ISSN 2520-6419

Міністерство культури та інформаційної політики України
Закарпатська академія мистецтв

ВІСНИК
Закарпатської академії мистецтв

14/2020

Збірник наукових праць

Ужгород

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ЗАКАРПАТСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

ВІСНИК
Закарпатської академії мистецтв

Випуск 14

Збірник наукових праць

Ужгород
Закарпатська академія мистецтв
2020

MINISTRY OF CULTURE
AND INFORMATION POLICY OF UKRAINE
TRANSCARPATHIAN ACADEMY OF ARTS

NEWSLETTER

Transcarpathian Academy of Arts

№ 14

Bulletin of scientific and research works

Uzhhorod
Transcarpathian Academy of Arts
2020

ББК 85.103(4УКР)
УДК 7.03(477)
В 53

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

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

Друкується за ухвалою Вченої ради Закарпатської академії мистецтв 27 листопада 2020 р., протокол № 4

Published according to the decision of the scientific council of Transcarpathian Academy of Arts 27 November 2020, protocol № 4

ISSN 2520-6419
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14

© Закарпатська академія мистецтв, 2020

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Михайло ПРИЙМИЧ, *доктор мистецтвознавства, доцент, Закарпатська академія мистецтв (головний редактор) (Україна);*

Іван НЕБЕСНИК, *кандидат педагогічних наук, професор, ректор Закарпатської академії мистецтв (заступник головного редактора) (Україна);*

Микола МУШИНКА, *академік Національної академії наук України, доктор філологічних наук, професор Закарпатської академії мистецтв (Словаччина);*

Бейла СЕПЕШІ, *доктор мистецтва, Ніредьхазький університет (Угорщина);*

Володимир ЗАДОРОЖНИЙ, *доктор історичних наук, професор Закарпатської академії мистецтв (Україна);*

Віктор ДАНИЛЕНКО, *доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України, ректор Харківської державної академії дизайну і мистецтв (Україна);*

Володимир КАРАНКІЄВИЧ, *професор, доктор мистецтвознавства, Гуманітарно-природничий університет ім. Яна Длугоша в Ченстохові (Польща);*

Микола ЯКОВЛЄВ, *доктор технічних наук (технічна естетика), професор, головний вчений секретар Національної академії мистецтв України (Україна);*

Роман ЯЦІВ, *кандидат мистецтвознавства, професор Львівської національної академії мистецтв (Україна);*

Ростислав ШМАГАЛО, *доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної академії мистецтв (Україна);*

Галина СТЕЛЬМАЩУК, *доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної академії мистецтв (Україна);*

Василь КОСІВ, *доктор мистецтвознавства, доцент Львівської національної академії мистецтв (Україна);*

Федор ШАНДОР, *доктор філософських наук, професор Ужгородського національного університету (Україна);*

Сергій ФЕДАКА, *доктор історичних наук, професор Ужгородського національного університету (Україна);*

Іван ВОВКАНИЧ, *доктор історичних наук, професор Ужгородського національного університету (Україна);*

Одарка СОПКО, *кандидат мистецтвознавства, доцент Закарпатської академії мистецтв (Україна);*

Аттіла КОПРИВА, *кандидат мистецтвознавства, доцент Закарпатської академії мистецтв (Україна);*

Оксана Гаврош, *кандидат мистецтвознавства, Закарпатська академія мистецтв (відповідальний секретар) (Україна);*

Наталія РЕБРИК, *кандидат філологічних наук, проректор Закарпатської академії мистецтв (Україна).*

EDITORIAL BOARD:

Mykhaylo PRIYMYCH, *Ph. D. (art history), associate professor, Transcarpathian Academy of Arts (Ukraine);*

Ivan NEBESNYK, *Ph. D. (pedagogics), professor, rector of Transcarpathian Academy of Arts (Ukraine);*

Mykola MUSHINKA, *academician of the National Academy of Science of Ukraine, Ph. D. (philology), professor (Slovakia);*

Béla István SZEPESSY, *Ph . D (art history), professor, University of Nyíregyháza (Hungary);*

Volodymyr ZADOROZHNYY, *Ph. D. (history), professor; Transcarpathian Academy of Arts (Ukraine);*

Victor DANYLENKO, *academician of the National Academy of Art of Ukraine, Ph. D. (art history), professor, principal of Kharkiv National Academy of Design and Art (Ukraine);*

Volodymyr KARANKIEVYCH, *Ph. D. (art history), professor, Jan Dlugosz University in Czestochow (Poland);*

Mykola YAKOVLYEV, *Ph. D. (technical sciences, technical aesthetics), professor, chief scientific secretary of National Academy of Arts and architecture of Ukraine (Ukraine);*

Roman YATSIV, *Ph. D. (art history), professor pro-rector of Lviv National Academy of Arts (Ukraine);*

Rostyslav SHMAGALO, *Ph. D. (art history), professor, Lviv National Academy of Arts (Ukraine);*

Halyna STELMASHCHUK, *Ph. D. (art history), professor, Lviv National Academy of Arts (Ukraine);*

Vasyl KOSIV, *Ph. D. (art history), associate professor, Lviv National Academy of Arts (Ukraine);*

Fedor SHANDOR, *Ph. D. (philosophy), professor; Uzhhorod National University (Ukraine);*

Serhiy FEDAKA, *Ph. D. (history), professor, Uzhhorod National University (Ukraine);*

Ivan VOVKANYCH, *Ph. D. (history), professor, Uzhhorod National University (Ukraine);*

Odarka SOPKO (DOLHOSH), Ph. D. *(art history), Transcarpathian Academy of Arts (Ukraine);*

Attila KOPRYVA, *Ph. D. (art history), associate professor, Transcarpathian Academy of Arts (Ukraine);*

Oksana HAVROSH, *Ph. D. (art history), principal secretary, Transcarpathian Academy of Arts (Ukraine);*

Nataliya REBRYK, *Ph. D. (philology), pro-rector of Transcarpathian Academy of Arts (Ukraine).*

ЗМІСТ

НАШІ ЮВІЛЕЇ _____7

Іван НЕБЕСНИК
Конференція «Ерделівські читання» та її роль у розвитку художньої освіти на Закарпатті _____7

Олексій РОГОТЧЕНКО
Вітальне слово _____9

ПОСТАТІ _____10

Олександ ФЕДОРУК
Мистецький промінь славетної Марії Левитської (по мистецькій драбині Іоанна Ліствичника) _____10

Наталія РЕБРИК
Антон Кашшай та Іван Долгош: синтез мистецтв _____15

Олександр МАЛЕЦЬ, Наталія МАЛЕЦЬ, Вікторія ОЛІЙНИК
Культурно-світоглядні орієнтири та мистецькі уподобання Яцка Остапчука кінця XIX – початку XX століття_____21

Оксана ГЕРІЙ, Мар'яна ПЕЛЕХ
Штрихи до творчої біографії церковного маляра Теодора Гладкого (кінець XIX – початок XX ст.) _____30

Вікторія МАНАЙЛО-ПРИХОДЬКО
Співпраця Федора Манайла із творчими колективами філармонії, театру та кіно _____37

Катерина РАДЬКО
Нова форма світосприйняття «Лісової пісні» Лесі Українки у порцеляні Валентини Трегубової _____47

Ольга АЕГЕРТЕР
Українські художники Швейцарії в умовах пандемії_____56

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО _____63

Орест ГОЛУБЕЦЬ
До питання адаптації модернізму та постмодернізму в мистецькій освіті України _____63

Бейла Іштван СЕПЕШІ
Чи є життя за межами галактики Гутенберга? Вплив технічного прогресу на зміни мистецького вираження _____68

Світлана ПРИЩЕНКО
Мистецтвознавчі дослідження рекламної графіки як продукту культури _____76

Михайло ПРИЙМИЧ
Сенси, терміни та форми у дискурсі мистецтвознавства України_____85

Оксана ГАВРОШ
«Symbolum Sacrum» & Руслан Тремба: особливості прочитання та інтерпретацій християнських сюжетів (на прикладі проектів 2007–2017 рр.) _____92

Олег РУДЕНКО
Мистецтво книги як естетичне джерело духовної культури народу_____98

Ірина МАТОЛІЧ
Сучасне мистецтвознавство України. Основні проблеми _____108

Ольга ЛУКОВСЬКА, Олена ЦИМБАЛЮК
Всеукраїнський мистецький проєкт «Арттекстиль. Інтеграція мистецтв» ____115

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ _____122

Ростислав ШМАГАЛО
Декоративно-ужиткове мистецтво: філософсько-освітні основи розвитку і сучасні виклики_____122

Василь КОЦАН
Чепець – елемент народного вбрання Закарпаття кінця XIX – першої половини XX ст. _____131

Юлія СТЕМПІЦЬКА
Особливості трактування різночасових та різнопросторових сюжетів в композиціях українських золотарських оправ_____141

Тетяна БАЛБУС
Орнаментальні і сюжетні розписи українських скринь_____148

Сергій ЛУЦЬ
Ювелірство та емальєрство Олександри Барбалат_____157

Галина ГОЛУБЕЦЬ
Українська професійна художня кераміка: до питання відображення в музейних колекціях _____164

Людмила КОРЖ-РАДЬКО
Квіти в натюрмортах І. Грабаря: від «махрового дивізіонізму» до класики соціалістичного реалізму_____174

Юрій ЯМАШ
Стилістичні паралелі живопису Івана Труша і французьких імпресіоністів_____183

Світлана РОГОТЧЕНКО
Особливості розвитку художнього ковальства Києва 1970-2000-х рр._____193

Оксана ЗДОР
Книга як цілісна система текстового й візуального в історичному та сучасному контексті___200

Софія ЯНКЕВИЧ
Твори В. Шекспіра у графічній інтерпретації художника В. Єрка_____212

Ольга БОРИСЕНКО
Віртуальний простір як інструмент дизайну і комунікації___223

Вікторія СЛИВКА, Ігор СЛИВКА
Використання інтерактивних технологій у виставкових просторах _____226

Галина СКЛЯРЕНКО
Закарпатська школа живопису та особливості «повернення до модернізму» в українському мистецтві 1960-х років_____23

ПЕАГОГІКА _____242

Світлана КОНОВЕЦЬ
Особливості набуття уяви у творчому розвитку особистості _____242

Роман ОДРЕХІВСЬКИЙ
Мистецтво скульптури у професійній підготовці студентів-дизайнерів_____250

Анатолій ПАВКО
Основні чинники взаємовпливу науки і мистецтва: системний підхід _____255

Наталя ДОЧИНЕЦЬ, Олеся ГАВРИЛЕЦЬ, Георгіна КАМПО
Економічний контент у системі підготовки фахівців сфери культури та мистецтв_____260

Мирослава КОСТЮК
Експериментальна методика формування полікультурної компетентності майбутніх фахівців образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва_____267

Лідія ХОДАНИЧ
Використання творів живопису в освітньому процесі початкової школи як ефективна технологія збереження психоемоційного здоров'я дітей_____275

Олександра РЕГО
«Анатомічні зошити» Леонардо да Вінчі та їх вплив на розвиток медицини та живопису_____279

РЕЦЕНЗІЇ, РЕФЛЕКСІЇ _____287

Оксана ЧЕПЕЛИК,
Іммерсивний простір як інструмент дослідження теми «Міста і кордони» в мистецьких проектах із залученням новітніх технологій_____287

Ганна МИРОНОВА
З досвіду перебування у творчих резиденціях. Аналіз роботи над художнім проєктом «Геотексти» 2018–2020 рр. Канів. Творче об'єднання «ЧервонеЧорне» _____289

Петро ХОДАНИЧ, Михайло ХОДАНИЧ
Дерев'яна пластика Закарпаття: монографія. Ужгород: TIMPANI, 2020. 240 с.; іл. _____294

НАШІ ЮВІЛЕЇ

УДК 7.378.008
ORCID ID: 0000-0001-9727-4865
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-7-8

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

КОНФЕРЕНЦІЯ «ЕРДЕЛІВСЬКІ ЧИТАННЯ» ТА ЇЇ РОЛЬ У РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ НА ЗАКАРПАТТІ

Небесник І. І. Конференція «Ерделівські читання» та її роль у розвитку художньої освіти на Закарпатті. У статті мова йде про 25-у, ювілейну, міжнародну науково-практичну конференцію «Ерделівські чиитання», яка прагне формувати науковий центр з вивчення проблем образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та художньої освіти в області, Україні і Центральній Європі; розглядає мистецтво в контексті світових інтеграційних процесів, докладає зусиль до збереження і розвитку однієї з п'яти унікальних художніх шкіл України.

Ключові слова: мистецтво, конференція, закарпатська школа живопису, Адальберт Ерделі, інтеграційні процеси.

© Іван Небесник, 2020

Небесник И. И. Конференция «Эрделивские чтения» и ее роль в развитии художественного образования в Закарпатье. В статье речь идет о двадцать пятой, юбилейной, международной научно-практической конференции «Эрделивские чтения», которая стремится формировать научный центр по изучению проблем изобразительного, декоративно-прикладного искусства, дизайна и художественного образования в области, Украине и Центральной Европе; рассматривает искусство в контексте мировых интеграционных процессов, прилагает усилия для сохранения и развития одной из пяти уникальных художественных школ Украины.

Ключевые слова: искусство, конференция, закарпатская школа живописи, Адальберт Эрдели, интеграционные процессы.

Nebesnyk I. Conference «Erdeli readings» and its role in the development of art education in Transcarpathia. The article deals with the 25th jubilee, international scientific-practical conference «Erdeli readings», which seeks to form a research center to study the problems of fine, decorative and applied arts, design and art education in the region, Ukraine and Central Europe; considers art in the context of world integration processes, makes efforts to preserve and develop one of the five unique art schools of Ukraine.

Key words: art, conference, Transcarpathian school of painting, Adalbert Erdeli, integration processes.

Постановка проблеми. У процесі педагогічної роботи протягом 1980–1990-х років в Ужгородському училищі прикладного мистецтва, а пізніше – Коледжі мистецтв ім. А. Ерделі постійно виникало питання, яким чином рухатися далі до вищого розвитку художньої освіти. Очевидним здавалося шукати відповідь у діях засновників цієї освіти.

Виклад основного матеріалу. Традиційною була відповідь: «Так хотів Ерделі». Особливо багатою була палітра думок А. Ерделі після виходу у світ щоденників А. Ерделі «IMEN». В цій збірці творів та думок ми бачимо ставлення маестро до виховання нового освітнього покоління художників, відчуваємо його відношення до диле-

тантів у мистецтві, захоплення творчістю Кароя Ференці, Поля Сезана, релігійні уявлення художника, оцінка культурних досягнень різних народів.

Трансформація нашого провідного художнього навчального закладу у вищий вимагала організації наукової роботи як у нашому колективі, так і в Закарпатті загалом. Виникла потреба у тіснішому спілкуванні з колегами по ремеслу. Таким чином, ще перебуваючи у статусі коледжу з правом підготовки бакалаврів, ми започаткували конференцію «Ерделівські читання».

Серед перших учасників, що виступали на конференції були члени колективу – І. І. Небесник, М. В. Приймич, М. В. Сирохман, колеги із обласного художнього музею ім. Й. Бокшая – Г. Б. Рижова, О. В. Приходько, керівні особи концерну «Укрмісцевпром», працівники Ужгородського державного університету.

З часом науково-педагогічні працівники Коледжу мистецтв, а згодом – Закарпатського художнього інституту, визначилися щодо напрямку своїх досліджень і захистили дисертації про розвиток закарпатської художної школи, що і відображалося у їхніх доповідях. Рівень конференції ставав усе вищим після долучення до її організації обласного управління культури ОДА. Фінансування конференції за державні кошти дозволяло залучати кращих науковців у галузі мистецтвознавства з усієї України. Активну участь в «Ерделівських читаннях» протягом останніх років брали науковці Львівської національної академії мистецтв – Орест Голубець, Ростислав Шмагало, Галина Стельмащук, президент Національної академії мистецтв Володимир Чебикін, доктор мистецтвознавства, академік Олександр Федорук, доктор мистецтвознавства Віктор Даниленко, академік НАН України Микола Мушинка (Словаччина), Франтішек Гібл (Чехія), Данка Барнова (Словаччина), Люба Горват, Феліціан Поп (Румунія), Едвард Касинець (США), член кореспондент НАМУ Анатолій Криволап та інші.

На нашу думку, співпраця з провідними науковцями України в галузі роботи мистецтвознавства дозволила підвищити рівень роботи науковців Закарпатської академії мистецтв, вплинула на рейтинг вишу, що сприяло акредитації навчальних програм закладу та рівень та бакалавра та магістра, відбувалася координація діяльності колективів вищої художньої освіти України.

Висновки. Сьогоднішня конференція, яка за останні роки набула статусу Міжнародної, – є ювілейною (25 за рахунком, починаючи із 1995 року) та користується заслуженою популярністю у мистецькому середовищі, піднімає важливі питання художньої освіти України. Віримо, що так буде і у майбутньому, зважаючи на те, що у 2021 році святкуємо 130-річчя з дня народження А. Ерделі та Й. Бокшая – засновників художньої освіти Закарпаття.

Стаття надійшла до редакції
20 жовтня 2019 року

УДК 7.378
ORCID ID: 0000-0003-4631-8260
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-9

Олексій РОГОТЧЕНКО,
доктор мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, голова секції художньої критики та мистецтвознавства Київської організації Національної спілки художників України, професор Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, м. Київ, Україна

ВІТАЛЬНЕ СЛОВО

Роготченко О. О. Вітальне слово. У привітанні йдеться про вагоме значення Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання» для розвитку художньої освіти на Закарпатті та утвердженню закарпатської школи живопису в Україні і Європі.

Ключові слова: конференція, Адальберт Ерделі, закарпатська школа живопису, художня освіта.

Роготченко А. А. Приветственное слово. В поздравлении говорится о большом значении Международной научно-практической конференции «Эрделивские чтения» для развития художественного образования в Закарпатье и утверждению закарпатской школы живописи в Украине и Европе.

Ключевые слова: конференция, Адальберт Эрдели, закарпатская школа живописи, художественное образование.

Rogotchenko O. Congratulatory speech. The greeting speaks about the significance of International Scientific and Practical Conference "Erdeli Readings" for the development of art education in Transcarpathia and the establishment of Transcarpathian school of painting in Ukraine and Europe.

Key words: conference, Adalbert Erdeli, Transcarpathian school of painting, art education.

Вельмишановне панство! У сьогоднішній знаковий день – двадцять п'ятої річниці загально відомих в усьому Світі Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання 2020» маю честь вітати присутніх у залі і тих, хто долучиться до роботи конференції он лайн із цим великим святом.

Мистецтвознавство і культурологія науки занадто точні і такі, що не терплять використання неперевірених або недоведених фактів. У цьому сенсі щорічна зустріч і тісна співпраця провідних мистецтвознавців України та інших європейських країн в Ужгороді – крайній точці західних кордонів держави на базі одного з найпотужніших мистецьких закладів – Закарпатської Академії мистецтв є цілком логічним продовженням заповіту кращих митців Закарпаття, які прагнули створити унікальну мистецьку школу краю. Звичайно серед зіркової плеяди Закарпатських художників одне з провідних місць належить відомому живописцю, громадському діячу Адальберту Ерделі. Він мріяв своєю творчістю прославити рідну землю, він виховав ряд всесвітньовідомих художників – вихідців з славетного краю – Андрія Коцку, Адальберта Борецького, Ернеста Контратовича, Василя Габду, Єлізавету Кремницьку, Ференца Семана, Павла Баллу, Володимира Микиту та інших. Його геніальні твори показують той рівень у мистецтві до якого слід прямувати сучасним митцям і мистецтвознавцям. Адальберт Ерделі був одним із засновників Закарпатської живописної школи, першим директором Ужгородського училища прикладного мистецтва. Адальберт Ерделі увійшов у історію вітчизняного образотворчого мистецтва і як голова Закарпатської обласної організації Національної спілки художників, що народилася в Ужгороді повоєнного 1945 – го року. Людина – світоч, людина – легенда, яка своїм буремним життям і творчістю прославила Закарпатську Україну.

Приємно констатувати факт, що нинішні працівники Академії є гідними продовжувачами справи маестро. Високий рівень художньої освіти і потужні теоретичні знання, що щедро віддають викладачі вишу своїм студентам виводять останніх у світовий художній рівень. Таке може статися лише за однієї умови, а саме тоді, коли новації базуються на традиціях. Слід відмітити і вражаючу кількість публікацій, що вивчають, досліджують і прославляють мистецтво краю. Це гідно пам'яті тих, хто поклав життя задля розвитку і процвітання мистецтва Батьківщини.

© Олексій Роготченко, 2020

Стаття надійшла до редакції 23 жовтня 2019 р.

ПОСТАТІ

УДК 792.024:687.16-05
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-10-14

Олександр ФЕДОРУК,
доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України, м. Київ, Україна

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОМІНЬ СЛАВЕТНОЇ МАРІЇ ЛЕВИТСЬКОЇ (ПО МИСТЕЦЬКІЙ ДРАБИНІ ІОАННА ЛІСТВИЧНИКА)

Федорук О. К. Мистецький промінь славетної Марії Левитської (по мистецькій драбині Іоанна Ліствичника). У статті автор веде мову про талановиту театральну художницю Марію Левитську, досліджує її родовід, аналізує етапи становлення, визначає особливості творчої манери.

Ключові слова: театр, художник-оформлювач, сцена, вистава, декорації, інновації.

Федорук А. К. Художественный луч славной Марии Левитской (по художественной лестнице Иоанна Лествичника). В статье автор говорит о талантливой театральной художнице Марии Левитской, исследует ее родословную, анализирует этапы становления, определяет особенности творческой манеры.

Ключевые слова: театр, художник-оформитель, сцена, спектакль, декорации, инновации.

Fedoruk O. The artistic ray of the glorious Maria Levitska (on the artistic stepladder of John Listvychnyk). In the article the author talks about the talented theatrical artist Maria Levitska, researches her pedigree, analyzes the stages of formation, determines the features of the creative manner.

Key words: theater, artist-decorator, stage, performance, scenery, innovations.

© Олександр Федорук, 2020

Постановка проблеми. Винесене в заголовок поняття *славетний* ми відносимо насамперед до щедрого на рідкісні таланти і загалом усього мистецького колективу Національного театру опери і балету ім. Тараса Шевченка, якому немало років свого великого творчого життя віддала Марія Левитська – до талановитих оперних співаків, до улюблених мною солістів Євгенії Мірошниченко, Анатолія Борисовича Солов'яненка, Марії Стефюк, Людмили Монастирської, Валентина Детюка талановитих танцівників з балетного, до талановитого головного режисера національної опери А. Солов'яненка, головного диригента М. Дядюри, до незабутного головного балетмейстера Анатолія Шекери, до закоханих в свою працю митців цехів декораційного під орудою професіонала золотої проби Олександра Фадєєва, до майстрів виготовлення театральних строїв та усіх інших, причетних до створення *величного* простору сцени; до того незабутнього гримера Віталія Доломанського, який усе своє життя, попрацювавши в театрі, збирав малюнки, начерки гримів, а наприкінці життя зайшов до майстерні Марії Левицької зі словами «Я усе зберіг, відтепер вони належатимуть вам».

Виклад основного матеріалу. Поняття *славетний* має у біографії театральної художниці – чи не найкращої театральної художниці України упродовж кількох останніх десятиріч! – професійно причинні пояснення. Насамперед вона зі *славетного* мистецького родоводу: її прабабуся Анна Єгорова була кіноакторкою, улюблена бабуся Олена Борилоллі, в домі Левитських уже після війни – просто Льоля, була артисткою, котра зазнала поневірянь у більшовицьких засланнях, а після повернення з каторги усю себе присвятила улюбленій внучці і заповнила Театром, ляльками з лялькового театру і книжками про світ балету, про театр її дитячий світ разом з мамою Іриною Левитською (1927–2012), яка, до речі, пройшла також перший вишкіл по сценографії у професора Отто Ні-

дермозера у Віденській Hochshule fur angewandte Kunst. Дідусь професор Михайло Левицький, знаний і шанований офтальмолог Києва, працював у клініці на вулиці Мало-Володимирській, і до цього будинку, збудованого в стилі українського модерну («тепер цей будинок віддано Рухові») [1: 85, 138, 147] привезли смертельно пораненого в оперному театрі Столипіна. У кімнатах будинку Левитських висіли картини С. Маковського, С. Жуковського, Г. Світлицького, С. Світославського В. Орловського, зібрані професором Михайлом Левитським… Поняття *славетний* у нашому уявленні суголосне з репертуарно-інтелігентною культурою усього колективу Національного театру, який наче багатопалубний лайнер серед океанів глядацьких «браво» вдумливо веде по компасу інтуїції та ерудиції його керівник академік Петро Чуприна. Недарма ж бо ці «браво» на честь Національного імені Тараса Шевченка лунали на усіх континентах планети – від Австралії до Мексики, від Канади до Японії, – лунали вони, ці «браво» скрізь у країнах Європи! Поняття *славетна Левитська* завойоване у нелегкій праці талановитими професіоналами, виношене самозреченістю кожного, бо Національний опери та балету – це коштовна перлина і гордість нашої української культури!

З молодих літ М. Левитська була зазнайомлена з найвищого гатунку сценографами, для яких простір сцени був їх життєвою долею й театрові вони віддавали могутній свій талант. Графського роду Федора Нірода Левицька знала з дитинства і на усі свої Богом відведені творчі дні вона запам'ятала якось сказане ним, що для художника оперного театру важливим є не лібрето, а музика. У музиці відображено суть лібретто». І – далі додала.: «Ось як буває – один вислів визначного художника – важливий на ціле життя» [2: 114]. Усі студенти і в їх числі Марія називали його – Учитель життя, вчитель любові до Театру – Данило Данилович Лідер. Педагог, професор, завідувач відділу сценографії Київського художнього інституту Данило Лідер, якого вона знала завдяки своїй мамі талановитій монументалістці, графікові Ірині Левитській (1927–2012) [1] від самого дитинства. Це він вивів молоду ученицю Київської художньої школи на світлий простір Театру, готував її до вступу до інституту, це він сприяв зростанню її таланту. Це він, заплакану, зневірену заспокоїв її перед захистом дипломного проекту, приїхавши до неї на Богом забутий Виноградар [1: 167]. До історії з дипломом Левитської необхідно додати, що Вчитель на захисті виступив перед Державною комісією, і, відзначаючи якість виконаних Левитською дипломних ескізів до вистав «Маскарад», «Стійкий принц», «Три сестри» переконав усіх членів однією фразою: «Студентка – єдина в історії нашого театрального відділення, яка за роки навчання оформила 15 вистав у різних театрах України: у Києві, Донецьку, Дніпропетровську, Сімферополі, Хмельницьку…». Справді, для студентки то були роки наполегливого навчання і професійного зростання та сходження по мистецькій драбині Іоанна Ліствичника, роки праці над оформленням вистав у багатьох театрах України. І для уявлення про характерний у біографії Левитської понятійний феномен *славетна художниця Левитська* підкреслюємо важливу рису в поведінці мисткині – її закоханість у театр, безмежну відданість театрові, її вимогливість до себе насамперед і до людей, з якими вона як головний художник Національної опери України демонструє чіпкий вузол такої професійної прив'язаності. У сенсі творчого зростання для першокурсниці Левитської, скажімо, був зразковий приклад, коли вони з Вчителем приїхали о шостій годині ранку до Хмельницького, де той задумав у театрі створити сценографічний диптих вистав «Кар'єра Артура Уї» Бертольда Брехта і Шекспірівського «Макбета». До них Марія Левицька повинна була створити костюми. І ось вона побачила, як черговий відчинив для них двері театру і Вчитель одразу піднявся на сцену, витягнув з портфелю лінійку і взявся мовчки вимірювати її простір. Цей випадок Левитська запам'ятала на усі свої роки: Вчитель жив і марив майбутніми прем'єрами вистав у Хмельницьку. Це – його відчуття професійного обов'язку. Поведінка Вчителя запала їй в душу. І вона тоді збагнула: по-іншому не можна [3]. Тож, простежуючи еволюцію творчості Левит-

ської, далі повторимо відзначене дослідниками її творчості не раз: за інститутський атестаційний проект до «Стійкого принца» Кальдерона до ля Барка Левитська отримала диплом у номінації в групі Краща робота «Молодий художник» на всесвітній Празькій квадрієнале-83. І як згадувала потім про цю подію сама Марія Сергіївна: «Кіра Пітоєва, дружина Лідера, запропонувала віддати цей диплом до Київського музею театрального, музичного та кіномистецтва. Я й віддала». Від ранніх років творчої праці на театральній ниві художниця зберегла відчуття сценічного образу простору сцени, наприклад, в ескізах виконаних одразу після закінчення інституту до вистави «Майстер і Маргарита» в Сімферопольському драматичному театрі (другої в тодішньому Союзі постановки після московського театру на Таганці), чи театральних строях та декораціях до вистави «Кар'єра Артура Уї» в Хмельницькому, або в строях та декораціях до вистави «За двома зайцями» М. Старицького в Білій Церкві (ескізи одразу закупили до знаного Бахрушинського музею в Москві). Скрізь, у багатьох театрах України від самого початку Левитська розпочала свої наполегливі мистецькі сходини по драбині Якова з метою випробування самої себе на мистецький гарт, на творче самовиявлення образної суті того, що має діятись на сцені – в декораціях, у художньому оформленні театральних строїв. Вона привчила себе – уроки вчителя Лідера! – перед кожною виставою вивчати психологічно простір сцени, її енергію, яке на ній має нести світло, як органічно сприйматимуться площини проспектів та об'єми декорацій, де відвести місце для тіні та як має сяяти світло і як виглядатиме при цьому глядацька зала, як знайти ключ до художників-декораторів – як зізнається щиро сама потім про тих художників-декораторів, «які перетворюють мої ескізи на гігантські полотна, вкладаючи свої майстерність і душу... Отже, «цих і як» у молодої, наполегливої Левитської вистачало!.. [1: 235].

Левитська виконувала свій диплом у Молодіжному театрі, приміщення якого було на тодішній вул. Свердлова поруч з Міністерством культури і відомим для творчої інтелігенції кафе, інтер'єр якого талановито розмалював Борис Плаксій (а після цього через якийсь тиждень за «рішенням згори» монументальні композиції художника безжально знищили – і це був первісток недалекого ідеологічного терору). У Молодіжному театрі працювали над виставою Кальдерона деля Барка «Стійкий принц». За кілька днів до початку прем'єри за рішенням згори виставу закрили. І як згадувала потім сама художниця, вона з «вовчим квитком» опинилася на вулиці. Про працю в київських театрах у ті роки їй не можна було навіть мріяти…І ось знову повертаємось до тези заголовка нашої статті про *світлий промінь славетної* – і це третє *авторське* пояснення заголовної думки-переконання-свідчення.

Непросте це питання: як могло таке трапитись, що партійні чиновники поставили на виставі Кальдерона «черговий хрест»? Старше покоління киян пригадує – повертаємось думкою до сказаного абзацом вище – популярні серед тодішньої молоді на початку Прорізної вулиці (тодішньої Свердлова) Молодий театр і молодіжне кафе біля нього, яких згодом золотими літерами впишуть до кола шістдесятників на чолі з такими легендарними-славетними творчими носіями демократії й свободи, як Ліна Костенко, Іван Драч, Роман Іваничук, Іван Остафійчук, Єлизавета Кремницька і Павло Бедзір, Оссі etc. У Молодому театрі поставили виставу Кальдерна «Стійкий принц» про боротьбу і перемогу духа над страхом смерті. Кафе якраз на ту пору розписав Борис Плаксій. Художник розписав кафе у модерних національних традиціях, його композиції викликали симпатії й захоплення у тодішніх сучасників. Та не встигла слава про унікальні розписи злетіти над Києвом, як котроїсь ночі за жорстоким циркуляром режимних органів вночі збили розписи зі стіни, а кафе ліквідували (пригадаймо, як тоді за наказом університетського ректора Білого та чоловіків у чорному гарнітурі знищили у вестибюлі університету творчі композиції групи молодих київських новаторів!). З виставою в Молодіжному театрі трапилося те саме: ставити в Молодіжному театрі Кальдерона заборонили. Режисера-актора

Г. Гладія змусили шукати інше місце. А випускниця Київського художнього інституту, учениця Данила Лідера Марія Левитська не могла навіть думати про майбутню працю за професією в театрах Києва [1: 160–161]. Пригадуємо: розпочалися печальні літа суворої реакції. Радянський Союз, ганебно для себе окупувавши Афганістан, розпочав жорстоку війну агресора з його народом, проливаючи безневинну кров десятків тисяч молодих людей з обох воюючих сторін. Реакція звила зловісне кублогніздо над народами і загарбницька війна стала пугалом для тодішнього покоління призовників до армії та їх батьків. Отож виставу київські бонзи заборонили… Ескізи молодої художниці до вистави, на щастя, збереглися, проте для молодої випускниці з синочком Данилком на руках і дипломом вузу у кишені чекали нелегкі випробування. Марія Левитська почала шукати працю в різних театрах, в т. ч. у тодішньому російському драматичному Сімферопольському під орудою художнього керівника і головного режисера Анатолія Новікова (1927–2017). У цьому театрі він довірив випускниці художнього вузу оформити виставу «Майстер і Маргарита». Декорації, костюми були виконані з властивими для молодого фахівця індивідуальним почерком, її прагненням синтезувати зміст текстів словесного і мистецького в єдине гармонійне образне коло. Якщо поглянути на ці ескізи декорації з сучасного естетичного виміру, то бачимо їх інноваційні знахідки: експресивна, емоційна насиченість простору, метафоричне мерехтіння ліній-блискавок між бароковими будинками з аркадами і колонами, контраст освітлених сходів і нічного темного з кругляком-місяцем неба... динамічних на сцені декорацій, побудованих на контрастних ефектах світла і тіні віяло диханням таємничої містичної сили. Атмосфера виповнювалась загадкою – це був діалог того, що відбулося, з тим не чеканим і не сподіваним, що може постати. Декораційне оформлення вистави, ескізи до неї отримали схвальні відгуки і їх широкий відгомін став промінчиком надії в нелегкому тоді житті вчорашньої випускниці інституту з багатьма реалізованими в студентські літа проектами вистав у театрах України. Не випадково через кілька років у Києві відбулися гастролі сімферопольської «Майстра і Маргарити». І це виглядало як одкровення – прем'єра після відміни багаторічної заборони на твори Булгакова для глядачів-киян стала окриленням та відкриттям за суттю, простір перед театром імені Лесі Українки заповнив натовп: цікавість до вистави досягла апогею, і на вулиці про порядок дбала міліція на конях… Однак, за ситуації Новиковського режисерського диктату працювати в театрі свободолюбній Левитській стало неможливо і тому головний режисер-директор і Марія за взаємною згодою розійшлися… Щастя робить людині часом не передбачені доброзичливі жести, і таким весняним проліском для Левитської стало запрошення працювати від однокурсника з Київської кіностудії ім. О. Довженка. Так Марія вплелася віночком у великий колектив кіностудії, стала художником-постановником по костюмах кінострічки «Соломія Крушельницька», яку мав намір поставити молодий талановитий режисер Олег Фіалко. І таке щедре запрошення виявилося золотим корінням щастя і для режисера-поставника, і для художниці-постановника. Вона розпочала свою нелегку працю, що розтяглася на плідне десятиріччя активних пошуків і знахідок у колі таких неординарних колег, як Іван Миколайчук, Роман Балоян, Олег Фіалко, Володимир Савельєв, Сурен Шахбазян, Андрій Владимиров, Павло Степанов...

...Перші сходинки Марії Левитської по драбині Іоанна Ліствичника були подолані!

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Левитська І. Все моє зі собою. Omnia mea mecum porto. Київ : Софія-А. 2004.

2. Левицька М. Музи і музика мого театру. Київ: Либідь, 2016. С. 114.

3. Yongh designers of the Sowiet Theatre. Москва-Прага, 1983.

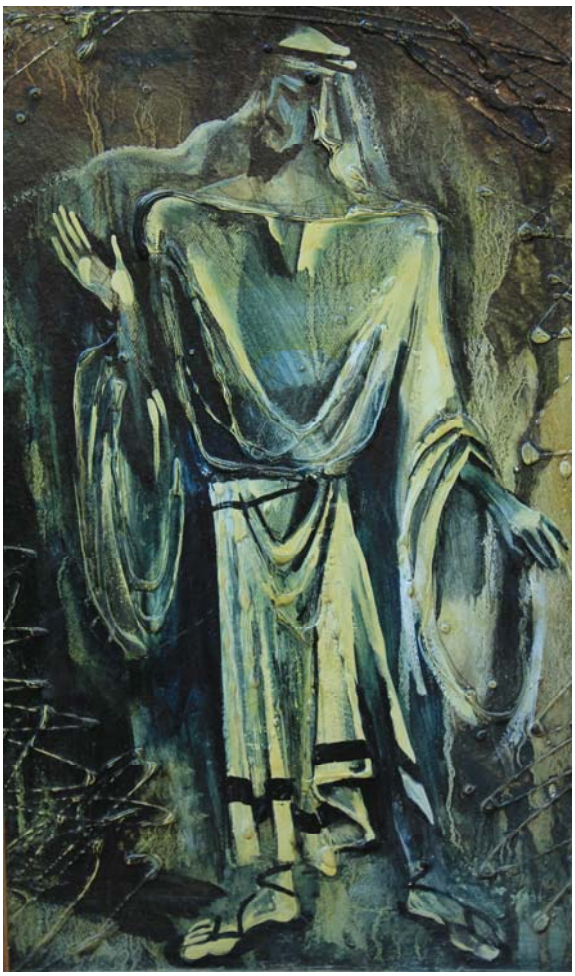
REFERENCES

1. Levytska I. Vse moie zi soboiu. Omnia mea mecum porto. Kyiv : Sofiia-A. 2004.

2. Levytska M. Muzy i muzyka moho teatru. Kyiv: Lybid, 2016. S. 114.

3. Yongh designers of the Sowiet Theatre. Moskva-Praha, 1983.

Марія Левитська та її роботи



Стаття надійшла до редакції
20 жовтня 2020 року

УДК 070+94(447.87)
ORCID ID 0000-0002-5133-6642
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-15-20

Наталія РЕБРИК,
доцент кафедри культури
та соціально-гуманітарних дисциплін,
кандидат філологічих наук,
проректор
Закарпатської академії мистецтв,
м. Ужгород, Україна

АНТОН КАШШАЙ ТА ІВАН ДОЛГОШ: СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ

Ребрик Н. Й. Антон Кашшай та Іван Долгош: синтез мистецтв. У статті мова йде про тісну й багатогранну взаємодію мистецтва слова і мистецтва пензля. Крізь призму синтезу мистецтв – аналізується оповідка Івана Долгоша «Перевал» і період з біографії Антона Кашшая – становлення його як митця – робиться спроба по-новому прочитати їх твори, прослідковується, як в художній текст вноситься нова інформація з образотворчого мистецтва, як він починає жити за законами іншого виду мистецтва, активно використовуючи його прийоми й методи, як збагачується поетика літературного твору.

Ключові слова: мистецтво, художній твір, синтез, інтермедіальність, художній образ, Антон Кашшай, Іван Долгош.

Ребрик Н. Й. Антон Кашшай и Иван Долгош: синтез искусств. В статье речь идет о тесном и многогранном взаимодействие искусства слова и искусства кисти. Сквозь призму синтеза искусств – анализируется повествовании Ивана Долгоша «Перевал» и период с биографии Антона Кашшая – становление его как художника – делается попытка по-новому прочитать их произведения, прослеживается, как в художественный текст вносится новая информация по изобразительному искусству, как он начинает жить по законам другого вида искусства, активно используя его приемы и методы, как обогащается поэтика литературного произведения.

Ключевые слова: искусство, художественное произведение, синтез, интермедиальность, художественный образ, Антон Кашшай, Иван Долгош.

© Наталія Ребрик, 2020

Rebryk N. Y. Art synthesis of Anton Kashshai and Ivan Dolhosh. The article covers a strong and versatile interaction of written and pained arts. The paper analyses the story of Ivan Dolhosh Pereval and the period of Anton Kashshai's biography of his becoming as an artist. Through the synthesis of arts, the author attempts to analyze theirs works from a different perspective, tracks the traits of the painted work in the text, notices how it uses methods and technics of the painting to enrich the poetics of the written text.

Key words: art, painting, synthesis, intermediation, artistic image, Anton Kashshai, Ivan Dolhosh

Живопис – це поезія, яку бачать,
а поезія – це живопис, який чують.
Леонардо да Вінчі

У перехідний період кінця XIX – початку XX ст., як твердить С. І. Нісевич [1, с. 152], завдяки тісній і багатогранній взаємодії мистецтва слова й мистецтва пензля, термін «синтез мистецтв» став ознакою актуальності й модерності.

Крізь призму синтезу мистецтв по-новому прочитуються твори, аналізуються їхні структурні елементи, зміст і форма. Письменники прагнуть розширити рамки власної творчості, щедро послуговуючись здобутками інших мистецтв.

З'являються літературні жанри, запозичені з образотворчого мистецтва (етюд (образок, акварель), ескіз (нарис, шкіц)); популярності набувають прийоми і засоби «живописання» словом; у світ виходить чимало творів про художників, у яких образ митця висувається на передній план, а тема мистецтва стає однією з провідних.

Проблема синтезу мистецтв має тривалу історію, починаючи від часів Аристотеля, у праці «Поетика» якого знаходимо класифікацію мистецтв за принципом їх спорідненості й відмінності [2: 283]. Пізніше вона активно розроблялася в добу Ренесансу й Просвітництва. Етапним у розвитку естетичної думки Європи став трактат німецького письменника й естетика Г.-Е. Лессінга «Лаокоон, або про межі живопису й поезії» (1766), де вчений різко розмежував сфери дійсності, які найбільш адекватно відтворюються обома видами

мистецтва: простір – сфера дії живопису, час – сфера діяння літератури [3: 258].

На сучасному етапі у згаданому дискурсі українськими та зарубіжними вченими напрацьовано чимало матеріалів, у яких дослідницькі вектори, задані у минулому, набувають нових інтерпретаційних відтінків. До прикладу, за спостереженням С. І. Нісевич, різноманітні види взаємопроникнення літератури й мистецтва знаходять чітке окреслення у підручнику «Теорія літератури» американських вчених Р. Веллека і О. Воррена (перекладена та видана в Росії 1978 року). На вивчення літератури в системі мистецтв зроблено акцент у працях польського дослідника Ульріха Вайсштайна («Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології», 1979, «Література й образотворчі мистецтва», 1992). Варті уваги студії російських науковців, зокрема В. Альфонсова («Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников», 1966), Д. Лихачова («Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства», 1985), І. Волкова («Литература как вид художественного творчества», 1985), Г. Анікіна («Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века», 1986) [1: 152].

Що стосується вітчизняного літературознавства, то зазначена проблема розглядалася І. Франком у праці «Із секретів поетичної творчості» (1899). Ця тема добре висвітлена в збірнику статей «Література і образотворче мистецтво» за 1971 рік. Її досліджують у своїх працях І. Денисюк («Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст»., 1981) і Н. Калениченко («Українська література к. XIX – поч. XX ст. Напрями, течії», 1983). Великий внесок у розробку вказаної проблеми зробили К. Шахова («Література та образотворче мистецтво», 1987) і О. Рисак («Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX століття», 1996). Серед сучасних дослідників слід відзначити науковий доробок В. Будного, М. Ільницького, Д. Наливайка, В. Іванишина, В. Чуканцову, Т. Салигу та ін.

Наведені приклади свідчать, що на сьогодні вже розглянуто чимало аспектів проблеми взаємовпливу літератури та інших видів мистецтв, однак й досі залишається недостатньо вивченою. Зокрема, ще майже або й зовсім не розроблялося питання використання письменниками образу художника як окремого вияву взаємозв'язку літератури й живопису. Тому небезпідставною видається спроба довести, що образ художника в літературних творах є своєрідною формою прояву синтезу мистецтв, під яким, вслід за В. Будним та М. Ільницьким, розуміємо їхнє «взаємопроникнення» [2].

Як стверджує В. Чуканцова [4: 72-73], «існує два способи «входження» творів іншого виду мистецтва в літературний текст. Перший являє собою найменування, опис, характеристику…, тобто включення в сам текст літературного твору будь-якої інформації про твір іншого виду мистецтва. Другий полягає в перенесенні мови одного виду мистецтва на мову іншого. В цьому випадку сам текст починає жити за законами іншого виду мистецтва, активно використовуючи його прийоми й методи. Перший спосіб носить характер «доповнюючий»: даючи додаткові знання про час, культуру, костюм, побут і т. д., він «доповнює» світ літературного твору, розширює його кордони. В основі другого лежить принцип збагачення – збагачується сама поетика літературного твору. Перше явище називають синтезом, друге – інтермедіальністю».

Виходячи з вище зазначеного, розуміємо, що образ художника часто стає чинником як синтезу мистецтв, так і інтермедіальності. Ми зупинимось на першому способі як такому, що дозволить багатогранніше простежити функціональність образу художника у тексті. Художні твори, у яких фігурують постаті митців реальних чи як прототипи реальних художників, чи створені уявою автора («Місяць і мідяки» С. Моема, «Портрет Доріана Грея» О. Уайльда, «Світло згасло» Р. Кіплінга, «Шарло Дюпон» Х. Банга, «Живий він чи помер?» М. Твена, «Паяц» Т. Манна, «Рука і душа» Д. Г. Россетті, «Інтермецо» М. Коцюбинського, «Чорна

Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка, «Valse mélancolique» О. Кобилянської, «Боротьба з головою» М. Яцківа, «Ліон Фейхтвангер» Гойя, «Жертва штуки» В. Пачовського та ін.), відображають взаємодію літератури і живопису [5: 89].

В українській літературі Закарпаття образ художника наявний у творах Василя Довговича, Олександра Духновича, Юрія Станинця, Івана Чендея, Юрія Керекеша, Адальберта Ерделі, Юрія Мейгеша, Іван Долгош, Василя Густі, Петра Скунця, Дмитра Кременя, Сергія Федаки, Сергія Степи, Петра Мідянки, Лідії Повх та ін. Відомо чимало письменників, які прбували себе у живописі, зокрема: Василь Довгович, Василь Ґренджа-Донський, Іван Долгош, Юрій Мейгеш, Петро Ходанич, Дмитро Кремінь, Тетяна Рибар та ін. Сьогодні мова про Івана Долгоша, зокрема про образ Антона Кашшая у його оповіданні «Перевал».

У 1988 році у видавництві «Карпати» побачила світ книга художньо-документальних оповідей Івана Долгоша «Остання дараба» [6]. У ній є прекрасний ліричний спогад про Йосипа Бокшая, в якому автор зазначає: «Є вчителі, у яких учні чогось навчилися, і є вчителі, у котрих хочеться вчитися все життя. До останніх належить член-кореспондент Академії мистецтв СРСР, народний художник країни Йосип Йосипович Бокшай...»

Оповідаючи про талановитого майстра пензля, «поета осені», Іван Долгош наголошолує на школі Бокшая і називає першого учня у цій школі – Антона Михайловича Кашшая. Його образ постає з наступної оповідки «Перевал».

Зі спогадів Олени Кашшай нам відомо, що в 1929 році сім'я А. Кашшая переїздить в Ужгород, де Антон вступає до Ужгородської учительської гімназії. Рисунок у цій гімназії викладав живописець Й. Й. Бокшай. Уроки видатного майстра живопису Й. Бокшая, його настанови та педагогічна самопожертва принесли учням щедрі плоди. Особистість учителя стала взірцем для Антона Кашшая на все життя. У складні часи своєї долі митець завжди звертався до вчителя. Й. Бокшай був не тільки живим класиком для майбутнього художника. Висока культура реалістичного малюнка, майстерність живопису були піднесені в ранг постулатів цієї школи. Через понад піввіку, у 1986 році, увінчаний славою художник А. Кашшай пригадає: «...Святом було малювати поруч з Й. Бокшаєм, саме малювати. Він учив шукати свій світ образів, був художником відповідальним. Твір совісті – найвища похвала, якої удостоювалася робота учня».

Іван Долгош про це пише так: «вчителем малювання у Антона Михайловича був...

Він схилився над малюнком, злегка намружившись, постояв хвильку, а тоді поплескав гімназиста по плечу й подався до дальшого.

– Йосип Йосипович був завжди скупий на слово. Але вже як нагрів його, то воно не могло не запасти в серце. – При згадці про свого вчителя Кашшай вертає в ті далекі дні, коли він вперше з визнаним митцем пішов у природу й став за мольберт. Коли залюбки просиджував у його майстерні довгі години... Тільки, мабуть, не просиджував, а ловив кожне слово вчителя.

