осягав секрети ремесла і все більше переконувався у правильності свого вибору. Ази гончарства Тарас Левків пізнавав самостійно, головним чином завдяки скрупульозному вивченню книги відомого чеського керамісга Православа Радова, з яким особисто познайомився і заприятелював уже в зрілому віці [2: 38].

Віддаючи належне таким вродженим якостям, як наполегливість і працьовитість, можемо стверджувати, що Т. Левківу до певної міри поталанило. Адже становлення його творчої особистості відбувалося в бурхливий і короткотривалий, як спалах, період національного відродження – час «шістдесятників». В умовах політичної «відлиги», львівська кераміка відіграла особливу роль: об`єднала значний творчий потенціал, який розкрився гроном непересічних індивідуальностей, сприяла збереженню засад вільної, незаангажованої творчості. Надзвичайно важливою в житті молодого митця стала зустріч з педагогом, який дав йому ключі до глибокого розуміння і зацікавленого філософського осмислення багатьох природних і мистецьких явищ, – Тарасом Драганом. З роками їхнє спілкування перетворилося в багатолітню духовну близькість і справжню дружбу.

Під час навчання у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва серед ровесників Т. Левків вирізнявся винятковою працездатністю. Наприкінці 1970 року в місті відбулася унікальна, як на той час, подія – персональна виставка студента. Представлені ним твори розкрили нові можливості давньої техніки гончарного круга. Оригінальні композиції здебільшого торкалися національної тематики, несли виразні ознаки етнографізму, виражали характерні для народного мистецтва оптимізм і гумор, які в умовах тоталітарного суспільства набирали особливого забарвлення [1: 48]. «Козак б'є в литаври», «Галицьке військо», «Троїста музика», «Чугайстер» стали немов би своєрідними символами часу. Концептуальним завершенням цього періоду можна вважати дипломну працю «Енеїда» (1971).

Наступні події суттєво вплинули на характер і напрямок творчих пошуків митця. На зміну «шелестівському» захопленню козацькою минувщиною в Україну прийшла відверта реакція, політика вірнопідданства і беззастережного підпорядкування централізованим союзним структурам. На довгі роки

були припинені виставки «Львівська кераміка», які концентрували актуальні мистецькі проблеми і здобули неабияку популярність. Але саме в цей час перед керамістами відкрилися несподівані перспективи – вихід на всесоюзні і міжнародні симпозіуми художньої кераміки. На творчій базі в Дзінтарі (Латвія), куди Т. Левків потрапив першим зі Львова, відбулося його знайомство з видатним, знаним і шанованим у світі, митцем і педагогом – Петерісом Мартінсоном [2: 40].

Художники з різних радянських республік легко знаходили спільні інтереси з українськими митцями-керамiками, до яких приєднувались відомі кераміки з Москви, Києва та Ленінграда. Разом вони творили композиції для конкурсного відбору авторитетних і поважних комісій, з метою участі в найпрестижніших міжнародних конкурсах художньої кераміки у Валлорисі (Франція) та Фаенці (Італія). Цей незабутній контакт переріс у взаємну приязнь, сприяв активному розширенню кругозору, швидкому пізнанню нових матеріалів і технологічних можливостей, відчуттю впевненості у власних силах.

З цього часу творчість Тараса Левіва еволюціонувала у двох напрямках, кожен з яких виражав протест проти насаджуваних в мистецтві обмежень і постулатів. Перший – представляв сміливі експерименти в ділянці вільного формотворення, офіційно забороненого в скульптурі. В своїх працях Т. Левків застосовував елементарні об'єми, які утворюються в процесі використання техніки гончарного круга, – циліндр, кулю, конус. Тодішні твори розкрили нові можливості давньої техніки гончарного круга. В цьому прослідковуються очевидні аналогії з пластичним розуміннм простору, яке властиве для кубізму. Тематично композиції такого плану ув'язуються з пейзажними мотивами («Осінні гори», «Відображення», «Високі гори», «Гірські хутори», «Захід сонця») чи природними явищами («Кульбаба», «Перевесло», «Квочка»).

Другий напрямок також свідчить про небажання художника іти на компроміси і виконувати вимоги офіційної влади, про його власні суспільно-політичні переконання, уміння втілити і, що найголовніше, донести їх до глядача в оригінальній мистецькій формі. Яскравим прикладом цих позицій є композиція «Оазис» (1977), де краплеподібний блискучий об`єм з фарфору, вкритий пишним розписом, сприймається як дорогоцінна перлина серед безплідного грунту пустині, відтвореного за допомогою грубих, зернистих кусків шамоту. Більш конкретніші для кожного українця асоціації викликає пластика «Північне сонце» (1977). Охристо-оранжеву, блискучу кулю немов би прагнуть розчавити дві масивні півкулі, вкриті згустками білої емалі. Простими і виразними засобами автор відтворив безсилля життєдайного тепла проти суворої вічності снігів. Подібний підтекст притаманний, наприклад, композиції «Яблуня», де яскраві, розмальовані кульки розташованіпоміж дерев`яними масивними «гратами». Таке ж «подвійне» враження справляють композиції «Квіти на камені» (1975) та «Квітучі пеньки» (1978). А в роботі «Вибух» (1979) барвисті «плоди» прагнуть вивільнитися з-під грубої сірої «шкаралупи» [2:41].

У 1970-х роках Т. Левківа підтримує і надає творчої наснаги постійна участь у всесоюзних творчих групах і міжнародних конкурсах кераміки. Так, у 1972 р. він став першим представником від України (серед п`ятьох від тодішнього СРСР) на ІІІ-ому міжнародному бієнале у Валлорисі (Франція), де з 1945 р. в кераміці періодично працював знаменитий Пабло Пікассо. А далі – одержав почесні дипломи конкурсів художньої кераміки у Фаенці (Італія, 1974, 1978, 1979, 1980). Участь художника в таких престижних акціях стало можливим завдяки персональним запрошенням, одержаним з Москви: столичні спеціалісти змушені толерувати формальні пошуки і представляти мистецтво «радянських народів» за кордоном, створювати там ілюзії «вільного» творчого процесу. Цей факт викликає відверте роздратування в київських керівних структурах, де професійному декоративно-прикладному мистецтву відводилася місія копіювання і «вдосконалення» народних традицій. Недаремно, перша персональна виставка митця в столиці радянської України опинилася на грані закриття (1979). Висловивши своє негативнее враження, «ідеологічні цензори» все таки не наважилися заборонити вернісаж, проте у пресі незабаром появилася стаття під назвою «Збочивши на манівці», де творчий доробок митця зазнав нищівної критики [2: 41].

У 1980-х роках коло творчих зацікавлень Т. Левківа сягає інших сфер. Художник немов би прагнув покинути буденний світ, земні незгоди і суспільні несправедливості, стремив до вищої логіки і порядку. Переважання в ранніх творах об`ємів, утворених під час обертання гончарного круга, логічно трансформується в пріоритет космологічних мотивів. Але й у «космосі» відбуваються події, безпосередньо пов'язані з земними проблемами, зокрема, екологічними – «Кам'яні вихори» (1980), «Обережно, крихке» (1984), «Космічний спрут» (1987), «Космічні подарунки» (1987), «Реставрація планети» (1988) та інші. Тема космосу осмислюється автором надзвичайно широко і розвивається не лише в об'ємно-просторових керамічних композиціях, але й в площинних, виконаних в графіці та інтарсії [1: 52]. У творах художник досягнув надзвичайної виразності, пластичної довершеності і лаконічності. Свої праці Т. Левків представив на персональних виставках в Тбілісі (1985), Ленінграді (1986) і Тернополі (1987), під час участі на вернісажах «Львівська кераміка», організація яких відновлюється після п'ятнадцятилітньої перерви. Паралельно він здійснював керівництво кафедрою кераміки Львівського коледжу декоративного і прикладного мистецтва ім. І. Труша.

Логічним наслідком безкомпромісної життєвої позиції митця стає його обрання в роки утвердження суверинітету України депутатом першого скликання Львівської обласної та Винниківської районної рад. На ІІІ-ому Всеукраїнському симпозіумі кераміки в Опішному (1999) він знову здобуває одну

з найвищих нагород. Його композиція «Біломорканал» вражає масштабністю і оригінальністю задуму, моторошною напругою, яка звучить як попередження прийдешнім поколінням.

Незважаючи на роки, митець відчуває молодечий запал і бажання до праці, про що яскраво свідчать представлені на ювілейній виставці новостворені роботи. Іншою, невидимою, на перший погляд, але надзвичайно важливою частиною його нинішнього доробку є покоління студентів, молодих керамістів, з якими він щедро ділиться багатим досвідом. Саме в їхній повазі і любові криється відчуття безперервності традицій і переконання в доцільності пройденого життєвого шляху.

Окрім згаданих закордонних мистецьких акцій, Т. Левків брав участь у виставках, організованих у колишніх республіках Прибалтики, Польщі (Жешув, 1976; Сопот, 1979); Угорщині (Будапешт, 1980), НДР (Дюссельдорф, 1982), ФНР, Японії, Росії, Естонії (Вестервальд, 1984), Грузії (Тбілісі, 1985), Росії (Ленінграді, 1986). Загалом він був учасником 102 регіональних, загальноукраїнських та міжнародних виставок.

Т. Левків один із перших керамістів представив сміливі експерименти в галузі вільного формотворення на гончарному крузі, його пластичне розуміння простору тяжіє до кубізму. Творчість керамік є незаперечним доказом безмежних можливостей традиційного українського мистецтва, оновленого філософською, творчою силою сучасного художника. Роботи митця вирізняються пластичною довершеністю, лаконічністю, виразною художньою мовою, особливим мистецьким почерком, який передає чітко означену, безкомпромісну життєву позицію автора. Сьогодні він – Заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки художників України, один із найславетніших і найтитулованіших українських керамістів, педагог, який користується заслуженим авторитетом і повагою молоді.

Висновки і перспективи. Участь першого представника від України, Тараса Левківа, на європейських конкурсах з художньої кераміки, стала знаковою. Творчість художника спричинилася до формування сучасного обличчя професійної кераміки, як в Україні, так і за її кордонами. Знаний український кераміст неодноразово одержував почесні дипломи міжнародних конкурсів художньої кераміки. Уникаючи конкретно-зображальних мотивів і віддаючи перевагу простим геометричним формам, художник зберіг вірність техніці гончарного круга. Його заслуги на міжнародній арені спонукали молодших колег шукати власні шляхи розвитку мистецтва української професійної кераміки.

У перспективі дослідження передбачається детальніше висвітлити творчість окремих українських художників, їх творчий внесок в розвиток художньої кераміки, проаналізувати досвід участі українських митців у закордонних конкурсах та симпозіумах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голубець О. М. Львівська кераміка. – К.: Наукова думка, 1991– 52-64 с.

2. Голубець О. М. Повернення на збаразьку землю. – МІСТ (мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурогогії).Ін-т проблем сучасного мис-ва АМУ. – К.: Інтертехнологія, 2006. – 38-42 с.

3. Зиненко Т. Н. Симпозиумы художественной керамiки и их место в современном артпроцессе // Universum: Филология и искусствоведение: електронний научний журнал 2014.N6 (8).URL: http://7universum. com/ru/ philology/ archive/item/1400.

4. Гудак В. Українська народна і професійна кераміка як невід'ємні складові суспільні чинники відродження духовності // Українська керамологія. – Опішне: Українське Народознавство, 2001. – Кн. 1. – С. 162-173.

5. Керамика СССР–75 // Каталог выставки. – Вильнюс, 1975.

6. Крюкова И. Национальныешколысоветской керамiки // Декоративноеискусство СССР. – 1972. – С. 8-17.

7. Кума Х. О национальных школах // Декоративное искусство СССР. – 1976. – No 3 –С. 40-42.

8. Отчетнаявыставкатворческихгрупп // Буклет. – Юрмала: Cina, 1980.

9. Отчетнаявыставкатворческихгрупп // Буклет. – Юрмала: РКФ, 1983.

10. Пошивайло О. Монументалізація українського гончаротворення // Український керамологічний журнал. – 2002 – № 1. – С. 5-6.

УДК 76 (084.5)

Андрій АНДРЕЙКАНІЧ,
завідувач відділення графічного дизайну Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ, м. Косів, Україна

ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ ПЛАКАТА, ЙОГО ВИДИ ТА ЖАНРИ

Андрейканіч А. І. Визначення поняття плаката, його види та жанри. У пропонованій статті порушується проблема визначення поняття «плакат», виокремлення його як окремого виду графічного мистецтва. Розглянуто основні види та жанри плакатного мистецтва.

Ключові слова: афіша, графіка, жанр, плакатне мистецтво, Жуль Шере, шрифт.

Андрейканич А. И. Определение понятия плаката, его виды та жанры. В данной статье затрагивается проблема определения понятия «плакат». Выделение его как отдельного вида графического искусства. Рассмотрены основные виды и жанры плакатного искусства.

Ключевые слова: афиша, графика, жан, плакатное искусство, Жуль Шере, шрифт.

Andreykanich A. Definition of the «poster», its types and genres. Background.

This article deals with the problem of the definition «poster», the distinguishing it as a separate graphic art.

Objectives. The objectives of this study are to distinguish «poster» as a separate graphic art. It examine the main types and genres of poster art.

Results. The results of the research support the idea that poster graphics projects performed by artists in various graphic and painting techniques.

Conclusions. We conclude the poster is a type of printed graphics belonging to a particular kind of - poster graphics projects.Today the widest poster creation tool is the use of computer technology.

Keywords: poster, graphics, genre, poster art, Jules Chéret, print.

© Андрейканіч А. І., 2014

Постановка проблеми. У сучасній мистецтвознавчій літературі серед художників та мистецтвознавців немає чітко виробленої та уніфікованої термінології і класифікації плаката, тому це поняття трактується досить довільно і його визначення часто суперечать одне одному. Тому актуальним є дослідження цього різновиду графічного мистецтва, яке є не тільки одним із найдієвіших засобів візуальної комунікації, а власне й мистецьким феноменом, що бурхливо розвивався в останній чверті XIX – початку XX сторіччя в Європі та Америці. До плакатного мистецтва звертались такі відомі художники, як Ж. Шере, П. Боннар, Т. Стейлен, Е. Гесс, Е. Пенфілд, Д. Гарді, О. Фішер, А. Муха, Г. Клімт, А. Васнецов, К. Сомов, М. Врубель, Г. Нарбут та багато інших. Плідною у цьому напрямку була діяльність Жуля Шере та Анрі Тулуз-Лотрека, які значною мірою вплинули на подальший розвиток мистецтва плаката. З 1866 до 1900 р. Ж. Шере виготовив понад 1000 плакатів і увійшов в історію не тільки як автор першого художнього плаката, але і як популяризатор нового жанру [1:16]. Свою майстерність особливо яскраво виявив в літографічних театральних афішах А. Тулуз-Лотрек, продемонстрував графічно-гострий лаконізм, декоративну показовість кольору, химерно-гнучкий малюнок. Виконані ним плакати засвідчують невичерпну фантазію, графічну сміливість та блискучу майстерність художника [1: 17]. Зокрема на Україні, розквіт цього різновиду графічного мистецтва припадає саме на період першої третини XX сторіччя. Сьогодні плакат, починаючи з моменту свого виникнення і до наших днів, досить швидко розвинувся у всіх його видах та еволюціонував у складну візуальну мову символів і образів, та все ж таки образотворчі засоби та принципи побудови композиції плаката залишились незмінними на протязі вже більше, ніж ста років.

Зв'язок роботи з науковими програмами. Стаття написана відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри дизайну Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мистецтво плаката привертало увагу багатьох вітчизняних та іноземних дослідників та мистецтвознавців, та все ж таки фундаментальних праць, де б повному обсязі було висвітлено це питання не було. Переважна більшість робіт з даної тематики обмежувалась роботами альбомного характеру з вступними статтями або монографічними дослідженнями про окремо взятих мистців, які в своїй творчості звертались до мистецтва плаката. На даний час дослідження таких видів плаката, як соціальний, культурологічний та учбово-інструктивний практично зовсім відсутнє. Зате пропагандиський (агітаційний, політичний) плакат не був обділений увагою мистецтвознавців. А тому бібліографія, пов'язана з дослідженням цього виду плаката, є досить багатогранною.

Аналіз літератури дозволив дійти невтішного висновку, що з зазначеної проблеми є багато невивчених і спірних питань, які потребують поодальшого дослідження. Практично першим дослідни-

ком саме російської друкованої реклами до 1917 р. стала Н. Бабуріна, що опублікувала велику кількість зразків робіт і показала жанрове різноманіття плакАта кінця XIX – початку XX ст. У книзі «Російський плакат. Друга половина XIX – початок XX століття» (1988) були вперше відтворені торгово-промислові плакати, створені після 1917 року в СРСР.

Однак в опублікованих матеріалах помітна відсутність системного підходу в дослідженні плакатного мистецтва. Тим не менш, з усього жанрового різноманіття найбільш послідовно протягом більш ніж півстоліття досліджувався лише політичний плакат (В. Полонський «Російський революційний плакат», 1922; Н. Вайсфельд, А. Михайлов «Плакатно-картинна агітація на шляхах перебудови», 1932; С. Б. Бутнік-Сіверський «Радянський плакат Громадянської війни 1918-1921», 1960; Г. Демосфенова, А. Нурок, Н. Шантико «Радянський політичний плакат», 1962; І. Свиридова «Радянський політичний плакат», 1975; Белічко Ю.В. «Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни», 1980; Н. Бабуріна «Російський плакат першої світової війни», 1990 і т. ін.).

Останнім часом у зв'язку з підвищеним інтересом до мистецтва кінця XIX – першої третини XX ст. як в Україні, так і Росії з'явився ряд альбомів з відтворенням плакатів даного періоду і супровідними статтями Н. Бабуріної, Е. Бархатової, В. Н. Ляхова, П. А. Снопкова, А. Ф. Шклярук, Е. Черневич. У своїх монографічних дослідженнях «Українська графіка першої третини XX сторіччя» та «Нариси з історії української графіки XX століття» О. Лагутенко вперше в українському мистецтвознавстві подає історію української графіки як художнього феномену, що реалізував себе у широкому просторі нових художніх стилів та напрямків. Багатий ілюстративний матеріал видань та аналітичне дослідження творів виявив загальноєвропейські тенденції і національні особливості розвитку української графіки зазначеного періоду, зокрема і мистецтва плаката як одного з його різновидів.

Аналіз опублікованих праць дозволяє зробити висновок про вузькість у дослідженні жанрового різноманіття плаката як у радянському, так і в сучасному українському мистецтвознавстві. Окремі статті та монографії звертали увагу в основному на пропогандиський та частково рекламний плакат (торгово-промисловий та театральний). Такі жанри рекламного плаката, як кіноплакат, цирковий, спортивний, музичні афіші, мистецько-культурні акції та його види соціальний, культурологічний, навчально-інструктивний плакат просто ігнорувались і в мистецтвознавчій науці не досліджувались, незважаючи на те, що вони фактично розвивались у тісному зв'язку з іншими видами та жанрами плаката, а унікальні зразки його зберігаються у фондах найбільших бібліотек і музеїв, все ще залишаються невирішеними теоретичні аспекти типології плаката.

Метою даної статті є на основі зібраного матеріалу визначити поняття плаката, чітко виокремити види плаката та його жанрове різноманіття.

Виклад основного матеріалу. На жаль, сьогодні у спеціальній літературі немає чіткого визначення, термінології і класифікації плаката, тому це поняття трактується довільно, а подекуди і суперечливо. В енциклопедії українознавства знаходимо таке визначення: «Плакат (оголошення, реклама), – рід ужиткового мистецтва, в якому гасло (політичне, суспільне, торгово-рекламне, мистецьке та ін.) відтворене в графічній або малярській формі, помножується та розміщується в прилюдних місцях. Плакат виконується за проектами мистців, переважно в техніці дереворізу, літографії, офсету, типографії і фотогравюри» [2: 2112]. В інших виданнях зустрічаємо інше трактування. «Плакат (від франц. Placard, нім. Placat) – різновид графіки, лаконічне помітне зображення на листі паперу, що супроводжується текстом, а також вид образотворчого мистецтва, що служить завданням наочної, найчастіше політичної, агітації та пропаганди, оголошення, яке вивішується в громадських місцях з метою інформації, реклами, інструктажу тощо» [8]. В універсальному словнику-енциклопедії плакат – це «оголошення, реклама або лозунг у мистецькому друкованому, графічному або живописному вигляді, виготовлений за проектом художника, зазвичай збільшений і розміщений у громадських місцях» [9]. В альбомі «Українська графіка XI – початку XX ст.» автором-упорядником якого є А. В'юник, у розділі «Прикладна графіка написано, що плакат – це «Прикладна, ужиткова, промислова або, як її називають, «мала графіка», існує в побуті всюди і повсякденно. Це різноманітні етикетки на промислових товарах, художнє оформлення пакувальних виробів, наприклад, коробок для цукерок, мальовані обгортки для самих цукерок, малюнки на коробках для сірників, цигарок тощо. До цього виду графіки належать також грошові знаки, поштові марки, вітальні листівки, різні промислові торговельні емблеми, видавничі марки, книжкові знаки – екслібриси, гербові знаки, оформлення календарів та інше» [3: 292], хоча на шмуцтитулі плакат внесений до розділу прикладної графіки. У 2010 році вийшла друком книга «Дизайн: словник-довідник» (науково-довідкове видання Національної академії мистецтв України та Інституту проблем сучасного мистецтва), де ми читаємо таке тлумАчення терміну: «Плакат (від нім. Plakat – афіша, оголошення) – великоформатний відбиток у вигляді малюнка з коротким супровідним прозовим чи віршованим текстом, що виконує завдання наочної агітації й політичної пропаганди, інформації, реклами, інструктажу (природоохоронні або протипожежні плакати) чи навчального посібника» [4: 312].

У запропонованій статті спробуємо дати більш чітке і, на нашу думку, найбільш універсальне тлумачення поняття плаката. Якщо розглядати його як вид образотворчого мистецтва, то до нього відносять такі його види, які втілюють на площині або в просторі зображення навколишнього світу, що сприймаються наочно. Він може відтворювати відчуття реальної дійсності і не тільки відображати її зовнішню схожість, але й розкрити зміст того, що зображено: характер, внутрішню сутність людини, неповторну красу природи, все різнокольо-

рове й пластичне багатство світу. Історично, залежно від завдань і засобів втілення художнього змісту, в образотворчому мистецтві склалися такі його види: графіка, живопис, скульптура. Кожний із перелічених видів образотворчого мистецтва відрізняється від іншого своїм змістом, засобами художньої виразності, матеріалом та образно-пізнавальним впливом на глядача.

Графіка – вид образотворчого мистецтва, у якому використовуються інструменти, якими можна писати, шкрябати, креслити, малювати і де головними зображувальними засобами є контурна лінія, штрих, пляма, а також тон аркуша. Графіка поділяється на два головних види – рисунок та друковану графіку. Друкована графіка в свою чергу має такі різновиди, як станкова, книжково-журнальна та газетна, прикладна (промислова). Оскільки плакат важко віднести до одного з цих різновидів, то його можна виділити в окремий різновид – плакатна графіка.

З цього випливає, що плакат – це вид друкованої графіки, що належить до її окремого різновиду плакатної графіки, виконується за проектами мистців у різних графічних та живописних техніках. Сьогодні найпоширенішим засобом створенням плаката є використання комп'ютерних технологій.

Він увібрав у себе найкращі досягнення станкової та книжкової графіки, фотографії та типографіки, а також є невід'ємною частиною візуальної культури, потужним засобом масової інформації та впливу на свідомість людей. Ми зустрічаємо його навколо нас як і на вулицях міст і сіл, у навчальних закладах та підприємствах, при вході в кінотеатр чи концертний зал, у вітринах магазинів, так і на рекламних щитах вздовж вулиць та доріг. Він може бути досить великих розмірів (кілька метрів) і зовсім маленьких – у вигляді сірникової етикетки та поштової марки, яку часто справедливо називають мікроплакатом. Специфіка художньої мови плаката визначається тим, що він повинен сприйматися з великої відстані, привертати увагу на фоні інших засобів візуальної інформації, тому, як правило, виконується він на аркушах великого розміру.

Плакат (афіша) є одним із найдавніших рекламно-інформаційних засобів привернення уваги. Це повідомлення для публіки і розглядається воно як інформативний, психологічний і комерційний інструмент, залежно від того, які цілі переслідуються. Афіша – рекламне або довідкове листове видання, що сповіщає про який-небудь культурний захід. На афішах, як правило, широко рекламуються різноманітні шоу, концерти, театральні і музичні прем'єри, спортивні заходи, презентації, виставки і т. ін. Афіші – дуже зручний і масовий рекламний носій для проведення як короткотермінових рекламних акцій, так і триваліших рекламних кампаній. Афіші розклеюють на спеціальних щитах, розташованих у найбільш людних місцях.

До особливостей жанру можна віднести наступне: в ідеалі плакат має бути досить великого розміру, щоб добре сприйматись на великій відстані, у зв'язку з цим шрифтова частина на ньому повинна бути виконана шрифтами, які чітко сприймаються глядачем. Для тексту важливим є не тільки шрифт, але і його розташування в форматі та колір. Сьогодні в плакатах часто використовують фотографію, як варіанти в поєднанні з малюнком та живописом, що, на жаль, значно зменшує художню вартість плаката. Тому велику увагу дослідники приділяють плакатам, створеним на в кінці XIX – на початку XX ст., які стали предметом колекціонування. Зразком може буди найбільша в Європі колекція плакату Альфонса Мухи, що зберігається у фондах Львівського музею етнографії та художнього промислу Національної академії наук України. В Україні близькими до плаката можна вважати «тези» Києво-Могилянської академії, в яких гравіровані ілюстрації вияснювали богословські й філософські тексти, та народні картинки – «лубки».

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

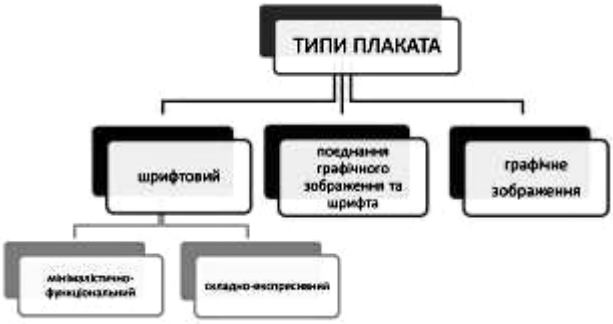


Рис. 1. Типи плаката

Шрифтовий плакат. Головним елементом композиції такого плаката є шрифт. Шрифтові плакати – це прості композиційні рішення, мінімальний набір шрифтів, скупа орнаментика, здебільшого центрово-осьове вирівнювання елементів. Він зорово впливає на людину гармонійною злагодженістю всієї композиції, характером малюнка букв, його органічним зв'язком із змістом, кольоровою гамою та ритмом.

Шрифтовий художній плакат як унікальне явище мистецтва існує вже протягом багатьох століть, але до цього часу не було написано окремого дослідження на цю тему. У 1977 році вийшла у світ книга С. І. Смирнова «Шрифт і шрифтової плакат», перший розділ якої був присвячений короткій історії латинського та кириличного шрифтів і їх системАтизації. У другому розділі давалися докладні рекомендації з написання кириличних плакатних шрифтів і способів розміщення їх в плакатному аркуші. Книг, що повністю були б присвячені шрифтовому плакату, в мистецтвознавстві до цього часу не було.

Художній шрифтової плакат є формою творчості, що поєднує в собі принципи мистецтва плаката і мистецтва шрифта. Таким чином, на сьогоднішній день можна виділити два основних художніх типу шрифтового плаката: мінімалістично-функціональний і складно-експресивний. Перший тип зобов'язаний своєю появою традиції стандартизованого тек-

стового блоку, а також функціональної типографіки XX ст. Другий тип увібрав в себе національні особливості шрифтових культур різних народів, традиції каліграфії, принцип живої асиметрії і висловлює собою не тільки суть репрезентованого глядачеві повідомлення, а й творче обличчя автора плаката.

Слід також зазначити, що мінімалістично-функціональний тип шрифтового художнього плаката є міжнародним, носить риси наднаціонального сучасного дизайну, а складно-експресивний тип, навпаки, є сучасною інтерпретацією національних традицій і художніх особливостей шрифтових культур різних народів. Другий найбільш розповсюджений тип плаката – поєднання графічного зображення та шрифта. Третій тип плаката у вигляді графічного зображення є найменш розповсюдженим.

Серед усього різноманіття плакатів, можна виокремити декілька видів плаката: пропагандиський, рекламний, соціальний, культурологічний та навчально-інструктивний.

Рис. 2. Види та жанри плаката

Пропагандиський плакат поділяється на два підвиди: агітаційний та політичний. Щоб краще зрозуміти визначення цього виду плаката, насамперед потрібно дати визначення поняттю «пропаганда». Усупереч поширеній думці про те, що пропаганда виникла з появою засобів масової інформації, вона існує вже кілька тисячоліть. Уперше це слово (з лат. *propaganda* – те, що підлягає поширенню, *propago* – розповсюджую) було вжито у папській буллі, скерованій проти протестантизму. З ініціативи папи Григорія XV 1622 року було створено місіонерську установу під назвою «Конгрегація пропаганди віри» (Sacra Congregatio de Propaganda Fide), метою якої було розповсюдження віри. Поняття «пропаганда» науковці визначають по-різному. Зокрема, один з перших її дослідників – американський вчений Гарольд Лассвелл сформулював своє розуміння цього явища, як «створення одностайної позиції шляхом маніпулювання важливими поняттями-символами» [5]. Леонард Уільям Дуб у своєму визначенні схиляється до думки, що пропаганда завжди продиктована свідомим плануванням. Ролан Барт запропонував таке трактування цього поняття: «Пропаганда – метод поширення інформації з метою керування суспільними поглядами та інтересами». За визначенням з World Book Multimedia Encyclopedia, пропаганда – це односторонній процес передачі інформації, розроблений з метою впливати на мислення та дії людей. Агітплакати, агітфарфор, агіттканина поруч з газетами, радіо та кіно в першій третині XX століття справляли неабиякий вплив на формування світогляду, ідеологічних засад і настроїв у суспільстві.

Однією зі складових політичної реклами XIX ст. було рекламне оголошення. Так, 1896 року американський рекламіст Емер Елвіс запропонував одну з моделей рекламних звернень AIDA (attention-interest-desire-action, тобто увага-зацікавленість-бажання-дія), суть якої полягала в тому, що ідеальне рекламне звернення має насамперед привертати мимовільну увагу [6: 37]. Шляхи досягнення цієї мети досить різноманітні: вдале гасло, використання контрастів, яскраве оформлення, нестандартне рішення тощо. Американські дослідники політичної реклами виокремлюють п'ять головних вимог до політичного рекламного гасла: воно має відповідати мовним стандартам; легко запам'ятовуватися; нести емоційний позитивний заряд; мати тісний зв'язок з об'єктом рекламування; бути чітко комунікативно спрямованим (наявність конкретного адресата з конкретними цілями та настановами) [7: 97-98].

Рекламний плакат можна розділити на два підвиди: торгово-промисловий та видовищний (кіноплакат, театральний, цирковий, спортивний, музичні афіші, мистецько-культурні акції). Розвиток торговельних відносин спричинив розвиток реклами. Тому і не дивно, що перші її зразки були знайдені під час археологічних розкопок античних міст. Бурхливий розвиток індустрії наприкінці XIX – на початку XX століття для реклами та популяризації продукції викликав також розвиток торгово-промислового плаката. Найбільш популярними та розповсюдженими в зображальній рекламі в ті часи стали друковані її форми: афіші, плакати, листівки та оголошення. Рекламний плакат містить текст та графічне зображення. Текст по відношенню до зображення грає допоміжну роль. Основа рекламного плаката – цікава художня композиція та короткий текст, які доповнює один одного. Ефект сприйняття досягається використанням яскравих фарб, що добре помітні на відстані.

Соціальний плакат – це плакат, який пропагує базові соціальні цінності. У соціальному плакаті відображені соціальні прояви особистості, специфіка соціальних відносин у суспільстві, значущі соціальні проблеми, загрози і лиха. У числі найбільш актуальних проблем, які відображаються в плакаті – здоров'я нації, демографічне питання, профілактика онкологічних захворювань, в тому числі у дітей, пропаганда вчасних профоглядів серед населення, соціальна підтримка людей-інвалідів, популяризація донорства, проблема СНІДу та наркоманії. Соціальний плакат відповідає соціальним замовленням суспільства. Образний лад і основна ідея плаката на соціально значиму тему перебувають у прямій залежності від панівного в суспільстві соціально-політичного устрою і відносини «системи» до особистості окремої людини. Сьогодні соціальний плакат – носій нової ідеології демократизму, гуманізму і толерантності, він належить до сфери соціальної реклами.

Культурологічний плакат відображає питання, що пов'язані із самовизначення нації, історичною спадщиною, етнонаціональними цінностями, історико-культурними пам'ятками та визначними постатями минулого та сьогодення; формує у молодого покоління позитивний образ майбутнього, сприяє його культурному та духовному росту.

Навчально-інструктивний плакат пропагує наукові знання, методи праці, різні правила і т.ін. На відміну від інших видів плаката, містить значну кількість тексту, цілу серію малюнків і призначений для більш тривалого використання. Основне призначення плаката з охорони праці і здоров'я – сформувати у людини правильну оцінку небезпечних і шкідливих ситуацій шляхом інформаційної і емоційної дії, зорієнтувати їїйого поведінку в потрібному напрямі, сприяти формуванню умінь і навичок безпечної життєдіяльності.

Висновки:

– оскільки плакат важко віднести до жодного з різновидів графіки, то його можна виділити в окремий різновид – плакатна графіка;

– з цього слідує, що плакат – це вид друкованої графіки, що належить до її окремого різновиду – плакатної графіки, виконується за проектами мистців в різних графічних та живописних техніках. Сьогодні найпоширеним засобом створенням плаката є використання комп'ютерних технологій;

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

– серед усього різноманіття плакатів, можна виокремити декілька видів плаката: рекламний, пропагандиський, соціальний, культурологічний та учбово-інструктивний, кожний з яких в свою чергу поділяється ще на підвиди та жанри.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шевченко В. Я. Композиція плаката: Навч. Посібник – 2-ге вид., доп / В.Я. Шевченко. – Х.: Колорит, 2007. – 133с. : іл..

2. Енциклопедія Українознавства. В 10 т. / гол. ред. В. Кубійович. – Париж-Нью-Йорк, 1954-1989. – 2112 с.

3. Українська графіка XI – початку XX ст. Альбом. / Авт. – упоряд. А. О. В'юник. – К.: Мистецтво, 1994. – 328 с.

4. Дизайн: Словник-довідник / ред. М. І. Яковлєва; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України / укл. Ю.Щ. Іванченко, О.І. Ваврик, О.Г. Бросаліна та ін.; редкол.; В.Д. Сидоренко (голова), І.Д. Безгін, Г.І. Веселовська та ін.. – К.: Фенікс, 2010. – 384с.

5. Lasswell H. The Strategy of Soviet Propaganda // Proceedings of the Academy of Political Science. – Режим доступу: http://ics.leeds.ac.uk/papers/pmt/exhibits/2944/Lasswell. pdf

6. Stults T. Propaganda. // World Book Multimedia Encyclopedia. – Режим доступу: http://ics.leeds.ac.uk/papers/pmt/exhibits/727/propaganda.pdf

7. Радунскі П. Проведення виборчої кампанії — форма виборчої комунікації // Політичні партії в демократичному суспільстві. Спецвипуск. – К.: Український центр політичного менеджменту, 2005. – С. 97-98.

8. Вікіпедія // Вільна енциклопедія. – Режим доступу: www.uk.wikipedia.org

УДК 75.056: 641.5

С. О. ДЗЕНДЗЕЛЮК,
аспірант Української академії друкарства, м. Львів, Україна

ІЛЮСТРАЦІЯ В КУЛІНАРНІЙ КНИЗІ

Дзендзелюк С. О. Ілюстрація в кулінарній книзі. Висвітлено важливість ілюстративного матеріалу та художнього оформлення кулінарної книги для її конкурентоспроможності на книжковому ринку. Проаналізовано основні тенденції оформлення, виокремлено рекомендації щодо ілюстрацій та естетики кулінарної книги, залежно від її виду.

Ключові слова: кулінарна книга, ілюстративний матеріал, художнє оформлення, предметні ілюстрації, креолізованість тексту.

Дзендзелюк С. О. Иллюстрация в кулинарной книге. Освещена важность иллюстративного материала и художественного оформления кулинарной книги для ее конкурентоспособности на книжном рынке. Проанализированы основные тенденции оформления, выделены рекомендации по иллюстраций и эстетики кулинарной книги, в зависимости от ее вида.

Ключевые слова: кулинарная книга, иллюстративный материал, художественное оформление, предметные иллюстрации, креолизованость текста.

Dzendzelyuk S. O. Illustration in cookbook**.**

Background. In recent years, there has been an increasing interest in...

Objectives. The objectives of this study are to consider the importance of illustrations and artwork cookbook for its competitiveness in the book market.

Methods. So far this method was been applied to...

Results. The results of the research support the idea that the basic design trends have been characterized, depending on its type.

Conclusions. The present results are significant in counselind illustrations and aesthetics cookbook.

Keywords*:* cookbook, illustrations, design, substantive illustrations.

© Дзендзелюк С. О., 2014

Постановка проблеми. Гідне художнє оформлення та якісні кольорові ілюстрації у кулінарній книзі роблять її більш конкурентоздатною серед величезного асортименту таких видань на книжковому ринку. Ілюстративний матеріал першочергово привертає увагу покупця і лише потім потенційний споживач вивчає текстове наповнення конкретного видання. Удосконалення цієї складової кулінарного видання є результативним шляхом до піднесення культури книги, що збільшить читацьку аудиторію та, відповідно, показники продажу видання, а тому дослідження видавничої підготовки ілюстративного матеріалу та художнього оформлення кулінарних книг є необхідністю, що диктується суворими вимогами книжкового ринку.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На сьогодні нами не зафіксовано праці українських вчених, які займалися вивченням художнього оформлення саме кулінарних видань. Поодинокі праці щодо оформлення книг, на жаль, не можна вражати зразком для наслідування при підготовці та випуску кулінарних книг. Загальні вимоги щодо оформлення означені та регулюються ДСТУ та ГОСТами. Проте окремі аспекти художнього оформлення видань розглядались у працях Тимошиком М. С., Савою І. В. та Шевченко В. Е.

Метою дослідження став аналіз наявних підходів до оформлення кулінарних книг, що наповнюють український книжковий ринок; виявлення загальних тенденцій щодо підбору ілюстративного матеріалу, а також надання рекомендацій щодо удосконалення художнього оформлення різних кулінарних книг, залежно від їх видової приналежності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ілюстрації у книгах кулінарної тематики відіграють особливу роль. Їхня присутність та кількість у виданні визначається художнім редактором спільно з автором та видавцем. Гарно проілюстрована книга вирізняється не лише кращим зовнішнім виглядом, а й привертає увагу, викликає довіру.

Найчастіше у кулінарних книгах використовують предметні ілюстрації. У сучасних виданнях – це фотографії, рідше – предметні рисунки. Останні, як правило, чорно-білі, в не надто якісному виконанні можна зустріти у дуже дешевих виданнях, де вони фактично не ілюструють тексти рецептів, а створюють видимість мінімального художнього оформлення книги.

Гідні предметні рисунки характерні для добротного оформлення дитячої книги. Тут їхнє використання спричинене не бажанням зекономити на оформленні, а навпаки прагненням зробити книгу максимально привабливою для юного читача – додати кольору, ілюстративної наповненості та краще продемонструвати етапи роботи над стравою. До цього ж, таке оформлення покрокових дій діти сприймають значно краще, ніж стандартні фото. Зазвичай, ілюстрації у кулінарних книгах кольорові, а чорно-біле оформлення використовують хіба в дешевих виданнях.

Книги для початківців-кулінарів часто ілюструють покроково, підвищуючи таким оформленням навчальність та наочність книги. Розміщення ілюстрацій у книгах зазвичай довільне, але їхня роль у виданні важлива. Для піднесення якості книги елемент ілюстрації у науково-популярних книгах є обов'язковим.

Кулінарний рецепт з ілюстрацією активізує сенсорне сприйняття тексту. Рецепт, будучи креолізованим текстом, що складається з вербальної і невербальної частини, не просто оглядається або читається, а переосмислюється. Сприйняття тексту виступає як розумовий процес, що включає синтез різноманітних відчуттів, які дозволяють пізнавати окремі властивості предмета при їх безпосередньому впливі на органи чуття. При сприйнятті велике значення мають зорові образи, що виникають як при прочитанні тексту, так і при перегляді малюнків і фотографій.

Більшість рецептів в сучасних книгах супроводжуються невеликими коментарями, розгорнутими назвами, містять докладні рекомендації щодо подачі страви на стіл, мета яких "спокусити" адресата, впливаючи на його сенсорну сферу. В тексті кулінарного рецепту у куховарських книгах сенсорна оцінка виражена в самій назві страви, а сам текст нейтральний і не висловлює думки автора з приводу смаку тієї чи іншої страви, будучи прямим вираженням її властивостей.

Сенсорна модальність в гастрономічному дискурсі виражена в назвах, а також у коментарях під фотографіями, в порадах від автора (чи редакції). Між вербальною і образотворчою частинами рецепту встановлюються відносини взаємозалежності: зображення залежить від вербального тексту, який визначає його розуміння. В залежності від наявності зображення і характеру його зв'язку з вербальної частиною можна виділити три основні групи креолізованих текстів кулінарних рецептів:

– тексти з нульовою креолізацією (зображення не представлено і не має значення для організації тексту);

– з частковою креолізацією (вербальна частина автономна, незалежна від зображення, зображення супроводжує вербальний текст та є факультативним елементом в організації тексту);

– тексти з повною креолізацією (вербальна частина не існує незалежно від зображення).

В останній групі між текстом і зображенням встановлюються особливі відносини – вербальний текст орієнтований на зображення або відсилає до нього.

Зображення як засіб візуальної комунікації в тексті кулінарного рецепта виконує чотири основні функції: атрактивну, інформативну, експресивну і естетичну. Атрактивна функція полягає в призначенні зображення привертати увагу адресата, впливати на його емоційне поле і брати участь в організації візуального сприйняття тексту. Інформативна функція полягає у передаванні ~~чі~~ певної інформації. Зображення за допомогою наочних образів частково відтворює інформацію, виражену в тексті вербально. Образотворчі знаки в даному випадку відрізняються більшою зрозумілістю. Екс-

пресивна і естетична функції полягають у призначенні зображення – у наочних, чуттєво сприйманих образах впливати на естетичні почуття і на емоції адресата, викликати бажання спробувати приготувати ту чи іншу страву.

Візуальна комунікація породжує тексти, які краще сприймаються і краще запам'ятовуються. Кулінарний рецепт є креолізованим текстом, складним семіотичним текстовим утворенням, в якому вербальні та іконічні елементи утворюють візуальне, структурне і функціональне ціле. В сучасних кулінарних книгах в основному використовуються фотографії. Зображення за однаковий відтинок часу передає більше інформації, ніж вербальні тексти, але одного зображення недостатньо. В рецепті домінуючим є вербальний текст, який може існувати і без зображення. Окремо зображення не несе такої ж інформації та в самому рецепті не є самостійним носієм інформації.

Важливим у ілюструванні такої книги є і те, що вдала ілюстрація на обкладинці книги є першим кроком для зацікавлення споживача. Якщо фотографія чи рисунок підібрані вдало та збуджують почуття апетиту у споживача – ілюстрація закликатиме якщо не придбати книгу одразу, то принаймні взяти її до рук. Окрім того, фото на титулі книги може одразу зорієнтувати читача, вказуючи, про який розділ кулінарії тут розповідається.