У Бокшая не було найменших поблажок. Висока вимога до себе. Повне горіння, крихітками мистецтво ніколи не живилось. І Кашшай про це ні на мить не забував».

Відомо, що Антон Кашшай уперше постав своїми творами перед ужгородською публікою в 1947 році. Твори його запам'яталися.

Критики і глядачі доброзичливо поставилися до спроб молодого автора, який відкрив для себе реалістичну манеру письма і захоплено відтворював у полотнах куточки рідного краю.

Про це колоритно оповідає й І. Долгош:

«– А ти, Антоне Михайловичу, мене не лиш грою приємно здивував, а й... – Йосип Йосипович Бокшай показав на картину, яку Антон щойно приніс сюди, у салон художників, на суд старших товаришів.

На них підсліпуватими вікнами дивилася бідарська хатинка, була, однак, заквітчана весною, – ця антитеза підсилювала задум: смерть старому світові, береться в брость нове життя...

Ерделі підсів до Бокшая. Дивилися мовчки. Раптом лице Йосипа Йосиповича за-

світилося, і він шепнув своєму давньому другові: маємо з тобою добру зміну.

І радісно задиміла його люлька.

Згодом картина висіла поруч з портретом В. В. Левдара – орденоносця, кращого педагога Ужгорода, що його майстерно виконав А. М. Ерделі, з барвистими осенями закоханого в цю пору Й. Бокшая, з полотнами на будівельну тематику Г. М. Глюка, «Визволення» А. Коцки, «Ватрою» А. А. Борецького у фойє облвиконкому. Було це 1947 році... Був це радісний вернісаж. Незабутній!»

Іван Долгош, хоч на десять років молодший від Антона Кашшая, проте був добрим приятелем художника. Зналися ще дід Попович (тесть Івана Долгоша) з батьком Антона Мішко-бачієм. Вони жили тоді всі у Доманинцях на одній вулиці. Часто збиралися разом, грали в шахи з Адальбертом Ерделі, часто по-дружньому вміли одне одного підколоти про рівень освоєння кожним своєї сфери. Про це автор розповідає з великою любов'ю до своїх старших друзів і з легким гумором. Ерделі часто програвав, але не засмучувався з того приводу, а підтрунював над Мішко-бачієм, мовляв, той непогано малював колись, вигравав шахову партію від гросмейтера Флора у 30-их роках, коли він гостював в Ужгороді, а тепер програє власному синові…

Долгош любив ходити з Кашшаєм на етюди, адже сам добре малював. І цю манеру легкої замальовки він переніс на свою художньо-документальну прозу. Легкими, напрочуд точними словесними мазками письменник згадує захоплення Кашшаєм футболом, дружні вечірки за обговоренням останніх мистецьких новин, будівництво хати в Ужгороді, прийняття в Спілку художників, виїзди на пленери і вічну любов до тихого плеса Кричкової ями…

Однією із важливих складових твору про мистецтво є екфразис – словесний опис та інтерпретація живописних творів [6], від узагальненої словесної «картини» творчості художника до деталізованих описів окремих полотен. При цьому екфразис – це не тільки «вербальне представлення візуального зображення» чи «запис послідовності руху очей і вражень глядачів», але й літературно-художня інтерпретація, що вміщує нові смисли. Долгош виводить свою формулу екфразису: «з картини можна читати біографію автора».

Він нагадує основні етапи творчого зростання Кашшая, фрагментарно описуючи картину і згадуючи принагідно певні життєві ситуації. Так, «Російська трійка». У 1952 році А. М. Кашшай гостював у незабутнього Ігоря Еммануїловича Грабаря (краянина за походженням) під Москвою. Разом із земляком й малювали цю своєрідну упряжку. А ось «Жбани». Розцифровані закарпатським орнаментом. Добра згадка!

«У Венеції», 1965 рік. Синє плесо води. У його дзеркалі виграють білим відблиском будинки. Над Венецією – золоті шпилі палаців.

– Мені випало бути у Венеції разом із групою радянських митців, – залюбки заглиблюється у згадку художник, – от і привіз кілька полотен...

«Захід сонця», «У лісі» і, нарешті, «Свалявщина» – це вже подих нашого краю.

Антон Михайлович сідає, не зводячи очей з картин.

– Ось там, удалині, фігури, – показує рукою. – Михайло Томчаній, Адальберт Ерделі та мій тато, – розпалювали ватру й не підозрю- вали, як чудово позують…»

«Рибальське селище». Норвегія, 1965 рік. Разом із професором Ленінградського художнього інституту В. Курдовим побував митець у дальшому творчому відрядженні.

А ще десятки інших робіт. І в кожній з них своя мова. Своє народження і життя. Одні нагадують про зустріч у Карпатах із славним Рокуеллом Кентом, інші принесли визнання з вернісажів в Ужгороді, Києві, Москві, Венеції, Чехословаччині, Індії, на Кіпрі, в Канаді, Мексиці, США... А деякі помандрували в Японію, де в числі достойних творів радянських митців засвідчують кращі зразки нашого образотворчого мистецтва». Скажімо, про знамениту Кашшаєву «Зиму в Карпатах» Іван Долгош пише: «Я азвав би цей твір поемою в кольорі. Дзвінка тиша залягла високо в горах. Довкілл, куди тільки сягає зір, розметнулись скам'янілі хвилі Карпат. Тільки свіжа колія на щедро осяяній сонцем теплій жов-

тизні снігу засвідчує, що тут надавно була людина. Холодні синюваті тіні, соковита зелень ялинника, синій ліс і легка голубінь далеких гір – все це гармонує, взаємодіє, зливається нехай у безсловесне, але напрочуд промовисте епічне полотно, яке виклакає зачудування красою рідного краю, загострює синівські почуття до нього» [7: 458].

Отож переконуємося, як художнє слово і образотворче мистецтво взаємодоповнюються, взаємопереплітаються, взамозбагачуються, стають естетично виразнішими, здійснюючи могутнім вплив на реципієнта, переконуютт його, що живопис є німою поезією, а поезія – живописом, що розмовляє [8: 83].

У Кашшая є картина 1954 року «Перевал» [9: 35], в якій «барви буквально висвічують, гіпнотизують зір щонайтоншими переливами й нюансами» [7: 458]. Кашшаєва карпатська зима справді дивовижна – безліч тонів і відтінків трепетно відкривають нам таємничу красу рідного краю, викликаючи різний спектр інтермодальних асоціацій (перевал у природі, новий етап у житті і под.), розкриваючи глибинні сенси сприйняття художнього твору, в якому так гармонійно взаємодіють художні коди різних мистецтв.

З художньо-документальних спогадів Івана Долгоша, які він композиційно складає, наче пазли: епізод до епізода, випадок до випадку, картину до картини, перед нами постає образ художника Антона Кашшая з його життєвими перевалами, які останній успішно долає, утверждуєчи себе у мистецтві, відчуваючи радість від своєї праці, продовжуючи те, що закладено його великим вчителем…

Промовистим є художнє обрамлення твору: починається він грою в шахи Ерделія і Мішко-бачія Кашшая, а завершується грою в шахи Антона Кашшая і Василя Бурча. Автор ніби утверджує думку про спіральність життя і вічність мистецтва, переконує, що митець у суспільному житті постає особистістю, якій належить особлива місія. Він покликаний формувати свідомість кожної людини, апелюючи до її розуму та почуттів. Духовний досвід, сконцентрований в особливій художньо переконливій формі у творах мистецтва, сприяє проникненню його у свідомість та глибини людської душі. Наявність образу живописця у літературних творах можна вважати одним із численних видів взаємопроникнення мистецтв, а отже, і вагомим чинником синтезу мистецтв, оскільки він передбачає присутність в текстах дискусій на мистецьку тематику, використання мистецтвознавчої термінології, опис окремих творів мистецтва чи згадку про відомих художників, мистецькі стилі тощо. Будучи ядром таких творів, образ живописця підпорядковує собі їхню форму, зміст, художні засоби втілення, що відображається відповідно на тематичному, жанровому, композиційному й мовностильовому рівнях.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Нісевич С. І. Образ живописця у літературному творі – один із чинників синтезу мистецтв. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». Випуск 45, 2014. – С. 152-155

2. Цит. за: Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.

3. Гром'як Р. Т. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.

4. Чуканцова В. О. Проблема интермедиальности в повествовательной прозе Оскара Уайльда: дис. … кандидата филол. наук: 10. 01. 03 / Чуканцова Вера Олеговна. – Санкт-Петербург, 2010. – 199 с.

5. Нісевич С. І. Функціональність образу картини у творах українських та англійських письменників кінця XIX – поч. XX століття. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія». Випуск 35. Т. I, 2018. – С. 89-92

6. Долгош І. Остання дараба: Художньо-документальні оповіді. – Ужгород, 1988.

7. Долгош Іван. Живі барви Карпат. Наука і культура: Україна: Щорічник. – К.: Знання, 1986. – 496 с.

8. Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно-візуальних інтеракцій / Леся Генералюк // Studia methodologica: наук. альманах. – Вип. 29. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2009. – С. 81-88.

9. Антон Кашшай. Живопис: альбом. – Ужгород, 2011, 248 с.

REFERENCES

1. Nisevych SI Obraz zhyvopystsya u literaturnomu tvori - odyn iz chynnykiv syntezu mys-tetstv. Naukovi zapysky Natsional'noho universytetu «Ostroz'ka akademiya». Seriya «Filolohichna». Vypusk 45, 2014. - S. 152-155

2. Tsyt. za: Budnyy V. Porivnyal'ne literaturoznavstvo: Pidruchnyk / V. Budnyy, M. Il'nyts'kyy. - K.: Vydavnychyy dim «Kyyevo-Mohylyans'ka akademiya», 2008. – 430 s.

3. Hrom'yak RT Literaturoznavchyy slovnyk-dovidnyk / RT Hrom'yak, YU. I. Kovaliv, VI Teremko. - K .: VTS «Akademiya», 2006. - 752 s.

4. Chukantsova VO Problema yntermedyal'-nosty v povestvovatel'noy proze Oskara Uayl'da: dys. ... kandydata fylol. nauk: 10. 01. 03 / Chukantsova Vera Olehovna. - Sankt-Peterburh, 2010. - 199 s.

5. Nisevych SI Funktsional'nist' obrazu kartyny u tvorakh ukrayins'kykh ta anhliys'kykh pys'mennykiv kintsya KHIKH – poch. KHKH stolittya. Naukovyy visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriya «Filolohiya». Vypusk 35. T. I, 2018. – S. 89-92

6. Dolhosh I. Ostannya daraba: Khudozhn'o-dokumental'ni opovidi. – Uzhhorod, 1988.

7. Dolhosh Ivan. Zhyvi barvy Karpat. Nauka i kul'tura: Ukrayina: Shchorichnyk. – K .: Znannya, 1986. – 496 s.

8. Vzayemodiya literatury i mystetstva. Nacherk teoriyi slovesno-vizual'nykh interaktsiy / Lesya Heneralyuk // Studia methodologica: nauk. al'manakh. – Vyp. 29. – Ternopil': Redaktsiyno-vydavnychyy viddil TNPU im. V. Hnatyuka, 2009. – S. 81-88.

9. Anton Kashshay. Zhyvopys: al'bom. – Uzhhorod, 2011, 248 s.

Стаття надійшла до редакції
25 листопада 2020 р.

УДК 17.023.36:140.8:7.011
Остапчук"189/191"
ORCID ID: 0000-0001-7927-4335
ORCID ID: 0000-0002-1352-305X
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-21-29

Олександр МАЛЕЦЬ,
доктор історичних наук, доцент, завідувач кафедри суспільних дисциплін та фізичної культури, Мукачівський державний університет, м. Мукачево, Україна

Наталія МАЛЕЦЬ,
кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри громадського здоров'я і гуманітарних дисциплін, ДВНЗ «Ужгородський національний університет», м. Ужгород, Україна

Вікторія ОЛІЙНИК,
кандидат культурології, доцент, доцент суспільних дисциплін та фізичної культури Мукачівського державного університету, м. Мукачево, Україна

КУЛЬТУРНО-СВІТОГЛЯДНІ ОРІЄНТИРИ ТА МИСТЕЦЬКІ УПОДОБАННЯ ЯЦКА ОСТАПЧУКА КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Малець О. О., Малець Н. Б., Олійник В. В. Культурно-світоглядні орієнтири та мистецькі уподобання Яцка Остапчука кінця XIX – початку XX століття. У статті досліджено формування світоглядних орієнтирів та громадсько-політичну діяльність Я. Остапчука в контексті політичних процесів у Східній Галичині наприкінці XIX століття. Його активна громадсько-політична діяльність припала на час зародження українського національного руху в Галичині наприкінці XIX – на початку XX століття.

Я. Остапчук залишив після себе колосальний за важливістю спадок як громадсько-політичний діяч, що мав неабиякий вплив на процес формування світоглядних орієнтацій українців Галичини і Закарпаття. Завдяки невтомній праці та невсипущій енергії він став одним із визначних діячів українського національного руху, провідним практиком боротьби за національні і соціально-економічні права українців, державність і соборність України. Мета і зміст життя цього громадсько-політичного діяча полягали в тому, щоб прислужитись пробудженню національної свідомості краян. Високі вимоги до себе великою мірою пробуджували і честолюбні наміри. У своїй діяльності він розв'язував такі важливі національні проблеми, як формування національної самосвідомості, захист національних інтересів, створення конституцій громадянського суспільства, які сьогодні, після тридцяти років незалежності, залишаються надзвичайно актуальними.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше в українській історіографії досліджено громадсько-політичну діяльність відомого політика, просвітянина, Я. Остапчука на тлі суспільних процесів в Галичині. У статті охарактеризовано діяльність Я. Остапчука в національному русі галичан наприкінці XIX – на поч. XX ст.

Ключові слова: національне самовизначення, український рух, радикальна партія, національно-культурне відродження, інтелігенція, народовство, москвофільство.

Малец А. А., Малец Н. Б., Олейник В.В. Культурно-мировоззренческие ориентиры и художественные предпочтения Яцка Остапчук конца XIX – начала XX века. В статье исследовано формирование мировоззренческих ориентиров и общественно-политическую деятельность Я. Остапчука в контексте политических процессов в Восточной Галиции в конце XIX века. Его активная общественно-политическая деятельность пришлась на время зарождения украинского национального движения в Галичине в к. XIX – нач. XX века.

Я. Остапчук оставил после себя колоссальное по важности наследство как общественно-политический деятель, имевший большое влияние на процесс формирования мировоззренческих ориентаций украинской Галичины и Закарпатья. Благодаря неустанному труду и неусыпной энергии он стал одним из выдающихся деятелей украинского национального движения, ведущим практиком борьбы за национальные и социально-экономические пра-

© Олександр Малець, 2020
© Наталія Малець, 2020
© Вікторія Олійник, 2020

ва Украинской, государственность и соборность Украины. Цель и содержание жизни этого общественно-политического деятеля заключались в том, чтобы послужить пробуждению национального сознания земляков. Высокие требования к себе во многом пробуждали и честолюбивые намерения. В своей деятельности он решал такие важные национальные проблемы, как формирование национального самосознания, защита национальных интересов, создание конституции гражданского общества, которые сегодня, после тридцати лет независимости, остаются чрезвычайно актуальными.

Научная новизна заключается в том, что впервые в украинской историографии исследованы общественно-политическую деятельность известного политика, просветителя, Я. Остапчук на фоне общественных процессов в Галичине. В статье охарактеризована деятельность Я. Остапчука в национальном движении галичан в конце XIX- начале XX вв.

Ключевые слова: национальное самоопределение, украинское движение, радикальная партия, национально-культурное возрождение, интеллигенция, народовство, москвофильство.

Malets O., Malets N., Oliinyk V. Yatsko Ostapchuk cultural and worldviews and artistic preferences at the end of the XIX – beginning of the XX century.

The article explores the social and political activity of Ya. Ostapchuk in the context of political processes in Eastern Galicia at the end of the 19th century. His active socio-political activity came at the time of the birth of the Ukrainian national movement in Galicia in the late XIX – early XX century.

Ya. Ostapchuk left behind a tremendous inheritance as a social and political figure, which had a significant influence on the process of formation of the ideological orientations of Ukrainians of Galicia and Transcarpathia. Through tireless work and great energy, he became one of the prominent figures of the Ukrainian national movement, a leading practitioner of the struggle for the national and socio-economic rights of Ukrainians, the statehood and unity of Ukraine. The purpose and content of the life of this political figure was to awaken the national consciousness of the people of the country. The high demands on oneself were largely aroused by ambitious intentions. In his work, he solved such important national problems as the formation of national consciousness, the protection of national interests, the creation of constitutions of civil society, which today, after twenty-nine years of independence, remain extremely relevant.

The scientific novelty is that for the first time in the Ukrainian historiography the social and political activity of the well-known politician, enlightenmentor, Ya. Ostapchuk, was investigated against the background of social processes in Galicia. The article describes the activity of Ya. Ostapchuk in the national movement of Galicia people in the late XIX – early XX centuries. The further development of the study of the problem of the Russian-Ukrainian Radical Party activity at the level of national self-determination of the Ukrainian people was further developed. RURP brought up in the masses a sense of nationwide national unity. It did everything to get them out of the influence of the Muscowphiles and to bring them to the side of the Ukrainian national movement.

Radicals have supplemented Ukrainian politics with a number of important parameters: attention to constitutional rights and freedoms, emphasis on the need for their development, denial of the spiritual monopoly of the Church, appeal to the common people, work on its education and improvement of its economic situation, etc. The Radicals clearly demonstrated the importance of close contacts with the Dnieper leaders, the need to search for a nationwide program.

Keywords: national self-determination, Ukrainian movement, radical party, national-cultural revival, intellectuals, populism, Muscowphilia.

Постановка проблеми. Останнє десятиліття XIX ст. було переломним у розвитку українського національного руху. З виникненням перших українських партій національна ідея виходить за межі інтелігентського середовища і проникає в ширші маси. Це створило умови для формування масового політичного руху з сильним національним забарвленням. На історичну арену вийшло нове, енергійніше й активніше покоління діячів, які модернізували українську політичну думку.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Оскільки Я. Остапчук працював у легальних політичних партіях і громадських організаціях, то важливим джерелом, що віддзеркалює його діяльність, є матеріали тогочасної періодики (газети «Воля», «Земля і воля», «Вперед», «Праця», «Червоний прапор», «Розвага», «Вісник

СВУ», «Народ»), про що він згадує в своїх спогадах [14:181–418].

Одним з перших спогадав про діяльність Я. Остапчука є стаття «Радикальна партія в Східній Галичині» М. Кугутяка, у якій було розглянуто процес зародження й розвитку радикального руху в Східній Галичині, створення та перший етап діяльності партії [9: 56]. Він зазначив, що перша радикальна програма 1890 р. була спробою пристосувати тогочасні прогресивні суспільні ідеї до умов Східної Галичини з її відсталою аграрною соціально-економічною структурою, величезним переважанням селянства над робітниками.

Я. Грицак у ґрунтовному дослідженні «Молоді радикали в суспільно-політичному житті Галичини» проаналізував утворення нової структури українського політичного життя в краї наприкінці XIX ст. [4: 75–77]. На його думку, на перебіг внутрішньопартійного конфлікту в РУРП в другій половині 1890-х рр. серйозно позначилися взаємовідносини керівництва радикальної партії і польських соціал-демократів Галичини.

У численних працях, присвячених парламентській традиції галицьких українців у другій половині XIX – на початку XX ст., О. Аркуша доводить, що в умовах перетворення мас населення із середньовічних підданих у громадян нового часу, парламентаризм дозволяв відчути себе співучасником системи влади, привчав людей до відповідальності за свої дії у політиці, підштовхував суспільство до структуризації на підставі нових груп інтересів, прискорював формування національної свідомості [3: 25–27].

М. Стахів, з'ясувавши обставини створення Русько-Української радикальної партії, констатував, що популярно написані книжечки Івана Франка про радикальну програму і тактику, радикальні часописи, віча і організація читалень та кооперативних спілок викликали по селах і містах серед українського робітничого народу такий величезний рух, що «він був пострахом для владної польсько-шляхетської кляси та всіх консервативних елементів нашого суспільства» [16:45].

Мета – є дослідження формування світоглядних орієнтирів та громадсько-політичної діяльності Яцка Остапчука в контексті українського суспільно-політичного життя наприкінці XIXст., з'ясування особливості формування світогляду та перші політичні кроки Яцка Остапчука в Русько-Українській радикальній партії.

Виклад основного матеріалу. Народився Я. Остапчук 4 січня 1873 р. в Луб'янках Нижчих біля Збаража (нині – Нижні Луб'янки Збаразького району Тернопільської області), що знаходиться на пограниччі південно-західної Волині та північно-західного Поділля, на території так званого Розточчя. Природа цієї місцевості, за словами самого Я. Остапчука, надзвичайно чарівна літом («як казки дитячі») та надзвичайно сувора зимою («страшна, мов ясні громи серед ночі») [14: 185–187].

На формування світогляду відомого політичного діяча великий вплив мали його родина та односельці. Про його дитячі та юнацькі роки найдостовірнішим джерелом виступають спогади, в яких автор з великою любов'ю і дуже детально описував життя своїх родичів, свою малу батьківщину: «Людина прив'язується до рідного куточка та й до всього, що в ньому є. А головно до рідної матері, яка привела її на світ, і до цілого свого оточення, з яким зжилася і яке ніби є частиною її буття на цім Божім світі». Ці слова, написані вже на схилі віку, свідчать, як багато для нього значила рідна земля і люди, що на ній жили.

Розглядаючи еволюцію поглядів Я. Остапчука, слід відзначити, що вона відбувалося у своєрідних умовах тогочасної Австро-Угорщини. 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 ав-

стрійським 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 [13: 25–27].

Батьки Яцка були «середньо-заможні» селяни, прості хлібороби, надзвичайно працьовиті, «запопадливі і непосидющі», що також неабияк вплинуло на формування характеру їхнього сина. Мали «кільканадцять-моргове господарство», що вистачало на проживання. Дідусь перший в його житті зумів привити любов і бажання «до всякого пізнання» [2: 5]. Батько був освіченою людиною, деякий час навіть дякував, у зимовий час навчав грамоти сільську дітвору в церковній школі. Для цього селянина вже у 1880-х рр. було зрозуміло, наскільки важливою для людини, а особливо для молодого покоління, є освіта. Він не переставав переконувати односельчан, що школа «потрібна людям так само, як хліб, сіль, повітря і вода» [2: 6]. Батько зумів привити своєму сину любов до науки («до школи я привик і полюбив науку»), до громадського життя, оскільки сам багато уваги приділяв загальногромадським справам і тому користувався неабияким авторитетом серед своїх односельчан. На окрему увагу заслуговує епізод, коли батько читав для односельчан зимовими вечорами 1879 р. «Історію Руси» Б. Дідицького. Малому Яцку тоді було шість років, але незабутнє враження справив на нього вже тоді цей твір: «Тато читав цю історію кілька вечорів до пізньої ночі. Учасники слухали з особливим зацікавленням, що писалося про Коззаччину... А читаючи про облогу Збаража в липні 1649 року, тато мусів часто переривати читання, бо слухачі переживали сильно описувані події, домагалися раз у раз пояснень і робили різні завваги з свого боку» [7: 574].

Подібне враження справило на малого хлопця і знайомство з дідом-лірником Андрієм Мотем, який, подорожуючи по всій українській землі, розповів йому різноманітні історичні події. Як згадував автор, пізніше Я. Остапчук «забив мені лірник здорового кілка до голови оцими думами та оповіданнями про Київ, про кобзарів та козацьке лицарство» [2: 7]. Найважливіше те, що він тоді вже зумів співставити і проаналізувати певні історичні факти: «Я бачив, що тут щось не так, як написано в історії Дідицького. Там Хмельницький просить "восточного православного царя», щоб той "зглянувся на козацтво і взяв під свою опіку весь руський православний мир, бо нікуди йому дітися перед лукавими ворогами». А тут виходить цілком що інше. Народ нарікає на Богдана за те, що запродав його в московську неволю. Бо річ ясна, що віра вірою, а москаль – москалем. Москалі, казав Андрій, чужі люди» [7: 574]. Мабуть, саме під впливом зустрічей з лірником вперше похитнулась в Яцка довіра до москвофілів, під впливом яких до 1890-х рр. перебував його батько, працюючи в обществі ім. М. Качковського. Але, «про Україну не вмів я сам нічого второпати. Тай пояснити не було мені кому. Ця тайна була ще довго закрита переді мною», – визнавав Я. Остапчук [10: 31–33].

У 1884 р. Я. Остапчука віддали у другий клас школи у м. Збаражі, яка містилася у монастирі польських монахів Бернардинів. Монахи не тільки управляли нею, але і самі вчились. Лише українську мову, співи й гімнастику викладали два-три світські вчителі. Найважчим предметом для нього була польська мова: вмів читати, але не розмовляв. А найцікавішим предметом для нього були співи. Учитель-українець С. Новацький заохочував його до пошуку різних пісень, їх виконання, навчання товаришів. У третьому класі Я. Остапчук став одним з кращих учнів школи [2: 7].

Саме під час навчання у Збаражі Я. Остапчук відвідав перші вистави «Руського театру», артистів якого з Підволочиська привіз його батько на кількох возах. Я. Остапчук помітив, що під впливом театру селяни навіть навчилися нових пісень: «Розвивайся ой ти, старий дубе», «Ой поїхав князь Ревуха по морі гуляти», «Засвистали козаченьки», які «підносили людей на дусі

і викликали перші зародки національної свідомості...» [11: 25–27]. Він також зауважив, що під впливом рідного слова і пісні окремі посадовці – начальник повітового суду Дроздовський, заступник державного нотаря Жуковський, інспектор податкового уряду Маркевич, повітовий ветеринар Черлюнчакевич та інші, – яких вважали за поляків, повертались до свого народу [7: 575].

Першою українською народною маніфестацією у Збаражі, яку відвідав Я. Остапчук, був похорон лікаря у 1885 р. д-ра А. Вітошинського. На ньому вперше він почув промову професора Тернопільської учительської семінарії О. Барвінського, посла М. Січинського [1: 13].

Я. Остапчук став учнем першого класу Тернопільської гімназії у 1886 р. На квартиру прийняли його до «Руської бурси» ім. С. Качали. Першого ж дня в його вічі впала одна обставина, яка без сумніву, вплинула на еволюцію його світогляду в бік народовців. На стінах усіх трьох кімнат були портрети Б. Хмельницького, С. Качали і О. Барвінського, але не було – І. Наумовича, Б. Дідицького. Його земляк, гімназист М. Цісецький пояснив, що ті портрети показують самих великих, заслужених людей, що працювали колись або працюють досі для добра українського народу. Про І. Наумовича і Б. Дідицького радив не згадувати, а порекомендував почитати Т. Шевченка [5: 120].

Наприкінці 1880-х рр. Я. Остапчук дуже детально слідкував за політичним життям в краї. Читаючи вже «Батьківщину», виділяв заклики Руської Народної Ради щодо виборів до Галицького крайового сейму 1889 р. Будучи на канікулах, розповідав татові про настрої серед українських гімназистів. Хоч, як гімназист, він не мав права займатися політикою, але вже тоді розумів, що для боротьби необхідно свідомих і відважних провідників. За зразок він ставив позицію посла Т. Окуневського в університетському питанні. Коли воно розглядалось у сеймі, польський посол Розвадовський накинувся на українських студентів, назвавши їх бандитами. Т. Окуневський відповів Розвадовському такою самою образою, після чого останній викликав українського посла на дуель. (У двобої шаблями Т. Окуневський переміг Розвадовського) [1: 15].

Перебуваючи на Великодні свята у рідному селі, Я. Остапчук у 1889 р. вперше побував на передвиборчих зборах для висунення кандидата на посла до крайового сейму від Збаразької сільської округи [1: 26]. Два кандидати – повітовий маршалок і поміщик Т. Федорович і о. М.Січинський, парох Черниховець, – виступили із передвиборчими програмами. З виступу М. Січинського, Я. Остапчук глибше пізнав суспільні відносини в краї, антиукраїнську політику польської сеймової більшості. Збори прийняли кандидатуру М. Січинського одностайно і , невдовзі, на виборах за нього було подано 104 голоси проти 37 голосів за Т. Федоровича [7: 575].

Наприкінці 1880-х рр. Я. Остапчук познайомився ближче з діячами Подільської Народної Ради П. Думкою і С. Гарматієм, активними гімназистами І. Янковським, І. Кузівим, з якими обговорювали політичні проблеми, вели дискусії після прочитаних книг.

Вагомий вплив на формування поглядів Я. Остапчука справила його особиста дружба з С. Шмігером, яких звели між собою А. Гарматюк та І. Янковський. Вони часто зустрічалися разом, обговорювали різні політичні проблеми, декламували вірші Шевченка, Франка, а інколи – свої твори [6: 32].

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. За словами самого Я. Остапчука, який детально пізніше аналізував процеси національного відродження в Галичині у XIX ст., «в 60-х рр. мертву атмосферу порушив свіжий подув повітря із сходу, з рідної України і відродження покотилося хвилею по всій Галицькій землі» [6: 37].

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 «Про-

світа», 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. Але, незважаючи на це, вперше, велике народне свято відбулося в Збаражі у 1886 р. в «Руському домі» [2: 7]. Ініціаторами цього свята були студенти Львівського і Краківського університетів та української гімназії в Тернополі, а серед них – Сафат Шмігер із с. Різношинці та Яцко Остапчук із Нижніх Луб'янок. Це була, по суті, перша політична акція Я. Остапчука [2: 29].

Згодом, критично оцінюючи даний період в історії національно-визвольного руху, у своїх спогадах, Я. Остапчук зазначав, що великий вплив на галичан мали відомі діячі зі Східної України: «Вони знайомились з галичанами, і ці знайомства відкривали очі одним і другим на національне братерство, спільні інтереси і змагання». Він згадував О. Кониського, М. Лисенка, П. Куліша. Та найглибші сліди залишив по собі М. Драгоманов [2: 26–27].

На думку Я. Грицака, саме М. Драгоманов «зумів сформулювати політичну програму українського руху "Переднє слово до громади» (1878) [4: 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 із 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 бачив 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.

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. За даних обставин у 1890 р. Я. Остапчук вирішив перейти на навчання до української гімназії у Львові [6: 40].

Однак навчання у Львівській гімназії не склалося. Хвороба очей, проблеми з помешканням, грошові нестатки, неувага викладачів гімназії до його проблем поставили перед ним дилему: «повертатися додому чи пускатися в світ за яким куском хліба?» [7:575].

Був намір вступити співаком до оперного польського хору у Львові, проте не хотів служити чужій сцені, а мріяв виїхати на Наддніпрянщину до драматично-музичної школи ім. М. Лисенка. Випадкове відвідування редакції «Народу», який Я. Остапчук передплачував, з метою повідомлення зміни адреси проживання, не тільки перервало минулі його мрії, але, як виявилося пізніше, – змінило світогляд, визначило його подальшу життєву дорогу. Зустрічі з М. Павликом, а пізніше – І. Франком, поради останніх щодо подолання життєвих труднощів, співпраця з ними, виконання різноманітних доручень зацікавили молодого гімназиста діяльністю радикального руху в краї [12: 324].

Перервавши навчання через хвороби, Я. Остапчук вирішив прийняти пропозицію домашнього вчителя двох дітей пароха с. Палагичі Товмоцького повіту о. В. Сірецького. Перед від'їздом, напередодні різдв'яних свят 1891 р., вперше зустрівся з І. Франком і отримав від нього педагогічні постанови: «Вчи, але не муч. Це має бути провідною думкою для кожного, хто хоче чогось навчити другого. Поясни, покажи і , як того треба, докажи. Якщо наука не йде легко дитині в голову, коли нудно їй вчитися серед чотирьох стін, то треба вивести її на світ. Ходіть собі удвох, як добрі приятелі, як рівні собі. І говоріть собі на волі. Дитина і не зчується, скільки скористає, скільки навчиться, гуляючи з вами серед природи» [8: 37–39]. Ці педагогічні наста-

нови Я. Остапчуку пригодилися не тільки у вчителюванні, але й в майбутній політичній діяльності.

За півроку перебування у Палагичах Я. Остапчук змужнів фізично і морально, прагнув продовжити навчання у гімназії. Він був задоволений, як і сім'я пароха, результатами свого вчителювання, адже учень успішно здав вступні іспити до Станіславської гімназії [15: 39].

Відновивши своє навчання у Львові, він не був задоволений гімназійними вчителями: «за малими вийнятками, були це педагоги пересічних здібностей, які можливо знали свій предмет, але не вміли викласти його своїм учням. Деякі з цих учителів були дріб'язковими педантами або малими тиранами, які любили знущатись над своїми учнями. А політично були це переважно вузькозорі консерватори. Дехто з них належав до москвофільського табору» [8: 40].

1 лютого 1892 р. в день роздачі шкільних свідоцтв, управитель гімназії В. Ільницький попросив Я. Остапчука залишити гімназію. Вислухавши від директора причини такого рішення (вищеназвані тернопільські події, політичні дискусії на квартирі у пані Меленевої, переписка з діячами РУРП в Палагичах Товмацького повіту, знайомства з небезпечними типами» – І. Франком і М. Павликом) Я. Остапчук відповів своїм баченням цих причин. Спростовуючи твердження про І. Франка і М. Павлика, Я. Остапчук підкреслив: що випадково зустрівся з ними: «Яких два роки тому я сам ще виступав проти них, не маючи поняття, що це за люди. Коли б я посмів піти до когось з ваших педагогів просити поради чи допомоги, то певно були б викинули мене за двері. А Франко і Павлик поставились до мене як до рівного, хоч не мали жодних зобов'язань щодо мене. Благословлю той день, коли я з ними зустрівся, і кажу вам, що все моє життя буду старатись ходити їх слідами» [8: 41]. Як виявилося пізніше, Я. Остапчук не дотримався цих слів, зокрема у 1899 р. при переході з РУРП в УСДП.

У 1890–1891 рр. Я. Остапчук, виконуючи доручення М. Павлика та І. Франка, познайомився з відомими селянськими діячами краю: А. Марцинюком, Т. Бородайкевичем. Кожна зустріч чи знайомство переконувала у правильності слів М. Павлика про потребу іти «між народ, на село», пробуджувати зацікавлення до читальні, до освіти, до усвідомлення народом необхідності «боротьби за свої права» [15: 39].

Восени у 1891 р. Я. Остапчук повернувся до Тернополя і звернувся до директора гімназії М. Мацішевського з проханням прийому на навчання. Вислухавши розповідь про втрату навчального року через хворобу очей, директор поставився до нього співчутливо. Про випадок двохрічної давності, коли за вільнодумство трьох українських учнів вигнано з гімназії, а Я.Остапчука допитувано як свідка, М. Мацішевський не згадав [2: 26].

Ставши гімназистом, Я. Остапчук відвідував збори «Таємної громади». Побачивши її малоактивність, він очолив її (С. Голубович залишив цю посаду, щоб готуватись до матури) [8: 42]. У неділі і свята заходив до будинку Міщанського братства, яке заснував адвокат Стахура. Гімназист намагався активізувати діяльність братства, оскільки дуже малою була допомога місцевої інтелігенції.

Однак громада змушена була в цей період діяти дуже обережно і на деякий час навіть призупинити діяльність у зв'язку з вбивством учнем гімназії Шведа польського вчителя Гловацького. Незважаючи на те, що справа мала лише особистий характер, польська громадськість розпочала активну кампанію проти гімназистів-українців.

У цей період Я. Остапчук мешкав у П. Кордуби разом із своїм товаришем А. Сулимою. Саме тут відбувались таємні збори громади, знаходилась нелегальна бібліотека. Коли Сулиму було вигнано з гімназії за нібито зневагу до убитого учителя, П. Кордуба попросив Я. Остапчука залишити його будинок [2: 32].

Однак навчання у Тернопільській гімназії тривало недовго. Директор гімназії дізнався про факт розмови Я. Остапчука з учнями, де говорилось про те, що митрополит Сембратович здавав більшу частину митрополичих маєтків євреям. Я. Остапчук спочатку заперечував факт розмови, але

коли один з учнів підтвердив його, зізнався. За пропаганду радикальних ідей Я. Остапчука разом з його двома товаришами вигнано з гімназії. Хоча було подано апеляцію до Крайової Шкільної ради, але остання лише розширила „прогнання» на всі середні школи країни [2: 33].

Проте батько наполягав на завершенні гімназійного навчання і радив поїхати у Моравію закінчити гімназію. Я. Остапчук відкинув цю пораду, і виявив бажання вчитися у Чернівцях. Тато порадив, по дорозі на Буковину затриматись у Львові і звернутись за порадою до професора О. Барвінського, попросити у нього листа з рекомендаціями до когось його знайомих, який би допоміг влаштуватись у місцевій гімназії [1: 279].

Професор О. Барвінський, хоча не схвалював поведінки і радикальних поглядів Я. Остапчука, все ж прийняв його прихильно. Професор добре знав про обставини справи Я. Остапчука як довголітній член Крайової Шкільної Ради. Він спочатку запропонував піти до митрополита, визнати себе винним, пообіцяти лояльну поведінку, а Шкільна рада би анулювала своє рішення. Однак Я. Остапчук, висловивши вірність своїм політичним принципам, цю ідею відкинув. Тоді О. Барвінський написав листа заступнику директора Чернівецької гімназії О. Шпойнарському з відповідним проханням [2: 4].

Однак подорож на Буковину завершилася безрезультатно. Я. Остапчук змушений був подати прохання до Буковинської Крайової Шкільної Ради про дозвіл навчання в гімназії. Рада погодилась прийняти його до гімназії з умовою: за два тижні скласти іспит з предметів 6 класу гімназії німецькою мовою. Я. Остапчуку на підготовку такого екзамену необхідно було два-три місяці, тому він від цього відмовився [14: 280].

Батьки переживали вигнання з гімназії дуже боляче, оскільки не виправдались їхні надії про Я. Остапчука-священика чи «якогось пана». Вигнання вони вважали ганьбою для себе, особливо дорікала йому мама. Коли плачі і нарікання не припинялись Я. Остапчук пригрозив, що піде з дому «куди очі понесуть». Проте в сім'ї погодились, що Я. Остапчук буде жити на селі та працювати в господарстві. Він втягнувся у свою буденну працю і знаходив в ній задоволення.

Висновки та перспективи дослідження. Таким чином, процес формування світогляду Я. Остапчука припав на 1880-ті рр. – період глибинних трансформацій в українському суспільстві краю. Під впливом родинного виховання, навчання у школах і Тернопільській гімназії він поступово прихилявся до народовського руху. Після навчання у Львові, під впливом І. Франка, М. Павлика, суспільно-політичної атмосфери в краї став прихильником радикального руху.

Отже, у першій половині 1890-х рр. Я. Остапчук входив до Русько-Української Радикальної партії, поділяв погляди «старших» в ній. Організувавши повітовий комітет РУРП, який став одним з найдіяльніших у Галичині, захищав соціально-економічні інтереси селянства. Завдяки нарадам, зборам, вічам, виборчим кампаніям 1890-х рр. значно розширив кількість прихильників у повіті. З другої половини 1890-х рр. виступав на боці «молодих», прагнучи перейменувати РУРП на УСДП, аби виразніше захищати соціальні інтереси найбіднішого селянства та українських робітників.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Павлик Михайло, публіцист, письменник, активний діяч демократичної преси (1853-1915 рр.). *Центральний державний історичний архів України у м. Львові.* Ф. 663. Оп. 1. Спр. 3, 4, 5, 43, 44, 128, 167, 169, 178, 179; оп. 2, спр. 56, 72.

2. Колекція окремих надходжень. *Національна бібліотека ім. В. Стефаника* (відділ рукописів). Ф. 9. Спр. 556.

3. Аркуша О. Галицький сейм. Виборчі кампанії 1889 і 1895 рр. Львів, 1996. 173 с.

4. Грицак Я. «Молоді» радикали в суспільно-політичному житті Галичини. *Записки Наук. тов. ім. Т. Шевченка.* Львів, 1991. Т. ССХХІІ. С. 71-110.

5. Грицак Я. До ґенези ідеї політичної самостійності України. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність.* Львів-Київ, 1992. Вип. 1. С. 119-143.

6. Грицак Я. Нарис історії України: Формування модерної української нації XIX–XX ст. Київ: Ґенеза, 1996. 360 с.

7. Задорожний С. Моя перша зустріч з Яцком Остапчуком. *Збірник споминів, статей і матеріалів.* Торонто, 1963. С. 574-575.

8. Кобилецький І. Дещо про Франка. *Спогади про І. Франка.* Львів: Каменяр, 1997. С. 37-43.

9. Кугутяк М. Радикальна партія в Східній Галичині. *Український історичний журнал*, 1990. № 10. С. 55-63.

10. Левинський В. Нарис розвитку українського робітничого руху в Галичині. Харків-Київ: Держвидав України, 1930. 91 с.

11. Левицький К. Історія політичної думки галицьких українців 1848 – 1914: На підставі споминів. Львів, 1926. 736 с.

12. Людкевич С. Перший Франківський концерт. *Спогади про Івана Франка.* Львів: Каменяр, 1997. С. 324-325.

13. Малець Н., Малець О. Громадсько-політична діяльність Яцка Остапчука (1873–1959 рр.). Ужгород, 2015. 150 с.

14. Остапчук Я. Подих з недавньої бувальщини. *Збаражчина: збірник статей, матеріалів і споминів.* Торонто, 1964. С.183-465.

15. Остапчук Я. Із моїх споминів. *Спогади про Івана Франка*. Київ,1981. С. 39.

16. Стахів М. Народні маси в русі. Історія українського політичного руху. V част. Від 1890 до 1895 р. Львів, 1939. 80 с.

REFERENCES

1. Pavlyk Mykhailo, publitsyst, pysmennyk, aktyvnyi diiach demokratychnoi presy (1853-1915 rr.). Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u m. Lvovi. F. 663. Op. 1. Spr. 3, 4, 5, 43, 44, 128, 167, 169, 178, 179; op. 2, spr. 56, 72.

2. Kolektsiia okremykh nadkhodzhen. Natsionalna biblioteka im. V. Stefanyka (viddil rukopysiv). F. 9. Spr. 556.

3. Arkusha O. Halytskyi seim. Vyborchi kampanii 1889 i 1895 rr. Lviv, 1996. 173 s.

4. Hrytsak Ya. «Molodi» radykaly v suspilno-politychnomu zhytti Halychyny. Zapysky Nauk. tov. im. T. Shevchenka. Lviv, 1991. T. SSKhKhII. S. 71-110.

5. Hrytsak Ya. Do genezy idei politychnoi samostiinosti Ukrainy. Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist. Lviv-Kyiv, 1992. Vyp. 1. S. 119-143.

6. Hrytsak Ya. Narys istorii Ukrainy: Formuvannia modernoi ukrainskoi natsii XIX-XX st. Kyiv: Geneza, 1996. 360 s.

7. Zadorozhnyi S. Moia persha zustrich z Yatskom Ostapchukom. Zbirnyk spomyniv, statei i materialiv. Toronto, 1963. S. 574-575.

8. Kobyletskyi I. Deshcho pro Franka. Spohady pro I. Franka. Lviv: Kameniar, 1997. S. 37-43.

9. Kuhutiak M. Radykalna partiia v Skhidnii Halychyni. Ukrainskyi istorychnyi zhurnal, 1990. № 10. S. 55-63.

10. Levynskyi V. Narys rozvytku ukrainskoho robitnychoho rukhu v Halychyni. Kharkiv-Kyiv: Derzhvydav Ukrainy, 1930. 91 s.

11. Levytskyi K. Istoriia politychnoi dumky halytskykh ukraintsiv 1848 – 1914: Na pidstavi spomyniv. Lviv, 1926. 736 s.

12. Liudkevych S. Pershyi Frankivskyi kontsert. Spohady pro Ivana Franka. Lviv: Kameniar, 1997. S. 324-325.

13. Malets N., Malets O. Hromadsko-politychna diialnist Yatska Ostapchuka (1873–1959 rr.). Uzhhorod, 2015. 150 s.

14. Ostapchuk Ya. Podykh z nedavnoi buvalshchyny. Zbarazhchyna: zbirnyk statei, materialiv i spomyniv. Toronto, 1964. S.183-465.

15. Ostapchuk Ya. Iz moikh spomyniv. Spohady pro Ivana Franka. Kyiv,1981. S. 39.

16. Stakhiv M. Narodni masy v rusi. Istoriia ukrainskoho politychnoho rukhu. V chast. Vid 1890 do 1895 r. Lviv, 1939. 80 s.

Стаття надійшла до редакції
23 травня 2020 року

УДК 7.071.1(=161.2)(477)"18"
ORCID ID: 0000-0002-8383-227X
ORCID ID: 0000-0002-6704-0133
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-30-36

Оксана ГЕРІЙ,
старший науковий співробітник,
кандидат мистецтвознавства,
Інститут народознавства НАН України,
відділ мистецтвознавства,
м. Львів, Україна

Мар'яна ПЕЛЕХ,
доцент кафедри книжкової графіки
та дизайну друкованої продукції,
кандидат мистецтвознавства,
Українська академія друкарства,
м. Львів, Україна

ШТРИХИ ДО ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ ЦЕРКОВНОГО МАЛЯРА ТЕОДОРА ГЛАДКОГО (КІНЕЦЬ XIX – ПОЧАТОК XX СТ.)

Герій О. О., Пелех М. І. Штрихи до творчої біографії церковного маляра Теодора Гладкого (кінець XIX – початок XX ст.). У статті проаналізовано творчість маловідомого художника із Галичини – Теодора Гладкого. Звернено увагу на вцілілі розписи у храмі Прсв. Трійці села Воля Гомулецька, Жовківського р-ну Львівської області Ця церква, внесена до Реєстру пам'яток національного значення, зараз потребує невідкладних реставраційних досліджень та роботи зі збереження та відновлення об'єкту культурної спадщини. У статті наголошується, що стінопис цього храму є важливою пам'яткою церковного малярства початку XX ст. Збережені твори Т. Гладкого у храмах Галичини наповнені яскравим колоритом та містять теми, які виражають українську національну ідею. Резонною причиною відновлення малярства у храмі села Волі Гомулецької є те, що у багатьох церквах, де працював Т. Гладкий, стінописи вже втрачені або зафарбовані, а відомості про творчий і життєвий шлях мистця є спорадичні та розрізнені.

***Ключові слова**:* Теодор Гладкий, церковне малярство, стінопис храму, модерн, традиція національного малярства, іконографія.

© Оксана Герій, 2020
© Мар'яна Пелех, 2020

Герий О. О., Пелех М. И. Штрихи к творческой биографии церковного художника Теодора Гладкого (конец XIX – начало XX в.). В статье поднята тема творчества малоизвестного художника из Галичины – Теодора Гладкого. Обращено внимание на уцелевшие росписи в храме Прсв. Троицы села Воля Гомулецкая, Жовковского р-на Львовской обл. Эта церковь, внесенная в Реестр памятников национального значения, сейчас требует неотложных реставрационных исследований и работы по сохранению и восстановлению объекта культурного наследия. В статье отмечается, что также и стенопись этого храма является важной достопримечательностью церковной живописи начала XX в. Сохранившиеся произведения Т. Гладкого в храмах Галичины наполнены ярким колоритом и содержат темы, выражающие украинскую национальную идею. Убедительной причиной сохранения живописи в церкви с. Воля Гомулецкая является то, что во многих храмах, где работал Т. Гладкий, стенописи уже потеряны или закрашены, а сведения о творческом и жизненном пути художника эпизодические и разрозненные.

***Ключевые слова**:* Теодор Гладкий, церковная живопись, стенопись храма, модерн, традиция национальной живописи, иконография.

Herii O., Pelekh M. Some touches to the biography of the church painter Theodor Gladky (late XIX – early XX centuries). The article is devoted to the work of a little-known artist Theodor Gladkyi from Galychyna. Special attention is paid to this artist's paintings in the Church of the Holy Trinity in Volya Homuletska village, Zhovkva district, Lviv region. This Church is a monument of Ukrainian wooden architecture of XVIII c. It is included in the State Register of Historic Monuments. But now it needs urgent inspections and restoration work to preserve and restore this cultural heritage object. During the restoration work in this Church after the dismantling of fiberboard sheets, the remains of an adhesive mural depicting God the Father, the Holy Apostles Peter and Paul, four Evangelists and numerous ornamental compositions in the style of transition from historicism to modernism were discovered in 2019. The signature of the painter T. Gladkyi from Stronyatyn was found in 1912, in the south-eastern corner of the nave of the Church's interior.

During the scientific expedition a little was known about Theodore Gladkyi. The press of the early twentieth century noted that he was one of the leaders of the "Society for the Development of Ukrainian Art». The priority of its activity of this

organisation was church painting, carving, making icons, iconostasis and other items for the church needs. Written sources state that in 1905–1906 T. Gladkyi painted icons for the iconostasis and made frescoes in the Church of St. Georgy in Ruda Siletska village, Kamyanka-Buzka district, Lviv region. He is also mentioned as the author of painting in the Church in Kobylovoloky village, Zalishchyk district, Ternopil region.

Art researchers found the master's signature on the iconostasis in the Church of the Assumption of the Virgin in Sytykhiv village, Zhovkva district, Lviv region. The few surviving examples of T. Gladkyi's church painting demonstrate the high professional level of execution. They are filled with bright colors and have an original composition, contain themes that express the Ukrainian national idea.

A convincing reason for the preservation of painting in the Church of Volia Homuletska is that in many churches where T. Gladkyi worked, the frescoes have already been lost or painted over, and information about the artist's creative and life path is sporadic and scattered. He has received many positive reviews, recensions, critiques and notices of his creative works in the United States, where he continued to work as a church painter. Evidently, Theodor Gladkyi's mural in the Church in Volia Homuletska village was his last work in Ukraine. It increases its historical value. And that is why it must be preserved.

***Key words**:* Theodor Gladkyi, church painting, frescoes of the church, modern, tradition of national painting, iconography.

Постановка проблеми. У 2019 р. під час аварійних реставраційних робіт у дерев'яній церкві Прсв. Трійці села Воля Гомулецька, Жовківського р-ну Львівської обл. після демонтування листів ДВП, якими з внутрішнього боку був обшитий старий, вісімнадцятого століття, зруб церкви, було виявлено залишки клейового стінопису із постатями святих та фрагментами орнаменту. Під південно-західним вітрилом віднайдено підпис, виконаний чорною сажею: «1912 года С. Гладкий изъ Сторонютина», (ініціал написано нерозбірливо, Сторонютин – це Стронятин, село у Жовківському районі на Львівщині).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Ім'я та доробок церковного маляра Теодора Гладкого у науковій фаховій літературі трапляється вкрай рідко, згадки про нього спорадичні. Короткі відомості про творчий доробок майстра у храмі св. Юрія с. Руда Сілецька, Камянко-Бузького р-ну Львівської області містяться в дослідженнях Володимира Жишковича. Про роботу цього майстра у церкві Покрови Богородиці в с. Чагрів, Рогатинського р-ну на Івано-Франківщині згадано у праці Василя Слободяна. Епізодично ім'я художника, артиста-маляра, як тоді прийнято було говорити, виринало у скупих хроніках галицької, а згодом – американської діаспорної преси 1900-1920-х років.

Мета. Зважаючи на необхідність подати мистецтвознавчий аналіз нововиявленого стінопису та керуючись бажанням привернути увагу до цікавої постаті національного мистецтва, метою статті бачимо узагальнення писемних та експедиційних відомостей про творчий доробок церковного маляра Теодора Гладкого і подання повної інформації про збережені фрагменти стінопису у церкві Прсв. Трійці села Воля Гомулецька.

Виклад основного матеріалу. Дерев'яну Троїцьку церкву у Волі Гомулецькій (Охор. № 1388) датують 1756 роком [1: 158] або 1780 роком [2: 32–33] (іл.1). Первісно вона була дводільною, складалась із близького до квадрата зрубу нави і гранчастого п'ятистінного зрубу східної вівтарної частини. Церква ця одноверха – низька баня на низькому восьмерику вкриває нову. Її внутрішній підкупольний простір розкритий в інтер'єр. Натомість вівтар перекритий п'ятисхилим дахом, який з середини підшитий дерев'яним суфітом півциліндричних обрисів. Мабуть, наприкінці XIX – початку XX ст. із західного боку до нави був прибудований невеликий прямокутний бабинець стовпової конструкції. Він накритий двосхилим дахом, який над входом нависає характерним півкруглим виступом, про який дослідник Володимир Січинський писав, що «форми сі виявляють модерні впливи» [3: 41–42].

Стінопис у давніших частинах церкви – наві та апсиді – зроблений безпосередньо по дереві зрубу, полотно під стінописом проклеєне лише тонкими смугами в місцях дотику плениць. Внутрішнє малярське

оздоблення церкви складають іконографічні сюжети, орнаменти й кольорування окремих площин. Загалом стінопис збережений погано і має ознаки пізніших поновлень і перемалювань. За попереднім обстеженням давніші малярські шари мають клейову основу, перемалювання – олійну.

Візуальне обстеження вівтарної частини церкви засвідчує, що розписи вкривали майже всі внутрішні поверхні: грані східного зрубу й зашите дошками склепіння. Лише середня фронтальна східна грань не мала стінопису, оскільки була заступлена запрестольним вівтарем (тепер втраченим). На північно-східній грані збереглося повнофігурне зображення апостола (Петра?) (іл. 2), зверненого обличчям до вікна, прорізаного у північній грані вівтаря. Симетрично, на південно-східній грані вміщено повнофігурну постать апостола (Павла?) (іл. 3), також зверненого обличчям в бік південного віконця й проходу до прибудованої з півдня захристії. Постаті апостолів вирішені в академічній манері з тяжінням до правдивого відтворення пропорцій і об'єму. Докладніше охарактеризувати авторський почерк складно, оскільки без попередніх реставраційних досліджень важко визначити міру пізніших неавторських втручань в малярство.

Грані з віконцями мають лише декоративну розмітку кольоровими смугами і замальованими площинами, монотонність яких порушує ненав'язливий, нанесений з допомогою трафарету орнамент. Тут теж, як і на постатях і довкола них, помітно пізніші втручання, зокрема нанесення чи поновлення орнаменту сріблянкою.

Яскравішими орнаментальними акцентами позначено межу переходу стін у похилі площини склепіння. Фризом по верху стін йде широкий орнамент, що складається з ритмічного повторення мотиву восьмипроменевої зірки, вписаної у ромб з червоним тлом і широким голубим контуром. Над ним – орнаментальна смуга вже на похилих схилах склепіння. Це нанесений трафаретом на голубе тло легкий рослинний охристий орнамент з розмірено повтореними діагонально орієнтованими квітчастими мотивами, які наслідують барокову стилістику. Верхня, жовта смуга орнаменту, має ускладнений ритм рослинних пальметок: попарно згруповані нанесені трафаретом тонколінійні мотиви барокового гранатового плоду, а між ними вміщено пальметки з грубими стеблами, які наслідують романо-візантійські форми. Усі ці форми позначені стилізацією в дусі модерну. Натомість на тій грані склепіння, що розташовувалась над втраченим запрестольним вівтарем, виразно намальовано вже в зовсім іншій об'ємній ренесансно-бароковій манері картуш. Мабуть, не лише панування у кінці XIX ст. стилю еклектики пояснює таку стилістичну неоднорідність орнаментики розписів. Причиною може бути також поєднання в ній стінописів різного часу й різних майстрів.

Вище грані склепіння однотонно-блакитні з намальованими у сітковому порядку золотистими зірками, але багато з цього декору втрачено унаслідок заміни дошок. Так само втрачено центральний декоративний мотив у зеніті вівтарного склепіння, збережені краї якого дозволяють припустити можливість зображення там композиції «Всевидяче око» або «Прсв. Трійця», оскільки залишились краї зображеної мандорли божественної слави, яка складалась із двох ромбів, взаємно накладених між собою під кутом 45°.

Стінопис нави зосереджений в основному у верхній частині інтер'єру, в підкупольному просторі. Грані восьмигранного підкупольного склепіння виділені з допомогою широких орнаментальних смуг. Вони зафарбовані у блакитний колір і декоровані приклеєними рельєфними бляшаними зірками. В зеніті з допомогою охристими відтінками намальованих архітектурних карнизів і переходів між ними створюється враження ілюзіоністичного підвищення простору (іл.4). На жаль, втрачене центральне зображення цієї частини стінопису (можливо, Духа Святого у виді голубинім). При основах цих восьми трикутників склепіння трафаретом нанесено легкий, тонкостеблий рослинний орнамент. Натомість на східній грані склепіння нави вміщено поясне зображення «Бога-Отця» у хмарах. Манера об'ємно-пластич-

ного моделювання лику, атрибутів, одягу, що розвівається позаду постаті, засвідчують добру фахову підготовку маляра і його ознайомленість з українськими бароковими гравюрами. Для часу виконання розписів – це досить рідкісна іконографія, яка, однак, відображає характерну для українського мистецтва початку XX ст. тенденцію – зацікавлення козацьким бароко, відродження традицій національного малярства. На жаль, без докладнішого дослідження важко визначити, наскільки повно збережено авторський малярський шар. На перший погляд здається, що пізніші перемалювання стінописів не сильно торкнулись цієї постаті.

Те саме можна сказати про зображення чотирьох євангелистів на діагональних гранях підбанника, над трикутниками вітрил. Вони представлені у цікавій іконографії: фронтально до глядача, майже з мікелянджелівською могуттю, сидять на престолах, тримаючи перед собою книгу чи сувій і перо. Їхні символи – чотирикрилі істоти: людина, бик, орел і лев – розташовані позаду фігур, наче ореол золотого сяйва. Зауважимо, це рідкісний тип іконографії євангелистів, який поки що не вдалось нам виявити в жодному храмі Галичини. Однак ця іконографія засвідчує, що автор був знайомий з історією ранньохристиянського мистецтва. Моделювання постатей, ликів, рук і характер складок одягу святих зроблене в академічній манері широким та впевненим динамічним мазком, однак зруйнованість розписів не дозволяють отримати біль повне уявлення та докладно оцінити фаховість малярства.

На південній і північній гранях восьмерика-підбанника, там, де прорізано круглі (бл. 30 см в діаметрі) віконця стінопис виключно декоративний – розграфлені світло- й темно-зелені площини з дрібним рослинним орнаментом, що мав би символізувати «райські кущі». Нижче по південній і північній стінах зберігся орнаментальний фриз, який зі стилістичного погляду є найцікавішим серед усіх розписів: моделювання кошиків, смугасте тло позаду трояндових гірлянд з декоративними вінками, геометризовані волюти, овальні контури рапортів – все має виразні образно-стилістичні риси –модерну.

Відомо, що у 1890–1910-х роках церкви Галичини розписував та малював іконостаси Теодор Гладкий, член відомого в той час «Товариства для розвою руської штуки», заснованого з ініціативи Івана Труша, Михайла Грушевського, Василя Нагірного та Юліана Панкевича у 1898 р. [4: 128] Очевидно, маляр цей був не з останніх, оскільки «Календар Просвіти на 1909 рік» [5:71] і «Календар Просвіти на 1910 рік» [6:93] згадують його серед членів проводу Товариства для розвою руської штуки відразу після отців Івана Тишкевича та Євгена Гузара. Серед членів цього проводу названі також такі відомі особи, як інженер–архітектор Витовт Манастирський, різьбяр Антін Оприск, малярі Євген Турбацький та Яків Хомик.

Вже у 1913 р. українська преса згадує про роботу Теодора Гладкого в Америці. Зокрема написано: «Перша пресвитерська українська громада у світі, з осідком в Ньюарку Нью-Джерсі, вибудувала собі 1911 р. церкву при 47 Бікон стріт у тому місті. У 1913-ому році американсько-український церковний маляр Теодор Гладкий розмалював занавісу у церковній залі у бейзменті» і прикрасив її портретами Авраама Лінколна і Тараса Шевченка по обох боках сцени» [7: 38]. Тамтешня українська громада похвально відгукувалася про твори мистця. Так, у газеті «Свобода» за 1913 р. згадано, що для вистави «Вифлеємська ніч» української громади містечка Йангстоун сценічні декорації малював «звісний наш маляр Теодор Гладкий, а можна сказати, що вони найкрасші, які котра небудь инша громада посідає. Спеціяльно куртина, представляюча село, розкинене над Дністром-Славутицею, а на березі сидить під вербою кобзар – може зачислитись до творів штуки, бо навіть Американці, оглядаючи заздрісним оком сей правдивий твір штуки, дивувались, що ті незвісні «Ruthenians» стоять так високо» [8: 2].

Теодор Гладкий і далі успішно працював в Америці, не зраджуючи своєму покликанню до церковного малярства, про що свідчить його реклама за 1922 р.: «Тео-

дор Гладкий. Український артиста маляр зі Старого Краю: виконує артистично декорації церковні, іконостаси, образи, хоругви, вівтарі, кивоти і всі інші церковні роботи після ріжних стилів. New York, 83. Grand Street» [9: 216].

Отож робота Теодора Гладкого у церкві Волі Гомулецької, датована власноручним підписом 1912 роком, була очевидно його останнім твором в Україні, що збільшує її історичну цінність і необхідність збереження.

На відміну від американського періоду творчості, ширше задокументованого у пресі, український період не такий відомий. Та все ж окремі спорадичні згадки вказують, що майстер активно працював у Галичині в перше десятиліття ХХ ст.

Нині у с. Вереміївці на Черкащині мешкає і працює гравер-дереворитник Ярослав Гладкий (1945 р. н.). Він згадує, що їхній рід у рідному селі Стронятин називали малярами, а прадід Теодозій Гладкий розписував церкви на Львівщині та Івано-Франківщині, зокрема 1904 р. виконав стінопис у церкві св. Параскеви у с. Шешори, Косівського р-ну. На жаль, сьогодні цей храм прикрашений новішими розписами, чи малярство Гладкого залишилось під ними – не знаємо.

Експедиційні польові дослідження виявили підпис «Теодор Гладкий зі Стронятина» на іконостасі в церкві Успіння Богородиці в с. Ситихів, Жовківського р-ну на Львівщині.

В інших церковних актах та пам'ятних таблицях згадано лише Теодора Гладкого (без додатку «зі Стронятина»). Зокрема, він названий автором іконостасу, виконаного поміж 1890–1900 рр. в дерев'яній церкві Покрови Богородиці в с. Чагрів, Рогатинського р-ну на Івано-Франківщині. А 1907 р. зазначається, що він разом з Василем Дуткою розписав храм (на жаль, і цей стінопис не зберігся, нові розписи виконані малярем Щупанком у 1974 р.) [10: 166]

Автором іконостасу й розписів у Юрівській церкві в Руді Сілецькій, Кам'янка-Бузького р-ну на Львівщині також названо Теодора Гладкого, який протягом 1905–1906 рр. працював над композиціями. У наві храму, крім іконостасу містяться реалістично трактовані стінописи: «Хрещення киян» та «св. Апостол Андрій на горах київських». У цих багатофігурних сюжетах з яскравим національним колоритом відтворені образи княгині Ольги та князя Володимира [11: 27].

На пам'ятній таблиці мурованої церкви Воскресіння Господнього у с. Кобиловолоки Теребовлянського р-ну на Тернопільщині вказано, що церква збудована 1881–1882 рр. коштом парафіян за проводом пароха Теофіля Царєвича і доукрашена маляром Теодором Гладким з Яворова. Чому з Яворова? Чи це той самий майстер, який потім підписував стінопис та іконостас «зі Стронятина»? Можливо, він змінив місце проживання. Адже церква у Кобиловолоках – найраніша з відомих робіт Теодора Гладкого. Також у рекламних оголошеннях 1902–1906 рр. (Календар Просвіти, газета «Діло», газета «Галичанин») підпис маляра звучить як Теодор Гладкий з Яворова [12: 711, 742]. Відповісти на це запитання було б легше, якби збереглось більше візуального матеріалу, але авторські розписи у Кобиловолоках також втрачені, храм наприкінці ХХ ст. перемалював місцевий мешканець Іван Рунька.

Висновки та перспективи дослідження. Отже, питання діяльності Теодора Гладкого в Україні й виявлення його творчого спадку є важливою постаттю у розвитку мистецтва України кінця ХІХ – поч. ХХ ст. та потребує подальших досліджень, як експедиційних, так і архівних. Однак, навіть те, що випадково вдалось віднайти у церкві Волі Гомулецької засвідчує неординарний хист мистця і сміливість до іконографічних новацій, композиційно вдало пристосованих до особливостей архітектури й масштабів внутрішнього простору храму. У збережених святинях Галичини твори Т. Гладкого наповнені яскравим національним колоритом та містять теми які виражають українську національну ідею і є цінною в історії церковного мистецтва Галичини. Навіть за наявної на тепер інформації можна констатувати, що стінопис у церкві Прсв. Трійці в с. Воля Гомулецька початку ХХ ст. потребує збережен-

ня хоча б з уваги на те, що вже у 1913 р. Теодор Гладкий виїхав у США, де продовжував працювати як церковний маляр, отримуючи схвальні відгуки. Іншою резонною причиною збереження цього малярства є те, що у багатьох церквах, де працював Т. Гладкий стінописи вже втрачені або замальовані, а відомості про творчий і життєвий шлях мистця є спорадичні та розрізнені. На жаль, історія церковного малярства не такого вже й віддаленого від нас початку ХХ ст. має ще дуже багато «білих плям» і забутих імен, і перед нами стоїть відповідальне завдання повертати їх українській культурі, уміння зберігати національне надбання, розуміючи їхню естетичну цінність в осмисленні високих духовних цінностей, які сконцентровані пам'ятках церковного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: в 4 т. Т. 3: Львовская область и др. Киев: Будівельник, 1985. 337 с.

2.Слободян В. Жовківщина. Т. 5: Історико-архітектурні нариси церков. Жовква – Львів – Балтимор, 1998. 186 с.

3. Січинський В. Деревяні дзвіниці і церкви Галицької України XVI–XIX ст. Львів: Печ. ОО Василіян у Жовкві, 1925. –17 с. : іл. (Збірки національного музею у Львові).

4. Купчинська Л .О. «Товариство для розвою руської штуки». *Дзвін.* Львів: Каменяр. 2003. № 3. С. 128-132.

5. Народній Ілюстрований Калєндар Товариства «Просвіта» на звичайний рік 1909. Львів, 1908. 226 с.

6. Народній Ілюстрований Калєндар Товариства «Просвіта» на звичайний рік 1910. Львів, 1909. 240 с.

7. Шевченківський краєзнавчий альманах 2010. Київ: Всеукраїнський культурно-науковий фонд Т. Шевченка, 2010. 64 с.

8. Свобода. Орган Руського Народного Союза в Америці. Рік XXI за 23 січня 1913. Число 4. 12 с.

9. Калєндар Українського народного союза на рік звичайний 1922. Нью-Йорк: Свобода, 1922. 221 с.

10. Слободян В. Храми Рогатинщини. Львів, Логос 2004. 251с.

11. Жишкович В. Святі Ольга та Володимир Великий в українському церковному малярстві XVII – першої половини ХХ століть. *Бюлетень. Інформаційне видання Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України.* Львів, 2010. № 11. С. 17-27.

12. Грималюк Р. Монументальне малярство другої половини XIX – початку ХХ ст. *Церковне мистецтво України:* в 3 т. Т. 1: Архітектура, монументальне мистецтво. Харків: Фоліо, 2018. 950 с.

REFERENCES

1. Logvin, G. (Ed.). (1985). *Monuments of Urban Planning and Architecture of the Ukrainian SSR* (Vol. 3). Kyiv: Budivelnik [in Russian].

2. Slobodjan, V. (1998). *Zhovkva Region: Historical and Architectural Sketches about Churches* (Vol. 5). Zhovkva, Lviv, Baltimore [in Ukrainian].

3. Sichynskyj, V. (1925). *Wooden Bell Towers and Churches of Galician Ukraine in 16th – 19th cent*. Lviv [in Ukrainian].

4. Kupchynska, L. (2003). «Society for the Development of Ukrainian Art». *Bell, 3*, 128-132 [in Ukrainian].

5. Advertising. (1908). *People's Illustrated Calendar of the Prosvita Society for the Ordinary Year 1909*. Lviv [in Ukrainian].

6. Advertising. (1909). *People's Illustrated Calendar of the Prosvita Society for the Ordinary Year 1910*. Lviv [in Ukrainian].

7. Krasytska, L. (Ed.) (2010). *Shevchenko's Local Lore Almanac*. Kyiv: All-Ukrainian Cultural and Scientific Foundation of T. Shevchenko [in Ukrainian].

8. From Youngstown, O. (1913). *Svoboda, 21, 4*, 2. New York [in Ukrainian].

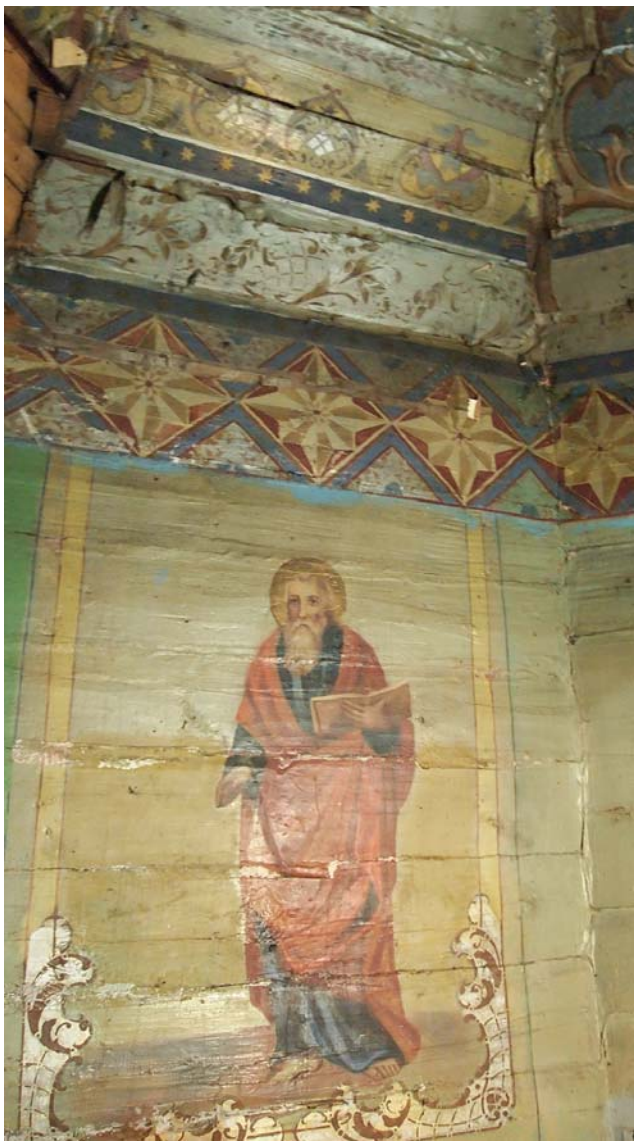
9. Advertising. (1922). *Calendar of the Ukrainian People's Union for the Ordinary Year 1922*. New York: Svoboda [in Ukrainian].

10. Slobodjan, V. (2004). *Temples of the Rohatyn Region*. Lviv, Logos [in Ukrainian].

11. Zhyshkovych, V. (2010). Saints Olga and Volodymyr the Great in Ukrainian Church Painting of the 17th – first half of the 20th centuries. *Bulletin: Information publication of the Lviv branch of the National Research and Restoration Center of Ukraine, 11*, 17—27 [in Ukrainian].

12. Hrymalyuk, R. (2018). Monumental painting of the second half of the 19th – early 20th centuries. In: Herus L. (Ed.), *Ukrainian Church Art* (Vol. 1, Pp. 701-744). Kharkiv: Folio [in Ukrainian].

1. Церква Прсв. Трійці с. Воля Гомулецька (Жовківського р-ну Львівської обл)



2. Апостол (Петро)?

3. Апостол (Павло)?

4. Підкупольне склепіння церкви Прсв. Трійці с. Воля Гомулецька

Стаття надійшла до редакції 14 жовтня 2020 року

УДК 75.054:785-045.43 (477.87)-05
ORCID ID: 0000-0002-2019-7504
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-37-47

Вікторія МАНАЙЛО-ПРИХОДЬКО,
завідувач меморіальним будинком-музеєм народного художника України Федора Манайла, викладач Закарпатської академії мистецтв, м. Ужгород, Україна

СПІВПРАЦЯ ФЕДОРА МАНАЙЛА ІЗ ТВОРЧИМИ КОЛЕКТИВАМИ ФІЛАРМОНІЇ, ТЕАТРУ ТА КІНО

Манайло-Приходько В. І. Співпраця Федора Манайла із творчими колективами філармонії, театру та кіно. У статті проаналізована робота Федора Манайла у Закарпатському обласному музично-драматичному театрі, філармонії та у галузі кіно. Найбільш тривалою (із 1937 по 1964) була робота художником-сценографом театру. Із 1937 по 1964 рік ним було оформлена 21 вистава. Біля 20 років (1945–1965) Ф. Манайло був постійним членом художніх рад театру та філармонії, надавав консультації по етнографії та костюмам. Для артистів філармонії створював концертні костюми, був автором афіш та програм виступів творчих колективів. У 1960-х – на початку 1970-х роках був запрошений у якості консультанта на зйомки кількох кінострічок кіностудії ім. О. Довженко та Одеської кіностудії, зокрема, був консультантом всесвітньовідомого шедевру кіномистецтва «Тіні забутих предків».

Аналіз творчої співпраці художника із артистами сцени здійснено на основі окремих публікацій, спогадів сучасників, на базі архівних та ілюстративних матеріалів меморіального будинку-музею Ф. Манайла.

Ключові слова: Федір Манайло, творчість, Закарпаття, театр, філармонія, українське кіно.

© Вікторія Манайло-Приходько, 2020

Манайло-Приходько В. И. Сотрудничество Федора Манайла с творческими коллективами филармонии, театра и кино. В статье проанализирована работа Федора Манайла в Закарпатском областном музыкально-драматическом театре, в филармонии и в области кино. Наиболее длительной (с 1937 по 1964) была работа художником-сценографом театра. С 1937 по 1964 год им было оформлено 21 спектакль. Около 20 лет (1945–1965) Ф. Манайло был постоянным членом художественных советов театра и филармонии, консультировал в вопросах этнографии, народного быта и костюмам. Для артистов филармонии создавал концертные костюмы, был автором афиш и программ выступлений творческих коллективов. В 1960-х – начале 1970-х годов был приглашен в качестве консультанта на съемки нескольких кинолент киностудии им. А. Довженко и Одесской киностудии, в частности, был консультантом шедевра киноискусства «Тени забытых предков».

Анализ творческого сотрудничества художника с артистами сцены осуществлен на основе отдельных публикаций, воспоминаний современников, на базе архивных и иллюстративных материалов мемориального дома-музея Ф. Манайла.

Ключевые слова: Федор Манайло, творчество, Закарпатье, театр, филармония, украинское кино.

Manailo-Prykhodko V. To creative portrait of Fedir Manailo: cooperation with groups of Philharmonic Society, theater and cinema. In the article the creative labor of Fedir Manailo in the Transcarpathian Regional Music and Drama Theater, in the Philharmonic Society and in the field of cinema is analyzed. The artist Manailo found in the scenographic art a process similar to fine arts. When created image goes beyond its existence, it becomes a self-sufficient active object, it becomes a model of an epoch with a characteristic style, form and rhythm. Therefore, the work of a set designer had been desirable and interesting for Manailo.

The longest work of a set designer in the theater was from 1937 to 1964. At this time he staged 21 performances. For about 20 years (1945–1965) F. Manailo was a permanent member of the artistic councils of the theater and Philharmonic Society, provided advice on ethnography and costumes. He created concert costumes for the artists of the Philharmonic Society, was the author of posters and programs of performances of creative groups. In the 1960s – early 1970s he was invited

as a consultant to shoot several films of film studio. O. Dovzhenko and Odessa Film Studio, in particular, was a consultant to the world-famous cinema masterpiece «Shadows of Forgotten Ancestors» (in the world this film is known as «Wild Horses of Fire»).

The analysis of the artist's creative cooperation with the artists of the stage was carried out on the basis of separate publications, memoirs of contemporaries, on the basis of archival and illustrative materials of the memorial house-museum of F. Manailo. In particular, Fedor Manailo's contribution to the development of theatrical scenographic art of Transcarpathia can be analyzed by the publications of E. Nedzelsky «Ugro-Russian Theater» (1940), the publication «X years, 1946–1956, Transcarpathian State Theater», reference edition of O. Zaitsev «Masters of Transcarpathian scenography of the twentieth century», several newspaper articles written by theater figures, a few photographs preserved by theater artists and museum archives and stories of contemporaries. There are no separate publications in the thematic articles on the artist's participation in certain creative projects of Ukrainian film studios and the activities of the Transcarpathian Philharmonic Society, agreements of film studios on cooperation, printed copies of scripts for films, manuscripts of the artist, photographs, memoirs of modern posters created by the artist, programs of concerts of the Transcarpathian folk choir.

Key words: Fedir Manailo, creativity, Transcarpathia, theater, Philarmonic Society, Ukrainian cinema.

Постановка проблеми. Фольклор, театр змалку приваблювали Федора Манайла. Традиції його родини, сільський уклад життя, звичаї, пісні, народний театр, у якому його батько грав головні ролі, найперша робота після закінчення гімназії у Мукачівському театрі, вивчення, змалювання народних обрядів, які також містять театральні елементи, сформували інтерес до сценічного мистецтва, підштовхнули художника до роботи сценографа театру, дозволили плідно співпрацювати із творчими колективами філармонії, працювати консультантом кіно. У кожній царині він ставив собі завдання створювати максимально відповідний, правдивий та глибокий образний ряд художнього дійства. Ця робота була для нього не менш важливою ніж образотворчість. У ній він знайшов можливість реалізувати свої творчі ідеї та завдання іншими художніми засобами, знайшов спосіб утверджувати розуміння цінності та краси народної культури у всіх її проявах. Манайло усвідомлював необхідність народної автентичності концертного костюму танцюристів, вагу сценічного оформлення як активного компоненту театру, важливість художніх символів у кіно. Внесок Ф. Манайла у розвиток цих галузей мистецтва є вагомим і не достатньо висвітленим і, безумовно, заслуговує більш глибокого аналізу.

Аналіз наявних досліджень і публікацій. Внесок Федора Манайла у розвиток театрального сценографічного мистецтва Закарпаття можна проаналізувати за публікаціями: Є. Недзельського «Угро-руський театр» (1940) [7], за повоєнним виданням, яке присвячене 10-річному ювілею театру "Х років, 1946–1956, Закарпатському Державному театру [5], довідковим виданням О. Зайцева «Майстри Закарпатської сценографії ХХ сторіччя» [4], кількома газетними статтями написаними театральними діячами [1; 2], небагатьма фотографіями, що збереглися у артистів театру та у архівах музею та розповідями сучасників. Про роботу Ф. Манайла у філармонії та кіно нема жодних окремих публікацій. Є побіжні згадки у тематичних статтях про участь художника у окремих творчих проектах українських кіностудій та діяльності Закарпатської філармонії. Матеріали, що стосуються цих аспектів творчої співпраці художника, базуються на архівних документах: Пропозиціях від кіностудій, Трудових угодах кіностудій про співпрацю, друкованих примірниках сценаріїв до фільмів, рукописах художника, фотографіях, спогадах сучасників, створених художником афішах, програм концертів Закарпатського народного хору.

Більш глибоке та всебічне дослідження співпраці художника із творчими колективами філармонії, його роботи у театрі та кіно є **метою даної розвідки.**

Виклад основного матеріалу. Сценографія з початку ХХ століття і до нині складається з декораційного мистецтва, яке позначає місце подій та дієвої сцено-

графії, яка є динамічним елементом вистави [9]. Сценографія синтезує в собі мову різних мистецтв: живопис (монументальний), архітектуру, графіку, декоративно-прикладне мистецтво. Художник-сценограф часто бере на себе функцію автора вистави: створює сценічне дійство як твір візуального мистецтва, розгорнутого у сценічному просторі та часі. Тому не випадково художники театру стають ключовими у підготовці вистави, саме їм притаманна авангардна роль у вирішенні завдань, поставлених перед театром. Ф. Манайло знайшов у сценографічному мистецтві процес аналогічний образотворчому. Коли створений образ виходить за межі свого існування, стає самодостатнім дійовим об'єктом, перетворюється на модель епохи із характерним стилем, формою та ритмом. Тому праця художника-сценографа була для Манайла завжди бажаною та цікавою.

Перша зустріч Федора Манайла з театром відбулася ще у зовсім молодому віці, коли вчорашній випускник Мукачівської реальної гімназії у 1927 році пішов працювати у Мукачівський театр декоратором [10]. Працював тільки один рік. Мав можливість і отримати перший сценографічний досвід, і накопичити гроші, і підготуватися до вступу у Празьку вищу художньо-промислову школу.

Після закінчення навчання у Празі, молодий мистець, за направленням, у 1937 році розпочав викладацьку діяльність у ремісничій доповнюючій школі м. Ужгорода і того ж року став працювати художником-декоратором Земського Подкарпаторуського Народного театру в Ужгороді. Записи Федора Манайла свідчать про оформлені того ж (1937) року дві вистави «Украдене щастя» за однойменною повістю І. Франка та вистави «На дне» за твором М. Горького. У наступному, 1938-у, художник здійснив оформлення трьох вистав: «Бедность не порок» (за твором А. Островського, режисер А. Алексеєв), «Наймичка» (з а твором І. Франка, режисер В. Іванова) та «Уйко з Америки» (за твором закарпатського письменника Л. Бобульського) [11; 7: 75].

У 1939 році, після Мюнхенського зговору, Підкарпатська Русь була остаточно окупована гортистською Угорщиною. Бажаючи заручитися підтримкою інтелігенції краю угорська влада була лояльна до культури та культурних закладів. Згідно нової політичної дійсності Земський Подкарпаторуський народний театр, що працював в Ужгороді під цією назвою з 1936 року у червні 1939 року був перейменований в Угроруський народний театр [7: 83].

На той час у театрі працювала вже зіграна професійна трупа акторів під керівництвом М.–В. Лугоша-Погодіна та В.А. Грабаря. Творчий колектив, щоб показати свої сили вирішив на безоплатній основі дати перші (з початку встановлення угорської влади у краї), вистави, які відбулися наприкінці вересня-на початку жовтня 1939 року [7: 83]. Федора Манайла запросили створити декорації для цих вистав «Кандидат» А. Бобульського та «Предложение» А. Чехова, які він виконав також на безоплатній основі [7: 84].

Після успішних виступів театр отримав щедру фінансову та юридичну підтримку місцевих державних органів і на початку 1940 року акторами були підготовані ще дві вистави: драма написана М. Лугошем та В. Грабарем «Овчар» (реж. П. Н. Алексєєв) та п'єса Е. Калабішки «Буря над хатою» [7: 84]. Обидві були оформлені Ф. Манайлом [4: 77]. «В Ужгороді виступали 2–3 квітня, а потім відбулася перша гастрольна поїздка по всій подкарпатській території, яка продовжувалася до 2 червня. Всього за цей важкий період було дано 39 спектаклів. І морально і матеріально поїздка пройшла з небувалим успіхом: на місцях театр був прийнятий із захопленням» [7: 84]. До жовтня 1940 року підготував Манайло декорації ще для чотирьох вистав. Для двох комедій: «Гріхи молодості» та «Коваль Вакула» (за М. Гоголем «Ніч перед Різдвом») і для двох дитячих п'єс: «Три золоті волосся дід Всевіда» та «Червона шапочка» [4: 76].

За 1939–1940 рр. Манайлом були оформлена переважна більшість вистав тогочасного репертуару театру. У 1940 році Євгеній Недзельський у своєму дослідженні «Угро-руський театр» зазначав, що Ф. Манайло є першим професійним художником-декоратором місцевого театру, який

«виключно з любові до рідного мистецтва і театру зокрема, – по мірі скромних матеріальних можливостей, – написав кілька декорацій» [7: 62]. «Один тільки художник Манайло ввійшов з театром у деяку дотичність (писав декорації та створював проекти костюмів)» [7: 96]. У цьому ж виданні були опубліковані і фотографії деяких персонажів та сцен із вистав, оформлених Ф. Манайлом. Серед них фотографія сцени вистави «Овчар» [7: 79], яка задокументувала задник сцени із зображенням характерних манайлівських височенних гір-Карпат та акторів, зодягнутих у народне гуцульське вбрання, які ніби щойно зійшли із рисунків та полотен Ф. Манайла. Очевидно, декорація була не тільки тісно поєднана з сюжетом твору, а й давала уявлення про місце події, доповнювала означувала тип і характер персонажів. Окрім декорацій до вистави Федір Манайло виконав оформлення титульної сторінки друкованого видання драми «Овчар» [8]. У колекції музею зберігається підписаний авторами драми екземпляр видання. На титульній сторінці у графічній техніці Ф. Манайло зобразив могутню фігуру вівчаря, який стоїть спираючись на палицю. Цей образ згодом став одним з найбільш впізнаваних «манайлівських» зображень.

Як свідчать автобіографії, написані Ф. Манайлом, у період із 1941 по 1943 роки він, згідно загальнодержавного угорського закону про військовозобов'язаних, був призваний до війська. Кілька разів був на фронті, проте загострення ревматичної хвороби щоразу повертало його в тил на лікування. Зрештою, його визнали не придатним для військової служби. Ці події заважали творчому процесу. Тим не менше, художник знаходив можливість займатися живописом, а з кінця 1942 та протягом 1943 року продовжив роботу в театрі. Тоді оформив дві вистави за п'єсами Е. Калабішки «Тиса тече» та Г. Гардоні «Вино» (1942–1943) [4: 77].

Наступне оформлення вистави було здійснене художником після війни, у 1945 році, у стінах того ж театру, який вже по новому називався. На початку березня 1945 року Народна рада Закарпатської України прийняла постанову про організацію в Ужгороді Народного театру, на підставі якої в театральну трупу було запрошено акторів колишнього «Угро-руського театру». З осені 1945 року Федору Федоровичу було запропоновано посаду головного художника Народного театру [12]. Він відмовився від посади, проте продовжив співпрацю в театрі в якості художника-декоратора та консультанта і виконав оформлення першої і єдиної вистави Народного театру за п'єсою К. Симонова «Російські люди» [1; 4: 77].

Із 1 січня 1946 року Народний театр перейменували у Закарпатський обласний музично-драматичний і тільки 7 листопада була зіграна перша вистава перейменованого театру «Під каштанами Праги» (за п'єсою К. Симонова, режисер В. Мачар). Федір Манайло виготовив декорації для цієї вистави і таким чином став першим у переліку художників-декораторів обласного музично-драматичного театру, який успішно працює по сьогоднішній день. Як писав доцент кафедри теорії, зарубіжної літератури УжДУ Й. Баглай «оформлення вистави «Під каштанами Праги» включало не тільки виготовлення задників сцени, але й створення відповідного образного ряду: костюмів, побуту, характерних деталей…» Добре знаючи Прагу, у якій жив студентом, побут пражан та національний характер чехів Ф. Манайло створив реалістичний сценічний образ вистави. Сценографія вистави була доволі складною. «Сцена представляла собою кімнату у будинку празького інтелігента. Через вікно відкривався вид на одягнену у каштани Прагу. Виходи на чотири боки дозволяли вести послідовну зміну мізансцен і зберігати відповідний темпоритм спектаклю» [1].

У наступні роки у Закарпатському обласному музично-драматичному театрі Федір Манайло здійснив сценографію ще чотирьох вистав. У 1947 році створив декорації для вистави «Добрі люди» Г. Показнікова та І. Савчука (режисер – Г. Ігнатович), у 1954 – «Украдене щастя» І. Франка (режисер – В. Авраменко), у 1962 – «Трембіта» Ю. Мілютіна, В. Масса, М. Червінського (режисер – А. Ратміров) та у 1964 році «Ліс гуде» Ференца Фаркаша в перекладі з угор-

ської мови Ю. Шкробинця (режисер – В. Івченко) [4: 77]. «Дія всіх вистав у рідних, добре знайомих художникові місцях, тому не дивно, що його сценографія була тісно пов'язана із розвитком сюжету, відбивала загальний його тон, відтворювала окремі деталі, що в кінцевому результаті давало органічну ідейно-художню цілісність» [1].

Художник не обмежується тільки виготовленням декорацій, він консультує костюми, створює інтер'єри епізодів. У художнє оформлення вистав вводить символи, користується лаконічною образною мовою. Декорації вистави «Украдене щастя» – «гірський пейзаж, звивиста, як життя, стежина, створювала ілюзію висоти та крутизни гір, просторової перспективи. Цією стежиною-символом головний герой Микола Задорожний повертається з в'язниці до своєї оселі, з якої вкрадене щастя. На сцені – проста селянська хата, головною деталлю якої є наглухо закріплена жердка – символ опори. До цієї опори, як до єдиної своєї опори в домі, кілька разів підходить Микола Задорожний». Знов таки символічне – різьблене дерев'яне крісло, оздоблено людським обличчям з пустими мертвими, зіницями очей – усе начебто підкреслює психологічний стан персонажу та загальний безнадійний тон окремих сцен п'єси» [1].

Після «Украденого щастя» тривала перерва у сценографічній творчості. Але, як свідчать виконані рукою художника помітки у буклеті «Закарпатський державний український театр. Х років 1946–1956», Ф. Манайло не розривав зв'язок із театром. І, скоріш за все, під розміщеними у цьому виданні фотографіями акторів театру, підписував героїв, які б могли зіграти відзначені актори [5]. Це говорить про добру обізнаність у «кухні» театру і авторитетність думки Манайла на художніх радах театру.

Знов приступив до оформлення вистави тільки у 1962 році. «Найкраще запам'ятав «Трембіту» 1962 року», – згадує колишній диригент оркестру театру Е. М. Шерегій. «Мав нагоду, як член худради спостерігати за фундаментальністю підходу Ф. Манайла. Він представив по кілька ескізів задників до кожної дії спектаклю. Із цих багатьох треба було обрати найбільш відповідний. Вражало, що ескізи були дуже детальними, яскравими, сповненими справжнього весняного настрою. І, водночас, в них не було жодної зайвої деталі, кожна дрібниця була виважена і продумано доповнювала дію спектаклю. Новим для нас, працівників театру, був і серйозний підхід до розробки щонайменших деталей костюмів для артистів. Філософську заглибленість героя, поєднану з суто народним розумінням життя символізує костюм Діда (артист О. Чуєнко). Одяг простотою пошиву та скромного декорування, кептарик із стертою смужкою хутра, вичовгані постоли – все говорить про вік героя, його мудрий життєвий досвід. Ф. Манайло контролював всі найменші деталі, навіть брав безпосередню участь у виготовленні реквізиту. Якось зустрів Федора за театром – він розшукував якусь бляшку. «Розумієш для люльки треба». А потім я бачив, як він показував артистові Чуєнко: «Тримати люльку треба так, бо я так бачив, а підперезуватися ось так…» [20].

Як відзначає Йосип Баглай, майстерним і надзвичайно живописним було оформлення вистави «Ліс гуде» 1964 року. У колекції М. Ю. Манджуло, який працював художником музично-драматичного театру впродовж 30 років, збереглося чотири ескізи до цієї вистави, два з них – варіанти однієї декорації. Оскільки виставу було присвячено збереженню лісових багатств, задники до сцен, декорації були відповідно пов'язані з лісом, горами, красою природи. Сценічне оформлення запропоноване Ф. Манайлом повністю гармоніювало із веселим життєрадісним тоном комедії. У дію і у настрій вистави вводить «ескіз до першої частини: яскраво-червоне тло, на якому з одного боку височить вітвисте дерево, а з другого квітуча гілка, що тягнеться до сонця. Це занурює глядача в атмосферу животворної природи з її п'янким ароматом трав та шелестом густих дерев» [2], затягує вглиб сценічного простору, включає його у низку подій вистави. Цей же мотив прослідковується у всіх ескізах і служить своєрідним поєднанням дій спектаклю, надаючи йому однорідності і закінченості. Наступна дія відбувається на уз-

ліссі, біля хати лісника. На заднику художник зобразив ліс, на другому плані – будинок лісника, біля нього розкидистий могутній дуб. Поряд майданчик та залізна дорога. У оформленні було багато світла, гри барв та пластики» [1].

На жаль, із театральних декорацій Федора Манайла збереглись лише ці кілька ескізів, інші ж втрачені безповоротно. Однак, свідчення колег, кілька збережених фотографій [27], говорять про те, що Ф. Манайло до сценографії кожної вистави підходив із властивою йому глибиною, розумінням завдань, які він, як сценограф, повинен був вирішити для втілення ідеї та духу вистав, застосовував свої вміння у створенні промовистих лаконічних живописних декорацій, органічно поєднував їх із образами дійових осіб, часто грунтувався на досконалому знанні етнографії.

Таким чином, Федір Манайло впродовж 27 років роботи художником-сценографом виготовив декорації для 21 вистави:

1937 – «Украдене щастя» за однойменною повістю І. Франка (режисер В. Іванова-Стахура);

1937 – «На дне» за твором М. Горького (режисер Фр. Главатий);

1938 – «Бедность не порок» за твором А. Островського (режисер П. Алексеєв);

1938 – «Наймичка» за твором І. Франка (режисер В. Іванова-Стахура);

1938 – «Уйко з Америки» за твором закарпатського письменника Ант. Бобульського (режисер П. Алексеєв);

1939 – «Кандидат» за п'єсою А. Бобульського (режисер П. Алексеєв);

1939 – «Предложение» за п'єсою А. Чехова (режисер П. Алексеєв);

1940 – «Овчар» драма М. Лугоша та В. Грабаря «Овчар» (режисер П. Н. Алексєєв);

1940 – «Буря над хатою» за п'єсою Е. Калабішки (режисер П. Алексеєв);

1940 – «Гріхи молодості» за твором М. Гоголя «Ніч перед Різдвом» (режисери В. Грабарь, І. Ланг);

1940 – «Коваль Вакула» за твором М. Гоголя «Ніч перед Різдвом» (М.І. Турянського, режисери В. Грабарь, І. Ланг);

1940 – «Три золоті волосся дід Всевіда» дитяча п'єса Ербена (режисер В. Грабарь);

1940 – «Червона шапочка», дитяча п'єса (режисер В. Грабарь);

1942–1943 – «Тиса тече» за п'єсою Е. Калабішки (режисер Є. Сухий);

1942–1943 – «Вино», за п'єсою Г. Гардоні (режисер Є. Сухий);;

1945 – «Російські люди», за п'єсою К. Симонова;

1946 – «Під каштанами Праги» за п'єсою К. Симонова, (режисер В. Магара);

1947 – «Добрі люди» за п'єсою Г. Показнікова та І. Савчука (режисер – Г. Ігнатович);

1954 – «Украдене щастя» І. за твором Франка (режисер – В. Авраменко),

1962 – «Трембіта» Ю. Мілютіна, В. Масса, М. Червінського (режисер – А. Ратміров)

1964 – «Ліс гуде» за п'єсою Ференца Фаркаша в перекладі з угорської мови Ю. Шкробинця (режисер – В. Івченко).

Тривала робота в театрі, розуміння задач, які вирішує сценограф для створення правдивої атмосфери дійства, глибокі знання історії, культури, міфології, етнографії краю згодом дозволили Федорові Манайло успішно застосувати свої вміння у жанрі кіно.

Після гучного успіху персональної виставки мистця, що відбулася у Києві 1962 року у київському виставковому залі Національної Спілки художників УРСР по вул. Червоноармійській українські художники у свою творчість почали вводити етнографічні мотиви, народну архаїку, декоративну живописну мову, символ. Творчість Ф. Манайла вплинула тоді не тільки на живописців, але й на літераторів та художників кіно.

Як згадував відомий український художник-графік Георгій Якутович (художник фільму «Тіні забутих предків»), «тоді в Україні розмежування було досить значне: з одного боку бажання зануритись у народні традиції, з другого боку трималися академічної школи. Ми належали до тих, хто бажав зануритися і черпати з народної традиції, але досвіду такого не було, було тільки бажання. Ми шукали десь приклад, якщо можна так сказати вчителя, наставника…Коли відбулася виставка Манайла

на Червоноармійській це була революція в розумінні Сергій Параджанов, який також хотів зануритися у народні традиції був також вражений виставкою, збитий майже з ніг… І виникло в нього бажання щось подібне зробити у кіно і йому підказали «Тіні забутих предків»… Ми приїхали в Ужгород, занурилися в цей світ Манайла, в його дім, його родину, дві ночі сиділи, передивлялися роботи, розмовляли… це дало поштовх того напрямку, того стилю в якому створювався фільм» [21].

Сценарій до фільму написав закарпатський письменник І. Чендей, у якого С. Параджанов жив вдома близько місяця. Екземпляр сценарію, який отримав Федір Манайло нині зберігається у фондах меморіального музею митця [24].

31 серпня 1963 року кіностудія ім. О. Довженко уклала із Ф. Манайлом «Трудову угоду», за якою художник запрошувався у стрічку «Тіні забутих предків» у якості консультанта «на період підготовки та виробництва фільму». В його обов'язки входило: «надавати консультації режисеру, оператору, художникам по декораціям і костюмам в підготовчий період фільму та у період виробництва кінозйомок у павільйонах, на натурі, у експедиціях». За вимогою творчої групи він повинен був бути присутнім під час зйомок, «приймати участь у перегляді та обговоренні матеріалу на художніх радах, приймати участь у здачі фільму». Окрім того, у договорі зазначалося, що консультант «несе відповідальність за достовірність наданих консультацій по гуцульському побуту» [22].