Мусимо сказати ще кілька слів про загальне оформлення кулінарної книги. Серед важливих факторів є ще й формат книги. І якщо його обрати правильно, то одразу ж можна звернутись до потрібної цільової аудиторії. Професійні кухарі надають перевагу великим виданням у твердій обкладинці, а домогосподарки полюбляють книги меншого розміру, які є для них більш зручними у користуванні.

Кількість кольорів, використаних у виданні, теж може бути дуже різною. Професійні та нормативні, наукові й навчальні видання переважно чорно-білі. Книги для масової аудиторії варто оформлювати з використанням різних кольорів для окремих розділів, особливо якщо книга рецептів належить до універсальних. Це додатково розділятиме розділи книги та полегшить пошук. Окрім того, застосування такого способу потребує і використання крейдованого паперу. Таке видання буде не лише привабливішим, але й більш практичним у користуванні, адже на кухні легко можна забруднити чи пошкодити сторінки книги. До того ж така книга виглядає ошатніше та дорожче, а отже, її можна продавати за вищою ціною, з огляду не лише на собівартість, а й на готовність покупця платити більше за краще видання.

Ми повинні розуміти яку важливу роль несе зображення у кулінарних книгах. А те, що воно впливає на зміст та повніше розкриває його – основна причина потреби ідеальної підготовки ілюстративної частини видання. Зважаючи на вид видання, зображення можуть бути і непотрібними (наукова, нормативна література), але беручи до уваги, що основним споживачем таких книг є масовий ринок, необхідно орієнтуватись на обов'язковість ілюстрування кулінарних книг.

Висновки і перспективи. Отже, як бачимо, кулінарна книга може стати витвором мистецтва, а не збірником простих рецептів. Видавці перебувають в постійному пошуку нових форм та художнього оформлення кулінарних книг, аби зацікавити ними сучасну публіку, яка вже звикла до усього. Мистецькі та надто оригінальні видання звичайно ж не претендують на великі наклади та масового читача, але безумовно привертають увагу. А видання у нових зручних формах, з якісним друком та ілюстративним наповненням займають своє місце серед іншої кулінарної літератури. Вони є зручними як для покупця (непоганий подарунок), так і для видавця, адже дають змогу останньому збільшити свої прибутки. Кулінарні книги знайдуться практично у кожній оселі, тож готуючи гідно художньо оформлені видання, видавці впливають на вироблення у читача естетичних смаків, на формування на ринку більш якісного видавничого продукту, на піднесення культури кулінарних видань.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сава В. І. Основи техніки творення книги: Навч. Посібник. – Л.: Каменяр, 2000. – 136 с.

2. Тимошик М. С. Художнє редагування: теоретичні та практичні аспекти – К.: Наша культура і наука, 2012. – 38 с. (Серія «Теорія та історія видавничої справи і редагування». Вип. 6).

3. Шевченко В. Е. Етапи створення художнього обличчя видання // Журналістика–2003. – Мінськ, 2003. – Вип. 5. – С. 298–300.

УДК 7.016.4: 004.032.6

Наталія ДЯДЮХ-БОГАТЬКО,
доцент кафедри книжкової графіки та дизайну друкованої продукції Української академії друкарства, кандидат мистецтвознавства, м. Львів, Україна

ОРНАМЕНТАЛЬНІ МОТИВИ У МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ПРЕЗЕНТАЦІЯХ

Дядюх-Богатько Н. Й. Орнаментальні мотиви у мультимедійних презентаціях. Дослідження акцентує на відсутність систематизації викладу у мультимедійне середовище українського орнаменту. Не зважаючи на широке коло фахівців вітчизняної орнаментики, проте є фактом її популяризація є недостатньою в інтернет-середовищі. Робота над створенням мультимедійного каталогу – це справа державного масштабу для знання і пропаганди національної історії, символіки та орнаментики.

Ключові слова: орнамент, колорит, національний, композиція, мультимедія, презентація.

Дядюх-Богатько Н. И. Орнаментальные мотивы в мультимедийных презентациях. Исследование акцентирует на отсутствие систематизации изложения в мультимедийную среду украинского орнамента. Несмотря на широкий круг специалистов отечественной орнаментики, однако является фактом недостаточная ее популяризация в интернет-среде. Работа над созданием мультимедийного каталога – это дело государственного массштаба для знания и пропаганды национальной истории, символики и орнаментики.

Ключевые слова: орнамент, колорит, национальный, композиция, мультимедиа, презентация.

Dyadyuh-Bohatko N. Y. Ornamental motifs in multimedia presentations.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in ...

Objectives. The objectives of this study are to determine| the study focuses on the lack of systematization in the multimedia presentation environment of Ukrainian ornament. Despite the wide range of specialist domestic ornamentation, but the fact is not enough to popularize the Internet environment.

Methods. So far this method was been applied to.

Results. The results of the research support the idea that work on creating a multimedia catalog is a matter of public knowledge and scope for promotion of national history, symbols and ornaments.

Conclusions. We conclude that promoting national ornaments through multimedia is a scientists task.

Keywords: pattern, color, national, composition, multimedia presentation.

© Дядюх-Богатько Н. Й., 2014

Постановка проблеми. Стрімкий ріст сучасних технологій в мультимедійних презентаціях є незаперечним. Не секрет, що більшість презентацій готується лекторами для пояснення наочності матеріалу, що актуалізує наявність бібліотек, «кліп-артів» з готовими варіантами колористичних та композиційних рішень при створенні таких презентацій. Оскільки глобалізаційні процеси трактують орнамент позанаціонально й універсально, постає питання, звідки брати національні орнаментальні мовити. Це актуалізує питання розробки українських національних мультимедійних бібліотеки, які змогли б задовільнити інформаційні запити пересічного споживача, наприклад, щодо орнаменту.

Окрім того, в умовах боротьби з піратством ми не маємо ні дисків з сертифікованими «кліп-артами», ні легальних бібліотек з українською орнаментикою. А поодинокі винятки – це лише персональні напрацювання фахів мистецької галузі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вивчення українського орнаменту серед низки поставлених собі наукових задач за часів незалежності України продовжує широке коло мистецтвознавців, а саме Л. Булгакова [1], Т. Лупій [2], Л. Андрушко [3], Л. Семчук [4], Р. Пилип [5] та інші. Стан дослідження української орнаментики доволі вичерпно підсумував у 2005 році в «Лексиконі української орнаментики» академік М. Селівачов [6]. Дослідник послідовно виклав історію української орнаментики, поєднання просторових рішень та символічного підтексту, розширено подав типологію народної орнаментики. Проте, як і попередні мистецтвознавці, автор окреслив лише невелику низку питань з необхідного для нас кола.

Вивчення нового ряду починають фахівці Української академії друкарства, розглядаючи особливості сприймання шрифтів у мультимедійному просторі [7]. Під новим кутом пропонують розглянути орнамент дослідження Нікішенко Ю. [8], Коновалова О. [9], Польшина О. [10]. Проте дизайн у мультимедійному середовищі є явищем новітнім та потребує постійної уваги з боку сучасного мистецтвознавства.

Метою дослідження є акцентуація уваги широкого кола мистецтвознавців на відсутності систематизації українського орнаменту в мультимедійному середовищі. Звісно, що створення мультимедійного каталогу – це кропітка праця етнографів, мистецтвознавців-науковців, технічна фотофікСАція чи сканування, дизайнерська ретуш калібрування і т.д. Це насправді праця великого колективу, і на нашу думку – це справа державного масштабу щодо вивчення і пропаганди національної історії, символіки та орнаментики. Замовлення на здійснення таких проектів має йти від державних інституцій (міністерств) як «наукова тема» або «держзамовлення».

Виклад основного матеріалу. На сьогодні є два незалежні осередки: науковці, які пов'язані з мистецтвом: працівники музеїв, етнографи, мистецтвознавці, які мають доступ до орнаментальних першоджерел, та дизайнери, програмісти і користувачі ІТ-технологій, котрі б хотіли мати вільний доступ напрацювань науковців. То в чому проблема? Іди в музей – плати і фотографуй, бери книжку з

орнаментальними мотивами – скануй і маєш орнамент. Тут і виникає небезпека. Неправильно, суто технічно «обрізаний» той чи інший мотив може мати абсолютно різні назви і значення. Або ж орнаментальний мотив з одним накресленням в залежності від типу матеріалу чи регіону України має різні назви «крапки», «ціточки», «грудочки» і т. п. [6].

Як розібратись у цьому розмаїтті нефахівцеві, який прагне лише застосувати «якусь вишивку» чи «якийсь орнамент» для допоміжного декору в мультимедійній лекції про українську культуру, літературу, поезію. Не секрет, що на сьогодні вміння закомпонувати текстову шпальту та малюнок вже не потребують спеціальної художньої освіти, як 50-30 років тому. Художників-оформлювачів навчали і історії мистецтва, і мистецтву шрифта, і етнографічним тонкощам українських регіонів. Проте сьогодн інженери-програмісти розробили певний алгоритм співвідношення тексту та малюнка і пропонують їх у програмних продуктах. Можемо констатувати, що вік вміння користувачів цими ІТ-технологіями не лище молодшає, а й розширюється за рахунок старшого покоління.

Для початку такої наукової роботи необхідно скласти рекомендації для не фахівців, що є ключовим для роботи. По-перше, варто визначити доцільність використання орнаменту в мультимедійних презентаціях. По-друге, зорієнтуватись в історичному періоді у відповідності до текстового наповнення. По-третє, окреслити етнографічні регіони. Важливо також враховувати в мультимедійний орнаментиці тип матеріалу (стінопис, кераміка, текстиль чи писанка). Проте це не повний перелік рекомендацій.

Не менш важливою є розробка типологічних таблиць для тлумачення символів, варіантів комбінації мотивів, відповідність колориту та мотиву в їхніх комбінаціях в українській традиції.

У фахівців-мистецтвознавців означені завдання викликають багато запитань,зокрема, як весь алгоритм вибору коротко донести до любителя «швидких» рішень в інтернеті. Проте, ці завдання вже для ІТ-фахівців, які легко їх вирішують. Наше завдання – подати вірно відібрану інформацію.

Часто про мультимедійний дизайн згадують тоді, коли потрібно максимально барвисто і дохідливо донести невеликий обсяг інформації – будь-то загальна інформація про напрями галузі або презентація інновацій продукції. Мультимедійний дизайн може легко змінюватись і корегуватись, а також бути адаптованим для публічного виступу особи, що представляє фірму або новий вид продукції (наприклад, на виставці, конференції або семінарі).

І саме тоді у пригоді може стати наша національна орнаментика для популяризації України у світі. Так, один з колективів лінгвістів НАН України роками працював над створенням сучасного тлумачного словника і для перевірки виклав тестову поточну версію для апробації на своєму сайті. У першу ж ніч абсолютно вся інформація з цього серверу була скопійована і викладена для вільного користування на сайті Google, що викликало велике здивування наукової громади.

Звісно, що тут постають питання авторського права, яке в сучасному інформаційному світі доволі винятково нівелюються. Мусимо визнати, що ім'я компанії чи її бренд, його постійна підтримка і особливо захист від піратства сьогодні доволі дорого коштує. І в нашій країні немає зараз корпорації, яка б взяла на себе завдання державного масштабу. Тому чи не об'єднати наукову спільноту, щоб популяризувати наші орнаментальні символи цілком безкоштовно. Щоб створити наукові проекти за напрямами співпраці мистецтвознавців–дизайнерів–програмістів для просування національної орнаментики в Інтернет-мережі, створення програмних продуктів, бібліотек «кліп-артів».

Висновки і перспективи. Популяризація національної орнаментики через мультимедійні засоби – це завдання науковців. Відзначити важливість публікації матеріалів, а особливо фотоматеріалу для широкого загалу в Інтернет-мережах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булгакова Л. П. Етнокультурна характеристика народної вишивки Поділля (кінець XIX – 30-і роки XX ст.): автореф. дис… канд. іст. наук: 07.00.05 / Л. П. Булгакова; НАН України. Ін-т українознав. ім. І.Крип'якевича, Інститут народознав. – Л., 2000. – 20 с.

2. Лупій Т. Ф. Рушники Західного Полісся кінця XIX – перш. пол. XX ст. (Технологія. Семантика. Художні особливості): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.06 / Т. Ф. Лупій; М-во освіти і науки України. Львів. акад. Мистец.. – Л., 2002.– 20 с.

3. Андрушко Л. М. Український рушник – поліфункціональний сакральний твір народного мистецтва (функція, типологія, семантика і художні особливості): автореф. дис… канд. мистецтвознав.: 17.00.06 / Л. М. Андрушко ; Львів. нац. акад. мистец. – Л., 2009. – 17 с.

4. Семчук Л. Я. Вишивка в народному одязі Українських Карпат XX століття (художні особливості): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.06 / Л. Я. Семчук ; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2009. – 16 с.

5. Пилип Р. І. Художня вишивка українців Закарпаття XIX – першої половини XX ст. (типологія за призначенням, художніми та локальними особливостями) : автореф. дис…канд. мистецтвознав.: 17.00.06 / Р. І. Пилип; Львів. нац. акад. мистец. – Л., 2011. –16 с.

6. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К. : Редакція вісника «Ант» ; Ніжин: ТОВ «Аспект-Поліграф», 2005. – 400 с., іл.

7. Дядюх-Богатько Н. Й., Куць Я. Й. Шрифт в мультимедійному середовищі // Тези міжнародної наукової конференції «Ерделівські читання». – Ужгород: Ґражда, 2013. – С. 78-81.

8. Нікішенко Ю. І. Орнамент як джерело дослідження етнічної культури України (на матеріалах XIX – початку XX ст.): Автореф. дис... канд. іст. наук: 17.00.01 / Ю.І. Нікішенко; Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – К., 2004. – 21 с. – укр.

9. Коновалова О. В. Антропоморфні мотиви української народної орнаментики XIX-XX століть (іконографія, символічний контекст, художні особливості): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.06 / О. В. Коновалова; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2010. – 19 с. – укр.

10. Польшина О. Г. Психосемантичні особливості сприймання студентами народної орнаментальної символіки: автореф. дис... канд. психол. наук: 19.00.01 / О. Г. Польшина; Ін-т психології ім. Г.С.Костюка АПН України. – К., 2005. – 18 с. – укр.

УДК 76+821.161.2

Любов КРАЙЛЮК,
доцент кафедри живопису
Рівненського державного гуманітарного
університету, кандидат мистецтвознавства,
м. Рівне, Україна

ГРАФІКА І ПОЕЗІЯ: ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ НІЛА ХАСЕВИЧА З СЕРГІЄМ КУШНІРЕНКОМ

Крайлюк Л. В. Графіка і поезія: творчий тандем Ніла Хасевича з Сергієм Кушніренком. Віднайдення творів Ніла Хасевича, особливо міжвоєнного періоду, важливе для встановлення цілісної картини українського образотворчого мистецтва. Стаття присвячена хронологічно останній знахідці – обкладинці поетичної збірки Сергія Кушніренка «Пружінь», оформленої волинським художником.

Ключові слова: книжкова графіка, поезія, Україна, перша половина ХХ сторіччя.

Крайлюк Л. В. Графика и поэзия: творческий тандем Нила Хасевича с Сергеем Кушниренко. Обнаруженные произведения Нила Хасевича, особенно межвоенного периода, важны для восстановления целостной картины украинского изобразительного искусства. Статья посвящена хронологически последней находке – обложке поэтического сборника Сергея Кушниренко «Пружинь», оформленной волынским графиком.

Ключевые слова: книжная графика, поэзия, Украина, первая половина ХХ столетия.

Krailiuk L. V. Graphic arts and poetry: creative tandem of Neil Hasevich with Sergiy Kushnirenko.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in need to analyze and artistic input to scientific use another piece of applied graphics Neil Hasevych authorship.

Objectives. The objectives of this study are to investigate the feature of creative method of Neil Hasevich in registration of book covers on the example of poetic collection of Sergiy Kushnirenko «Pruzhin».

Methods. So far this method was been applied to.

Results. The results of the research support the idea that search of works of Neil Hasevich, especially between the war period is an important factor of definition of a complete picture of the Ukrainian fine arts.

Conclusions. The present results are significant in the facing of the poetic collection of Sergiy Kushnirenko «Pruzhin», designed by the Volyn artist.

Key words: book graphics, Ukraine, poetry, the first half of the twentieth century.

© Крайлюк Л. В., 2014

Постановка проблеми обумовлена необхідністю мистецького аналізу та уведенням до наукового обігу ще одного твору прикладної графіки авторства Ніла Хасевича.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Видання С. Кушніренка «Пружінь», оформлене Н. Хасевичем, разом з іншими творами доволі відомого в 30-х рр. ХХ ст. поета нещодавно потрапило в поле зору літературознавців. Біографічний нарис про Кушніренка, його твори і документи були опубліковані в 2013 р., тому докладний аналіз його поезії – ще попереду. Через об'єктивні обставини протягом довгого часу творча співпраця художника з літератором не була об'єктом дослідження мистецтвознавчої науки.

Мета статті – дослідити особливість творчого методу Ніла Хасевича в оформленні книжкових обкладинок на прикладі поетичної збірки Сергія Кушніренка «Пружінь».

Виклад основного матеріалу дослідження. «Культура ХХ ст. відроджує книгу як складне художнє явище, як феномен синтетизму, який символізує нове світовідчуття», – наголошує О. Лагутенко [8: 8]. Щодо України, то апогей розквіту оформлювальної графіки, книжково-журнальної обкладинки припадає на 1920-ті роки. Активна постава щодо життя тогочасних художників образно втілюється на обкладинках книги динамічними ритмами, кольоровим звучанням. Бурхливі зміни стилів знайшли своє відображення в книжковій графіці П. Ковжуна, Р. Лісовського, А. Петрицького, А. Страхова, С. Гординського, М. Бутовича [8: 12]. Провідною тенденцією розвитку книжкової ілюстрації стає поширення у 20-х рр. ілюстрацій, виконаних у техніці ксилографії. Дереворит активно впроваджували в оформлення книги послідовники М. Бойчука, вихованці майстерні С. Налепинської-Бойчук у Київському художньому інституті та майстерні І. Падалки в Харківському художньому інституті. Владислав Скочиляс, професор Варшавської академії мистецтв, у якого навчався Ніл Хасевич, також працював у цій техніці над книжковими ілюстраціями. Найбагатше ілюстрована ним у 1923 р. книга С. Василевського «Монастир та жінка» [14: 280].

Ніл Хасевич «левову частину своєї творчої енергії присвятив мистецтву книжки, що має таке особливе значіння під оглядом загально-культурним», – відзначав у 1939 р. Тадей Лєшнер [9: 4]. Донедавна вважалося, що до нашого часу не збережено жодної книги, повністю оформленої графіком. Уцілили титульні сторінки та окремі фрагменти, які дають змогу частково реконструювати книжну графіку Ніла Хасевича. На щастя, ситуація змінюється і завдяки зусиллям дослідників різних гуманітарних галузей та навіть випадковим знахідкам поступово до нас повертаються нові артефакти.

Ім'я Сергія Кушніренка (1913–1984), досить знаного поета у 1930-х – початку 1940-х років у Західній Україні та серед українських емігрантів Польщі, було мало кому відоме в Україні. Навіть найближчі родичі – дружина, донька й онуки, не знали про те, що він, навчаючись на філологічному фа-

культеті Варшавського університету, писав вірші, які були надруковані у львівському «Віснику» та інших українських періодичних виданнях Львова і Кракова. Кушніренко був автором поетичної збірки «Пружінь», про яку позитивно відгукнувся Євген Маланюк. Також його поезію високо цінувала Олена Теліга.

Ситуація змінилася у 2013 р. після виходу у світ книги «Загублений талант. Сергій Кушніренко: біографічний нарис, твори, документи». В контексті пошуку вцілілих творів Ніла Хасевича видання відразу стало подією. Автор-укладач Надія Миронець оприлюднила серед інших матеріалів обкладинку поетичної збірки «Пружінь», яка вийшла друком у Львові 1938 р. У вишуканій шрифтовій композиції впевнено відчувається мистецький почерк Ніла Хасевича. Авторство обкладинки підтверджують численні факти біографії обох мистців – такі, наприклад, як навчання С. Кушніренка у Рівненській приватній українській гімназії з вересня 1933 р. по червень 1935 р.

Прямих фактів знайомства поета з художником наразі не виявлено, проте кілька красномовних моментів засвідчують їхні стосунки. По-перше, підбірка десяти поезій С. Кушніренка під назвою «Серпентинами життя» була надрукована в учнівському часописі «Ватра» (січень 1935 р.), титульну сторінку якого оформив Ніл Хасевич. По-друге, після закінчення гімназії у цьому ж році С. Кушніренко вступив на навчання до Варшавського університету на філологічний факультет і став членом Української студентської громади. Крім того, він був достатньо близько знайомий з Ксенією Світлик, яка працювала в 1936-1939 рр. фотографом у Варшавській академії мистецтв.

Збірка поезій «Пружінь» вийшла друком у Львові у 1938 р. На той час Ніл Хасевич мав вже чималий досвід в царині дизайну титульних сторінок та книжкової ілюстрації. За хронологією перший з відомих творів художників – обкладинка «Календарика для всіх», датована 1927 роком. Її виконання засвідчує доволі високий професійний рівень художника напередодні його вступу до Варшавської академії мистецтв. Чудовим проявом книжної графіки став титульний лист каталогу ювілейної виставки «Мистецький гурток «Спокій» – 5 літ праці», що вийшов друком в 1932 р. Майстерність ідеально віднайденого ритму смуг і рукописних шрифтових елементів композиції створює неповторний образ видання. Подібний варіант рукописних шрифтів Ніл Хасевич застосував також для виконання грамот «Почесного члена Гуртка «Спокій» на ім'я професора Дмитра Антоновича та митрополита Андрея Шептицького.

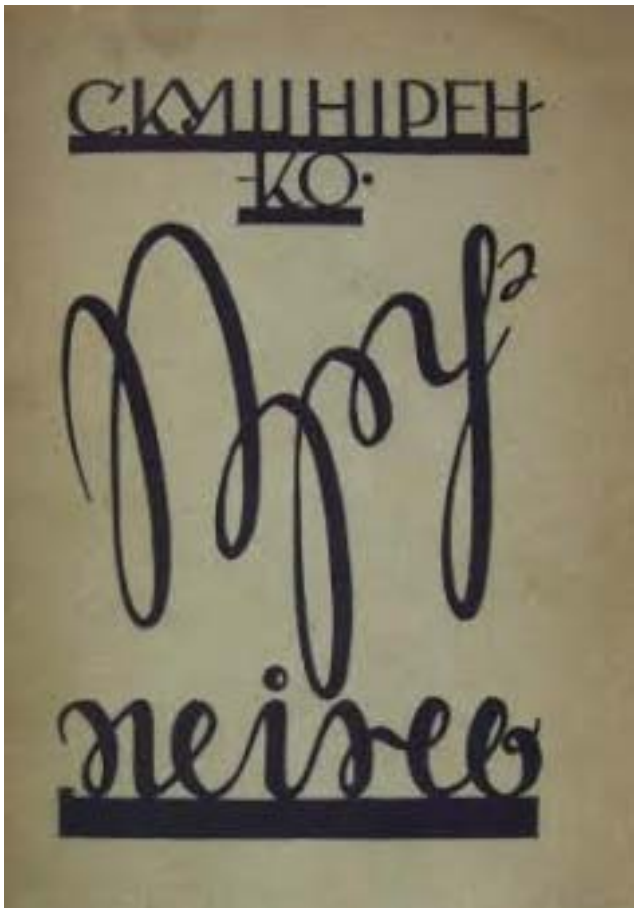
«Буквар», що вийшов друком у Львові 1933 р., оформлений у співавторстві з О. Карпенком. Імовірно, що ця співпраця зумовлена викладанням останнього у Рівненській приватній українській гімназії [6: 140]. Серед графічних праць Ніла Хасевича, що слугують декоративним оформленням «Букваря», варто виділити силуетні рисунки. Цей різновид прикладної графіки містить яскраво виражене ігрове начало, сприяє розвитку уяви, тому найчастіше застосовується для оформлення дитячих книг. Надзвичайно вдалою ілюстрацією «Букваря» є сюжетна сценка з чотирма хлоп'ячими фігурками, яка, на жаль, є втраченою. Мовою силуетів художникові вдалося передати характери персонажів і, навіть, жвавість суперечку [1: 24]. Крім Г. Нарбута, в український графіці досить рідкісну і складну техніку силуету використовував П. Ковжун для оформлення титульної сторінки журналу «Світ Дитини» [11: 167].

Зразками збереженої книжкової графіки Ніла Хасевича, виконані у 1935 р. на високому мистецькому рівні, є обкладинки часопису «Ватра» та книги «ВУО маршалові Й. Пілсудському». Обкладинка «Ватри» цікава композиційним вирішенням з діагонально розміщеними елементами конструктивізму [2], видання Волинського Українського Об'єднання (ВУО) – поєднує лаконічну виразну композицію з чудовим авторським вирішенням шрифтової частини [4].

Видання мистецького гуртка «Спокій» «Дереворити» датується 1936 роком. Книга вийшла друком у Варшаві, а її обкладинка, форзац та ілюстративне наповнення стали ще одним свідченням високого професійного рівня Ніла Хасевича [10].

Таким чином, до створення обкладинки поезій С. Кушніренка художник приступив, маючи за плечима достатній досвід у цій галузі та визнання, здобуте в першу чергу своєю перемогою на Міжнародному трієнале дереворитy у Варшаві. Безперечно, що образ майбутньої обкладинки створювався під особистим враженням художника від ритмів, настроїв та ідей віршів, що увійшли до збірки. Як зазначає біограф Сергія Кушніренка Надія Миронець, детальний аналіз його поетичної творчості попереду [7: 34], але навіть побіжний огляд поезій, що увійшли до збірника, дає чітке уявлення про модерний світогляд молодого автора. У цих творах знайшли відображення настрої покоління молодих українських патріотів, які в 1920-1930-х роках, опинившись з різних причин за межами Батьківщини, гостро переживали поразку українських визвольних змагань. Олена Теліга цитувала вірші Сергія Кушніренка у звіті «Сила через радість», виголошеному в Українській студентській громаді у Варшаві 15 червня 1937 р., як приклад «героїчного сміху», відчуття боротьби як найбільшої радості. «Читаючи таку поезію ми відчуваємо, що дійсно в неї увійшла, наперекір невольницьким думкам, нова сила, «налита сонцем, молода, рішуча» з культом завзятців, із змаганням», – зауважувала поетеса. Олена Теліга ставила Сергія Кушніренка поряд із Олегом Ольжичем, наголошуючи, що обох поетів «понад усе інше ваблять ці листки нової історії, що ми ще маємо написати». Дмитро Донцов відносив С. Кушніренка до квадриги талановитих авторів «Вісника». У статті «Шевченко і «квадрига Вісника» львівського» він писав: «Цим терміном – «квадрига Вісника» охрестив Ю. Клен, один з чолових поетів «Вісника» львівського групу поетів того журналу: Євгена Маланюка, Леоніда Мосендза, Олену Телігу й Олега Ольжича. До цієї квадриги треба було б додати й самого Клена (Бургґардта) та О. Стефановича.

Належить сюди і С. Кушніренко, і С. Левченко» [7: 11]. Є. Маланюк у рецензії на збірку «Пружінь» наголошував, що в ній є «гострий і голодний на барви рух – молодий зір. Б'ється в нерівних її віршах нерівний, майже гарячковий, але й гарячий живчик справжнього життя. Є й щасливі знахідки, не вишукані олівцем, але підказані жагучою ліричною хвилею, самою пульсацією ритму». Як найбільш вдалу спробу в напрямі епіки і навіть певної фабулярності Є. Маланюк відзначав вірш «П'ять набоїв», а вірш «Молодій матері», на його думку, це «вдалий екскурс з імпресіонізму в стисліть, суворість і простоту» [7: 10]. Крім того, слід зазначити, що автор володів п'ятьма іноземними мовами і мав можливість безпосередньо ознайомитись з європейською поезією.



Обкладинка збірки С. Кушніренка Пружінь, 1938 р.

Таким чином, можна стверджувати, що поетична збірка Сергія Кушніренка поєднала розмаїті теми та настрої – легкість імпресіоністичної констатації природи, металеві ритми індустріальної доби, трагічні та спраглі життя батальні зарисовки з атрибутами сучасності. В нестримній круговерті Кушніренкових образів багато контрастів – можливо тому композиція титульної сторінки побудована на протиставленні масивних горизонтальних смуг, що слугують «фундаментом» для літер, вишуканим пружним графемам виразно індивідуального Хасевичевого курсиву. Аналогічні форми курсиву ми бачимо на титульній сторінці Волинського календаря «Рільник» 1939 р. [3], яка виконувалася Нілом Хасевичем у 1938 р., тобто хронологічно близько до часу виконання обкладинки збірника. Поєднання горизонтальних та вертикальних смуг художник неодноразово використовував для вирішення титульних сторінок. Так, ритм п'яти масивних ліній, нанизаних на міцну вертикаль, слугує формотворчим каркасом композиції каталогу виставки «Мистецький гурток «Спокій» – 5 літ праці». Чудове видання книги «ВУО маршалові Й. Пілсудському» у своєму мистецькому вирішенні – активний контраст різних за величиною смуг, вишуканого виразно українського уставу та геометричного орнаменту, що нагадує зразки народного ткацтва. У даному випадку Ніл Хасевич обмежився, як і у обкладинці збірника «Пружінь», чорним кольором для підсилення виразності твору. У титульній сторінці та форзаці «Дереворитів», виданих мистецьким угрупуванням «Спокій», горизонтальні та вертикальні смуги також поєднують стилізований устав шрифтової частини із зображеннями атрибутів дереворитної магії – різця та дошки. Чорно-білий контраст тут розбавлений активним червоним кольором. У логотипі волинського часопису «Шлях» (1937) Ніл Хасевич використав масивну чорну горизонтальну смугу з розміщеним на ній білим шрифтовим наповненням, на якій «тримається» основна шрифтова частина логотипу [13]. Горизонтальні смуги організовують також композиційний ритм в оформленні поетичної збірки «Пружінь», немов заземлюючи енергійні графеми літер верхньої частини композиції та особливо нестримну експресію курсивної частини шрифту, що займає всю центральну та нижню частини площі обкладинки. Таким чином, результатом творчої співпраці Ніла Хасевича з Сергієм Кушніренком стало особливе за образним втіленням видання, яке візуально уособлює модерну українську книжкову графіку.

У 1941 р. Ніл Хасевич виконав два варіанти проекту обкладинки роману У. Самчука «Марія», жоден з яких через нез'ясовані обставини не був використаний видавництвом «Волинь». Книга вийшла друком у м'якій палітурці з типографським набором обкладинки. В обох композиціях домінувала ілюстративна частина над шрифтовою. Варто зазначити, що Ніл Хасевич у обох проектах застосував шрифт майже ідентичний курсиву з титульної сторінки збірника «Пружінь».

У 1949 р. Ніл Хасевич у техніці двоколірного дереворитy виконав найвідомішу обкладинку до альманаху «Волинь в боротьбі». У композиції твору домінує фігура повстанця з кулеметом на тлі пейзажного мотиву. Ритм шрифтової частини обкладинки, що використовує стилізацію уставу, повторюється в ритмі фігур воїнів на дальньому плані та стовбурів дерев [5].

Останнє у хронології книжкових обкладинок Ніла Хасевича – оформлення видання «Хто такі бандерівці та за що вони борються» Петра Полтави 1950 р. У цьому випадку чергування геометризованого курсиву з сильно інтерпретованим уставом об'єднані складним ритмом горизонтальних чорних та білих смуг [12].

Висновки і перспективи. Книжкова обкладинка займає вагоме місце у прикладній графіці Ніла Хасевича. У ній, як і в інших творчих царинах, художник поєднав традиційні риси з модерними тенденціями. Саме останні окреслюють стиль оформлення книги Сергія Кушніренка, акцентуючи характеристики публікованих творів молодого перспективного поета, якому, на жаль, через низку причин не вдалося повнійою мірою зреалізувати потужний власний потенціал. Книжкові обкладинки Ніла Хасевича мають високий мистецький рівень та впізнаваний індивідуальний почерк, збагачуючи таким чином наше уявлення про українську книжкову графіку 1930-х років.

ЛІТЕРАТУРА

1. Буквар. Перша книжечка для вселюдських шкіл [Ілюстрації]. – Львів: Накладом державного видавництва шкільних книжок, 1933 (з приватної колекції М. Бендюка).

2. Ватра (видання «Молодої громади», Найвищого учнівського Органу Української Гімназії в Рівному) [Ілюстрації]. – Рівне, 1935. – Закр. фонд науково-довідкової бібл. – ДАРО.– Інв. № 390.

3. Волинський календар «Рільник» на 1939 рік (накладом воєвідського товариства організацій і гуртків рільничих в Луцьку) [Ілюстрація]. – Луцьк, 1938. – Закр. фонд науково-довідкової бібл. –ДАРО. – Інв. № 413.

4. ВУО – маршалові Й. Пілсудському [Ілюстрація]. – Луцьк : Волинське Українське Обєднання. – 1936. – 143 с. – Закр. фонд науково-довідкової бібл. – ДАРО.– Інв. № 228.

5. Графіка в бункрах УПА. Альбом дерeворитів виконаних в Україні в роках 1947-1950 мистця українського підпілля Ніла Хасевича – «Бей-Зота» та його учнів [Текст, ілюстрації] / [вступ. сл. : П. Мегик, Л. Шанковський, В. Прокоп]. – Філадельфія : Вид-во «Пролог», 1952. – 212 с.

6. Гуцуляк, М. Про близьке здалека. Рівненська українська гімназія 1923 – 1939 рр. : З додатком колишньої учениці Галини Книш-Боа [Текст] / М. Гуцуляк. – Ванкувер, 1994. – 300 с.

7. Загублений талант. Сергій Кушніренко : біографічний нарис, твори, документи / упорядкув., переднє слово, біографічний нарис, прим. Надії Миронець. – Дрогобич: Коло, 2013. – 258 с. : іл.

8. Лагутенко О. GRAFHIEN ГРАФІКИ. Нариси з історії української графіки XX століття [Текст] / О. Лагутенко. – К.: Грані-Т, 2007. – 168 с.

9. Лєшнер, Т. Книжковий знак Ніла Хасевича [Текст] // Ex libris Ніла Хасевича. – Луцьк: Волинський краєзнавчий музей, 1992. – 32 с. – (Препринт / Варшава, 1939.)

10. Мистецький гурток «Спокій» – 5 літ праці: катальог ювілейної виставки [Текст, ілюстрації] / [авт.-упоряд. П. Мегик] – Варшава, 1932. – 64 с.

11. Павло Ковжун: Творча спадщина художника: Матеріали, бібліографічний довідник [Текст] / упоряд.: І. Мельник, Р. Яців. – Львів : Львівська Національна Академія Мистецтв, 2010. – 253 с., іл.

12. Полтава П. Хто такі бандерівці і за що вони борються [Ілюстрація]. Київ – Львів: Видання організації Українських Націоналістів – 1950. РОКМ. Кн. 21770/III д. 12277.

13. Шлях. Релігійно-громадський часопис для народу [Ілюстрація]. Луцьк, 1937. – ДАВО.– Інв. № 28. – Ш. 70.

14. Gronska M. Nowoczesny drzeworyt polski (do 1945 roku) [Текст] / Maria Gronska. – Wroclaw, Warszawa, Krakow, Gdansk : Zaklad narodowy imiennia Ossolinskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1971. – 512 s., il.

УДК 75.056

Іванна ПОГОНЕЦЬ,
асистент кафедри образотворчого мистецтва та методики його викладання Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Т. Шевченка,
м. Кременець, Україна

З ІСТОРІЇ ІЛЮСТРУВАННЯ ШКІЛЬНИХ ПІДРУЧНИКІВ В УКРАЇНІ

Погонець. І. В. З історії ілюстрування шкільних підручників в Україні. У статті розглядаються теоретичні надбання дослідників щодо ілюстрування шкільної навчальної літератури в контексті історико-педагогічних процесів, які відбувалися в Україні, з метою узагальнення існуючого наукового доробку із зазначеної проблеми.

Ключові слова: книга, оформлення, педагогічні процеси, шкільний підручник, ілюстративний матеріал.

Погонец И. В. С истории илюстрирования школьных учебников в Украине. В статье рассматриваются теоретические разработки ученых по иллюстрированию школьной учебной литературы в контексте историко-педагогических процессов, которые происходили в Украине с целью обобщения существующих научных исследований по данной проблеме.

Ключевые слова: книга, оформление, педагогические процессы, школьный учебник, иллюстративный материал.

Pogonec I. V. History of illustration of school textbooks in Ukraine.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in theoretical developments of scholars concerning illustration of school textbooks in the context of historical and pedagogical processes.

Objectives. The objectives of this study are to determine the aims at summarizing current scientific achievements of the given problem

Methods. So far this method was been applied to.

Results. The results of the research support the idea that the study of historical and pedagogical aspects illustrating textbooks shows that this process involves creative search to solve this problem in numerous scientific studies.

Conclusions. The present results are significant in illustration in its development process - from manuscript to the modern textbook and still needs rethink many didactic, methodological and artistic aspects, nevertheless became artistic heritage of Ukrainian people on the pages of the best samples of national literature.

Keywords: book, book design, pedagogical processes, school textbook, illustrative material.

© Погонець. І. В. , 2014

Постановка проблеми. Реалізація завдань нової освітньої парадигми, що полягає в особистісно орієнтованому та компетентнісному підходах до організації навчального процесу, націлених на розвиток і саморозвиток учнів відповідно до їхніх потреб, можливостей і уподобань, зумовлює модернізацію засобів навчання, серед яких важливе місце посідає шкільний підручник.

На сучасному етапі розвитку освіти прослідковується значне розширення проблематики досліджень теорії шкільного підручника, що передбачає перегляд і творче переосмислення історико-педагогічних процесів, які відбувалися в Україні, з метою використання наукових здобутків як міцного підґрунтя для створення високоякісних підручників, які б відповідали вимогам часу.

З огляду на те, що зараз відбувається значне розширення фонду навчальної літератури для загальноосвітньої школи, укладається та видається чимало нових альтернативних видань та удосконалюється якість чинних підручників, – проблема їх ілюстрування набуває особливого значення.

Таким чином, актуальність дослідження зумовлюється як науковим інтересом до еволюції ілюстративного матеріалу в навчальних книгах, так і можливістю використання досвіду науковців, педагогів, укладачів навчальних видань, ілюстраторів, видавців та інших учасників книговидання у розробці нових психолого-педагогічних підходів до використання ілюстрацій у підручниках, вдосконалення їх художнього рівня, а також технічного виконання за допомогою сучасних технологій.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Аналіз історико-педагогічної літератури свідчить про те, що проблема ілюстрування шкільної навчальної літератури неодноразово була предметом дослідження багатьох вітчизняних та зарубіжних науковців, зокрема значення ілюстративного матеріалу у структурі шкільного підручника обґрунтовано у працях Я. Коменського, Т. Лубенця, С. Русової, К. Ушинського та ін.; особливості сприйняття ілюстрації школярами різного віку вивчали Б. Бутнік-Сіверський, Г. Гранік, Б. Карлаваріс; теоретичні підходи до аналізу й оцінювання ілюстративного матеріалу, а також його відбору і використання відповідно до певних видів тексту і типу підручника розробляли С. Васіч, А. Зільберштейн, Г. Проданович, В. Цетлін; функції та класифікації ілюстрацій обґрунтовано у працях А. Зільберштейна, Д. Зуєва, В. Пахомова, В. Ривчина та ін.; деякі проблеми ілюстрування та оформлення сучасних навчальних видань розглядалися у наукових дослідженнях А. Гірняка, Ю. Жидецького, Я. Кодлюк, Н. Хребтової. Дослідники української книжкової справи і друкарства Я. Запаско, Я. Ісаєвич, Г. Логвин, І. Огієнко, В. Фрис вивчали особливості художнього оформлення та ілюстрування рукописів і стародруків.

Окремі аспекти поставленої проблеми відображено у дисертаційних роботах І. Бая («Педагогічні засади укладання та ілюстрування українських підручників Галичини (друга половина XIX – початок XX століття)», 2005 р.), Я. Кодлюк («Теорія і практика підручникотворення у галузі початкової освіти України (1960–2000рр.)», 2005 р.), І. Нілової («Художні компоненти структури навчальної книги, як засіб розвитку пізнавального інтересу молодших школярів», 1997 р.), А. Попкова («Дидактичні основи ілюстрування підручників середньої загальноосвітньої політехнічної школи», 1959 р.).

Проте цілісно проблема відбору та використання ілюстративного матеріалу у шкільних підручниках в історико-педагогічній ретроспективі майже не вивчалася; відсутнє спеціальне теоретичне обґрунтування психолого-педагогічних вимог до ілюстрування навчальної літератури для загальноосвітніх навчальних закладів.

Мета статті – узагальнити науковий доробок з проблеми ілюстрування навчальної книги в Україні.

Виклад основного матеріалу дослідження. У науковій літературі ілюстративним матеріалом називають комплекс зображень і елементів, які сприяють більш глибокому засвоєнню у підручнику інформації, підвищують інтерес до навчальної книги і, відповідно, до процесу навчання, а також впливають на формування світогляду школяра, збагачення його чуттєвого досвіду, естетичне виховання (Д. Зуєв, Я. Кодлюк) [10; 11].

Огляд історико-педагогічної та книгознавчої літератури свідчить про те, що підручникова ілюстрація у процесі свого розвитку зазнала значних змін у зв'язку з перемінами тенденцій в галузі освіти, становленні нових художніх напрямів і стилів в мистецтві, що відбувалися у контексті історичних і педагогічних процесів в Україні та світі. Все це сприяло теоретичному осмисленню завдань і можливостей ілюстративного матеріалу у структурі навчальної книги.

З історичних наукових джерел відомо, що найдавніші предки сучасної книги – єгипетські папіруси – вже включали в себе елементи ілюстрування у вигляді контурних, іноді розфарбованих малюнків, безпосередньо пов'язаних з текстом. Такі книги мали форму звитків – довгих листів папірусу або пергаменту, згорнутих в трубку. Ілюстрували такі звитки і древні греки та римляни [7: 6].

На початку нашої ери в Європі з'явилися книги, схожі за формою на сучасні. Переписували, ілюстрували та оздоблювали їх вручну, в основному монахи в монастирях, тож переважна частина навчальної літератури використовувалася для пропаганди релігійних ідей. Роль зображень у таких книгах була великою, проте малюнки робилися примітивно, майстри часто повторювали один одного, використовували для ілюстрування книг картини художників (див. [15:3]). Та на початку середніх віків з'явились перші спеціалісти книжкової справи, а також до цього періоду відносять і термін «ілюстратор» – людина, що виконувала малюнки в книзі [7: 6].

Найдавнішими навчальними книгами в Україні були рукописні релігійні книжки, здебільшого псалтирі та часовники. Елементи ж ілюстрування рукописів створювали ще в XI ст. у Древній Русі. Це були вишукані кольорові, прикрашені золотом зображення.

Дослідники книжкової справи в Україні А. Гусєва, Я. Запаско, В. Фрис у своїх наукових працях доводять те, що ранній стиль в оформленні рукописів складався під безпосереднім впливом візантійської книжкової орнаментації. Для нього було характерне використання різноманітних орнаментальних прикрас та мініатюр, у яких переважно зображувалися сцени зі святого письма. Елементи оформлення та ілюстрування рукописів мали суто прикрашальний характер, а змістове наповнення сюжетних мініатюр-ілюстрацій було націлене на релігійне навчання і виховання учнів.

Виникнення в середині XV ст. книгодрукування відкрило широкі можливості для розвитку книжкової справи. Поступово змінювався і розширювався репертуар книг: вони набували різноманітного призначення, а попередній досвід їхнього оформлення та ілюстрування вже потребував удосконалення [9]. Проте основне місце в книзі став займати текст, а ілюстрації робились окремо і продовжували зберігати релігійний характер.

Аналізуючи дослідження учених, які займалися вивченням проблем української книжності (А. Гусєва, Я. Запаско, В. Фриз та ін.), можна стверджувати, що книги XVI ст. вже мали чітко виражену структуру: титульний лист, посвяту, заголовок, допоміжний апарат. Очевидна також залежність книги від її змісту; характерне використання виключно ксилографії (гравюра на дереві). Виявлено провідну роль оформлення видань, визначено основні елементи ілюстрування: заставки, буквиці, кінцівки, орнаментальні та сюжетні планки та ін.; характерне використання конкретних кольорів (чорний, білий, червоний). Все це знайшло своє місце в розвитку так званого «стародрукованого» стилю, який спостерігається у виданнях Івана Федорова («Буквар» (1574) – перший друкований підручник в Україні) та його послідовників. Так, від видань Івана Федорова, українська книга кінця XVI – першої половини XVII ст. успадкувала декоративність, насиченість заставками, кінцівками та орнаментикою.

Вперше доцільність впровадження позатекстового компонента у структуру підручника обґрунтував у XVII ст. відомий чеський педагог Я. Коменський. Його книга «Видимий світ умалюнках», створена в 1658 р., стала своєрідним еталоном, взірцем реалізації принципу наочності в навчальних підручниках багатьох країн світу аж до початку XIX ст.

В основу змісту ілюстрування своєї книги Я. Коменський поклав ідею енциклопедичного навчання дітей і повідомлення їм знань про природу і суспільні відносини, необхідність наочності при вивченні дітьми «всього світу», та вимогу навчати малюків мов на основі вивчення реальних предметів та явищ [12: 198].

Велику увагу Я. Коменський приділяв зв'язку тексту книги з її малюнками. Він розміщував ілюстрації поряд із текстом, а під кожною з них давав підписи за допомогою цифр, встановлюючи зв'язок між зображеннями і відповідними частинами тексту. Також дослідник вважав доцільним розміщення у підручниках кольорових малюнків.

А. Попков, аналізуючи книгу Я. Коменського, вважає, що для її ілюстрацій характерні ті ж протиріччя, які були властивими всій педагогічній системі вченого: значна увага приділялася символічним малюнкам таких понять як «душа людини», «філософія», «релігія» та ін., які взагалі неможливо уявити в образній формі; на деяких малюнках порушені пропорційні співвідношення предметів і об'єктів, а також велике нагромадження зображень різних предметів в одній ілюстрації. Але все це не зменшує історичного значення цієї книги, вона мала неабиякий успіх у багатьох країнах світу [12: 39].

У XVII-XVIII ст. окремі висловлювання щодо ілюстративного матеріалу можна було спостерігати в передмовах до багатьох підручників, але наукові теоретичні розробки проблеми ілюстрування навчальної літератури все ще були відсутні.

У першій половині XIX ст. більшість шкільних підручників видавалося без ілюстрацій (у зв'язку із вербальним методом навчання у школах та проблемами розвитку поліграфічної справи). Така ситуація не могла не привернути увагу дослідників. У цей період з'являються теоретичні розробки ілюстрування шкільних підручників В. Белінського та Н. Добролюбова, де обґрунтовано вимоги до ілюстрацій: реалістичність малюнків, якісне художнє виконання ілюстрацій, взаємозв'язок їх з текстом, використання в підручниках кольорових ілюстрацій та якісний друк. Н. Добролюбов акцентував увагу на підборі зображень відповідно до вікових особливостей учнів та на значенні кольору у створенні ілюстрацій [12: 52].

Протягом 50–60-х років XIX ст. ілюстративний матеріал у навчальних виданнях практично відсутній; окремі малюнки, які використовувалися в підручниках, виконували в основному прикрашально-розважальну роль і не передбачали пізнавальної діяльності учнів. Найбільш типовими ілюстраціями залишалися орнаментальні рамки, декоративні заставки та кінцівки [1: 11]. Абсолютна більшість навчальних ілюстрацій у шкільних підручниках у цей період була досить низької якості. Характерними ознаками і надалі залишалися схематичність та шаблонність зображень, невиразність їхнього виконання. Художня ілюстрація в навчальній літературі все ще не розглядалась як повноцінна і органічна частина змісту.

60-ті роки XIX ст. стали переломним етапом в ілюструванні шкільних підручників. У цей період чимало дослідників та педагогів приділяли увагу проблемі наочності в навчанні. Великий внесок у розробку цієї проблеми зробив відомий вітчизняний педагог К. Ушинський, який реалізував власні погляди на навчання та роль наочності у знаменитих книгах «Дитячий світ» (1861) та «Рідне слово» (1864). У науковому дослідженні А. Попкова [12] зазначається, що для ілюстративного матеріалу даних книг характерний продуманий підбір ілюстрацій, націлений на розвиток мислення дітей, реалістичність зображень, їх зв'язок з текстом, різноманітність видів ілюстрацій та якісне технікне виконання малюнків. Також вчений детально розробив

систему методичних вказівок щодо використання вчителем ілюстрацій в навчальних книгах.

У підручниках послідовників К. Ушинського – В. Водовозова, Н. Бунакова, Д. Тихомирова, – ілюстративний матеріал теж займав важливе місце, але автори не завжди продумано підходили до використання різних видів ілюстрацій, оскільки в них було мало зображень, розроблених з навчальною метою.

Одним з яскравих явищ книжкової графіки початку ХХ ст. було створення художніх азбук, які складали самі педагоги для своїх дітей. Часто ці азбуки і буквари були наповнені цікавим і пізнавальним ілюстративним матеріалом. Малюнки і пояснювальні підписи сприяли засвоєнню знань і в той же час виконували розважальну функцію. Проте такі примірники виходили в обмеженій кількості і були доступні лише у вузьких колах.

Історія ілюстрування навчальних книг тісно пов'язана з історією їх створення. У перші десятиліття ХХ ст. проблема оформлення масових навчальних видань відобразилась у працях багатьох науковців, зокрема «Ілюстрація в дитячій книзі» П. Дульського, Е. Мексіна та «Принципи ілюстрування дитячої книги» Б. Бутнік-Сіверського, у яких автори розглядали значення ілюстрацій, зв'язок їх з текстом та характер малюнків залежно від віку дітей [12: 205].

Переломним етапом у розвитку проблеми ілюстрування шкільної навчальної літератури стало рішення ЦК ВКП(б) «Про підручники для початкової і середньої школи» (12 лютого 1933 р.) [14], у якому йшлося про припинення виготовлення «робочих книг», «розсипних підручників» і запровадження єдиних стабільних підручників; особлива увага приділялась ілюстративному матеріалу як невід'ємному елементу їх структури.

Однією з перших праць, спеціально присвячених проблемі ілюстрування навчальних книг, стала робота К. Кузьмінського «Ілюстрування навчальної книги» (1934), у якій велика увага приділяється використанню різних видів ілюстрацій, введенню у підручник портретів, діаграм і навіть карикатур. А в книгах з історії автор пропонував розміщувати не лише документальні ілюстрації, а й репродукції історичних картин відомих художників і малюнки, виконані художником під керівництвом історика.

Зі зміцненням поліграфічної бази в країні та покращенням якості паперу значно покращилось і технічне виконання ілюстрацій, збільшилась їх кількість у шкільних підручниках.Так у другій половині ХХ ст. проблеми ілюстрування книги розглядалися у дослідженнях багатьох науковців (А. Зільберштейн, Є. Перовський, О. Подобєдова, А. Чегодаєв та ін.). В цілому у ряді досліджень зроблено спробу встановити класифікацію різних видів ілюстрацій за характером їх зв'язку з текстом, способами відображення в них дійсності, функціями та ін. В роботах учених розкриваються дидактичні можливості різних видів ілюстрацій і подаються рекомендації авторам підручників щодо раціонального використання цих видів [12: 209]. Проте на якості навчальної літератури все ще відбивалася відсутність комплексного теоретично обґрунтованого підходу до її ілюстрування.

У 1959 р. Верховною Радою УРСР було прийнято закон про зміцнення зв'язку школи з життям і про дальший розвиток системи народної освіти в Українській РСР [8], що зумовило створення нових підручників для загальноосвітньої школи. Особливо гостро постало питання про цілісність і стильову єдність усіх елементів оформлення книги. До створення підручників для загальноосвітньої школи запрошувалися кваліфіковані науково-педагогічні діячі, активізувалася дослідницька робота щодо психолого-педагогічного обґрунтування різних аспектів проблеми шкільного підручника, у тому числі і його ілюстрування. З'являються наукові дослідження як окремих аспектів ілюстрування навчальної літератури, так і комплексних підходів щодо укладання та оформлення підручників з окремих навчальних дисциплін (А. Попков, В. Ривчін та ін.).

У 1980-х роках вийшли у світ фундаментальні монографії, присвячені проблемам шкільного підручника (В. Бейлінсон, В. Безпалько, Д. Зуєв), у яких предметом дослідження стали його структура, види, функції, методи аналізу, ілюстрування, оцінювання тощо, тобто були намічені шляхи щодо раціонального використання ілюстративного матеріалу у навчальній літературі.

У 90-х роках ХХ ст. було прийнято цілий ряд нормативних документів щодо діяльності загальноосвітньої школи та процесу підручникотворення в Україні, зокрема прийняття «Декларації про державний суверенітет України» Верховною Радою України(16 липня 1990 р.) сприяло національному відродженню державності, культури та освіти [6]. Після її ухвалення в укладанні та оформленні підручників значна увага приділялася відображенню національних особливостей життя і побуту українців [3: 327]. Складалися більш сприятливі умови для покращення ілюстрування шкільних підручників, та це були лише перші кроки у дослідженні зазначеної проблеми, і вони не завжди застосовувалися на практиці. Часто автори підручників недооцінювали і не використовували всіх можливостей ілюстрації, тому процес їх відбору не завжди опирався на наукові основи ілюстрування. Іноді розробники навчальної літератури надавали перевагу якомусь одному виду зображень, що різко знижувало якість підручника і його дидактичні можливості. Не завжди враховувалися вікові особливості дітей, для яких укладалася книга. В ілюстративному матеріалі ряду підручників відсутній зв'язок між ілюстраціями [12: 209].

Висновки і перспективи. Отже, дослідження історико-педагогічних аспектів ілюстрування шкільних підручників показує, що цей процес пов'язаний не лише з розвитком начальної книги, але і зі значними творчими пошуками щодо вирішення цієї проблеми у численних наукових працях. Навчальна ілюстрація у процесі свого розвитку – від рукопису – до сучасного підручника – хоч і не досягла повної відповідності вимогам сьогодення і все ще потребує переосмислення багатьох дидактичних, мето-

дичних та художніх аспектів, все ж таки стала мистецьким надбанням українського народу на сторінках кращих зразків вітчизняної книжності.

Аналіз теоретичних розробок науковців щодо ілюстрування шкільної навчальної літератури в контексті історико-педагогічних процесів, що відбувалися в Україні, дає змогу узагальнити існуючий науковий доробок із зазначеної проблеми, а подальші дослідження сприятимуть обґрунтуванню основних етапів еволюції ілюстративного матеріалу в навчальній книзі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бай І. Б. Педагогічні засади укладання та ілюстрування українських підручників Галичини (друга половина XIX – початок XX століття) : дис… канд. пед. наук: 13.00.01 / І. Б. Бай. – Івано-Франківськ, 2005. – 232 с.
2. Бейлинсон В. Г. Арсенал образования / В. Г. Бейлинсон. – М.: Книга, 1986. – 288 с.
3. Березівська Л. Д. Реформування шкільної освіти в Україні у XX столітті: монографія / Л. Д. Березівська. – К.: Богданова А. М., 2008. – 406 с.
4. Бутнік-Сіверський Б. Принципи ілюстрування дитячої книжки / Б. Бутнік-Сіверський. – К.: Культура, 1929. – 67 с.
5. Гусева А. А. Издания кирилловского шрифта второй половины XVI века / А. А. Гусева. – М.: ИНДРИК, 2003. – 641с.
6. Декларація про державний суверенітет України (16.07.1990) // Відомості Верховної Ради УРСР (ВВР). – К.: 1990. – С. 429. – № 31.
7. Демосфенова Г. Л. Как иллюстрируется книга / Г. Л. Демосфенова. – М. : изд. академии художеств СССР, 1961. – 64 с.
8. Закон про зміцнення зв'язку школи з життям і про дальший розвиток системи народної освіти в Українській РСР. – К.: Рад. шк., 1959. – 26 с.
9. Запаско Я. П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги / Я. П. Запаско. – К. : вид-во Акад. наук УРСР, 1960. – 183 с.
10. Зуев Д. Д. Школьный учебник / Д. Д. Зуев. – М.: Педагогика, 1983. – 239 с.
11. Кодлюк Я. П. Теорія і практика підручникотворення в початковій освіті : підруч. для магістрантів та студ. пед. ф-тів / Я. П. Кодлюк. – К.: Наш час, 2006. – 368 с.
12. Попков А. В. Дидактические основы иллюстрирования учебников средней общеобразовательной политехнической школы (на мат. учебн. истор. и географ. для V-VII классов сред. школы): дис… канд. пед. наук: 13.00.02 / А. В. Попков. – Х., 1959. – 376 с.
13. Попков А. В. Из истории иллюстрирования школьных учебников / А. В. Попков // Проблемы школьного учебника. – М.: Просвещение, 1978. – Вып. 6. – С. 197–210.
14. Постанови партії та уряду про школу. – К. – Харків: Рад. шк., 1947. – 152 с.
15. Фриз В. Історія кириличної рукописної книги в Україні / В. Фриз. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2003. – 188 с.

УДК 728.2

Борис СЛАЖНЄВ,
аспірант Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ, Україна

ДЕКОРАТИВНО-ХУДОЖНЯ ПЛАСТИКА СУЧАСНОЇ ЖИТЛОВОЇ АРХІТЕКТУРИ

Слажнєв Б. Б. Декоративно-художня пластика сучасної житлової архітектури. Стаття присвячена встановленню основних чинників формування декоративно-художньої пластики сучасних багатоповерхових житлових будинків та їх класифікації за характерними ознаками. Проаналізовані та класифіковані чинники формування пластичних властивостей житла такі як: природні, функціональні, містобудівні, економічні естетичні, соціальні, конструктивні та типологічні. У результаті вони розділені на дві групи за характерними ознаками: загальні та безпосередні. Загальні у свою чергу можна розділити на дві підгрупи: об'єктивні та суб'єктивні.

Ключові слова: декоративно-художня пластика, сучасне житло, чинники формоутворення.

Слажнев Б. Б. Декоративно-художественная пластика современной жилищной архитектуры. Статья посвящена установлению основных факторов формирования декоративно-художественной пластики современных неиндивидуальных многоэтажных жилых домов и их классификации по характерным признакам. Проанализированы и классифицированы факторы формирования пластических свойств жилья такие как: природные, функциональные, градостроительные, экономические, эстетические, социальные, конструктивные и типологические. В результате они разделены на две группы по характерным признакам: общие и непосредственные. Общие в свою очередь можно разделить на две подгруппы: объективные и субъективные.

Ключевые слова: декоративно-художественная пластика, современное жилье, факторы формообразования.

Slazhnyev B.B. Artistic decorative plastic of modern residential architecture.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in the role of high-quality multi-storey housing in today's world is one of the key positions.

Objectives. The objectives of this study are to determine the major factors of shaping of the artistic-decorative plastic of modern apartment buildings surfaces and their classification characteristics.

Methods. So far this method was been applied to

Results. The results of the research support the idea that the factors of forming plastic housing properties are divided into two groups according to their characteristic features: general and direct. General, in turn, they can be divided into two groups: objective and subjective.

Conclusions. The present results are significant in analyzing and classifiing the factors of forming plastic housing properties such as natural, functional, urban, economic, aesthetic, social, structural and typological.

Keywords: artistic-decorative plastic, modern apartment buildings, factors of forming.

© Слажнєв Б. Б., 2014

Постановка проблеми. Роль якісного багатоповерхового житла в сучасному світі займає одну з головних позицій. Висотне житло сформувалось наприкінці XIX ст. не тільки з розвитком архітектурної теорії, але й будівельної практики, окресливши майбутню тенденцію багатоповерхового житлового будівництва. Спочатку переважно це були 3-5 поверхові будинки, але поступово поверховість зростала, на сьогодні найвищим житловим будинком – є 76 поверховий «Infinity Tower», Дубай, його висота складає 306 м. В Україні ж найвищий житловий комплекс побудовано в Києві «ЖК на Кловському спуску», 47 поверховий будинок висотою 162,6 м.

Отже, розвиток висотного житла є соціальним феноменом, що виник у кінці XX – на початку XXI ст. Створення якісного житла, яке поєднує в собі комфорт, висотність, відповідає вимогам часу, є засобом соціальної адаптації окремої людини і суспільства загалом і являє проблему ретельнішого дослідження його зовнішнього вигляду, зокрема чинників, які впливають на формоутворення, оскільки в першу чергу оцінка якісної характеристики будівлі здійснюється за її зовнішніми ознаками.

Розглядаючи чинники впливу, було встановлено, що зовнішній вигляд неіндивідуального житлового будинку визначають такі з них, як: природні фактори, функціональні, містобудівні, економічні, естетичні, соціальні, конструктивні, типологічні. Весь цей комплекс визначає якою буде зовнішня пластика, а зокрема і декоративно-художня, але на сьогодні чинники формування пластики висотного житла не систематизовані за наперед окресленими ознаками.

Структурування та об'єднання їх у групи дозволить зрозуміти та описати загальні властивості пластики поверхні, розглянути її у контексті сучасного розвитку науки і техніки та новітніх тенденцій у галузі житлового будівництва.

Аналіз чинників формоутворення пластичних властивостей житлових будинків має доповнити теорію дослідження житла.

Аналіз останніх наукових досліджень і публікацій. З появою висотного житлового фонду об'єктивно виникли питання не тільки суто функціональні, але й естетичні. Теоретичних праць, що стосуються пластики житла, небагато. Дослідження пластики архітектурної форми здійснювались наприкінці XX ст. До таких можна віднести роботи: Г. Сомова, І. Іванової, О. Габричевського, О. Тица, О. Воробйової, А. Брінкмана та інших авторів. Зазначені автори розглядали пластику архітектури, закономірності її моделювання, засоби та властивості.

Частково торкались питань пластики: Г. Лежава, О. Раппапорт, А. В. Іконников, Р. Арнхейм, К. Зигел, А. Кучмар та інших.

Більш кількісні, хоча й фрагментарні результати щодо пластики наведено в періодичних виданнях, таких як: «Архітектура СССР», «Містобудування та територіальне планування», «Проект Россия», «Проблеми розвитку міського середовища», «Сучасні проблеми архітектури та містобудування» та ін.

Та на сьогодні ті проблеми пластики, що були розглянуті в XX ст., частково втратили свою актуальність, оскільки в кінці XX ст. на початку XXI ст. з'явились нові архітектурні засоби і технології. Окрім того, вони дають лише часткове уявлення про декоративно-художню пластику сучасних висотних житлових будинків. Відсутні дослідження, які б об'єднували новітні критерії аналізу пластики сучасного житла.

Таким чином, головними завданнями статті видаються дослідження чинників формування пластичних особливостей житлових будівель, які дозволять оцінити новітні якісні характеристики пластики житла, що передбачає створення відповідної класифікації.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи декоративно-художню пластику висотного житла, виділимо основні умови, які впливають на її формоутворення, а саме: природні, функціональні, містобудівні, економічні, естетичні, соціальні, конструктивні, типологічні.

Для систематизованого розгляду створимо їх чітку ієрархію та розділимо на групи (рис. 1). Природні фактори, функціональні, містобудівні, економічні, естетичні, соціальні віднесемо до першої групи, що називається – загальні. Умовно поділимо їх на дві підгрупи: об'єктивні та суб'єктивні.

До об'єктивних чинників відносяться: функціональні, містобудівні та природні фактори.

До суб'єктивних належать: естетичні, економічні, соціальні.

Група функціональних чинників визначає специфіку, чи це буде монофункціональний житловий будинок, чи поліфункціональний, який об'єднує декілька функцій (житлову, торгову, рекреаційну…), і, виходячи з цього, визначається його типологія.

Містобудівні фактори розглядаються як чинники впливу на вигляд будівлі в контексті вже існуючої забудови, якщо така є.

Природні фактори: кліматичні, сейсмічні, вітрові та обумовлені складним рельєфом, визначають конструктивно-просторову структуру.

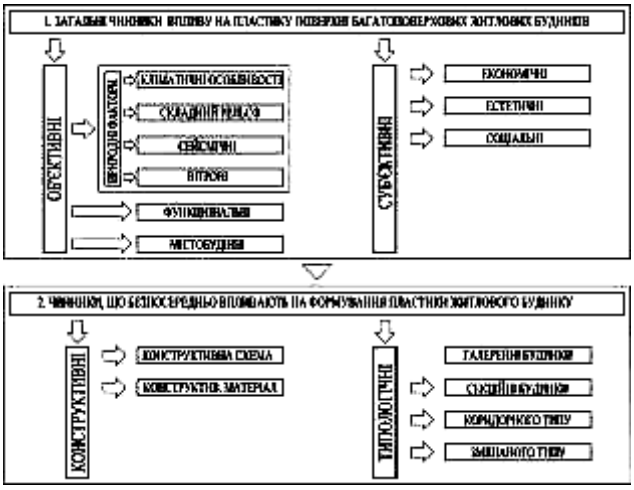


Рис. 1. *Класифікація чинників формоутворення пластики поверхні*

Друга група – це безпосередні чинники, до них відносяться ті, які в першу чергу визначають конструктивну схему та планувальну структуру, а саме: конструктивні та типологічні.

До конструктивних належать: конструктивна схема, будівельні матеріали.

До типологічних відносяться різні типи багатоповерхових житлових будинків: галерейні, секційні, коридорні та змішаної структури.

Розглянемо докладніше, як змінюється структура будинку залежно від певних чинників.

До кліматичних відносяться: температурний, вологісний режими, враховується також і рівень сонячної радіації, сезонна різниця в погоді. Всі ці умови впливають на пластику комплексно. Тобто кліматичні умови визначають типологію житла, обумовлюють розміри віконних пройм, використання елементів функціонально-конструктивної пластики (балконів, лоджій, терас).

Вітрові умови впливають на конструктивну схему прямо пропорційно висотності будинку, оскільки зі збільшенням поверховості вітровий вплив стає суттєвішим. Також вони впливають на формування загальної об'ємно-просторової композиції будівлі, оскільки вимагають врахування при проектуванні аеродинамічних чинників, а отже, безпосередньо впливають на пластику багатоповерхового житлового будинку.

Будівництво на складному рельєфі визначає конструктивну систему, планувальну структуру, а як наслідок визначає силует фасадів.

Функціональні: площу житла. Вони визначають, які саме функції, крім основної житлової, будуть присутні, якщо вони потрібні (торгова, рекреаційна…) і, виходячи з цього, можна зробити висновок, що вони впливають, головним чином, на типологію будинку.

Містобудівні фактори обумовлюються розміщенням ділянки під будівництво, її розмірами, точками зорового сприйняття майбутнього будинку, а як наслідок впливають на його силует, використання елементів функціонально-конструктивної і декоративної пластики.

Естетика житла має глибинні національні та регіональні корені, формується через призму архітектурних стилів та течій, тому підходи до формування естетики житла також пов'язані з існуючими оціночними критеріями стилю.

Економічні фактори визначають раціональне використання матеріальних та трудових ресурсів, спрямованих на вирішення житлового питання.

При аналізі пластики важливим є соціальний фактор, він несе в собі відображення національних, побутових та культурних традицій. Одним словом, житло – це не тільки архітектурна, функціональна, технічна, але й соціальна категорія [1]. Характер соціальних процесів визначає просторову організацію споруди або комплексу будівель, де відбувається їх перебіг [2].

Розглянемо докладніше конструктивні та типологічні чинники. Конструктивна схема може бути з несучими стінами, каркасна або змішаного виду. Найпоширенішою конструктивною схемою для багатоповерхового будівництва є каркасна. Конструктивні особливості несучого остова визначають тектоніку будівлі, а вона, в свою чергу, виражається в об'ємно-просторовій структурі, в крупній пластиці та деталях фасадів, в компоновці планів [3]. Наприклад, у житловому будинку з поперечними несучими стінами є можливість зміщення поверхів відносно один одного та отримання уступів, також можливе нависання одних поверхів над іншими, що дає можливість формування різних варіантів пластики. За допомогою локальних виступів та відступів можемо домогтись будь-яких вертикальних та горизонтальних членувань пластики будівлі, розміщувати в будь якому порядку лоджії, балкони, еркери.

Використання каркасної системи та поперечних несучих стін дозволяє вільно вирішувати зовнішню поверхню будівлі.

При каркасній схемі відомі приклади, коли елементи каркаса залишаються відкритими, тим самим формуючи особливу пластику поверхні.

При розгляді чинників, обумовлених конструктивним матеріалом, треба зазначити, що безпосереднього впливу на пластику вони не мають. Будівельний матеріал перебуває в нерозривному зв'язку з конструктивною схемою.

Типологічні фактори впливають на загальні категорії будинку, такі як: силует, об'ємно-просторова структура.

Висновки. На пластику багатоповерхового житлового будинку загалом та на декоративно-художню пластику як виду загальної пластики впливають дві групи факторів, які систематизовані за пріоритетністю. До першої групи, яка називається «загальні чинники впливу на пластику поверхні багатоповерхових житлових будинків», відносяться загальні чинники, що діють на формоутворення пластики. Ця група розбита на дві підргрупи: об'єктивні та суб'єктивні умови. До підгрупи об'єктивних належать: функціональні, містобудівні та природні фактори. До суб'єктивних чинників: економічні, естетичні, соціальні.

До другої групи входять фактори, що визначають, який вигляд матиме пластика житлового будинку. Вона має назву «чинники, що безпосередньо впливають на формування пластики житлового будинку» і включає конструктивні та типологічні. Конструктивні поділяються на конструктивну схему та будівельний матеріал. Типологічні співвідносяться з типом будинку: галерейного типу, коридорний, секційний та змішаної структури.

Отже, декоративно-художні особливості пластики будинку визначаються багатьма умовами, що змінюються залежно від місця, часу та соціальних критеріїв.

Перспективи використання наукових результатів. Результати дослідження, у цілому, мають практичну та теоретичну цінність як для проектних робіт, так і для майбутніх наукових досліджень, а також можуть використовуватись у навчальному процесі. Отримані результати будуть доцільні при підготовці завдань на проектування та при розробці проектів житлової архітектури.

УДК 726.825

Вікторія УС,
старший викладач
Національного авіаційного університету,
м. Київ, Україна

ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНІ ВЛАСТИВОСТІ ПРАВОСЛАВНИХ НАДГРОБКІВ

Ус В. Ф. Художньо-композиційні та функціональні властивості православних надгробків. Статтю присвячено дослідженню композиційних закономірностей православних надгробків періоду кінця XIX – початку XX століть. В історичному контексті побіжно висвітлено еволюційний процес зміни форми надгробків. Охарактеризовано доцільність використання певного арсеналу засобів і властивостей надгробних пам'ятників залежно від канонічних, соціально-економічних умов, техніки і технології їх виготовлення.

Ключові слова: надгробок, засоби і властивості композиції, форма, ознаки, декоративно-художні аксесуари.

Ус В. Ф. Художественно-композиционные и функтиональные свойства православных надгробий. Статья посвящена исследованию композиционных закономерностей православных надгробий периода конца XIX – начала XX веков. В историческом контексте бегло освещен эволюционный процесс изменения формы надгробий. Охарактеризованы целесообразность использования определенного арсенала средств и свойств надгробных памятников в зависимости от канонических, социально-экономических условий, техники и технологии их изготовления.

Ключевые слова: памятник, средства и свойства композиции, форма, признаки, декоративно-художественные аксессуары.

Us V.F. Artistic, compositional and functional properties of orthodox tombstones.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in research of compositional regularities of orthodox tombstones in the period of the late 19th and the early 20th centuries knowledge of which is an important constituent of their shaping.

Objectives. The objectives of this study are to determine the evolutional process of change of tombstones' form is fluently reflected in a historical context.

Methods. So far this method was been applied to.

Results. The results of the research support the idea that the evolutional process of change of tombstones' form is fluently reflected in a historical context. Expedience of use of certain arsenal of monuments' facilities and properties depending on canonical, socio-economic terms, technique and technology of their making.

Conclusions. The present results are significant in expedience of use of certain arsenal of monuments' facilities and properties depending on canonical, socio-economic terms, technique and technology of their making.

Keywords: tombstone, facilities and properties of composition, form, attributes, decorative and artistic accessories.

© Ус В. Ф., 2014

ЛІТЕРАТУРА

1. Карташова К. К. Формирование архитектурно-планировочной структуры городского жилища на социально-демографической основе: Автореф. на соиск. уч. степ. д-ра арх-ры. – М., 1985.
2. Иконников А. В. Эстетические проблемы массового жилищного строительства. – Л..: Издательство литературы по строительству, 1966. – С. 7.
3. Лисицин М. В., Пронин Е. С. Архитектурное проектирование жилых зданий. – Москва: Архитектура-С, 2006. – С. 42.
4. Тимофієнко В. Архітектура і монументальне мистецтво: Терміни та поняття. – К.: Головкиївархітектура, 2002. – С. 331.
5. Тиц А. А., Воробьева Е. В. Пластический язык архитектуры. – Москва: Стройиздат, 1986.

Постановка проблеми. Досліджуючи питання композиційних засад проектування православних надгробків, варто розглянути важливий аспект дослідження, а саме – які традиції, ознаки та властивості притаманні надгобним пам'ятникам, яким чином це пов'язується з формотворчим процесом об'єктів сакрального монументального мистецтва. Беззаперечним є факт, що у кожній релігії передбачено проведення певних ритуалів, пов'язаних з тією або іншою подією в житті людини. Однією з найважливіших таких ритуальних традицій вважається проводи померлого в останню путь.

Спосіб життя, культура будь-якого народу в своїх обрядах поховання об'єднують єдині загальнолюдські норми: родичі повинні з усією повагою і з усіма почестями проводити покійного. Подібної думки дотримуються всі люди, незалежно від їхнього віросповідання, сподіваючись, що душа померлого відправляє на суд, де її будуть судити вже не люди, а вищі сили.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед досліджень, присвячених вивченню некрополів, можна виділити праці Жадько В. та Проценко Л. Давньоруські християнські поховальні обради ґрунтовно проаналізовані у дослідженнях Івакіна В. Проте окремих мистецтвознавчих публікацій, в яких проаналізовано художнє вирішення та стилістика форм православних надгробків нами не виявлено.

В Україні – багатонаціональній державі – основною релігією є православ'я, в той же час у нас проживає досить багато інших віруючих: католиків, іудеїв, мусульман. Обряди поховання можуть бути різнимиі, але всі вони ґрунтуються на гуманних і шанобливих принципах проявляти максимальну повагу до померлого. **Метою** дослідження є виявлення особливостей стилістичного вирішення традиційних православних надгробків, їхні композиційні та типологічні особливості, головні виразні показники, що формують їхню естетичну якість.

Виклад основного матеріалу дослідження. Крім ритуальних дій, під час поховання обов'язково витримується умова фіксації місця поховання, встановлення якихось пам'ятних форм. За свідченням істориків, християнські ритуальні традиції припускають установку на могилі покійного тільки хреста, якщо говориться про істинно християнські традиції, що керовані Біблією. Встановлення інших споруд, як-то надгробних пам'ятників, не передбачається. Але вітчизняна традиція встановлювати надгробки з'явилася наслідком впливу інших культур, сталося це так давно, що ця традиція сприймається як істинно православна. До того ж церква не забороняє встановлювати пам'ятники і будь-які інші ритуальні споруди на могили покійних, але обов'язковою є установка хреста померлого відразу після поховання. На хресті може бути портретне зображення людини, дата народження і смерті, епітафія тощо. І тільки через певний час, як правило по закінченні року, на могилі може бути встановлений ритуальний пам'ятник. Такий меморіальний ансамбль називають надгробком.

Надгробок вважається матеріальним аспектом культури, свого роду архітектурною спорудою малих розмірів зі своєю технологією виготовлення і використання, який дає людині можливість стикнутися з ним, споглядати його і висловити до нього своє ставлення. Надгробок як об'єкт дослідження можна зарахувати до складової соціальної системи, він носить суспільний, духовний, етичний характер, який виражається в символічній об'ємній формі, з відповідним доповненням декоративними аксесуарами. Можна навіть стверджувати, що через надгробки можна осягнути світосприйняття народу, вони фіксують моральні, етичні норми та уявлення, можуть виступити аналогами художнього творіння, пам'ятниками культури.

Для вирішення питання про причислення об'єкта нашого дослідження до пам'ятника необхідно розглянути надгробки на основі існуючих на сьогодні методологічних підходів. Пам'ятники історії та культури вважаються своєрідним феноменом історичного та культурного розвитку суспільства, що виникають в результаті діяльності людей; вони повинні володіти певними ознаками і властивостями, завдяки чому в суспільстві ці об'єкти починають виконувати соціальні функції.

Щоб з'ясувати, чи є надгробки того чи іншого регіону пам'ятками історії та культури, слід визначити їхні якісні риси: ознаки, властивості, функції. Перш за все, вони повинні володіти такими ознаками зовнішнього характеру, як матеріальність, антропогеннісь, нерухомість.

Що стосується питання про матеріальність, надгробки мають розміри, вагу, форму, виконані з різних матеріалів.

Важливе значення має і форма надгробків. Форма, обрана майстром, дозволяє судити про час створення. За свідченням археологів найдавніші з надмогильних пам'ятників дійшли до нас іще з кам'яного віку. Звісно, то були позбавлені будь-якої обробки кам'яні брили, що нічим не відрізнялися від природних за формою гірських уламків. З часом, людина урізноманітнювала засоби означення місць поховань – форма надгробку удосконалювалася шляхом обтесування та шліфування. Разом із каменем для виготовлення надмогильних знакових форм почали використовувати дерево й інші матеріали.

У процесі еволюції суспільного устрою змінювався зовнішній вигляд надгробків. Ритуал поховання опинився під впливом соціальних чинників. Сама форма надгробка, техніки і матеріали виконання, способи і місця захоронення – сукупно мали вказувати на соціальний статус померлого. Для майстерень, що спеціалізувалися на виготовленні надгробків, існували певні правила. За умов дотримання цих правил, надгробок феодала істотно відрізнявся від надгробка простолюдина. Могили селян, ремісників завершувались, як правило, дерев'яним, рідше кам'яним хрестом або недорогим надгробком. На могилах знаті можна було бачити художньо-вартісні зразки меморіального мистецтва. Збереження традицій, професійність цехових майстрів, високі вимоги до рівня виконання робіт сприяли формуванню ексклюзивних рис меморіальних пам'ятників окресленого періоду, наближа-

ли їх до творів сакральної скульптури. Прогресували ремісничі техніки, з'являлися нові інструменти і засоби обробки матеріалу. Ще з часів феодальної доби збереглися надгробки, що мають чіткі геометричні обриси, оздоблені орнаментами, доповнені написами. Вони засвідчують, що до створення надгробку відносилися як до синтезу ремесла, архітектури, мистецтва. Виразніше виявлялося соціальне розшарування. Могили знаті вирізнялися ретельно відшліфованими кам'яними плитами, рельєфно виконаними орнаментами, використанням заліза, кольорових, навіть, дорогоцінних металів у окремих елементах оздоблення.

До культурної спадщини українського народу належать багато відомих зразків сакрального характеру, що збереглися і які вважаються перлинами меморіальної творчості. На рівні із скульптурними пам'ятками, над якими працювали талановиті майстри – різники, скульптори, до таких відносимо архітектурні об'єкти поховань, зведені за проектами відомих архітекторів – невеликі храми, каплиці, гробниці оригінальної форми, склепи. Значна кількість меморіальних споруд виконувалася народними майстрами. За свідченням дослідників київського некрополю, з часів Київської Русі до тепер вітчизняні православні надгробки відзначалися великою різноманітністю типів і форм. Але, незважаючи на це, наділені індивідуальними рисами – вони створювалися згідно певних композиційних та стильових правил.

Наприклад, на київських похованнях, зокрема могилах Лук'янівського меморіального заповідника, найбільш поширеними є композиції, в яких головними елементами є вертикальні хрести, стели, скульптурні зображення, горизонтально розташовані плити, квітники, огороджені ґратами з хвірткою. Допоміжними елементами за наявності місця могли бути столики та лави.

Надмогильні пам'ятники, як вже відзначалося, є найбільш масовими: різноманітні за типами, композиційною будовою, формою, символікою, масштабом, матеріалом, техніками виконання; аскетичні й багатодекоровані – вони визначають загальний образ кладовища.

Враховуючи кількість формотворчих факторів, що визначають естетичні якості надгробка як малої архітектурної форми, твору монументального мистецтва, зразка декоративної пластики доцільно класифікувати їх за трьома основними ознаками, а саме:

– матеріалом;
– положенням у просторі;
– функціональним призначенням.

Переслідуючи мету виявити композиційні та типологічні особливості надгробка, відзначимо, що головними визначниками, що формують естетичну якість надгробка, виступають форма та положення у просторі. Основним формотворчим елементом, одночасно засобом композиції, є надмогильна плита різних видів і комбінацій.

У загальному, навіть побутовому розумінні, надгробком вважаються могильні плити, каміння, надгробні пам'ятники, а також скульптурні та архітектурні форми, зведені на місцях поховань для шанобливого спомину померлих.

Коли ми говоримо про пам'ятник, в основу якого покладено плиту, важливо розуміти, що плита може мати вертикальне і горизонтальне положення, бути прямокутною, трапеціївидною, багатокутною, з гострими і заокругленими ребрами, а за основними лицьовими обрисами – довільної форми.

Горизонтальні плити у плані й перерізі переважно мають форму правильних прямокутників, з фасками по периметру чи без них; хоча це й не обов'язкова вимога, можливі й інші геометричні інтерпретації.

Горизонтальна плита може розташовуватись на базі; на землі (база знаходиться дещо нижче рівня землі); плита може бути одного розміру і подібної форми з базою, а може й відрізнятися від неї; містити різні барельєфні або горельєфні зображення; горизонтальна плита, як правило, не потребує завершення. До об'єктивних закономірностей можна віднести те, що плита завжди розташована в одній площині; може бути виконана з одного або різних матеріалів з базою. Декоративні аксесуари (символи, епітафії, зображення, підписи, орнаменти) горизонтальних плит, як правило, мають форму і пластику барельєфів чи горельєфів.

Вертикальна плита являє собою геометричну форму, зазвичай вигляду прямокутної призми, зрізаної піраміди, у яких один вимір по висоті суттєво відрізняється від двох інших. Плита з базою можуть виконуватися з одного або різних матеріалів, мати різні види з'єднань. Основними матеріалами для виготовлення плит слугують граніт, мармур, бетон, рідше – метал. Вертикальні плити умовно класифікуються за видами, на стели, обеліски, колони.

Будучи наділеними матеріальністю, пам'ятники мають конкретну ситуаційну прив'язку на місцевості, визначаючи особливу духовність того місця, де вони встановлені. Саме нерухомість визначає їх єдність з тим природним середовищем, де вони знаходяться в даний момент. Створені людьми, вони зберегають результат їх творчої діяльності. Як відомо, пам'ятники умовно поділяють на рухомі і нерухомі. Насправді ж, стаціонарні сакральні форми перенесені в музей, є відірваними від природного середовища існування, перетворюються на музейні предмети і називати їх пам'ятками історії та культури можна лише умовно. Збереження матеріально – просторового середовища сприяє емоційному сприйняттю об'єкта історії та культури як істинного пам'ятника, як сховища пам'яті народній, і знаходитися він повинен там, де його залишили творці. Знайомлячись з пам'ятником, люди віддають данину поваги саме тому місцю, де він стоїть, бо вже саме простір якби оточений ореолом святості. Викликаючи в людині найтонші душевні переживання, пам'ятник виконує свою місію як зберігача в народній пам'яті, відображеної в камені, бетоні, металі. Нерухомість пам'ятників – неодмінна умова їх існування в подібному образі. Адже займаючи багато років або навіть кілька століть одне і

те ж, відведене ще предками місце, пам'ятники ніби самі беруть участь у подіях, що відбуваються і є їх очевидцями.

Дійсно, історико-культурний об'єкт повинен знаходитися там, де його залишили представники попередніх поколінь. Тільки тоді він стає особою тієї епохи, коли був створений і почав побутувати в природному для нього середовищі як частина перетвореної людиною природи. Чим більше повсякденним і характерним для свого часу представляється пам'ятник, тим більш повно він може висловити саме культурний контекст епохи, включаючи рівень творчої обдарованості майстра і оригінальність формотворчих засобів і прийомів.

Пам'ятник, збережений у природному навколишньому його середовищі, становить єдине ціле культурної і природної складових, створює гармонію в просторі. Розгляд окремого пам'ятника в контексті загальнокультурних проявів свого часу дає можливість розкрити внутрішній зміст і знакову природу явища, і, навпаки, образ твору збагачує знання про культурну ситуацію часу. Тому нерухомість пам'ятника – це важливий для культурології ознака.

Кінцева мета, визначена існуючими нині українським і міжнародним законодавствами, – збереження об'єктів історико-культурного значення для використання в сучасному суспільстві і для передачі майбутнім поколінням. Суспільство має прагнути до того, щоб зберегти якомога більше об'єктів для майбутнього, і такий принцип у справі охорони пам'яток має бути визначальним.

Але для визнання історико-культурних об'єктів пам'ятками недостатньо обмежитися доказом притаманних їм ознак. Повинні бути визначені властивості, під якими маються на увазі взаємодія з іншими об'єктами, тобто з людьми. При цьому процесі пам'ятник проявляє свої, тільки йому притаманні властивості. Можна виділити три його відмітних якості. Це властивості надгробки як джерела інформації, які проявляються у взаємодії з іншими об'єктами, – властивості сенсорного і емоційного впливу.

Необхідно виділити три види інформації, які може зберігати пам'ятник історії та культури. Це історична, естетична і технологічна інформації. Надмогильні епітафії – це носії різних видів інформації, у тому числі історичної та естетичної. У той же час своїм зовнішнім виглядом вони висловлюють технологічну інформацію, яка носить природничо науковий характер і містить відомості про освоєння людиною законів природи, їх безперервній взаємодії, розвитку різних технологічних процесів, прийомів, засобів праці й матеріалів (матеріал про технологію).

Саме технологічна характеристика надгробків дозволяє визначити час виготовлення об'єкта, якщо в епітафії немає дати.

Отже, зберігаючи і передаючи охарактеризовану вище історико-культурну інформацію, надгробки отримують право називатися пам'ятниками.

Об'єкти історико-культурної спадщини сприймаються суспільством як пам'ятники завдяки тому, що використовуються для збереження пам'яті про минуле для майбутніх поколінь і впливають на світорозуміння сучасного суспільства. При цьому вони виконують певні соціальні функції такі, як пізнавальна, виховна, комунікативнаа .

Висновки і перспективи. Збереження й розвиток самобутності народу внесе у світову культуру цінності національні. Поряд з ідеологічним, моральним і естетичним вихованням на сучасному етапі історичного розвитку особливе значення має надаватися культурно-екологічному. Залучення широких верств населення регіону в ознайомлення з пам'ятками історії та культури краю, зокрема, з епіграфічних, дасть можливість розширити їх уявлення про надгробки в кількісному і якісному відношенні. Поширення просвітницьких ідей у цій галузі пізнання, можливо, дозволить запобігти загибелі надмогильних каменів. Знання про них, як про дієвий засіб виховання, повинні закладатися ще в школі. Ними повинні володіти не тільки громадські діячі, а й фахівці різних сфер життя.