На жаль, нема жодних фотографій Ф. Манайла з місця зйомок, або спільних з Параджановим, та, як пригадував Георгій Якутович, були «приїзди Федора Федоровича у Верховину, його розповіді, оповідання на закарпатській говірці, ми вечорами, ночами сиділи й слухали, щастя від цього одержали» [21].

Властиві творчості художника глибоке розуміння та знання традицій, міфології, душі Карпат, закоханість Ф. Манайла у фольклор, вміння використовувати модерну мову, метафору, алегорію, символ, гіперболу у живописі прочитуються у образному строї кінокартини. Творчість Ф. Манайла запалила творчий геній Параджанова, наповнила фільм особливим карпатським неповторним архаїчним духом, спонукала шукати новаторські підходи у його відображенні. Вплив художника на стилістику фільму відзначали ряд мистецтвознавців. Зокрема, Ігор Верба у листі до Федора Федоровича писав: «Вчора, нарешті, вдалося подивитись «Тіні забутих предків». Я розумію, чим зобов'язані Вам постановники. Подивився фільм і знову згадав про вашу виставку» [15]. Про вплив Ф. Манайла говорив і Георгій Якутович. «…Споріднення талантів, старший, мудрий, з досвідом Манайло вплинув на Параджанова і на всю творчу групу»… «Манайлові виставки, його роботи народили, по суті, геній Параджанова»… «Якби не Манайло, Параджанов, можливо, може так би й не знайшов того напрямку, стилю в якому створювався фільм» [21].

У жовтні 1964 фільм був завершений. Успіх стрічки був приголомшливий. У перший рік світового прокату фільм переглянули 8,5 млн. глядачів. «Тіні забутих предків» отримали безліч міжнародних нагород та призів на кінофестивалях, Параджанову надсилали свої вітання Фелліні, Антоніоні, Куросава, а польський режисер Анджей Вайда став перед Параджановим на коліна й поцілував руку, дякуючи за цей шедевр. У світовому прокаті фільм вийшов під назвою «Дикі коні вогню». Журнал «Екран» (Польща), 1966 рік писав: «Це один з найдивовижніших і найвитонченіших фільмів, які траплялося нам бачити протягом останніх років. Поетична повість на межі реальності й казки, дійсності й уяви, достовірності й фантазії…» [29].

Режисер С. Параджанов знімав і до, і після фільму «Тіні забутих предків», але жодна інша його картина не здобула такої слави. У наш час, Гарвардський університет додав стрічку до списку 20 обов'язкових для перегляду студентам, які претендують на вищий ступінь у кінознавстві [30].

У архівах музею зберігається ще два сценарії до кінострічок. До фільму Одеської кіностудії «Царі» (режисер М. Терещенко) від 1964 року [25] та до кінофільму

київської кіностудії «Омніа вінцит амор» («Все перемагає любов») за твором О. Гончара (режисер Н. Мащенко, художник А. Добролежа) від 1965 року [26]. У створенні кінострічки «Омніа вінцит амор» він приймав участь – тому свідчить «Трудова угода» укладена з кіностудією ім. О. Довженка 21 лютого 1966 року, за якою Федір Манайло, як «консультант по побуту та костюмам угорців» має проводити консультації кінокартини «Все перемагає любов» [23], а щодо роботи у фільмі «Царі» свідчень немає. Пізніше, на межі 1970-х, Ф. Манайло був частково задіяний у створенні фільму «Захар Беркут». Художник кінострічки А. Добролежа звернувся до Ф. Манайла з проханням підібрати типажі та підказати локації для фільму «Захар Беркут» в Карпатах. Художник виїжджав на локації, про що свідчать кілька фото з Добролежею [28] та листування між ними, але відомостей про більш широку співпрацю у створенні цього фільму нема.

Досвід роботи художника у кіно можна вважати епізодичним. Проте, успішна робота Ф. Манайла у кінострічці «Тіні забутих предків» говорить про значний потенціал митця, фундаментальність його знань та розуміння завдань, які повинно вирішувати кіно. У результаті блискучого творчого тандему двох талантів С. Параджанова та Ф. Манайла народився один із найвизначніших фільмів українського кінематографу, який ввійшов у скарбницю світового кіно.

У повоєнні роки Ф. Манайло чимало уваги приділяв розбудові та творчій підтримці хорових та танцювальних груп спочатку самодіяльних, а потім професійних. Із 1945 по 1949 рік Манайло займав посаду головного художника Ужгородського Будинку народної творчості (директором був художник А. Коцка) [17]. До кола його обов'язків відносилося кураторство над самодіяльними художниками та їх консультування, здійснення художнього оформлення виступів народних талантів, виготовлення афіш та програм. До першого виступу самодіяльного колективу Будинку народної творчості (1945) у Києві, який відбувався у рамках «Олімпіади народної творчості», мистець виготовив афішу «Показ народної творчості Закарпатської України» [12] та програму .

У 1946 році була створена Обласна філармонія, у якій було організовано «Закарпатський ансамбль пісні і танцю» згодом (1948) перейменований у «Державний Закарпатський народний хор». Ф. Манайло брав активну участь в організації цього колективу, «зодягнув» (разом з А. Коцкою) артистів у концертні костюми, як постійний член худради філармонії консультував у репертуарі, слідкував за відповідність до автентики, виготовляв афіші та програми до виступів хору.

На розробку, ескізування та пошив концертних костюмів пішло два роки. Як згадувала тодішній головний художник Закарпатського хору Цирікус Марієтта Андріївна Ф. Манайло «не обмежувався виготовленням ескізів, але й надавав допомогу у розробленні декору, у вирішенні цілого ряду організаційних питань, побувавши в багатьох селах Приборжавщини та Хустщини у розшуках вишивальниць, що виготовляли б вишивані частини костюмів. Її тоді ще початківця, вразило глибоке розуміння специфіки сценічного одягу, що ним добре володів митець» [19]. Костюми шилися в хоровому товаристві. Деякі навіть у Манайла вдома [18]. Типи костюмів були характерні для двох найбільш узагальнених в етнографічному плані, місцевостей. Це були ізянські та лужанські за походженням комплекти [19]. Ізянський – пишно декорований вишивкою і гаптуванням одяг, який оздоблювали сільські майстрині. «Рухатися в них було легко, звично, навіть радісно» [14].

Працюючи над костюмами, Ф. Манайло звертав увагу не тільки на оригінальність одягу, традиційність його, а й на строгу функціональність костюму. Статичні костюми для хористів, переобтяжені декором, з обов'язковим дотриманням щонайменших деталей оздоблення ніби підкреслювали спадковість побутових традицій краю. А одяг для танцювальної групи – полегшений з підкресленими особливостями крою давав змогу артистам вільно рухатись на сцені, відтінюючи стрімкість народного танцю [19]. Два покоління ар-

тистів колективу філармонії виступали в костюмах, виготовлених за ескізами Ф. Манайла, а повна їх заміна відбулася тільки на межі 2000-х років [6].

Як ми зазначали, співробітництво Федора Манайла із Закарпатським заслуженим народним хором не обмежувалося роботою над костюмами. Один із найавторитетніших знавців закарпатського фольклору Манайло щиро ділився із закарпатськими композиторами С. Мартоном та Д. Задором почутими у глибинці старовинними народними піснями, які згодом, для композиторів «послужили авторитетно вірним матеріалом для професійних обробок» [16] і кілька пісень з репертуару хорового колективу були народжені завдяки Манайлові. Крім того, як постійний член худради філармонії Федір Манайло приділяв прискіпливу увагу художньому оформленню колективу та його виступів, «під час обговорення та здачі концертних програм до його порад та зауважень завжди прислухались» [3, с.180].

Для цього творчого колективу філармонії художник виготовив і ряд афіш, оформив кілька програм концертів, які анонсували виступи артистів не тільки в Україні, чи Радянському Союзі, але й за кордоном. У колекції музею зберігається кілька ескізів до них та готова друкована продукція. Як правило афішу, чи програмку прикрашав ряд танцюристів у народному вбранні, динаміку танцю яких художник підкреслював стрімкою діагональною композицією, колористика афіш була яскравою, привертала увагу. Афіші Манайла були є не тільки носієм інформації, але й представляли аудиторії у високохудожній, образній формі неповторність, особливість і дух Закарпаття.

Співпраця Федора Манайла із творчим колективом філармонії не обмежувалася виготовленням костюмів, оформленням афіш та програм. Впродовж десятків років, як згадувала балетмейстер хору Клара Балог, художник був членом худради та різних журі [14], розумів специфіку колективу, заклав фундамент його творчого обличчя, міг завжди дати високопрофесійну пораду, вплинув на формування базового репертуару. Його знання етнографії та фольклору, усвідомлення важливості збереження достовірної автентичності і принципова позиція у відстоюванні її актуальності та вагомості заклали базові підходи у творчій роботі колективу Закарпатського заслуженого народного хору. Ці підходи і до нині визначають пріоритетні напрямки його діяльності колективу [6].

Висновки. Отже, поряд із основним напрямком своєї творчої діяльності – живописом, Ф. Манайло знаходив час та бажання працювати у галузі сценографії, у кінематографі та з творчими колективами філармонії. Так складалося, що у цій співпраці він часто був у витоків, коли створювалися заклади культури, започатковувалися традиції. Його компетентність, талант та високий професіоналізм були важливими чинниками формування напрямків та змісту роботи колективів. Так було і у часи створення театру, філармонії і навіть, у певному розумінні, Манайло зумів внести новий струмінь у образне творення кіно. Щоразу, аналізуючи різноманітні сторони його діяльності, дивує здатність мистця віддаватися без останку творчій справі, вражає об'єм його знань та умінь, невпинний творчий пошук, новаторство та молодість його мистецької душі. У великій мірі це було обумовлено розумінням головного свого життєвого завдання – творити на благо рідної землі, щоб не тільки у своїх творах відбити її сутність та красу, але й долучити до цього розуміння творців інших мистецьких нив.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Баглай Й. Ф. Штрихи к портрету Ф. Ф. Манайло. *Закарпатская правда*, 1980.14 декабря. С. 3.

2. Баглай Й. Театральные эскизы Ф. Ф. Манайло. *Закарпатская правда*, 1981. 18 апреля 1981. С. 3.

3. Габорець В. Жива легенда нашої культури. Ужгород: МПП «Гражда», 2005. 243 с.

4. Зайцев О. «Майстри Закарпатської сценографії ХХ сторіччя. Ужгород, 2007. С. 76-77.

5. Закарпатський державний український театр. Х років 1946-1956: Буклет. Ужгород, 1956.

6. Закарпатський заслужений народний хор. Ужгород, 2016.

7. Недзельський Є. Угро-руський театр. Ужгород, 1941. 59 с.

8. Лугош М., Грабаря В. Овчарь. Іменний примірник драми. Ужгород, 1941.

9. Проскуряков В. І., Ярема Д. Р. Сценографія як складова монументально- декоративного мистецтва інтер'єру театру. Lviv: Polytechnic National University Institutional Repository. URL: http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/15654/1/17-104-108.pdf

10. Манайло Ф. Автобіографія [Рукопис]. Архів меморіального музею Манайла Ф. (далі АМММ), 1954. Арк.1-3.

11. Манайло Ф. Перелік оформлених вистав [Рукопис]. АМММ,1960-і рр. Арк.1

12. Афіша «Показ народної творчості Закарпатської України». [Типографічний друк]. АМММ, 1945.

13. Баглай Й. Спогади [Рукопис]. АМММ, 1981. Арк. 1.

14. Балог К. Спогади [Рукопис]. АМММ, 1984. Арк. 1-2.

15. Верба І. Листівка [Рукопис]. АМММ, 1964. Арк. 1-2.

16. Задор Д. Запис у книзі відгуків [Рукопис]. АМММ, 1983. 09.04. Арк. 1.

17. Коцка А. Спогади [Рукопис]. АМММ, 1985. Арк. 1-5.

18. Мартон О. Спогади [Рукопис]. АМММ, 1981. Арк. 1.

19. Цирікус М. Спогади [Рукопис]. АМММ, 1982. Арк. 1.

20. Шерегій Е. Спогади [Рукопис]. АМММ, 1983. Арк. 1.

21. Якутович Г. Спогади [Відеозапис]. АМММ, 1985.

22. Трудовое соглашение [Машинописний друк]. АМММ, 1963. 31.08. Арк. 1.

23. Трудовое соглашение [Машинописний друк]. АМММ, 1966. 21.02. Арк. 1.

24. Сценарий кинокартины «Тени забытых предков» [Машинописний друк]. АМММ, 1963. Арк. 41.

25. Сценарий кинокартины «Цари» [Машинописний друк]. АМММ, 1964. Арк. 39.

26. Сценарий кинокартины «Омниа винцит амор» («Все побеждает любовь») [Машинописний друк]. АМММ, 1965. Арк. 58.

27. Фотографія, яка фіксує момент консультації Ф. Манайла творчої трупи Закарпатського обласного музично-драматичного театру [Фотоматеріал]. АМММ, 1950-і рр.

28. Фотографія Ф. Манайла і А. Добролежі зроблена під час зйомок кінофільму «Захар Беркут» [Фотоматеріал]. АМММ, 1968.

29. Тіні забутих предків. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/

30. 10 фактів про легендарний фільм «Тіні забутих предків». URL: https://espreso.tv/article/2015/09/04/10_faktiv_pro_legendarnyy_film_quottini_zabutykh_predkivquot

REFERENCES:

1. Bahlai Y. F. Shtrykhy k portretu F. F. Manailo. Zakarpatskaia pravda, 1980.14 dekabria. S. 3.

2. Bahlai Y. Teatralnыe эskyzы F. F. Manailo. Zakarpatskaia pravda, 1981. 18 aprelia 1981. S. 3.

3. Haborets V. Zhyva lehenda nashoi kultury. Uzhhorod: MPP «Hrazhda», 2005. 243 s.

4. Zaitsev O. «Maistry Zakarpatskoi stsenohrafii XX storichchia. Uzhhorod, 2007. S. 76-77.

5. Zakarpatskyi derzhavnyi ukrainskyi teatr. Kh rokiv 1946-1956: Buklet. Uzhhorod, 1956.

6. Zakarpatskyi zasluzhenyi narodnyi khor. Uzhhorod, 2016.

7. Nedzelskyi Ye. Uhro-ruskyi teatr. Uzhhorod, 1941. 59 s.

8. Luhosh M., Hrabaria V. Ovchar. Imennyi prymirnyk dramy. Uzhhorod, 1941.

9. Proskuriakov V. I., Yarema D. R. Stsenohrafiia yak skladova monumentalno- dekoratyvnoho mystetstva interieru teatru. Lviv: Polytechnic National University Institutional Repository. URL: http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/ 15654/1/17-104-108.pdf

10. Manailo F. Avtobiohrafiia [Rukopys]. Arkhiv memorialnoho muzeiu Manaila F. (dali AMMM), 1954. Ark.1-3.

11. Manailo F. Perelik oformlenykh vystav [Rukopys]. AMMM,1960-i rr. Ark.1

12. Afisha «Pokaz narodnoi tvorchosti Zakarpatskoi Ukrainy». [Typohrafichnyi druk]. AMMM, 1945.

13. Bahlai Y. Spohady [Rukopys]. AMMM, 1981. Ark. 1.

14. Baloh K. Spohady [Rukopys]. AMMM, 1984. Ark. 1-2.
15. Verba I. Lystivka [Rukopys]. AMMM, 1964. Ark. 1-2.
16. Zador D. Zapys u knyzi vidhukiv [Rukopys]. AMMM, 1983. 09.04. Ark. 1.
17. Kotska A. Spohady [Rukopys]. AMMM, 1985. Ark. 1-5.
18. Marton O. Spohady [Rukopys]. AMMM, 1981. Ark. 1.
19. Tsyrikus M. Spohady [Rukopys]. AMMM, 1982. Ark. 1.
20. Sherehii E. Spohady [Rukopys]. AMMM, 1983. Ark. 1.
21. Yakutovych H. Spohady [Videozapys]. AMMM, 1985.
22. Trudovoe sohlashenye [Mashynopysnyi druk]. AMMM, 1963. 31.08. Ark. 1.
23. Trudovoe sohlashenye [Mashynopysnyi druk]. AMMM, 1966. 21.02. Ark. 1.
24. Stsenaryi kynokartyny «Teni zabytykh predkov» [Mashynopysnyi druk]. AMMM, 1963. Ark. 41.
25. Stsenaryi kynokartynы «Tsary» [Mashynopysnyi druk]. AMMM, 1964. Ark. 39.
26. Stsenaryi kynokartyny «Omnya vyntsyt amor» («Vse pobezhdaet liubov») [Mashynopysnyi druk]. AMMM, 1965. Ark. 58.
27. Fotohrafiia, yaka fiksuie moment konsultatsii F. Manaila tvorchoi trupy Zakarpatskoho oblasnoho muzychno-dramatychnoho teatru [Fotomaterial]. AMMM, 1950-i rr.
28. Fotohrafiia F. Manaila i A. Dobrolezhi zroblena pid chas ziomok kinofilmu «Zakhar Berkut» [Fotomaterial]. AMMM, 1968.
29. Tini zabutykh predkiv. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki
30. 10 faktiv pro lehendarnyi film «Tini zabutykh predkiv». URL: https://espreso.tv/article/2015/09/04/10_faktiv_pro_legendarnyy_film_quottini_zabutykh_predkivquot

Стаття надійшла до редакції
2 вересня 2020 року

УДК 821.161.2:738.1
ORCID ID 0000-0001-5021-2827
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-47-55

Катерина РАДЬКО,
старший викладач кафедри дизайну,
Інститут мистецтв, Київський
університет імені Бориса Грінченка,
м. Київ, Україна

НОВА ФОРМА СВІТОСПРИЙНЯТТЯ «ЛІСОВОЇ ПІСНІ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ У ПОРЦЕЛЯНІ ВАЛЕНТИНИ ТРЕГУБОВОЇ

Радько К. В. Нова форма світосприйняття «Лісової пісні» Лесі Українки у порцеляні Валентини Трегубової. У статті розглядає та аналізує ряд творів видатного майстра порцеляни, Заслуженого діяча мистецтв УРСР, Лауреата Державної премії ім. Тараса Шевченка, провідного художника Коростенського фарфорового заводу, Трегубової Валентини Михайлівни присвячених творчості класика української літератури Лесі Українки, а саме драміфеєрії «Лісова пісня». У статті висвітлюються тенденції розвитку малої пластики у фарфорі, які нерозривно пов'язані з розвитком галузі виробництва порцеляни в Україні другої половини XX ст.

Ключові слова: порцеляна, скульптура малих форм, мала пластика, творчість, вплив, характерні особливості.

Радько К. В. Новая форма мировосприятия «Лесной песни» Леси Украинский в фарфоре Валентины Трегубовой. В статье рассматривает и анализирует ряд произведений выдающегося мастера фарфора, Заслуженного деятеля искусств УССР, Лауреат Государственной премии Тараса Шевченко, ведущего художника Коростенского фарфорового завода, Трегубовой Валентины Михайловны посвященных творчеству классика украинской литературы Леси Украинский, а именно драме-феерии «Лесная песня» . В статье освещаются тенденции развития малой пластики в фарфоре, которые неразрывно связаны с развитием отрасли производства фарфора в Украине второй половины XX в.

Ключевые слова: фарфор, скульптура малых форм, малая пластика, творчество, влияние, характерные особенности.

© Катерина Радько, 2020

Radko K. A new form of worldview of Lesia Ukrainka's «Forest Song» in Valentina Tregubova's porcelain. The article considers and analyzes a number of significant and remarkable creative endeavours of Valentyna Trehubova, the outstanding master of porcelain, the Honored Artist of the USSR, the Laureate of Taras Shevchenko State Prize, the leading artist of the Korosten Porcelain Factory dedicated to the drama-extravaganza «Forest song» – the work of the Ukrainian classic literature of Lesia Ukrainka. The article highlights the trends of development of national motives in domestic small sculpture in porcelain – the most popular branches of decorative and applied arts in Ukraine in the second half of the twentieth century. Its qualitative changes associated inseparably with development of porcelain manufacture in our country are traced. It also ascertains the desire of porcelain artists to improve the actual decorative properties of artworks due to exhibition prototypes, replicated in small batches, where the art design was practiced combining unique author's artworks and industrial copies oriented for sale with thousands of copies manufactured by the state enterprises. For the first time during the Soviet period, porcelain began to be considered not only as a mass-production form of art, but also as a unique individual work of masters on the basis of industrial aesthetics. Beginning from the 1960s, a national school of porcelain small sculpture began to form. Polychrome technique of painting in Valentyna Trehubova's works organically emphasized the coloristics of Ukrainian traditional painting. Together with her husband Mykola Trehubov, Valentyna Trehubova created an oasis of national motive of the latest porcelain at the Korosten Porcelain Factory, which became an epoch-making phenomenon and an icon of the most nationally meaningful works in small sculpture. Following the imagery of traditional ceramics, the artistic canon of folk pottery, creatively adapted to the needs of exquisite porcelain was professed. Illustrating the literary heritage, the artist creates the modern interpretations of images, where genetic memory does not prevent to make the new laws of design and principles of painting. It should be noted that nothing similar happened in other Soviet republics. Valentyna Trehubova as a sculptor created more than a thousand of sculptures, cups, vases, shtof-bottles and dinner sets throughout her art career. In her heritage there are well-known things, which are easily recognized and perfectly illustrate the life and taste of the Soviet people. There are paradigmatic things that are perceived today as symbols of that time. Simultaneously there are unusual works that are very rare and inaccessible to the mass audience today and that are the best examples of professionalism and fine artistic taste, based on the author's deep knowledge of material and folk traditions. All the works of the artist are amazingly beautiful and musically plastic. They skillfully combine the classical national tradition and innovative search, historical motives and the spirit of modernity and therefore Trehubova's artworks are called a porcelain symphony. At the 40th session of the General Conference of UNESCO, a decision was made to include the commemoration of Lesia Ukrainka in the UNESCO Calendar of Memorable Dates for 2020-2021. The article is dedicated to the 95th anniversary of Valentyna Trehubova.

Key words: porcelain, small sculpture, artworks, impact, painting.

У 1960-1970-х роках в українській порцеляні розпочався новий і яскравий етап розвитку. У дизайні як посуду, так і скульптурі малих форм стає відчутним новаторство, виробничі зразки стають більш декоративними, акцент змістився на переосмислення трактування традиції, передачу самобутнього національного характеру власного народу [8]. В країні була величезна потреба у посуді, це спонукало до модернізації існуючих заводів. Об'єднання «Укрпромфарфор» складалося з 15 виробничих підприємств, що на період 1970-х років випускали 40% усієї порцеляни на теренах СРСР [2]. Висока фахова підготовка художників, що працювали на виробництвах фарфору дозволяла впливати на формування смаку і задовольнити естетичні запити покупця, що виросли якісно і суттєво у повоєнні роки. Окрім промислових одиниць, що випускалися тисячними примірниками, з'являються унікальні авторські вироби і порцеляна вперше за радянський період починає розглядатися як унікальна художня творчість [7]. Одним із значущих і вагомих явищ у національній порцеляні цього часу є творча спадщина подружжя скульпторів Валентини та Миколи Трегубових, провідних художників Коростенського фарфорового заводу (далі – КФЗ), творчість яких без сумніву, стала епохальним явищем у декоративно-прикладному мистецтві України другої половини XX ст. [7].

Постановка проблеми. Жоден з українських фарфорових заводів, що зазнали свого розквіту і слави у другій половині XX ст., нині не працюють. У 2008 році припинив своє існування КФЗ, документацію виробництва, велику технічну бібліотеку було знищено, а музей з

найкращими взірцями продукції підприємства – розпродано [11]. В національному мистецтвознавстві на теперішній день дослідження розвитку та здобутків художньої порцеляни КФЗ, що був флагманом виробництва в кінці XX ст., все ще не є повними і достатніми, а питання збереження, узагальнення та популяризація знань про мистецтво і творчість провідного фарфориста заводу В. Трегубової, яка більше 40 років була головним художником і фактично формувала творче обличчя підприємства залишається необхідним і актуальним.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Про творчі здобутки Трегубових у 1980-ті роки писала Н. Велігодська [2]. Особливості розвитку художньої порцеляни на КФЗ досліджував В. Щербак [8]. Описував взаємозв'язок з Поліссям у творчості Валентини Трегубової в своїй статті А. Шевчук [6]. Про скульптуру малих форм мистекні йдеться у монографії Н. Бабуриної [1]. О. Школьна у своїй праці, присвяченій розвитку української порцеляни констатує особливу значущість національної теми у роботах Валентини Михайлівни і Миколи Семеновича: «Наслідуючи образність традиційної кераміки, подружжя В. і М. Трегубових сповідувало мистецький канон народного гончарства, творчо адаптований до потреб вишуканої порцеляни. Ілюструючи творами літературний спадок, майстри відкривали сучасні інтерпритації образів, де генетична пам'ять не заважає будувати нові закони формотворення і принципи розфарбування» [7: 323]. Найбільш повним і докладним дослідженням творчості подружжя коростенських скульпторів на даний час є монографія Л. Карпінської-Романюк, в якій дослідниця постаралася якомога повніше зібрати і зафіксувати хронологічно етапи творчого становлення Валентини та Миколи Трегубових [3].

Мета статті. Дослідити створення і докладно висвітити серії творів Валентини Трегубової присвячені драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня», що їх було виконано в 1970-1980 роки на КФЗ, прослідкувати, в яких творах послідовно висвітлено тему, в чому полягає своєрідність індивідуального почерку майстра, описати основні прийоми розпису та стилістичні прийоми; систематизувати дані про ці твори.

Виклад основного матеріалу. Фарфор матеріал тонкий і точний, якому пасують золото і срібло, який часто називають вишуканим і який довгий час вважався у Європі коштовним. Порцелянова пластика, більш ніж будь-яка інша галузь скульптури малих форм, володіє величезним виробничим досвідом тиражування і художники, що працюють у цій галузі, мають колосальну можливість донесення певного повідомлення до глядача. Можна припустити, що за значущістю мала пластика дорівнює літературному твору, так само, як і письменник, художник розкривається перед глядачем. Валентина Трегубова, майстер з яскраво вираженою індивідуальністю, завжди створювала свої роботи беручи по-максимуму від можливостей матеріалу, перебуваючи у пошуку його специфічної неповторності і надихаючись національною літературною та фольклором. Серед літературних тем, над якими працювала скульптор, драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» займає особливе місце. Сама Леся Українка називала свою драму «символьно-реальною», напевно, це і є найкращим визначенням твору. Письменниця свідомо трансформувала народні перекази та міфи, створивши «авторський міф про Мавку» [12], до якого В. Трегубова зверталася неодноразово протягом свого творчого життя.

Працювати з темою «Лісової пісні» Валентина Михайлівна почала у 1970 році, готуючись до 100-річного ювілею Лесі Українки і присвяченій цій даті республіканській художній виставці, що відбулася 1971 року у Києві. Художниця розробляє серію розписів подарункових мисок і тарелів присвячених «Лісовій пісні» в якій порцеляна заговорила мовою нових незвичних образів; а саме, були створені миски подарункові: «Водяник», «Вогневик-Перелесник», «Русалка польова», «Русалка водяна» (іл.2), «Мавка» *(іл.3)* та серію декоративних тарелів «Куць», таріль «Той, що греблі рве», «Перелесник» та ін. (іл.1), а також виконала декоративне настінне блюдо «Лісова пісня» [3: 366], розпис серії підполив'яний і надполив'яний, використано кобальт, солі та золото. Золото у рисунку у поєднанні з кобальтом, додають розпису відчуття парадності, святковості, також є помітним бажання продемонструвати сам матеріал, його блискучу поверхню. Серія задумувалася і втілювалася як суто виставкова творча робота, проте її популярність серед глядачів спонукала до її впровадження у виробництво. Всіх захоплювала образна вишуканість форми і розпису.

Слід зазначити, що частину робіт, присвячених Лесиному шедевру, подружжя розробляло разом, прискіпливо працюючи над довершеністю посудних форм, проте є твори, автором яких Валентина Михайлівна виступає самостійно, і, робить це, у властивій їй індивідуальній манері, для якої характерні декора-

тивність, узагальнення форми, яскравість і барвистість над- і підполив'яного розпису, використання люстру та золота [11]. і яку неможливо сплутати з жодною іншою.

У творчому тандемі з чоловіком було створено чудовий комплект з двох чайників – пару чаю – назва, що походить від традиції подавати чай у двох чайниках – для окропу і для заварки [14]. У формі пари присутнє цитування класичного гончарного декору, адаптованого під можливості порцеляни [7]. У розписі використано солі, кобальт, підполив'яний і надполив'яний розпис, тонкою лінією пера щедро оздоблено золотом, знову з'являється підкреслено святкова тема. Розпис і форма гармонійно поєднуються, рисунок ковзає по поверхні створюючи найтонші кольорові переливи. 1978 року Центральний комітет профспілки Текстильлегпрому СРСР обрав пару чаю «Лісова пісня» (іл.1, 8, 9) за іменний подарунок переможцю Всесоюзного конкурсу робітничої майстерності, чим підкреслив унікальність і оригінальність даної роботи подружжя Трегубових [3: 275].

Цими роботами Валентина Михайлівна відриває великий творчий цикл присвячений дослідженню світу поліського фольклору, який містить у собі «золотий фонд» української народної творчості [12], оспівування і одухотворення поліського лісу є природнім для художниці, яка мешкала на Житомирщині починаючи з 1956 року і встигла полюбити цей край всім серцем. У «Лісовій пісні» ясно простежується зв'язок з культом рослин і дерев, це наскрізний і визначальний момент твору. Образ лісу, дерева, як життєдайної вертикалі міфологічної концепції світу втілюється в образі Мавки [4: 322]. Валентина Трегубова постійно перебуває у пошуку, багато працює з натурою, робить графічні зарисовки і малює аквареллю, «студіює по джерелах» [12] і використовує у своїй роботі взірці народного розпису, вишивки, одягу, вар'юючи розлинні мотиви і орнаменти холодних і теплих відтінків червоного і синього кольорів у стилі українського пелюсткового бароко, які стають традиційними елементами зображувальної мови автора, її «фірмовим» прийомом, характерною особливістю [6]. Художниця завжди працює пристрасно, захоплено, постійно удосконалюючи рівень своєї майстерності, надихаючись самою можливістю творчого процесу.

На вищезазначеній республіканській виставці експонувалися роботи, датовані вже 1971 роком створення – це виразна і яскрава скульптурна серія, що складається з фігур Лукаша (іл.7), Мавки (іл.6), Вогневика-Перелесника (іл.4) і Русалки Водяної (іл.5) [3: 366]. У зображенні міфічних істот Валентина Михайлівна не боїться умовності, наповнює композиції динамізмом, що відтворює ідею постійного руху у природі. Створюючи героїв драми-феєрії у порцеляні, скульптор поетизовано ілюструє прадавній культ води та вогню, відгомін якого збережено у фольклорних традиціях Полісся. Мінливий світ різних стихій, характерів, героїв оригінальної міфопоетики підкреслюється за допомогою яскравого і контрастного розпису форм.

У 1971 році у місті Новоград-Волинський, на батьківщині поетеси, було відкрито літературно-меморіальний музей Лесі Українки, як відділення Житомирського обласного краєзнавчого музею [13]. В. Трегубова вперше відвідала його у складі групи учасників художньо-технічного ради фарфорово-фаянсової промисловості України, а згодом, разом з чоловіком була постійною учасницею літературних читань під назвою «Плеяда паростків Лесиного краю». Ці зустрічі з творчою молоддю було започатковано у стінах музею 1972 року, вони стали традиційними і присвячувалися плеядам, що у часи утиску української мови у Києві організовувала сама Леся Українка [3: 276].

Дослідниця мистецького спадку подружжя Трегубових Л. Карпінська-Романюк так описує звичний метод роботи Валентини Михайлівни над скульптурною серією: «Для неї було замало передати індивідуальну характеристику одного персонажу. Необхідно було розвинути кульмінаційний момент змісту літературного твору. Перейнявшись сюжетом, вона пластично його втілювала, тобто «переказувала» його доти, доки повністю не вичерпувала візуальний ряд образів, що виникли в її уяві» [3: 135]. Підтвердженням цієї тези являється ще один великий цикл умовно означений як «Лесині фантазії» і до якого можна віднести наступні твори, створені у період з 1987 по 1989 роки: Чайний сервіз «Лісова казка» або «Чарівний дивосвіт» 1988-1989 р. (іл.10), однойменна скульптурна група (іл. 14, 15, 17), скульптурна міні-серія «Лісовички» 1988 р. (іл. 6).

Ватентина Трегубова по-новому осмислюючи цінність міфологізму драми у 1987-88 роках створює скульптурний ансамбль «Чарівний дивосвіт», що відтворює образи головних героїв твору: «Лукаш», «Мати Лукашева з дітьми», «Килина», «Мавка Лісова», «Мавка Польова», «Мавка Водяна», «Перелесник» та «Куць». У розписі серії використано підполив'яні і надполив'яні барвники, використано кобальт, люстри, солі. Тут хочеться зупинитися на самих

назвах робіт автором, а саме на генезі понять «мавки» та «русалки», їхнього місця у системі української міфології. Структурні елементи міфів по-різному засвоюються традицією. Ці образи буває важко ідентифікувати через їхню часту взаємодію у фольклорі, що поступово призвело до повної взаємозаміни цих персонажів. І все ж, варто розрізняти ці дві істоти, «звертаючи увагу на більшу причетність русалки до культу предків, а мавки – до культу рослин, про що говорить її більш архаїчне, в порівнянні з русалкою походження» [4: 322]. Чудове знання літературного матеріалу і разом з тим ліричне сприйняття поліських міфів наповнюють ці твори відчуттям поетичної достовірності. У скульптурах Трегубової герої ніколи не бувають просто узагальненим образом. У кожній малій пластиці образ індивідуальний, своєрідний, бо скульптор володіє своїм власним, лише йому притаманним поглядом і трактуванням класичного сюжету. Мала пластика, як вид мистецтва скульптури має свої особливості сприйняття, свою власну логіку, елемент гри додає можливість вільної компоновки скульптурної групи, можливість щоразу інакше акцентувати задум автора. Ось що пише Валентина Михайлівна про задум цієї скульптурної групи: «В цій роботі хотілось відтворити: молодого сільського хлопця, який кохався у мистецтві, фантазії, музиці, – та злиденне повсякдення не давало змоги втілити свої мрії» [5].

Міні-серія «Лісовички» це ще один варіант творчого трактування міфу в якому фольклорно-міфологічні образи змінюються під впливом свідомості художника. Ця група складається з шести фігур – мініатюрних скульптурних зображень «Мавки» і «Лукаша», «Русалки водяної» і «Русалки польової», «Водяника» і «Лісовика» кожне з яких наповнене теплотою людських почуттів до зображених героїв. Розпис підполив'яний кобальтом і надполив'яний. В. Трегубова завжди любила малу пластику, надавала їй перевагу через те, що на відміну від станкової чи монументальної скульптури, малу пластику можливо зробити «на одному диханні», просто і лаконічно передати образ з гумором і любов'ю, а саме так художниця завжди ставилася до своїх творів [3: 338].

У своїй творчій автобіографії Валентина Михайлівна особливо відзначає роботу над чайним сервізом «Лісова казка», який вона присвятила лесиному музею у Новоград-Волинську [5]. Це оригінальне трактування теми «Лісової пісні» відрізняється тим, що складна форма сервізу оздоблена рельєфом і скульптурними декором доповнюється химерними формами скульптурної групи «Чарівного дивосвіту», утворюючи своєрідний симбіоз малої пластики і декоративно-вжиткового мистецтва а також нагадує про традиції великих парадних сервізів XIX ст. в яких порцелянова пластика одночасно з посудом, створює складні, багатофігурні групи [1]. Тему сервізу органічно підтримують такі предмети декоративно-вжиткового мистецтва як підсвічники «Куць» та «Перелесник», чохол для годинника «Лісовик», цукерниця «Водяник», кругла шкатулка, прикрашена водяними русалками, в роботі над якими скульптор використала дивовижні можливості порцеляни навіть після випалу матеріалу зберігати найтоншу роботу різця і вишукану техніку ліпленого декору, пластичну гру світлотіней на формі, ефектно застосовувала над- і підполив'яний розпис з яскравим переливом кольорів. Такий задум автора налаштовує на нову форму світосприйняття міфу. У сюжетно-тематичному плані – автор традиційно поєднує національні риси з гострим відчуттям сучасності, Валентина Михайлівна усвідомлювала, що «кожний період часу вимагає від художника максимальної віддачі у творчості» [5].

Робота над класичним твором української неоромантичної літератури стала процесом своєрідного індивідуального міфотворення скульптора, В. Трегубова створила свій власний чарівний світ, просякнутий тонким ліризмом, зігрітий теплим людським почуттям і добрим гумором. У 1988 році Валентина Михайлівна повертається до розпису декоративних тарелів, де знову виводить знайомих нам і улюблених майстром персонажів – це образи «Перелесника», «Водяника», «Русалки водяної», «Русалки лісової», «Лісовика», «Мавки» і «Куця», діаметр тарелів – 17,5 см. У розписі так само відчувається емоційна передача настрою, проте мальовничо-безпосередні зображення знайомих вже істот ускладнюються, виглядають більш витонченими, у порівнянні з розписами 1970 років. Використовуються підполив'яніі фарби кобальт, солі, і надполив'яні барвники, золото.

Твори В. Трегубової підкоряються законам внутрішньої духовної краси, що виникає з довершеності форми і розпису, в них є глибоке неослабне почуття любові до своєї творчості і мистецтва в цілому. Скульптор Валентина Трегубова за весь свій творчий шлях створила більше тисячі різнопланових скульптур та посудних форм, знала всі тонкощі і таємниці свого ремесла, вміло фіксувала момент найвищої

виразності хвилюючої її ідеї у порцеляні. Крім відомих широкому загалу робіт, що давно стали символами своєї доби, в її спадщині є твори рідкісні і сьогодні майже недосяжні, вони являють собою найкращі взірці колосальної працездатності, професіоналізму, та тонкого художнього смаку. Творчість Валентини Трегубової часто називають фарфоровою симфонією, бо в ній вміло поєднується класична національна традиція і новаторський пошук, історизм та сучасність.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Бабурина Н. М. Скульптура малых форм. Москва: Советский художник, 1986. 248 с.

2. Велигодская Н. И., Жоголь Л.Е. Керамика. *Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР.* Москва: Советский художник, 1986. 193 с.

3. Карпинская-Романюк Л., Завершинский В. Валентина и Николай Трегубовы – Харьков: Раритеты Украины, 2016. 388 с.

4. Марків Р. Міфологізм «Лісової пісні» (Мавка: Неоромантична концепція міфологічного персонажа). *Парадигма* : зб. наук. праць. Львів : Ін-т народознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. 2008. Вип. 3. С. 314–343.

5. Трегубова В. Творча автобіографія. З архіву В. Трегубової.

6. Шевчук А. Сутність поліської порцеляни. *Образотворче мистецтво*. Київ, 2005. №3. 55 с.

7. Школьна О. Культурна і промислова політика, організаційно-творчі процеси українськогшо фарфору та фаянсу другої половини XX – початку 1970-х рр. *Фарфор-фаянс України XX століття.* Інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси. Київ: Інтертехнологія, 2011. Кн. 1. 400 с.

8. Щербак В. Українська порцеляна XX століття: особливості розвитку, художні ознаки. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці.*Київ: НАОМА, 2005. Випуск 12. 379 с.

9. Включення відзначення 150-річчя від дня народження Лесі Українки до Календаря пам'ятних дат ЮНЕСКО. *Постійне представництво України при ЮНЕСКО.* URL: https://unesco.mfa.gov.ua/news/76537-vklyuchennya-vidznachennya-150-richchya-vid-dnya-narodzhennya-lesi-ukrajinki-do-kalendarya-pamjatnih-dat-junesko-na-2020-2021-roki

10. Трегубова Валентина Михайлівна. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Трегубова_Валентина_Михайлівна

11. Корусь О. З історії виробництва малої пластики коростенського фарфорового заводу. URL: http://hudkult.mari.kiev.ua/article/view/178895

12. Скрипка Т. Фольклор і міфологія у «Лісовій пісні» Лесі Українки. URL: https://www.t-skrypka.name/LUkrainka/LisovaPisnjaFolklore.html

13. До 45-річного ювілею літературно-меморіального музею Лесі Українки в місті Новограді-Волинському. URL: http://novograd.osp-ua.info/?ch=8&fl=museylesya

14. URL; Режим доступу до ресурсу: URL: https://ru.wiktionary.org/wiki/%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%B0_%D1%87%D0%B0%D1%8E

REFERENCES

1. Baburyna N. M. Skulptura malykh form. Moskva: Sovetskyi khudozhnyk, 1986. 248 s.

2. Velyhodskaia N. Y., Zhohol L.E. Keramyka. Dekoratyvno-prykladnoe yskusstvo Ukraynskoi SSR. Moskva: Sovetskyi khudozhnyk, 1986. 193 s.

3. Karpynskaia-Romaniuk L., Zavershynskyi V. Valentyna y Nykolai Trehubovy – Kharkov: Rarytety Ukrayny, 2016. 388 s.

4. Markiv R. Mifolohizm «Lisovoi pisni» (Mavka: Neoromantychna kontseptsiia mifolohichnoho personazha). *Paradyhma* : zb. nauk. prats. Lviv : In-t narodoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy. 2008. Vyp. 3. S. 314-343.

5. Trehubova V. Tvorcha avtobiohrafiia. Z arkhivu V. Trehubovoi.

6. Shevchuk A. Sutnist poliskoi portseliany. *Obrazotvorche mystetstvo*. Kyiv, 2005. №3. 55 s.

7. Shkolna O. Kulturna i promyslova polityka, orhanizatsiino-tvorchi protsesy ukrainskohsho farforu ta faiansu druhoi polovyny XX – pochatku 1970-kh rr. *Farfor-faians Ukrainy XX stolittia*. Infrastruktura haluzi, promyslova ta ekonomichna polityka, orhanizatsiino-tvorchi protsesy. Kyiv: Intertekhnolohiia, 2011. Kn. 1. 400 s.

8. Shcherbak V. Ukrainska portseliana XX stolittia: osoblyvosti rozvytku, khudozhni oznaky. *Ukrainska akademiia mystetstva. Doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi*. Kyiv: NAOMA, 2005. Vypusk 12. 379 s.

9. Vkliuchennia vidznachennia 150-richchia vid dnia narodzhennia Lesi Ukrainky do Kalendaria pamiatnykh dat YuNESKO. Postiine predstavnytstvo Ukrainy pry YuNESKO. URL: https://unesco.mfa.gov.ua/news/76537-vklyuchennya-vidznachennya-150-richchya-vid-dnya-narodzhennya-lesi-ukrajinki-do-kalendarya-pamjatnih-dat-junesko-na-2020-2021-roki

10. Trehubova Valentyna Mykhailivna. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Trehubova_Valentyna_Mykhailivna

11. Korus O. Z istorii vyrobnytstva maloi plastyky korostenskoho farforovoho zavodu. URL: http://hudkult.mari.kiev.ua/article/view/178895

12. Skrypka T. Folklor i mifolohiia u «Lisovii pisni» Lesi Ukrainky. URL: https://www.t-skrypka.name/LUkrainka/LisovaPisnjaFolklore.html

13. Do 45-richnoho yuvileiu literaturno-memorialnoho muzeiu Lesi Ukrainky v misti Novohradi-Volynskomu. URL: http://novograd.osp-ua.info/?ch=8&fl=museylesya

14. URL; Rezhym dostupu do resursu: URL: https://ru.wiktionary.org/wiki/%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%B0_%D1%87%D0%B0%D1%8E

Іл. 1. В. Трегубова (розпис), М.Трегубов (форма) Серія подарункових тарелів «Лісова пісня», пара чаю «Лісова пісня», 1971 р.

Іл. 2. В. Трегубова (розпис), М. Трегубов (форма) миска подарункова «Русалка водяна», 1971 р., д.17,5

Іл. 3. В. Трегубова (розпис), М. Трегубов (форма) миска подарункова «Мавка», 1971 р., д.17,5

Іл. 4. В. Трегубова «Вогневик-Перелесник», 1971 р., в. 25

Іл. 5. В. Трегубова «Русалка водяна», 1971 р., в. 25

Іл. 6. В. Трегубова, М. Трегубов «Мавка», 1971 р., в. 23

Іл. 7. В. Трегубова «Лукаш», 1971 р., в. 27

Іл. 8. В. Трегубова (розпис), М. Трегубов (форма) Пара чаю «Лісова пісня», 1971 р.

Іл. 9. В. Трегубова (розпис), М. Трегубов (форма) Пара чаю «Лісова пісня», 1971 р.

Іл. 10. В. Трегубова (розпис), М. Трегубов (форма) Чайний сервіз «Лісова казка» («Чарівний дивосвіт») з циклу «Лесині фантазії» присвяченого Новоград-Волинському літературно-меморіальному музею Лесі Українки, 1988–1989 рр.

Іл. 11. В.Трегубова цукерниця «Водяник» і чохол для годинника « Лісовик», варіант розпису1988 р., в. 29,5

Іл. 12. В. Трегубова підсвічники «Куць» і «Вогневик-Перелесник», варіант розпису 1988 р., в. 25

Іл. 13. В. Трегубова (розпис), М. Трегубов (форма) підсвічники «Куць» і «Вогневик-Перелесник», варіант розпису 1987–1988 рр., шкатулка в. 18

Іл. 14. В. Трегубова скульптурний ансамбль «Чарівний дивосвіт»: підсвічник «Перелесник», скульптура «Куць», 1987–1988 рр.

Іл. 15. В. Трегубова скульптурний ансамбль «Чарівний дивосвіт», «Мавка водяна», «Мавка польова», 1987–1988 рр.

Іл. 16. В. Трегубова скульптурний ансамбль «Лісовички»: «Русалка польова», в. 10 , «Русалка водяна», в. 11, «Мавка», в. 12, «Лукаш», 12, «Водяник», в. 11, «Лісовик» в.10, 1988 р.

Іл. 17. В. Трегубова скульптурний ансамбль «Чарівний дивосвіт»: «Мати Лукашева з дітьми», «Лукаш», «Килина», 1987–1988 рр.

Стаття надійшла до редакції 28 жовтня 2020 року

УДК 477.74-76 (494)
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-56-62

Ольга АЕГЕРТЕР (Рущак),
викладач, художник,
м. Обервіль, Швейцарія

УКРАЇНСЬКІ ХУДОЖНИКИ ШВЕЙЦАРІЇ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ

Аегертер О. Українські художники Швейцарії в умовах пандемії. Дана публікація презентує мистців українського походження, які проживають на теренах Швейцарії та ведуть активне творче життя і аж ніяк не цураються своєї Батьківщини, чи ж то Батьківщини своїх батьків. Вони також співпереживають і всіляко підтримують Україну, її народ, у пошуках національного самоствердження. Більшість матеріалу у цій доповіді зібрано авторкою у розмовах з мистцями, із їх інтернет-сторінок чи видань про них.

Ключові слова: Україна, Швейцарія, творчість, образотворче мистецтво, виставки.

Аегертер А. Украинские художники Швейцарии в условиях пандемии. Данная публикация представляет художников украинского происхождения, проживающих на территории Швейцарии и ведут активную творческую жизнь и отнюдь не чураются своей Родины, или же это Родины своих родителей. Они также сопереживают и всячески поддерживают Украину, ее народ, в поисках национального самоутверждения. Большинство материала в этом докладе собраны автором в разговорах с художниками, с их интернет-страниц или изданий о них.

Ключевые слова: Украина, Швейцария, творчество, изобразительное искусство, выставки.

Aegerter O. Ukrainian artists of Switzerland in pandemic conditions. This publication presents Ukrainian origin artists who live in Switzerland and lead an active creative life and do not shun their homeland or the homeland of their parents. They also empathize and fully support Ukraine, its people, in the search of their national self-affirmation. Most of the material in this report is collected by the author in conversations with artists, their websites or personal publications.

Key words: Ukraine, Switzerland, creativity, fine arts, exhibitions.

© Ольга Аегертер (Рущак), 2020

Постановка проблеми. Сучасні українки-мисткині, а власне – жінки, не просто художниці цікавляться мистецьким життям як Швейцарії так і України, ведуть активну виставкову діяльність.Хтось торує своїм вже прокладеним шляхом, є знаменитістю, а хтось – тільки у пошуках свого мистецького майбутнього.

Виклад основного матеріалу. Однією із найвеличніших постатей серед мистців українського походження є Зоя (де) Лісовська-Нижанківська. Належить до найстаршої діаспори українців у Швейцарії. Професійна мисткиня від 1955 року живе і творить у Женеві. Народилася 1927 року у Львові, в сім'ї відомого мистця і педагога Роберта Лісовського та композиторки, піаністки, музикознавця Стефанії Туркевич. Творча індивідуальність Зої Лісовської формувалася спершу у Львові, у 1930 роках – у Празі, а в роки та після Другої світової війни фахову освіту здобувала у мистецьких академіях Лондона та Риму. Працює у різних видах і жанрах образотворчого мистецтва, зокрема, малярстві та графіці. Її світосприйняття є поетичним та не аби як зорієнтоване на національну тематику. Цей етап її творчості неймовірно яскраво проявляється у співпраці із подругою дитинства, поетесою Вірою Вовк, яка на сьогодні проживає у Ріо-де-Жанейро; в ілюстраціях до творів відомих українських письменників та в іконографічних авторських здобутках. Учасниця художніх виставок від 1952 у Європі та континентах Америки. Останні виставки в Україні за участі З. Нижанківської відбулися у 2010 році. Донька Зої Лісовської-Нижанківської – Лада-Аріяна Нижанківська теж є мисткинею, яка веде активну виставкову діяльність [1; 2].

Надзвичайна глибинність та самоідентичність у творчості проявляється ще в одної великої мисткині українського походження – Христини Кишакевич-Качалуби. Донька українських емігрантів народилася 1949 р. в Буенос-Айресі, проте началася та мистецьку освіту здобувала вже у Америці – унівеститетах Карнеґі-Мелон (1970–1974) та Піттсбурґа (1974–1976), а згодом – у 1977–79 рр. в Українському вільному Університеті в Мюнхені навчалася скульп-

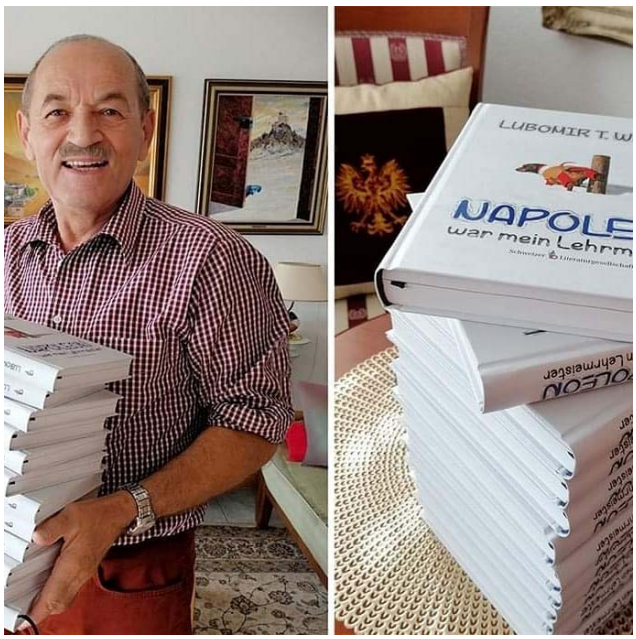
Зоя Лісовська-Нижанківська та Лада-Аріяна Нижанківська, Львів, 2018 р.
Фото із інтернет- видання

Христина Кишакевич-Качалуба, у своїй майстерні у будинку «Трембіта».
Фото О. Аегертер, листопад, 2020

тури в Григорія Крука. Там познайомилася із майбутнім чоловіком і невдовзі молода сім'я Кишакевич-Качалуби переїхала до містечка Монтро на березі Женевського озера. Їхнє родинне гніздо «Трембіта» вже 40 років є місцем, куди навідуються українські культурні і громадські діячі, мистці. Там твориться мистецтво з українськими традиціями та історією. Саме там не раз лунали слова підтримки для українців у нелегкі часи та відправлялась матеріальна допомога. Із першими персональними виставками як скульпторка і живописець Христина Кишакевич-Качалуба вперше відвідала вже незалежну Україну у 1991 році. Опісля були виставки у багатьох містах Швейцарії, Німеччини, Канади, Англії та Америки. У 2005 захистила докторат з історії мистецтвознавства, а 2011 – стала членкинею НСХУ. У 2018 р відбулася одна з її останніх у Львові виставок-презентацій скульптури, нових графічних і живописних творів, та книги про мисткиню, авторства Г. Стельмащук [3; 4]. Навесні 2019 р. відкрилася виставка скульптури Х. Качалуби у Муре. Старший син у родині Кишакевич-Качалуби живе в Америці є архітектором інформатики, цікавиться теологією та досліджує церковну проблематику. Молодша донька пішла стопами матері та здобула освіту історії мистецтва, працювала на відомих мистецьких аукціонах, зараз проживає у Англії.

Любомир Т. Винник, (псевдонім САТО (укр. – Като) – журналіст, письменник, художник, картуніст /карикатурист, фотограф, член Спілки журналістів Швейцарії та Міжнародної Федерації журналістів, член Спілки письменників Швейцарії. Народився 1943 р. на Івано-Франківщині. Підлітком відвідував студію образотворчого мистецтва у м. Горлівка, куди переїхали батьки працювати у донецькі шахти. У 1960 р. Л. Винник навчався в Одеській морській школі, а відтак – відбував службу в Чорноморському флоті. Повернувся на Прикарпаття, де влаштувався працювати до районної та обласної газети, а згодом у 1968–1970 рр. був журналістом львівської газети «Вільна Україна» та кінокореспондентом Львівського обласного телебачення. 1971 року виїздить як журналіст до Варшави, а у кінці 1973 р. емігрує до Швайцарії. Пише до німецькомовних газет, виконує карикатури на замовлення медіа, одночасно здобуває освіту в Інституті імені Гете. Працює журналістом, дизайнером, карикатуристом, фотографом і відео-репортером, а також перекладачем для судів, численних журналів, PR, рекламних агенцій, знімає для швайцарського телебачення DRS. Був заступником головного редактора швайцарської (німецькомовної) газети «Schwiezerziet». Й надалі літературну творчість як українець не полишає, співпрацюючи з київською газетою «Слово», «Коломийськими Вістями», у багаторічній співпраці для івано-франківської «Галичини». Є автором книжки афоризмів та дефініцій українською мовою «За крок від Содому» (2019), еротичних новел «У затінку Венери». Досконале знання німецької мо-

ви сприяє написанню німецькомовних книг «Quo imus?»/ «Куди йдемо?» (2019), «Jedem Teufel seine Hölle» / «Кожному дідькові своє пекло». Одна із останніх автобіографічних книг – життєпис «Napoleon war mein Lehrmeister»/ «Наполеон був моїм вчителем» (жовтень 2019), була презентована на початку цього року у багатьох містах Швейцарії.



Любомир Т. Винник, картуни.
Фото з архіву мистця

Любомир Т. Винник має неабиякі досягнення у мистецькій сфері: понад півсотні національних та міжнародних індивідуальних виставок – живопис, карикатура, колаж, рисунок, фотографія. Зокрема шість виставок (2002–2012 рр.) відбулись в Україні (Коломиї, Львові, Івано-Франківську і Чернівцях). Чимало художніх творів зберігаються у картинних галереях, в Музеї каруну в м. Базель та в приватних колекціях Європи. Удостоєний золотої медалі Європи «За досягнення в мистецтві» (1982 р., Баден-Баден, Німеччина) та Нагороди «За заслуги перед Прикарпаттям» (2012 р., Івано-Франківськ). Основні його твори є живописні та графічні карикатури, зокрема на політичну тематику. [5]

Ірина Михалко-Винник за робочим столом.
Фото з архіву художниці

Ірина Михалко-Винник, народилася у 1980 р., у Коломиї, закінчила Коломийський педагогічний коледж, відділ образотворчого мистецтва та Прикарпатський національний університет ім. Стефаника (декоративно-прикладне мистецтво). Довгий час працювала у школі вчителем мистецьких фахових дисциплін та поєднувала роботу із журналістикою, була головним редактором однієї з коломийських газет. Останні сім років живе у Швейцарії в італомовному кантоні Тічіно. Присвятила себе творчості та чоловікові, котрий теж є мистцем та письменником українського походження. У роботах художниці переважає флористична тематика, пейзажні замальовки чи портрети. Манера виконання є легкою і динамічною, що прочитується у лініях – пластичних та майже химерних, а введення одного, переважно червоного кольору до ахроматичних композицій – створює дивовижне відчуття релаксу, спокою, врівноваженості настрою художниці.

Кольорові графічні роботи виконані у техніці акварелі, рисунку, графіки тушшю у поєднанні із кольоровими олівцями чи гелевими ручками дихають сучасністю, актуальністю і передають якнайвдаліше творчу особистість мисткині [6].

Оксана Корнелюк, народилася у Луцьку 1975 р., навчалася у Волинському педагогічному інституті (Західно-європейський університет ім. Л. України) на факультеті образотворчого мистецтва. Працювала у школі та паралельно здійснювала свою мрію: вчилася на закрійника легкого одягу. У 2001 р. переїхала до Івердону, що у Швейцарії. У м. Лозанна навчалася на факультеті графічного дизайну у школі візуальної комунікації Ераком 2007–2010 рр., зараз живе у Ґрансон, кантон Во. Працює вчителем малювання у вечірній школі Міґрос та керує власною мистецькою студією «Окско» [7]. Веде активну виставкову діяльність як графік-аквареліст (в основному фігуративні начерки та замальовки з природи) на теренах Швейцарії: «Скетчінг – це мій образ життя», – каже художниця. Багато експериментує із водяними фарбами органічного походження. Останнє захоплення О. Корнелюк та майже невичерпне бажання досягнути ідеалу у техніці «сумі-е». Це давнє китайське мистецтво монохромного живопису тушшю – з технічного боку, але надзвичайно важливим є при цьому філософський підхід, що полягає у звільненні думок «від усього зайвого і нецікавого», коли художник зображує природу такою, якою вона є в його уяві, втілює саму її суть. Такі творчі пошуки самореалізації допомогли художниці не втратити свого єства цієї весни в умовах пандемії, вийти за межі непевної реальності, не впасти в депресію, та залишатись все ж чутливою людиною. Час проведений на одинці з природою сприяв розумінню себе, «хто я є, і що є головним для мене як мисткині», у буденності не втрати власне контакту із собою, розвиватись та перейти на вищі щаблі професійності. Також така «мистецька самоізоляція» дала поштовх розуміти не статичність життєвого ритму та згенерувала нові етапи творчого прояву у житті художниці як людини і як творчої особистості – пошук себе у собі.. позиції себе у світі із природою.

Оксана Корнелюк. Фото з архіву мисткині

Олена Вавуракіс (Мельник) народилася 1981р. у місті Харкові. Художню освіту здобула у Харківській художній школі ім. І. Репіна, далі – у Харківському художньому училищі та удосконалювалась в Харківській державній академії дизайну та мистецтв. Знаковими викладачами в образотворчому мистецтві, які сформували О. Мельник як художницю-живописця, були Масьома Т. С. та Н. Г., Чурсіна В. І. та Залещук В. В., Ганоцький В. Л., Чаус В. Н. Саме ці творчі особистості допомогли зрозуміти світ мистецтва, а їх поради відкрили секрети філософского підходу до життя, якими молода мисткиня користуєтся протягом багатьох років. У 2014 році Олена переїхала до Швейцарії, кантону Цуґ [8]. Ця дивовижна країна, мальовнича природа та нове життя вразили уяву молодої художниці. Це відобразилося у її творчому доробку: було створено багато живописних полотен у реалістичній манері. О. Вавуракіс приймала участь та сама організовувала виставки, мистецькі проекти. Зараз вона знаходиться на новому для неї етапі – пошуку себе у сучасному (контемпорарі) та великоформатному мистецтві.

Олена Вавуракіс. Фото із WEB-сторінки

Ольга Аегертер (Рущак) народилася 1982 р. на Закарпатті. 1997–2003 – роки навчання в Коледжі мистецтв ім. А. Ерделі (Ужгород) на відділі графіки (бакалавр), 2003–2005 рр. – продовжила навчання у Львівській національній академіі мистецтв на відділі графічного дизайну (магістр). Повернулася до Ужгорода, де у Закарпатському художньому інституті та Коледжі мистецтв ім. А. Ерделі працювала викладачем спецдисциплін на кафедрі дизайну. У 2008 р. була стипендіатом міжнародної мистецької програми «Gaude Polonia», що дало неабиякий поштовх до творчих звершень та активно розпочала виставкову діяльність. Була учасницею багатьох мистецьких фото-проектів та пленерів. Роботи мисткині знаходяться в приватних збірках в Україні, у Швейцарії та багатьох інших європейських країнах, а також у музеї «Бібліотека ім. Оссолінських» (м. Вроцлав, Польща). У 2012 р. переїхала до Швейцарії, кантон Берн. Від 2014 р. щоліта організовувала та була куратором художнього пленеру та післяпленерних виставок-продажів (на підтримку дітей-сиріт та постраждалих українських сімей в наслідок «Революції гідності» 2013–2014 рр. та воєнних дій на сході України) «Добре, що хоч такою маленькою часткою, усі разом ми можемо долучитись до допомоги, розвитку та становленню нашої України» (О.А.). За шість пленерних років для українських художників в Обервілі побувало понад 30 професійних мистців і мисткинь з 13 областей України. Міжнародні мистецькі зустрічі в Обервілі (художні, а також музичні) дають змогу поєднати різні культури різних країн, представити сучасне візуальне українське мистецтво різних художніх традицій з України тут у Швейцарії [9; 10]. У свою чергу, приїжджаючи сюди на пленер, мистці мають можливість відчути міць збереження народних традицій в архітектурі, декоративно-ужитковому мистецтві та у побуті. Інколи навіть фанатичним здається плекання місцевих традицій та усвідомлення думки, що швейцарці цікавляться та поважають інші культури та її прояви тут. Але Швейцарія для швейцарців – це весь «мега космос». І власне із цією думкою погоджуються більшість гостей після кількаденного перебування у цій європейській країні. І те самоусвідомлення є таким, що так бракує українцям в Україні. Пленерні дні наповнені дуже творчо: поїздки вздовж і впоперек Швейцарією, що дає змогу візуально побачити різні архітектурні типи і принципи будування, відвідування музеїв, навідування і приватні

гостювання і сам творчий процес — від вранішньої зорі до темної ночі. І все це завершується вернісажем, святом емоційності – вражень і виражень, апогеєм творчого звершення, втоми і вивільнення енергії задоволення чи ж то думок, що «ще не дороблено або мало б бути іншим..» як зізнаються самі художники.

О. Аегертер з родиною та учасникам пленеру в Обервілі, серпень 2019

На пленері… майже наодинці. О. Аегертер, 2017

На жаль цього року через несприятливі умови у світі для поїздок не вдалося ні провести пленер, ні відкрити виставку. Перевагою у цьому випадку є те, що було більше часу для особистого творчого самовдосконалення. «Особисто я обожнюю пленерний живопис. Пробую виходити часто за межі хати та родини аби побути на одинці із собою, із природою… І не має значення чи ще хтось поряд творить, пише чи малює.. Адже твір – моє особисте, а сам творчий процес як «енергообмін». Це наче вивільнення власної енергії, емоцій із середини себе, поглинання спокою, врівноваженості та чистоти, безмежжя; споглядання краси довершеності, якийсь безкінечний пошук у намаганнях щось «сотворити» – наблизити «недосяжне» і нема тому кінця… Та і це не важливо, бо цей процес у пленерному живописі не може ніщо замінити. І ти йдеш (із наплечником, чи із повним автом усякого начиння для творчості, бо сама не знаєш на що впаде погляд і у які рамки ту всю красу вписати… невідомість яка приваблює, бо кожного разу ніби те саме, та завжди різне, творення за для самого творення і себе самої… і це є просто прекрасно» (О.А.)

Висновки. Нелегкий час для цілого світу в умовах пандемії «Covid-19» призупинив есілякі активні діянні та творчі процеси, пов’язані із поїздками, мистецькими зустрічами, світопізнанням та виставковою діяльністю. Проте стало можливим більше зануритись у безпосередні творчі процеси пошуку своєї творчої ідентичності, творити нові схеми самореалізаці, зрештою завершувати все те, на що так не вистачало часу в активній буремності і буденності… Все просто поділилось на до і після. «Covid-19» – точка відліку у пошуках нових чи інших можливостей та виходів… На новий рівень покладені людські відносини – між людьми, у родинах, між людьми і природою, власне інакше сприймається поняття відповідальності, взаємодопомоги. І в усьому цьому творчі процеси на шляху самореалізації займають вагоме місце як у молодих мистців, так і тих, що вже довгий час є на цьому шляху. Художників і художниць, які є різного віку серед

діаспори українців, які на сьогодні проживають у Швейцарії. Проте важливим є те, що вони не цураються свого українського походження і роблять різні та часом навіть дуже активні мистецькі спроби привернути увагу до традицій та культурного багатограння сучасної України.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Зоя Лісовська: Джерела пристрасті. Малярство, графіка / упор. Р. Яців. Львів: Апріорі, 2018.

2. Стельмащук Г. Христина Кишакевич-Качалуба: Корені роду, спадкоємність поколінь, художня творчість. Графіка, скульптура, малярство, реставрація творів, декоративно-ужиткове мистецтво. Львів: Апріорі, 2018.

REFERENCES:

1. Zoia Lisovska: Dzherela prystrasti. Maliarstvo, hrafika / upor. R. Yatsiv. Lviv: Apriori, 2018.

2. Stelmashchuk H. Khrystyna Kyshakevych-Kachaluba: Koreni rodu, spadkoiemnist pokolin, khudozhnia tvorchist. Hrafika, skulptura, maliarstvo, restavratsiia tvoriv, dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo. Lviv: Apriori, 2018.

Стаття надійшла до редакції
5 жовтня 2020 року

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 7.036:7.038.6:7.071.5(477)
ORCID ID: 0000-0003-2481-7798
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-63-68

Орест ГОЛУБЕЦЬ,
професор, доктор мистецтвознавства,
член-кореспондент Національної
академії мистецтв України,
завідувач кафедри художньої кераміки,
Львівська національна
академія мистецтв,
м. Львів, Україна

ДО ПИТАННЯ АДАПТАЦІЇ МОДЕРНІЗМУ ТА ПОСТМОДЕРНІЗМУ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ УКРАЇНИ

Голубець О. М. До питання адаптації модернізму та постмодернізму в мистецькій освіті України. У статті проаналізовано аспекти торкаються питань теоретичного осмислення реалізму і соцреалізму, мистецтва XX століття і сьогоднішнього дня. Складність їх вирішення у значній мірі зумовлюється стійкими рудеметами застарілої термінології, за якою стоять обгрунтовані із ідеологічних позицій тлумачення певних понять. Цілком очевидно: доки мистецтво XX ст. не стане у нас безперечним надбанням мистецтвознавчої науки, невід'ємною частиною постійних музейних експозицій, доти поняття «сучасне мистецтво» не зможе позбутися незрозумілого закорінення у явища давно минулих років.

Ключові слова: реалізм, соцреалізм, модернізм, постмодернізм, Україна.

© Орест Голубець, 2020

Голубец О. М. К вопросу адаптации модернизма и постмодернизма в художественном образовании Украины. В статье проанализированы аспекты касаются вопросов теоретического осмысления реализма и соцреализма, искусства XX века и сегодняшнего дня. Сложность их решения в значительной степени обусловлено устойчивыми рудеметамы устаревшей терминологии, за которой стоят обоснованные с идеологических позиций толкования определенных понятий. Совершенно ясно: пока искусство XX в. не станет у нас бесспорным достоянием искусствоведческой науки, неотъемлемой частью постоянных музейных экспозиций, до понятия «современное искусство» не сможет избавиться непонятного укоренения в явления давно минувших лет.

Ключевые слова: реализм, соцреализм, модернизм, постмодернизм, Украина.

Golubets O. Adaptation of modernism and postmodernism in art education in Ukraine.

Aspects concerning the theoretical understanding of realism and social realism, the art of twentieth century and modern one are analyzed in the article. The complexity of their solution is largely due to the persistent rudiments of outdated terminology, which is based on ideological interpretations of certain concepts. It is obvious: while the art of the twentieth century will not become an indisputable heritage of art history, an integral part of permanent museum exhibitions, until the concept of «modern art» cannot get rid of incomprehensible rootedness of the phenomena of long past years.

Key words: realism, social realism, modernism, postmodernism, Ukraine.

Постановка проблеми. Розвал радянської тоталітарної системи та остаточне падіння «залізної завіси» спричинили в культурно-мистецькому середовищі України подвійний ефект: з одного боку, счезли будь-які внутрішні обмеження, з іншого – відкрився безконечно різноманітний навколишній світ. У такій ситуаці спостерігаємо цілком закономірне повернення до образотворчих засад модернізму, від яких наших творців було насильно відлучено в часи тотального запровадження соцреа-

лізму. Разом з тим, розгорталася активна експансія постмодернізму, котрий на Заході існував уже майже чверть століття і втиг пройти певні стадії розвитку – поп-арт, гіперреалізм і концептуалізм. Відбувалася швидка адаптація невідомої досі для нас трансавангардної формули «все може бути мистецтвом».

Певну симетрію явищ в Україні та на Заході позначила «Нова хвиля» кінця 1980-х – початку 1990-х років. Незважаючи на причетність до космополітичного за своєю природою постмодернізму, вона мала очевидні національні ознаки. Не даремно тогочасна російська критика окреслювала її як «південну альтернативу» чи «трансавангардне необарокко». Творам українських художників була притаманна яскрава живописна експресія, виражена у нестримному буянні відкритого кольору, в ілюзорному русі химерних «необарочних» форм на площині широкоформатних полотен.

«Нова хвиля» не мала організаційно окресленої структури, виникла спонтанно і захопила художників з багатьох мистецьких осередків України. Найактивніші її прояви можна було спостерігати в Києві, котрий у посттоталітарній, централізованій державі початку 1990-х років перейняв роль головного мистецького осередку. Враховуючи запізнілу появу в Україні постмодернізму, цілком закономірним можна вважати той факт, що стилістика та емоційна виразність «нової хвилі» були складними до сприйняття не лише для широкого загалу шанувальників мистецтва, але й значної частини художників. Рудименти штучно створеної «ідеологічної надбудови» у вигляді соцреалізму, пріоритети фальшивої достовірності зображень, виявилися дуже живучими.

Не випадково «нова хвиля» захопила насамперед малярство, адже саме тут відбулися дивовижно швидші зміни, розгортався широкий спектр найрізноманітніших «-ізмів». Провідні позиції втратили графіка і декоративно-ужиткове мистецтво, які раніше відкривали специфічні можливості для проявів нонконформізму. В найважчій ситуація опинилася скульптура, сповнена стійких стереотипів радянського псевдореалістичного мистецтва та монументалізму. На межі необхідних перемін опинилася мистецька освіта.

Виклад основного матеріалу. В сумбурних процесах поточного мистецького життя та виховання нових поколінь творчої молоді все відчутнішою ставала проблема теоретичної бази – відсутність підручників і наукових мистецтвознавчих видань нового покоління, які б опиралися на узгоджене трактування відповідних понять і термінів. У порівнянні з 1990-ми роками, нинішня ситуація істотно змінилася, проте вона все ще є далекою від належної стабілізації.

У зв'язку зі сказаним, звернемося лише до трьох аспектів згаданої проблеми, які є особливо важливими для мистецької освіти. Один з них – містифікація реалістичного мистецтва, «найвищою стадією» розвитку якого в тоталітарному суспільстві вважали соцреалізм.

Згадаймо насамперед матеріали, які офіційно подає Вікіпедія. В них знаходимо, що термін «реалізм» вперше появився лише в середині XIX століття, для позначення мистецтва, що протистоїть романтизму та академізму. Одним з перших реалістів був Густав Курбе з його виставкою «Павільйон реалізму» (1855). Далі появляється інформація, що в 1870-ті роки реалізм розділився на два основних напрями – натуралізм та імпресіонізм. Отже, існування реалізму, як такого, виявляється дуже коротким.

Особливо цікавою є інформація про подальше співіснування натуралізму та імпресіонізму. Натуралістами називали колишніх академістів (!), які прагнули якомога точніше, фотографічно відобразити дійсність, зокрема, повсякденне життя селянства і робітничого класу. В міру того, як імпресіоністи отримували визнання, інтерес до натуралізму сходив нанівець. Завдання безпристрасного фіксування реальності, які ставили натуралісти, з успіхом стала виконувати фотографія.

На тлі поданої інформації не випадковими сприймаються думки відомого іспанського філософа Хосе Ортегу-і-Гасета про процеси, які відбувалися в мистецтві XIX

століття: «Твори XIX ст (…), які годі віднести до нормального типу мистецтва, є найбільшим відхиленням в історії естетичного смаку (…). Імператив надмірного реалізму, який переважав в художній чутливості минулого століття, слід розцінювати як скрайнє збочення естетичної еволюції. А звідси випливає, що нове натхнення, хоча б яким на позір екстравагантним воно не було, є просто поверненням (…) на справжній мистецький шлях» [1: 252-253].

Після вагомих здобутнків модерного мистецтва соцреалізм повернув нас до мистецьких форм XIX століття, доповнивши їх потрібними тоталітарній ситемі ідеологічними пріоритетами. Очевидно, що цей часовий дисонанс не можна ввжати позитивним. Разом зтим, слід пам'ятати, що міметичне мистетво (поза кінцевими його проявами у XIX стліття і «соцреалістичною реанімацією), було частиною науки, своєрідною формою пізнання навколишнього світу, який зажди був джерелом натхнення художників. Тому мистецька освіта може і повинна включати традиційні академічні складові, тим більше, що з часів трансавангарду сам постмодернізм визнав заслуги класичного міметичного мистецтва. Ці складові навчального процесу лише не можуть перетворюватися у кінцеву мету, а повинні творити початковий, важливий етап формування сучасного художника.

Другий аспект проблеми – необхідність свіжого, незаангажованого та об`єктивного погляду на історію мистецтва XX століття, яку в вадянський час розглядали в нас з відверто ідеологічних позицій. Унаслідок цього в певних термінах узагальнювали, акумулювали тенденційно подану інформацію, завданням якої було запрограмовувати певну негативну реакцію. Цей надзвичайно живучий стереотип ще й тепер накладається на сприйняття значної частини митців старшого покоління практично всіх мистецьких напрямків модернізму та постмодернізму, починаючи від фовізму, кубізму, футуризму, констурктивізму, експресіонізму, сюрреалізму чи абстракціонізму та закінчуючи перформенсом, інвайронментом, інсталяцією тощо.

Потрібно назавжди позбутися абсурдно-хибних формулювань, які знаходимо в «мистецтвознавчих» виданнях минулого: «В наші дні модернізм вже настільки скомпроментував себе в очах не лише трудящих мас, але навіть і його апологетів, що в другій половині 1960-х років у капіталістичних країнах появилися течії, які іменують себе «постмодернізмом». Або таких: «У мистецтві XIX і XX століть (…) можна прослідкувати дві головні лінії історичного розвитку. Одна з них пов’язана з прогресивним сходженням від романтизму до реалізму, спочатку критичного, а потім соціалістичного. Друга – з поступовим нагромадженням симптомів та елементів занепаду, з виникненням і подальшою еволюцією модернізму» (переклад з російської – О. Г.) [2: 9].

Переосмислення історії мистецтва XX століття безпосередньо пов`язане й з проблемами естетики, або й більше того – «антиестетики», яка активно втрутилася з початку XX століття у нинішнє розуміння категорій прекрасного. Сьогодні необхідно вилучати такі банальні формулювання, які домінували в радянських виданнях: «Краса в радянському мистецтві невіддільна від уктвердження соціалістичного ідеалу (…), пов'язана з умінням глибоко зацікавити людей революціною постановкою докорінних птитань буття» (переклад з російської – О. Г.) [3: 250].

За кожним зі згаданих «-ізмів» чи новітніх явищ стоїть певна теоретична концепція, у переважній більшості для нас невідома, тим більше з оригіналу. Без їх знання та об’єктивного тлумачення навряд чи можна оперувати короткими означеннями, адже невідомо, що в кінцевому результаті за ними стоїть. У такій ситуації неможливо уявити повноцінні спілкування, а тим більше теоретичні дискусії, бо її учасники будуть говорити немов би різними, взаємнонезрозумілими мовами або ж однаковими словами, які мають різне значення. Саме в цьому аспекті цілком очевидної, невідкладної актуальності набуває підготовка в Україні мистецьких термінологічних словників і різноманітних довідкових видань. На їх основі має бути ство-

рена загальна канва викладання в історії мистецтва в сучасних мистецьких навчальних закладах України, принципово відмінна від пострадянського варіанту, де будь-які відходи від реалістиного мистецтва вважали шкідливими.

Третім аспектом проблеми є нвизначеність самого поняття «сучасне мистецтво». На Заході воно цілком логічно та історично-закономірно співпадає з означенням «нове мистецтво» та охоплює найновіші форми образного мислення й художнього виразу (зазвичай, останніх 20 років). Натомість в Україні тривала ізоляція від навколишнього світу спричинила специфічний ефект – своєрідне «зависання» поняття «сучасне мистецтво» на межі початку XX століття. Саме тому воно сьогодні може бути не цілком зрозумілим, відносним, позбавленим конкретики.

Суперечливість процесів, що розгортаються в українському мистецтві, зумовила появу специфічних «термінів-замінників». Здебільшого вони не мають аналогів, а тому є незрозумілими поза межами України. Наприклад, замість поняття «сучасне» широкого розповсюдження набувають його замінники – англомовний аналог «contemporary»та наш – «актуальне». У варіанті «contemporary» українські художники немовби намагаються звести нове мистецтво до вимірів, які панують у західному світі. Бо якщо поняття «сучасне» в Україні охоплює й «не сучасне» (чи не зовсім сучасне), то краще від нього відмежуватися і назвати «contemporary».

Значно складніша ситуація зі вживанням означення «актуальне». Організатори «актуальних» мистецьких акцій чи автори «актуальних» творів вкладають у нього різний зміст. За умов багатовекторності руху та відсутності реальної шкали цінностей актуальними можуть видаватися різні аспекти мистецького життя: все залежить від того, в який бік зміщуємо акценти. Актуальною, наприклад, можемо вважати творчість художників молодого покоління, сформованого поза межами безпосереднього впливу тоталітарного суспільства. Актуальними також називаємо найновіші мистецькі форми і течії, а, відповідно, й творчість художників, що їх дотримуються (у цьому випадку спостерігаємо очевидне співпадіння з означенням «contemporary»). Так само, актуальним, у випадку сучасної України, можемо сприймати звернення до образотворчих засад творчості чільних представників авангарду початку XX століття.

Таким чином, українська «актуальність» сягає не лише постмодернізму, але й значно віддаленішого в часовому вимірі авангарду-модернізму. У мистецьких акціях українських митців нерідко відчуваємо відголоски давно минулих у західному мистецтві помислів. Зауважимо також, що наші «постмодерністи», зазвичай, прагнуть дотримуватися традиційної фігуративності (характерний приклад – феномен згаданої вище «нової хвилі») та значно краще адаптують форми, які дають широке поле для експресивного виходу емоцій, а відповідно – ігнорують ті, які пов'язані з концептуально-граничною мінімалізацією засобів виразу.

Для вияснення ситуації звернімося до окремих сучасних енциклопедичних видань і словників, котрих, на жаль, так мало в Україні, але які друкують наші найближчі сусіди. Ситуація з уживанням поняття «актуальне мистецтво», в стосунку до векторності «схід – захід», є доволі характерною. У Росії, наприклад, так само розповсюджене поняття «актуальне мистетцво». Однак, у сусідній (з західного боку) Польщі немає словосполучень «актуальне мистецтво»(«aktualna sztuka») чи «мистецтво актуальне»(«sztuka aktualna»). Про це свідчать довідникові видання, які появлялися у різні роки – «Малий лексикон сучасного мистецтва» (1990), «Мистецтво світу. Лексикон» (1998), «Словник течій, рухів і ключових понять мистецтва другої половини XX ст.» (2002) [4].

У польському словнику 2002 року зустрічаємо лише своєрідне тлумачення поняття «актуалізм» Воно означає різновид новітнього «політичного», «заангажованого» мистецтва, яке «появляється у революційних ситуаціях»і веде до повного стирання різниці між мистецькою і політичною діяльністю, до руйнування мистецтва

як певного посередника, «заради безпосереднього діалогу художника і суспільства» (переклад з польської – О. Г.) [5: 12].

У посттоталітарному просторі «актуальне мистецтво» немов би намагається стати відповідником колишнього авангарду, або ж, точніше, авангардизму, який завжди позначав «передній край». Однак виникає закономірне запитання – чи варто намагатися це робити, коли у світовому мистецькому просторі сьогодні взагалі незрозуміло де перебуває «передній край»? При тому в умовах України ситуація є набагато складнішою: поруч із новими явищами ілюзію «переднього краю» тут нерідко творить те, що вже давно відбулося і стало надбанням історії.

Разом з тим, слід визнати, що сьогодні не просто обійтися без вживання поняття «актуальне мистецтво». У загальній сумбурній ситуації мистецького середовища воно допомагає виставити певні часові орієнтири, відсіяти рудименти соцреалізму і новітній кіч, пройнятий намаганням «продатися», будь-що догодити смакам «скоробагатьків» і широкого споживача. Необхідність вживання подібних «термінів-замінників» відпаде природним чином, коли означення «сучасне» набере у нас загальноприйнятих обрисів.

Проблема стабілізації поняття «сучасне мистецтво» у нашому суспільстві нерозривно пов'язана з адаптацією усього комплексу мистецьких явищ ХХ століття. Проте, правильне, незаангажоване їх розуміння видається поки що практично неможливим. Бо у західному світі специфіку сучасного мистецтва, подану на тлі усього попереднього історичного розвитку, рядовий громадянин засвоює поступово – у дошкільних закладах, навчальних програмах шкіл, ліцеїв і гімназій, не кажучи вже про інститути, академії та університети. Теоретична підготовка до сприйняття сучасних мистецьких форм підтримана там наявністю відповідного професорсько-викладацького складу, істориків, критиків і теоретиків мистецтва.

В Україні все відбувається навпаки: маємо очевидні ознаки невпинного розростання прірви між творчою «постмодерністською елітою» (яка нерідко ставиться до оточення відверто зневажливо) і потенційним «споживачем» сучасного мистецтва, котрий, зазвичай, взагалі не розуміє динаміки розвитку подій. Загальній ситуації відповідає відсутність належної кількості державних музеїв сучасного мистецтва та експозицій мистецтва ХХ ст., наукової систематизації мистецьких цінностей цього періоду. Цілком очевидно: доки мистецтво ХХ ст. не стане у нас безперечним надбанням мистецтвознавчої науки, невід'ємною частиною постійних музейних експозицій, доти поняття «сучасне мистецтво» не зможе позбутися незрозумілого закорінення у явища давно минулих років.

Висновки. Висвітлені вище три аспекти торкаються питань теоретичного осмислення реалізму і соцреалізму, мистецтва ХХ століття і сьогоднішнього дня. Складність їх вирішення у значній мірі зумовлюється стійкими рудеметами застарілої термінології, за якою стоять обгрунтовані із ідеологічних позицій тлумачення певних понять. Не важко прогнозувати першу реакцію «фахівців», які одержували освіту застарілого типу, на експозицію таких гігантських міжнародних мистецьких форумів як «Документа» в Каселі чи Бієнале у Венеції. Для них також незрозумілою буде західна модель мистецької освіти, де молоді дають вибір власного поглибленого розвитку в руслі певної мистецькій течії. Без засвоєння сучасного рівня знань наші фахівці будуть доволі дивно виглядати в процесі стажування за кордоном чи участі на міжнародних конференціях, присвячених проблемам розвитку сучасного мистецтва.

Сьогодні українська культура і мистецтво стоять перед потребою вирішення нелегких, проте надзвичайно важливих завдань. Від них у значній мірі залижить наше майбутнє, наше місце та позиції у скарбниці світової культури. Без створення міцного духовного фундаменту неможлива ефективна трансформація суспільства та подолання чисельних рудиментів минулого, які стоять на перешкоді розбудови цивілізованої суверенної держави. Одним з основних пріоритетів її політики безумовно повинна стати мистецька освіта. Адже

правильність формули «краса врятує світ» не може викликати заперечень. То чому ж вона не може врятувати державу в ці складні для неї часи, тим більше, що тонке відчуття краси здавна було властиве українцям.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Хосе Ортега-і-Гасет. Вибрані твори. Київ: В-во «Основи», 1994. С. 252-253.
2. Модернизм: анализ и критика основных направлений / НИИ теориии и истории изобразительного искусства Акад. художеств СССР (Под ред. В.В.Ванслова и Ю. Д. Колпинского. Москва: Искусство, 1980. С. 9.
3. Эстетика: Словарь. / Под общей редакцией А. А. Беляева и др. Москва: Политиздат, 1989. С. 250
4. Tomasz Rudomino. Maly leksykon sztuki wspolczesnej. Warszawa: Collage, 1990; Sztuka swiata. Leksykon (T. 12, 13). Warszawa: Arkady, 1998; Marian Gizycki. Slownik kierunkow, ruchow i kluczowych pojec sztuki drugiej polowy XX wieku. Gdansk: Slowo / obraz terytoria, 2002.
5. Marian Gizycki. Slownik kierunkow, ruchow i kluczowych pojec sztuki drugiej polowy XX wieku. Gdansk: Slowo / obraz terytoria, 2002. S. 17.

REFERENCES

1. Khose Orteha-i-Haset. Vybrani tvory. Kyiv: V-vo «Osnovy», 1994. S. 252-253.
2. Modernyzm: analyz y krytyka osnovnykh napravlenyi / NYY teoryyy y ystoryy yzobrazytelnoho yskusstva Akad. khudozhestv SSSR (Pod red. V. V.Vanslova y Yu. D. Kolpynskoho. Moskva: Yskusstvo, 1980. S. 9.
3. Estetyka: Slovar. / Pod obshchei redaktsyei A. A. Beliaeva y dr. Moskva: Polytyzdat, 1989. S. 250
4. Tomasz Rudomino. Maly leksykon sztuki wspolczesnej. Warszawa: Collage, 1990; Sztuka swiata. Leksykon (T. 12, 13). Warszawa: Arkady, 1998; Marian Gizycki. Slownik kierunkow, ruchow i kluczowych pojec sztuki drugiej polowy XX wieku. Gdansk: Slowo / obraz terytoria, 2002.
5. Marian Gizycki. Slownik kierunkow, ruchow i kluczowych pojec sztuki drugiej polowy XX wieku. Gdansk: Slowo / obraz terytoria, 2002. S. 17.

Стаття надійшла до редакції
20 травтня 2020 року

УДК 7.01:130.2:330.341.1 "71"
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-68-76

Béla István SZEPESSY,
prof. dr. Habil

Бейла Іштван СЕПЕШІ,
доктор габілітований DLA, професор, завідувач Інституту візуальної культури Ніредьхазького університету, м. Ніредьхаза, Угорщина

VAN-E ÉLET A GUTENBERG GALAXISON TÚL? A TECHNIKAI FEJLŐDÉS HATÁSA A MŰVÉSZI KIFEJEZÉS VÁLTOZÁSAIRA

ЧИ Є ЖИТТЯ ЗА МЕЖАМИ ГАЛАКТИКИ ГУТЕНБЕРГА? ВПЛИВ ТЕХНІЧНОГО ПРОГРЕСУ НА ЗМІНИ МИСТЕЦЬКОГО ВИРАЖЕННЯ

Сепеші Б. І. Чи є життя за межами галактики Гутенберга? Вплив технічного прогресу на зміни мистецького вираження. У статті автор зазначає, що графіка, зокрема, друкована від появи до сьогодення була і є щільно пов'язана з досягненнями науки та техніки, де іноді прослідковується і зворотній вплив. Друкувальні пристрої звільнили інформацію від обмежень часу та простору, що особливо вплинуло на формування культур Єрихону, Міжріччя, Індії та ін. вже від VII тис. до н.е. Перші валики для друку робили з дорогоцінних металів, каменю, слонової кістки, дерева тощо. Але найбільш наближені засоби друку до Гуттенбергівського були в Китаї. Саме вони створили першу друковану книгу, так звану Діамантову сутру, у 898 році з позитивної кам'яної форми. З цього часу починається розвиток і поступове вдосконалення друкарства.

© Бейла Іштван Сепеші, 2020

Після виникнення цифрового зображення технічні особливості друку кардинально змінилися, що перевернуло уяву про графіку й відкрило зовсім нові перспективи. У цифровій графіці ми також зустрічаємося з низкою проблемних завдань: калібрування, вибір формату, фарби тощо, відповідно щоб видрук був якісним. Для виконання прінта необхідно стільки ж уваги та скрупульозності, як і в минулому столітті при виготовленні літографії. Традиційна і сучасна графіка неповинні протиставлятися одне-одному адже домінантою у обидвох є бажання відтворення творчої ідеї. Потреба у постійності та динамічних змінах корелюються станом та плинністю, які формують наші орієнтири у часі та просторі. На основі цього традиційна графіка з усталеними техніками може існувати й розвиватися, зазначає автор, як субстанція постійності. Натомість комп'ютерна графіка перебуває у постійній динаміці, де швидко відбувається деактуалізація ще вчора прогресивного й сучасного, що на пряму залежить від технологічних інновацій.

Автор публікації наводить діаграми змін актуальних графічних технік в Угорщині протягом 1980–2008 р.р. Також відзначає, що на сучасних виставках тільки менше половини творів виконано у традиційних техніках, серед яких 90 відсотків шовкодруків. Автор зауважує, що у XX столітті інтернет відкрив можливість майже повного доступу до інформації, зокрема творів мистецтва. Дослідник підкреслює, що сьогодні можна не фотографувати Пізанську вежу або мавзолей Леніна, а достатньо придбати доступ і можливість завантажити професійне фото з інтернету вибравши серед масиву цікавих ракурсів і якісних зображень. У комп'ютерних іграх, так само, граючий особисто формує образ свого героя через вибір аксесуарів, зброї, кількості життів їх протяжності. Тобто процес інтелектуальної або творчої праці змінюється відбором вже готових прототипів або творів, які ми підбираємо на дигітальних платформах чи галереях. Подібна ситуація в 3D моделюванні й музиці.

Але разом з цим відчуваємо навіть аналізуючи інтернет інтенсивний потяг споживача до справжніх творів, подібно, як в харчуванні до біо-продуктів. Людина хоче відносної стабільності але не любить шаблонів а особливо клонування. Приміром, якщо дві жінки проїдуться в ліфті в однакових блузках то настрій в них буде зіпсовано на цілий день. Насправді, у віртуальній реальності (Virtual reality) справжній простір розчиняється видуманим світом.

Після модерну та постмодерну збільшується можливість вибору, та разом з цим і відповідальність у мистецькому просторі. Але до берега приплисти ми зможем тільки за допомогою компасу, де є почуття й інтелект, мораль та вираження, повага до матеріалу та фахові знання, які формуються в залежності від інноваційного сприйняття та вимог часу.

Ключові слова: графіка, графічні техніки, традиція, сучасність. Угорщина.

Sepeshi B. Is there life outside the Gutenberg galaxy? The influence of technical progress on changes in artistic expression. The author notes that graphics, in particular, printed from the beginning to the present was and is closely related to the achievements of science and technology, where sometimes the opposite effect is observed in this article. Printing devices freed information from the limitations of time and space, which especially influenced the formation of cultures of Jericho, Mesopotamia, India and others. already from VII millennium BC. The first printing rollers were made of precious metals, stone, ivory, wood, etc. But the closest means of printing to Guttenberg were in China. It was they who created the first printed book, the so-called Diamond Sutra, in 898 from a positive stone form. From this time the development and gradual improvement of printing begins. After the advent of digital imaging, the technical features of printing have changed dramatically, which turned the idea of graphics and opened up completely new perspectives.

Traditional and modern graphics should not be opposed to each other, because the dominant in both is the desire to reproduce a creative idea. The need for constancy and dynamic change is correlated with the state and fluidity that shape our landmarks in time and space. Based on this, traditional graphics with established techniques can exist and develop, the author notes, as a substance of permanence. Instead, computer graphics is in constant dynamics, where the progression of the progressive and modern, which directly depends on technological innovations, is rapidly being de-actualized.

The author of the publication provides diagrams of changes in current graphic techniques in Hungary during 1980–2008. He also notes that in modern exhibitions only less than half of the works are made in traditional techniques, including 90 percent of silk prints. The author emphasizes that in the twentieth century, the Internet

has opened up almost full access to information, including works of art. The researcher emphasizes that today you cannot take pictures of the Leaning Tower or Lenin Mausoleum, but just buy access and the ability to download a professional photo from the Internet, choosing from an array of interesting angles and quality images. In computer games, too, the player personally forms the image of his character through the choice of accessories, weapons, the number of lives of their length. That is, the process of intellectual or creative work is replaced by the selection of ready-made prototypes or works that we select on digital platforms or galleries. A similar situation is in 3D modeling and music.

Key words: graphics, tradition, modernity, Hungary.

A grafika és különösen a sokszorosító, grafika a kezdetektől a jelenkorig rendkívül szorosan kapcsolódott és kapcsolódik a technika és tudomány eredményeihez és elmondható, hogy vissza is hatott rájuk. A sokszorosítás első jeleinek a különféle pecsételők, pecsételő hengerek tekinthetőek, amelyek lehetővé tették, hogy az információ függetlenné váljon a tértől és időtől, tehát az információátadásnak ne legyen feltétele a személyes kapcsolat, párhuzamosan több helyszínen és időben valósulhasson meg. Ez döntően hatott a nagy folyam menti kultúrák, államalakulatok kialakulására (Jerikó, Indus-völgyi civilizáció, Mezopotámia stb.) már az i.e. VII évezredtől. Ezek a pecsételő hengerek különböző anyagokból készültek: nemesfémből, kőből, elefántcsontból, fából stb. A kínaiak kísérletei közelítették meg leginkább a nyomdászat gutenbergi formáját. Ők készítették az első könyvnek számító nyomtatványt, a Gyémánt Sutrát, i. sz. 868-ban, kőtáblába vésett pozitív formáról [1]. Innentől kezdve a nyomtatás technikája az évszázadok során egyre tökéletesebbé vált, és ahogy fejlődött változott, vele együtt alakulták át a kor kihívásainak megfelelően a művészi kifejezés formái is. A digitális kép létrejötte és az ehhez kapcsolódó nyomtatási technikák alapvetően megváltoztatták a sokszorosításról és általában a grafikáról való elképzeléseinket és teljesen új perspektívákat nyitottak. Egy dolog azonban változatlanul megmaradt, mégpedig a várakozás izgalma, hogy sikerül-e a művész elképzeléseit maradéktalanul materiálisan megvalósítani, anyagban megjeleníteni. A nemes, hagyományos grafikai technikáknál is számtalan akadály merülhet fel pl. a nyomóforma maratásától elkezdve a festékminőségen át a nyomtatásig, a digitális technikák esetében ugyanúgy számos problémát kell leküzdeni – képformátumok, kallibrálás, nyomtató festékek stb. – hogy a nyomat a várt minőségben szülessen meg. A művészi digitális print létrehozásához éppen olyan odafigyelésre és gondosságra van szükség, mint ahogyan a múlt század litográfusai tették azt a saját korukban az adott technikájukkal. A digitális- és a tradicionális-nyomatok nem kell, hogy egymás ellentétét képezzék, hiszen összeköti őket az alkotói szándék kifejezése. Az eltérő anyagok, anyagminőségek, kifejezési módok alkalmasak lehetnek a világ polaritásának leírására is. A viszonylagos állandóság és a viszonylagos változás, mint az állapotszerűség és a folyamatszerűség meghatározzák az alapvető térben és időben történő tájékozódásunkat. Ezek szerint tradicionális grafika anyagai és technikái joggal lehetnek a viszonylagos állandóság megtestesítői, hiszen az emberi léthez képest jelenléte és tartóssága akár ezer évben is mérhető, kifejezésmódja kiforrott, bár folyamatosan változó. Az alapanyag alapvetően papír, mely ma még mindig a legbiztonságosabb általános adathordozó. Ezzel szemben digitális technikák, így a digitális grafika állandó változásban van és az elévülése rendkívül gyors. Az élettartam változó. A különféle cégek által gyártott festékek és papírok, valamint a környezet egymásra hatása nem kiszámítható. A hetvenes években készített fénymásolatok körülbelül mostanra tűnnek el nyomtalanul. De ez nem jelent minden esetben tragédiát, csak akkor, ha a rajta lévő információ nem pótolható. A digitális eszközök változásával átalakul a kifejezésmód is. Mára a 80-as évek számítógépes grafikai világa inkább csak korleíró jelenséggé vált és a mai kor szemlélete számára érthetetlenül egyszerű. A digitális printek, mint általában a digitális eszközök a napi, vagy rövidtávú információt jelzik, jelképezik, amelyek megléte létfontosságú, hiszen ebben a korban élünk, de rohamos elévülésük természetes folyamat.