Їхня своєрідність у втіленні не шляхом передачі змісту інформації, а через сприйняття зовнішньої форми як знака, що умовно символізує певні поняття, ідеї та світогляди колишніх поколінь.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авдеев А. Древнерусские надгробия: [Електронний ресурс] / Александр Авдеев // Церковный весник. – Електрон. дан. – 15. 08 2012. – Режим доступу: http://www.e-vestnik.ru/history/drevnerusskie_nadgrobiya_5455, – вільний. Загол. з екрана. – Мова рос. (з інтернету)

2. Жадько В. О. Некрополь на Байковій горі: літературно-публіцистичне видання / В. Жадько. – К.: Фенікс, 2008. – 312 с.: іл.

3. Івакін В. Г. Християнський поховальний обряд населення давньоруського Києва (XI-XIII ст.) // Археологія. – 2008. – №3. – С. 60-75.

4. Івакін В. Християнський поховальний обряд населення давньоруського Києва (XI-XIII ст.) / *В.* Івакін // Археологія : науковий журнал з проблем археології та давньої історії. – К., 2008. – Випуск 3. – С. 60–75.

5. Кульова В. Національний некрополь // Урядовий кур'єр. – 2007. – №66 (13 квітня). – С. 8-9. – Лук'янівський цвинтар

6. Проценко Л. Історія київського некрополя / Л. Проценко. – К.: Національна академія наук України, інститут української археографії та джерелознавства ім. М. Грушевського, 1995. – 412 с.

7. Проценко Л. А. Лукянівське цивільне кладовище. Путівник / Л. Проценко, Ю. Костенко. – К.: Інтерграфік, 1998. – 144 с.

8. Сіткарьова О. До питання про надмогильні плити некрополя Успенського собору Києво-Печерської Лаври // Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. – К.: СПД Пугачов О. В., 2006. – Вип. 6-7. – С. 503-510.

9. Турчин В.С. Надгробные памятники эпохи классицизма в России : типология, стиль и иконография // От Средневековья к Новому времени. – М., 1984. – С. 211-228.

10. Хисамиева Г.К. Надгробие в контексте национальной культуры :на материале Юго-Востока Татарстана. Рукопис дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю– 24.00.01 – культурология / Хисамиева Г. К. – М.: 2007. – 177 с.

УДК 72: 504

О. М. ЦОЙ,
студентка архітектурного факультету
Київського національного університету
будівництва і архітектури,
м. Київ, Україна

ЕКОЛОГІЧНА СКЛАДОВА МИСЛЕННЯ В ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВОМУ ФОРМОТВОРЧОМУ ПРОЦЕСІ

Цой О. М. Екологічна складова мислення в об'ємно-просторовому формотворчому процесі. Стаття присвячена проблемі проявів сучасного архітектурного екологічного мислення та екопсихологізму в об`ємно-просторовому формоутворенні. Розглянуті основні етапи становлення екологічної архітектури, визначені основні тенденції її розвитку.

Ключові слова: екологічні проблеми, екологічне мислення, екопсихологізм , екологічна архітектура, екологічна концепція будівлі.

Цой А. Н. Экологическая составная мышления в объемно-пространственном формотворческом процессе. Статья посвящена проблеме проявления современного архитектурного экологического мышления и экопсихологизма в объемно-пространственном формообразовании. Рассмотрены основные этапы становления экологической архитектуры, определены основные тенденции её развития.

Ключевые слова: экологические проблемы, экологическое мышление, экопсихологизм, экологическая архитектура, экологическая концепция здания.

Choi O.M. Environmental component of thinking in three-dimensional shaping process.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in the problem of manifestation the modern architectural and ecological thinking, ecological psychology of three-dimensional shaping.

Objectives. The objectives of this study are to determine| the main stages of the establishment environmental architecture and to define the basic trends of its development.

Methods. So far this method was been applied to

Results. The results of the research support the idea that the roots date back to ecological thinking of the nineteenth century. But only in the second half of the twentieth century, it became the property of mass consciousness.

Conclusions. The present results are significant in considering an environmental issue more broadly than just saving energy. In terms of ecological architecture, no doubt, a great future, and for its successful development required significant scientific foundation.

Keywords: environmental problems, ecological thinking, ecological architecture, ecological psychology, ecological building concept.

© Цой О. М., 2014

Постановка проблеми. Проблеми збереження та відновлення природного балансу та екологічної сталості на території нашої планети стоять надзвичайно гостро. Розвиток сучасної екологічної архітектури та екологічного мислення в цілому дає поштовх для вирішення багатьох екологічних проблем людства. Створення екологічного та безпечного простору для перебування сучасної людини дозволить забезпечити можливість її існування у доброзичливому та комфортному світі. Питання визначення основних наукових засад розвитку сучасної екологічної архітектури надзвичайно актуальні для сучасного суспільства.

Аналіз останніх досліджень та публікацій доводить актуальність розробки впливу егопсихології на сучасну архітектуру, що стало поштовхом до вивчення енергофективного природно-архітектурного середовища у наукових працях Л. Квальського, Д. Чижмака, М. Складановської, Н. Шевек, Т. Кащенко та інших.

Метою статті є визначення основних тенденцій розвитку екологічного мислення в об'ємно-просторовому формоутворенні, що передбачає вирішення наступних завдань**:**

– виділити основні етапи становлення екологічного мислення в архітектурі;

– узагальнити світовий та вітчизняний досвід створення екологічних об'єктів;

– сформулювати головні екологічні питання і проблеми, запропонувати основні напрямки їх вирішення;

– сформулювати головні постулати сучасної екологічної архітектури та визначити основні тенденції її розвитку.

Виклад основного матеріалу дослідження. Проблема ідентифікації та історичної типології екологічного мислення виходить на передній план серед усієї множини сучасних проблем філософії, антропології та філософії культури. Сучасний етап взаємодії людини та суспільства з природою характеризується різким загостренням різноманітних локальних, регіональних і навіть глобальних екологічних негараздів. Проблема екологічності стає актуальною в усіх сферах життєдіяльності людства.

З'являється термін «екологічна архітектура» – тенденція в архітектурі, яка остаточно сформувалася у 1990-х роках, у зв'язку з поширенням руху на захист оточуючого середовища.

Новий екологічний підхід у проектуванні був заснований на принципах енергозбереження, економії матеріалів, органічної взаємодії рукотворних об'єктів та природного оточення. Нетрадиційні підходи, які виводилися із нових вимог до соціально-функціональної структури та нових поглядів на естетичні цінності, призводили до появи нових типів просторово-пластичних рішень, оскільки екологічна архітектура поєднала у собі дві протилежні позиції: з одного боку – виразність конструкцій, побудованих на найновіших технологіях; з іншого – демонстрація глибокого інтересу до проблем екології.

В основі екологічної архітектури лежить екологічний імператив (закон), що включає:

- усвідомлення єдності Людини і Природи, Людини і Всесвіту;

- усвідомлення права на життя для кожного елементу біосфери і неможливість припинення його існування, виходячи з бажань іншого;

- об'єктивна неможливість зміни параметрів навколишнього середовища в окремо взятому місці без зрушень в усій системі в цілому;

- необхідності пошуків шляхів коеволюції людини і природи;

- необхідність самопізнання і розвитку самосвідомості людини.

Одним з проявів формування екологічного мислення в наш час можна вважати використання природних будівельних матеріалів, важливим джерелом для розвитку еко-архітектури стає інтерес до народного будівництва. Споконвіку народні будівлі зводилися в основному з місцевих матеріалів, а стіни, оскільки вони були головними конструктивними елементами будівлі, мали достатню (з точки зору теплоізоляції) товщину (Рис. 1, 2) .

Рис. 1. Українська народна хата

Рис. 2. Споруди в поселеннях Єгипту

До того ж, раніше в одній, навіть не дуже якісно утепленій будівлі 5х5 метрів проживала сім'я із 10-15 осіб і тепловтрати через оболонку цієї домівки в перерахунку на одну людину були мінімальними. Що ж стосується опалення, то дані будівлі опалювались не дуже ефективним способом, – простим спаленням деревини. Це призводило до викиду без будь-якого очищення просто в атмосферу диму (тобто колоїдної системи), топкового газу: вагомих речовин, сажі, кіптяви, нагару, що напряму осідають в легенях, засмічуючи їх. Однак, слід зазначити, що, з врахуванням того, що в одному помешканні жило понад 10 чоловік, загальним засміченням навколишнього середовища можна було знехтувати.

Таким чином, одним із перших проявів екологічного мислення в архітектурі стало використання природних будівельних матеріалів та традиційних технологій. Проекти таких споруд базувалися на взірцях з народної архітектури. Яскравим прикладом став культурний центр імені Жана-Марі Джібу в Нумеа, столиці тихоокеанської острівної держави Нова Каледонія, побудований за проектом італійського архітектора Ренцо Піано.

Архітектор використовував тут елементи туземної культури: образи місцевих споруд, природні матеріали, тощо (Рис. 3).

Рис. 3. Культурний центр імені Жана-Марі Джібу в Нумеа. Нова Каледонія (арх. Ренцо Піано, 1998 р.)

Подальше поглиблення енергетичної кризи стимулює пошук нових шляхів розвитку архітектурного проектування, що базувалася би на використанні альтернативних джерел енергії. Так у 1970-ті роки в різних країнах світу зароджуються ідеї щодо створення так званих екоміст, що виступали б у ролі стійких екологічни систем. Вони отримувала б більшу частину енергії від Сонця. Ці міста змогли б вирішити проблеми економії енергоресурсів.

Найяскравішим прикладом такого міста є проект «Масдар» в ОАЕ. Місто, що споруджується неподалік від Абу-Дабі, - Масдар - буде повністю забезпечуватися енергією за рахунок енергії сонця та інших видів поновлюваних джерел. Масдар має стати першим в світі містом без викидів вуглекислого газу та забруднення навколишнього середовища. (Рис. 4, Рис. 5)

Там же побудована вітряна вежа з зовнішнім покриттям з тефлону. Вона символізує величезну кількість споживаної суспільством енергії. Модель одного з проектів, що проектуються для Масдаму, демонструє діловий центр , підвішений під стелею будівлі. Крім того планується використання автомобілів, здатних їздити без водія. У передмісті Масдара ведеться будівництво експериментальної сонячної теплоелектростанції.

Рис. 4. Проект міста «Масдар» в ОАЕ. (Загальний вигляд, інтер'єри)

Рис. 5. Проект міста «Масдар» (ОАЕ) (Генеральний план)

Починаючи з 1980-х років, зростання масштабів антропогенної діяльності людини підсилили негативний її вплив на природу та оточуюче середовище в цілому. Тому новою метою екологічного напрямку мислення стала охорона природного середовища, за якої архітектура, на відміну від «романтичних» альтернатив попередників, розглядає споруду не як об'єкт, а як живий організм, як частину екосистеми Землі. Така метаморфоза кардинально змінила процес проектування та створила концепцію, згідно з якою архітектори стали б відповідальними за поглиблення екологічної кризи.

Отже, аналіз розвитку екологічної архітектури приводить нас до висновку, що ефективність функціонування психічного розвитку мислення є результатом не тільки економічних та еволюційних процесів, а й соціально-психологічних умов його формування і руху. Спрямованість, як провідний компонент структури особистості, здійснює вплив на формування таких властивостей, як відповідальність за свої дії, здатність прогнозувати наслідки своїх вчинків, нездатність знищення живого та створення нового.

Висновки і перспективи. Корені екологічного мислення сягають ще XIX ст., але лише у другій половині XX ст. воно стало надбанням масової свідомості. Зараз екологічна проблема розглядається більш широко, ніж просто збереження енергоносіїв.

Проте на сьогодні розвиток екологічного мисслення ще не є співрозмірним із реально існуючими масштабом екологічних проблем та не достатньо відображає екопсихологічну типологізацію в архітектурі. За розвитком екологічної архітектури, безперечно, велике майбутнє, а для її успішного розвитку необхідне вагоме наукове підґрунтя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Иовлев В. И. Экопсихология для архитекторов: процесс и форма/ В. И. Иовлев – Екатеринбург: Архитектон, 1996. – 304 с.

2. Кащенко Т. О. Адаптаційні процеси енергоефективного природно-архітектурного середовища/ Т.О. Кащенко, Досвід та перспективи розвитку міст України. Екологічні аспекти містобудування.: збірник наукових праць – Вип. 19. – К.: Ін-т «ДІПРОМІСТО», 2011. – С.170–179

3. Ковальський Л. М., Чижмак Д. А. Тенденції формування екологічно безпечних споруд // Сучасні проблеми архітектури та містобудування. Науково-технічний збірник / Відп. ред. М. М. Дьомін. – К.: КНУБА, 2009. – Вип. 21. – С. 239 – 243.

4. Складановська М. Г. Людина і світ. Вступ до екологічної психології: навч. посібник / М. Г. Складановська. – Дніпропетровськ: Національний гірничий університет, 2004. – 130 с.

5. Шебек Н. М. Екологія архітектурного середовища і закони світобудови/ Н.М. Шебек // Досвід та перспективи розвитку міст України, – К.: Діпроміcто, 2010. – Вип. 19. – С.137-146.

6. Швалб Ю. М. К проблеме определения экопсихологических систем / Швалб Ю.М. // Актуальні проблеми психології: Зб. наук. праць Ін-ту психології ім. Г. С. Костюка. – 2003. – т. 7. – Ч. 1. – С. 426-433

7. http://designland.in.ua

8. http://www.ernst.kiev.ua/

УДК 766:03.004

Олег ЯРЕМЧУК,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну
Національного авіаційного університету,
м. Київ, Україна

ШРИФТ ЯК ОСНОВНИЙ ФОРМОТВОРЧИЙ І ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИЙ ЗАСІБ ТЕКСТОВОГО ПЛАКАТУ

Яремчук О. М. Шрифт як основний формотворчий і художньо-образний засіб текстового плаката. В статті висвітлено основні етапи становлення й розвитку мистецтва шрифтового плаката, їх зв'язок з друкарськими технологіями та еволюцією шрифтових форм. Зосереджено увагу на сучасних засобах проектування і тиражування шрифтового плаката. Підкреслено композиційні та формотворчі властивості шрифтових знаків у межах площини аркуша.

Ключові слова: аркуш, шрифт, шрифтовий плакат, поліграфічний дизайн, друкарські технології.

Яремчук О. Н. Шрифт как основное формотворческое и художественно-образное средство текстового плаката. В статье освещаются основные этапы становления и развития искусства шрифтового плаката, их связь с печатными технологиями и эволюцией шрифтовых форм. Акцентировано внимание на современных способах проектирования и тиражирования шрифтового плаката. Подчеркиваются композиционные и формообразовательные особенности шрифтовых знаков в границах плоскости листа.

Ключевые слова: лист, шрифт, шрифтовой плакат, полиграфический дизайн, печатные технологии.

Yaremchuk Olena. Font as basic shaping, artistic and image-bearing means of text placard.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in the basic stages of becoming and development of art of type placard, their connection with printing technologies and evolution of type forms.

Objectives. The objectives of this study are to determine| the connection with printing technologies and evolution of type forms.

Methods. So far this method was been applied to

Results. The results of the research support the idea that compositional and shaping properties of type signs within the limits of sheet's plane.

Conclusions. The present results are significant in modern facilities of planning and circulating of type placard.

Keywords: sheet, font, type placard, graphic design, printing technologies.

© Яремчук О. М., 2014

Постановка проблеми. Першим за пріоритетністю у номенклатурному списку друкованої аркушевої продукції називають плакат. Разом з тим, незважаючи на тотальне розповсюдження плаката в суспільстві, багато питань щодо проектування, поліграфічного відтворення, розміщення, ефективності сприйняття й дієвості залишаються мало дослідженими.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На жаль, практично не вивченим лишається суто шрифтовий плакат. За нинішніх умов, коли шрифт із засобу передачі мовної інформації перетворився на емоційно-образний засіб ефективності засвоєння такої інформації, всебічне вивчення проблемних питань дизайну шрифтового плаката є важливим для розвитку не тільки теоретичних засад, а й практики графічного дизайну в цілому.

Виклад основного матеріалу дослідження. Користуючись сучасною термінологією, можна стверджувати, що плакат є важливою складовою системи візуальних комунікацій. Будь-який процес сприйняття і передачі інформації людиною відбувається завдяки двом основним каналам – вербальному та візуальному. Шрифтовий плакат – це один з ликів типографічної діяльності, жанр графічного дизайну, де об'єктом дизайну постає мовна інформація, а засобом – шрифтова комбінаторика.

Дотепер у дослідженнях мистецтва плаката побутує розмежування понять «художній» і «нехудожній» – переважно за наявністю чи відсутністю на аркуші якогось зображення, крім тексту. У більшості довідкових видань поняття «художній» означає: такий, що пов'язаний з мистецтвом; відтворює дійсність в образах; естетичний, гармонійний, підпорядкований закономірностям мистецтва; «нехудожніми» вважаються зразки, позбавлені вищеназваних властивостей .

Професійної досконалості та художніх якостей творів графічного дизайну, шрифтового плаката зокрема, можна досягти, виконуючи формотворчі дії виключно шрифтовими знаками, оперуючи їх масою, кількістю, насиченістю, розміщенням на площині аркуша, коли знаки угруповано в рядки, смуги, замкнені фігури, блоки, плями довільної форми і т.ін.

У мистецькому середовищі, особливо серед художників-графіків, шрифтовим плакатом вважається видання з особливо виразними функціонально-естетичними, образними мотивами створеними за рахунок композиційних дій зі шрифтовими знаками. Серед формотворчих засад шрифтового плаката важливими є такі фактори як: формат аркуша, техніки та матеріали тиражного виробництва.

Розвиток друкарських технологій, технологічних особливостей створення графічного оригіналу та його відтворення засобами поліграфії, а також поява нових розмаїтих рекламних носіїв, що експонують плакат, безпосередньо вплинуло на виникнення і розвиток засобів художньої виразності, характерних для плаката.

Побіжний екскурс в історію плаката свідчить, що друкована продукція типу сучасного плаката відігравала помітну роль у житті європейського міста, починаючи з часів Середньовіччя, виконуючи, крім духовно-просвітницької ролі, ділову рекламно-інформаційну місію.

Характеризуючи друковані шрифтові плакати другої половини XIX ст. країн Європи та Російської

імперії, можна сказати що вони вирізнялись не тільки великим розмаїттям, але й високим професійним рівнем, широким спектром використання шрифтових гарнітур, сміливим поєднанням шрифтів з декоративно-функціональними аксесуарами. У межах аркуша могло бути декілька шрифтових різновидів. Таке явище шрифтової еклектики було намаганням створити цікаву композицію і забезпечити привабливість виключно засобами шрифту. Цей період в історії плаката називають часом розквіту плакатних шрифтів.

Кульмінацією функціонального розуміння плакатної шрифтової форми стала діяльність майстрів школи Баухауз. Саме тут було розроблено основи нової візуальної мови. Такі стильові особливості сформувалися на принципах використання простих геометричних модульних елементів: точки, лінії, площини; активним використанням пробілів, вільного простору – аби глядач максимально швидко міг сприйняти зміст інформації аркуша. Завдяки таким видатним митцям, як: В. Козлінський, О. Кравченко, В. Лебедєв, Л. Лисицький, К. Малевич, Д. Моор, О. Осьморкін, О. Родченко, брати Стенберги, А. Страхов, М. Тирса О. Тишлер, В. Фаворський, П. Філонов, М. Черемних та інших, плакат, у тому числі шрифтовий, в 20-30-х роках ХХ ст. набув високого розвитку. Тематично переважали рекламні аркуші комерційного характеру, наочної пропаганди і агітації.

Загальні процеси політичного і культурного життя, що відбувалися в СРСР, звичайно, не могли обійти осторонь Україну. Найбільш поширеним видом друкованої аркушевої графіки в Україні був також політичний агітаційний плакат. На цій ниві працювали відомі художники, твори яких увійшли до скарбниці плакатного мистецтва 20-30-х рр. ХХ століття, зокрема В. Єрмілов, Б. Косарєв, М. Кочергін, О. Маренков, А. Петрицький, В. Савін, А. Страхов, О. Хвостенко-Хвостов, Д. Шавикін.

Сьогодні досягнення українського шрифтового рекламного, театрального і кіноплаката пов'язуються з творчістю графіків О. Векленка, В. Вітера, Р. Кириченка, Н. Козлової, В. Куликова, В. Лесняка, М. Павлусенка, А. Удовенка, В. Шевцова, В. Шості, О. Штанка, І. Яхіна та інших.

Таким чином, здійснений автором історичний екскурс, як видається, окреслив найсуттєвіші питання становлення і розвитку основного найбільш масового і дієвого виду аркушевої друкованої графіки – плаката, зокрема його шрифтових зразків. Це має стати передумовою формування сучасних художньо-творчих засад творення й тиражування шрифтового плаката, означення можливостей художньої організації шрифтового аркуша за допомогою засобів і прийомів образотворчої композиції.

Досліджуючи формотворчі аспекти шрифтової аркушевої продукції графічного дизайну, не можна обійти увагою морфологію самих шрифтових знаків. «Як будь-які історичні форми матеріальної культури, шрифт пройшов усі стадії еволюційного розвитку, не уникнувши при цьому стилістичних єдностей і протиріч» [194: 53]. Хоча специфіка проектування шрифтових форм завжди була і залишається тісно пов'язаною з технічними і технологічними аспектами, крім стильових ознак, високохудожні зразки шрифтових знаків органічно наділені національними рисами та досить широким спектром емоційно-образних відтінків, притаманних тому чи іншому народові [119].

Як будь-який графічний образ, форму літери можна проаналізувати на предмет виявлення стильових, конструктивних та геометричних закономірностей формоутворення. Розглянемо це на вітчизняному прикладі. Як відомо, національні особливості української шрифтової форми, які існували до середини 20-х років ХХ століття, пізніше практично було знівельовано більшістю радянських шрифтів, створених за зразками «класичних», «кращих світових», чи просто запозичених з аналогічних латиницьких гарнітур. Ставлення в цілому до розвитку національних шрифтових форм в Україні за часів радянської влади призвело до того, що художників-графіків, які працювали в цьому напрямку, налічувалися одиниці. Як відомо, структура шрифтів, характер обрису букв, пропорції, контраст елементів – усе це безпосередньо пов'язано з геометричною характеристикою знаків, абетки в цілому, умов організації знаків у слова, рядки, блоки.

Першим серед художників-графіків, які зробили свій внесок у відродження і розвиток українського шрифту, є, безумовно, Георгій Нарбут. Для Г. Нарбута шрифт став першоелементом на шляху до усвідомлення специфічної мови графіки, до відчуття площини аркуша і площинності кольорової плями, лінії. Літера, за його розумінням, має найбільші виразні можливості, виступає як взірець лаконізму, відшліфованого до знака графічного зображення [10]. На основі засвоєння і розвитку українських національних традицій у написанні шрифтів, вивчення зразків народного декоративно-ужиткового мистецтва, національного фольклору Нарбут створив кілька оригінальних гарнітур українського шрифту (нарбутівки), запропонував систему зв'язку літер у слова, слів – у рядки [10: 194].

З майстерні графіки Г. Нарбута вийшла ціла плеяда учнів і послідовників, серед яких: І. Адамська, М. Бурк, М. Кірнарський, Р. Лісовський, Л. Лозовський, П. Ковжун, які стали авторами відомих «українських» шрифтових форм; багато молодих художників, зокрема А. Середа, О. Судомора, О. Маренков, А. Страхов, під впливом творчості учителя сприяли, у свою чергу, розвитку графічного мистецтва і поліграфічної справи 30–50-х років ХХ століття [92: 104].

Вагомий внесок до української шрифтової графіки було зроблено А. Пономаренком, який по праву вважається послідовником Г. Нарбута. Його шрифти, «нарбутівські» за основою, по-своєму віддзеркалювали національні відтінки, були більш площинними, насиченими кольором, добре сполучалися зі стилізованим орнаментом.

Крім художників-практиків розвитку шрифтових форм сприяли і теоретичні праці, зокрема коли більш доступними стали закордонні видання. Однією з таких праць стала книга «Типографіка» Еміля Рудера у перекладі російською мовою [125]. У цій книзі автор-типограф вперше висвітлив основи організації площини аркуша, продемонстрував методику комбінаторного формотворення, використовуючи елементарні графічні засоби у поєднанні з набірними шрифтами. Численні композиційні вправи з різноманітними гарнітурами наочно до-

водять, яким чином естетичні вимоги відповідають принципу функціональності тексту.

Варто сказати про роль сучасних художників-ентузіастів у справі відродження національних шрифтових форм. Одним з таких є професор В. Чебаник. Протягом двох-трьох останніх десятиліть В. Чебаник наполегливо працює над створенням сучасної української абетки, бо, на жаль, Україна як суверенна держава не має своєї абетки, хоч територіально вона є спадкоємницею Київської Русі, звідки й походить державний герб. Професор В. Чебаник вважає, що для створення української абетки необхідно повернути кириличний шрифт з його давніми і сучасними ознаками, надати йому форму сучасної європейської пластики з характерною для української мови мелодикою, бо шрифт це візуальне зображення мови символами, які співпадають з особливостями мовної мелодії, і, як органічне ціле з мовою, живляться одним корінням з глибин історії.

Спроба створити українську абетку не нова. Протягом ХХ ст., особливо першої чверті, багато художників-графіків намагалися повернути українській абетці кириличне обличчя, як було зазначено вище. Незважаючи на це, проблема залишилась, вона тільки набула більшої актуальності. В. Чебаник своїм науково-творчим доробком переконує можновладців, що створення української державної абетки як символу державності України є невідкладною справою, що абетка повинна бути кириличною в своїй основі, сучасною за державними, національними, художніми та естетичними ознаками.

Багато років творчої і педагогічної діяльності присвятив харківський професор В. Лесняк розробці нових шрифтових гарнітур, в тому числі акцидентним шрифтам. Основою його роботи є глибоке вивчення стильових особливостей розвитку світового графічного мистецтва та національних форм зокрема. Його зусиллями видано кілька оригінальних альбомів, книг з проекттування акцидентних шрифтів.

У графічному дизайні головна функція акцидентного шрифту –оригінальність, відповідність за формою певному художньо-історичному стилю, модним течіям, асоціативність, адресність, часом «парадоксальність», національні образні відтінки.

Для створення сучасних зразків шрифтової аркушевої графіки залучаються різноманітні художні і технологічні засоби, але головна роль належить шрифту. Грамотне використання готових наборів, створення нових гарнітур, професійне оперування текстовим матеріалом на площині аркуша є запорукою появи вдалих композиційних вирішень, завдяки чому поліграфічний твір набуває здатності якісно вирізнятися з маси іншої друкованої продукції.

Характеризуючи процеси типографічного оперування шрифтовими знаками, словосполученнями, шрифтовими масивами, український книгознавець Б. Валуєнко первинним вважає шрифтовий знак свого роду цеглинкою, з яких складаються смуги набору… Характер цих цеглинок, їхній рисунок, накреслення, колір, розмір допомагають розв'язанню цілого ряду утилітарних, функціональних та естетичних художніх завдань 21: 68 . Буква в організмі шрифтового набору підпорядковано узгоджена з іншими його елементами – словом, рядком, блоком. Художній образ друкованого твору при цьому залежить як від характеристик шрифтового знака, так і від формально-просторових відношень між ними. Такий підхід до композиції шрифтового твору наслідує пошуки гармонії у працях фундаторів теорії видавничо-друкарської справи.

Важливе значення в плакаті мають такі узагальнені константи, як форма і контрформа, особливості взаємозв'язків між ними. У найпростіших за композиційною будовою зразках контрформою виступає чистий аркуш паперу, а формою – літера, складніші – містять слова, рядки, шпальти. Контрформа у цьому випадку – зображальна площина, яка не містить складових, однак її характеризують загальні параметри – розмір, конфігурація, колір, тон. Форма найчастіше являє собою складну систему підпорядкування елементів: знаків, слів, рядків, блоків, смуг. Знаки та слова споріднюються за кеглем, гарнітурою, накресленням; рядки – за напрямком, конфігурацією; блоки і смуги – за розміром, геометричною формою, розташуванням у просторі. Тон і колір певною мірою використовуються у всіх елементах для підвищення образної виразності форми.

Висновки і перспективи. Серед розмаїття шрифтових гарнітур у мистецтві шрифтової аркушевої продукції особливе місце займають рукописні тексти. Незважаючи на те, що художня каліграфія як особливий жанр графіки сьогодні фактично занесена в «червону книгу» і лише окремі художники-графіки як у світі, так і в Україні своєю подвижницькою творчістю сприяють тому, щоб вона остаточно не зникла, все ж є сподівання на відродження і розквіт рукописної шрифтової графіки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабурина Н.И. Русский плакат: вторая половина XIX – начало XX века / Н.И. Бабурина. – Л.:1986. – 190с.

2. Ван Мени. Художественно-коммуникативные особенности современного плаката: новейшие концепции и тенденции развития в зарубежной практике / Рукопис дис. на здоб. … канд. мистецтвознавства. – С.-П., 2010. – 143 с.

3. Гладун О. Д. Харківська школа графіки (друга половина XX століття) / О.Д. Гладун: дис. на здоб…. канд. мистецт., спеціальність 17.00.05 - образотворче мистецтво. – Харків, 2005.

4. Запаско Я. Українська рукописна книга / Я. Запаско. – Львів: Світ, 1995. – 480 с.

5. Косів В. М. Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини XX ст. / В. М. Косів: автореф. дис... канд. мистецтв.: 05.01.03. – Харків, 2003. – 20 с.

6. Лаврентьев А. Лаборатория конструктивизма / А. Лаврентьев. – М.: Грань, 2000. – 256 с.

7. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття / О. Лагутенко. – К.: Грані, 2006. –240 с.

8. Лесняк В. И. Графический дизайн (основы профессии) / В. И. Лесняк.– К.: Биос Дизайн Букс, 2009. – 416 с.

9. Ляхов В. Советский рекламный плакат и рекламная графика. 1933-1973 / В. Ляхов. – М., 1977. – 183 с.

10. Огієнко І. Історія українського друкарства / І. Огієнко. – К.: Либідь, 1994. – 448 с.

11. Степовик Д. В. Українська графіка XVI-XVIII століть. Еволюція образної системи /Д. В. Степовик. – К.: Наукова думка, 1982.– 324с.

12. Український радянський плакат. Автор-упорядник М.О. Склярська. – К.: Мистецтво, 1971. – 114 с.

13. Шевченко В. Композиція плаката / В. Шевченко. – Харкі в: Колорит, 2004. – 124 с.

14. Яремчук О. Дизайн акцидентних видань. Композиційні аспекти / О. Яремчук // Інформатика. – 2004. – №31-32. – С. 35–36.

V. ПЕДАГОГІКА

УДК 378.011.3-057.175: 7

Світлана КОНОВЕЦЬ,
старший науковий співробітник
Інституту проблем виховання
НАПН України, доктор педагогічних наук

ОСОБИСТІСНИЙ ПІДХІД ДО ЕСТЕТИЧНОГО ТА ЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

Коновець С. В. Особистісний підхід до естетичного та етичного виховання студентської молоді. У статті обґрунтовується необхідність використання особистісного підходу в процесі естетичного та етичного виховання студентів, майбутніх учителів образотворчого мистецтва; виявляються особистісні якості, котрі мають бути притаманні студенту, майбутньому вчителю образотворчого мистецтва; презентуються результати емпірично-експериментальної роботи, здійсненої у вищих навчальних закладах України.

Ключові слова: особистісний підхід, естетичне та етичне виховання, цілісна гармонійна особистість, студент – майбутній вчитель образотворчого мистецтва.

Коновец С. В. Индивидуальный подход к эстетическому и этическому воспитанию студенческой молодежи. В статье обосновывается необходимость использования личностного подхода в процессе эстетического и нравственного воспитания студентов, будущих учителей изобразительного искусства; проявляются личностные качества, которые должны быть присущи студенту, будущему учителю изобразительного искусства; представляются результаты эмпирически-экспериментальной работы, проведенной в высших учебных заведениях Украины.

Ключевые слова: личностный подход, эстетическое и нравственное воспитание, целостная гармоничная личность, студент – будущий учитель изобразительного искусства.

Konovets Svitlana. Personal approach to aesthetic and ethical education of students

Background. In recent years, there has been an increasing interest in the necessity of personal approach in the aesthetic and moral education of students, future teachers of the fine arts.

Objectives. The objectives of this study are to justify the need for personal approach, as well as identify as an integral harmonious personality .

Methods. The results of an empirical and experimental work carried out in the higher educational institutions of Ukraine are presented.

Results. Our beliefs may be not only appropriate but also necessary and useful for teachers and all those who seek to exercise full creative development of children and youth.

Conclusions. We conclude in the context of the need to improve current art education on the use of personal approach.

Keywords: personal approach, aesthetic and moral education, holistic harmonious person, student – a future teacher of fine arts.

© Коновець С. В., 2014

Постановка проблеми. Сьогодення підтверджує положення про важливість взаємозв'язку мистецтва та особистості. Адже мистецтво впливає на особистість, певною мірою естетично виховуючи та удосконалюючи її, а особистість знаходить у мистецтві задоволення широкого діапазону важливих для неї естетичних потреб й підтримує певну емоційну та моральну стійкість. Але, насамперед, мистецтво сприяє входженню людини у світ краси, стає для неї важливим орієнтиром щодо певних пізнавальних, культурних, естетичних та етичних цінностей.

Використання образотворчого мистецтва у цьому процесі є чи не найефективнішим, оскільки саме цей вид мистецтва завдяки своїй універсальності розвиває емоційно-почуттєву сферу людини, поглиблює її знання, інтенсифікує візуальний і сенсорний досвід, формує естетичну та етичну культуру, а також навчає (за В. Сухомлинським) – бачити у красі оточуючого світу, в красі людських відносин духовне благородство, доброту, сердечність і на цій основі стверджувати прекрасне у самому собі.

Вірогідно, що вчасне залучення людини до образотворчого мистецтва не лише збільшує діапазон її візуальних вражень та творчих можливостей, але і якісно ускладнює структуру зорового та естетичного сприймання й уяви, даючи певну міру власного осмислення та переживання твору мистецтва або явища життя. Це, у свою чергу, дає змогу особі бути не пасивним споживачем візуальних вражень, а людиною, здатною адекватно оцінювати естетичні та етичні якості твору й сміливо втілювати свої почуття в самостійних творчих роботах, адже образотворче мистецтво містить у собі чудові невербальні способи вираження естетичного ставлення особистості до предметів і явищ дійсності у формі візуальних символів, асоціативних зіставлень та художніх образів. З огляду на це, студенти, майбутні вчителі образотворчого мистецтва об'єктивно мають шанси набути загальносуспільного визнання у сфері мистецької освіти, естетичного та етичного виховання підростаючого покоління.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблема естетичного та етичного виховання індивіду, свідомо прагнучого до особистісної самореалізації, набуває усе більшого значення для дослідників різних наукових галузей й у нинішніх умовах є найоптимальнішим варіантом становлення та розвитку сучасної молоді. На основі аналізу наукових досліджень багатьох учених: філософів, психологів, педагогів (Г. Айзенк, М. Бердяєв, І. Бех, В. Біблер, Д. Богоявленська, А. Брушлинський, Л. Виготський, С. Гончаренко, А. Грецов, А. Дистервег, І. Зязюн, Р. Кеттел, О. Леонтьєв, М. Лещенко, В. Лоунфельд, А. Маслоу, В. Моляко, А. Петровський, Я. Пономарьов, К. Роджерс, Н. Рождественська, В. Роме-

нець, О. Рудницька, Ж. Ж. Руссо, Г. Уоллес, Е. Фромм) стає ймовірним і конче необхідним використання особистісного підходу в процесі естетичного та етичного виховання сьогочасних студентів.

Мета статті – обґрунтувати необхідність використання особистісного підходу у процесі естетичного та етичного виховання студентів, а також виявити якості цілісної гармонійної особистості, котрі мають бути притаманні майбутньому вчителю образотворчого мистецтва. Акцентувати необхідність використання особистісного підходу у процесі естетичного та етичного виховання студентів, а також виявити якості цілісної гармонійної особистості, котрі мають бути притаманні майбутньому вчителю образотворчого мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Визначну роль особистісного підходу підкреслює відомий вчений-психолог І. Бех, вважаючи, що його використання у педагогічних впливах на особистість знімає конфлікти між різними актуалізованими потягами особистості та обмеженнями, які накладаються на них умовами соціального порядку, а також вимогами міжособистісних стосунків і здорової соціальної інтеграції, і зазначаючи, що для успішного перебігу цих процесів необхідно їх гармонізувати шляхом узгодження та перетворення в особистісно важливі цінності людини, на яких власне формується цілісна гармонійна особистість [1].

Особистісний підхід базується на положеннях гуманістичної теорії, розробленої дослідниками різних історичних періодів та наукових галузей. У змісті цієї теорії підкреслюється, що саме людина є найвищою цінністю у суспільстві. Відтак будь-яка людина має право на достойне життя, освіту, виховання, безпеку, працю, особистісний розвиток і самореалізацію у багатьох царинах життєдіяльності. Безпосередньо у педагогічних дослідженнях особистісний підхід допомагає враховувати і відображати волевиявлення, потреби, а також індивідуальні, вікові й інші особливості людини. Важливо зазначити, що особистісний підхід сприяє побудові змісту, форм і методів педагогічного впливу на індивіда, який може навчатися, розвиватися та виховуватися в адекватних – безпечних і комфортних умовах взаємодії людей із суспільством та поміж собою. Одночасно особистісний підхід сприяє детальнішому розгляду і формуванню таких важливих компонентів людини, як: індивідуально-особистісні, логічно-інтелектуальні, етично-емоційні та естетично-творчі.

Окрім того, особистісний підхід, як певна альтернатива усталеним пріоритетам авторитарної та знанієво-інформаційної педагогіки, уможливлює пошук і запровадження нових способів розуміння сутності й змісту професійної діяльності фахівця, – коли враховуються не лише предметно-знанієві ресурси його підготовки, але і базові положення з інших наукових галузей, котрі досліджують проблеми людини як особистості, котра спроможна до вибору рішень, вчинків, діяльності, самоосвіти, самовиховання, саморозвитку, самооцінки, самореалізації та самовдосконалення. Відтак, у сучасних умовах особливої актуальності набуває особистісно орієнтована педагогіка.

Як відомо, особистісна орієнтована педагогіка базується на гуманістичних засадах та визнанні безсумнівної цінності й неповторності людської особистості. За висновками сучасних дослідників проблем особистісно орієнтованої педагоггічної концепції (І. Бех, Л. Виготський, І. Зязюн, О. Леонтьєв, В. Кан-Калик, В. Семиченко та інші) – у процесі навчання і професійної підготовки студентів, майбутніх учителів передусім необхідно дбати про їхнє естетичне та етичне виховання та розвиток індивідуального і, зокрема, творчого потенціалу, а також про формування особистісної гармонійності, цілісності та креативності.

Цими вченими доводиться, що гармонійно сформована цілісна особистість має бути усталеною системою індивідуалізованих та соціально вагомих рис людини, що актуалізуються в процесі взаємодії з тими, кого розвивають, навчають і виховують. Іншими словами, з огляду на основні засади особистісно орієнтованої педагогіки, особистісний підхід надає можливості використання особистісного підходу для забезпечення: а) індивідуально-особистісної орієнтації відносно кожного студента під час його навчання у вищому навчальному закладі; б) індивідуально-особистісної орієнтації майбутнього учителя стосовно кожного учня в ході взаємодії у педагогічній діяльності; в) індивідуально-особистісної орієнтації кожного педагога щодо своїх можливостей і загалом – самого себе; г) індивідуально-особистісної орієнтації відносно вирішення педагогічних задач, котрі виникають у процесі педагогічної «суб'єкт-суб'єктної» взаємодії з урахуванням особливостей певних педагогічних ситуацій.

Важливим також згадати розроблену видатним вітчизняним ученим-психологом А. Петровським концепцію персоналізації, відповідно до якої індивід характеризується не лише потребою бути особистістю, але і спроможністю бути особистістю. Зокрема, дослідником підкреслюється, що загалом процес формування особистості слід розглядати з двох позицій: 1) формування особистості у сенсі її розвитку, коли зазначається, що вже існує та що може бути розвинуте в певної особистості засобами цілеспрямованого психолого-педагогічного впливу; 2) формування особистості з погляду її цілеспрямованого виховання, яке А. Макаренко називав «проектуванням особистості». При цьому підкреслюється, що зазначені позиції не тотожні одна одній, однак створюють нерозривну єдність, що, на нашу думку, певною мірою уможливлює ефективність вивчення й формування цілісної творчої особистості майбутнього вчителя образотворчого мистецтва.

Таким чином, слід визнати, що завдяки особистісному підходу можливо стимулювати формування пізнавальних, культурних, духовних і естетичних інтересів особистості, а також розвиток її індивідуальності, творчої самосвідомості, цілісності, гармонійності та креативності. До того ж такий підхід виступає окремим випадком реалізації си-

стемного підходу, бо передбачає у будь-якій ситуації виходити з положення про цілісність особистості як системи, котра діє у певних умовах. Тобто особистісний підхід спроможний сприяти оптимізації процесу формування цілісної творчої особистості студента, як майбутнього вчителя образотворчого мистецтва у межах історичного, соціального, культурного й освітнього простору, що у свою чергу може забезпечити усталеність й певну гармонію в її взаємодії з навколишнім світом.

Ще до недавнього часу використовуване у теорії та практиці поняття «цілісна особистість» було тісно пов'язане з поняттям «всебічна особистість», що застосовувалося навіть частіше за попереднє. Однак зараз, у сучасному суспільно-культурному й освітньому просторі зорієнтованість процесу формування особистості на її всебічність, вочевидь, стала недостатньою. Адже, під цілісністю сучасні дослідники розуміють не лише всебічність та гармонійність особистості, але й розглядають її як найоптимальніший варіант розвитку конкретної особистості загалом. Іншими словами – коли цілісність особистості характеризують як гармонію теоретичної та практичної діяльності, то різнобічність її розвитку не буде адекватним поняттю цілісності, оскільки людина може бути всебічно розвиненою, але у той же час – не бути цілісною особистістю.

Цілісність особистості, окрім всебічності, включає і конкретний, структурно оформлений індивідуальний прояв у діяльності за принципом єдності «всебічності» та «однобічності», поряд з іншими її особливостями і якостями. За Л. Виготським: «...ціле не виникає механічним шляхом із суми окремих частин, але має специфічно своєрідні властивості та якості, котрі не можуть бути виведені з простого поєднання окремих якостей» [2:115]. Окрім того, варто процитувати думку Е. Фромма, який зазначав, що під особистістю необхідно розуміти «...цілісність вроджених та набутих психічних властивостей, що характеризують індивіда та роблять його унікальним» [4:55]. Отже, цілісність особистості не передбачає обов'язкового збігу з її всебічністю, котра сама по собі ще не може зробити людину цілісною. При цьому доцільно підкреслити, що цілісність особистості базується на таких основних функціях, як: пізнавальна, адаптивна, комунікативна, регулятивна, оцінно-ціннісна та творчорозвиваюча.

Наразі, за твердженням С. Гончаренка, цілісною особистістю можна назвати таку, «...яка передбачає одночасний і гармонійний розвиток її сутнісних сил, єдність її інтелектуальних, емоційних і фізичних можливостей. Цілісна особистість є гармонійним розвитком і єдністю в людині світогляду і соціально позитивної активності, взаємодією всіх сутнісних сил, здатності до морального вибору, самооцінки, самокерування, самовиховання і постійної творчості» [3:14].

Узагальнюючи думки багатьох учених стосовно поняття «цілісна гармонійна особистість», можна стверджувати, що у деяких аспектах вони дійшли спільних висновків щодо основних параметрів, котрі характеризують таку особистість. Зокрема, цілісній гармонійній особистості притаманні: ґрунтовна загальна та естетична освіченість; наявність творчого потенціалу; потреби у творчій самореалізації різноманітними засобами; активне сприйняття мистецтва та явищ життя; розвинена емоційна чуттєвість; продуктивність, гнучкість, оригінальність мислення; розробленість творчого мислення; мислення з ознаками миттєвих й оригінальних логічних міркувань.

У теорії творчості проблема формування цілісної гармонійної особистості розглядається у різних аспектах: її естетичної вихованості та етичної освіченості, самобутності та індивідуальності, а також творчого розвитку (творчого мислення, творчого потенціалу, творчої обдарованості, творчих здібностей, творчої діяльності, креативності).

Попередній аналіз отриманих теоретичних і експериментальних даних дав змогу також зафіксувати такі компоненти творчої особистості як: цілісність; гармонійність (поєднання спонтанності та цілеспрямованості); прагнення до творчої діяльності у різних сферах життя; самовираження та самоствердження у творчості; достатній рівень культури та естетичної підготовленості; широта естетичних потреб та інтересів, спроможність ризикувати. Опрацювання наукової філософської і психолого-педагогічної літератури дало змогу визначити найхарактерніші особистісні якості, притаманні творчим, цілісним й обдарованим людям. Серед них: опрацювання наукової філософської і психолого-педагогічної літератури також уможливив визначення найхарактерніших особистісних якостей, притаманних цілісним гармонійним й обдарованим людям.

Серед таких: *цікавість* (жага новизни, інтелектуальна стимуляція, що поступово переростає в пізнавальні інтереси); *підвищене відчуття проблем* (спроможність дивуватися та бачити проблеми й протиріччя, коли іншим все здається ясним і зрозумілим); *надситуативна активність* (прагнення до постійного «занурення» у проблему, здібності до «ситуативно не стимульованої діяльності»); *високий рівень розвитку логічного мислення* (здатність діяти у відповідності до вимог за законами логіки); *оригінальність мислення* (спроможність генерувати нові ідеї та нетрадиційні рішення); *гнучкість мислення* (здатність швидко та легко знаходити нові стратегії рішень, встановлювати асоціативні зв'язки); *продуктивність мислення* (спроможність до генерування значної кількості незвичайних ідей); *підвищений інтерес до розв'язання «дивергентних задач»* (вирішення задач декількома можливими способами); *легкість щодо асоціювання* (уміння знаходити аналогії там, де традиційно вони неможливі); *здібності до прогнозування* (якості, котра поєднує у собі уяву, інтуїцію, аналітичність); *високе концентрування уваги* (можливість успішного налаштування на вирішення проблеми, навіть за умови наявних перешкод); *відмінна пам'ять* (ерудованість, т.зв. «феноменальна» пам'ять); *оцінні здібності* (навички сприйман-

ня, оцінки та критичного мислення); *різнобічність потреб та інтересів* (широта і стійке усвідомлення визначених інтересів та потреб); *перфекціонізм* (прагнення виконувати все щонайкраще); *самостійність* (незалежність суджень та дій, відповідальність, внутрішня впевненість у правильності поведінки); *соціальна автономність* (несприйнятливість конформізму); *прагнення до самоактуалізації* (прагнення розкрити свій внутрішній потенціал); *лідерство* (нахили щодо керівництва та організації групової або колективної діяльності); *підвищена емоційність* (здібність інтуїтивно встановлювати причинно-наслідкові зв'язки та співпереживати); *творче сприйняття випадковостей* (уміння знаходити зиск в не передбачуваних обставинах); *почуття гумору* (показник обдарованості та ефективний засіб психологічного захисту).

Разом з цим, у теорії творчості згадуються ще і такі якості творчої особистості, як гіпертимність – висока енергетичність діяльності та спілкування, а також емотивність – тобто спроможність до співчуття, витонченість почуттів, естетична спрямованість особистості.

Аналіз сучасних наукових праць у галузі професійної психології дає змогу наведені переліки типових складових цілісної гармонійної особистості, що здебільшого співпадають із особистісними якостями фахівців художніх спеціальностей, доповнити ще й такими, як: інтуїтивне проникнення в сутність феномена; вміння використовувати досвід інших; спроможність бачити сутність явищ; уміння узагальнювати та аналізувати сприйняте; наявність антиципації (передбачення); розкріпачення підсвідомості у творчому процесі; використання нових, нерідко незвичайних асоціацій; здібності до творчих перетворень; уміння інтегруватися з власним витвором (винаходом, ідеєю); імпровізування у процесі самовираження; універсальність.

Водночас, попри репрезентовані вище переліки значної кількості особистісних якостей, об'єктивно вони не можуть бути повними або вичерпними. У зв'язку з цим було здійснено попереднє, на емпіричному рівні, опитування понад трьохсот студентів, майбутніх фахівців образотворчого мистецтва (учителів, майстрів, митців) з п'яти українських вищих навчальних закладів: Львівської національної академії мистецтв, Кіровоградського державного педагогічного університету ім. Володимира Винниченка, Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського, Полтавського національного педагогічного університету ім. В. Г. Короленка, Рівненського державного гуманітарного університету. Це опитування студентів продемонструвало достатньою мірою адекватне розуміння ними особистісного підходу до виявлення ознак цілісної гармонійної, естетично та етично вихованої особистості.

Зміст відповідей реципієнтів стосовно прояву особистісного підходу щодо визначення характерних якостей зазначеної особистості уможливило умовний розподіл їх за такими напрямами, як:

- *індивідуально-особистісний:* цілісність, гармонійність, талановитість, неповторність, індивідуальність, самобутність, прагнення до розвитку, неординарність, самостійність, оригінальність, спонтанність, обдарованість, яскравість, комунікабельність, безпосередність, незалежність від багатьох «тісних» суспільних норм, прогресивність поглядів, переконаність у правильності власних ідей, емоційність, чутливість, емпатійність, впевненість у своїх силах, прагнення бути самим собою, особливість характеру, мрійливість, романтичність, відсутність стереотипів, своєрідний погляд на світ, несхожість на інших, захопленість своєю справою, розвинене почуття гумору, вміння бачити незвичайне у стандартному, потяг до експериментування;

- *естетично-творчий:* розвинена загальна і естетична культура, розвинена уява, фантазія, креативність, достатньо високий рівень творчого потенціалу, прагнення до самовдосконалення, новаторство, натхненність, ентузіазм, захопленість певною справою, творчий підхід до роботи, здатність до візуалізації, творча активність, прагнення творити, розвинена інтуїція, спроможність створювати нове, спостережливість, здатність у всьому знаходити красу, художньо-творчі здібності, творчий підхід до усіх справ, розвинений естетичний смак, бажання створювати нове, розкутість у творчій самореалізації, жага до створення краси, здатність всюди та в усьому використовувати творчий підхід, вміння сприймати й цінувати прекрасне, оригінальний підхід до власного іміджу, естетична вихованість, прагнення до творчого самовираження та самоактуалізації;

- *етично-вольовий:* висока духовність, цілеспрямованість, прагнення чогось більшого, внутрішня краса, піднесений дух, доброта, порядність, «відкритість» душі, урівноваженість, усвідомлення мети, наполегливість, сила волі, енергійність, стійкість, прагнення до досягнення своєї мрії, організованість, працездатність, зібраність, відповідальність, принциповість, оптимізм, терпіння, любов до оточуючих людей, небайдужість, інтелігентність, вміння вирішувати певні завдання без зайвих проблем, ввічливість, здатність нести красу та добро у світ;

- *пізнавально-інтелектуальний:* оригінальність мислення, винахідливість, широкий кругозір, уміння інтенсивно міркувати, нестандартне мислення, пошук нових ідей, логічність мислення, творче мислення, розсудливість, філософський склад мислення, свобода мислення, здатність до аналізу, хороша пам'ять, вміння зосереджувати увагу, спостережливість, поміркованість, широкий світогляд, глибока освіченість, уміння аргументувати і доводити, здатність абстрагуватися, спроможність до висування геніальних ідей, кмітливість.

На підставі узагальнення теоретичних джерел та експериментальних матеріалів нами додатково були зафіксовані такі важливі складові цілісної гармонійної, естетично та етично вихованої особистості, на котрі звернула увагу лише деяка частина опитаних студентів, а саме: спроможність до

ризику; прагнення до творчої діяльності у різних сферах життя; самовираження і самоствердження у творчості; високий рівень культури та естетичної підготовленості; широта естетичних і етичних потреб та інтересів.

У підсумку, враховуючи думки дослідників та відповіді опитаних студентів, уявляється можливим твердження, що під цілісною гармонійною особистістю слід розуміти таку особистість, яка на засадах естетичної та етичної вихованості має внутрішні передумови, що забезпечують її мотивацію до пошукової активності, творчої діяльності та дослідницької поведінки. Окрім того, саме така особистість спроможна до актуалізації творчого потенціалу в різних видах життєдіяльності за власною ініціативою та усвідомленим вибором творчо спрямованих засобів.

Висновки і перспективи. При узагальненні зазначеного стає можливим висновок, що саме особистісний підхід, сенсом якого є індивідуально-особистісна адаптація кожним студентом себе самого й вироблення на цих засадах власного стилю професійно-педагогічної та творчої діяльності, робить найактуальнішою діяльність, котра одночасно є діяльністю не лише предметно-спеціальною, але й людинознавчою. Не буде перебільшенням сказати, що особистісний підхід до естетичного та етичного виховання студентської молоді може відчутно підвищувати якість актуалізації набутого естетично-етичного тезаурусу і досвіду у майбутній педагогічній діяльності. Окрім того, у контексті потреби в удосконаленні сучасної мистецької освіти, впровадження результатів науково-експериментальних досліджень стосовно використання особистісного підходу до естетичного та етичного виховання студентів, майбутніх учителів образотворчого мистецтва, за нашим переконанням, може бути не лише доречним, але і корисним та необхідним для педагогів, психологів, батьків й передовсім – цілісним гармонійним особистостям, – тобто усім тим, хто прагне здійснювати повноцінний творчий розвиток дітей і молоді.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бех І. Д. Виховання особистості: у 2-х кн. / І. Д. Бех. – К.: Либідь, 2003.

2. Выготский Л. С. Собр. соч. в 3 т. – М., 1983. – Т.3.

3. Гончаренко С. У. Цілісність педагогічної системи і процесу: методологічний аспект. / Філософія педагогічної майстерності: Зб. наук. пр./ Редкол.: Н. Г. Ничкало (голова) та ін. – Київ–Вінниця: ДОВ «Вінниця», 2008.

4. Фромм Э. Человек для себя. Исследование психологических проблем этики. / Пер. с англ. – Минск: ПКМП «Коллегиум», 1992.

УДК 37.091.2: 7

Марія БАЯНОВСЬКА,
Кандидат педагогічних наук,
доктор філософії (PhD), доцент,
завідувач кафедри суспільно-гуманітарної
та етико-естетичної освіти ЗІППО,
м. Ужгород, Україна

ВИХОВНА РОЛЬ МИСТЕЦТВА: ПАРАДИГМА ЖИТТЄТВОРЧОСТІ ОСОБИСТОСТІ

Баяновська М. Р. Виховна роль мистецтва: парадигма життєтворчості особистості. Висвітлено парадигму життєтворчості особистості у контексті формування нової освітньої стратегії та виховну роль в ній мистецтва.

Ключові слова: виховання, мистецтво, парадигма життєтворчості особистості, мистецтво життя, технологія.

Баяновська Н. Г. Воспитательная роль искусства: парадигма жизнетворчества личности. Освещены парадигму жизнетворчества личности в контексте формирования новой образовательной стратегии и воспитательную роль в ней искусства.

Ключевые слова: воспитание, искусство, парадигма жизнетворчества личности, искусство жизни, технология.

Bayanovska M. R. The educational role of art: paradigm of person's creative development.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in learning the paradigm of person's creative development.

Objectives. The objectives of this study are to light up the paradigm of creation of personality forming of new educational strategy and educational role of art.

Methods. So the method of learning of Pedagogical system of every historical epoch was been applied.

Results. The results of the research support the idea that Art is a source of knowledge, it provides information on the multiplicity of the world that is a special form of thought, conveys the experience gained by previous generations, directs and predicts the development of society.

Conclusions. We conclude that art as science is the most important direction of development of man's spiritual needs.The educator role of art helps a man to know and master outward things and form his/her spiritual foundation.

Key words: education, art, paradigm of person's creative development, the art of life, technology.

© Баяновська М. Р., 2014

Постановка проблеми. Особливістю сучасного світу є стрімке збільшення потоків інформації, високий рівень споживання різноманітних мистецьких мас-медіа продуктів, що пропонує «мережеве» суспільство, поява нових напрямів, видів, стилів мистецтв, породжені глобалізацією процеси взаємопроникнення культур, вдосконалення освітніх і мистецьких технологій, підвищений інтерес до комп'ютерної техніки, що ускладнює чіткий вибір молоддю з її максималізмом, підвищеною емоційністю, а також з іще не усталеними поглядами на життя, його цінностями життєвої стратегії. В зв'язку з цим нагальною постає потреба, використовуючи мистецтво, як інструмент потужного виховного впливу, навчати молодь мистецтву життя.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Концептуальні засади мистецтва життєтворчості особистості були розроблені колективом науковців – В. М. Доній, Г. М. Несен, Л. В. Сохань, І. Г. Єрмаков, Г. М. Сагач в середині 1990-х років.

Мета статті – висвітлити парадигму життєтворчості особистості у контексті формування нової освітньої стратегії та виховну роль в ній мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Педагогіка нової школи України допомагає входженню дитини в контекст сучасної культури, становленню особистості як суб'єкта і стратега життя, гідного людини. Особистість повинна вміти самостійно будувати своє життя, визначаючи його стратегію відповідно до своїх уявлень про щастя, добро, любов, володіти мистецтвом життєтворення. Як вдало зазначав Мікеланджело Буонарроті: «Мистецтво – це найлюдяніше, що є в людині».

Нова школа – це школа культури і мистецтва життєвого самовизначення. Навчитися жити – виробити свою позицію в житті, світогляд, ставлення до себе, інших, діяти відповідно до поставленого перед собою завдання, але для цього, передусім, треба визначитися в питанні: «Як жити?». Це провокує побудувати свій індивідуальний спосіб життя, обрати оптимальний режим інтелектуальних, емоційних, морально-естетичних, фізичних навантажень, спосіб реакції на незгоди й успіхи, гідний людини тип трудової (професійної) діяльності і форми використання вільного часу. Рівень культури життя особистості визначають система основних потреб, моральних принципів, стратегія життєздійснення, яка спрямована на досягнення повноти життя, його цілісності, освоєння абсолютних, загальнолюдських і культурно-мистецьких цінностей.

Культура життя є мірою усвідомлення й опанування людиною свого ставлення до самої себе, суспільства, цінностей, вироблених цим суспільством, природи, ступінь самореалізації сутнісних сил, внутрішніх потенцій. Кульмінаційними етапами творчих пошуків є етапи, коли особистість здійснює життєвий вибір, тобто приймає рішення з визначальних проблем власного життя.

Школа XXI століття повинна навчити дитину, як скласти свою життєву програму (самопрограмування), як пізнати себе (самопізнання), як справедливо оцінювати себе (самооцінка); як бачити світ таким, яким його бачать інші (пізнання світу); як визначити своє життєве кредо, мету (таксономію цілей) життя (цілерозуміння), самоаналіз (рефлексії); і, звичайно, як планувати, як організовувати діяльність для досягнення визначених цілей, застосовуючи для цього в особливий спосіб мистецтво.

Психологія і педагогіка життя особистості ґрунтується на парадигмі життєтворчості. За такого розуміння особистість розглядається як суб'єкт життєтворчості, який творчо розробляє та здійснює свій особистісний проект, відповідає за свою долю.

Психологія і педагогіка життєтворчості особистості характеризуються наступними завданнями. По-перше, досліджують першооснову індивідуального існування людини як форму її соціального буття, яке є основою педагогічного і психологічного знання суті та закономірностей індивідуального людського існування, педагогіки і психології життя особистості як науки. По-друге, розкривають педагогічні і психологічні механізми, психологію індивідуального життєздійснення. По-третє, їх завдання полягає в розумінні та окресленні шляхів досягнення повноти й цілісності індивідуального буття, умов набуття особистого статусу суб'єкта життєтворчості. Очевидно, в своєму призначенні педагогіка і психологія життя особистості поєднуються, з одного боку з філософією як формою знання про загальні закони буття та свідомості, а з другого – з педагогікою як наукою, що вивчає процеси виховання, навчання і розвитку особистості, з психологією як наукою про закони людської психіки.

Ідея творчості життя, мистецтва життя, яка є провідною в психології і педагогіці життя особистості, має глибоке коріння у філософії, педагогіці, психології, культурі, мистецтві загалом. Саме на цьому грунті відбувається становлення педагогіки і психології життя. Видатний український філософ-гуманіст Г. Сковорода, надаючи особливого значення такому важливому мистецтву, як мистецтво жити, писав: «Деякі, як говорить Сократ, живуть, щоб їсти і пити, я ж – навпаки. Далі, більшість зовсім не знає, що значить жити, і хоч вони й бажають їсти, однак не можуть по-справжньому жити, бо навчитися найвеличнішому мистецтву життя – справа дуже важка…» [2: 256].

Парадигма життєтворчості дедалі активніше впроваджується у навчально-виховний процес системи національної освіти України, формуючи фактично нову освітню стратегію, в тому числі й мистецьку. Оволодіння мистецтвом життєтворчості – осягнення як теорії життєбудови, так і технології життєтворчості як науки про принципи, моделі, стилі життя. В цій парадигмі переносяться акценти з морально-повчального на змістово-конструктивний, творчий, компетентнісний і технологічний аспекти у темі індивідуально-особистісної діяльності.

Розглянемо психолого-педагогічні питання життєтворчості як в аспекті теорії життєтворчості, так і з позиції психолого-педагогічної технології, тобто опису процесуального боку життєтворчості.

У сучасній системі освіти, зокрема в теорії і практиці виховання, як у вітчизняній, так і зарубіжній

психологічні та педагогічні технології, які забезпечують можливості оптимізації навчально-виховного процесу, його відповідності викликам XXI століття, інтенсивно поширюються. Технологія (в широкому розумінні) –сукупність методів і процесів у певній галузі людської діяльності, а також наукове обґрунтування способів такої діяльності. Стосовно педагогічної діяльності (виховної практики) вона виступає як психологічна і педагогічна технологія.

Психологічну технологію ми розглядаємо як синтез психологічних знань, методів і засобів розкриття та реалізації індивідуальності учня (студента, молодої людини), розвитку його творчого потенціалу, становлення його як соціально і психологічно зрілої особистості, яка здатна творчо самоздійснювати своє життя, своє призначення. Сьогодні найважливіше завдання психологічної тех.-нології вбачається в тому, щоб допомогти особистості «включитися» в існуючу динамічну соціальну структуру з урахуванням своєї психологічної структури, життєвих домагань, своєї індивідуальності.

Педагогічна технологія – сукупність педагогічних знань, форм і видів, методів і засобів оптимальної організації навчально-виховного процесу, які забезпечують вирішення освітніх та виховних завдань.

З точки зору виховної ролі мистецтва, процес життєтворчості слід розглядати на основі конструктивного творчого єднання психологічної і педагогічної технологій у процесі їх застосування до навчально-виховного процесу навчання мистецтва життя. Адже життєтворчість, на нашу думку, це – духовно-практична діяльність особистості, що спрямована на проектування, планування, програмування та творче здійснення свого індивідуального життя. В цьому процесі особистість виступає як розвинена індивідуальність, суб'єкт свого індивідуального життя, а об'єктом творчих діянь особистості виступає її власне життя.

Мистецтво життя – це особливе вміння та висока майстерність в творчій побудові особистістю життя, що ґрунтується на знанні життя, його законів, розвиненій самосвідомості та володінні системою засобів, методів, технології програмування та здійснення життя як індивідуально-особистісного життєвого проекту.

Створюючи та здійснюючи своє індивідуальне життя, особистість водночас створює і суспільні форми буття, які складаються з дій реальних особистостей. Наприклад, такі форми, в яких особистість репрезентує себе в ролі соціального суб'єкта, носія та виразника інтересів тих або інших соціальних спільностей (всього людства, того або іншого конкретного суспільства, нації, соціальної групи, творчого об'єднання, професійної групи та ін.).

Зрозуміло, що життєтворчість не можна звести лише до технологічної процедури. Життя має свій зміст, свої закони, свій вільний простір, а тому життєтворчість – це наука. Разом з тим це і мистецтво, оскільки в цьому акті творчості присутня фантазія, розроблення і здійснення оригінального творчого задуму, індивідуального, неповторного життєвого сценарію, використання специфічних правил гри при виконанні соціальних ролей, спілкуванні, домаганні життєвого успіху. В життєтворчості втілюються не тільки морально-духовні, а й естетичні уявлення і смаки людини, адже життя в його цивілізованому виконанні будується на принципі Істини, Добра і Краси. Людина за такої моделі життя прагне жити не тільки праведно, нести добро у світ, а й жити красиво.

Процес життя має найширший простір для свободи самопрояву людини, де діють сили не тільки свідомого, а й підсвідомого, несвідомого, вирують стихійні потоки життєвого процесу. Тому багато чого лишається непідвладним у житті людини. Цим, зокрема, пояснюється, що «життя і мрія в згоді не бувають і вічно борються, хоч миру прагнуть» (Леся Українка). Технологічна сторона життєтворчості повинна б охоплювати тією чи іншою мірою всю панораму індивідуального життя особистості.

Цікавою для дослідження є картина життя молодої людини в умовах трансформації українського суспільства, зокрема соціальних «вибухів» і конфліктів, коли найважливішого значення набуває мета виховання національної свідомості та самосвідомості, громадянської зрілості, соціальної відповідальності молодої генерації за долю своєї Батьківщини, за свою роль не лише у відродженні, а й розбудові національного життя і культури України, утвердженні принципів Істини, Добра і Краси.

Мистецький концепт у системі національного виховання відіграє важливу роль. Про це наголошували відомі педагоги XX століття – Г. Г. Ващенко, С. Ф. Русова, В. О. Сухомлинський та інші. Мистецтво містить таїну історичного часопростору, яка не припиняє вражати, дивувати, наштовхувати на роздуми сучасників, таїну матеріальної і духовної цінності, велич зпродукованих людським розумом ідей, технік і технологій, «Божу іскру» таланту, виконавської майстерності. Наприклад, загадковість побудови єгипетських пірамід, технологія виготовлення скрипки Антоніо Страдіварі (1644 – 1737), музичні твори світових і вітчизняних класиків, творчість скульпторів (зокрема, донедавна маловідомого на теренах України І. Пінзеля), споруди-шедеври видатних архітекторів, полотна світових і вітчизняних художників, художня фотографія у фотомистецтві, вокальна віртуозність (неповторність голосу Робертіно Лоретті), взірці у царині вокального і хорового співу, виконавсько-інструментальна віртуозність тощо.

«Педагогічна система кожної історичної епохи, – зазначає академік М. Г. Стельмахович, – висуває свій оригінальний чи актуальний, уже знаний образ людини. Кардинальні зміни в житті суспільства вносять відповідні корективи у виховний ідеал» [3: 50]. Він об'єднує ціннісні орієнтації, життєві принципи і плани, рівень домагань, задуми і вчинки у цілісну лінію життєтворчості особистості. Формування ідеалу залежить від виховання, умов життя і діяльності, від особливостей її власного досвіду. Залежно від сфер життєдіяльності формуються суспільні, національні, естетичні ідеали особистості.

Найглибше ідеал національного виховання розкрито в етико-естетичній добірці праць Г.Г.Ващенка (1878-1967) – «Виховний ідеал», «Виховна роль мистецтва», «Основи естетичного виховання», «Основи естетичного ідеалу». Ці праці становлять певний курс теорії виховання, яка, на думку автора, відповідає традиціям і духовності українського народу і має стати основою плекання свідомих патріотів, носіїв християнського виховного ідеалу. «Традиційним ідеалом, – пише Г. Г. Ващенко, – треба визнати той, що витримав іспит історії, найбільш відповідає психології народу та його призначенню, увійшов у психіку народних мас, відбитий у народній творчості і в творах кращих митців і письменників, що стали духовними провідниками свого народу».

Та оскільки людина народжується і живе в конкретному національному середовищі, що вирізняється серед інших своєю мовою (мистецтво слова), культурою, звичаями, звичками, вона проймається розумінням особливостей свого народу, етносу, нації. Тому ідеал національного виховання, за Г. Г. Ващенком, повинен ґрунтуватися на служінні Богові та своїй нації.

Мистецтво є джерелом естетичного виховання, а для людини – естетичною потребою. В життєдіяльності людини воно виконує роль провідника-естетизатора, є своєрідним «поводирем».

Сьогодні мистецтво в Україні розвивається динамічно, наповнюється новими, модерними видами, осучаснюється і водночас відроджується. При чому процес відродження й оновлення мистецтва відбуваються паралельно.

Молодь творить своє життя, застосовуючи в ньому ті естетичні знання, надаючи перевагу тому видові чи декільком видам мистецтва, які оптимально задовольняють її естетичні потреби, смаки. Доречно зазначити, що в життєтворчому плані мистецтво може мати як «будівничу», так і «руйнівну» силу, може спонукати як до гуманних, так і до негативних та навіть агресивних проявів.

У аспекті філософії виховання мистецтво є «шлях людини до пізнання самої себе» (І. Кант), воно виконує одухотворюючу роль, сприяє духовному зростанню особистості. Вітчизняний дослідник І. Д. Бех наголошує, що духовність – фундаментальне надбання людини, в якому акумульовано всю людську культуру, бо саме в царині культури (науці, мистецтві, релігії, моралі, праві) створюються цінності, які привласнює у розвитку особистість [1: 4]. Активно долучаючись до світу культури, вона й набуває духовності як вищого вияву людяності.

На нашу думку, духовність – це проблема знаходження смислу. Духовне зростання – сходження на шляху пошуку Істини, Добра, Краси та інших вищих цінностей. Збагаченню духовного світу людини сприяє сакральне мистецтво. Щоправда, для його пізнання і розуміння необхідно мати певні знання. Ці знання особистість здобуває в школі, в позашкільній освіті (дитячі школи мистецтв, художні гуртки), в молодіжних творчих об'єднаннях, організаціях тощо. Адже у сфері духовного життєтворення молода людина здійснює осмислення і вибір ідеалів, цінностей, цілепокладання на основі не просто засвоєння, а й осмислення і переживання свого життєвого світу. У знаходженні смислу знання і цінності особистісно переживаються.

Проблема духовності – це не лише визначення вищого рівня освоєння людиною свого світу, ставлення до нього – природи, суспільства, до інших людей, до самого себе; це проблема виходу молодої людини за межі емпіричного буття, подолання себе «вчорашнього» у процесі вдосконалення, «сходження» особистості до своїх ідеалів, цінностей і реалізація їх у своєму життєвому шляху.

Висновки і перспективи. Мистецтво як і наука є найважливішим напрямом розвитку духовних потреб людини. Воно дає людям одне з найвищих духовних переживань – естетичну насолоду. Через естетичний вплив на людину мистецтво є джерелом пізнання, виховує її, дає інформацію про багатозначність навколишнього світу, тобто є особливою формою мислення; передає досвід, набутий попередніми поколіннями, спрямовує і прогнозує розвиток суспільства. Виховна роль мистецтва полягає ще і в тому, що воно допомагає людині не лише краще пізнати, засвоїти навколишній світ, а й формує її духовний фундамент, на основі якого створюється парадигма власної життєтворчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бех І. Д. Виховання особистості: Сходження до духовності: Наук. Видання / І. Д. Бех . – К.: Либідь, 2006. – С. 4.

2. Сковорода Григорій. Трактати. Діалоги. Притчі. Переклади. Листи. Твори у двох томах / Григорій Сковорода . – К., 1994. – Т.2. – С. 256.

3. Стельмахович М. Г. Теорія і практика українського національного виховання / М. Г. Стельмахович. – Івано-Франківськ, 1996. – С. 50.

4. Сухомлинський В. О. Як виховати справжню людину // Вибрані твори: В 5-ти т. – Т.2. / В. О. Сухомлинський. – К.: Рад. школа, 1976. – С. 414.

УДК 37.016: 81-028.31: 75

Лідія ХОДАНИЧ,
завідувач кафедри педагогіки та психології ЗІППО, доцент, кандидат педагогічних наук, м. Ужгород, Україна

ВИКОРИСТАННЯ ТВОРІВ ЗАКАРПАТСЬКОГО ЖИВОПИСУ В ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ ЗВ'ЯЗНОГО МОВЛЕННЯ УЧНІВ: МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ

Ходанич Л. П. Використання творів закарпатського живопису в процесі розвитку зв'язного мовлення учнів: методичний аспект. Статтю присвячено методичним аспектам введення творів закарпатського живопису в шкільний урок української мови та літератури як навчально-виховний засіб розвитку зв'язного мовлення, формування патріотичних почуттів, естетичної сфери та духовності підростаючого покоління.

Ключові слова: закарпатський живопис, живопис як ілюстративний матеріал, розвиток зв'язного мовлення, естетичний розвиток, духовний світ особистості.

Ходанич Л. П. Использование произведений закарпатской живописи в процессе развития связной речи учащихся: методический аспект. Статья посвящена методическим аспектам введения произведений закарпатской живописи в школьный урок украинского языка и литературы как учебно-воспитательное средство развития связной речи, формирование патриотических чувств, эстетической сферы и духовности подрастающего поколения.

Ключевые слова: закарпатский живопись, живопись как иллюстративный материал, развитие связной речи, эстетическое развитие, духовный мир личности.

Hodanych L. P. Using Transcarpathian painting works in the development of coherent speech : disciples methodological aspect.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in using Transcarpathian painting works in the development of coherent speech at the lessons.

Objectives. The objectives of this study are to determine| the methodological aspects of the introduction of works in Transcarpathian painting school at the lesson of Ukrainian language and literature.

Methods. The method was been applied to the research.

Results. The results of the research support the idea that using Transcarpathian painting works has an educational means of coherent speech, formation of patriotic feelings, aesthetic and spiritual spheres of the younger generation.

Conclusions. The present results are significant in using Transcarpathian painting works in the development of coherent speech, provides untraditional, emotional language and literature lessons at school, and at the same time serves as a means of ensuring the highest result of education and upbringing.

Keywords: Transcarpathian painting, painting as illustrative material, the development of coherent speech, aesthetic development, spiritual world of the individual.

© Ходанич Л. П., 2014

Постановка проблеми. В умовах насиченої фактами шкільної освіти формувати естетизм, як і духовність, національну свідомість, патріотизм, бачиться можливим тільки через уведення в програми з різних предметів специфічних засобів навчання. На уроках словесності засобом, який формує дитину як патріота свого краю, збагачує її духовно, інтелектуально – знаннями про культурні надбання свого регіону, є крайове мистецтво, зокрема надбання живопису.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У мистецтвознавчому плані живопис Закарпаття відповідно досліджено як у минулому (Маковський С., Недзельський І.), так і в наш час (Біксей Л., Манайло-Приходько В., Небесник І., Островський Г., Сирохман М., Цельтнер В. тощо), проте нами не виявлено наукових статей про механізми введення його як засобу навчання та виховання в освітній процес сучасної школи. Наша **мета** – заповнити виявлену нішу і надати вчителю словесності конкретні рекомендації щодо використання живопису Закарпаття в навчально-виховній роботі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Зв'язне мовлення – це висловлювання, що становить єдине самостійне ціле, передає закінчену думку і членується на складові [3: 99]. Система уроків розвитку зв'язного мовлення як частина багатопланової навчальної діяльності покликана формувати мовну особистість, яака характеризується високим інтелектуальним розвитком, духовним багатством, мовною, мовленнєвою та комунікативною компетенцією. Мета уроків розвитку зв'язного мовлення в середній школі – оволодіння учнями нормами літературної мови, збагачення словникового запасу, розвиток умінь і навичок висловлювати свої думки в усній і писемній формі, користуватися мовними засобами відповідно до мети, змісту мовлення, умов комунікації – збагачується ще й естетичним аспектом, якщо в процесі засвоєння учнями мови використовуються художні засоби навчання, зокрема живопис.

Сформувати і розвинути особистість третього тисячоліття, яка відповідала б загальноцивілізаційним вимогам і в той же час залишалася б повноцінним представником свого етнічного середовища, без вивчення історії і культури регіону, як і без формування національної самосвідомості, патріотичних почуттів на основі регіональних явищ та фактів, неможливо. Адже самоповага, особиста гідність людини залежить від того, як вона сприймає власні історичні корені. Тому краєзнавство – важлива галузь навчально-виховного процесу в загальноосвітній школі, і важливим є використання творів мистецтва регіонального походження у будь-якій сфері формування особистості.

Система роботи з розвитку зв'язного мовлення відповідно до програми української мови містить теми, що, на нашу думку, піддатні до введення в них як наочності живописних полотен митців Закарпаття. З таблиці видно, який саме твір живопису митців Закарпаття може слугувати навчальним засобом у рамках програмової теми.

Клас	Вид роботи	Твір
5	Твір-опис окремих предметів, тварин (у т.ч. за картиною);	А. Ерделі. «Натюрморт з лимонами» (1930-ті рр.), «Натюрморт» (1950-ті рр.), Ф. Манайло «Хлопчик з ягнятком» (1934)
6	Твір-опис приміщення, природи на основі особистих вражень і за картиною; твір-роздум про вчинки людей на основі власних спостережень і особистих вражень ;	А.Ерделі «Куточок двору А. Коцки» (1953), Й. Бокшай. «Бокораші», Г. Глюк. «Лісоруби», А. Борецький «Вивіз лісу» (1947)
7	Твір-опис зовнішності людини за картиною в художньому стилі;	А. Ерделі «Портрет танцівниці Клари Балог»(1951) або «Автопортрет» (1950)
9	Твір у публіцистичному стилі на морально-етичну й суспільну теми.	А. Ерделі «Бідні діти» (1937) Ф. Манайло «Дідо бідняк» (1932), «Скорбота» (1938)

Окрім того, в учнів і в учителя нерідко виникають проблеми ситуативно-змістового характеру, наприклад, на уроці в 5 класі, де вивчається лист як форма комунікації. Учень повинен навчитись писати приватні листи з урахуванням комунікативного завдання з описом подій, вражень і почуттів, доцільно використовуючи мовні засоби. Рекомендуємо з метою уникнення проблеми змістового наповнення пропонувати учням поділитися в листі враженнями про відвідану виставку автора з Закарпаття, розповісти про одну з обраних картин.

У 8 класі, за програмою, учні вчаться складати інтерв'ю в публіцистичному стилі. Пропонуємо школярам узяти інтерв'ю від відвідувача виставки, передати враження від побачених там живописних творів митців Закарпаття. З цією метою вчитель перед уроком мови проводить виховний захід – екскурсію в художній музей, на виставку крайового живопису. Рецензія на твір живопису – жанр, що може застосовуватись учителем з розвивально-комунікативною метою в будь-якому класі.

Крім завдань, що обумовлені діючими програмами зі словесності і є обов'язковими до виконання, вчитель може задіювати роботу з крайовим живописом у системі домашніх робіт. Особливо доцільно це робити, на нашу думку, в старшій школі, де серед письмових творчих робіт є досить важливий тип – перехідний. Це літературно-публіцистичні твори, які ґрунтуються на різному матеріалі (з життя, літератури, мистецтва, історії, періодичної преси тощо), їх учителі починають запроваджувати з 8 класу. Вважаємо за доцільне частину з таких робіт присвятити культурі рідного краю, зокрема й живописному мистецтву. Тематика таких домашніх завдань може бути щонайрізноманітнішою: «Весна в житті й на полотні», «Краю мій карпатський, світку мій чудесний…» (П. Скунць) – на основі пейзажного живопису; «Слово мамо, Великеє, найкращеє слово!» (Т. Шевченко) – на основі образу матері в творчості В. Микити; «Пісня і праця – великі дві сили» (І. Франко) – за картинами Ф. Манайла «Бокораші», «На полонині», Г. Глюка «Лісоруби» тощо.

У профільних класах філологічного та естетичного напряму (старша школа) варто задіювати компаративний аналіз – порівняльно-зіставну характеристику полотен. Вимога компаративного методу в школі – бінарність: аналіз методу, здійснений нами на практиці, засвідчує, що більша кількість вибраних для зіставлення об'єктів не сприймається учнями, ускладнює сам процес порівняння та отримання конструктивних висновків. Компаративний аналіз – основа науково-дослідної діяльності учнів, він дає змогу розвивати критичне мислення старшокласників, закріплює схеми інтелектуальної праці.

Під час відбору живописного полотна вчитель повинен звернути увагу, крім тематичної доцільності, ще й на наступні критерії: реалістичність та чіткість зображення, відповідність твору віковій психології учнів, «прив'язка» до життєвого досвіду школярів, глибина та простота «зчитування» художнього образу, його придатність до асоціацій та чітких висновків, виховне та пізнавальне , естетичне значення.

Важливо, щоб робота з живописом не була спорадичною, а становила своєрідну систему, коли на уроках, що передують задуму, вчитель сам ілюстрував би учням своє уміння аналізу картини. Для цього варто з навчальною метою використати прийом виконання учителем завдання разом з учнями. Так, наприклад, педагог пропонує дітям розкрити зміст репродукції у підручнику в формі твору-мініатюри. Коли зачитано кілька кращих у класі зразків, учитель каже, що теж виконував це завдання з усіма: «Послухайте, що в мене вийшло». Звичайно, його міні-твір має бути високого рівня, слугуючи взірцем для дітей. На пропедевтичних уроках учитель навчає спостережливості під час аналізу живопису, символіці кольору, елементам композиції, звертає увагу на суб'єктивність бачення як індивідуальний стиль, на особливості часу і простору в творі тощо.

Перед окресленням завдань для самостійного письмового тексту вчитель обов'язково задіює механізми колективної роботи над картиною, зокрема прийоми бесіди, запитання-відповідь, пояснення слів, створює проблемні ситуації та ситуації взаємодопомоги. Важливо, щоб школярі засвоїли специфічну лексику, що супроводжує опис живопису (передній план, задній план, центр, фон, кольорова гама, обрамлення, світлотінь тощо). Питання, які обирає вчитель для обговорення, повинні націлювати дітей на глибинне сприймання, формувати переконання в наявності підтексту, розвивати вміння аналізувати настроєво-емоційне випромінювання твору.

Доцільно використовувати живопис як ілюстративний матеріал до творів, що вивчаються на уроках української літератури, адже відомо, що зорові образи активізують пізнавальні можливості людини і посилюють дію художньої літератури, сприяють формуванню естетичних почуттів. Так, твір Л. Бровді «Сон» – точна ілюстрація змісту вірша Т. Шевченка «Сон» («На панщині пшеницю жала…»), пейзаж В. Габ-

ди «Минає літо» – зорове доповнення перлини лірики Л. Глібова «Журба» («Стоїть гора високая…»), а портрет В. Микити «Моя мамка» – до пісні А. Малишка «Рідна мати моя…»; полотна Ф. Манайла «Скорбота», «Дідівське обійстя», А. Кашшая «Зимове село», Е. Контратовича «Весілля на Верховині», Ю. Герца «Колядники», А. Шепи «Схід Червоного місяця», І. Ілька «Валило», Ю. Сяркевича «Весна в Колочаві» – доповнення уявлень про життя в горах під час вивчення повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». Твори Н. Пономаренко, В. Приходька, О. Кондратюк, Л. Корж-Радько, О. Долгош, Л. Приймич, П. Ряски можуть слугувати ілюстрацією до поезій Л. Костенко, П. Мідянки, І. Калинця, Ю. Андруховича та інших сучасних поетів.

Висновки і перспективи. використання творів закарпатського живопису в процесі розвитку зв'язного мовлення учнів надає урокам мови та літератури в школі нетрадиційності, емоційності, а водночас слугує засобом, що забезпечує вищий результат навчання та виховання, формує духовний світ особистості, естетичну сферу, національну свідомість та патіотизм.

ЛІТЕРАТУРА

1. Наукові основи методики літератури / За ред. Н. Волошиної.–К.: Ленвіт, 2002.
2. Небесник І. І. Адальберт Ерделі. – Львів: Видавництво Мс, 2007.
3. Пентилюк М. І., Окуневич Т. Г. Методика навчання української мови у таблицях і схемах. – К.: Ленвіт, 2010.
4. Федір Манайло. Життя і творчість. – Ужгород: Патент, 2010.
5. Художники Закарпаття: альбом-каталог. – Ужгород: В-во Олександри Гаркуші, 2011.
6. Щербань П. М. Прикладна педагогіка. – К.: Вища школа, 2002.

УДК 323.2(477.8) "18/19"

Наталія МАЛЕЦЬ,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри української мови УжНУ,
м. Ужгород, Україна

ФОРМУВАННЯ НАРОДОВСЬКОЇ ДОКТРИНИ НА ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ ТА ЇЇ ВІДОБРАЖЕННЯ В ОРГАНІЗАЦІЙНО-ПОЛІТИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ В РУСЬКО-УКРАЇНСЬКІЙ РАДИКАЛЬНІЙ ПАРТІЇ (РУРП) кін. XIX – поч. XX ст.

Малець Н. Б. Стаття присвячена дослідженню діяльності РУРП – першої української політичної партії європейського зразка з суцільною програмою, масовою організацією і реєстрованим членством. В основу програми покладено етичний і науковий соціалізм на демократичній і кооперативній базі, людську гідність для всіх і всеукраїнську єдність (соборність всіх українських земель).

Ключові слова: радикальна партія, народовський рух, віче, націонал-демократичний рух, інтелігенція, організація.

Малец Н. Б. Статья посвящена исследованию деятельности РУРП – первой украинской политической партии европейского образца со сплошной программой, массовой организацией и регистрируемым членством. В основу программы положен этический и научный социализм на демократической и кооперативной основе, человеческое достоинство для всех и всеукраинскую единство (соборность всех украинских земель).

Ключевые слова: радикальная партия, народовское движение, вече, национал-демократическое движение, интеллигенция, организация.

Malets N. B. Formation the populist doctrine in Western Ukraine and its impact on organizational and political activities of the Ruthenian-Ukrainian Radical Party (RURP) in the context of XIX - early XX century.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in analizing parties' activities. Ukrainian Radical Party was the first Ukrainian political party European model - with a solid program, mass organization and registered membership.

Objectives. The objectives of this study are to determine| to prove...

Methods. The method was been applied to the research.

Results. The results of the research support the fact that the Program is based on ethical and scientific socialism on a democratic and cooperative basis, for all human dignity and national unity all-Ukrainian Unity (unification of all Ukrainian lands).

Conclusions. We conclude the radical movement wanted to secularize the Ukrainian public and cultural life. PSA organized peasants and workers, convened veche (rallies) in villages, laid the cooperatives (People's Union), proclaimed the slogan of political struggle on their own people.

Key words: Radical Party, narodovs'kij movement, the veche, national democratic movement, the intelligentsia, the organization.

© Малець Н. Б., 2014

Постановка проблеми. Зростання національної свідомості у Галичині відбувалося під впливом українського руху на Наддніпрянській Україні і поширення поезій Тараса Шевченка. Поширювався народовський рух, який був представлений переважно молодою українською інтелігенцією.

Народовці особливо сильний вплив мали у студентських організаціях – громадах, які виникали і діяли за зразком Київської громади (перша така громада, як відомо, виникла у Львові 1863 р.) зусиллями народовців було утворено товариства «Просвіта», яке видавало популярні українські книжки, засновуванням читалень вони охопили своїм впливом широкі селянські маси.

Незважаючи на проголошені Конституцією свободи, Австро-Угорська імперія і надалі провадила колоніальну політику. Так, вже у 1880 р. уряд офіційно заборонив святкувати пам'ять Тараса Шевченка. Та найглибші сліди залишив по собі М. Драгоманов.

Як відомо, М. Драгоманов у першій половині 1870-х рр. тривалий час перебував в Галичині, встановив тісні зв'язки з найбільш активними членами українських студентських товариств – «Січ» у Відні та «Академічний гурток» у Львові.