A tradicionális és a digitális grafikai technikák ötvözése akkor jár eredménnyel, ha

mindegyik a saját nyelvén beszél és az információnak azt a rétegét hordozza, amely számára adekvát, az állandóság és a változás tükrében.

Az évszázadok során a technikai újítások, a különféle találmányok folyamatosan jelen voltak a képzőművészetben, azonban igazán nagy hatásuk csak akkor volt, ha a művészi kifejezés változásának igénye is megvolt a társadalom részéről. Az a részletező aprólékos ábrázolásmód, amit az olajfestés technikája tesz lehetővé, akkor vált teljessé, amikor a megrendelő elvárásai ezt megkövetelték. A XIII. századi temperafestés folyamatosan alakult át olajfestéssé, ami együtt járt a látványszerű ábrázolás előtérbe kerülésével. A valósághoz kötődő viszony átalakulása magyarázza azt is, hogy a perspektivikus ábrázolás önmagán túlmutató jelentőségre tett szert [2]. A XIV. század embere már egyre inkább önmagát szerette volna viszontlátni minden művészi alkotásában. A városok kialakulása és dinamikus fejlődése megváltoztatta a hithez való viszonyt is. Az a szemlélet, miszerint a testi szem, csak testi dolgokat láthat és emiatt az építészetben is a fény lehetőség szerinti kirekesztésére törekedtek, folyamatosan megváltozott, a hívő ember már nem «vakon» akart hinni, hanem látni akarta az átváltozás misztériumának csodáját.

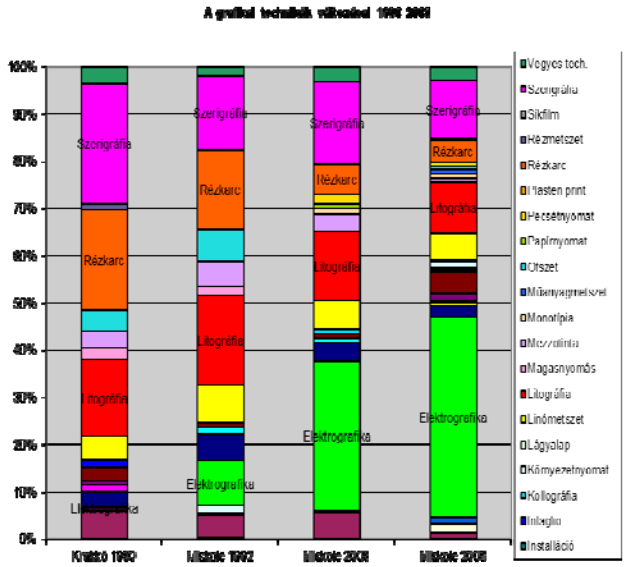
A fény szerepe ilyen módon megváltozott, már nem csak szükséges rossz a hétköznapi életben való tájékozódáshoz, hanem a túlvilág visszfénye [3]. A látható világ már nem csak bűntudattal töltötte el a lelkeket, hanem büszkeséggel is, ez emberi teremtő akarat megnyilvánulásainak példáit mutatta. A gótika hatalmas katedrálisai a teremtő emberi közösségek hatalmas évszázadokra szóló kordokumentumai is. [4]. Nem véletlen, hogy a látható világ megismerésére és ábrázolására való törekvések, mely korokban erősödnek föl, vagy szorulnak időlegesen háttérbe. Természetesen ezt is a társadalmi igény határozza meg, gondoljunk itt olyan társadalmakra ahol ma a kép megjelenése már önmagában is bűn volt, nem hogy a törvényszerűségeivel való foglalkozás [5] Az «ikonoklasztázia» mint jelenség szinte minden vallásban és kultúrában előfordul, de különös jelentőséget mindig akkor kap, amikor despotikus uralmi forma valósul meg, a kép bálvánnyá válik, túlemelkedik önmagán így egyesek egekbe emelik, mások pusztítják.

Amikor tradicionális nyomtatási technikát és digitális printet egyszerre alkalmazunk, tekintettel kell lennünk arra is, hogy az anyagok egymással hogy fognak viselkedni. Milyen reakcióba lépnek a környezetükkel, a levegő páratartalmával, savaival, lúgjaival szennyező anyagaival? Fel kell mérni azt is, hogy a különféle nyomatoknak mennyi a várható élettartama és mennyire áll ellen az UV sugárzásnak.

Természetesen az is fontos szempont, hogy amit közölni szándékozunk a művel azt milyen időtartamra szánjuk. A napi aktualitások is lehetnek rendkívül fontosak, de nem érdemes őket kőbe vésni, bár azt nem tudhatjuk előre, hogy a jövő század embere miből fog meríteni és mi fogja majdan kirostázni az értékeket, de ha meg sem marad számára semmi, akkor válogatnia is nehéz lesz. Az emberiség eddigi kultúrája sem mindig érték alapján szelektálódott és csak reménykedünk abban, hogy az eltelt évezredek a legértékesebb alkotásokat őrizték meg és Sziriát oszlopainak titkos tudása nem veszett el végleg. Az írás szerint az egyiket égetett agyagból a másikat kőből készítették, hogy se a tűz, se a víz ne tudja elemészteni [6] és felrótták rá az akkori emberiség minden tudását. Lehet, hogy túlzásnak tűnik egy grafikai technika kapcsán ilyen időtávlatokat felemlegetni, de Hamvas Béla szerint «bolond, aki nem az öröklétre rendezkedik be» [7].

Pontosan soha nem tudhatjuk előre, csak sejthetjük, hogy mi az, ami fontos, vagy fontossá válhat. Mégis, ha ilyen kockázatokkal jár, hogy a begyakorlott és évszázadok óta jól működő technikákat még nem teljesen kiforrott alkalmazásokra váltsunk föl, nem lenne-e célravezetőbb, ha a kitaposott úton haladnánk? A grafika eddigi története is azt mutatja, hogy a kifejezés és magatartás olyan széles skáláját tárja elénk, amelynek ma csak töredékét használják az alkotók. Ha végigtekintünk a világ meghatározó grafikai seregszemléin, akkor azt tapasztalhatjuk, hogy az alkotások alig fele készül hagyományos eljárásokkal és ezeknek is 90 százaléka szitan-

yomat, litográfia illetve némileg kevesebb rézkarc.



A többi tradicionális technika szinte csak nyomelemként van jelen. A fameszet, rézmetszet, borzolás, lágy-alap és társaik szinte teljesen eltűntek. Az okokat persze lehetne sorolni, hogy miért alakult ez így. Benne volt ebben a XX. századi művészeknek és műítészeknek a borzongása mindattól, amire ráfogható, hogy akadémizmus, hogy konzervatív és a mindenáron való újat akarás a társadalomban, gazdaságban, kultúrában. A század hangulatában egyszerre volt jelen a világvége, másrészt a «szép új világ» [8] tudata. A tudomány és a technika eddig soha nem látott fejlődése megbabonázta a művészeket is. Nem is ok nélkül, hiszen a világ egy olyan új képe bontakozott ki a szemük előtt, amelyről azt gondolták, hogy az eddigi képalkotási módszerekkel nem írható le. A mikro- és makrokozmosz jelenségei, a Föld Holdról készített fényképe, a molekuláris méretek láthatóvá tétele, az idő eddig tapasztaltakhoz képest töredéknyi megragadása, mikor láthatóvá válik egy puskagolyó gyertyalángon való áthaladása [9] olyan kérdéseket vetett fel, amely nemhogy a mezzotinto hiányát, hanem az egész művészet létjogosultságát felveti. „Hans Belting, a karlsruhei főiskola művészetfilozófiai professzora, valamint Arthur C. Danto, aki New Yorkban a Columbia Egyetemen tanít filozófiát, a művészettörténet végéről tudósít bennünket”– írja Bak Imre a kortárs képzőművész [10] és folytatja «A művészeket – akik természetesen rendületlenül dolgoznak tovább – szintén foglalkoztatják ezek az írások». Tehát először is, nem arról kellene szólnunk, hogy mi értelme van grafikai módszerek újszerű alkalmazásának, régi technikák leporolásának, felújításának, hanem egyáltalán arról, hogy szükség van-e művészetre, létezik-e egyáltalán. Szerencsére erről a közönség, a befogadó és az alkotó sem vesz tudomást és a képalkotásnak eddig soha nem látott mennyiségével szembesülhetünk. A számítógép és az internet demokratizálta a művészetet. A legszélesebb tömegek juthatnak hozzá a műkincsek műtárgyak megtekintéséhez, még ha csak virtuális formában is. A legjelentősebb múzeumok és gyűjtemények teszik hozzáférhetővé féltve őrzött kincseiket, sokszor letölthetően és jó minőségben. Mégis annak ellenére, hogy egy karosszékből végignézhetjük Rembrandt összes grafikáját, mely a világ minden táján szerte található, nem csökkent, sőt nőtt a múzeumok látogatottsága. Hosszú sorok kígyóznak a képtárak előtt, hogy egy pillantást vethessenek a vélt eredetire.

Régi és új képek

Az emberiség történetében talán még soha nem volt annyira fontos, vagy csak fontosnak tartott az «új» fogalma a mindenben az «újság» keresése. Az új, a nóvum, mint alapvető érték kerül sokszor bemutatásra. Ilyen még nem volt, hirdetik úton, útfélen legyen bármiről is szó, pedig tudható hogy az újdonság csak egy állapot, amit az idő nagyon hamar megszüntet, de ez nem vonatkozik a termék, – legyen bár az szellemi, vagy anyagi mivoltú – minőségére használhatóságára. Az «új» ilyen típusú megjelenése természetesen összefügg a XIX század társadalmi és gazdasági változásaival, a nagyipar és a világkereskedelem kialakulásával. A világpiac és a fogyasztáson alapuló társadalom hajtja, űzi az embereket, akik már inkább fogyasztók, hogy mindig a legújabbat, legmodernebbet használd, cseréld ki a régit, dobd el, égesd el. Marinetti és társai írták: *«Le akarjuk rombolni a múzeumokat, a könyvtárakat, az akadémiák minden fajtáját, és harcolni akarunk (...) minden megalkuvó vagy hasznos hitványság ellen».* Azóta eltelt száz év és az újabbat még mindig és egyre inkább újabbraakarjuk cserélni. holott az új jelző csak egy pillanatnyi állapotot jelent és nem az értéket.

«És senki sem tölti az újbort ó tömlőkbe; mert különben az újbor megszakasztja a tömlőket, és a bor kiömöl, és a tömlők is elvesznek. Hanem az újbort új tömlőkbe kell tölteni, és mind a kettő megmarad. És senki, a ki ó bort iszik, mindjárt újat nem kíván, mert azt mondja: Jobb az ó» [11].

Ahogyan a XIX. század végéig a művészetet, a kultúrát, de még a tudományt is folyamatosan áthatotta a múlt, az egykori aranykor utáni vágyakozás, legalább akkora reménykedéssel tekint a mai kor embere a vélt jövő felé. Az 1900-as évektől folyamatosan fel- felbukkannak olyan nézetek melyekben az a közös, hogy a jelen, a világ szinte minden fontosabb problémáját megoldotta és már nem sok hiányzik a tökéletességhez. Ezt a hamis illúziót táplálták az egykor állami szintre emelt marxista gondolatok is. Az egymást követő válságok és háborúk sora, amelyek világméretűekké váltak, arra ébresztették rá az emberiséget, legalább is annak gondolkodó részét, hogy amennyiben a tudományos technikai fejlődés leáll, akkor az emberiség elpusztul. A globálissá vált, problémák katasztrófák sorát indíthatják el, melyekre a tudomány jelen helyzetében nincs válasz, így az emberiség lépéskényszerben van, folyamatosan meg kell újulnia. George Kubler szerint «Az elmúlt három évszázad felfedezései és újításai számszerűleg felülmúlják az emberiség egész addigi történetének összes újítását. Az újítások irama és száma folytonosan növekedik, mintegy aszimptotikusan közelítve egy olyan határhoz, amely talán felülről szab korlátot az emberi világmegismerésnek» [12]. Az persze megint egy másik kérdés, hogy az újítások egymást követő sorozata jelenthet-e egy lineáris fejlődést vagy párhuzamosságokkal és elágazásokkal tarkított tendenciákat figyelhetünk-e meg. A témánkhoz kapcsolódó fő kérdés azonban az, hogy «Miben különbözik a művészeti újítás a tárgyi világ hasznos újításaitól?» [13] Egyáltalán összemérhető-e a két terület. A művészeti újítások egy része kifejezetten a tárgyi világhoz kapcsolódik, sőt az ipar, a tudomány területéről érkezik. Vajon ha a középkorban az Európát megtizedelő pestisjárványok nem szorítják rá az embereket az alapvető higiéniai és tisztálkodási magatartásra, és nem terjed el az ágynemű, fehérnemű használata, mely együtt járt a len megsokszorozódott termelésével – különösen Flandriában – ami megteremtette az olajfestés alapanyagát és előállításának lehetőségét, akkor létrejöhetett volna-e a flamand festészet, vagy az itáliai reneszánsz? Vagy éppen hogy a flandriai textilkereskedők és gyártók, a meggazdagodott polgárság megváltozott képigénye késztette arra a művészeket, hogy másképp alkossanak, mint addig? A válasz csak látszólag tűnik könnyűnek, feltéve, ha abból indulunk ki, hogy a művészet, akár a többi mesterség, csak igényeket elégít ki. De az életet nem lehet csak gazdasági, technikai oldalról megközelíteni, mert akkor a történelem legnagyobb eseményeinek jó része értelmezhetetlenné válik. A művészi megismerés folyamata alapvetően más, mint az élet egyéb területeinek feltérképezése. «A művészeti alkotások megváltoztatják az emberiség érzékenységét. Az emberi érzékelésből sarjadnak és oda is térnek vissza, szemben a tárgyilag hasznos újításokkal, amelyek a fizikai és biológiai környezettel állnak kapcsolatban» [14]. Tehát elmondhatjuk, hogy a világ ilyen típusú megismerése az egészre irányul, szemben az analitikus, elemző magatartással, ahol a részek megismerése az elsődleges és az atomizált léttöredékeket próbálja egésszé összerakni. Ez a fajta kísérlet éppúgy halálraítélt, mint annak ellentettje, mert ahogyan a részek összessége nem feletethető meg az egésznek, úgy fordítva sem igaz, tehát az egészre irányuló figyelem nem pótolhatja a felépítő egységek alapvető ismeretét. A manapság annyira elismert tibeti orvoslás, mely bizonyos betegségtípusoknál meglepően magas hatékonyságot mutat, a belső szervek elhelyezkedéséről és működéséről a fennmaradt orvosi ábrák tanúbizonysága szerint vajmi keveset ismer [15]. Röviden szólva, a művészi újítás egy azon utak közül, amelyek a gondolkodás átformálásához vezetnek, amíg a hasznos újítások a tudás azon körét jelölik ki, amelyeknek feltárására az eszközt keresték [16]. Azt, hogy a művészeti újítások, a formanyelv változása mennyire nem jár közvetlenül együtt a nagyhatású társadalmi mozgásokkal, azt az 1900-as évek elejének tendenciái is alátámasztják. A társadalom szerkezete folyamatosan változott, az újítások és találmányok sora egymást követte, de for-

radalmi változásokról nem beszélhetünk, ezzel szemben a képzőművészetben és az építészetben olyan dinamikus átalakulással találjuk magunkat szemben, «mintha egy sor művész hirtelen ráébredt volna, hogy az öröklött formák addigi készlete már nem fejezi ki a lét aktuális értelmét» [17]. Úgy tűnik, mintha a művészi formák megelőlegezték volna annak a világképnek a kialakulását, melyet a tudomány csak néhány év elteltével tudott produkálni. A fényképezés technikájával a világra zúdított képözön átrendezte a művészet határvonalait. A gépiesített ikon profánná lett. A művésznek és közönségnek új mítosz után kellett néznie.

A XX század hozta magával azt is, hogy a látható világ, térben és időben kitágult és az elemi részecskéktől a világegyetem óriásaiig kerültek be képek jelképes fotóalbumainkba. A képalkotás technikájának egyszerűsödésével hatalmas tömeg váltak maguk is képalkotókká, de az igazán nagy forradalmi változást az internet jelentette. Az eddig fiókok mélyén őrzött képek kikerültek a világhálóra. A közösségi portálok szerverein fellelhető képtömegek az emberben azt a képzetet keltik, hogy már nem is érdemes képet «csinálni», mert ami a világon felelhető azt már mindet megörökítették. Tehát nem érdemes lefényképeznem a pisai ferde tornyot, vagy a «leninmauzólemot», mert sokkal jobb fényképezőgéppel, jobb szögből, ideális fényviszonyok mellett, más már sokkal jobban megcsinálta. A dolgom mindössze annyi, hogy a jók közül kiválasszam a legjobbat. A böngésző és képkereső szoftverek bármilyen képből hatalmas kínálatot nyújtanak, nagyon gyorsan és sokféle minőségben. A döntés joga és felelőssége a felhasználóé. Ugyanezt a folyamatot figyelhetjük meg a számítógépes, és a most már szervesen hozzájuk kapcsolódó egyéb játékok területén is. A játékos előre elkészített modulokból építi fel saját magát, ruháját, fegyvereit és még az életét is, illetve azt is meghatározza, hogy hány élettel vágjon neki digitális virtuális küzdelmeinek. Ezeket stratégiai játékoknak nevezik – a gondolkodásmentesítés stratégiája. «Más szóval a digitális kultúrában az alkotást a választás váltja fel». Írja erről a kérdésről Lev Manovich, majd így összegez: «Az elektronikus és digitális média megjelenésével a művészi tevékenység is hasonlóképpen előre gyártott elemekből való választással jár: választunk a festőprogramhoz tartozó ikonok és textúrák, a modellezőprogramhoz tartozó 3D modellek, a zeneprogramhoz tartozó ritmusok és dallamok közül. Ez az új típusú kreativitás nem áll összhangban sem a premodern művészet gyakorlatával, mely a hagyomány kismértékű módosításán alapult, sem a modernizmus ellene lázadó teremtő géniusz ideáljával. Tökéletesen beleillik azonban a tömegkultúra korába, ahol minden gyakorlati tevékenység valamely menüről, katalógusból vagy adatbázisból való választással jár» [18].

A szerző ezt a megállapítását 13 évvel ezelőtt tette, ez pedig az informatika területén hatalmas idő. Az internet használóknak rá kellet jönniük arra, hogy hiába van végtelennek tűnő adatmennyiség a hálózaton, mégis ha bizonyos témában elmélyülten akarunk kutatni, akkor mindig ugyanazok a képek dokumentumok térnek vissza száz helyről és száz alakban, mintha a fájloknak egy furcsa beltenyészete zajlana le az atombomba biztos bunkerek szervereinek mélyén. Tisztán letapogatható akár az interneten is az a folyamat, hogy a fogyasztóban újra megjelenik a valós képekkel szembeni igény, ahogy az étkezésben is a frissen elkészített (lehetőleg bio) élelem is előnyben részesül a konzervvel szemben, úgy a digitálisan létrehozott képek, vagy grafikai termékeknél a legkritikusabb jelző, ami leminősíti az egész terméket az, hogy «clippart». Az emberek kedvelik a viszonylagos állandóságot, de nem szeretik a sablonokat, és főleg nem, a klónokat. Ha két nő úgy találkozik egy liftben, hogy mindkettőn ugyanolyan blúz van, a napjuk el van rontva.

Az ezredfordulóra létrejött a digitális művészet szinte teljes kelléktára. A VR (Virtual reality) álomvilága összemossa a valós teret az elképzelt világgal, amelynek veszélyei a jövőre nézve szinte felfoghatatlanok, bár az előnyei is mérhetetlenek. Mégis mindezek ellenére az emberek egyre nagyobb részében jelentkezik az igény olyan termékekre, amelyek természetes módon jönnek létre. Ahol nem érződik a számítógép műanyag ízű világa, viszont tapintható és érezhető az anyag minősége, illata. Ez az igény még a gépekre is fennáll. A számítógép által vezérelt robot gépsorok másodpercenként készítenek el egy

kiváló minőségű és bármilyen formájú karórát, amelyek annyira pontosak, hogy évekig nem kell rájuk gondot fordítani. Ennek ellenére a legnagyobb, hagyományos technológiát és technikát alkalmazó svájci óragyárak nem mentek csődbe, sőt a kereslet a méregdrága kézzel szerelt órákra inkább növekedett. Ez a folyamat kitapintható érzékelhető a képzőművészet területén is. A számítógép által, vagy segítségével létrehozott kép, legyen az álló-, vagy mozgókép egyre kevésbé áll meg a saját lábán, szüksége van valamilyen médiumra, hogy a befogadóval kapcsolatba tudjon lépni, és a kommunikáció létrejöhessen. Az 1960-as években még úttörő, forradalmi tettnek számított, mikor Ben Laposky létrehozta Oscillonx [19] képeit, melyek a monitoron, oszcillográfon jöttek létre és ejtették ámulatba a nézőt. Mára a helyzet jelentősen megváltozott, a számítógép, vagy az általa generált kép egyre inkább a műalkotásnak, installációnak, performance-nak csak részét képezi. A művészek érzik, hogy szükség van a tér, az atmoszféra és más anyagok bevonására. Az érzékelés csatornáit a virtuális valóság kesztyűi és sisakjai sem pótolhatják.

Ez az igény szülte meg azokat a képzőművészeti tendenciákat, megnyilatkozási formákat, amelyek a számítógép által felkínált lehetőségeket a képi, plasztikai, térbeli kifejezés több ezer éves folyamatába próbálják beilleszteni. Ahogyan a számítógép sem előzmények nélküli és nem az űrből érkezett hozzánk, hanem évezredek tudásának lecsapódása. A római-kori abakusztól hosszú út vezetett 1820-ig, amikor «Joseph Marie Jacquard olyan mechanikus szövőgépet épített, mely automatikusan, külső programozás révén szőtt mintákat: a gépet kartonból készült lyukkártya vezérelte, amely a mintákat tárolta. A gép széles körben elterjedt, alkalmazták is a szövőiparban, és létezése olyan tudósokat befolyásolt, mint Neumann János» [20], aki megalkotta a programozás alapelveit és elkészítette az első számítógépet. Tehát a tudományban és a művészetben egyaránt folyamatokról beszélhetünk, bár ezek nem lineárisak, és bennük van az ugrásszerű változás lehetősége is.

Túl a modernen és túl a posztmodernen megnő a választás lehetősége, de a felelőssége is a képzőművészet területén. Mégis a partta-lanná válás elkerülhető, ha az iránymutató az értelmi- érzelmi vizsgálódás, az erkölcs és a kifejezés az anyag tiszteletéből és a szakmai tudásból, valamint annak innovatív felfogásából tevődik össze.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. URL: http://nyomdaiparimuzeum.eu/
2. Panofsky, Erwin: A jelentés a vizuális művészetekben, Gondolat Kiadó, 1984.
3. Szentkirályi Zoltán: Az építészet világtörténete 1-2. Képzőművészeti Alap, Budapest, 1983.
4. J. Huizinga: A középkor alkonya, Helikon, Budapest, 1979.
5. Dimitri Obolensky: A Bizánci Nemzetközösség, Bizantinológiai Intézeti Alapítvány, 1999.
6. Várkonyi Nándor: Sziriát oszlopai, Magvető Könyvkiadó Budapest 1972.
7. Hamvas Béla: *Bolond, aki nem az öröklétre rendezkedik be*. In: Hamvas Béla: Silentium. Titkos Jegyzőkönyv. Unicornis. Vigilia, Budapest 1987.
8. Aldous Huxley:Szép új világ Cartaphilus Könyvkiadó 2008.
9. Kepes György: A látás nyelve Gondolat Könyvkiadó Budapest, 1979.
10. Bak Imre székfoglaló írása a Széchenyi Művészeti Akadémián. Bak Imre • Festészet a 90-es években. URL: http://www.c3.hu/scripta/
11. Szent Bibkia: Lukács Evangyéliuma5.37. Ford. Károli Gáspár.
12. George Kubler: Az idő formája, Megjegyzések a tárgyak történetéről. Gondolat, Budapest, 1992.104 ol.
13. George Kubler: Az idő formája, Megjegyzések a tárgyak történetéről. Gondolat, Budapest, 1992.104 ol.
14. George Kubler: Az idő formája, Megjegyzések a tárgyak történetéről. Gondolat, Budapest, 1992.104 ol.
15. Benedek István: Mandragóra. Kultúrtörténeti tanulmány különös tekintettel a varázslásra és gyógyításra. Tibet; India I-II. Budapest, 1979, Gondolat Könyvkiadó.
16. George Kubler: Az idő formája, Megjegyzések a tárgyak történetéről. Gondolat, Budapest, 1992.105 ol.
17. George Kubler: Az idő formája, Megjegyzések a tárgyak történetéről. Gondolat, Budapest, 1992.110 ol.
18. B U L D Ó Z E R: Médiaelméleti antológia, Szerkesztő: Sugár János, 1997. Lev Manovich: Digitális valóság.
19. Ben Laposky:'Oscillon 520'1960 C-type print, 25.5 x 20.4 cm, Museum no. E.1096-2008.

Given by the American Friends of the V&A through the generosity of Patric Prince.

20. URL: http://hu.wikipedia.org/wiki/ A számítógép története.

REFERENCES

1. URL: http://nyomdaiparimuzeum.eu/
2. Panofski, Ervin: Otchet v oblasti vizual'nykh iskusstv, izdatel'stvo Thought Publishing, 1984.
3. Zoltan Sentkirali: Vsemirnaya istoriya arkhitektury 1-2. Fond izyashchnykh iskusstv, Budapesht, 1983.
4. Dzh. Kheyzinga: Sumerki srednevekov'ya, Gelikon, Budapesht, 1979.
5. Dimitriy Obolenskiy: Vizantiyskoye Sodruzhestvo, Institut Vizantii, 1999.
6. Nandor Varkon'i: Kolonny Sirii, Magvető Könyvkiadó Budapest, 1972.
7. Bela Khamvas: durak, kotoryy ne dovol'stvuyetsya vechnost'yu. V: Hamvas Béla: Silentium. Sekretnyye minuty. Unicornis. Vidzhiliya, Budapesht 1987.
8. Oldos Khaksli: Izdatel'stvo Beautiful New World Cartaphilus, 2008.
9. D'yord' Kepesh: yazyk videniya Gondolat Konivkiado Budapesht, 1979.
10. Imre Bak - avtor kafedry v Akademii khudozhestv Secheni. Imre Bak • Zhivopis' 90-kh. URL: http://www.c3.hu/scripta/
11. Svyataya Bibliya: Yevangeliye ot Luki5.37. Ford. Karoli Gaspar.
12. Dzhordzh Kubler: Forma vremeni, Zametki po istorii predmetov. Gondolat, Budapesht, 1992. 104 ol.
13. Dzhordzh Kubler: Forma vremeni, Zametki po istorii predmetov. Gondolat, Budapesht, 1992. 104 ol.
14. Dzhordzh Kubler: Forma vremeni, Zametki po istorii predmetov. Gondolat, Budapesht, 1992. 104 ol.
15. Ishtvan Benedek: Mandragora. Izucheniye istorii kul'tury s osobym vnimaniyem k magii i tselitel'stvu. Tibet; Indiya I-II. Budapesht, 1979, gondolat Konivkiado.
16. Dzhordzh Kubler: Forma vremeni, Zametki po istorii predmetov. Gondolat, Budapesht, 1992. 105 ol.
17. Dzhordzh Kubler: Forma vremeni, Zametki po istorii predmetov. Gondolat, Budapesht, 1992. 110 ol.
18. B U L D Ó Z E R: Antologiya teorii media, redaktor: Yanosh Sugar, 1997. Lev Manovich: Tsifrovaya real'nost'.
19. Ben Laposki: «Ostsillon 520» 1960 C-obraznyy print, 25,5 x 20,4 sm, Muzeynyy nomer. E.1096-2008.
Podareno Amerikanskimi druz'yami Viktorii i Al'berta blagodarya shchedrosti Patrika Prinsa.
20. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/ Istoriya komp'yutera.

Стаття надійшла до редакції
25 жовтня 2020 року

УДК 76.01:766+659.13
ORCID ID 0000-0003-3482-6858
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-76-84

Світлана ПРИЩЕНКО,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри графічного дизайну,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ДОСЛІДЖЕННЯ РЕКЛАМНОЇ ГРАФІКИ ЯК ПРОДУКТУ КУЛЬТУРИ

Прищенко С. В. Мистецтвознавчі дослідження рекламної графіки як продукту культури. Запропоновано методологічні підходи до вивчення рекламної графіки для підвищення її художнього рівня та позитивних ціннісних орієнтацій, оскільки інтегративний характер рекламної індустрії детермінує відповідні методи досліджень. У статті обґрунтовано використання системно-структурного, соціокультурного, аксіологічного, історико-мистецтвознавчого, компаративного, синергетичного і семіотичного методів. Проведено комплексний аналіз рекламної графіки як продукту культури та форми соціокультурних комунікацій, а також акцентовано взаємозв’язки формотворчих засобів у процесі візуалізації рекламних ідей. Досліджуючи рекламну графіку в широкому контексті, особливу увагу авторка звертає на її художньо-естетичні та стилістичні проблеми.

Ключові слова: рекламна графіка, візуалізація, стилістика, художня образність, естетика реклами.

© Світлана Прищенко, 2020

Прищенко С. В. Искусствоведческие исследования рекламной графики как продукта культуры. Предложены методологические подходы к изучению рекламной графики для повышения ее художественного уровня и положительных ценностных ориентаций, поскольку интегративный характер рекламной индустрии детерминирует соответствующие методы исследований. В статье обосновано использование системно-структурного, социокультурного, аксиологического, историко-искусствоведческого, компаративного, синергетического и семиотического методов. Проведен комплексный анализ рекламной графики как продукта культуры и формы социокультурных коммуникаций, а также акцентировано взаимосвязи формообразующие средств в процессе визуализации рекламных идей. Исследуя рекламную графику в широком контексте, особое внимание автор обращает на ее художественно-эстетические и стилистические проблемы.

Ключевые слова: рекламная графика, визуализация, стилистика, художественная образность, эстетика рекламы.

Pryshchenko S. The Art Studies of Advertising Graphics as a product of Culture.

Advertising Graphic is considered as a product of Culture and Art in the context of actual trends of advertising design development – a specific kind of creative activity, and the contemporary design process is presented as a synthesis of socio-cultural, semiotic, colour-graphic and marketing aspects. The transystem and multimodal methodological approaches are applied, which made it possible to conduct a comprehensive analysis of the evolution of advertising graphics. The article substantiates the use of system-structural, socio-cultural, axiological, art-historical, comparative, synergetic and semiotic methods. In first time, art-historical foundations of Advertising Graphics have been argued and its importance as an integral part of the Art-Project Culture (Design) has been proved. The influence of artistic styles, folk art and crafts on the development of advertising graphics has been analyzed. The problems of advertising ideas visualization have been identified, and the arsenal of art-graphic tools in combination with computer technologies is structured. The structure of this article consistently reflects the scientific retrospective of stylistic transformations in Advertising Graphics and actual principles of harmonization the visual info space: a simple illustrative accompaniment of commercial information has been replaced by the emergence of new styles in the XIX–XX cent., and the using of creative advertising technologies and polystylism at the beginning of XXI cent. The form, essence and specificity of advertising image, its symbolic significance and importance as a means of visual communication are revealed, and scientifically substantiated definition of the art-image system of advertising graphics is proposed. In the framework of a specific visual-verbal model, the advertisement should have a clear communicative structure, socio-cultural content, visual semantics, emotionality, conciseness, contrast and dynamic colour balance, originality, clarity of the image, art-aesthetic level, and to stimulate the intellectual and emotional activity of consumers. Regularities of the visual language of Advertising from affichies (posters) to digital media was theoretically generalized. Thus, the aim of our study was achieved: on the basis of comprehensive analysis the evolution of Advertising Graphics, systematization and classification a lot of empirical (illustrative) material, was disclosed the social, cultural-image role, art-aesthetic value, and the patterns of stylistic transformations of Advertising Graphics. The scientific results obtained important at the theoretical, practical and educational levels, and will promote the development of creative concepts in Advertising.

Keywords: advertising graphics, visualizing, stylistics, art imagery, aesthetics of advertising.

Постановка проблеми. Все більш актуальними стають дослідження, присвячені взаємовідносинам дизайну, реклами і художньої культури для посилення міждисциплінарності та різноманіття проєктів. Дизайн сьогодні аналізує творчий досвід минулого з метою розвитку майбутнього, поєднуючи традиції та інновації, аналізуючи культурні, соціальні, економічні, технологічні, промислові зміни в процесі навчання дизайнерів. Рекламна графіка є одним із найважливіших елементів ідентифікації товарів і послуг та їхніх виробників у сучасному інформаційному просторі. На початку XXI ст. відбулися суттєві зміни уявлень про дизайн і рекламу у зв'язку із процесами глобалізації та одночасної етнокультурної ідентифікації, гіперспожи-

ванням і зниженням загальнокультурного рівня суспільства. Відбулися й суттєві соціальні зміни, оскільки розвиток технологій спричинив появу ідей гуманістичного універсального дизайну – «товарів для всіх і кожного», а реклама грає в цьому вагому роль, просуваючи продукцію на масовому ринку.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Наукові публікації визнають рекламу, не зважаючи на її головну комерційну функцію, явищем культури [3; 4; 8], але найчастіше сучасні засоби рекламного інформування не сприяють формуванню світогляду, розвитку художнього мислення, естетичному сприйняттю дійсності тощо. З цього приводу В. Боумен зазначав, що візуальна мова не є самоціллю – форма, простір і візуальна взаємодія стають засобами для візуалізації ідей [2]. Проте у більшості українських джерел, які не подано до списку літератури, розвиток рекламної графіки відсутній, через що неможливе мати цілісне уявлення про закономірності візуальних змін у друкованих і цифрових медіа.

Мета статті – запропонувати методологічні підходи до вивчення рекламної графіки як продукту культури, обґрунтувати та розкрити наукові методи для підвищення її художнього рівня та позитивних ціннісних орієнтацій.

Виклад основного матеріалу. Дослідження культурно-естетичної компоненти реклами потребує систематизації і класифікації візуальних засобів, а також визначення їхньої функціональної та зображальної специфіки у комунікативному просторі. Поняття «рекламні комунікації» є закодованими кольором, словом і звуком певними повідомленнями для потенційної аудиторії, передбачають відповідну реакцію на них, а також стають інструментом торгівлі та соціальної моди. Тобто реклама може визначатися як особливий вид соціальних масових комунікацій, що виконує три функції – інформативну, комерційну, суспільну. Реклама поєднує досягнення багатьох наук – економіки, маркетингу, соціології, психології, філософії, філології, культурології, дизайну та сучасних виробничих і комп'ютерних технологій. Такий складний синкретизм можна визначити терміном «рекламне мистецтво», оскільки реклама із простого засобу інформування вже перетворилася на своєрідну майстерність психологічних маніпуляцій з метою отримання прибутків в умовах надвиробництва та все зростаючої конкуренції.

Для комплексного дослідження рекламної графіки застосовано наступний методологічний діапазон з огляду на те, що реклама має транссистемний (наскрізний) інтегративний характер, виходить за межі певних соціально-економічних систем, а мультимодальний підхід (змішаний) виявився найбільш повним для розуміння сутності рекламних комунікацій і дозволяє максимально поєднувати й використовувати переваги кожного з обраних методів.

Системно-структурний метод уможливлює аналіз рекламної графіки як складової дизайну і на рівні аналізу окремих чинників, і на рівні їхнього синтезу в осмисленні функціональних, технологічних, маркетингових, культурних аспектів візуально-інформаційного середовища: міського, предметного (упаковки, рекламно-сувенірної продукції), віртуального тощо. В дизайні під системою розуміють комплекс необхідних і достатніх елементів, що знаходяться в усталених взаємозв'язках та складають єдине ціле. Сукупність компонентів охоплює соціально-економічні питання, проблеми синтезу функціональних й естетичних аспектів, екологічності, раціонального використання матеріалів. Отже, дизайн можна розуміти як творчий метод, процес і результат художньо-проєктної діяльності для задоволення утилітарних, соціальних та естетичних потреб споживача. Спираючись на концепцію американського дизайнера В. Папанека, підкреслимо три основні вимоги до дизайну: функціональність, конструктивність, естетичність [6].

Мистецтво значно вплинуло на рекламну творчість. Еволюція дизайн-практики свідчить про вагому роль світової художньої культури на формування стилів у різновидах дизайну. Нині дизайн можна визначити як створення предметного або віртуального світу – в процесі проєктування відповідним чином організовуються со-

ціокультурний простір, візуальні форми та їхні взаємозв'язки в життєдіяльності людини. Дизайн перетворився на складну систему, яка забезпечує розробку та функціонування матеріальних цінностей, організації і трансформації штучного або природного середовища. Найбільш ефективними нині виявляються міждисциплінарні стратегії проєктування, змістом яких стає реалізація естетичних установок та цінностей людини, створення нових форм, формування художнього смаку. Весь предметний світ має для дизайнера вагу, це не просто речі або плакат (афіша), це – зафіксоване смислове навантаження.

Соціокультурний метод досліджень візуальних засобів реклами дозволяє трактувати рекламну графіку як відображення історичних, соціокультурних, економічних, технологічних та політичних етапів розвитку суспільства. Реклама, як і дизайн, завжди має ідеологічну платформу, комунікативні завдання, мотиваційні установки. Це дозволяє розуміти еволюцію стилістики реклами у рамках визначених культурних формацій, що призвели до появи масової культури та розгалуженої рекламної індустрії. На думку А. Костіної, головною рисою сучасного соціокультурного простору є взаємодія масової, елітарної та народної культур. Масова культура, яка набула поширення після Другої світової війни, активно запозичувала, тиражувала і поширювала культурні зразки, адаптувала індивіда до певного середовища. Будучи знаковою системою, доступною всім соціальним прошаркам, масова культура виступає механізмом формування дій та відповідних комунікацій [4].

Термін «комунікація» з'явився на початку XX ст. та дуже швидко поряд із його загальнонауковим визначенням як засобу інформації між будь-якими об'єктами, набув соціокультурного змісту, став процесом обміну емоційною та інтелектуальною інформацією. Необхідними умовами та структурними компонентами комунікацій є наявність спільної мови у суб'єктів комунікацій (індивідів, груп, організацій та ін.), каналів передачі інформації та певних правил здійснення комунікацій у даній культурі (семіотичних, етичних тощо) з метою формування соціальних зв'язків, регулювання окремих форм життєдіяльністю соціуму, накопичення і трансляції культурного досвіду. Соціокультурний метод базується на структурно-системному і сутність його полягає в розгляді суспільства як єдності культури та комунікацій, оскільки в процесі розвитку проявляються якісно різні культурні явища.

Відтак, рекламну графіку варто розглядати не тільки як явище культури на рівні констатації факту або створення зовнішньо привабливого зображення, а як похідний продукт, обумовлений сукупністю потреб, цінностей і норм конкретного історичного періоду, застосовуючи *аксіологічний метод* на засадах синкретичності. Посилаючись на Р. Сапенька, який розглядає комунікативні, семіотичні та культурно-естетичні аспекти реклами і наголошує, що «…стрижнем і ядром рекламного звернення є аксіологічний комплекс, за допомогою якого реклама може доторкнутися до індивідуальних цінностей і прагнень споживачів.

Цей комплекс стає базисом для всіх інших елементів світу реклами» [8: 255], додамо – сучасна реклама активно формує моду на певний стиль життя, соціальну поведінку, принципи споживання та моральні норми. Нині змішуються ідеали, цінності, культурні зразки, персонажі з різних епох і культур, наслідуючи, запозичуючи, відтворюючи.

Історико-мистецтвознавчий метод має значення у розкритті типологічних ознак мистецьких стилів, їхньої періодизації та вагомого впливу на рекламу, оскільки різні епохи й регіони репрезентують різні архетипи, канони, етномистецькі традиції, стилістичні тенденції, модні тренди, що суттєво відображається у рекламній продукції. Стилістичний аналіз афіш і плакатів за кілька століть дозволив виявити принципи композиційної організації європейського, східного, американського та українського рекламного простору. З історико-мистецтвознавчого погляду цікавою є стилістика й художні особливості реклами африканських країн. На підставі система-

тизації і класифікації рекламних зображень нами визначено хронологію стилістичних трансформацій в еволюційному процесі рекламної графіки з метою розкриття рекламних ідей (табл. 1).

Табл. 1

Хронологічні етапи еволюції рекламної графіки
(ілюстративні матеріали з відкритих інтернет-джерел)

1. Зображальний етап, XV-XIX ст.

Загальна характеристика етапу: активний розвиток товарних відносин і промисловості вимагав засобів рекламування. Регіональні культури, етномистецькі традиції, художні народні промисли відображалися в афішах, вивісках, упаковках, газетах.

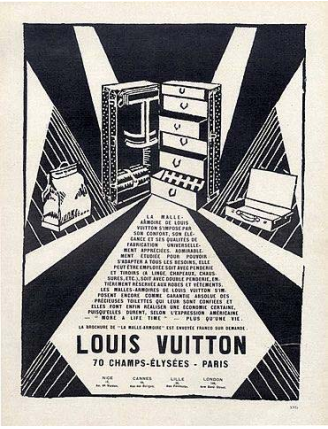
Стилістика рекламної графіки: реалізм, класицизм, етностиль. Найбільш тривалий етап, реклама мало чим відрізнялася від образотворчого мистецтва; наприкінці XIX ст. провідні позиції займав модерн/ ар нуво/ сецесія/ ліберті/ югендстиль/ тіффані.

1.1. Альфонс Муха. Регіональна виставка-ярмарок в Іванчіце. Чехія, 1913
1.2. Реклама мила. Російська імперія, 1900

2. Формальний етап, модернізм (1910-60-ті рр.)

Загальна характеристика етапу: поява нових ідейно-естетичних концепцій, категоричне заперечення академічних підходів у мистецтві, активні пошуки нових засобів виразності. Плакат – основний засіб пропаганди, його розгалуження на комерційний, політичний і соціальний. Розквіт друкованої та зовнішньої реклами.

Стилістика рекламної графіки: абстракціонізм, кубізм, фовізм, дадаїзм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм, функціоналізм, поп-арт, оп-арт, мінімалізм, швейцарський стиль. Візуалізація в рекламі засновувалася на використанні методів авангардного мистецтва, переважно конструктивізму та супрематизму.



2.1. Реклама Луї Віттон, 1925
2.2. О.Родченко – В.Маяковський, 1923

3. Синтетичний етап, постмодернізм (1970-ті рр. – поч. XXI ст.)

3.1. «Нова хвиля» або швейцарський панк. Ден Фрідман. Обкладинка журналу, 1971
3.2. Реклама нейлонових панчохів, 1967

Загальна характеристика етапу: протистояння різних ідеологічних систем. Глобалізація, комерціалізація мистецтва, мультикультуралізм, культурна асиміляція, масова культура, субкультури, контркультури. Абсурд і фентезі, іронія та гумор як художні методи. Епатаж, імпровізація, перфоманс, рімейк. Поява відеореклами, син-

тез жанрів у медіакультурі, активна взаємодія візуальних і вербальних аспектів.

Стилістика рекламної графіки: еклектизм, фрагментарність і стратегічна нестабільність, виникають нео- і псевдостилі. Візуальна метафора стала універсальною стилістичною фігурою, наявна ускладненість образу, його деконструкція. В рекламі поєднувалися різні зображальні засоби попередніх стилів. Гіперреалізм, використання фотографії та комп'ютерних графічних програм для показу товару або людини в процесі споживання.

3. Образно-асоціативний етап, метамодернізм або пост-постмодернізм (поч. XXI ст.)

Загальна характеристика етапу: постглобалізація (деглобалізація), транскультурність, пошуки національної ідентичності, відродження регіональних культур, монокультурність окремих країн, культурний обмін ускладнений напруженою геополітичною ситуацією. Цифрова епоха, розквіт інтернет-реклами, ембієнт-реклами (на нестандартних носіях), інсталяцій та перфомансів. Перехід від «понятійного» сприйняття на рівень емоційних образів (кліпове сприйняття та мислення). Нові дискурсивні практики у різних сферах культури, мистецтва, дизайну, реклами та засобах масової інформації.

4.1. Концертна афіша. Вашингтон, США, 2014
4.2. Афіша перегляду студ. робіт Академії мистецтв у Штутгарті, Німеччина, 2013

Стилістика рекламної графіки: концептуальні пошуки нових стилів, «естетичний еклектизм», повернення функціоналізму і мінімалізму, полістилізм. Візуальна семантика, колір – вагомий візуальний канал комунікацій, площинні кольори та форми, відсутність декору. На першому місці художня образність, емоційність, оригінальність візуальних засобів, їхня багатовимірність. 3D моделювання, величезні можливості комп'ютерних спецефектів (зміна колірного діапазону, трасування, соляризація, постеризація, фотографіка, полігональна графіка, імітація освітлення або художніх матеріалів, деформації, оптичні ілюзії та ін.).

Етномистецтвознавче осмислення досвіду використання народних мотивів у різновидах дизайну надає підстави стверджувати їхнє вагоме значення та культуротворчий потенціал для сучасної рекламної індустрії України. Формування рекламної графіки в Україні мало під собою етномистецьке підґрунтя і було детерміновано розквітом народної творчості, народних художніх промислів, функціональними змінами в суспільно-економічних, політичних та культурних подіях XX ст. У процесі дослідження з'ясовано, що рекламна графіка зазнає позитивних та негативних впливів соціокультурних змін, а використання візуальних засобів повинно бути орієнтованим на певну аудиторію з урахуванням визначених естетичних ідеалів і національного забарвлення. Соціокультурна динаміка реклами детермінована історичними процесами звільнення багатьох країн від комуністичної ідеології та відродження національних традицій. Порівнюючи етностилістику різних країн, у табл. 2 показано, що основним перспективним напрямом для Східної Європи та України є розвиток рекламної графіки, яка відповідає регіональним особливостям та вимогам місцевого споживача.

Табл. 2

Наявність етномотивів у рекламній графіці

Північний регіон (скандинавські країни): переважають етномотиви з обмеженою колірною гамою		
Західна Європа та Північна Америка: переважає інтернаціональна	Східна Європа та Україна: переважає псевдостилістика,	Близький Схід та країни Азії: переважає національна символіка

стилістика	кітч та еклектика	
Південний регіон (африканські, середземноморські та латино-американські країни): переважають етномотиви з яскравою колористикою		

На початку XXI ст. Україна перебуває у стані пошуку власної національної культурної концепції. Складні історичні процеси сформували синергію між прагненням до інтеграції з Європою і бажанням збереження національної самобутності. Історично в Україні сформувалися *дві ідеологічні платформи*: індустріалізована Східна Україна тяжіє до інтернаціонального стилю, а Західна Україна базується на національному, переосмислює етномистецькі традиції та їхнє використання у сучасному дизайні та рекламі. Це є вагомою специфічною рисою української культурної тектоніки, яка виражається у регіональних відмінностях менталітету, мистецьких практик, ціннісних пріоритетів, традицій, в особливостях споживання.

Сучасна глобальна культура урбанізована і стандартизована, а глобальна економіка переважно орієнтована на великі міста, однак це не означає, що міська культура стовідсотково уніфікована та повністю позбавлена будь-яких національних проявів. Аналіз національних і міжнаціональних чинників, які набувають своїх візуальних форм через стилістику рекламних звернень та мають нині переважно псевдонаціональні й кітчеві риси в Україні, виявив суперечності між комерційними завданнями та гармонізацією життєдіяльності суспільства.

Вивчення мистецьких стилів значно впливає на розуміння історичних процесів і відповідних закономірностей розвитку рекламної графіки. Національні культури в умовах глобалізації зазнають серйозних викликів і набувають суперечливих проявів, тому компаративний метод забезпечує отримання узагальнених результатів аналізу національних й інтернаціональних аспектів реклами для стимуляції збуту та підтримки іміджу, врахування специфіки різних каналів для соціальної, культурної і політичної сфер.