Актуальність теми цього дослідження зумовлена насамперед тим, що радикалізм – як суспільно-політична течія виник в Європі ще в кінці XVIII – на початку XIX ст. і був виявом політичного розмежування ліберальної буржуазії і дрібнобуржуазної демократії. Вимоги радикалів (загального виборчого права, рівноправного парламентського представництва, демократичних свобод), їх боротьба із всевладдям великого капіталу, залишками станових привілеїв і засиллям церкви йшли далі програми поміркованої ліберальної буржуазії. Радикальний рух під впливом нових суспільних ідей, особливостей історичного розвитку набував специфічних змісту та форм у тій чи іншій країні світу. На думку Я. Грицака, саме М. Драгоманов зумів сформулювати політичну програму українського руху «Переднє слово до громади» (1878) [1:77].

Перші галицькі політичні діячі вийшли власне з кола молодих студентів-народовців під його безпосереднім впливом. В основі Драгоманівської програми лежала теза про те, що тенденція українського руху збігається з загальним напрямом загальнолюдського прогресу – повної ліквідації авторитарних, ієрархічних режимів і заміною їх добровільними асоціаціями вільних і рівних осіб. Конкретно щодо українських умов це мало означати здійснення принципу «жити по своїй волі на своїй землі». Але М. Драгоманов був проти політичного усамостійнення українців, не бачачи на це відповідних сил в українському суспільстві. До того ж він, переконаний соціаліст-анархіст скептично ставився до спроможностей будь-якої національної держави забезпечити свободу та справедливість для своїх громадян.

На його характер в Східній Галичині вплинули складні соціально-економічні й суспільно-політичні процеси. Капіталізм розвивався повільно, нова соціальна структура тривалий час співіснувала з тією, що була властива феодальному суспільству, аграрна еволюція йшла пруським шляхом – повільного пристосування поміщицьких господарств до капіталістичних умов господарювання. Вільнонайнята праця лише наприкінці XIX ст. Почала витісняти відробітки. Для 94% населення джерелом існування залишалося сільське господарство [2: 56].

Мета статті – проаналізувати формування основних постулатів програми РУРП як першої української політичною партією європейського зразка.

Австрійська конституція 1867 року, проголосивши свободу слова, зборів і асоціацій, стала важливим фактором, який забезпечував і одночасно спрямовував розвиток національно-визвольного руху легальним шляхом, на відміну від того, що діялось в той час в Російській імперії. Однак, реформи 1860-х рр. остаточно закріпили за польською елітою монополію політичної влади в Галичині. Посилення польських позицій, своєю чергою привело до розколу в українському таборі. Українські лідери почували себе зрадженими австрійським урядом, який полишив їх віч-на-віч з сильнішим польським супротивником. Частина руської інтелігенції у пошуках нових аргументів на користь своїх національних прав прагнула довести, що вона має за собою такі самі давні політичні та культурні традиції як і поляки. З цією метою москвофіли почали шукати порятунку від польських впливів в орієнтації на Російську імперію.

На початку 1890 р. І. Франко та М. Павлик починають видавати журнал «Народ», кошти на який було зібрано серед радикально настроєної громадськості Наддніпрянщини. Своє програмне завдання його редакція вбачала в тому, щоб «помочи зв'язати русинів в одну демократично-поступову партію» [3: 1. Журнал вів пропаганду ідей революційної демократії, гуртував навколо себе прогресивні сили, готував ґрунт для створення радикальної партії. 4 серпня 1890 р. І. Франко, М. Павлик та Е. Левицький надіслали прихильникам радикальних соціалістичних ідей запрошення на з'їзд [4: 16].

Установчий з'їзд відбувся 4-5 жовтня 1890 р. у Львові на квартирі М. Павлика, за участю 30 делегатів, серед яких були О. Терлецький, Е. Левицький, В. Охрімович, Т. Окуневський (посол), Р. Яросевич, С. Данилович, а головував – І. Франко [5: 123]. Після дводенних дискусій було прийнято резолюцію, в якій зазначалося: «Зважиши, що теперішні економічні, політичні і культурні потреби нашого простого народа і інтелігенції такі, що обидві наші старі партії, – народовська і москвофільська, – при своїх основах і цілях, не в стані заспокоїти тих потреб, – ми руcько-українські радикали, порозумівшися приватно в днях 4 та 5 жовтня 1890 р. виступаємо отеє яко нова партія під назвою: Руcько-українська радикальна партія» [6: 57].

На з'їзді ухвалено програму партії, яку підготували І. Франко, М. Павлик, Е. Левицький, Р. Яросевич на зразок програми французької соціалістичної партії. До цього ані народовська «Народна рада», ані москвофільська «Руська рада» не мали якоїсь упорядкованої програми. У максимальній частині цього документа проголошувалася стратегічна мета: «У справах суспільно-економічних змагаємо до переміни способу продукції згідно зі здо-

бутками наукового соціалізму, то є хочемо колективного устрою праці і колективної власности засобів продукційних» [6: 58]. Проте теоретичні питання соціалізму в ній не були чітко розроблені. Потребувала конкретизації ідея «колективної» власності засобів виробництва, оскільки виникала така проблема – чи партія добивається скасування приватної власності і трудових господарств, чи – лише великих капіталістичних. Висувалися також вимоги демократичних свобод, якнайширшої автономії громад, країн, забезпечення умов культурного розвитку кожного народу, реалізму в мистецтві, використання надбань науки і культури на благо людини.

У мінімальній програмі були визначені більш практичні орієнтири. Зокрема, як спосіб досягнення «матеріального добробуту всіх робітних людей і усунення всякого визискування економічного» пропонувалося звільнити від екзекуції ті грунти, що є засобом утримання сім'ї, розвивати різноманітні форми кооперації, а також здійснити «найширшу організацію всіх робітних людей без різниці заняття в цілях самооборони проти визиску з боку капіталу і для взаємної помочі» [6: 57]. В галузі освіти – «цілковито безплатна наука по школах народних, середних і університетах; організація державної публічної помочі для поставлення спроможности образуватися незаможним суспільним клясам; можливості користати з науки в школах народних, середніх і університетах для всіх без різниці статі; підвищення видатків на просвіту взагалі, а на народну просвіту особливо» [7: 27].

Перша радикальна програма була спробою пристосувати тогочасні прогресивні суспільні ідеї до умов Східної Галичини з її відсталою аграрною соціально-економічною структурою, величезним переважанням селянства над робітниками. Цим пояснюється той факт, що вона об'єднала різні ідеологічні напрямки: народницький і марксистський. «Руські радикали, – писав І. Франко, – де в чому сходяться з соціалістами. Сходяться в загальному змаганню до вільності думок, сумління і громадського життя, в змаганню до громадського уладження вжитків із добутків тої праці. Різниця між радикалами і соціалістами випливає з того, що одні і другі працюють на різних нивах і серед різних обставин і для осягнення своєї цілі мусять уживати різних способів» [8: 21].

Важливе місце в діяльності радикальної партії займали питання національного самовизначення українського народу. УРП виховувала в масах почуття всеукраїнської національної єдності. Вона робила все, щоб вивести їх з-під впливу москвофілів і залучити на бік українського національного руху.

Проблеми дальшого національного розвитку галицьких українців були в центрі уваги IV з'їзду партії, який відбувся 29 грудня 1895 р. у Львові [9: 99], на якому були присутні 58 делегатів від 24 повітових організацій. Національна політика радикалів на цьому форумі була доповнена положенням про державну самостійність України. У постанові зазначалося: «Стоячи на грунті наукового соціалізму і годячись на всі випливаючи з цього консеквенції, на полі політичнім, економічнім і культурнім (заявляє Українська Радикальна Партія, що здійснення усіх її соціалістичних ідеалів можливе при повній політичній самостійності українського народу і повнім необмеженім праві його рішати самому у всіх справах його дотичних. Зокрема в Австрії стремить вона до утворення окремої руської політичної території з руських частин Галичини і Буковини з якнайширшою автономією» [10: 284]. Політична самостійність українського народу розглядалася УРП як стратегічна мета. На найближчу перспективу висувалася вимога перебудови Австро-Угорщини на федеративних засадах.

Радикальна партія складалася з кількох груп української соціалістичної інтелігенції. Крім І. Франка, М. Павлика, О. Терлецького до неї ввійшла група молодих соціалістів (С. Данилович, І. Герасимович, К. Трильовський, Т. Окуневський), яка за прикладом своїх старших товаришів теж вела активну організаційно-пропагандистську роботу серед українського селянства Станіславського, Коломийського, Косівського повітів. [9: 98].

Окрему групу склали «молоді» радикали – «студентська група державників, котрі були соціалістами марксистами і українськими націоналами, озвучували себе націонал-радикалами». Мемуарна література традиційно відносить до «молодих» радикалів Ю. Бачинського, В. Будзиновського, С. Вітика, М. Ганкевича, О.Коллесу, Є. Левицького, В. Охримович.

Вибори до сейму 1895 р. (т. зв. «баденівські») проходили за умов кардинально зміненої ситуації як в українському політичному таборі, так і у сфері польсько-українських взаємин. Нова ера підштовхнула назріле розмежування українських політичних напрямків. Народовці відмовилися від консолідації зі старорусинами на антипольському грунті, пішли на угоду з австрійським урядом та крайовою владою. Вони очікували на ряд серйозних політичних та мовно-культурних поступок, а передусім – домагалися зміни урядової системи щодо галицьких українців, трактування їх як рівноправного, а не другорядного чинника [11: 78].

Старорусини вимагали знову консолідувати суспільство на грунті боротьби з поляками. На середину 1890-х рр. Вони перебували у стані ідейного та організаційного занепаду, і лише претензійними заявами у своїй публіцистиці нагадували про попередні впливи.

Значної еволюції на середину 1890-х рр. зазнало і колишнє народовство. Воно розпалося на три течії: власне народовців, яких репрезентувала «Народна рада», угодову групу О. Барвінського та радикалів.

На середину 1890-х рр. радикали вміло скористалися «новою ерою» для політичного самоутвердження на підставі її критики. Вони перебували на піднесенні, їх популярність в українському суспільстві, втомленому невдалими експериментами своїх політичних лідерів і готовому до відчайдушних акцій, зростала.

Ще на VI з'їзді радикальної партії (вересень 1897 р.) обговорювалась заява Р. Яросевича про те, що радикальна партія стоїть на соціал-демократичному грунті, виголошена на з'їзді австрійської соціал-демократії у червні 1897 р. у Відні. На з'їзді радикалів визначились дві лінії: перша вимагала перейменування партії у соціал-демократичну, друга виступала за збереження status qvo. Суперечки точилися настільки гострі, що могли переростати в

бійку. Ситуацію рятував завдяки своїй рівновазі духу і спокою І. Франко, який головував на з'їзді. Врешті з'їзд обмежився тим, що прийняв заяву Р. Яросевича до відома і записав у своїх рішеннях таке: «Стоячи на грунті наукового соціалізму, русько-українська радикальна партія бажає іти спільно з соціал-демократичною партією в границях своєї програми і задержати певну свою самостійність». Наприкінці грудня 1897 р. центральний заряд радикальної партії ухвалив рішення про входження у прямі відносини із зарядом австрійської соціал-демократичної партії у Відні, оминаючи керівництво ГСДП [12: 1].

Питання про перетворення радикальної партії у соціал-демократичну наново розглядалося на VII партійному з'їзді (30 жовтня 1898 р.). Виступаючи на ньому, І. Франко заявив: «Розваживши всі за і проти, мусимо признати, що так як тепер річ стоїть, – польські соціал-демократи є наші найтяжчі вороги. Розбивають нам віча, шкалюють наших працівників, віддерають молодіж, котра в нас видить всі неконсеквенції, в них – одні консеквенції. Може ми вступленням до соціал-демократів спаралізували тоту шкідливість, але то ще квестия. Певна річ лише те, що кроком тим ослабимо себе на ново» [12: 21].

Аналогічної позиції дотримувались делегати з'їзду селяни: Г. Гарматій, П. Думка, С. Новаківський, І. Сандуляк, а також голова віденського робітничого товариства «Родина» М. Богайчук. К. Трильовський і С. Данилович вважали, що зміна назви партії на соціал-демократичну є справою майбутнього, а на даний момент вона несвоєчасна. Ідею перетворення партії у соціал-демократичну обстоювали лише Я. Остапчук та Р. Яросевич [12: 18-22].

Хоча «молоді» радикали зазнали поразки у спробах реорганізувати радикальну партію в соціал-демократичну, на VI та VII з'їздах РУРП їм вдалося зміцнити свої позиції з інших питань. Після виступу В. Будзиновського на VI з'їзді з доповіддю «Страйки по громадах» у резолюцію було внесено пункт про початок підготовки часткових селянських страйків і бойкотів, які мають послужити школою для проведення загального аграрного страйку. У рішення з'їзду після доповіді М. Бачинського ще раз було внесено пункт про поділ Галичини на українську і польську частини. При цьому його підтримала більшість «старших» радикалів [12: 1].

Наприкінці 1890-х рр. розходження всередині радикальної партії набрали такої гостроти, що неминучим став її розкол. Прискорення його певною мірою провокували польські соціал-демократи. 6 – 8 січня 1899 р. у Кракові відбувся VI з'їзд ГСДП, на якому окремо розглянемо питання про радикальну партію. Виступаючи на з'їзді, окремі делегати заявили про нібито вихід з радикальної партії С. Вітика, М. Новаківського, І. Міхаса, Я. Остапчука, А. Шмигельського. Звучали різкі випади на адресу І. Франка та М. Павлика, а І. Дашинський взагалі назвав радикальну партію «політичним смітником». Насправді заяви польських соціал-демократів багато в чому були дезінформацією. Після з'їзду із заявами виступили М. Новаківський, С. Новаківський, Н. Новаківський, І. Міхас, Я. Остапчук, А. Шмигельський, у яких спростували чутки про свій вихід з РУРП [12: 155-156, 216]. Поведінка польських соціал-демократів викликала осуд у частини «молодих» радикалів. 21 січня 1899 р. група віденських радикалів висловила протест з приводу окремих виступів на Краківському з'їзді, і взагалі, запідозрила ГСДП у політиці шовінізму. «Нашим ідеалом: « Україна irredenta» , а не «Польська історична од можа до можа», – писали автори протесту. Разом з тим віденські радикали висловилися за якнайшвидше скликання чергового з'їзду, на якому мали б бути розв'язані питання про можливість переходу у табір соціал-демократії [13: 2; 12: 197].

Питання про можливе об'єднання «молодих» радикалів з польськими соціал-демократами набрало всеукраїнського розголосу. З Наддніпрянської України на цю вістку відгукнулася Леся Українка, в той час – лідер «Групи Українських Соціал-демократів», що активно поборювала імперські тенденції у РСДРП [9: 101]. У листі до М. Павлика від 3 березня 1899 р. Леся Українка писала: «Шкода, що в Галичині соціал-демократи такі, як би сказати? – podlejszego gatimku, а то б ще може якось прийшло до згоди. Наскільки я читала польські соціал-демократичні видання, ще вдома, то бачила таке. Поки діло йде про загальні принципи, то все йде «по-чеськи», а як дійде до місцевих відносин і до відбудови Польщі, то знов зводиться «по-песьки»... Скільки я бачила поляків з-під усіх трьох заборів, то, здається, ваші найгірші... Дивно тільки, як русинам (до яких належить і Яросевич) ще не до кінця набило оскому «kochamy sic», після якого через 5 хвилин (коли вже русин до послуг непотрібний) наступає: «idz do djabla!..». Що з радикалів певна частина виділиться в чисто соціал-демократичну фракцію, цього я давно ждала, яко речі натуральної і навіть на мою думку зовсім не сумної, тільки я не думала, чи скоріш не хотіла думати, що це буде з таким скандалом, із соромним перебіганням під польську егіду (бідний русин без егіди не може, бо вже звик до «громовержців» і обкиданням болотом недавніх товаришів, як годиться тільки «непомнящим рабства»)» [9: 102].

Не чекаючи скликання VI з'їзду, 7 травня 1899 р. центральний заряд радикальної партії більшістю в один голос ухвалив рішення про перехід радикалів у соціал-демократичний табір. Після обнародування цього рішення до керівництва радикальної партії почали надходити листи-протести від селян Скалатського, Станіславівського, Снятинського, Тернопільського, Товмацького, Мостиського і Городенського повітів [12: 103-104, 106, 203-204, 213-215]. «То ж злиття з польською соціал-демократичною партією – се зрада українсько-руської нації (а наслідок був би такий, що руські хлопи при виборах мусіли би голосувати на соціал-демократів польських, яких певно польська екзекутива поклала б кандидатами!), прийняти соціал-демократичну програму, добру для фабричних робітників, се зрада хлопських інтересів, за котрі доси радикальна партія розпиналася…» – писалося у листі-протесті селян із Станіславівського повіту [12: 203].

21 травня 1899 р. це питання наново розглядала конференція членів заряду і делегатів від місцевих організацій. Більшістю в один голос (6 проти 5) конференція вирішила зберегти самостійність радикальної партії. Після прийняття такого рішення Р. Яросевич і М. Новаківський заявили про свій пе-

рехід до соціал-демократичної партії. Врятувати єдність партії спробував І. Франко, ведучи у травні 1899 р. переговори з В. Адлером про перехід радикальної партії в табір австрійської соціал-демократії. Однак ці заходи були безуспішними [9: 103].

Висновки і перспективи. Коли у радикальній партії намітився розкол між прихильниками національної самостійності на чолі з Ю. Бачинським та старшим поколінням, яке залишалося на позиціях драгоманівського соціалізму, І. Франко виступив із статтею «Україна IRREDENTA», в якій повністю підтримав ідею національної самостійності. А в грудні 1899 р. разом з М. Грушевським, Є. Левицьким, В. Охримовичем І. Франко входить до керівних органів Української націонал-демократичної партії, першої галицької партії, що в основу своєї діяльності поклала національну ідею. У 1900 р. керівний орган партії – Народний Комітет – оприлюднив відозву, де відкрито проголошувалося, що ідеалом українства має стати незалежна, соборна Русь-Україна. У листі до М. Павлика, пояснюючи причини свого відходу від радикалів, І. Франко наголошує на тому, що радикальний рух ігнорує національний момент, що для нього є неприйнятним. Так, крок за кроком І.Франко підходить до необхідності сформулювати для себе нову систему поглядів, які були б адекватними новим реаліям. І.Франко закономірно приходить до концепції нації [14: 12-13]

ЛІТЕРАТУРА

1. Грицак Я.Й. Драгоманов, Франко і дилема українського соціалізму // Штрихи до наукового портрета Михайла Драгоманова: 36. наук, праць. – К.: Наук. думка, 1991. – С. 75–83.
2. Лозинський М. Польський і руський революційний рух і Україна.– Львів, 1908. – 200 с.
3. Народ. – Львів, 1890. – № 1. – 6 с.
4. Стахів М. Народні маси в русі. Історія українського політичного руху. V част. Від 1890 до 1895 р. – Львів, 1939. – 80 с.
5. Грицак Я. До генези ідеї політичної самостійності України // Україна: Культурна спадщина, національна свідомість, державність. – К., 1992. – Вип. 1.– С. 119–143.
6. Українська суспільно-політична думка в 20 столітті: Документи і матеріали: В 3-х т. – Мюнхен: Сучасність, 1983. – Т.1. – 510 с.
7. Левинський В. Нарис розвитку українського робітничого руху в Галичині. – Харків – К.: Держвидав України, 1930. – 91 с.
8. Франко І. Радикали і радикалізм. – Львів, 1896. – 42 с.
9. Грицак Я. «Молоді» радикали в суспільно-політичному житті Галичини // Записки Наук. тов. ім. Т. Шевченка. – 1991. – Т. CCXXII.– С. 71–110.
10. Малевич А. З історії видання першої революційної газети в Збаражі // Червона зірка. – Збараж, 1960. – 11 жовтня.
11. Аркуша О. Галицький сейм. Виборчі кампанії 1889 і 1895 рр. - Львів, 1996. – 173 с.
12. Центральний державний історичний архів України у м. Львові. Ф.663. – (Павлик Михайло, 1853-1915 рр.). Оп.1. – Спр.43.
13. Громадський голос. – Львів, 1899. – №3. – 6 с.
14. Червак Б. «Наперед українці». – К., 1994. – 38 с.

УДК 94 (477.87) “1944/1950”

Олександр МАЛЕЦЬ,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри суспільних дисциплін
Мукачівського державного університету,
м. Мукачево, Україна

ЕТНОКУЛЬТУРНІ ПРОЦЕСИ НА ЗАКАРПАТТІ В ПЕРІОД УТВЕРДЖЕННЯ ТОТАЛІТАРНОГО РЕЖИМУ В ПЕРШІ РОКИ ВИЗВОЛЕННЯ (жовтень 1944 – початок 50-х рр. XX ст.)

Малець О. О. У статті досліджено етнокультурні процеси на Закарпатті 1944-1945 рр. У роботі проаналізовано значення ідеології КПРС і практики радянської держави для визначення характеру, змісту і напрямків всієї етнонаціональної і етнокультурної політики в Закарпатті.
Ключові слова: Закарпаття, ідеологія, етнічні групи.

Малец А. Е. В статье исследованы этнокультурные процессы на Закарпатье 19441945 гг. В работе проанализировано значение идеологии КПСС и практики советского государства для определения характера, содержания и направлений всей этнонациональной и этнокультурной политики в Закарпатье.
Ключевые слова: Закарпатье, идеология, этнические группы.

Malets O. O. Ethno-cultural processes in Transcarpathia during the establishment of the totalitarian regime in the early years of liberation (October 1944 early 50's. XX century).
Background. In recent years, there has been an increasing interest in...
Objectives. The objectives of this study are under analysis for definition of a character, a maintenance and directions of all ethnonational and ethnocultural politics at Transcarpathia in the meaning of ideology of CPSU and practice of Soviet state .
Methods. So far this method was been applied to.
Results. Having defined the maintenance and character of ethnocutural processes at Transcarpathia in 1944-1945 among national minorities, the investigator defined the influence of ethnocultural politics of Soviet authority at the real ethnocultural state of national minorities, at weakening of their ethnocultural consciousness and the level of their marginasation and russification.
Conclusions. We conclude that realization of socialist industrialization, collectivization and Cultural Revolution broke traditional division of labour nearly all ethnical groups of Transcarpathia each of them was definitely oriented at some kinds of activity.
Keywords: Transcarpathia, Ideology, ethnic groups.

© Малець О. О., 2014

Постановка проблеми. Особливості Закарпаття зумовлені тисячолітнім перебуванням краю у складі різних держав, що спричинило значну політичну і культурну ізольованість від основних територій; своєрідним геополітичним розміщенням на межі з етнічними землями румунів, угорців, словаків і поляків та їх етнодержавних утворень.

Радянська наука ігнорувала вивчення етнополітичних процесів, зокрема таких, як взаємовідносини українців, етнічних і національних меншин Закарпаття з державою та між собою, уникала досліджень проблем їх етнічних і політичних поглядів, орієнтирів етнополітичної поведінки, почуттів, цінностей, сподівань і т. ін. [1: 95]. При цьому старанно замовчувались і обминались такі причини певної етнокультурної відчуженості між представниками різних етносів, як-от: відмінності мов і релігій, своєрідний стиль життя і поведінки, стереотипи упередженості до чужих людей і т. ін. [2: 114].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Оцінка суспільно-політичного життя України другої половини 1940-х – початку 1950-х років, в тому числі й ідеологічних кампаній, піднімалася в узагальнюючих працях «Про минуле – заради майбутнього», «Маршрутами історії», «Сторінки історії України ХХ століття», «Розвиток науки в західних областях УРСР за роки радянської влади», а також монографічних роботах та періодичних статтях І. Кураса, Н. Гордійчука, І.Л яшенко.

Мета статті – проаналізувати наслідки національної політики СРСР,та етнополітичний і етнокультурний розвиток Закарпаття в 1940-50-х рр.

Численні рішення і постанови партійних і державних органів, політичні та ідеологічні репресії, голодомори (1946-1947), провокації, компромати, брехливі обіцянки, фальсифікація історії, русифікація, насильницьке нав'язування комуністичної ідеології, залучення населення Закарпаття до співучасті у придушенні національно-визвольних рухів в Угорщині (1956), Чехословаччині (1968), Афганістані (1980-1989) та інде [3], засвідчили як комуністи, в тому числі й закарпатські, руйнували етнопсихологічні особливості українців, виховували етнічних маргіналів, вірнопідданих носіїв безнаціональної російськомовної «совєтської культури» [4: 74-75]. При цьому замовчувалось, що вже в січні 1949 р. під керівництвом Міністерства внутрішніх справ було створено збірні пункти для виселення з області.

У відповідності до планів насильницьких переселень 7. 09. 1951 р. уповноважений ЦК КПУ склав спеціальну довідку для МВС, з якої випливало, що із Закарпаття планувалось переселити 2023 господарства (8179 чоловік), а було переселено 500 сімей (1950 чоловік). На 24. 02. 1952 р. із західних областей України лише в Чечню, тодішню Грозненську область, було переселено 689 чоловік, із них 71,4% (492 чол.) були переселенцями із Закарпаття. Водночас, ламаючи опір насильницькій колективізації, радянські власті на 25. 12. 1952 р. зселили з присілків і хуторів 885 господарств. Крім того, повсюдно закривались монастирі і церкви, йшла ліквідація греко-католицької церкви (було ув'язнено 128 священників, а 126 під тиском репресивних органів перейшли до православ'я), велись насильницькі оргнабори на лісозаготівлі до Росії, молоді – на шахти Донбасу і т. ін. [5: 79-80, 83-85, 379, 381, 384, 437]. Всі багаточисленні злочини проти українців та інших етносів ідеологи КПСС кінця 1980-х років та нинішні комуністи називають лише «деформаціями» ленінської національної політики.

Згідно перепису, станом на 31 грудня 1938 р. в Закарпатті проживало майже 840 тис. чоловік. З них українці складали 62,2% (522480 тис. чол.), угорці 16% (134400 тис. чол.), євреї 13,1% (110000 тис. чол.), чехи і словаки 4,8% (40320 тис. чол.), німці 1,9% (15960 тис. чол.), інші 2% (16800 тис. чол.) [6: 37]. За приблизними підрахунками в 1946 році в області проживало 776 тис чоловік, з них українці складали близько 68%. За оцінювальним переписом станом на 1 січня 1948 р. в області проживало майже 799 тис. чоловік. Наведені матеріали свідчать, що за час з 1938 по 1948 рік населення Закарпаття зменшилось на 41,1 тис. чол. І це незважаючи на угорську окупацію, в часи якої в концтаборах і в'язницях опинилось 183395 чол, із них 114980 (в тому числі 80 тис. євреїв) була знищена [7: 15; 8: 6]

Поширення на Закарпатті діяльності військової адміністрації радянської армії також викликала певні зміни як в етнічному складі населення краю, так і в його розміщенні. Вже 13 листопада 1944 р. військова рада 4-го Українського фронту віддала розпорядження виявляти і відправляти до таборів військовополонених чоловіків-угорців і німців віком від 18 до 55 років. На 16 грудня 1944 р. було відправлено до Свалявського і Старосамбірського таборів 22951 чоловік, з них 8564 не мали жодного відношення до військової служби. Упродовж 1944 – 1945 рр. до таборів військовополонених було відправлено понад 70 тис. угорців. Водночас Народна Рада Закарпатської України 15 січня 1945 р. прийняла рішення про виселення з краю так званих «сейкельських дорожних робітників», яких завезли угорські окупаційні власті для побудови котеджів для угорських переселенців [9: 162; 10: 94-96]. Крім того, понад 30 тис. закарпатських українців добровільно, обманом чи примусом було залучено до лав радянської армії [11: 132] і після дво-тритижневої військової підготовки відправлено на передові лінії фронтів.

Певні зміни в етнічному складі населення краю відбулись і в результаті підписання між СРСР і Чехословаччиною договору про Закарпатську Україну від 29 червня 1945 р. В результаті обміну (оптації) населенням, за даними радянських властей, із Закарпаття до Чехословаччини понад 10 тис. чоловік [12: 74-75; 10: 52], а за нашими підрахунками – понад 24 тис. чоловік.

Місцеві православні священики-москвофіли та русофіли всіх відтінків і напрямків, виступаючи з позицій «общерусскости», великоросійського шовінізму і українофобії, спробували домогтись включення Закарпаття до складу СРСР як окремої «Карпаторусской Советской Республики», а не як складової частини УРСР. Вони 18 листопада 1944 р. направили листа Й. Сталіну. Приписавши собі право говорити від імені українців Закарпаття, перекручуючи факти, історичні події та етнічні реалії, вони наполягали на тому, що в Закарпатській Україні «...живет исконе русское плем'я», «...сам народ име-

нует себя: карпаторос», «...наш народ руський», «...наши матери не рождали нерусских сыновей», «с названием: Украина, украинский наш народ познакомлен... интеллигенцией, пришедшей из Галичины», що ніби-то українство в Карпатській Русі з 1939 р. вело роботу «...в пользу Германии, на ущерб всем славянам, а особенно Советскому Союзу», що «...население Карпатской Руси поставилось против украинской идеологии вообще», що «...наш народ никогда не разделял и не соглашался с идеологией галицких, украинствующих», що «У нас все знают, что от Карпат до Владивостока и Кремля все русская земля» і т. ін. [13: 61-62].

Спроби емігрантського чехословацького уряду встановити свій контроль на Закарпатті не мали успіху через протистояння комуністів і радянських військових властей. Останні вже 11 листопада 1944 р. заборонили чехословацьким представникам брати участь у зборах представників українських комітетів, навіть заарештували прихильних до Чехословаччини членів народних комітетів [12: 39-41].

Реальна влада в Закарпатті впродовж жовтня 1944 – червня 1945 рр. була в руках місцевих народних комітетів, до яких входили представники різних політичних партій та в руках радянських військових органів. Останні вдавали, що не втручаються у справи органів місцевого самоврядування. Найпоширенішою формою цієї роботи було звільнення з посад чиновників, які скомпрометували себе своєю співпрацею з угорськими окупаційними властями, судові процеси над тими прихильниками угорського режиму, які допустились політичних і кримінальних злочинів. При цьому правосуддя здійснювали окружні суди старого зразка, які відстоювали незалежність юрисдикції [12: 37].

Рух за возз'єднання і створення оргкомітету по скликанню з'їзду народних комітетів був започаткований листом Ужгородського народного комітету до Мукачівського і Хустського окружних народних комітетів від 8.11.1944 р. Але ініціативу по його реалізації перехопили комуністи, які, спираючись на підтримку політвідділу 18-ої армії, вже 19.11.1944 р. створили організаційну комісію, яка прийняла рішення провести Перший з'їзд Народних комітетів Закарпатської України 26 листопада 1944 р. в Мукачеві. Зразу ж була розгорнута пропагандистська і практична робота по підготовці з'їзду. Численні мітинги на підтримку возз'єднання в містах і селах приймали рішення і резолюції з вимогами: возз'єднати Закарпатську Україну з своєю матір'ю-Україною [11: 137-139; 14: 44-45].

Упродовж тижня було проведено компанію по виборах делегатів, а 26 листопада 1944 р. в м. Мукачеві було проведено з'їзд Народних комітетів. Делегатами з'їзду було 663 чоловіка, з них українці складали понад 96,5%. За підрахунками М. Трояна на з'їзді лише 243 (36,6%) делегати були комуністами. Серед делегатів з'їзду було 5 колишніх учасників Всезакарпатського з'їзду в м. Хусті 21 січня 1919 р., що вже тоді прийняв рішення про возз'єднання Закарпаття з Україною та чимало колишніх просвітян [9: 41-51].

Нині, в умовах існування незалежності України, окремі з неорусинських і промосковсько налаштованих авторів ставлять під сумнів акт возз'єднання та українську етнічну ідентичність населення Закарпаття. Так, зросійщений виходець із Закарпаття О. Грабарь, який проживає в Росії писав, що «...безглуздям здається історичний акт знищення ісконного руського (русского) обліку населення Закарпатської Русі, насильно перетвореного в українців...» [14]. А колишній заввідділом пропаганди Закарпатського обкому КПСС, палкий прихильник радянського інтернаціоналізму, ставши на позиції політичного нерусинства, твердить, що «... прилучення Закарпаття до України й інтегрування більшості закарпатського населення з етнічно близьким, але не тотожним народом, виявлено не тільки плюси, але й чимало мінусів» [10: 105-106].

Рішення про возз'єднання та факт його підтримки понад 250 тис. підписів дорослого населення [15: 41] були справжнім актом виявлення української національної свідомості та етнічної самоідентифікації українців краю. Возз'єднання з Україною сприймалося винятковою більшістю населення як здійснення їх мрій і мрії їх батьків жити разом з єдинокровним братом в одній державі.

Першим з'їздом народних Комітетів було обрано Народну Раду Закарпатської України з 17 чоловік. До її складу входило: 7 українців, 7 русофілів, 2 євреї та 1 невизначений. За партійною незалежністю члени НРЗУ розподілялись так: 5 – комуністи, 4 – симпатики комуністів, 8 – безпартійні. Вже 27 листопада 1944 р. було сформовано уряд Закарпатської України в складі президії та 11 уповноважених [14: 64].

З перших днів свого існування Народна Рада та уряд Закарпатської України почали здійснювати поступову совєтизацію краю. Народною Радою було прийнято ряд директив, а урядом низку рішень за совєтським зразком, що мали регулювати життя населення краю. Так, було прийнято декрети: про націоналізацію заводів, фабрик, великих земельних маєтків, електростанцій, залізниць, банків; про створення системи судочинства, прокуратури і народної міліції; про розбудову системи загальної освіти і відкриття університету; про організацію клубів і бібліотек і т. ін.

Особливу підтримку і схвалення населення дістали реформи в налагодженні системи народної освіти. Уже восени 1944 р. почала відроджуватись стара система шкільних навчальних закладів, а в березні 1945 р. вже працювало 560 початкових і 30 неповних середніх шкіл та 6 гімназій. У них працювало понад 2500 вчителів, навчалось більше 100 тис. учнів. Навчання велось українською мовою, а школи національних меншин навчання вели рідною мовою. Всі вчителі проходили короткотермінові курси вивчення української і російської літературних мов, їм читались лекції професорами і лекторами з Києва, завозились українські і російські радянські підручники та інша література [10: 88]. Про успішне розгортання народної освіти свідчать дані з Рахівщини, де вже у 1945 р. працювали 54 школи, із них 10 семирічні і 2 середні. У школах району навчалось понад 7,1 тис. учнів. Крім того, близько 1,5 тис. дорослого населення тоді навчалось в школах і гуртках ліквідації неписьменності [16].

Розгорталось і культурне життя в області. Народні комітети налагоджували роботу народних

домів і читалень колишньої «Просвіти», хорів, гуртків художньої самодіяльності, спортивних організацій і т. ін. Водночас у краї під керівництвом політруків радянської армії почався цілеспрямований наступ проти української греко-католицької церкви. Його очолив відомий москвофіл П. Лінтур, який був одним із заступників голови НРЗУ. З його ініціативи 24.03.1945 р. НРЗУ прийняла декрет, що спрощував перехід з католицької церкви до православ'я, а 15. 04.1945 р. «Постанову про вільну зміну релігії» [17: 113]. Постанова і декрет дали підстави православним священикам та їх союзникам комуністам інсценувати «масовий перехід» до православ'я, відбирати в греко-католиків храми, монастирі, землі, виганяти з сіл священників і т. ін.

Особливе здивування і осуд українців Закарпаття викликало прийняття декрету НРЗУ №19 від 15 липня 1945 р. «Про запровадження попередньої цензури на періодичні і неперіодичні видання». У ньому наголошувалось, що «...всі періодичні і неперіодичні видання, що виходять на території Закарпатської України, підлягають попередній цензурі», а водночас встановлювались санкції за його порушення [17: 13]. Того ж дня було видане спеціальне розпорядження №7 Уповноваженого НРЗУ І. Керчі «Про конфіскацію та вилучення всіх чужих видань». У ньому вимагалось «... негайно провести ревізію шкільних бібліотек і приміщень та вилучити з них всі шкільні підручники, белетристику і наукову літературу, написану на чужих мовах, ... конфіскувати старі видання без огляду на те, на якій мові і де вони видавались» [17: 14]. У цей контекст вписувалось і рішення з'їзду педагогів Закарпатської України від 23.12. 1944 р., в яких зазначалось: «...навчання в школах необхідно будувати за принципом радянської педагогіки» [18: 33] та вимога «... усунути з роботи всіх тих, що зрадили народ, його інтереси і були на службі в окупантів, носіїв фашистської ідеології та буржуазного націоналізму всіх відтінків» [19].

Разом із створенням 18. 12. 1944 р. спеціального суду та слідчої комісії при НРЗУ почала здійснюватись і радянська система покарань. Їх головним завданням, як писав Евсеєв, було придушення опору скинутих експлуататорських класів, ліквідувати фашистських агентів – українських буржуазних націоналістів, які ніби то обманним шляхом пробрались до керівних органів народної влади [20: 112]. Першими жертвами цього «правосуддя» стали колаборанціоністи – карпатоукраїнські «мадярони», які займали високі посади за окупації. Серед них були А. Бродій, М. Дешко, С. Фенцик, А. Ільницький та інші [20: 76-77].

Після них настала черга українських націоналістів, яким виносились смертні вироки та тривалі терміни ув'язнення. Уже восени 1944 р. були арештовані Ю. Бращайко – колишній міністр Карпатської України, Д. Климпуш – комендант «Карпатської січі» і його брати Іван та Василь, Ф. Ревай – голова Українського Національного Об'єднання. Починаючи з серпня 1945 р., після підписання угоди між СРСР і ЧСР про включення Карпатської України до складу Української РСР, Закарпаттям прокотилася хвиля арештів, переслідувань, репресій над усіма, хто викликав підозру, або опирався владі. Переслідування викликали опір, активізували діяльність ОУН-УПА. Так, влітку 1945 р. в самому центрі Ужгорода було здійснено замах на першого секретаря КП(б)У Микиту Хрущова. Останній лише випадково залишився живим.

На території Закарпаття в 1945 р. органи МГБ і МВД зафіксували 28 проявів антирадянських виступів. Значна частина цих виступів пов'язувалась із проникненням на територію Закарпаття невеликих відділів УПА із Дрогобиччини, що проникли в глиб області і там вели національну виховну роботу серед місцевого населення. Тим часом власті продовжували арешти. У 1945 р. вони заарештували президента Карпатської України А. Волошина та міністрів його уряду С. Клочурака, Ю. Перевузника, М. Долиная, студентів Празького університету Василя і Георгія Бісунів, літератора і педагога В. Бірчака, братів Юрія, Миколу, Дмитра Бандусяків, П. Яноша з Голубиного, М. Габовду з Лучок та ін. У 1947 р., в м. Києві заарештували поета і письменника А. Патруса-Карпатського. У 1949 р. в Празі заарештували учасника українського національного руху І. Ковача, а в Медзілаборце (Словаччина) – адвоката С. Юськіва. Серед арештованих опинились навіть делегати І з'їзду народних комітетів Закарпатської України журналіст Й. Бойчук та організатор загонів «січових стрільців» на Перечинщині І. Цмур та багато інших. Всім їм висувались стандартні звинувачення в українському буржуазному націоналізмі, участі в антирадянських українських націоналістичних організаціях, шпигунстві і т. ін. [21: 25-28; 22: 28-31; 23: 163-179; 24: 2-3] .

Возз'єднання Закарпаття з Україною викликало хвилю патріотичного піднесення, прискорило масове утвердження української національної свідомості, відчуття єдності з усім українським народом. У ході консолідації закарпатоукраїнців у складі української нації природно і невимушено йшло сприйняття етноніму «українець», що в народній свідомості ототожнювався з етнонімом «русин». Таке ототожнення названих етнонімів остаточно утвердилось у краї ще в 20-30-ті рр. XX ст., а вперше офіційно український (руський) етнічний характер краю проголосила Карпатська Україна. Радянські власті в 1945–1946 рр. не ліквідовували русинського народу й етноніму «русин», а лише офіційно визнали і утвердили ту заміну етноніму, яка відбулась на Закарпатті у 1938-1939 рр. З огляду на всі ці процеси стали незрозумілими дії НРЗУ. Осуд у населення викликали переслідування греко-католицької церкви, арешти українських патріотів, зокрема студентів і учнів старших класів, вилучення національно-патріотичної літератури, переслідування за читання книг, виконання пісень, читання поезій українсько-патріотичного змісту і т. ін.

Висновки і перспективи. Загалом період з жовтня 1944 до червня 1946 р. – це час невизначеності державно-політичної належності і правового статусу Закарпаття. Радянські військові власті та місцеві комуністи ще діяли обережно, а процеси соціалізації суспільно-економічного життя краю ще навіть чітко не проглядалися. Хвиля національно-патріотичного піднесення, викликаного возз'єднанням, спиралась на загальноукраїнську культурно-історичну традицію соборності, однозначно сприйма-

ла і тлумачила місцеві культурно-побутові традиції в загальноукраїнському контексті. Все це прискорювало прилучення закарпатських українців до культурно-історичних надбань українства, полегшувало процеси етнонаціональної самоідентифікації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гроздова И.Н. Этническая специфика венгров Закарпатья // Карпатский сборник. – М., 1972. – С. 95–107.
2. Грацианская Н.Н. Современные культурно-бытовые процессы у словаков Закарпатья // Карпатский сборник. – М., 1972. – С. 108–115.
3. Тиводар М. Етнічні процеси і традиції міжетнічного спілкування в умовах совєтського Закарпаття // Карпатський голос. – 1996. – № 2. – 25 січня – 7 лютого; № 3. – 8–21 лютого; № 4. – 22 лютого – 3 березня.
4. Тиводар М. Ідеологічне чаклунство над культурою (що дісталось нашим дітям) // Закарпаття: народознавчі роздуми.–Ужгород, 1995. – С. 65-84.
5. Чорна книга України. Збірник документів, архівних матеріалів, листів, доповідей, статей, досліджень, есе. – К., 1998. – 834 с.
6. Копчак В. П., Копчак С. И. Население Закарпатья за 100 лет (1870–1970). –Львов, 1977. – 181 с.
7. Радянське Закарпаття за 35 років. Статистичний збірник. – Ужгород, 1980. – 89 с.
8. Шляхом Жовтня. Нарис історії Закарпаття. – Ужгород, 1973.
9. Макара М. П. Закарпатська Україна: шлях до возз'єднання, досвід розвитку (жовтень 1944 – січень 1946 рр.). – Ужгород, 1995. – 84 с.
10. Магочі П. Р. Формування національної свідомості: Підкарпатська Русь
(1848–1948). – Ужгород, 1994. – 295 с.
11. Нариси історії Закарпатської обласної партійної організації. – Ужгород, 1980.
12. Маркусь В. Приєднання Закарпатської України до радянської України 1944–1945. – К., 1992. – 77 с.
13. Великому вождю Советского Союза товарищу Иосифу Виссарионовичу Сталину // Чорна книга України. – К., 1998. – С. 61–62.
14. Троян М. В. Того дня зійшло сонце возз'єднання. – Ужгород, 1979.–123 с.
15. Маркусь В. Політична і державно-правна еволюція українського Закарпаття. – Ужгород, 1993. – 78 с.
16. Украинские Карпаты. Культура. – К., 1989. – С. 21-23.
17. Вісник Народної Ради Закарпатської України. – 1945.
18. Гомонай В. В. Народна освіта Радянського Закарпаття. – Ужгород-Київ, 1988. – 124 с.
19. Закарпатская Украина. – 1944. – 27 декабря.
20. Евсеев И. Ф. Народные комитеты Закарпатской Украины – органы государственной власти (1944–1945 гг.). – М., 1954. – 109 с.
21. Довганич О. Суди особливих нарад проти кервних діячів та учасників Карпатської України // Карпатський край. – 1999. – № 1–3. – С. 25–31.
22. Хланта О., Хланта І. «Ми українці» // Карпатський край. – 1999. – № 1–3. – С. 27–34.
23. За Українське Закарпаття. – Ужгород, 1994. – 186 с.
24. Ситник О. Українська Повстанська армія на Закарпатті. – К., 1997. – 38 с.