Синергетичний метод разом із системно-структурним стають сучасною теоретичною основою інноваційних процесів у сфері медіакультури, запорукою підвищення соціальної значущості мистецтва, дизайну та реклами, рухом від креативності до продуктивності у просуванні товарів і послуг. Закони синергетики дозволяють розуміти закони розвитку суспільства, націй та їхніх особливостей, відповідних протиріч тощо. Це явище, при якому комплексний вплив задіяних чинників дає сумарний ефект значно більший, ніж сума ефектів кожного з них по окремо. Доцільно збільшити витрати зусиль на аналіз й оцінку та зменшити витрати на синтез вирішень, які можуть виявитися непридатними, тобто виключити необхідність розробляти погані проекти, щоб навчитися створювати якісні. Однак, чим більше вводиться вимог до дизайн-об'єкту, тим більш складним стає зміст аналізу та оцінки, і тим складніше погодити їх між собою при створенні конкретного продукту [7].

Синергетика наслідує внутрішній принцип системного методу, а саме – принцип поєднання різних методологій, натомість зовнішньою формою реалізації цього внутрішнього принципу є організація, зокрема впорядкування структури і функціонування. Саме синергетичне мислення, що розвиває методологію системних досліджень, відкриває нові можливості пізнання закономірностей саморозвитку і самоорганізації сучасного українського суспільства, яке переживає свою соціокультурну трансформацію в умовах світових процесів глобалізації та альтернативного поглиблення регіональних ідентифікацій. Відомий болгарський рекламіст Х.Кафтанджієв суттєвими у сучасній рекламі вважає знаковість, наявність семіотичного ядра, комунікативну синергію, ефемерність, фрагментарність, багатозначність, парадоксальність, пародійність, які в цілому допомагають зрозуміти звернення, але він одночасно зазначає і про деструктивізм та відсутність естетичності [3: 390–391].

Семіотичний метод сприяє розумінню рекламної графіки як знакової системи: її утилітарності, естетичної інформативнос-

ті та художньої образності як ідеологічного продукту рекламного дизайну. Семіотика розглядає знаки і знакові структури, що репрезентують або зберігають інформацію, визначають системні процеси в природі, суспільстві та комунікаціях, вивчають смисли і смислові взаємозв'язки. Ця наука стала основою теорії графічного дизайну як візуальної комунікації. Семіотичний аналіз дозволяє з'ясувати, як організовано рекламне звернення, що воно виражає, за допомогою яких елементів, і завжди розкриває закладені в ньому певні ідеологічні настанови. Семіологічне розуміння дійсності Р. Бартом залежало від ідеології, культурного контексту, історичної епохи тощо [1].

Реклама є особливою формою комунікації, що стрімко завойовує простір цифрових медіа, де розповсюджуються інформаційно-образні або експресивно-сугестивні повідомлення спрямованого характеру. Для досягнення ефективного впливу рекламісти вдаються до застосування різноманітних підходів, сутність яких полягає у донесенні до аудиторії інформації про матеріальну чи психологічну вигоду від придбання рекламованої продукції або відвідування культурних заходів. Спонукання споживачів до виконання запрограмованих дій відбувається через вибір стратегій і тактик, які на семіотичному рівні реалізуються за допомогою різнокодових засобів (візуальних, вербальних, змішаних). Семіотичний метод забезпечує і розуміння плакатних образів, які тісно переплітаються з соціальними, політичними, культурними та технологічними процесами. Наприкінці другого десятиліття XXI ст. ще зберігається значення плаката як основного рекламного носія і в міському, і у внутрішньому середовищі, тому малоймовірно, що найближчим часом Інтернет буде єдиним джерелом реклами, хоча зрозуміло, що перспектива за цифровими медіа. Змішані формати будуть слугувати містком для очікуваного, але ще повністю не визначеного цифрового майбутнього. Виходячи з цього, візуальні дослідження рекламних матеріалів мають великий потенціал для доповнення інших методів вивчення та розуміння соціального світу. Відомий дослідник, засновник тартуської школи семіотіки Ю.Лотман зазначав, що суспільство існує в складно організованому світі смислів і значень культури, розмаїтті кодових нашарувань, які мають ціннісно-смислову взаємодію. Діалог між культурами – це обмін смислами у рамках єдиної семіосфери: складний процес усвідомлення смислу власної культури, донесення його до інших культур та одночасний пошук відмінностей етносів, специфіки менталітетів та ін. [5].

Автором терміну «візуальні дослідження» вважають польського соціолога П. Штомпку [9]. На його думку, це аналіз соціальних смислів, що передаються від однієї соціальної групи до іншої за допомогою зображень, які він пропонує розглядати як повноцінний акт комунікації з усіма його елементами. Візуальні методології вивчають соціокультурні явища крізь призму візуальних образів і репрезентацій у вигляді фотографій, фільмів, реклами. Головна причина виникнення цієї нової міждисциплінарної галузі – зростання соціальної значущості візуальної інформації, порівняно з вербальною. Нині для виробництва та комерції важливіше випускати не товари споживання, а образи, які можна легко засвоювати, наслідувати і запозичувати. Візуальні потоки одержують перемогу над вербальними, настає нове, фрагментарне, «кліпове» мислення, засноване на емоційній платформі і побудоване саме на візуальності, варіативності, сприйнятті великої кількості різноманітних елементів.

У процесі проведеного дослідження з'ясовано, що семантичний простір художнього образу є візуалізацією значущої ідеї, творчого задуму, узагальненим відтворенням дійсності в художній формі й змісті, інформацією про об'єкт, ідеальним відображенням матеріальних або уявних предметів і явищ у свідомості. Рекламний образ відрізняється від художнього підкресленою нестандартністю, відповідністю статусу товару чи послуги, зрозумілістю для груп споживачів, варіативністю графічної мови. Оскільки реклама часто запозичує образи з різновидів мистецтва, необхідна їх творча інтерпретація і збереження сим-

волічних значень. Рекламний образ є засобом візуальної комунікації, що важливо не лише для стимуляції збуту, а й для формування загального позитивного іміджу торгової марки, послуги, компанії, виробника або особистості. Зміна рекламних образів відбувається залежно від призначення реклами – інформативної або іміджевої, регіону, цільової аудиторії, характеру продукції. Використовуючи архетипи, соціальні або культурні типажі, а також креативні рекламні технології образотворення – метафору, гіперболу, асоціацію, метонімію, алегорію, рекламна індустрія активно привертає увагу цільових груп, створює естетично привабливу міфічну дійсність.

Художньо-образну систему рекламної графіки нами представлено як візуально-вербальну модель, у рамках якої рекламне звернення повинно мати чітку комунікативну структуру, візуальну семантику, емоційність, контрастність і динамічну рівновагу кольорів, оригінальність, зрозумілість зображення, естетичний рівень, вона має стимулювати інтелектуальну та емоційну активність споживачів [7: 295].

Висновки та перспективи дослідження. Візуальність забезпечує основу для комплексного аналізу символів, орнаментів, кольорів у засобах рекламного інформування та їхнього впливу на суспільство: відеореклами, інтернет-банерів, друкованої й зовнішньої реклами. Отримані наукові результати матимуть вагоме значення на теоретичному, практичному та освітньому рівнях, і в цілому сприятимуть розвитку творчих концепцій у рекламі. Поглиблення фахових компетенцій майбутніх дизайнерів реклами варто спрямовувати на аналіз та усвідомлення стилістичних тенденцій розвитку рекламної графіки, на пошуки національного стилю, зокрема, на розробку глокальних рекламних концепцій й елементів дизайну, які б відповідали регіональним особливостям сучасного світу.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Барт Р. Статьи по семиотике культуры. Москва: Изд. Сабашниковых, 2003. 512 с.
2. Боумен У. Графическое представление информации. Москва: Мир, 1971. 226 с.
3. Кафтанджиев Х. Семиотика абсолюта. София: Сиела, 2012. 400 с.
4. Костина А. Массовая культура как феномен постиндустриального общества: монография. Москва: Изд. ЛКИ, 2011. 352 с.
5. Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство, 2001. С.547.
6. Папанек В. Дизайн для реального мира. Москва: Изд. Д.Аронов, 2004. 253 с.
7. Прищенко С. Художньо-образна система рекламної графіки: монографія. Київ: НАКККіМ, 2018. 512 с.
8. Сапенько Р. Искусство рекламы в современной культуре: монография. Київ: Клякса, 2005. 295 с.
9. Штомпка П. Визуальная социология. Москва: Логос, 2007. 231 с.

REFERENCES

1. Bart R. Stat`y po semyotyke kul`tury. Moskva: Yzd. Sabashnykovyh, 2003. 512 s.
2. Boumen W. Grafycheskoe predstavlenye informacyi. Moskva: Myr, 1971. 226 s.
3. Kaftandzhyev Ch. Semyotyka absolyuta. Sofiya: Syela, 2012. 400 s.
4. Kostyna A. Massovaya kul`tura kak fenomen postindustryal`nogo obshhestva. Moskva: Yzd. LKY, 2011. 352 s.
5. Lotman Yu. Semyosfera. Sankt-Petersburg: Yskusstvo, 2001. S.547.
6. Papanek V. Dyzajn dlya real`nogo myra. Moskva: Yzd. D.Aronov, 2004. 253 s.
7. Pryshchenko S. Khudozhno-obrazna systema reklamnoyi grafiky. Kyiv: NAKKKiM, 2018. 512 s.
8. Sapen`ko R. Yskusstvo reklamy v sovremennoj kul`ture. Kyiv: Klyaksa, 2005. 295 s.
9. Shtompka P. Vyzual`naya socyologiya. Moskva: Logos, 2007. 231 s.

Стаття надійшла до редакції
10 жовтня 2020 року

УДК 7(477)
ORCID ID: 0000-0001-6911-0193
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-85-91

Михайло ПРИЙМИЧ,
доктор мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри декоративно-прикладного мистецтва
та реставрації,
Закарпатська академія мистецтв,
м. Ужгород, Україна

СЕНСИ, ТЕРМІНИ ТА ФОРМИ У ДИСКУРСІ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА УКРАЇНИ

Приймич М. В. Сенси, терміни та форми у дискурсі мистецтвознавства України. У статті розглядаються окремі питання розвитку сучасної мистецької освіти та мистецтвознавства в Україні, зважаючи на проблему втрати сенсів творчої діяльності та недостатньої розробленості власної мистецької термінології. Це зумовлено не тільки сучасними загальноєвропейськими процесами трансформації ціннісних орієнтирів у погляді на людину, але і складним історичним спадком освіти радянської України, де гуманітарні науки були підпорядковані ідеологічному диктату. Обслуговуюча роль гуманітаристики давала їй певні державні гарантії, бо саме тут кувалися обґрунтування ідеологічних парадигм. Очевидно, що такий стан не міг не позначитися на процесах у розвитку гуманітарних знань сучасної України, зокрема, на сьогодні бачимо величезну проблему у термінології в різних галузях. Серед таких можемо виділити питання термінології у сучасному українському мистецтвознавстві. У нашому огляді цієї проблеми робиться спроба аналізу понять: образотворче мистецтво, декоративно-ужиткове мистецтво та дизайн. Обґрунтовується різна їх природа, що дозволяє говорити про потребу диференціації підходів до навчання цих напрямків у сучасній мистецькій освіті та творчості.

***Ключові слова**:* образотворче мистецтво, декоративно-ужиткове мистецтво, дизайн, слово, значення, природа походження.

© Михайло Приймич, 2020

Приймич М. В. Смыслы, сроки и формы в дискурсе искусствоведения Украины. В статье рассматриваются отдельные вопросы развития современной художественного образования и искусствоведения в Украине, учитывая проблему потери смыслов творческой деятельности и плохой разработанности собственной художественной терминологии. Это обусловлено не только современными общеевропейскими процессами трансформации ценностных ориентиров во взгляде на человека, но и сложным историческим наследием образования советской Украины, где гуманитарные науки были подчинены идеологическому диктату. Обслуживающая роль гуманитаристики давала ей определенные государственные гарантии, именно здесь ковались обоснования идеологических парадигм. Очевидно, что такое положение не мог не сказаться на процессах в развитии гуманитарных знаний современной Украины, в частности, сегодня видим огромную проблему в терминологии в различных областях. Среди таких можем выделить вопросы терминологии в современном украинском искусствоведении. В нашем обзоре этой проблемы делается попытка анализа понятий: изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство и дизайн. Обосновывается разная их природа, что позволяет говорить о необходимости дифференциации подходов к обучению этих направлений в современной художественной образовании и творчества.

Ключевые слова: изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство, дизайн, слово, значение, природа происхождения.

Pryimych M. Meaning, terms and forms in the discourse of Ukrainian art history. The paper deals with some aspects of the development of modern art education and art history in Ukraine, taking into account the problem of the loss of creative activity senses and poor elaboration of the proper art terminology. This is conditioned not only by the transformation of the general European values landmarks concerning human, but also by the Ukraine's complicated historical legacy when humanities were subordinated to ideology. The service role of humanities provided them with state guarantees, for it was in this sphere where the justification of the ideological paradigms was produced. Obviously such a state had to affect the process of the development of the modern Ukraine's humanities. As a result we see today great problem with terminology in dif-

ferent spheres. The question of art history and criticism terminology is one of these spheres. In our review of this problem we make an attempt to analyze the following notions: pictorial art, decorative and applied art and design. Reasoning of their different nature makes it possible to speak about different approaches in teaching these arts in modern art education and in artwork.

Key words: pictorial art, decorative and applied art, design, word, notion, nature of origin.

Межі мови визначають
межі свідомості
Людвіг Вінгенштайн

Постановка проблеми. Теоретичні дослідження, які пов'язані з питаннями мистецтва, у сучасній Україні нерідко концентрують увагу на вичерпному окресленні певного явища, або на обґрунтуванні та його вписуванні в уже існуючу систему понять. Сьогодні надзвичайно важливим стало опрацювання теоретичної іноземної літератури, що висвітлює процеси формування модерного та постмодерного мистецтва у Європі та Америці. Це дозволило б наблизитися до розуміння проблем, які гостро дискутуються у західних суспільствах, уникнувши магічної зачарованості перед незрозумілими істинами, які запозичуються некритично. Тож серед найважливіших **завдань** бачимо необхідність перекладу на українську мову базових речей, на яких сьогодні тримається європейське мистецтвознавство, принаймні творів Г. Зедельмаєра, Е. Гомбріха, Е. Панофського, В. Гропіуса та багатьох інших. А щоб підійти до цієї важливої справи, необхідно осмислити і випрацювати власний понятійний та термінологічний апарат. На наш погляд, це необхідно здійснювати не способом формальних запозичень, бо це значно обмежує можливість до імпровізації в українському середовищі, а через вироблення власних формулювань у цій царині.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Очевидно, що проблема понять і термінів є не сьогоднішньою, вона зумовлена малорозвиненим станом школи мистецтвознавства в Україні до 1990-х рр. Неможливо не помітити досить значні кроки, які зроблено у цьому напрямку. Не так давно українське мистецтвознавство збагатилося, наприклад, ґрунтовною працею, у якій упорядником виступив Р. Яців [4], де систематизовано думки українських науковців, митців та письменників стосовно мистецтва, чи чудовим теоретичним внеском О. Голубця [1], який зробив аналіз розвитку світової пластики та огляд українського художнього доробку на цьому тлі. Також хочемо виділити працю Г. Вишеславського, О. Сидора-Гібилінди [2], де у формі словника втілено ідею висвітлення малозрозумілих для загалу явищ у мистецтві як «алкоарт» і т. д. Окремо хочеться виділити переклад з польської праці Владислава Татаркевича [8], у якій зроблено глибокий аналіз як самих понять: мистецтво, прекрасне, форма, творчість, відтворництво, естетичне переживання, так і їх трактування у різні епохи. Такі дослідження є надзвичайно важливі, бо, з одного боку, формують фундамент наших теоретичних знань про мистецтво, а з другого – сприяють апробації та розвитку мистецької термінології в українському мовному середовищі.

Виклад основного матеріалу. Активна робота у цій галузі, а також спроба відшукати власний голос у світовому культурному розмаїтті має величезне значення, але у сучасному динамічному світі цього, виявляється, уже замало. Накопичення знань та вироблення власного погляду на явище стає недостатнім. Свідченням цьому є мистецький процес в Україні, який дозволяє говорити, що спізнюємося з узагальненнями, які могли б стати фундаментом їх практичного використання. Це зауважуємо як у мистецькій освіті, так і суспільному запиті на мистецтво, – відсутність попиту на високохудожні твори на ринку послуг і продуктів.

Щодо освіти, то зауважуємо відсутність чітких орієнтирів та сенсів, на досягнення яких спрямовувалася б діяльність студентів, бо все частішими стали критичні зауваження щодо сенсу вивчення академічних засобів формотворення. Разом із тим, можемо помітити, що відбулася також трансформація у розумінні поняття «мистецтво», – воно вийшло за межі естетичного переживання, окреслюючись, до пев-

ної міри, етичними нормами і головно раціональними пріоритетами. Орієнтуючись на споживача, для залучення інтересу глядача, мистецтво перетворилося на дійство чи явище, яке подається через призму інтелектуальної парадигми, що надає йому ознак елітарної утаємниченості (нерідко штучної). Піддана критиці ще Гансом Зедельмаєром оцінка якості мистецтва через призму індивідуальної неповторності, а відтак оригінальності, вже давно пробуксовує як ознака мистецького рівня. Оригінальності стало замало. Невипадково сьогодні постало питання щодо відповідності самої назви «образотворче мистецтво». У такій ситуації проста класифікація художніх явищ сьогодні не допоможе визначити шляхи, якими нам слід рухатися у майбутнє, бо криза охопила не тільки українське суспільство, але й весь культурний простір, що формувався на базових цінностях європейської культури. З цієї причини, якщо не окреслити принципи, форми і сенси діяльності, неможливо розробити і систему навчання.

Звісно, що ця криза не сталася недавно, чи у ній відбулися якісь значні зміни, починаючи з XX ст. Уже майже сто років тому Ганс Зедельмаєр вказував на глибокі трансформації європейського мистецтва, які він пов'язував із занепадом європейських цінностей. Тобто, у першу чергу розглядалася проблема творця, його цінності і життєва позиція. Однак, для тоталітарного суспільства радянської України основним ідеалом упродовж майже цілого XX ст. було питання свободи творчості, виходу з-під уніфікуючого диктату ідеології. Тож свобода творчості і стала головним кредо для митців в Україні 1990-х рр. А ширення у пострадянській Україні ідей лібералізму, як противаги тоталітарному ленінізму, з їх базовим підходом до свободи особистості, стало важливим струменем свіжого повітря і для художників. Це збурило творчий процес у житті молодих художників в Україні, які відкривали і відкривають незвідані простори новітніх підходів до творчого процесу та нових принципів його трактування. Проте, зі свободою особистості прийшла і друга важлива основа лібералізму – вільний ринок, на якому і реалізується ця свобода через задоволення потреб особистості. Тобто ринок і визначає реальні потреби особи, що в сучасній Україні призвело до того, що культура стала неконкурентним товаром, наприклад, театри ледь жевріють на державних дотаціях, освіта перетворюється не на середовище, яке сформоване високими ідеалами, а на підприємство з продукування освітніх послуг. І вже не особистість стоїть в основі навчального процесу, а у центрі є сам процес – набуття навичок та теоретичних знань майбутнім фахівцем. Тобто, ідеться про набуття певних функцій фахівця. Через це навіть на сайтах закладів хваляться не кого випускають, а яких успішних фахівців. Відбувається обезличування особистості, бо сучасна антропологія найчастіше розглядає людину тільки на рівні біологічної істоти [6], яка повинна набути певну кількість практичних навичок та отримати відповідні, передбачені програмою, знання. А цільність особи, її здатність до індивідуального, а не маніпулятивного мислення, залишається поза межами наших закладів, бо категорія цінностей, у відповідності до ліберальних ідей, віднесена до питання індивідуального.

До такого стану в Україні спричинилася ще одна проблема, яка зумовлена обслуговуючою роллю гуманітарних наук для ідеологічних підвалин радянської системи цінностей. Зокрема, це сміливо можемо говорити про радянську історичну науку, радянське мистецтвознавство і, очевидно, радянське мистецтво у всіх його проявах. Тобто, прикладна спрямованість цих дисциплін була направлена на обґрунтування ідей державного замовлення, а на вивчення самої природи людини уваги зверталося менше, бо поняття людини було окреслено канонічним вченням К. Маркса і В. Леніна. Тому не дивно, що в сучасному українському суспільстві, яке значною мірою і далі базується на ідеях діалектичного матеріалізму, поняття гуманітарні цінності викликає скепсис навіть серед гуманітаріїв.

До цього додався також фактор, формований радянською ідеологією, – «стан обложеної фортеці», який навіть сьогодні

проявляється в українському мистецтвознавстві, обумовлюючи дотримання парадигми – закритої унікальної культури, яка живе за власними принципами і законами, а всякий впливи ззовні є для неї руйнівними і небажаними. Важливо відзначити, що цей стан притаманний не тільки українській спільноті в Україні, але і в діаспорі [4: 188]. У даному випадку наше судження не є оціночним, а тільки констатацією такого явища. Разом із тим, запозичення зовнішніх художніх ознак, а не зміна самих підходів не змінює ситуації у мисленні, а значною мірою тільки зумовлює великі проблеми у виході українського суспільства зі стереотипів радянської парадигми.

З цієї причини у пошуках відповіді на назрілі проблеми досить цікавими видалися думки австрійського та згодом американського мислителя Людвіга Вінґенштайна, який спричинився до так званого «лінгвістичного повороту», коли основну увагу дослідників було перенесено на дослідження природної мови строгими аналітичними методами. По суті, тут відбувається цікава зміна мислення, поява так званої аналітичної філософії. Отже, у відповідності до цього підходу слова слід сприймати не як умовні позначення об'єктів, а як окреслення поняття, що сформувалося за домовленістю у процесі спільного використання цього об'єкта. Мислитель вважає, що на початку існує практика, а уже потім формується її окреслення і розуміння. Розвиваючи цю думку, можемо припустити, що через мову можемо зрозуміти і природу практик, які лягли у основу поняття. Значення слова у цьому випадку завжди контекстуальне. Тому метою нашого огляду стане спроба відповісти на проблему окреслення понятійних категорій у мистецтвознавчій класифікації.

Адже ця проблема назріла давно, бо активне проникнення нових явищ у життя українського суспільства призвело до засилля іноземної лексики, що вказує на проблему реакції мовного середовища на нові явища. З цієї причини сьогодні можемо зауважити нерідко дивні конструкти з популярних слів, які ще більше заплутують розуміння понять, які приходять тільки у формі позначок-слів, бо ми, як правило, не знаючи мови, не розуміємо контексту. І це все відбувається у суспільстві, яке робить спроби знайти вихід з ідеологічних термінологічних кліше, які сковують власну оригінальність мислення. Кожне запозичене слово на сьогодні уже знайшло певну міру адаптації, наприклад, «комп'ютер», «дизайн», «арт-група», «арт-об'єкт», «скетчінг» та ін. Поряд із тим засиллям малозрозумілих слів для загалу бачимо також конструювання сумнівних новотворів на ґрунті місцевої культури, наприклад, з'явилися нові абсурдні визначення як «інтелектуальний локдаун», чи поняття «етнодизайн», останнє для людини англомовної може виглядати дуже дивною конструкцією. Таке засилля новітньої термінології свідчить про серйозні проблеми у культурному розвитку не тільки України, але і всього пострадянського культурного простору.

Зважаючи на вищесказане, виникає потреба з'ясування, на основі власних термінів, природи окремих явищ у мистецтві. Зокрема, хочемо зупинитися на поняттях, через які проглядає природа творчого пошуку у образотворчому мистецтві, дизайні та декоративно-прикладному мистецтві. Хоча і сам термін мистецтва сьогодні не має власної дефініції.

Таким чином спробуємо проаналізувати поняття «образотворче мистецтво», «декоративно-вжиткове мистецтво» і таке явище як «дизайн». Отже, перша позиція в образотворчому мистецтві образ, як подається у Академічному тлумачному словнику української мови 1970–1980 [7:560]. Перше визначення – «зовнішній вигляд кого-, чого-небудь»; друге – «вигляд кого-, чого-небудь, відтворений у свідомості, пам'яті або створений уявою»; третє – «подоба, копія кого-, чого-небудь». Тобто можемо, узагальнивши, сказати, що це зовнішній вигляд,який я впізнаю, або моя уява про щось, чи створена подоба чогось. Є ще й визначення щодо художнього образу – це «специфічна для літератури і мистецтва конкретно-чуттєва форма відображення дійсності». Таким чином, природа образотворчого мистецтва тісно пов'язана з потребами нашого емоційного життя,

яке нерозривне з потребою нагадування про цінності, ідеали, мрії, або з потребою спогадів, втрат, увічнення, чи пов'язане з надіями. Очевидно, що тут вступає в дію проблема сучасного трактування природи мистецтва і саме з цього буде походити спосіб трактування образу. Однак для нашої теми зараз достатньо сказати, що в образотворчому мистецтві ми бачимо світ ідей, ідеалів, цінностей, спогадів. Тобто можемо сказати, що воно породжено потребами людського духу. І як стверджує Г. Зедельмаєр, найвищі сплески цього мистецтва бачимо тоді, коли відбуваються найвищі досягнення у сфері духа.

Що ж до мистецтва декоративно-прикладного, то тут маємо визначення його у Словнику декоративно-ужиткового мистецтва, де вказано, що «декоративно-ужиткове мистецтво – мистецтво створення, а також художнього оформлення виробів, переважно побутового призначення» [3: 196–197]. Проте, на наш погляд, у цьому випадку необхідно говорити про зовсім іншу його природу, чи то походження. Невипадково декоративно-ужиткові речі ще у першій половині XIX ст. навіть не відносили до мистецтва, а скоріше до ремесла. Очевидно, що в його основі є утилітарна складова. Зважаючи на те, що переважно традиція декоративно-вжиткового мистецтва тісно пов'язана з життям сільської спільноти, то і мистецтво це (принаймні в Україні) характеризується потребами і смаками сільської спільноти. Сюди можемо зарахувати і міщанство дрібних містечок, які жили значною мірою завдяки обробітку землі, отже, зберігали з певними видозмінами і смаки сільського населення. Тому все більшої ваги воно почало набувати завдяки розвитку фольклору, який розкрив глибокий сенс обрядового світу села, а з другого боку – втратою цих речей, завдяки розвитку промислового виробництва.

Таким чином, у цьому мистецтві формотворення визначається утилітарним призначенням речі та матеріалом, з якого вона виготовляється. Проте, у сільській патріархальній спільноті, де всі стосунки були обумовлені загальноприйнятою поведінкою, що мала свою обрядовість, кожна річ також набувала особливого значення у стосунках між індивідами. Окремо хочемо виділити особливі ритуали у житті особи і суспільства (народження, весілля, смерть), в яких також користувалися вжитковими речами, наприклад, сокира окрім безпосередньої функції у ритуалі гуцульського весілля перетворювалася на елемент ритуалу. Рушник мав не тільки повсякденну функцію, але значною мірою був і ритуальним предметом. Тарілка чи миска мала також широке використання у ритуалах. У свою чергу речі, пов'язані з ритуалами, набували особливої ваги, адже для особливого випадку їх додатково прикрашали. А так як декоровані речі набували особливого значення і престижу, в інтер'єрі вони зберігалися значно довше, передаючись з покоління до покоління як цінні не тільки пам'яттю, але і оздобленням. А у подальшому ці оздоби на певних місцях предмета ставали своєрідною традицією, бо декоровані предмети починали виходити з повсякденного побуту, залишаючись речами для особливого випадку. Наприклад, народження, заручини, весілля, похорон, уже не беручи до уваги річних свят. Тому кожен народ (маємо на увазі сільську громаду), зважаючи на його певну замкнутість, зумів витворити свою декоративну систему. Роблячи невеликий висновок, можемо сказати, що декоративно-вжиткове мистецтво, маючи в основі утилітарність, завдяки специфіці життя населення набуло певних сталих форм і декору. Тобто декоративно-вжиткове мистецтво стало носієм традиції певного народу. Зважаючи на важливість бути впізнаним, або мати своє лице, декоративно-прикладне мистецтво є унікальним тільки тоді, коли воно позначене певною формальною чи декоративною традицією. Очевидно, що не виключаємо у цьому контексті принципів імпровізації.

Для кращого розуміння специфіки цих двох видів мистецтва спробуємо їх порівняти, беручи до уваги спосіб їхнього впливу на глядача. Образотворче мистецтво, щоб вплинути, або викликати інтерес глядача повинно говорити до нього сучасною, чи відповідною зрозумілою йому мовою. З

цим можемо пов'язати процес зміни стилів, відповідно до зміни епох, а відтак – поглядів на світ і людину. Як тільки змінювалася епоха – змінювалася і форма виразу тих чи інших ідеалів. У старій формі образ хоч і залишався впізнаваним, але емоційно він ставав індиферентним. Натомість, декоративно-ужиткове мистецтво є цікавим і впізнаваним тоді, коли несе на собі відбиток певної традиції. Отже, характер декоративно-ужиткове мистецтво має тоді, коли продовжує зберігати ознаки унікальної традиції. Тож, говорячи про ці два види мистецтва, наголошуємо, що вони викликають емоцію і інтерес у глядача ознаками, які є протилежні за своєю природою. Образотворче – сучасною формою, у якій проявляються сталі людські цінності, а декоративно-ужиткове – впізнаваною оригінальністю традиції.

Тут настає питання дизайну. Тлумачний словник сучасної української мови говорить що «Дизайн – художнє конструювання та оформлення речей (знарядь праці, промислової продукції та інтер'єру). Мистецтво дизайну – художньо-конструкторська діяльність, спрямована на створення нових видів і типів виробів, які відповідали б вимогам суспільства (корисності, зручності в експлуатації, краси тощо). Відповідна галузь мистецтва і наукового знання; технічна естетика». Тобто, що це явище породжено потребами відповіді на практичні та естетичні (у сучасному світі – модні) потреби суспільства. Таким чином, кажемо, це явище породжене функціоналізмом у конструкції та техніцизмом, технологізмом і конструктивізмом у естетиці. Тому переважаюча утилітарність цього мистецтва зближує його з явищем декоративно-прикладного мистецтва, однак його естетична складова зумовлена іншими чинниками, а саме модою, яка постійно змінюється. Адже сучасні речі вплетено у процес товарообміну, який зумовлений і обумовлює споживацьке суспільство. Тому за динамікою формальних перетворень сучасний дизайн ближчий до формотворення в образотворчому мистецтві, проте продиктовані ці зміни не новим поглядом на світ, а новими тенденціями у споживацькому середовищі та новими технологіями, а отже – функцією. Тобто бачимо, що природа дизайну помітно відрізняється від вищенаведених понять.

Очевидно, що сьогодні є багато визначень цього явища, однак незаперечним є факт формування його сучасного змісту у часі технічного прогресу, тому в основу його розуміння було покладено головно практичність. Коли сьогодні пробуємо зрозуміти розвиток семантики слова, то бачимо, що англійське слово «design» латинського походження від de+signum (signum «сигнал», чи sign «знак», а designum вибрати, що первинно могло значити зовнішній, знак, що сприймаємо органом чуття). За твердженням дослідників, якщо простежувати розвиток терміна за Оксфордським словником, орієнтуючись на роки, то історично складалося сучасне поняття «дизайн» так: 1548 р. – «мета, інтенція»; 1593 р. – «план у думці того, що буде зроблене»; 1638 р – «план будівництва»; 1697 р. – «зробити попередній начерк для конструювання чого-небудь» [5]. Доходимо висновку, що існує така тенденція: чим ближче до нашого часу, тим словникове значення цього слова стає конкретнішим і, відповідно, вужчим. Зміст же діяльності, визначений цим словом, навпаки, стає все більш «розмитим». Таким чином, сьогодні ми отримали низку сучасних понять, пов’язаних із дизайном, наприклад ,дизайнерське мислення, в українській термінології дизайн-проект, ба навіть сьогодні переходимо до творення такого поняття як образ у дизайні, хоча тут маємо на увазі вигляд речі.

Підсумовуючи, маємо підстави говорити, що сьогодні гостро назріла проблема мистецької української термінології і осмислення власних понять зокрема, та тих, які уже укріпилися в українській мові. Очевидною виступає проблема сенсів у навчанні мистецтва у мистецьких закладах, що породжено в Україні не тільки сучасною кризою цінностей у Європі, але і відсутністю власної школи гуманітаристики. Очевидно, що цим не хочемо заперечити визначних вчених у цій галузі, скоріше говоримо про проблему власних парадигм у сучасній світовій гуманітарній науці.

Висновки. Очевидно, що наші думки не є остаточними відповідями навіть на окремі нюанси у розглянутих поняттях, вони скоріше є запропонованими до обговорення і уточнення. Проте, якщо взяти до уваги вищенаведені думки, то постає перший висновок, що для кожного із явищ – образотворчого мистецтва, декоративно-ужиткового мистецтва та дизайну – слід було б розглядати специфічну програму, спрямовану на розуміння природи та принципів формотворення цих окремих галузей сучасної творчості.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Голубець О. Магія третього виміру. Скульптурна пластика кінця XIX – початку XXI ст. Львів, 2020.

2. Вишеславський Г., Сидор-Гібелинда О. Термінологія сучасного мистецтва. Paris-Kyiv, Terra Incognita, 2010.

3. Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник / за загальною ред. Я. Запаска. Львів: Афіша 2020. Т.1. С. 196-197.

4. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка XX століття. Антологія / Упоряд. Р. М. Яців. У двох частинах. Львів, 2012.

5. Король А. Сутність поняття дизайн і його види. Молодь і ринок. 2012. № 4 (87). URL: file:// Mir_2012_4_35.pdf

6. Сапольски Р. Кто мы такие? Гены, наше тело общество / пер. Петрова А. Москва: Альпына Паблышер, 2018. 290 с.

7. Словник української мови : [в 11 т.] / АН Української РСР, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні ; редкол.: І. К. Білодід (голова) [та ін.]. Київ : Наук. думка, 1970-1980.

8. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Перекл. з польської Валентина Корнієнка. Київ: «Юніверс», 2001. 368 с.

REFERENCES

1. Holubets O. Mahiia tretoho vymiru. Skulpturna plastyka kintsia XX – pochatku XXI st. Lviv, 2020.

2. Vysheslavskyi H., Sydor-Hibelynda O. Terminolohiia suchasnoho mystetstva. Paris-Kyiv, Terra Incognita, 2010.

3. Dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo. Slovnyk / za zahalnoiu red. Ya. Zapaska. Lviv: Afisha 2020. T.1. S. 196-197.

4. Idei, smysly, interpretatsii obrazotvorchoho mystetstva: ukrainska teoretychna dumka XX stolittia. Antolohiia / Uporiad. R.M. Yatsiv. U dvokh chastynakh. Lviv, 2012.

5. Korol A. Sutnist poniattia dyzain i yoho vydy. Molod i rynok. 2012. № 4 (87). URL: file:// Mir_2012_4_35.pdf

6. Sapolsky R. Kto my takye? Heпы, nashe telo obshchestvo / per. Petrova A. Moskva: Alpыna Pablыsher, 2018. 290 s.

7. Slovnyk ukrainskoi movy : [v 11 t.] / AN Ukrainskoi RSR, In-t movoznav. im. O. O. Potebni ; redkol.: I. K. Bilodid (holova) [ta in.]. Kyiv : Nauk. dumka, 1970-1980.

8. Tatarkevych V. Istoriia shesty poniat: Mystetstvo. Prekrasne. Forma. Tvorchist. Vidtvornytstvo. Estetychne perezhyvannia / Perekl. z polskoi Valentyna Korniienka. Kyiv: «Iunivers», 2001. 368 s.

Стаття надійшла до редакції
2 листопада 2020 року

УДК 75.046:27 (477.87) – 05
ORCID ID: 0000-0002-9456-1460
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-92-98

Оксана ГАВРОШ,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри культури
та соціально-гуманітарних дисциплін,
Закарпатська академія мистецтв,
м. Ужгород, Україна

«SYMBOLUM SACRUM» & РУСЛАН ТРЕМБА: ОСОБЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ ТА ІНТЕПРЕТАЦІЙ ХРИСТИЯНСЬКИХ СЮЖЕТІВ (НА ПРИКЛАДІ ПРОЕКТІВ 2007–2017 рр.).

Гаврош О. І. «Symbolum Sacrum» & Руслан Тремба: особливості прочитання та інтерпретацій християнських сюжетів (на прикладі проектів 2007–2017 рр.). У статті на прикладі творчості ужгородського художника Руслана Тремби аналізуються закономірності інтерпретації християнських сюжетів та образів у сучасному мистецтві. У співпраці із Фондом сучасного сакрального мистецтва «Symbolum Sacrum» (Львів–Дюсельдорф) протягом 10 років митцем було створено понад 10 проєктів. У творчому підході автора закладено суб'єктивне ставлення до християнства, враховуючи історичні, культурні та догматичні специфічні особливості, засновані на глибинних пошуках. Не потураючи кордонів теологічних приписів, художник створив цикли, в яких трактування біблійних сюжетів та образів отримує гостро індивідуальне прочитання. У цьому прослідковується вираз особистісного бачення без огляду на християнські канони чи смаки публіки, важливість збереження власного бачення.

Ключові слова: Руслан Тремба, «Symbolum Sacrum», contemporary art, християнські образи, інтепретація.

© Оксана Гаврош, 2020

Гаврош О. И. «Symbolum Sacrum» & Руслан Тремба: особенности прочтения и интерпретаций христианских сюжетов (на примере проектов 2007-2017 гг.). В статье на примере творчества ужгородского художника Руслана Трембы анализируются закономерности интерпретации христианских сюжетов и образов в современном искусстве. В сотрудничестве с фондом «Symbolum Sacrum» (Львов-Дюссельдорф) в течение 10 лет художником было создано более 10 проектов. В творческом подходе автора заложено субъективное отношение к христианству, учитывая исторические, культурные и догматические специфические особенности, основанные на глубинных поисках. Не выходя за границы теологических предписаний, художник создал циклы, в которых трактовка библейских сюжетов и образов получает остро индивидуальное прочтение. В этом прослеживается выражение личностного видения без учета христианские каноны или вкусы публики, важность сохранения собственного видения.

Ключевые слова: Руслан Тремба, «Symbolum Sacrum», contemporary art, христианские образы, интерпретация.

Havrosh O. «Symbolum Sacrum» & Ruslan Tremba: features of reading and interpretations of Christian stories (on the example of projects 2007-2026). The article analyzes the regularities of interpretation of Christian plots and images in contemporary art on the example of the work of Uzhhorod artist Ruslan Tremba. In cooperation with the Symbolum Sacrum Foundation for Contemporary Sacred Art (Lviv-Düsseldorf), the artist has created more than 10 projects over the past 10 years. The activities of the informal organization were focused on rethinking traditional sacred painting, forming the idea that the icon is able to reflect theological thought in the visual language of its time.

Examining Christian plots and their place in contemporary art, it should be noted that artists who turn to eternal themes are trying to convey some inner vision, a reflection on the perception of the heavenly world through artistic practices. Each creative approach has a subjective attitude to Christianity, taking into account historical, cultural and dogmatic specific features based on a deep research. Thus, the main problem for the researcher is the teaching of creative methods in the interpretation of Christian images. Own mythology of the heroes of Scripture has already been formed in the early projects «Being a Pilgrim» (2009); «Dot», «The Last Supper» (2010).

The artist has consistently built a figurative system where humility, service, suffering, pain and awareness of the universe harmony are intertwined in the knowledge of the Divine.

The author's creative approach is based on a subjective attitude to Christianity, taking into account historical, cultural and dogmatic specific features based on a deep research. Without indulging in the boundaries of theological precepts, the artist created cycles, in which the interpretation of biblical stories and images receives a sharply individual reading. This is followed by the expression of personal vision, regardless of Christian canons or the tastes of the public, the importance of maintaining one's own vision.

Analyzing Christian plots and images in the work of Trembay R., firstly it should be noted that the artist approaches the understanding of sacred history with deep reflection. Despite the opinion of many researchers that contemporary art is «an expression of an artist's deep identity crisis of who has completely lost its coordinates, the author's work raises actual issues and aspects, which proves otherwise. Christian canons or tastes of the public, the importance of preserving one's own vision.

Key words: Ruslan Tremba, Symbolum Sacrum, contemporary art, Christian images, interpretation.

Постановка проблеми. Розуміння сучасного релігійного мистецтва, що розвивається в рамках світської традиції, потребує уважного аналізу художніх практик початку XXI століття. У ході дослідження закономірностей інтерпретації християнської спадщини в сучасному мистецтві необхідно проаналізувати ключові трактування християнських сюжетів в рамках творчих підходів митців, для яких ключовими є не стільки дидактика та втілення релігійних мотивів, як індивідуальне осмислення в процесі творчості ідей та цінностей християнської віри. На думку галериста і художника М. Гельмана «сучасні автори в основному конструюють нові смислові прочитання і працюють в зоні ідеології, апелюючи до ікони як до культурного знаку і символу» [1].

Аналізуючи християнські сюжети та їх місце в сучасному мистецтві необхідно зазначити: художники, які звертаються до вічних тем, намагаються передати якесь внутрішнє бачення, рефлексію сприйняття небесного світу через мистецькі практики. У кожному творчому підході закладено суб'єктивне ставлення до християнства, враховуючи історичні, культурні та догматичні специфічні особливості, засновані на глибинних пошуках. Таким чином, основне проблемою для дослідника стає викладання творчих методів в інтерпретаціях християнських образів.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. В українському мистецтвознавсті дослідженню духовності крізь призму іконописної традиції в одному випадку та інтерпретації (діалогу, ремінісценції) у другому присвячені статті Осадчої О. [2; 3], Мельничука М. [4], Приймича М. [5], у яких автори виявляють можливості інтерпретації сюжетів, стилістики канону як маркера християнського світогляду. Серед статей, присвячених розбору християнських мотивів у сучасного мистецтві, виділяємо праці Шендарева М. [6; 7], Сука А. [8], Плейта Б. [8] та ін., у яких автори розкривають проблеми інтерпретації канонічних образів, аналізують витоки культорно-історичної ситуації, що цьому сприяла.

Мета статті – проаналізувати специфіку інтерпретації християнської тематики в сучасному українському мистецтві на прикладі проєктів Руслана Тремби.

Виклад основного матеріалу. Руслан Тремба – один з найбільш яскравих та самобутніх сучасних художників Закарпаття. У творах 40-літнього автора присутня емоційна глибина, пронизливість, пристрасність, що відображають його особливий погляд на світ та природу, традицію та експеримент. З властивою для нього чутливістю Руслан занурюється у дослідження форми, надаючи велике значення виразним можливостям різноманітних матеріалів та технік, за допомогою яких наполегливо шукає засоби виразу свого світогляду на мові візуального образу.

Говорячи про християнські сюжети і образи в творчості Р. Тремби, необхідно насамперед відзначити, що до осмислення Священної історії художник підходить з глибокою рефлексією. Незважаючи на думку багатьох дослідників про те, що сучасне мистецтво є «виразом глибокого

кризи ідентичності художника, який повністю втратив координати» [10: 38], у роботах автора підіймаються актуальні питаннями і аспекти, що доводить зворотнє. Як правило, роботи на релігійну тематику Руслана Тремби не вписуються у межі християнських канонів, виходячи за рамки формальних меж. Не потураючи кордонів теологічних приписів, художник створює цикли, в яких трактування біблійних сюжетів та образів отримує гостро індивідуальне прочитання. У цьому прослідковується вираз особистісного бачення без огляду на християнські канони чи смаки публіки, важливість збереження власного бачення.

Занурення у світ християнських сюжетів та образів відбулося ще під час навчання у Львівській академії мистецтв (1999–2005). Численні студентські ескізи з гротескними біблійними образами були радше провокацією, навіяні творчістю Мереліна Менсона, який не раз «експлуатував» цю тему. Ексцентричні, викличні образи Ісуса в інтерпретації відомого американського рок-музиканта – це радше симулякри сакральних кодів, викликані бажанням обернути людей до віри, адже вони не вірять навіть у самих себе. Проте в рефлексіях молодого художника ми не побачимо уособлення пороків чи страждання, адже автор фокусує увагу на внутрішньому світі героїв.

У 2007 році Р. Тремба знайомиться з Мар'яною Кавінською – кураторкою Фонду сучасного сакрального мистецтва «Symbolum Sacrum». Неформальна зустріч за кавою переросла у багаторічну дружбу та співпрацю з організацією, діяльність якої була зосереджена на переосмисленні традиційного сакрального живопису, формуванні думки, що ікона здатна відображати теологічну думку візуальною мовою свого часу. Одним із перших проєктів «Symbolum Sacrum» у Львові стала виставка «Нова українська ікона» (2006), в експозиції якої були представлені ікони та твори на християнська тематику, без огляду на конфесійну приналежність авторів. Серед завдань, які ставили організатори – мистецька якість та теологічна обгрунтованість твору.

За кілька років завдяки активній діяльності навколо фонду об'єдналось коло митців, серед яких Наталя Сацик з Луцька, Олена Смага зі Львова, Руслан Тремба та інші. Синтез теологічних досліджень, форм та мови сучасного мистецтва через освітні програми, замовлення та резиденції дозволила сформувати солідну збірку сучасної українського сакрального живопису, який фонд представляв на різних європейських локаціях.

У співпраці з «Sacrum Symbolum» (2007–2015) в творчих напрацюваннях Руслана Тремби склалася своя міфологія з героїв Святого Письма. Художник послідовно вибудував образну систему, де у пізнанні Божественного переплітаються покора, служіння, фатум, страждання, біль та попри все й усвідомлення гармонії всесвіту.

«Бути паломником» (2009) – один із перших спільних реалізованих проєктів. Для втілення задуманого, художник два тижні провів у християнській екуменіській спільноті Тезе в Бургундії, де чернечу громаду складають близько 100 братів католиків, а також представники різних протестантських церков. За задумом засновника громади брата Роже, спільнота прагне подати приклад примирення між розділеними християнами, націями та культурами через своє життя та існування. Щороку маленьке селище Тезе відвідує понад 50 тисяч паломників, які проводять час в молитві, праці та спілкуванні, живучи у наметовому містечку.

Перебуваючи у громаді, Руслан роздавав молитовників на вході до костелу. Спостерігання за чернечим життям, безпосереднє занурення у життя спільноти, її історію, діяльність брата Роже (у 2009 році під час служби засновника громади було вбито) наштовхували на роздуми про місце Бога у житті людини у графічних нотатках. «Так низько до мене Бог ще ніколи не був» – епіграф до серії, «нествореної руками» (за означенням автора). Подібне авторське визначення текстуально вступає в непримиренний конфлікт з інертністю, що акумулює справжню драматичну інтонацію осмислення вбивства у храмі. Своєрідний щоденник художника – спроба реактуалізації релігійного дискурсу, проекція вічних істин на сьогоднішню дійсність, пошук відповідей про недосконалість світу.

Аналізуючи візуальні образи графічних серій «Батьку, я дійшов», «Знесіння» та «Крапка» (2010), в яких тему розп'яття Христа автор зумисно розкладає на окремі фрагменти, пригадується думка Мартина Хайдегера про те, що «дійсність мистецтва» полягає у художньому творінні, в якому твориться істина. Однак істини художнього та релігійного стремління відмінні в оцінках природи речей та їх значення [11]. Стратегія індивідуальної інтерпретації дозволяє художнику задати новий тон прочитання християнського сюжету. Він ніби зумисно розкладає сцену розп'яття на фрагменти, в яких гіперболізує окремі елементи. Схематизм у зображенні тіла Христа, його зранених долонь та стоп – окремі пазли єдиної композиції, де біль та страждання породжує особливу напругу, якою наповнені графічні аркуші. Контрастне співставлення чорних та білих площин; нервова, динамічна, груба лінія, рвані аритмічні плями – відтворюють атмосферу розпаду та неминучого фатального кінця. У такий спосіб автор немов дає зрозуміти, що Бога розпинають бездушність і байдужість цього світу, зневіра та відчуження людей.

«Таємна вечеря» (2010) – інсталяція, що була представлена у Львівському музеї історії релігії. Основу проєкту складає 13 об'єктів – алегоричні зображення Христа та апостолів.

Появі проєкту передувала живописна серія «В очікуванні Таємної вечері». Це не авторське прочитання Євангельського сюжету, а радше його образна інтерпретація – роздуми у формах і кольорах. Стіл стає символом цієї останньої зустрічі, його площина важливіша за тих, хто був за нею присутнім. Горизонтальні композиції складені з геометричних елементів, де пластична та кольорова асиметрія створює відчуття напруги. У такий спосіб автор спробував відтворити передчуття події.

Натомість у проєкті 2010 року художником у пластичному трактуванні відтворена візуальна алюзія безсмертя – асиметричні голови, з умовно потрактованими обличчями, в яких вражають зшиті уста, наповнені жахом пронизливі погляди. Таке препарування архетипових облич – спроба відтворити останню вечерю перед страстями пластичною мовою скульптури, відчути атмосферу та емоцію кожного апостола у пунктирі ліній, передати сяйво сакральності символічним золотом поталі.