УДК 7.74.37.371.378

Валентина МОЛИНЬ,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва та академічних дисциплін Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв, кандидат мистецтвознавства, м. Косів, Україна

КАТЕРИНА СУСАК: ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ПЕДАГОГА І КЕРІВНИКА

Молинь В. Д. Катерина Сусак: творчий потенціал педагога і керівника. Статтю присвячено Катерині РомАнівні Сусак – заслуженому працівнику освіти України, першому ректору Косівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва. Простежено багатолітню практику педагога і керівника.

Ключові слова: Катерина Романівна Сусак, Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва, педагог, керівник, підготовка фахівців.

Молынь В. Д. Катерина Сусак: творческий потенциал педагога и руководителя. Статья посвящена Екатерине Романовне Сусак – заслуженому работнику образования Украины, первому ректору Косовского государственного института прикладного и декоративного искусства. Прослежена многолетняя практика педагога и руководителя.

Ключевые слова: Екатерина Романовна Сусак, Косовский институт прикладного и декоративного искусства, педагог, руководитель, подготовка специалистов.

Molyn` Valentyna. Kateryna Susak: creative potential of the personality of a teacher and manager.

Background. The article is dedicated to Kateryna Romanivna Susak, Honoured Education Worker of Ukraine, the first rector of Kosiv State Institute of Applied and Decorative Arts.

Objectives. The objectives of this study are to expose creative potential of personality as a teacher and leader, her important role in maintenance and development of educational establishment.

Methods.

First records according to Kateryna Romanivna interview at intercourse and scientific articles of her authorship served sources.

Results. The results of the research support the idea that...

Conclusions. The author traces back the long experience of the teacher and manager, her responsible mission of a leader, indisputably, ponderable part of the history of Kosiv artistic school.

Keywords: Kateryna Romanivna Susak, Kosiv Institute of Applied and Decorative Arts, teacher, manager, training of the specialists.

© Молинь В. Д., 2014

Постановка проблеми. Багаторічна практика педагога Катерини Романівни Сусак, її відповідальна місія керівника, безперечно, є вагомою частиною історії Косівської мистецької школи. На одному із заходів у Львівській академії мистецтв ректор Еммануїл Мисько так охарактеризував важливий аспект багатогранної діяльності Катерини Сусак: «...ця обдарована і мудра жінка поставила своє життя на олтар збереження і розвитку Косівської мистецької школи, у чому її неоціненна заслуга..»

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вектори науково-дослідницьких зацікавлень і педагогічні досягнення К. Р. Сусак у вихованні фахівців художньої вишивки найповніше визначено й окреслено у статті доктора мистецтвознавства Олени Никорак [7].

Про директора Косівського коледжу, яка доклала багато зусиль для реформування вузу, покращення навчального процесу, зміцнення матеріальної бази, зазначено в книзі Зеновії Шульги [20], публікаціях Д. Крвавича [4], М. Маричевського [5], І. Пелипейка [8], Н. Стеф'юк-Кириченко [9].

Мета нашої статті – розкрити творчий потенціал особистості педагога й керівника, її важливу роль у збереженні та розвитку навчального закладу. Першоджерелами послужили записи зі слів Катерини Романівни при спілкуванні та наукові статті її авторства [10-17].

Виклад основного матеріалу дослідження. Катерина Романівна Сусак – заслужений працівник освіти України, ініціатор створення і перший ректор Косівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (тепер Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ). За 36-літній період педагогічної діяльності в нашому навчальному закладі послідовно й упевнено пройшла етапи професійного зростання, працюючи на посадах викладача, заступника директора, директора, ректора. Понад 18 років очолювала роботу навчального закладу, що за цей період входив у десятку мистецьких закладів Союзу, був четвертим за рейтингом в Україні (після вищих мистецьких), змінював статус (училище, технікум, коледж, інститут).

Сходження до життєвої і творчої вершини, мабуть, ні в кого й ніколи не буває легким. Так і в нашої вельмишановної Катерини Романівни, яка у 2014 році відзначила поважний ювілей. Направду, вартий уваги ентузіазм цієї невтомної жінки, активна життєва позиція, наполегливість у досягненні мети, цілеспрямованість, самовіддана праця й потенціал. Її життя цілком присвячене вихованню й підготовці фахівців у мистецькому навчальному закладі в Косові. Освітянська праця Катерини Сусак пошанована цілою низкою високих урядових нагород: медалей, знаків, премій та відзнак, почесних звань і орденів.

У 1986 році директора Косівського технікуму народних художніх промислів Катерину Романівну Сусак нагороджено орденом «Дружба народів» за створення досконалої навчально-матеріальної бази, підготовку художників-майстрів відповідно до вимог стандартів художньої освіти, збереження традиційної мистецької школи, підготовку спеціалістів для союзних республік (тоді навчалися студенти з різних областей України, а також Казахстану, Молдавії, Білорусії).

У 1996 році Катерина Романівна визнана Людиною року, їй присвоєно почесне звання «Заслужений працівник освіти України» за вагомий особистий внесок у розвиток художньої освіти України. За духовне виховання молодого покоління удостоєна відзнаки Української православної церкви Київського патріархату «До 2000-ліття народження Ісуса Христа» (2000).

У 2001 році ректор Косівського державного інституту нагороджена орденом «Княгині Ольги III ступеня» за державницьку позицію в розвитку мистецької освіти, введення в навчальному закладі ступеневої освіти, особистий внесок у розвиток Косівської мистецької школи.

У 2006 році пані Катерина визнана Жінкою року серед жінок, задіяних у політиці, культурі, бізнесі та науці, а в 2009 – нагороджена відзнакою «За збереження народної культури».

Ім'я цієї шляхетної інтелігентної жінки, людини високої ерудиції, широкого світогляду користується заслуженою повагою і шаною не тільки серед наших краян, а й у широких колах творчої та освітянської інтелігенції Івано-Франківщини, Львова, Києва, України та за її межами. Вона член Спілки майстрів народного мистецтва України, член Наукового товариства імені Тараса Шевченка, лауреат Всеукраїнської галузевої премії (1999), учасник III Всеукраїнського з'їзду працівників освіти (2001), лауреат районної премії ім. О. Соломченка (2003), делегат III з'їзду Національної спілки майстрів народного мистецтва України (2004), учасник Всесвітнього форуму українців (2012).

Катерина Романівна Сусак займається дослідницько-пошуковою, науковою діяльністю, відома як автор друкованих праць та наукових статей, доповідач наукових конференцій, керівник та організатор багатьох мистецьких акцій, працює творчо, як майстриня художньої вишивки, має чітку громадянську позицію, бере активну участь у громадському житті.

Найвагомішим науковим доробком педагога К. Сусак є навчальний посібник «Українське народне вишивання. Техніка, методологія, методика» (2006, у співавторстві з Н. Стеф'юк) [18], що отримав високу оцінку спеціалістів. Після проведення незалежної експертизи рукопису Міністерство освіти і науки України ухвалило його до видання з грифом «Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів України». Презентація книги відбулася у музеї народного декоративного мистецтва на території Києво-Печерської Лаври за участі Івана Драча та онука І. Франка – Роланда Франка, які високо поцінували це унікальне видання. Схвальні рецензії надали академік, Герой України Петро Тронько, голова Українського фонду культури Борис Олійник. Зокрема, письменник Володимир Яворів-

ський висловив вдячність авторам «за той тихий національний подвиг, котрий вони вчинили, створивши енциклопедію української вишивки». Книга поповнила фонди всіх наукових бібліотек в Україні, а також – зарубіжних: Симона Петлюри у Франції (Париж), Конгресову бібліотеку у США (Вашингтон), Російську національну бібліотеку у Санкт-Петербурзі.

У співавторстві Сусак К. Р. і Кириченко Н. А. запропонували розроблену програму навчальної дисципліни «Робота в матеріалі з художнього вишивання та моделювання одягу» (2003) для Косівського державного інституту ПДМ і однотипних навчальних закладів України [17].

Найновішим дослідницьким внеском К. Сусак є підготовлений розділ «Художні особливості гуцульської вишивки: техніки» до колективної праці «Гуцульська вишивка з колекції Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського» (2010) [3]. Згадане видання побачило світ завдяки ініціативі екс-посла Республіки Франція в Україні Жан-Поля Везіана. Презентація альбому, що вийшов трьома мовами (українською, французькою, англійською) відбулася у Національному музеї ім. Андрея Шептицького у Львові, Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського у Коломиї, а також у Музеї Івана Гончара у Києві. Розгорнуті рецензії вміщені у фахових виданнях [19].

До найважливіших публікацій належать аналітичні статті, присвячені актуальним проблемам підготовки мистецьких кадрів і становленню вищої мистецької освіти у Косові [11-15], а також низка статей про локальні осередки та особливості художньої вишивки [10: 16].

Сьогодні, з відстані прожитих літ, збагачена життєвою мудрістю і досвідом, Катерина Романівна згадує важливу дату, що стала точкою нового й визначального періоду трудової біографії. У далекому 1969 році за п'ять днів до початку навчального року її призначили заступником директора з питань навчальної і виховної роботи у Косівському художньо-промисловому училищі. Змушена була погодитись. З усмішкою додає, що дала згоду на рік, а пропрацювала тридцять шість років.

До того часу Катерина Романівна обіймала таку ж посаду у загальноосвітній школі, пройшла всі ступені фахової підготовки щодо кадрового призначення, набула професійної практики, добре розуміла завдання навчального і виховного процесу загальноосвітньої школи відповідно визначених в цій галузі державних стандартів.

Добре усвідомлюючи, що у такому специфічному навчальному закладі навчальний процес повинен забезпечити розвиток особистісних здібностей учнів і бути спрямованим на професійну самореалізацію особистості та її кваліфікаційного рівня, нове призначення викликало певну тривогу, розчарування і, навіть, розпач у перші тижні й місяці праці. Тоді, за словами Катерини Романівни, були наявні програми тільки з теоретичних предметів і майже відсутньою – навчально-методична документація. Тому в процесі роботи прийшлося через індивідуальне спілкування з викладачами, відвідування уроків з кожної навчальної дисципліни, вивчати їх сутність, місце і роль у кваліфікаційній підготовці.

Впродовж тривалого моніторингу організації навчального процесу стало зрозумілим, що багатолітня практика викладачів-художників, членів Спілки художників, провідних майстрів слугувала фундаментальним підгрунтям для розробки на науковому рівні навчально-методичної документації, яка б регламентувала навчальний процес. А це би вагомо вплинуло і забезпечило дієвий, якісний ріст фахової підготовки випускників навчального закладу.

Однак для заступника директора з навчальної і виховної роботи лише зрозуміти стан справ було замало. Попереду визрівала копітка робота, яку повинні виконувати фахівці, які мають теоретичні і практичні знання з організації освіти в цілому та фахових предметів зокрема. І тут вирішальну роль відіграло повне порозуміння з директором – Юрієм Олексійовичем Касьяненком, який не тільки підтримував, але й заохочував до праці. У 1970 – 1975 роках у навчальному закладі здійснювалась системна робота з розробки календарно-тематичних планів, визначення програмних завдань з фахових предметів. Тоді навчальний заклад перебував у відомстві Міністерства місцевої промисловості УРСР.

У зв'язку із виходом постанови «Про розвиток народних художніх промислів» Укрмісцевпром повинен був приймати конкретні дії щодо втілення її в життя. Так появилася друга назва косівської мистецької школи – «Косівський технікум народних художніх промислів». Внаслідок таких перемін з одного боку значно покращилась матеріально-фінансова підтримка, а з іншого – Укрмісцевпром був зацікавлений готувати не художника-митця (спеціаліста, художника декоративно-прикладного мистецтва середньої ланки), а майстра-виконавця, який би кваліфіковано виконував певну кількість операцій по виготовленню продукції з того чи іншого виду промислу [11: 94].

Педагогічний колектив, директори Касьяненко Ю. С., Кива Г. Я., під керівництвом яких на той час був навчальний заклад, не міняли навчально-методичної спрямованості діяльності школи відповідно до змін назви. Однак ця проблема випливає при розробці нових навчальних планів. Аспекти пошуку виходу з проблеми формувалися в дискусіях, порадах, спільних роздумах з досвідченими викладачами (Колос Г. М., Андрейканіч І. В., Приймак Й. Д., Книшук М. І., Чіх В. В.) та молодими викладачами – випускниками косівської школи, які нещодавно закінчили Львівський інститут декоративно-прикладного мистецтва (Соломченко В. О., Салига М. Ф., Бойчук В. Ф., Парипа І. М.), добре володіли новітніми знаннями з фаху. Тому пошук вдався.

З власної ініціативи К. Р.Сусак неодноразово відвідує Львівський інститут ДПМ, знайомиться з викладачами кафедр декоративно-прикладного мистецтва, запрошує їх до технікуму. Значна увага приділяється методичній роботі: проводяться семінари, методичні наради, аналіз навчальних занять та виконання робіт студентами. Головами

державних кваліфікаційних комісій на захистах дипломних робіт запрошуються не інженери, керівники підприємств народних художніх промислів, а викладачі Львівського інституту декоративно-прикладного мистецтва, зокрема М. Курилич, М. Вензилович, Ф. Ткаченко. Рівень виконання дипломних робіт, підтримка високоповажних спеціалістів дає змогу ввести до навчальних планів нові предмети: основи композиції, історія мистецтва України, народні орнаменти, історія народних художніх промислів. В контексті цілеспрямованої діяльності щодо організації та реалізації навчального процесу в закладі формується якісно новий рівень викладання.

«Все в роботі ніби стабілізувалось, – продовжує розмову Катерина Романівна, – сформувалось порозуміння з викладацьким колективом... Однак стресові трагічні ситуації, що сталися (у грудні 1979 р. померла Кива Г. Я., а в лютому 1981 р. не стало Касьяненка Ю.О.) знову змінили ритм роботи, що був вислідом десятилітньої невтомної праці».

Справжнім випробуванням готовності до вирішення проблем стало призначення К. Р. Сусак на посаду директора у квітні 1981 року. Пригадую, який конкурс в ті роки потрібно було витримати, аби стати студентом Косівського технікуму народних художніх промислів і навчатися в нових просторих корпусах, щойно зданих в експлуатацію. Звичайно, будучи студентами, ми не відчували і не знали тих проблем, які доводилося вирішувати керівництву. Для новопризначеного директора ці проблеми господарського характеру були добре знайомими. У наспіх добудованих приміщеннях не діяли комунікації, майстерні та навчальні кабінети були лише частково обладнані, а благоустрій території – не розробленим.

Як керівник закладу, Катерина Романівна збирається з силами, згуртовує колектив, а серед першочергових завдань ставить зміцнення викладацького колективу, підвищення його кваліфікаційного рівня, започаткування наукової роботи. У науковій статті К. Сусак «Вища мистецька освіта на Косівщині: історико-педагогічний аспект» [11], знаходимо докладну інформацію про налагодження й організацію навчального процесу в аспекті тогочасних стандартів художньої освіти.

У цей час Академія мистецтв СРСР проводила всесоюзні методичні семінари для художніх навчальних закладів. Як правило, такі заходи організовували у Москві чи Ленінграді з метою встановлення відповідності навчального процесу, кваліфікаційного рівня підготовки фахівців. Методичну й регіональну спрямованість визначали на основі проведення виставок академічних та дипломних робіт. «Якщо Косівська мистецька школа дещо поступалась у якісному рівні виконання академічних робіт з рисунку та живопису перед ведучими навчальними закладами образотворчого освітнього напрямку, то завдання з композиції і роботи в матеріалі були виконані на відповідному фахово-художньому рівні в дусі традиційної школи і значно перевершували з цих дисциплін інші навчальні заклади» [11: 95].

Визначальна роль у цілеспрямованій діяльності навчального закладу, належала керівнику – директору К. Р. Сусак, яка методично грамотно і правильно налагоджувала навчальний процес, удосконалюючи його. Закладалися основи науково-дослідницької роботи, впроваджувалися етнографічні та виробничі практики. У навчальних планах збільшувалась кількість дисциплін загальноосвітнього циклу, що у взаємозв'язку з викладанням фахових дисциплін покращувало розуміння учнями взаємообумовленості суспільних процесів і розвитку мистецтва, логічне й образне мислення, сприяло творчій уяві.

На вдосконалення практичних умінь і навиків студентів значною мірою впливали виробничі та етнографічні практики, що були залучені до навчальних курсів. Закладалися основи науково-дослідницької та просвітницької діяльності, дослідження та популяризації гуцульського мистецтва, що знаходили відображення у друкованих працях та наукових статтях викладачів.

Водночас у 1980-ті роки з боку дирекції значна увага приділяється створенню навчально-методичної бази. В основному за чотири роки директорування Катерини Романівни (до 1986 р.) відбувається довершення будівництва, створення і забезпечення діяльності інфраструктурних підрозділів. Навчальні майстерні, аудиторії, кабінети обладнуються приладдям, механічним, технологічним устаткуванням, інструментами відповідно до потреб. Очільники Міністерства місцевої промисловості і керівництво області високо оцінюють здійснену роботу.

Важливо підкреслити такі надзвичайно важливі якості керівника, як турбота і постійне вболівання за своїх підлеглих. За особистим клопотанням і проханням Катерини Романівни наприкінці 1980-х років двадцять викладачів технікуму отримали квартири у новозбудованій багатоповерхівці, а для десяти – вирішила питання про видачу готівкою грошей Мінмісцевпромом на будівництво, добудову власного житла, повернення кредитів за кооперативні власні квартири. Стараннями директора докорінно покращуються умови праці та побуту викладачів і студентів.

Творчий потенціал Катерини Романівни, як педагога і керівника навчального закладу в Косові, сприяє його успішному виходу в широкий соціокультурний простір України, сміливо заявляючи про удосконалення і досягнення традиційної мистецької школи, що розвивається на основі потужних джерел народного мистецтва Гуцульщини. Період 1980-х років позначений активізацією творчої діяльності викладачів і студентів, впровадженням творчих зустрічей з майстрами народного мистецтва Гуцульщини, організацією експедиційно-пошукової роботи, поїздок у музеї району, регіону, України та Союзу.

У 1983 році на Всеукраїнській виставці у павільйоні ВДНГ «Декоративно-прикладне мистецтво», де було представлено понад 70 робіт п'ятнадцяти викладачів і п'ятдесяти студентів, навчальний за-

клад нагороджено дипломом ІІ ступеня та грошовою премією в розмірі 500 карбованців «за розвиток традиційного мистецтва Прикарпаття, високу художню якість робіт та виконавську майстерність» [11]. Того ж року на виставці «Творчество учащихся средних художественных учебных заведений» у павільйоні «Советская культура» ВДНГ СРСР у Москві навчальний заклад нагороджено дипломом ІІІ ступеня і грошовою премією «за підготовку висококваліфікованих спеціалістів, створення унікальних творів декоративно-прикладного мистецтва, розвиток національних художніх традицій». На цій виставці творчі роботи двох студентів удостоєні срібної і бронзової медалей та грошових премій [11].

Успіхи на згаданих виставках надають впевненості, і Косівська мистецька школа вперше за всю історію свого існування звітує про роботу, заявляє про себе проведенням виставки в Івано-Франківську (1985) [1]. Гортаючи сторінки каталогу, переконуємося, що в експозиції, яка загалом охоплювала понад 150 творів, провідне місце займали вироби декоративно-прикладного мистецтва. Більшість становили дипломні роботи останніх років. Серед них сюжетно-тематичні композиції, предмети домашнього побуту, художнього оформлення громадського та житлового інтер'єру, вироби сувенірного характеру. Представлені творчі роботи засвідчили удосконалення традиційної мистецької школи, були високо оцінені мистецтвознавцями, мистецькою громадськістю, Міністерством «Укрмісцевпром». Це спонукало до подальшої праці та участі у виставках: обласна виставка, присвячена 40-річчю перемоги (1985); республіканська виставка творів молодих майстрів народних художніх промислів та декоративно-прикладного мистецтва (Київ, 1985); Всесоюзний конкурс на кращу творчу роботу учнів середніх спеціальних художніх закладів (1986, 1987). Як результат якісного зростання фахового рівня, Косівський технікум народних художніх промислів займає чільне місце серед художніх навчальних закладів Союзу. За рейтингом входить у десятку кращих навчальних закладів мистецького спрямування.

У 1988 році під час проходження атестації при Міністерстві вищої та середньої спеціальної освіти СРСР директорів художніх навчальних закладів, користуючись популярністю та визнанням Косівської фахової школи директору К. Р. Сусак вдається вирішити питання про дозвіл на зміну статусу з технікуму на коледж. Згодом великі звітні виставки студентів і викладачів з нагоди презентації коледжу відбулися у Косівському музеї народного мистецтва Гуцульщини та Івано-Франківському краєзнавчому музеї (1995). Експозиції складали понад 350 творчих робіт [11].

«Максимум поваги і довіри, максимум вимогливості у виконанні обов'язків до себе, викладачів, студентів, працівників» – так визначає своє кредо в керівництві, основний принцип, яким постійно керувалася в роботі Катерина Романівна, очолюючи навчальний заклад впродовж 1981-2001 років (з перервою 1991-1993 рр.)

В основу керівництва навчальним закладом К. Р. Сусак завжди ставила професійність, організаційну структуру та чітке розмежування обов'язків. Визначалась програма розвитку навчального закладу на кілька років, проблемні питання виконання поставленої мети за структурними підрозділами на рік. Розроблялись поквартальні, щомісячні і тижневі заходи, реальні дії з виконання програмних завдань. Весь трудовий колектив чітко знав програмні завдання, забезпечував їх виконання, приймав участь в обговоренні та прийнятті рішень по втіленні їх в життя. Саме такий підхід у керівництві зробив спроможним виконання значної роботи в контексті формування колективу, створення матеріально-навчальної бази, виховання та підготовки спеціалістів.

До основних нововведень К. Р. Сусак у навчальний процес відносимо: роботу студентів у робітнях членів Національної спілки художників та майсрів народного мистецтва; надання творчих відпусток для викладачів з подальшим творчим звітом; зменшення наповнюваності груп з вивчення спеціальних фахових дисциплін. Пожвавлення відчувалося і в процесі виховної та гурткової роботи. Діяли гуртки за професією, організовано хор викладачів і студентів, гуртки народних танців, бальних танців, народних інструментів та духового оркестру.

Очолюючи навчальний заклад, К. Сусак неодноразово займалася вирішенням питань зміни статусу. Для кращої ілюстрації такого роду процесів наведемо кілька цікавих фактів. При зміні статусу лише для оформлення документації з представлення «зміни статусу навчального закладу» необхідно було погодження чотирьох міністрів: у відомстві якого знаходився заклад, Міністерства освіти та науки, Міністерства економіки, Міністерства фінансів, окрім того – погодити з представниками обласних органів влади, провідними мистецькими установами. Складність полягала в тому, що потрібно було довести необхідність реалізації в життя даної проблеми, зустрітись з депутатами Верховної Ради, які б підтримали цей процес. Були потрібні підписи 3-5 депутатів, а підписали – близько 20, в тому числі голова комісії з питань науки і освіти.

Наступний етап – передача документів у Кабінет Міністрів України, де їх розглядав віце-прем'єр з питань освіти і мистецтва М. Г. Жулинський. Через деякий час він особисто приїхав у навчальний заклад, де його перебування тривало більше як п'ять годин. Микола Жулинський оглянув навчальні майстерні, кабінети, ознайомився із станом і рівнем виконання курсових і дипломних робіт, науковою і творчою роботою викладачів і висловив таку думку: «Я радий, що саме мені довелось зробити висновок про зміну статусу цього навчального закладу. Я не помилився і дуже радий. Бажаю Вам успіху».

Катерина Романівна все це зробила. Допомогли професійність, особиста ерудиція і одержимість щодо виконання поставленої мети. Згодом з нагоди презентації інституту в Косові М. Маричевський зазначав: «І в Косові, і в Івано-Франківську, і в Києві добре знають не було б її (Катерини Романівни) на посаді директора, то невідомо, в якому напрямку пішов би в розбурханому мистецькому морі нині

цей косівський народно-мистецький корабель. Не випадково до цьогорішніх (2001) Шевченківських свят серед групи діячів культури Краю її було нагороджено орденом Княгині Ольги ІІІ ступеня [5].

Важливо зауважити про особисте спілкування Катерини Романівни Сусак з багатьма представниками мистецької еліти України – Олесем Гончарем, Петром Троньком, Емануїлом Миським, Федором Погребенником, Богданом Курліщуком, Дмитром Крвавичем, Андрієм Чебикіним, Андрієм Бокотеєм і багатьма іншими, що спричиняло до роздумів, надихало до праці. Вбачаючи в ній глибоке розуміння проблем і завдань освіти, національну потребу і цінність розвитку мистецтва, потребу підготовки мистецьких кадрів на джерелах автентичності і народності вони постійно спілкувалися з нею, надавали поради, особисто допомагали у розв'язанні нелегких пріоритетних проблем.

Пригадуються роки великої плідної праці, такої, що з гордістю можна вписати на скрижалях історії Школи. А школа – це передовсім педагогічний колектив. Катерина Романівна з теплотою розповідає про колег, які підтримували, допомагали, з розумінням відносилися до реалізації сміливих задумів і важливих завдань: «... спілкуючись подумки з колегами тих років мимоволі згадую, хоч ми були різні, кожен зокрема своєрідна особистість, зі своїми інтересами, бажаннями, але всі наскрізно були пройняті бажанням власного фахового зростання та постійного розвою навчального закладу. Виконували не тільки посадові обов'язки, а працю по створенню навчально-матеріальної бази, її інфраструктурних підрозділів, виховні заходи із студентами, громадську роботу. Працювали поза робочим часом, у вихідні і навіть святкові дні. Інколи було важко і навіть надзвичайно важко, майже безвихідь. Та ми не зупинялись. Фахова праця колективу підносила і дозволяла змінювати статус навчального закладу, а статус школи вимагав піднесення фахового рівня викладачів, працівників. Ми гідно виконували державні та ідейно-національні завдання в галузі мистецької освіти. Із відстані часу хочу сказати, що це був зоряний час колективу викладачів, студентів і навчального закладу... За що я щиро всім завдячую» [6].

Висновки і перспективи. Виховання творчої особистості є одним з пріоритетних завдань мистецької освіти України. Важливим фактором у розвитку творчого потенціалу студентів у процесі навчання є особистість викладача, художника-педагога, художника-майстра, який повинен регулювати творчий розвиток у процесі навчання та виховання. Професор Д. Крвавич у статті про Косівський мистецький навчальний заклад наголошував, що «...школа це передовсім педагогічний колектив, методично-навчальне керівництво і господар... – директор Катерина Романівна Сусак – втілення працьовитості, житейської енергії, керівничого хисту, вимогливості та вродженої інтелігентності» [4].

Означені аспекти діяльності дозволяють стверджувати про успішну подвижницьку працю К. Р. Сусак для розвою мистецької школи, що нині іменується Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виставка творів декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва викладачів і випускників Косівського технікуму народних художніх промислів імені В. І. Касіяна. Каталог / Упор. Слободян О. – Івано-Франківськ: Облполіграфвидав, 1985. – 36 с.: іл.

2. Виставка творчих робіт викладачів і студентів коледжу прикладного та декоративного імені В. І. Касіяна. Каталог / Упор. Слободян О. – Львів, 1996. – 28 с.: іл.

3. Гуцульська вишивка з колекції Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського / Заг. ред. Олена Никорак. – К.: Родовід, 2010.

4. Крвавич Д. Косівський осередок мистецької освіти // Образотворче мистецтво. – 1999. – № 3-4. – С. 34.

5. Маричевський М. Інститут у Косові // Образотворче мистецтво. – 2001. – №2. – С. 51.

6. Молинь В. Творчий потенціал особистості і педагога (до ювілею Катерини Романівни Сусак). – Гуцульський край. – 2014. – № 16. – 18 квітня. – С.3.

7. Никорак О. Досягнення Катерини Сусак // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Випуск 23. – Львів, 2012. – С. 252-261.

8. Пелипейко І. Косів: люди і долі. Краєзнавчий довідник. – Косів: Писаний Камінь, 2001. – 368 с., іл.

9. Стеф'юк-Кириченко Н. А. Косівський коледж прикладного та декоративного мистецтва ім. В. І. Касіяна. Відділення художньої вишивки та моделювання одягу. – Косів: Комп'ютерна лабораторія ККПДМ, 1999. – 32 с.

10. Сусак К. Автохтонність у вишивальному мистецтві // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Випуск 15. – Львів, 2004. – С. 1 54-164.

11. Сусак К. Вища мистецька освіта на Косівщині: історико-педагогічний аспект // Праці Наукового товариства ім. Шевченка. – Т 1. – Косів, 2005. – С. 91–103.

12. Сусак К. До історії заснування та становлення Косівської мистецької школи (З нагоди 125 річниці діяльності) // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Спецвипуск ІІІ. Присвячений 125-річчю Косівської мистецької школи. – Львів, 2007. – С. 22-49.

13. Сусак К. Косівська мистецька школа у контексті реформ вищої освіти в Україні // Вісник ЛАМ. – Спецвипуск. – Львів, 1999. – С. 210.

14. Сусак К. Косівський коледж прикладного та декоративного мистецтва ім. В. І. Касіяна, його витоки, сучасні проблеми // Писанка. Всеукраїнський культурно-мистецький етнографічний журнал. Верховина, 1997. – №1.– С. 3.

15. Сусак К. Становлення вищої мистецької освіти у Косові // Мистецтвознавство'01. – Львів, 2002. – С. 39-52.

16. Сусак К. Художня вишивка села Вербовець Косівського району Мистецтвознавство'02. – Львів, 2003. – С. 89-100.

17. Сусак К., Кириченко Н. Робота в матеріалі з художнього вишивання та моделювання одягу. Програма навчальної дисципліни. – Косів, 2003.

18. Сусак К. Р., Стеф'юк Н.А. Українське народне вишивання (техніки, методологія, методика). Навчальний посібник. – К.: Науковий світ, 2006. – 282 с., іл.

19. Шпак О. Цінне видання про мистецтво гуцульської вишивки // Народознавчі Зошити. – 2011. – № 4. – С. 748-751.

20. Шульга З. Рукотворна тканина. Традиції та сучасність. – Львів – Сургут: Компанія Гердан, 2005. – С. 134, 236-237, 246.

УДК 378.011.3-057.175: 7

Наталія ГАТЕЖ,
асистент кафедри декоративно-прикладного мистецтва факультету архітектури, будівництва та декоративно-прикладного мистецтва Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича, здобувач ЛНАМ, м. Вижниця, Україна

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ДО ВИХОВАННЯ У ШКОЛЯРІВ МОРАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНИХ ПОЧУТТІВ ЗАСОБАМИ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Гатеж Н. В. У статті висвітлюються питання професійної підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва до виховання у школярів морально-естетичних почуттів засобами візуального мистецтва. Окреслюються також основні положення морально-естетичного виховання учнів як актуальної проблеми сучасної освіти.

Ключові слова: вчитель образотворчого мистецтва, професійна підготовка, візуальне мистецтво, морально-естетичне виховання, морально-естетичні почуття.

Гатеж Н. В. В статье освещаются вопросы профессиональной подготовки будущих учителей изобразительного искусства к воспитанию у школьников нравственно-эстетических чувств средствами визуального искусства. Очертываются также основные положения нравственно-эстетического воспитания учеников как актуальной проблемы современного образования.

Ключевые слова: учитель изобразительного искусства, профессиональная подготовка, визуальное искусство, нравственно-эстетическое воспитание, нравственно-эстетические чувства.

Hatezh N. Preparation of future teacher of fine arts education to moral and aesthetic feelings of students by means of visual art.

Background. The questions of professional preparation of future teachers of fine art are illuminated to education for the schoolchildren of the morally-aesthetic feelings by facilities of visual art.

Objectives. The objectives of this study are to determine|

Methods.

So far this method was been applied to.

Results. The results of the research support the idea that the substantive provisions of morally aesthetic education of students are outlined also as an issue of the day of modern education.

Conclusions. The study discovered and proved the effectiveness of pedagogical conditions of formation of future teachers of fine arts education to student's moral and aesthetic senses: visual arts, folk arts as cultural sphere; selection and application in the educational space educational methods that are carried out on the basis of the integration approach.

Keywords: teacher of fine art, professional preparation, visual art, morally aesthetic education, morally aesthetic feelings.

© Гатеж Н. В., 2014

Постановка проблеми. Педагогічна діяльність у суспільній ієрархії професій за складністю та відповідальністю виконуваної роботи належить до найбільш значущих. Суспільство покладає значні надії на виховну місію педагога, який має сформувати у молодих поколінь культурно-ціннісні координати суспільно затребуваної життєдіяльності. Важливу роль у цій системі належить вчителю образотворчого мистецтва, адже мистецтво має унікальні можливості впливу на людину. Тому художньо-естетичне виховання потрібно розглядати не лише як процес набуття художніх знань і вмінь, а, насамперед, як універсальний засіб особистісного розвитку школярів на основі виявлення індивідуальних здібностей, різнобічних естетичних потреб та інтересів. Тому в сучасних умовах, що склалися, постає гостра потреба у підготовці висококваліфікованих педагогічних працівників з креативним типом мислення, яким притаманні будуть компетентність, всебічна ерудованість, високий рівень педагогічної майстерності й художньої культури і які здатні виховати морально та естетично багате покоління.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема підготовки вчителя до виховної роботи зі школярами завжди була і є важливим питанням педагоггіки, її основи закладено в роботах класиків педагогічної науки (Я. А. Коменський, К. Д. Ушинський, В. О. Сухомлинський та ін.). Питання професійно-педагогічної підготовки майбутнього вчителя досліджували С.О.Сисоєва, О. А. Абдулліна, Г. О. Балл, І. А. Зязюн, А. Ф. Лиженко, В. А. Семиченко, В. О. Сластьонін та ін.

Професійній підготовці майбутніх учителів у галузі мистецької освіти присвячено праці А. М. Алексюк, Л. М. Масол, М. П. Лещенко, В. Ф. Орлова, Г. М. Падалки, О. Я. Ростовського, О. П. Рудницької та ін.

У контексті нашого дослідження особливого значення набувають також філософсько-методологічні засади підготовки вчителя до освітньо-виховної діяльності (В. Лутай, Н. Ничкало, І. Підласий, С. Сисоєва, В. Андрущенко, С. Гончаренко, О. Гукаленко, І. Зязюн, В. Краєвський, О. Сухомлинська та ін.).

Вивчається також зарубіжний досвід естетико-педагогічної підготовки вчителя (Н. Абашкіна, Т. Кошманова, А. Джуринський, О. Глузман, Н. Кічук, Н. Лавриченко, М. Лещенко, Л. Пуховська, М. Красовицький та ін.). Проте дослідження проблеми підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва до формування морально-естетичних почуттів засобами візуального мистецтва школярів не було об'єктом спеціального наукового пошуку. Актуальність та доцільність вибору теми роботи зумовлена необхідністю вдосконалення професійної підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва згідно з вимогами суспільства до професіоналізму педагогів у галузі естетичного виховання.

Метою нашого дослідження є окреслення головних положень та проблем підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва до формування в школярів морально-естетичних почуттів засобами візуального мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Підготовка майбутнього вчителя образотворчого мистецтва в системі вищої освіти має бути зорієнтована на активний пошук інноваційних форм, методів, засобів і прийомів роботи, що сприятимуть не тільки формуванню в учнів художньо-практичних навичок, а й здатності до емоційно-чуттєвого сприйняття зовнішнього світу й вихованню морально-естетичних почуттів.

У зв'язку з цим постає гостра потреба у необхідності підготовки нової генерації вчителів художньо-естетичного циклу та розробки системи теоретичних і методичних основ цього складного процесу. Система підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва являє собою цілісне утворення, яке є складним і багатогранним і потребує нових підходів, вимог та удосконалення. Основою такої підготовки є, звичайно, успішне засвоєння всього комплексу навчальних дисциплін, які визначено навчальним планом факультету, а також факультативні заняття з мистецтвознавчих і психолого-педагогічних дисциплін.

Система художньо-естетичної освіти та виховання має відкритий характер, широкий простір для вдосконалення, відродження кращих національних культурних традицій і впровадження найсучасніших інноваційних ідей і для виховання в молоді морально-естетичних почуттів. Головне, щоб нагальну потребу в кардинальних змінах у цій царині відчули й усвідомили не тільки представники вузького кола фахівців – науковців і педагогів-практиків, а й усі члени суспільства, причетні до виховання дітей і молоді – майбутнього України.

Питання морально-естетичного виховання особистості є надзвичайно актуальним для сучасного суспільства. Саме у формуванні в молодих людей з необмеженим творчим потенціалом, високим рівнем моральних принципів та розумово-вольовою активністю має бути зацікавлена держава. Завдання морально-естетичного виховання засобами різних видів мистецтва, зокрема візуального – започаткувати у школярів світосприймальну позицію, розумово-вольовий компонент душі, підвищувати їх рівень духовної культури [19: 12].

Проблема морально-естетичного розвитку особистості має досить глибоке історичне коріння. Ще антична культура приділяла значну увагу моральним та естетичним проблем, надавала їм гуманістичного забарвлення. Проблемам естетичного виховання, пошуку його вдосконалення присвячені роботи таких педагогів, як В. Шацької, Б. Ліхачова, О. Гулиги, К. Гавриловця, М. Гончаренка, М. Капустіна, А. Щербо та Д. Джола. На їх думку, існує багато шляхів естетичного виховання, але найефективніший – це мистецтво. У своїй праці «Проблеми виховання» педагог М. В. Гончаренко зазначає, що знання мистецтва, його історії, культури різних часів, епох – це той шлях, який веде вглиб, зближує сучасне й минуле, дає ключі для роздумів, для розуміння краси і принадності, художньої спадщини [1:111].

Вчений-педагог Б. Ліхачов особливої уваги надавав виховним можливостям праці, краси природи, мистецтва у формуванні естетичної культури учнів. У праці «Естетика виховання» він особливо уважно розглядає два шляхи естетичного виховання учнів:

1) естетичне виховання у процесі навчання;

2) естетичне виховання у позакласній та позашкільній роботі.

Серед методів естетичного виховання науковець виділяє три групи:

1) методи забезпечення естетичного сприймання (демонстрація, аналіз, повторне сприйняття);

2) методи практичного навчання (пояснення, показ, вправи);

3) методи художньо-творчої діяльності (обґрунтування задуму, виконання творчих завдань, критичний аналіз твору).

Щодо питань моральності, як філософської категорії, то її визначають як одну з форм суспільної свідомості, що виконує функцію регулювання поведінки людей у всіх без винятку галузях суспільного життя. Як складне утворення, моральність об'єднує моральну діяльність, моральні відносини, моральну свідомість. Саме форми моральної свідомості у вигляді відповідних уявлень (норм, принципів, ідеалів, понять добра і зла, справедливості і несправедливості) передбачають моральні дії, мотивують і оцінюють їх. Тому, першочергове значення у навчально-виховному процесі має надаватися моральній свідомості учнів як показнику морально-естетичних якостей особистості [19: 11-15].

Динаміка моральних цінностей у шкільному віці та зміна панівних цінностей відображена у праці Н. Волкової, яка виділяє три вікові періоди, що характеризуються змінами у структурі моральних цінностей. У початковій школі формується структура цінностей, де домінує етична орієнтація. У середній школі – інтелектуальні і вольові цінності. У старших класах центральне місце займають цінності спілкування. Н. Волкова зауважує, що найбільшу значущість самосвідомості і характеру у структурі особистості, на які впливають ціннісні орієнтації. Дослідниця розглядає ціннісні орієнтації як основу здатності особистості, спрямовувати процес формування характеру і самосвідомості [4].

Співвідношення морального з естетичним в науковій літературі висвітлено досить об'ємно, особливо у контексті виховання гармонійно розвиненої особистості засобами мистецтва, його впливу на інтелект, почуття, творчі здібності. Виходячи із завдань дослідження, важливо було з'ясувати, що таке моральність і яка її природа, а також, що таке естетичне і в яких відношеннях воно знаходиться з етичним, чи співпадають механізми морального і механізми естетичного впливу.

Отже , розвинуту в морально-естетичному плані особистість характеризує наявність гуманістичних якостей і почуттів, що складають морально-естетичну свідомість: сталий інтерес до мистецтва, вихований художній смак, розвиток творчих здібностей, грамотне судження про твори мистецтва, можливість самостійно і об'єктивно оцінювати його моральний зміст і, як результат, – будувати своє

життя адекватно вищим нормам людської моралі й естетичної довершеності [2: 67].

Вище зазначене дозволяє обґрунтувати методологічні передумови процесу морально-естетичного розвитку особистості, які полягають у необхідності формування в людини духовної свідомості: єдності знання, переживання та дії. Це положення визначило головні завдання морально-естетичного розвитку особистості:

– опанування духовною культурою як сумою морально-естетичних знань і уявлень, без яких не може виникнути нахил, потяг, інтерес до відповідно значущих предметів і явищ;

– формування і розвиток, на основі отриманих знань, здібностей їх сприйняття, які забезпечили б людині можливість емоційно переживати і оцінювати значущі предмети і явища з точки зору моралі і краси;

– виховання, розвиток таких якостей, потреб і здібностей, які перетворюють особистість в активного творця морально-естетичних цінностей, дозволяють їй не лише насолоджуватися красою світу, але й активно служити їй.

У пошуках моральних та естетичних орієнтирів доцільно звернутись до мистецтва, яке акумулює систему загальнолюдських цінностей та ідеалів і які можуть послужити змістом духовного розвитку, гуманізації особистості. Саме під естетичним впливом мистецтва найповніше прокидається і активізується моральний потенціал людини з її почуттями, знаннями, переконаннями, мотивами, нормами поведінки.

Морально-естетична культура людини – це рівень сформованості та досконалості людини у моральному й естетичному відношеннях: духовно-перетворююча діяльність людей за законами добра і краси, моральної та естетичної культури людства, завдань, принципів і методів морально-естетичного виховання особистості. Як засоби морально-естетичного виховання вчитель образотворчого мистецтва може використовувати явища природи, довкілля, працю, відносини між людьми, ставлення до оточення, поведінку людей, зокрема дітей, різні твори візуального мистецтва.

Те, що ми сприймаємо, ми оцінюємо, тобто визначаємо ступінь його краси, значущість його властивостей для нашої естетичної та моральної потреби. Естетичні почуття – це безпосередня відповідь на задоволення естетичної потреби, показник відповідності предмета цій потребі. Відношення може виражатися оцінним судженням: «подобається», «красиво». У тому, як учні мотивують свої оцінки, розкривається процес оцінювання. В його основі лежить порівняння сприйнятого з предметами, про які вже виробилося судження, чи з еталонними зразками, які відклалися в смаках учнів як уявлення про те, якими мають бути окремі сторони життя, щоб задовольнити їх морально-естетичні потреби [18: 116].

Якщо предмет не залишить дитину байдужою, її емоційне сприймання перейде в активнодіюче ставлення, бажання зберегти, що сподобалось, примножити красу, передати її іншим (заспівати, намалювати, описати у віршах, розповісти по-своєму казку, створити свій варіант та ін.). Це і є морально-естетична діяльність, в основі якої лежить морально-естетичне ставлення до дійсності, яке знаходить своє предметне втілення. Створені за законами краси предмети є важливим показником рівня естетичного розвитку, естетичної культури та морального возвеличення людини і суспільства.

Майбутньому вчителю образотворчого мистецтва необхідно знати, що за уважного ставлення до краси у процесі навчально-виховної роботи прискорюється розумовий розвиток учня. Розкриття краси художнього образу, явищ природи, довкілля, показ доброти людських стосунків допомагають формуванню нових рис, сприяють підвищенню моральних якостей учнів. Вихованні в моральному та естетичному відношеннях діти краще навчаються, емоційніше переживають доброзичливе ставлення людей до оточення [15: 2-3].

На сучасному етапі дослідники здебільшого доходять висновку, що справжня турбота про підвищення морально-естетичної культури школярів має проявлятися у прагненні максимального використання тих якостей, якими надзвичайно багате дитинство: безпосередність, доброзичливість, розкутість уявлення, інстинкт наслідування, вміле і спритне схоплення подібності й характерних рис тощо.

Сучасний вчитель образотворчого мистецтва має бут готовим до виховання в учнів морально-естетичних почуттів, зокрема засобам візуального мистецтва. Для того, щоб цілеспрямовано формувати в учнів морально-естетичну культуру, вчитель має чітко уявляти складові цієї культури, психічні процеси, що лежать в її основі, вплив морально-етичних та естетичних факторів на особистість учня.

Доречно зауважити, що виховний потенціал образотворчого мистецтва реалізується через такі компоненти змісту предмета, як сприймання, опанування елементів художньо-образної мови образотворчого мистецтва, художньо-творча діяльність учнів. Сприймання творів образотворчого мистецтва відбувається під час специфічного процесу споглядання. Він проходить стадії розвитку від первинного одномоментного враження-сприйняття до все глибшого занурення глядачем у власні переживання б контакті з художнім твором. Виховання здатності до самозаглиблення, погляду на світ через призму власної індивідуальності необхідне для повноцінного сприйняття мистецтва.

Усі види образотворчого мистецтва розраховані на зорове сприйняття їх людиною, тому інколи їх називають зоровими або візуальними. Образотворче мистецтво є специфічною формою пізнання навколишнього світу. У процесі художньої діяльності, потяг до якої закладено в глибинах людської психіки, формується художній світогляд. Діапазон його виявлення досить широкий: він охоплює художні традиції, стилі, напрями, жанри, творчі манери окремих митців індивідуальні художні смаки [11].

Майбутній вчитель повинен також засвоїти, що навчальний предмет «Образотворче мистецтво» у загальноосвітній школі має на меті виховання в учнів цілісного сприймання дійсності за художньо-естетич-

ними законами, розвитку зорової культури і творчої уяви, а також оволодіння різноманітними засобами створення художніх образів. У даній навчальній дисципліні взаємопов'язані три провідні компоненти – образне бачення світу, мистецтвознавчі знання та відповідні способи образотворчої діяльності.

До основних виховних завдань предмета належать:

✓ознайомлення учнів з образотворчим мистецтвом як явищем духовної культури;

✓розвиток художнього сприймання, здатності отримувати естетичну насолоду від творів образотворчого мистецтва, краси навколишнього світу;

✓формування у школярів відчуття і розуміння художніх засобів виразності – колориту, форми, простору, композиції, а також засвоєння художніх технік та мистецької термінології;

✓виховання в учнів потреби у самовиявленні, відтворенні художніх образів у власних роботах з використанням різних художніх технік і матеріалів;

✓виховання творчої активності, художнього мислення, здібностей з урахуванням вікових особливостей учнів;

✓формування в учнів морально-естетичних якостей, працездатності та наполегливості [9: 2-6].

Майбутньому вчителю образотворчого мистецтва важливо знати, що застосування різних методів, методичних прийомів, засобів і способів, а також певних цілеспрямованих, вдало дібраних аналітичних, творчо розвивальних запитань, завдань у різних ситуаціях навчально-виховного процесу активізує образне мислення та змістове сприйняття навчального матеріалу. Це дозволяє вчителю краще виявляти індивідуальні особливості дітей, їх інтереси, схильності, здібності, рівень знань, сформованість морально-естетичних переживань, уявлень, оціночних суджень, виконавських навичок і умінь.

На основі виділених критеріїв та показників готовності майбутніх учителів образотворчого мистецтва до виховання у школярів морально-естетичних почуттів засобами візуального мистецтва науковцями визначено три рівні сформованості морально-естетичної готовності студентів до професійно-педагогічної діяльності.

Високий рівень готовності характеризується сформованістю всіх компонентів у їх єдності та взаємодії, цілісністю особистісно-професійної компетентності майбутнього вчителя, високим ступенем розуміння виховних можливостей візуального мистецтва, наявністю знань, умінь і навичок, необхідних для здійснення морально-естетичного виховання засобами візуального мистецтва, творчим підходом до теоретичної і практичної діяльності.

Середній рівень готовності кваліфікується неповною сформованістю цілісної структури художньо-педагогічної діяльності вчителя до морально-естетичного виховання засобами народного мистецтва, достатньою увагою до виховних можливостей народної творчості, сформованими вміннями відбору й аналізу художнього матеріалу, практичними навичками, творчим підходом до діяльності.

Низький рівень готовності визначається частковою сформованістю окремих компонентів підготовки майбутнього вчителя, недостатніми знаннями, уміннями й навичками виховання у школярів морально-естетичних почуттів засобами візуального мистецтва, недостатнім розумінням виховних можливостей української народної творчості.

Висновки і перспективи. У результаті дослідження виявлено та обґрунтовано ефективність таких педагогічних умов формування готовності майбутніх учителів образотворчого мистецтва до виховання школярів морально-естетичних почуттів: візуальне мистецтво, народна художня творчість, як культурна сфера; підбір і застосування в освітньому просторі навчально-виховних методів, які здійснюються на засадах інтеграційного підходу; міжпредметна єдність змісту професійної підготовки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреева В. И. Диалектика воспитания и самовоспитания творческой личности: Основы педагогики творчества. – Казань: КГУ, 1998. – 10 с.

2. Білоусова В. О. Теорія і методика гуманізації відносин старшокласників в позаурочній діяльності. – К., 1997. – 97 с.

3. Витковская Н. С., Щербо А. Б., Джала Д. Н. Формирование эстетической культуры младших школьников. – К.: Рад.шк., 1985. – 134 с.

4. Волкова Н. А. Динамика ценностных ориентаций в структуре личных характеристик у школьников: Автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07. – М., 1983. – 15 с.

5. Глазунова Л. Естетика з пелюшок: Про проблеми естетичного виховання // Освіта. – 1993 – № 9. – С.11.

6. Гомон І. Модель школи з пріоритетами естетичного виховання // Мистецтво і освіта. – 1999. – № 3. – С.19-21.

7. Естетичне виховання / упор. Яранцева Н. О. – К., 1988. – 214 с.

8. Коберник І. Моральне виховання: традиції, проблеми, інновації // Рідна школа. – 20002. – № 5. – С.42-44.

9. Концепція єдиної системи естетичного виховання у загальноосвітніх школах України : Проект // Мистецтво та освіта. – 1998. – № 1. – С. 2-6.

10. Корнійчук О. Е. Життя – джерело мистецтва. – К., 1985. – 294 с.

11. Котляр В. П. Основи образотворчого мистецтва і методика художнього виховання дітей. – Запоріжжя: Просвіта, 2003р. – 188 с.

12. Кудін В. О. Мистецтво і духовний світ молоді. – К.: Рад. школа, 1983. – 96с.

13. Лихачев Б.Т. Эстетика воспитания. – М.: Педагогика, 1972. – С. 55.

14. Мораль і так зване моральне виховання // Вишневський О. Сучасне українське виховання. Педагогічні нариси. – Львів, 1996. – С.27-37.

15. Підготовка майбутнього вчителя до морального виховання учнів: Навч. посібник / Авт. кол.: В. К. Демиденко (керівник) та ін. – К.: ІЗМН, 1996. – С. 2-4.

16. Прокопова О. Естетичне виховання як засіб формування духовності української молоді // Духовність українства – 2003 - № 6. – С. 56-59.

17. Рева В. Естетичне виховання школярів // Мистецтво та освіта. – 1998. – № 1. – С. 4-8.

18. Стельмахович М. Естетичне виховання //Теорія і практика українського національного виховання. – Івано-Франківськ, 1996. – С. 116-120.

19. Терещенко Ю. Філософія освіти та науки моральноетичного виховання // Шлях освіти. – 2002. – № 3. – С. 11-15.

УДК 091 (477.87) “17/18”

В. Ю. ФЕДОРАНИЧ,
викладач Коледжу мистецтв ім. А. Ерделі ЗХІ, м. Ужгород, Україна

ОСОБЛИВОСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ КИРИЛИЧНИХ ЕПІСТОЛЯРНИХ ПАМ’ЯТОК ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ІСТОРИЧНОЇ СВІДОМОСТІ

Федоранич В. Ю. Особливості дослідження кириличних епістолярних пам’яток другої половини XVIII – початку XIX століття у контексті формування історичної свідомості. У статті зроблено спробу первинного аналізу та систематизації епістолярної спадщини із Державного архіву Закарпатської області, звертається увага на фонетичні та лексичні особливості розмовної мови, які зустрічаються у документах. Уперше вводиться в науковий обіг ряд латиномовних та кириличних пам’яток другої половини XVIII ст.

Ключові слова: рукописні документи, вірш, акровірш, вітальний лист, латиномовні документи, кириличні пам’ятки, фонетичні та лексичні особливості.

Федоранич В. Ю. Особенности исследования кириличных эпистолярных памяток второй половины XVIII – начала XIX века в контексте формирования исторического сознания. В статье сделана попытка первичного анализа и систематизации эпистолярного наследия из Государственного архива Закарпатской области, обращается внимание на фонетические и лексические особенности разговорной речи, которые встречаются в документах. Впервые вводится в научный оборот ряд латиноязычных и кириллических памятников второй половины XVIII в.

Ключевые слова: рукописные документы, стихотворение, акростих, поздравительное письмо, латиноязычные документы, кириллические памятники, фонетические и лексические особенности.

Fedoranich V. Y. Features of research of cirilic epistolary sights of the second half of XVIII – beginning of XIX century in the context of forming of historical consciousness.

Background. The subject of the study was the epistolary legacy of the second half of XVIII – early XIX century.

Objectives. The objectives of this study are to examine the attempt of own systematization and description of row of documents which are first entered in a scientific appeal.

Methods. The method was been applied to the research.

Results. The results of the research support the fact that the handwritten sights in the context of forming of national consciousness of the «Russian population» distinguished itself mainly confessional.

Conclusions. At primary research of the archived sources of 151 fund XVIII century, the written Latin language was dominating. Notice the increase of epistolary inheritance of natural languages (Hungarian, German, Romanian) and Church until the end of the XVIII century. The Church Slavonic language came forward as an important factor of self-preservation and played a moderating role in the becoming of the national written language in the XVIII century.

Keywords: handwritten documents verse, acrostics, welcome letter, a Latin documents, Cyrillic sights, phonetic and lexical feature.

© Федоранич В. Ю., 2014

Постановка проблеми. Предметом дослідження стала епістолярна спадщина другої половини XVIII – початку XIX ст. із Державного архіву Закарпатської області, в основному матеріали 151 фонду, який містить документи Мукачівської греко-католицької єпархії. Дослідженням охоплено різножанрові твори, в яких використовується форма листа чи послання, власне, «література листів», в основі якої зберігається форма листування незалежно від функціонального призначення твору [1: 241-243].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Епістолярні документи – надзвичайно важливий джерельний матеріал, який на сьогодні опрацьований недостатньо як з історичної точки зору, так і мовознавчої. Разом із тим констатуємо проблеми у систематизації зазначеного матеріалу. Нам вдалося зібрати та зробити поки що первинне опрацювання цілої низки джерел, які вперше вводяться у науковий обіг. Зазначені документи містять інформацію про історичні події, фіксують процеси розвитку мови, відображають релігійні, культурні, суспільно-економічні відносини у краї. Досліджуваний матеріал викликає інтерес не тільки з точки зору мовознавства, але й може стати також додатковим і важливим історичним джерелом чи внести нові факти у мистецтвознавство.

Рукописні пам’ятки розглядаємо в контексті формування національної свідомості «руського населення», яке себе виокремлювало довгий час в основному конфесійно. Конфесійна свідомість досить довгий час складала базову частину самоідентифікації закарпатських селян аж до XX ст., а писемна мова залишалася важливим фактором культурної самобутності. На сьогодні існує значна науково-методологічна база для опрацювання цієї теми. Зокрема, проблемі становлення національної свідомості закарпатців та її утвердженню присвячено праці О. Мишанича, М. Тиводара, І. Ваната, М. Вегеша, В. Худанича та інших, у яких терміни *національна свідомість закарпатців*, їх *національна ідентичність*, *мовна свідомість, національна приналежність* і т. п. винесено в заголовки публікацій. Крім місцевих науковців, ці питання привертали увагу також дослідників та політиків із інших частин Європи, які мали інтерес до Українських Карпат.

До дослідження мови ряду українських пам’яток Закарпаття зверталися М. С. Антошин, С. Бевзенко, Й. Дзендзелівський, У. Єдлінська, П. Чучка та ін. Вивчення становлення і розвитку української мови на Закарпатті у XX ст. досить часто стосувалося ареалу поширення тих чи інших лексем, граматичних конструкцій, фонетичних особливостей і подібне.

Метою статті є спроба власної систематизації та характеристики ряду документів, які вперше вводяться у науковий обіг. Серед них: акровірш, присвячений А. Бачинському; вірш священика с. Фелше-Домоня з приводу свята св. Андрія до єпископа А. Бачинського; вірш з приводу свята св. Андрія; вірш, присвячений єпископу А. Бачинському з приводу його іменин; лист членів капітули єпископу А. Бачинському з приводу іменин; вітальні листи з при-

воду іменин єпископа А. Бачинського; елегії гімназиста м. Мішкольц Степана Раковського з приводу призначення дожиттєвим жупаном липтовської жупи молодшого Степана Раковського; «Донесения священиков и архидиаконов о постройке новых церковных зданий» та інші. Разом із первинною систематизацією нових документів робимо спробу аналізу впливу народної мови на офіційну церковнослов'янську.

Виклад основного матеріалу дослідження. Першим критерієм систематизації зазначених документів стала мова їх написання. Серед досліджуваного матеріалу наявні зразки, написані переважно латинською мовою, а також трапляються і кириличні, угорські, німецькі, в окремих випадках румунські. Особливо цікаві документи, які відображають вплив тогочасної освіти на форму написання, цінними є зразки, де руська мова записана латинськими буквами. Латиномовні документи беремо до уваги через важливість їх актуалізації у науковому середовищі, адже вони є відображенням культурної та освітньої ситуації на історичній території Закарпаття. Зокрема, вірші та акровірші, присвячені А. Бачинському, вказують на актуальність барокової культури у краї до кінця XVIII ст. Хронологічні рамки дослідження 1746-1798 рр. обумовлено датуванням рукописів, які потрапили у коло вивчення.

Наступним критерієм систематизації є призначення документів, яке дозволяє виокремити такі групи:

- циркуляри;
- листи, скарги, акти;
- переліки книг та майна окремих церков;
- карта (с. Гукливий Воловецького р-ну кін. XVIII століття, на якій чітко відображено село, гори, річки – транслітерація топонімів, які існували та збережені до сьогодні: Гукливий, Вича, Таламаш, Канора, Воловець).

Таким чином, першу групу документів, відповідно до мови написання, становлять вірші, присвячені єпископу А. Бачинському, зокрема:

- акровірш, присвячений А. Бачинському (13.11. 1788) – цей текст викликає інтерес не тільки з мовознавчої точки, але має і художню цінність, адже у центрі твору автором розташовано хрест, в якому читаємо VIVAT ANDREAS;
- вірш священика с. Фельше-Домонья з приводу свята святого Андрія до єпископа Бачинського (1787);
- вірш з приводу свята святого Андрія (4-15.12. 1784) – документ складається з 7 аркушів, писаних різними авторами, про що свідчать різні почерки;
- вірш, присвячений єпископу А. Бачинському з приводу його іменин (1790) – документ на 4 листах, писаний різними авторами, про що свідчать різні почерки;
- лист членів капітули єпископу А. Бачинському з приводу іменин (9.12.1790);
- елегії гімназиста м. Мішкольц Степана Раковського з приводу призначення дожиттєвим жупаном липтовської жупи молодшого Степана Раковського (1794). Джерело цікаве у першу чергу тим, що це один із друкованих у типографії документів, який складається з 2 елегій на 4 аркушах;
- вітальні листи з приводу іменин єпископа Андрія Бачинського (7.01.1797 – 30.12.1797). Кожен з 12 листів засвідчений підписом (чи навіть печаткою) окремого автора.

Латиномовну епістолярну спадщину розглядаємо як об'єктивне свідчення рівня побутування писемних мов. У перерахованих документах зауважуємо велику кількість пам'яток, які присвячені саме єпископу А. Бачинському. Звісно, ці рукописи потребують перекладу та ретельного вивчення, що може становити окреме дослідження. Проте навіть попередня систематизація дає можливість стверджувати, що діяльність владики А. Бачинського мала величезний резонанс не тільки серед кліру та державних діячів, але також у середовищі міщанства та селян. Про це свідчать листи, посвяти та вірші, серед авторів яких зустрічаємо в основному людей, які отримали освіту чи певне становище у суспільстві завдяки патронату А. Бачинського, як, наприклад, листи капітана австрійської армії Новака з приводу свята святого Андрія та про рух армії (4. 03.1783 – 30.11.1783 р.).

Окрім того, вводячи у науковий обіг зазначені документи, сподіваємося на залучення ширшого кола зацікавлених дослідників до вивчення цих пам'яток.

На основі первинної систематизації зазначених рукописів помічаємо тенденцію збільшення кількості документів, написаних до кінця XVIII ст. німецькою мовою, рідко зустрічаються офіційні документи, написані угорською, румунською, як і писані руською (церковнослов'янська із введенням місцевих діалектних слів) мовами. Разом з тим, кількість як руських рукописів збільшується після 1790 р., так і угорських, що може свідчити про тенденцію зростання уваги населення в документообігу до використання розмовної мови. Це є невипадковим, адже значна увага зверталася на розвиток розмовної мови в освіті, що не могло не відобразитися й у церковному середовищі. Такі трансформації можемо пов'язувати із зростанням впливу тогочасних ідей Просвітництва і на північно-східну території Угорського королівства. Проте побутування церковнослов'янської мови як писемної, на відміну від угорської, не стимулювало до широкого використання народної розмовної мови у діловодстві. З цієї причини основний акцент робимо на виділенні із загального масиву саме характерних фонетичних, лексичних та стилістичних мовленнєвих форм.

Саме тому на особливу увагу заслуговує низка нещодавно віднайдених кириличних листів, з яких виокремлюємо майже ті ж самі групи документів, що й серед латиномовних рукописів:

- грамоти, листи, циркуляри;
- звернення до парохів, дияконів, пастви;
- інструкції;
- прохання про переведення священиків чи призначення їх;
- скарги, протоколи соборів;
- перелік парафій та перепис кількості прихожан у них;
- опис майна, перелік богослужебних книг;

- переписка про купівлю землі;

- заповіти, зобов'язання різного характеру та ін.

Поряд із вищеназваними документами окрему групу становить значна кількість рукописних октоїхів, підручників, граматик та рецензії на них, вірші та акровірші (як правило, панегірики), які стануть матеріалом подальших досліджень.

Уже первинний аналіз зазначених пам'яток дає підстави говорити, що в основі офіційної церковнослов'янської мови лежить київський ізвод, із його характерними фонетичними та лексичними рисами. У вище наведених кириличних документах XVIII ст. із Державного архіву Закарпатської області відображені ті ж фонетичні та лексичні особливості:

- **Ѣ** передає ***і***;

- ***ы*** відповідає ***и***;

- після шиплячих та м'яких етимологічне ***е*** переходить в ***о*** (чоловік і под.);

- широко вживаються форми кличного відмінка: «синове крилошане», «превосходительний пане», «пане архіпастирю и благодителю», «пане архієрею і патроне мні ласкавий» та под.;

- використання суфіксів ***-ив-, -ин-*** при творенні збірних іменників (мливо, жниво, маржина, вшилячина і под.).

Поряд із загальноукраїнськими особливостями церковнослов'янської мови особливий інтерес викликає широке вживання в офіційних документах простонародних слів, словосполучень, які відображають живу мову народу. Наприклад, у «Донесения священиков и архидиаконов о постройке новых церков зданий» (Ф. 151. – Оп. 5. – Спр. 882. – 31.1794. – арк. 5) привертають увагу наступні: «синове благородні крилошани», «выразный и твердый розказ є», «ниедин», «хыжи»; у Листі-повідомленні про пожежу (Ф. 151. – Оп. 5. – Спр. 882. – 31.1794. – Арк. 7) – «вармеди», «хлівами», «пелевнею», «тенгерицѣ», «первой години пополудни», «дрыва», «двакрату». Підтвердженням включення просторозмовних форм у документах є й сучасне широке вживання таких конструкцій у розмовній мові представників старшого покоління, зокрема Верховини. Збережені, наприклад, такі розмовні форми:

- «выразный и твердый розказ є» – станом на поч. XXI ст. є збереженою розмовною формою у населення Верховини, зокрема Воловецького р-ну, Міжгірського р-ну (дав твердий розказ);

- «ниедин» у значенні «жодний» – збережена розмовна форма, поширена на всій території Закарпаття;

- «вармеди» – мадяризм, спотворений, побутував у значенні «район»;

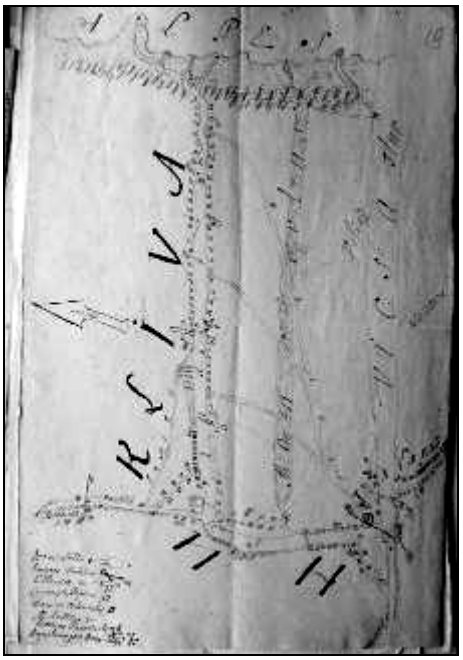
- «первой години пополудни» – збережена в розмовній формі на значній території сучасного Закарпаття.

Варто також звернути увагу на певну кількість власних назв (топоніми, прізвища та под.) у вищенаведених документах, що може стати об'єктом окремого наукового дослідження.

Висновки і перспективи. При первинному дослідженні архівних джерел 151 фонду за XVIII ст. доходимо висновку, що домінуючою писемною мовою є латинська. Зауважуємо зростання епістолярної спадщини розмовними мовами (угорською, німецькою, румунською) та церковнослов'янською до кін. XVIII ст. Це дає підстави стверджувати, що церковнослов'янська мова, яка довгий час виступала важливим чинником самозбереження, у XVIII ст. відіграла стримуючу роль становлення народної писемної мови.

Кириличні документи XVIII ст. із Державного архіву Закарпатської області є різноманітними за функціональним призначенням, стилістикою, містять велику кількість розмовної лексики, відображають процеси розвитку мови, містять інформацію про релігійні, культурні та суспільно-економічні відносини на території історичного Закарпаття у другій половині XVIII століття. Проте також можемо відзначити, що для писемних пам'яток Закарпаття (як і для загальноукраїнського контексту) таким же характерним було використання трьох функціональних стилів: високого (конфесійна література), середнього (мова літописів і художньої літератури) і зниженого («Руська Правда», грамоти). [2: 10-43]

Акровірш, присвячений А. Бачинському (13.11.1788)
ДАЗО, Ф. №151, оп. 1, № 3782.



Карта с. Гукливий, 1794
ДАЗО, Ф.№151, оп. 5, № 882, арк.19

ЛІТЕРАТУРА

1. Літературознавчий словник-довідник, Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ. Академія, 1997.

2. Русанівський В. Давньокиївська літературна мова. Основа давньокиївської літературної мови. Виклад головних поглядів на її походження // Русанівський В.М. Історія української літературної мови. – К.:Артек, 2000.

3. Чучка П. Національна свідомість закарпатських українців у XX столітті: етнолінгвістичний та культурно-історичний аспекти. – www.interklasa.pl/portal/dokumenty /ridna_mowa_uk/index.php?page=rm25_07

4. Удварі І. Русинські жерела урбарської реформи Марії Терезії – Ніредьгаза, 1999.

5. Антошин М. С. Закарпатская грамота 1404 г. // Науч. зап. Ужгород. ун-та. – Ужгород, 1955. – Т. 13. – С. 6–63.

6. Бевзенко С. П. Із спостережень над мовою пам'яток розповідних жанрів, писаних на Закарпатті // Науч. зап. Ужгород. ун-та. – Ужгород, 1958. – Т. 35, 1958 – С.92–109.

7. Дзендзелівський Й. О. Дарчий напис XVII ст. з рисами гуцульських говорів // Доповіді і повідомлення Ужгородського ун-ту. Сер. філол. – Ужгород, 1958. – № 2. – С. 34-52.

8. Єдлінська У. Я. Протокольна книга Мукачівського єпископа — пам'ятка української літературної мови на Закарпатті в другій пол. XVIII ст. // Дослідження і матеріали з української мови. – Т. 3.– 1960

9. ДАЗО – Ф 151. – Оп. 1. – Спр. 3782. Акровірш, присвячений А. Бачинському (13.11.1788).

10. ДАЗО – Ф 151. – Оп. 1. – Спр. 3603. Вірш священика с. Фельше-Домонья з приводу свята святого Андрія до єпископа Бачинського (1787)

11. ДАЗО – Ф. 151. – Оп. 1. – Спр. 3242. Вірш з приводу свята святого Андрія (4–15. 12. 1784 р.)

12. ДАЗО – Ф. 151. – Оп. 5. – Спр. 209. Вірш присвячений єпископу А. Бачинському з приводу його іменин (1790)

13. ДАЗО – Ф. 151. – Оп. 5. – Спр. 210. Лист членів капітули єпископу А. Бачинському з приводу іменин (09.12. 1790).

14. ДАЗО – Ф. 151. – Оп. 5. – Спр. 780. Елегії гімназиста м.Мішкольц Степана Раковського з приводу призначення дожиттєвим жупаном липтовської жупи молодшого Степана Раковського (1794).

15. ДАЗО – Ф. 151. – Оп. 5. – Спр. 1563. – Арк. 12. Вітальні листи з приводу іменин єпископа А. Бачинського (7.01. 1797 – 30.12.1797)

16. ДАЗО – Ф. 151. – Оп. 1. – Спр. 882. – Арк. 5. Донесения священиков и архидиаконов о постройке новых церков зданий (03.01.1794 – 27.12.1794) – 54 арк.

17. Донесения священиков и архидиаконов о постройке новых церков зданий // ДАЗО – Ф. 151. – Оп. 1. – Спр. 882. – Арк. 7. Лист-повідомлення про пожежу.

18. ДАЗО. – Ф. 151. – Оп. 1. – Спр. 3152. Листи капітана австрійської армії Новака з приводу свята святого Андрія та про рух армії (04.03.1783 – 30.11.1783)

19. Донесения священиков и вицедияконов о постройке новых церковных зданий // ДАЗО. – Ф. 151. – Оп. 5. – Спр. 882. – арк.19. Карта с. Гукливий (03.01.1794 – 27.12. 1794). – 54 арк.

УДК 372.8:378.6

Микола БЛИЗНЮК,
доцент Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ, кандидат педагогічних наук, м. Косів, Україна

Андрій АНДРЕЙКАНИЧ,
завідувач відділення графічного дизайну та дизайну меблів Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ, аспірант ЛНАМ, м. Косів, Україна

КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ У НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ ХУДОЖНІХ ЗАКЛАДІВ ОСВІТИ

(*на прикладі викладання предмета «Проектування» для спеціалізації «Дизайн меблів»*)

Близнюк М. М., Андрейканич А. І. Розглядається питання застосування комп'ютерних технологій у навчальному процесі художніх закладів освіти при викладанні курсу «Проектування» для спеціалізації «Дизайн меблів».

Ключові слова: комп'ютерні технології, проектування, художня освіта, дизайн меблів.

Близнюк Н. Н., Андрейканич А. И. В статье рассматривается вопрос применения компьютерных технологий в учебном процессе учебных художественных заведений при преподавании курса «Проектирование» для специализации «Дизайн мебели».

Ключевые слова: компьютерные технологии, проектирование, художественное образование, дизайн мебели.

Blyzniuk M. M, Andriykanych A.I. Computer technology in the educational process of art education institutions (for example, teaching the subject "Design" for the speciality «Furniture Design»).

Background. In recent years, there has been an increasing interest in **c**omputer technologies in educational process of artistic education institutions. This article presents the application of computer technologies in the process of studying in art schools for teaching the discipline «designing» (design of furniture specialization).

Objectives. Analysis of educational literature, publications, labours and materials of scientifically-pedagogical conferences in relation to an appropriateness and importance of application of computer technologies in teaching of the «Planning course» in artistic establishments, problem in approaches and interpretation of methods and preparation of future specialists in industry of art.

Results. The modern system of Ukrainian artistic education, surely, requires updating and preparation of specialists of high-quality, new composition on principles of synthesis of art, science and hardwares.

Conclusions. Development of innovative methods will become the example of improvement of pedagogical-scientific and artistic process.

Keywords: Computer technologies, designing, artistic education, design of furniture.

© Близнюк М. М., Андрейканич А. І., 2014

Постановка проблеми. Комп'ютеризація навчальних закладів усіх рівнів акредитації та впровадження в навчальний процес сучасних інформаційних технологій кардинально змінює підходи до розробки не тільки навчальних програм, але й структури ведення навчання, наукових та художніх концепцій при викладі того чи іншого предмета [1]. Розвиток комп'ютерних технологій впливає на різні галузі мистецтва і сфери людського буття, але основою в цьому процесі залишається творче мислення людини. Власне, знайти ту межу між творчістю та використанням комп'ютерних технологій як одного із допоміжних засобів відображення ідеї при створенні проектів з того чи іншого предмета є головним завданням при впровадженні їх у навчальний процес. Безперечно, що ці інноваційні процеси у сфері освіти, пов'язані з комп'ютеризацією навчального процесу, допоможуть підняти професійний рівень знань на якісно вищий.

Зв'язок роботи науковими програмами: Робота виконана в контексті наукової діяльності відділення дизайну меблів та художніх виробів з дерева кафедри дизайну Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв на 2013-2014 навчальні роки (протокол №1 від 30 серпня 2013 року).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед наукових робіт, присвячений застосуванню комп'ютерних технологій в галузі художньої освіти варто виділити загальні дослідження з інформатизації навчального процесу Жалдака М.І., Гуржія А. М., Лапінського В. В. Питанням інтеграції комп'ютерних технологій до процесу підготовки фахівців художньо-проектного напрямку присвячено роботи Яковлєва М. І., Дорошенка Ю. О., Близнюка М. М. та інших авторів.

Мета роботи. Аналіз навчальної літератури, публікацій, праць і матеріалів науково-педагогічних конференцій щодо доречності й важливості застосування комп'ютерних технологій у викладанні курсу «Проектування» в художніх закладах, проблеми в підходах і трактуванні методики та підготовки майбутніх спеціалістів у галузі мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Визначення самого поняття проектування є важливою умовою для подальшого дослідження. На сьогоднішній день пройшла підміна понять. Сама назва спеціалізації «дизайн меблів» – це не що інше, як проектування меблів, оскільки безпосередньо термін «дизайн» походить від англійського «desing» – проектувати, конструювати [2: 17]. Предмет «Проектування» входить до навчального плану підготовки фахівців різних рівнів акредитації в художніх навчальних закладах і є базовим. Основою створення будь-якого виробу є формування ідеї, композиційне її рішення, що виливається у вигляді проекту, за допомогою того чи іншого засобу відтворення: рисунку, макету, візуалізації за допомогою комп'ютерних програм тощо.

Слово «композиція» походить від латинського – «compositio», що дослівно означає складання, уклад, з'єднання частин у одне ціле в певному порядку, створення співвідношення сторін і поверхонь, які, компонують певну форму [3]. У такому широкому розумінні термін «композиція» застосовується до різних видів мистецтва: літератури, театру, кіно, музики, образотворчого мистецтва, архітектури.

Людина, створюючи предмети, опирається на форми, які існують у природі, певною мірою копіює їх. Митець творить за законами краси, він старається зробити речі приємними, такими, що поєднують у собі утилітарне з естетичним. Твори, створені на основі такого відбору, здатні впливати на почуття людей. Проектування – це, з одного боку, творчий процес створення твору мистецтва від появи задуму до його завершення, з іншого – своєрідний комплекс засобів розкриття змісту твору, що базується на законах, правилах і прийомах, які служать найбільш повнішому, цілеснішому й виразнішому рішенню задуму [4].

Метою курсу «Проектування» для спеціалізації «дизайн меблів» є засвоєння студентом професійних навиків проектної діяльності в галузі меблів, розвиток творчого підходу та вміння виразити проектні ідеї на високому професійному рівні різноманітними художніми засобами, в тому числі із застосуванням комп'ютерних технологій.

Проектування, як навчальний предмет, сформувався значно пізніше, ніж рисунок та живопис. Його умовне відставання як навчальної дисципліни було пов'язане з тим, що рисунок завжди був і залишається основою основ образотворчої грамоти. Створення творів мистецтва визнавалось довгий час справою досить складною, доступною обмеженому колу студентів.

Процес художнього творення – це певний феномен, інтуїтивне явище, що слабо піддається вивченню. Сьогодні курс проектування та композиції включений у навчальні плани всіх художніх закладів. Він має велике значення для розвитку абстрактно-асоціативного мислення студентів та підготовки їх до самостійної творчої роботи [5].

Розвиток сучасних технологій, зокрема комп'ютерних, які входять в усі сфери людського життя, має надзвичайно важливе значення. Завдяки застосуванню новітніх досягнень комп'ютерної техніки, вивченню при їх допомозі історії, теорії та, певна річ, практичним заняттям із композиції, навчальний процес можна не лише осучаснити, а й зробити цікавішим та змістовнішим як для студентів, так і для викладачів. Використання комп'ютерних програм для подальшої обробки зображень, створених «вручну», дозволяє використовувати й отримувати небачені раніше спецефекти та багато разів дублювати та переробляти композицію, на що раніше витрачалось багато часу.

Для зручності роботи як дизайнерів меблів, так і салонів-магазинів, а також для дизайнерів-аматорів розроблені безліч програм для проектування меблів (ось наприклад цілий пакет програм, у який входять Astra 3.5, Базис-мебельник & Інтер'єр 5.0, Базис-розкрій 2.0, Базіс-Шкаф Купе 1.0, Базис-склад 1.0, BCAD-мебельник 3.7.407, BCAD-дизайнер 3.7.407, BestCut 1.22, Cutting2 1.53, К3-Дизайн Меблів 4.08, KitchenDraw 4.0 Російська, Pro-100 3.51, Woody & Sayer 1.5) і цим списком вони не обмежуються. Вони допомагають користувачам вибрати не лише потрібний предмет інтер'єру, але і створити загальний стиль приміщення [6].

Дамо характеристику кількох комп'ютерних програм, що використовуються в навчальному процесі при проектуванні меблів:

«KitchenDraw» – ця програма призначена, в першу чергу, для створення інтер'єру кухні. Вона дозволяє не лише швидко і якісно спроектувати меблі, але і створювати бази готової 3D продукції, організовувати продажі, видавати звіти, саме завдяки цьому, її використовують практично у всіх салонах-магазинах. KitchenDraw дуже зручна. Наприклад, будь-яка якісна зміна одного об'єкту відразу відбивається на всіх аналогічних предметах, це істотно економить час. В середньому процес створення макету займає від 15 хвилин до години (сайт програми http://www.kitchendraw.com/).

«PRO-100» – популярне програмне забезпечення. За допомогою його користувач створює предмети меблів, аранжує на свій розсуд інтер'єр в цілому і тут же отримує стереоскопічне зображення макету. Поєднання простоти управління, інтерфейсу та широкого спектру інструментів дозволяє виділити PRO-100 серед аналогічних програм.

«Astra» – програма для проектування меблів, розрахована на невеликі меблеві фірми-виготівники. Усе в ній призначено для швидкого, якісно і простого проектування об'єкту. Створений макет у автоматичному режимі зберігається для замовлення розкрою, який, у свою чергу, може бути здійснений за півгодини (сайт програми http://www.sysinfolab. com/download.htm).

«BCAD» – ця програма розроблена не лише для створення й виготовлення корпусних меблів, вона з успіхом вирішує й усі інші завдання, покладені на неї, наприклад, розробка дизайну інтер'єру, підбір меблів, друк документації. Робота з програмою полягає в наступному: користувач або удосконалює вже готовий виріб, створюючи новий, або працює з панелями і блоками, створюючи абсолютно новий шедевр.

«КЗ-Дизайн» – програма автоматизації прийому замовлень, розрахунку вартості. Також призначена для роботи з матеріалами. Окрім готових об'єктів, з її допомогою можна створювати нестандартні індивідуальні меблі.

«Базис мебельник & Інтер'єр» – головні характеристики програми зводяться до наступних: простий інтерфейс, легкість проектування, можливість установки дверей, ящиків, облицювання кромок, наклейки пластика і плівки, формування пазів, широкий вибір кріплень, створення проектної документації, економія засобів за рахунок створення збірних одиниць, можливість редагування (сайт програми http://www.bazissoft.ru/).

У навчальному процесі кафедри дизайну Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв для спеціалізації «дизайн меблів» використовуються також та графічні редактори трьохмірного моделювання як 3D MAX, КОМПАС 3D, SKETCH UP.

Перш ніж приступити до роботи з тим або іншим програмним забезпеченням, необхідно визначитися з метою вашої роботи і рівнем володіння технікою. Правильно поставивши завдання, ви неодмінно досягнете успіху на терені створення унікальних меблевих шедеврів.

Не дивлячись на різноманіття програм для створення меблів, навчання в жодній з навчальних дисциплін будь-якого мистецько-художнього спрямування не може бути ефективним, якщо студент не навчився малювати й не прагне вдосконалюватись як художник. Треба не лише володіти академічною грамотою, а й уміти думати, творчо мислити; творити, знаючи закони й правила побудови малюнка, композиції, формотворення [7].

Жоден комп'ютер не здатен створити самостійно художній образ, для цього необхідна участь художника у процесі творення. Основи художньої грамоти необхідно вивчати і вдосконалювати. За допомогою векторних, растрових та тривимірних програм комп'ютерної графіки ці знання можуть вилитись у цікаві дизайнерські розробки та проекти.

Висновки. Застосування сучасних технологій і засобів зображення дає можливість художникові працювати вже на етапі ескізування, застосовуючи різні методи і програми. Викладання курсу «Проектування» із застосуванням комп'ютерних програм цього напрямку вимагає якісних змін у програмі, змісті, організаційних формах і методах навчання. Сучасна система української художньої освіти, безумовно, потребує оновлення та підготовки фахівців якісно нового складу на засадах синтезу мистецтва, науки й технічних засобів. Розробка такої методики стане прикладом удосконалення педагогічно-наукового і художнього процесу.

Перспективи. Проблема дослідження науково-методичного матеріалу за темою «Застосування комп'ютерних технологій при викладанні курсу «Проектування» спеціалізації «Дизайн меблів» в художніх закладах» вимагає розробки і впровадження сучасних навчальних технологій й методик, урахування рівня творчих можливостей студента, його інтересів та інтелектуальних здібностей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Концептуальні засади викладання фундаментальних навчальних дисциплін в дизайн-освіті / Н. Г. Романенко, В. А. Афонін, Ю. П. Іщенко, О. М. Лагода // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. – 2004. – N 6. – С. 67-73. – Бібліогр.: 6 назв. – укр.

2. Білодід Ю. М. Основи дизайну: Навч. посіб. / Ю. М. Білодід, О. П. Поліщук. - К.: Вид. ПАРАПАН, 2004. – 236 с. – Бібліогр.: с. 236.

3. Дорошенко Ю. О. Комп'ютерна графіка: розкриємо секрети програмної реалізації візуальних спецефектів статичних зображень / Ю.О. Дорошенко // Комп'ютер у школі та сім'ї. – 1998.– № 1.– С. 43-47.

4. Школа изобразительного искусства: учеб. пособие / в 3-х т.– Под ред. Угарова Б. С.– М.: Изобразительное искусство, 1986. – I том.

5. Близнюк М. М. Інформаційно-комп'ютерні технології: мистецький аспект. Наукове видання / М. М. Близнюк.– К.: Каравела, 2006. – 272с.

6. Програми для проектування меблів [Електронний ресурс]. – Режим достуту: www.progi.pp.ua/programi-dlya-proektuvannya-mebliv/.

7. Шорохов Е. В. Основы композиции / Е. В. Шорохов. – М.: Просвещение, 1979.

Наукове видання

ВІСНИК
Закарпатського художнього інституту
Випуск 5

Матеріали
Міжнародної науково-практичної конференції
«Ерделівські читання»
Ужгород, 13-14 травня 2014 р.

The Newsletter
Transcarpathian Institute of Arts
№ 5

Materials
of International scientific-practical conference
«Erdeli Lectures»
Uzhhorod, the 13-14th of May, 2014

Головний редактор Наталія Ребрик
Редактор Оксана Гаврош
Переклад англійською Мирослави Костюк
Художньо-технічна редакція Івана Ребрика
Комп'ютерна верстка Андрія Ребрика

Підписано до друку 15.12.2014.
Формат 60х84/16. Гарнітура Cambria.
Облік.-вид. арк. 25,5. Замовлення № 20.
Наклад 350 прим.

Закарпатський художній інститут
м. Ужгород, вул. Волошина, 43
Тел.: (0312)66-37-37, 66-34-73.
Факс: (0312)66-32-90. E-mail: usa.uzhgorod@i.ua

Виготовлення тиражу
МПП «Ґражда»
Свідоцтво про державну реєстрацію видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції.
Серія 3т № 22 від 1 вересня 2005 р.
88000, м. Ужгород, вул. Орлина, 1, т./факс (0312) 61-51-81

В 53 **Вісник** Закарпатського художнього інституту. Випуск 5: «Ерделівські читання» (Ужгород, 13-14 травня 2014 р.) / Ред. кол.: Небесник І. І. та ін. – Ужгород: Закарпатський художній інститут, 2014. – 196 с.

ISSN 2409-3114

П'ятий випуск «Вісника Закарпатського художнього інституту» містить матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання», проведеної в Ужгороді 13-14 травня 2014 р. На конференції дано науковий аналіз теоретичних і практичних досліджень у галузі образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та мистецької освіти України, а також порушено проблему взаємовпливів культур європейських народів та впровадження художньої освіти в мистецьких закладах.

ББК 85. 103(4УКР) УДК 7. 03(477)

N 34 **The Newsletter** of Transcarpathian Institute of Arts. № 5: «Erdeli Lectures» (Uzhhorod, the 13-14th of May, 2014) / Editorial Board: Ivan Nebesnik etc. – Uzhhorod: Transcarpathian Institute of Arts, 2014. – 196 p.

ISSN 2409-3114

The fifth issue of the «Newsletter of Transcarpathian Institute of Arts» contains the materials of the scientific and practical conference «Erdeli Lectures», held in Uzhhorod, 13-14 May, 2014. Referred to at the conference was the analysis of the theoretical and practical investigations in the spheres of pictorial, decorative and applied art, design and art education in Ukraine. Touched upon was also the problem of the interinfluence of the cultures of the European peoples and introduction of the art education at art educational institutions.

LBC 85.103(4UKR) UDC 7.03(477

ВІСНИК

Закарпатського
художнього інституту

5/2014

Адреса:
вул. А. Волошина, 37
Ужгород 88000, Україна

Тел.: (0312) 61-61-28
Факс: (0312) 61-30-33
E-mail: usa.uzhgorod@i.ua
сайт: www.artedu.uz.ua

ISSN 2409-3114