«Він там, де Ми» (2015) – живописна серія, створена під час перебування на резиденції в Бонні. «Листя», «Сад» та «Гори» – частини проекції життєдайної сили природи, де Божественне присутнє у кожній живій клітинці. У цьому прочитується відмітна риса особистості і творчості Р. Тремби – пантеїстичне ставлення до життя. Художник спробував відтворити відчуття того що за кожною людиною є якась сила, підтримка, рух, контроль. Емоційні композиції, в яких недомовленість виявляється лише у алюзіях на конкретні образи, сприймаються як магічні знакові системи, де лише символ хреста з'являється у своїй безпосередній реальності.

«Дзеркало тіла» (2017) – провокативний проєкт, що розкриває тему життя та смерті. «Не легко переступити через свої страхи, побачити своє тіло в замкнутій формі (дверях) в життя вічне...», – зазначає у концепції художник. Об'єкти у формі трун із віддзеркалюючими поверхнями, у яких відбиваються розмиті силуети глядачів, – пряме висловлювання про смерть, нагадування про швидкоплинність екзистенції та фатум. Автор ніби прагне подолати свій страх замкненого простору і у такий спосіб, звільнитися від нього. Це його спроба зазирнути у світ задзеркалля, де три об'єкти – алюзія на власну родину, де і за уявною межею вони усі разом. Розробка теми отримала продовження у проєкті «Сядь, подумай» (2020), де автор розмірковує про те, що людина лишає по собі, чи варто над цим замислюватись при житті.

«Образ» – цикл, над якими автор працює упродовж кількох років (2016–2020), відтворюючи канонічні християнські образи та символи. Природність кольору та його особлива символічність, образні трансформації модерністичної традиції, що відкриваються художнику, прозоро проступають в живописних об'єктах циклу. Кольорово-пластичні рефлексії – спогади з дитинства, у яких оживають вишиті Богоро-

диці на стінах бабчиної хати. Це приклад тотальної Віри у можливості Живопису, спроба вийти за межі буденності, осягнути невидимі рівні світу через умовні засоби висловлювання. Це виняткова здатність відчути настрої свого часу, накреслити його збірний образ через візуальні імпровізації, широкі жести та вібрації кольору.

Висновки. Релігійний пошук в умовах секулярного світосприйняття приймає форму, далеку від канонічної. Сучасний художник має провести чітку межу, визначаючи квінтесенцію точок зору на релігію в мистецтві, та визначити для себе особисте відношення до трансендентного. У подібній ситуації мистецтво отримує роль посередника, відкриваючи можливість звернення до ірраціонального начала життя. Проєкти Руслана Тремби – яскравий приклад звернення до християнських сюжетів та образів мовою contemporary art. Використовуючи метод інтерпритації та рефлексії художник надає можливість глядачеві подивись на світ християнських сюжетів у новому світлі.

ЛІТЕРАТУРАТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА:

1. Новая иконография. URL: http://old.guelman.ru/gallery/moscow/ikonografiya/

2. Осадча О. Особливості інтерпретації біблійної тематики у творчості митців Західної України 1960-х-1980-ї років. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство. 2017. No 2. С. 249-255.

3. Осадча О. Ремінісценція як інструмент художньої інтерпретації біблійних образів та сюжетів у творчості українських митців: кінець XX – початок XXI ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ, 2018. № 1. С. 249-253.

4. Мельничук М. Релігієзнавчо-філософська транскрипція символу та канону в контексті релігійного мистецтва. *Гуманітарний часопис.* Харків, 2018. № 3. С. 72-77.

5. Приймич М. Творчість Йосипа Бокшая у контексті формування українського мистецтва 1920-30-х років на Закарпатті. *Науковий вісник Закарпатського художнього інституту,* 2012. № 2. С. 93-101.

6. Шендарев Н. А. Христианские сюжеты в современном отечественном искусстве. *Вестник СПбГУКИ,* 2016.№ 1 (26). С. 177-180.

7. Шендарев Н. А. Религиозная тематика в творчестве художников 1990-х гг. *Вестник СПбГИК,* 2018. № 3 (36). С. 184-188.

8. Suk. A. The Image of Christ in Modern Art. URL: https://books.google.com.ua/books?id=a0OrCwAAQBAJ&pg=PA140&lpg=PA140&dq=Christian+subjects+in+contemporary+art&source=bl&ots=6YYO27X4hV&sig=ACfU3U12yLPxLFUUvwX6rigKqlCE_CLplQ&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwiwlduRiPflAhXCwosKHcfXAOg4FBDoATAEegQIChAB#v=twopage&q=Christian%20subjects%20in%20contemporary%20art&f=false

9. Плейт Б. Релігія жива і здорова в сучасному мистецтві. URL: https://www.huffpost.com/entry/religion-is-alive-and-wel_b_5676134

10.Деготь Е. Террористический натурализм. Москва: Ad Marginem, 1998. 223 с.

11.Хайдеггер М. Исток художественного творения. Москва: Акад. проект, 2008. С. 133-137.

REFERENCES

1. Novaia ykonohrafyia. URL: http://old.guelman.ru/gallery/moscow/ikonografiya/

2. Osadcha O. Osoblyvosti interpretatsii bibliinoi tematyky u tvorchosti myttsiv Zakhidnoi Ukrainy 1960-kh-1980-yi rokiv. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia: mystetstvoznavstvo. 2017. No 2. S. 249-255.

3. Osadcha O. Reministsentsiia yak instrument khudozhnoi interpretatsii bibliinykh obraziv ta siuzhetiv u tvorchosti ukrainskykh myttsiv: kinets KhKh – pochatok KhKhI st. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. Kyiv, 2018. № 1. S. 249-253.

4. Melnychuk M. Relihiieznavcho-filosofska transkryptsiia symvolu ta kanonu v konteksti relihiinoho mystetstva. Humanitarnyi chasopys. Kharkiv, 2018. № 3. S. 72-77.

5. Pryimych M. Tvorchist Yosypa Bokshaia u konteksti formuvannia ukrainskoho mystetstva 1920-30-kh rokiv na Zakarpatti. Naukovyi visnyk Zakarpatskoho khudozhnoho instytutu, 2012. № 2. S. 93-101.

6. Shendarev N. A. Khrystyanskye siuzhetы v sovremennom otechestvennom yskusstve. Vestnyk SPbHUKY, 2016.№ 1 (26). S. 177-180.

7. Shendarev N. A. Relyhyoznaia tematyka v tvorchestve khudozhnykov 1990-kh hh. Vestnyk SPbHYK, 2018. № 3 (36). S. 184-188.

8. Suk. A. The Image of Christ in Modern Art. URL: https://books.google.com.ua/books?id=a0OrCwAAQBAJ&pg=PA140&lpg=PA140&dq=Christian+subjects+in+contemporary+art&source=bl&ots=6YYO27X4hV&sig=ACfU3U12yLPxLFUUvwX6rigKqlCE_CLplQ&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwiwl

duRiPflAhXCwosKHcfXAOg4FBDoATAEegQICh
AB#v=twopage&q=Christian%20subjects%20in
%20contemporary%20art&f=false

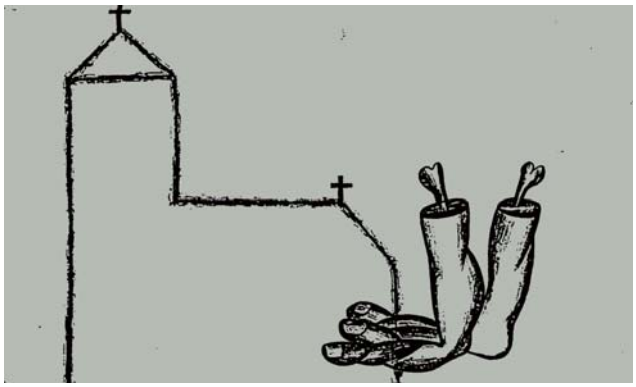
9. Pleit B. Relihiia zhyva i zdorova v suchasnomu mystetstvi. URL: https://www.huffpost.com/entry/religion-is-alive-and-wel_b_5676134

10. Dehot E. Terrorystycheskyi naturalyzm. Moskva: Ad Marginem, 1998. 223 s.

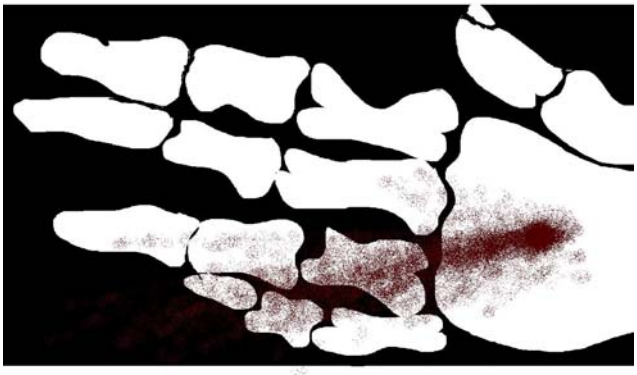
11. Khaidehher M. Ystok khudozhestvennoho tvorenyia. Moskva: Akad. proekt, 2008. S. 133-137.

Іл. 1. Із проєкту «Бути паломником», 2009.

Іл. 2. Із проєкту «Крапка», 2010.



Іл. 3. Із проєкту «Знесіння», 2010.

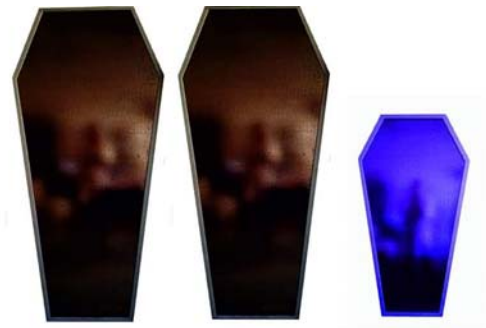


Іл. 4. Проєкт «Таємна вечеря», 2010

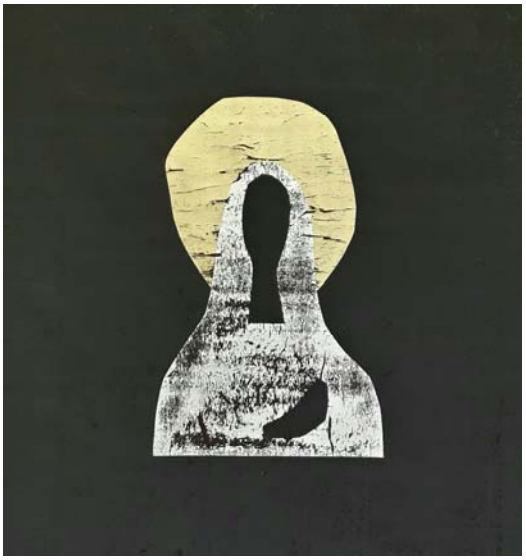
Іл. 5. Апостол. Фрагмент проєкту «Таємна вечеря», 2010.

Іл. 6. Проєкт «В очікування Тайної вечері», 2009. Фрагмент.

Іл. 7. Із проєкту «Він там, де МИ», 2015. П., ол., 190х140.



Іл. 8. Проєкт «Дзеркало тіла», 2017.



Іл. 9. Із серії «Образ», 2019. П., акр., поталь, 180х140.

Стаття надійшла до редакції
10 жовтня 2020 року

УДК 7 (477) + 002.2
ORCID ID: 0000-0002-2266-8402
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-98-107

Олег РУДЕНКО,
доцент кафедри книжкової
та станкової графіки,
кандидат мистецтвознавства,
Українська академія друкарства,
м. Львів, Україна

МИСТЕЦТВО КНИГИ ЯК ЕСТЕТИЧНЕ ДЖЕРЕЛО ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ НАРОДУ

Руденко О. В. Мистецтво книги як естетичне джерело духовної культури народу. В статті автор розглядає розвиток напрямку мистецтва книги в сучасному світі як цілісної структури, в якій нерозривно зв'язані ідейні та формальні, духовні та практичні чинники. Особливістю напрямку є те, що графік, продукуючи мистецький твір, повинен в одному виданні вміти поєднати оформлення, шрифт, конструювання, ілюстрування та технологію друку. Цей мистецький комплекс має підпорядковуватися цілісному задуму – архітектоніці, яка випливає не тільки з теоретичного критичного осмислення тексту, але з фахової підготовки, світогляду та духовно-психологічного стану митця. Мистецтво книги переживає своє переосмислення, відроджується і повертається до спадщини рідного мистецтва. Книга була джерелом духовної культури народу, служила за дороговказ багатьом поколінням і тому мала не тільки ошатний, але привабливий естетичний вигляд.

Ключові слова: мистецтво книги, духовність, структура, образ, культура, естетика, ідея, форма.

© Олег Руденко, 2020

Руденко О.В. Искусство книги как эстетический источник духовной культуры народа. В статье автор рассматривает развитие направления искусства книги в современном мире как цельной структуры, в которой неразрывно связаны идейные и формальные, духовные и практические факторы. Особенностью направления является то, что график, создавая художественное произвидение, должен в одном издании уметь совместить оформление, шрифт, конструирование, иллюстрирование и технологию печати. Этот художественный комплекс должен подчиняться цельному замыслу – архитектонике, которая вытекает не только из теоретического критического осознания текста, но зависит от профессиональной подготовки, мировоззрения и духовно-психологического состояния художника. Искусство книги переживает свое самоосознание, возрождается и возвращается к наследию родного искусства. Книга была источником духовной культуры народа, служила указателем многим поколениям и потому имела не только нарядный, но привлекательный эстетический вид.

Ключевые слова: искусство книги, духовность, структура, образ, культура, эстетика, идея, форма

Rudenko O. Book art: an aesthetic source for the spiritual culture of the people. The article examines the development of the book as a field of art, as a holistic structure in which ideological and formal, spiritual and practical factors are inextricably linked. The peculiarity of this art is that the graphic artist, when creating an art product, must be able to combine style, font, art and illustration with the content component. This artistic complex should ensure the integrity of the idea -- the architectonics brought about not only by the theoretical critical interpretation of the text, but also by the professional training, worldview, and spiritual and psychological state of the artist. The article emphasizes the importance of a retrospective study of the heritage of native art. Extraordinary examples of Ukrainian manuscript art have been appealing to us since princely times. Ornamental geometric and floral headpieces, initials, vignettes, end illustrations, teratological motifs of fantastic creatures, headlines written in ornate lettering called Vyaz, and columns of the vertically aligned text arranged in rhythmic rows of uncial (ustav) and semi-uncial Cyrillic script, reveal the refined taste of monastic scribes and illuminators. The treasury of our manuscript art incorporates the «Ostromir Gospel», «Sviatoslav's Collection», «Reims Gospel», «Peresopnytsia Gospel» among many others. The time of Ivan Fedorovich and his first book «The Apostle», published in the second half of the 16th century, marked the start of a flourishing period for national book printing and for the development of culture in the Baroque artworks.

Military strife for the independence of Ukraine at the beginning of the 20th century caused a revival of graphics by Heorhiy Narbut and Vasyl Krychevsky. Their creative discoveries laid the foundation for the development of the best samples of modern national book publishing for over a century. An important center that professionally dealt with the book art in Ukraine in the second half of the twentieth century was the Ivan Fedorov Polygraphic Institute, namely the Department of Book Art and Illustration. There grew a whole pleiad of prominent graphic artists, distinguished individuals in book art. However, under the independent Ukraine book art was influenced not only by positive but also by negative factors. Large and small publishing houses, which used to be the professional headquarters for editors, artists, photographers, and proofreaders, suffered mass decline. The complex approach was abandoned – now books lacked their visual figurative aesthetic expression. The original artistic philosophy, whereby the font, art, layout and illustration were all viewed as an integral whole with one ideological core, was lost and divided into separate components. As a result, the book, seen previously as a highly artistic publication, was profaned, and now numerous firms were handling its design.

We believe that today, after the world cataclysms, book art in Ukraine must return to its own sources and undergo a rethinking process. Our culture faces a serious challenge to revive the book in all its artistic aspects. Special attention needs to be paid to aesthetic criteria of integral creation of the book block. Presently, this area enjoys new opportunities for improvement due to the development of digital technologies. In addition, in its ideological and ethical-educational significance, book art has a nationally assertive character – wherever literature was on the go and libraries were set up, culture developed intensely and the state got stronger. The book guided many generations and therefore, had not just an elegant but an aesthetically appealing appearance, and was a source of spiritual culture for the people.

Key words: book art, spirituality, structure, image, culture, aesthetics, idea, form.

Постановка проблеми. Книга з давніх часів була засобом спілкування, передачі інформації, набутого досвіду наступним поколінням. Ці знання були не тільки практичними а, передовсім, мали духовний характер, вказували на поступ у різних сферах діяльності. Книга стала «інтелектуальною власністю» багатьох поколінь і тому повинна була мати привабливий естетичний вигляд. Якщо згадаємо староєгипетські папіруси, то вони розповідали, між іншим, про подорож людини до потойбічного світу, описували та зображали богів, їх характери. З винайденням кодексу, а потім книгодрукування, книга на Європейському континенті інтенсивніше почала поширювати знання – найрізноманітніші ідеї, розповідала про діяння людини у цьому світі, вказувала на вічні духовні та гуманістичні цінності. Літера і слово відображалися в рисунку і навпаки, малюнок ставав знаком та символом. Естетика книги виражалася не тільки через текстову тканину, оформлення та малюнок, але потребувала технологічної довершеності і практичної доцільності. Цей весь процес розвивався до кінця XX століття, аж доки не прийшла цифрова революція і віртуальна реальність ввійшла у світ людських взаємостосунків. Декому здавалося, що книга відходить на задній план, а її місце, використовуючи ті ж самі принципи притаманні мистецтву книги, почали займати інтернет-сторінки та web-ресурси. Історичні, технологічні, соціальні та світоглядні зміни в Україні після розвалу Радянського Союзу та багато інших чинників довели до профанації книги, як високомистецького видання, спричинили руйнацію в 1990-тих роках великих видавництв, де зосереджувалися професіонали своєї справи – редактори, художники, фотографи, коректори. Хто подався на заробітки, хто перепрофілювався, а хто зачинився у своїй майстерні, реалізуючи поодинокі замовлення. Вважаємо, що після тридцятилітнього «блукання в пустелі» перед нашою культурою стоїть важливе завдання – відродити рідну книгу в усіх її мистецьких аспектах.

Метою дослідження є показати, що мистецтво книги є виключною надзвичайно важливою ділянкою образотворчого мистецтва, яка визначає і формує духовну та естетичну культуру людини, народу, нації. Взаємодіючи з іншими видами мистецтва, книга є досить «камерним» витвором людського розуму. Вона розрахована як на вдумливого читача так і на широкі маси народу. Без неї не можливий був би розвиток колективного національного усвідомлення, що базується на раціональному ідеологічному підгрунті, етнографічних культурних осередках. Народжена багато тисячоліть тому, коли людина навчалася записувати осмислені повідомлення, вона перетворилася в модель багатовікового цивілізаційного спілкування поміж спільнотами. Цей взаємообмін інформацією за допомогою мистецтва надавав книзі естетичного характеру, а також виражався через архітектоніку видання, яка духовно-ідейній складовій людського світобачення підпорядковувала технологічні, практичні та конструкційні принципи. На сьогодні, мистецтво книги, внаслідок розвитку цифрових технологій, отримує новий імпульс для вдосконалення. Та, разом з тим, ми втрачаємо мистецтво книги, як монолітну ділянку образотворчого мистецтва, де шрифт, оформлення, конструкція та ілюстрація розглядаються як єдине ціле нероздільне зі змістовною та ідейною складовою. Часто, розчленована на окремі складові, книга втрачає свою споконвічну мистецьку філософію і їй бракує візуальної образної естетичної виразності. Ринок заповнений виданнями, де обкладинка запроектована як картинка, авантитул зливається з титулом, механічно «вставляються» поміж текст ілюстрації та доставляється шрифт. Така не фахове оформлення втрачає цілісність структури книги, а отже, свою мистецьку виразність та призначення – носія духовної культури і стає «цукеркою» в обкладинці, відображає естетичний несмак. Справжня книга дивиться у вічність і призначена виховувати майбутнє покоління, тому мистецтво книги потрібно плекати і розвивати. Там де розвивалася і видавалася література, збиралися бібліотеки небувалого розвитку досягала культура і була міцною держава.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблема мистецтва книги, як цільного напрямку, з його різнобічними підходами та філософією, чекає в Україні свого науково-теоретичного розвитку та практичного втілення. Тему книги, як єдиного організму, піднімав у своїх працях Володимир Фаворський, зазначаючи, що книга є синтезом мистецтва, вона намагається «дати просторове існування слову», за допомогою художнього образу розширює тему твору, адже оперує просторовою формою [1: 286]. Питання цілісності книжкового блоку розвинув у своїх теоретичних працях Воля Ляхов, розглядаючи сукупність утилітарної та естетичної функції, образної та функціональної виразності, підкреслюючи ідею «книжкового синтезу» свого попередника [2: 136]. Він робить наголос на композиційних ідейно-художніх аспектах, які виявляються в ансамблі видання [3: 180]. Книгу, як динамічну структуру єдності розгортів і сторінок, розглядає Єфим Адамов. Виокремлює ритмічну систему, що закладена в окремому літературному творі, говорить про індивідуальне «обличчя», яке має розпізнати графік в кожній книзі [4: 92]. Тему архітектоніки книги, як загального архітектурного задуму, який виявляється у пропорціях, ритміці, розташуванні ілюстрацій піднімає Борис Валуєнко [5: 7]. Єдність ідеї, форми і функції в книзі розглядає Анджей Томашевскі, трактуючи видання, все-таки, більше з технічного боку [6: 76]. Книгу, як художньо-образну цілість у своєму посібнику пропонує побачити Юрій Герчук [7]. Він підсумовує думки інших про архітектоніку, просторовість, шрифтове наповнення, динаміку, інтерпретацію, зрештою синтез мистецтва видання. Слід зазначити, що єдиним осередком, який професійно займався мистецтвом книги в Україні у другій половині XX століття був Поліграфічний інститут ім. Івана Федорова, а саме – кафедра оформлення і ілюстрації книги. Там виховалася плеяда визначних художників-графіків [8: 8]. Найбільш інтенсивний розвиток кафедри відбувся напередодні і у часи здобуття Україною незалежності, коли почали з'являтися посібники присвячені художньо-естетичним аспектам видань. Ці проблеми розглядали Микола Таранов, Сергій Іванов, пізніше Василь Сава, Федір Лукавий. М. Таранов звертав увагу на художньо-образні, колористичні, композиційно-шрифтові особливості, макет як основу втілення задуму, розробляв художньо-конструкційні властивості дитячих видань [9; 10; 11; 12]. Сергій Іванов у своєму посібнику подає композиційні прийоми та окремі складові книги [13]. Василь Сава кладе в основу книги художньо-технічну редакцію видання [14; 15]. Федір Лукавий в коротких статтях робить наголос на теоретичних ідейних складових [16; 17]. Всі вони стараються аналізувати мистецтво книги з різних ракурсів, пропонуючи неоднозначні власні та професійні погляди. Слід було б напрацьовані ними надбання синтезувати, прокоментувати і зібрати в одному виданні.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні, в часи цифрової революції, книга потребує особливої уваги, адже вона відповідає за ментальний та метафізичний стан людини. Здавалось би нам не до книги – ми зайняті справами буденними, більш важливими. Та це тільки на перший погляд, адже книга, як сутність, яка несе духовність і розвиток суспільству, відображає час, є барометром досягнень, зрештою, основою кожного з нас і нашого життя в ширшому розумінні. Не будемо оригінальними, коли скажемо, що той же Word-івський файл, чи навіть екран комп'ютера – наслідують сторінку або розгорт. Але це тільки зовнішня подібність, адже книга є основою пізнання, буде завжди актуальною, а мистецтво робить її привабливою і цікавою навіть тоді, коли вона створена в одному екземплярі (авторська книга). Виокремлені в статті думки особливої ваги набирають тепер, коли кристалізується поняття народу і нації, державності та її міцності. Варто побачити книгу в її історичному, духовному світлі і в перспективі майбутнього розвитку – не тільки, як засіб комунікації, переказу думок, наукових та художніх звершень, але як *естетично* привабливий твір з наголосом на її мистецькому розвою. Чи ж ми це розуміємо, чи до-

тримуємося витриманої віками елементарної ошатності української рукописної книги? Строкаті, недоречно яскраві прилавки мерехтять обкладинками всіх кольорів веселки, засвідчуючи брак розуміння художньої структури книги. Іноді, годі прочитати навіть назву видання, яка або не читабельна, або зливається із зовнішнім оформленням. Ми стоїмо на роздоріжжі, де без плекання джерелотворчих фахових вартостей, усвідомлення оціночних критеріїв, комплексного підходу та бачення книги, як мистецтва високого і духовного, легко зійти на манівці. Наслідком буде виховання несмаку, зубожілої байдужості, а не достойної і вразливої на прекрасне людини – спільноти – народу – нації.

На наш погляд, необхідно повернутися обличчям до естетичної спадщини рідного мистецтва, яким є *рукописна книга* в контексті сучасного книговидання. Не просто формально наслідувати її, але вивчати закономірності цілісного творення, ритмічну структуру розміщення шрифтів і мініатюр, взаємозв'язок вільних полів і графіки, колористичну складову тощо. Витонченим мистецьким смаком відзначається середньовічна рукописна книга, як Західної Європи так і України. В численних монастирських скрипторіях переписувалися і оформлялися книги під наглядом найвизначніших мужів того часу. Книга була не тільки носієм знань, але брала участь в Літургічному і монастирському житті, молитвах і співах. Тому над нею працював цілий видавничий колектив, який робив переклади, коректуру, звіряв текст з оригіналом. Вправна рука скриптора розкреслювала сторінки на шпальти і рівними ритмічними рядами укладала рукописні рядки. Не дарма називають таку працю красномисом – адже писати треба було вміло, вправно і гарно. Художник-ілюмінатор у зазначених місцях малював ініціали, орнаменти, придумував найрізноманітніші візерунки, червоною фарбою виділяв літери в тексті [18]. Це були не просто посторінкові ілюстрації, а цілісна композиція, з послідовною ритмікою плям та ліній, де каліграфія та сюжетні малюнки доповнювалися рослинними, геометричними, тератологічними орнаментами, кольоровими берегами, декоративними рамками. Книга зшивалася і отримувала обкладинку, або коштовний оклад і займала своє почесне місце на «полиці» людського пізнання.

Україна в своєму культурному надбанні має прекрасні рукописні раритети. Надзвичайні зразки українського рукописного мистецтва промовляють до нас ще з княжих часів. Орнаментальні геометричні та рослинні заставки, буквиці, віньєтки, кінцівки, колофони, тератологічні мотиви фантастичних істот, мережані в'яззю заголовки і укладені ритмічними рядами уставного та півуставного письма стовпці шпальт, які міняться на пергаменті коричневим відтінком чорнила, говорять нам про тонкий смак монахів-писарів та художників-ілюмінаторів. В скарбниці нашого мистецтва «Остромирове Євангеліє» (1056–1057 рр.) укладене уставом, декороване мініатюрами Євангелістів, буквицями у формі чудернацьких міфологічних тваринoподібних істот, які свідчать про надзвичайну творчу уяву митців. «Ізборник Святослава» з прекрасними орнаментальними заставками та мініатюрами, що надають книзі не тільки урочистого, але й естетичного вигляду. Славнозвісне «Реймське Євангеліє», яке, за легендою, 1049 року Анна, дочка Ярослава Мудрого, привезла з Києва для свого чоловіка – французького короля Генріха I – щоб, між іншим, засвідчити високий інтелектуальний статус родини, вміння не тільки говорити, але читати та мислити. На цьому заквітчаному орнаментами та оздобленому буквицями та мініатюрами Євангелії присягали французькі королі! Перелік можна продовжувати у нескінченність, але слід ще згадати про «Пересопницьке Євангеліє» (1556-1561 рр.), де зібрані всі найкращі здобутки мистецького оформлення книги і на якому, від моменту здобуття Україною незалежності, складають присягу на вірність своєму народові президенти нашої країни.

Найвизначніший друкар усіх часів Йоганн Гутенберг, випускаючи у світ перше друковане видання, в середині XV століття, наслідував рукописну Велику Майнцьку Біблію. Друковані видання на початках

доповнювалися малюнками графіків-ілюмінаторів, або дереворитами. Наприкінці XVI ст. на основі півуставу кириличних рукописних книг з'являється перша друкована в Україні книга Івана Федоровича «Апостол» [19: 104]. Велика кількість інкунабул та палеотипів були свідченням еволюційного процесу в історії книги. З бігом часу розповсюдження і вдосконалення друку, винайдення гравюри на металі як засобу розмноження ілюстративного матеріалу, почало негативно впливати на естетичний рівень архітектоніки книжкового видання – технологічна складова поступово руйнувала художню структуру. Боротьба за масового читача, отримання швидкого зиску призводить до незворотних наслідків в мистецтві книги, а саме: домінування формальних чинників над ідейно-стилістичними.

В останніх декадах XIX століття в Англії з'являється ряд художників, які виступають проти механізації та індустріалізації мистецтва. Адже технічна революція, чи не так само як тепер цифрова, здешевлюючи видання, залишала правдиве мистецтво книги на марґінесі. Видатний діяч, письменник і художник Вільям Морріс звертає увагу на культуру рідного середньовіччя. Він працює над виробленням єдиного художнього образу книги, що поєднує шрифт, шпальту, ілюстрацію, конструкцію, композицію, орнамент, папір, палітурку в цілість [20]. В. Морріс повертається до національного першоджерела, яким була для англійців готика, і на цій основі створює шедеври книжкового мистецтва, серед яких «Золотий шрифт».

У цьому контексті, чи ж не нам, українцям, переосмислити власні джерела? На початку минулого століття видатні графіки Георгій Нарбут та Василь Кричевський розпочали рух у цьому напрямі. Перший винаходив шрифти на основі питомого уставу, використовуючи в графіці здобутки культури бароко, другий, окрім оформлення книг, проектував українські державні знаки, герби Української Народної Республіки. Тепер київський каліграфіст Василь Чебаник робить зусилля, щоб повернутись до скарбниці наших давніх шрифтів – кирилиці, яка склалася на основі візантійського уставу. Хочемо відзначити, що повернення до витоків мистецтва книги поступово відбувається, але значно повільніше ніж того хотілось би. Працює відділ книжкової та станкової графіки Української академії друкарства, який від середини XX століття утримує напрямок книжкового оформлення в образотворчому руслі. Зі стін академії вийшли заслужені у книжковому мистецтві особистості: Яким Запаско, Володимир Юрчишин, Борис Валуєнко, Василь Кононенко, Богдан Пікулицький, Іван Плесканко, Анатолій Попов, Христина Саноцька, Володимир Овчінніков, Іван Крислач, Ярослав Куць, Микола Таранов, Юрій Чаришніков, Любомир Прийма, Василь Сава, Сергій Іванов, Володимир Стасенко, Вікторія Ковальчук та багато інших [21]. Тепер предмет «Мистецтво книги» на образотворчому напрямку очолює досвідчений фахівець, перший лауреат книжкової премії ім. Георгія Якутовича Федір Лукавий, який, заохочуючи молодь до неординарного мислення, звертається до джерел рідної традиції, розвиває духовну царину нашої культури. Йому допомагає у цьому графік з родини спадкових поліграфістів Віктор Куликовець. Інші інституції, такі, як, наприклад, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Харківська державна академія дизайну і мистецтв теж приділяють увагу питанням пов'язаним з книгою, але бракує комплексного всеукраїнського усвідомлення наявної проблеми.

В сучасному світі графік книги, користуючись комп'ютерними програмами, має велику перевагу і широкі можливості для оформлення та створення високоякісних видань. Застосовуючи колаж, фото, домальовування, цифрову графіку, він може швидко зробити те, на що колись відводилися місяці і роки. Але небезпека полягає в недостатньому розумінні графіком критеріїв мистецтва якісної книги, яке необхідне для дотримання належної культури видання. Неспроможність структурного аналізу може призвести до відповідних наслідків, тому графік книги має бути професіоналом своєї справи. Книга, як мистецтво,

на фоні інших видів вирізняється своєю інтелектуальною значимістю і належить до найвищих ділянок естетичного творення людини – *красного мистецтва*. Тому мистецтво видання книги не слід плутати з дизайнерською продукцією, яка має більш прикладний та ужитковий характер. Якщо для останньої характерні буклет, журнал, газета, створення фірмового стилю, пакувань тощо, то книга є виданням розрахованим, як бачимо з історії, на вічність. Книга мала б бути окремою галуззю мистецтва, де б її естетична, практично-теоретична, термінологічна складова набула усестороннього розвитку. Вона об'єднує під одним крилом образотворче та прикладне мистецтво і ставить вищу мету – інтелектуальну, духовну, а не тільки споживацьку чи рекламну.

Слід зазначити, що мистецтвознавчий та культурологічний аналіз книжкового видання мав би також проводитися комплексно. Потрібно зважати на жанрові різновиди: чи це художня література, дитяча, науково-популярна тощо, розуміти режисуру книги, ритм, паузи, акценти, нюанси та інші аспекти, що складаються у естетичну завершеність. Часто в наукових дослідженнях береться до аналізу якийсь елемент книги, наприклад обкладинка або ілюстрація, натомість нівелюється цілісність поліграфічного видання. Вирвана з контексту частина порівнюються з творами образотворчого чи прикладного мистецтва, не зважаючи на суттєві відмінності ідейної, композиційної і функціональної складової книги, яка є тривимірним об'єктом, має свій внутрішній динамічний простір, шрифтову шпальту, ритміку посторінкових розгортів, своєю духовно-інтелектуальною сутністю провадить людину у вищі виміри духовного світосприймання. З цього випливає наступна проблема – відсутність критичного підходу до мистецтва книги. Бракує розуміння книги, як єдиного організму, а «розчленовування» призводить до помилкових міркувань. Один з найголовніших постулатів, який треба підкреслити, це те, що книгу, як мистецтво слід розглядати як єдине ціле. Потрібно вміти фахово оцінити цілісну організацію художньої структури відповідно до змістовної частини, функції, стилістики та ідейного спрямування. Звідси випливає наступний постулат – всі елементи книги взаємодіють між собою і мають становити архітектонічну цілісність.

Цілісність книги, передовсім є чинником духовним, а отже ідейним і залежить від світогляду митця. Дуже добре цю образотворчу сутність митця підкреслив художник книги Федір Лукавий, спираючись на доробок Адольфа Гільдебрандта, який в основу творення поставив раціональний чинник – осмислення навколишнього світу і суб'єкта «зануреного» в нього [22]. Тому «архітектонічність» в мистецтві книги розуміється, як комплекс екзистенціальних переживань, пізнання себе через мистецтво, що в кінцевому результаті приводить митця до створення книги, як цілісної і естетичної форми, наповненої духом. Отже, графік книги має світоглядно, практично і естетично підібрати форму, яка б відповідала змісту. Книга є інтелектуальним продуктом, отже художник має бути готовий до аналізу тексту і оформлення рукопису (книги). Тут простір і час мають специфічний світоглядний і відносний характер, набувають в мистецтві книги філософського значення [23]. Виявляються в книзі не тільки через образотворчу, але технічну естетику (дизайн), як конструкція.

Отже в мистецтві книги переплітаються і нерозривно пов'язані в єдиному ідейному спрямуванні конструкція, оформлення та ілюстрування, які складаються у видавничу доцільну кінцевість. На наш погляд, не припустимо, не розуміючи архітектонічності, приступати до творення окремих елементів – ілюстрацій, забуваючи, що в основі книги лежить композиція розгорту, а кожен розгорт, в свою чергу, має сприйматися як фрагмент цілісного задуму. Структура книги потребує узгодженості внутрішніх та зовнішніх елементів книги, таких, як обкладинка (палітурка), титул тощо. Як вказує Федір Лукавий: «Важливим чинником в праці художника книги над виданням, як мистецьким витвором є розуміння цілісної структури, яка включає як ідейно-духовні так і практично-фор-

мальні конотації» [24]. Однобічний формальний, технічний підхід до оформлення книги спотворює її зміст, роблячи низькопробним видавничим продуктом. Мистецтво книги постає перед нами як динамічний театр людського пізнання, тривимірний твір у просторі, який пронизує четверту – часову площину і веде до образотворчого явлення сутності буття, закладеного в написаному слові, – отже наповнений духом.

На сьогоднішній час в Україні відчувається брак видавництв, де були б зібрані висококваліфіковані кадри, які розуміли б інтелектуально-духовну та художньо-формальну структуру книги. Адже книга – це робота не окремо взятого видавця, а колективу на чолі з художнім редактором. Чи ж не на часі повернутися до мистецьких професійних рад з книги, де б відбувався фаховий діалог на належному рівні, обговорювалися питання, які турбують суспільство? Годі тепер знайти головного, літературного, художнього редактора, які б добиралися як команда інтелектуалістів, письменників, професійних графіків книги для видавничої діяльності. Естетика книги, як твору мистецтва, на початку нашого століття все більше наближається до рівня гроші – товар – прибуток, а тому відійшли на задній план морально-етичні національні надбання, а книга знецінилася і стала товаром. Визначником «успіху» є наклад, а не естетична якість книги.

Слід відзначити також, що навіть у важкі роки тоталітаризму, коли Україна перебувала у складі Радянського Союзу, наші графіки здобували у царині мистецтва книги престижні премії на міжнародних бієнале, завдяки оригінальному прочитанню національної тематики. Зокрема, Володимир Голозубов отримав відзнаку «Золоте яблуко» за книжку «Два півники» на Міжнародній виставці дитячої ілюстрації в Братиславі 1971 року, на тій самій виставці 1977 року, Іван Крислач, за оформлення «Абу-Касимових капців» Івана Франка, відзначений «Срібним яблуком». Іван Остафійчук здобув золоту медаль 1980 року за ілюстративний ряд до «Українських народних пісень» на IX Міжнародному бієнале прикладного графічного мистецтва у Брно. Тепер, у часи незалежності, творча майстерня «Аґрафка», створена Романою Романишин та Андрієм Лесівим виграють престижні європейські конкурси.

Кожен час має свої виклики, але ми не вирішили ще старої проблеми розвитку мистецтва української книги. Біжимо до Європи, топчучи власну культуру, вчимо чужу історію, забуваючи «чиї ми діти»... Не розуміючи себе, своїх надбань та падінь, ніколи не зрозуміємо інших. Все те, що позбавлене джерел правди, буде поверхневим і несправжнім, кітчем у найкращому випадку. Сьогодні проводяться в Україні міжнародні конкурси кіно, театру, музики. Хотілося б щоб у тому списку знайшло належне місце мистецтво української книги, де б наголос ставився на мистецьку, образну, цілісну складову, професійний підхід. Те що було колись найкращим – спрофанувалося, позбулося належних критеріїв, а мистецтво, полишаючи свою естетичну та виховну роль, переймає не властиві йому форми. Книга є державною, а не приватною справою. Роль держави у цьому визначальна, адже високоякісна мистецька книга потребує підтримки.

В цифрову добу книга має посідати належне і виключно високе місце, як то було колись. Адже будь-який текст ми можемо прочитати з комп'ютера, планшета чи смартфона, натомість, до мистецьки оформленої книги звертаємося за покликом нашого серця. Якщо хочемо чогось особливого, наповненого красою, то беремо книгу до рук, доторкаємося до сторінок, розгортаємо і... «пірнаємо» у стихію слова та зображення. Навколо нас постають думки і образи, які стають частиною ноосфери колективу, суспільства, людства. Хочемо звернути увагу на такий мистецький феномен, як авторська книга, через яку митець може повністю виразити свій світогляд, зреагувати на нагальні проблеми сьогодення. Цей найвищий рівень мистецького втілення в книзі є лабораторією пошуків особистісного єства митця, його художньою аурою.

Висновки та перспективи дослідження. Книга, як мистецький витвір відображає інтелектуальний і духовний стан кож-

ного народу. Після світових катаклізмів мистецтво книги в Україні має повернутися до власних естетичних джерел і пережити своє переосмислення і відродження. Хочемо підкреслити: якщо поглянемо в історію та сьогодення, то мистецтво книги за естетичним та етично-виховним спрямуванням має націотворчий характер. На одній лінії культурного розвитку знаходяться книга – людина – ідеологія – держава. Завдяки відповідним книгам, як було в середні віки, формувалися філософські, теологічні, світоглядні течії та досягнення цілих народів. Творення книги – це творення образу незалежної особистості, держави, церкви. Мистецтво книги ставало складовою доктринальних спекуляцій і боротьбою за наукові, культурні погляди – було виразником свого часу. Тепер воно стоїть на роздоріжжі світоглядних і моральних проблем. Книга у добу цифрових технологій стає чимсь виключним, ексклюзивним, цінністю, яка мала б акумулювати духовні здобутки. Якщо ми будемо спроможними вибрати правильний вектор руху, то зміниться естетичне обличчя не лише книги, але й свідомої людини, суспільства і нації. Чи, входячи до когорти європейських народів, матимемо власне обличчя, яке вирізнятиме нас з-посеред інших? Естетика української книги, її самобутність надихає наш народ на майбутні перемоги та звершення.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Фаворский В. Образ в пространственном и словесном искусстве / Владимир Фаворский. *Литературно-теоретическое наследие*. Москва: Советский художник, 1988. С. 276-286.

2. Ляхов В. О целостности книги в аспекте проблем книжного синтеза. *Искусство книги*. Москва: Советский художник, 1978. С. 124-136.

3. Ляхов В. Очерки теории искусства книги. Москва: Книга, 1971. 256 с.

4. Адамов Е. Ритмическая структура книги. Москва: Книга, 1974. 96 с.

5. Валуєнко Б. Архітектура книги. Київ: Мистецтво, 1976. С. 96.

6. Tomaszewski A. Architektura książki. Warszawa: Centralny Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Przemysłu Poligraficznego, 2011. 160 s.

7. Герчук Ю. Художественная структура книги. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Москва: РИП-холдинг, 2014. 216 с.

8. Стасенко В. Спадкоємці першодрукаря. Словник митців випускників та викладачів кафедри графіки Української академії друкарства / Володимир Стасенко. Львів: НВЕД УАД, 2010. 210 с.

9. Таранов Н. Производственная графика. Николай Таранов. Львов: Вища школа, 1983. 192 с.

10. Таранов Н. Рукописный шрифт. Львов: Издательство при Львовском университете «Высшая школа», 1986. 160 с.

11. Таранов Н. Художественное конструирование и оформление изданий для дошкольников. Киев: УМК ВО, 1989. 84 с.

12. Таранов Н. Производственная графика. *Основы учебного рисунка и производственной графики:* Учебное пособие. Львов: Свит, 1992. С. 74-198.

13. Іванов С. Основи композиції видання. Сергій Іванов. Львів: Світ, 2013. 232 с.

14. Сава В. Основи техніки творення книги. Львів: Каменяр, 2000. 136с.

15. Сава В. Художньо-технічне оформлення книги. Львів: Оріяна-Нова, 2003. 168 с.

16. Лукавий Ф. Книга – творчий продукт. *Вісник книжкової палати*, 2002. № 4 (68). С. 3-4.

17. Лукавий Ф. Орати мудрістю, сіяти душею, збирати сім'єю. *Світло,* 2001. № 7–9 (940–941). С. 275.

18. Запаско Я. Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книгаЛьвів: Світ, 1995. 490 с.

19. Ісаєвич Я. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми. Львів: : Інститут ук-

раїнознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2002. 520 с.

20. Моррис У. Заметки о моих намерениях при основании Kelmscott Press. *Книгопечатание как искусство. Типографы и издатели веков о секрктах своего ремесла.* Москва, 1987. С. 87-94.

21. Мельников О. Українська академія друкарства. Історико-біографічний довідник 1930-2010. Львів: НВЕД УАД, 2010. 589 с.

22. Лукавий Ф. Передумови становлення концепції мистецтва книги / Федір Лукавий. *Тези доп. наук.-техн. конф. проф. викл. складу, наук. працівн. і асп. 26 лютого – 2 березня 2019 р.* Львів: Українська академія друкарства, 2019. С. 86.

23. Фаворский В. Время в искусстве. *В. Фаворский. Литературно-теоретическое наследие.* Москва: Советский художник, 1988. С. 234-237.

24. Лукавий Ф. Особливості структури в мистецтві книги. *Тези доп. наук.-техн. конф. проф. викл. складу, наук. працівн. і асп. 14 – 17 лютого 2017 р.* Львів: Українська академія друкарства, 2017. С. 105.

REFERENCES

1. Favorskyi V. Obraz v prostranstvennom y slovesnom yskusstve / Vladymyr Favorskyi. Lyteraturno-teoretycheskoe nasledye. Moskva: Sovetskyi khudozhnyk, 1988. S. 276-286.

2. Liakhov V. O tselostnosty knyhy v aspekte problem knyzhnoho synteza. Yskusstvo knyhy. Moskva: Sovetskyi khudozhnyk, 1978. S. 124-136.

3. Liakhov V. Ocherky teoryy yskusstva knyhy. Moskva: Knyha, 1971. 256 s.

4. Adamov E. Rytmycheskaia struktura knyhy. Moskva: Knyha, 1974. 96 s.

5. Valuienko B. Arkhitektura knyhy. Kyiv: Mystetstvo, 1976. S. 96.

6. Tomaszewski A. Architektura książki. Warszawa: Centralny Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Przemysłu Poligraficznego, 2011. 160 s.

7. Herchuk Yu. Khudozhestvennaia struktura knyhy. Uchebnoe posobye dlia studentov vыsshykh uchebnыkh zavedenyi. Moskva: RYP-kholdynh, 2014. 216 s.

8. Stasenko V. Spadkoiemtsi pershodrukaria. Slovnyk myttsiv vypusknykiv ta vykladachiv kafedry hrafiky Ukrainskoi akademii drukarstva / Volodymyr Stasenko. Lviv: NVED UAD, 2010. 210 s.

9. Taranov N. Proyzvodstvennaia hrafyka. Nykolai Taranov. Lvov: Vyshcha shkola, 1983. 192 s.

10. Taranov N. Rukopysnыi shryft. Lvov: Yzdatelstvo pry Lvovskom unyversytete «Vыsshaia shkola», 1986. 160 s.

11. Taranov N. Khudozhestvennoe konstruyrovanye y oformlenye yzdanyi dlia doshkolnykov. Kyev: UMK VO, 1989. 84 s.

12. Taranov N. Proyzvodstvennaia hrafyka. Osnovы uchebnoho rysunka y proyzvodstvennoi hrafyky: Uchebnoe posobye. Lvov: Svyt, 1992. S. 74-198.

13. Ivanov S. Osnovy kompozytsii vydannia. Serhii Ivanov. Lviv: Svit, 2013. 232 s.

14. Sava V. Osnovy tekhniky tvorennia knyhy. Lviv: Kameniar, 2000. 136s.

15. Sava V. Khudozhno-tekhnichne oformlennia knyhy. Lviv: Oriiana-Nova, 2003. 168 s.

16. Lukavyi F. Knyha – tvorchyi produkt. Visnyk knyzhkovoi palaty, 2002. № 4 (68). S. 3-4.

17. Lukavyi F. Oraty mudristiu, siiaty dusheiu, zbyraty simieiu. Svitlo, 2001. № 7–9 (940–941). S. 275.

18. Zapasko Ya. Pamiatky knyzhkovoho mystetstva: Ukrainska rukopysna knyhaLviv: Svit, 1995. 490 s.

19. Isaievych Ya. Ukrainske knyhovydannia: vytoky, rozvytok, problemy. Lviv: : Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy, 2002. 520 s.

20. Morrys U. Zametky o moykh namerenyiakh pry osnovanyy Kelmscott Press. Knyhopechatanye kak yskusstvo. Typohrafы y yzdately vekov o sekrktakh svoeho remesla. Moskva, 1987. S. 87-94.

21. Melnykov O. Ukrainska akademiia drukarstva. Istoryko-biohrafichnyi dovidnyk 1930-2010. Lviv: NVED UAD, 2010. 589 s.

22. Lukavyi F. Peredumovy stanovlennia kontseptsii mystetstva knyhy / Fedir Lukavyi. Tezy dop. nauk.-tekhn. konf. prof. vykl. skladu, nauk. pratsivn. i asp. 26 liutoho – 2 bereznia 2019 r. Lviv: Ukrainska akademiia drukarstva, 2019. S. 86.

23. Favorskyi V. Vremia v yskusstve. V. Favorskyi. Lyteraturno-teoretycheskoe nasledye. Moskva: Sovetskyi khudozhnyk, 1988. S. 234-237.

24. Lukavyi F. Osoblyvosti struktury v mystetstvi knyhy. Tezy dop. nauk.-tekhn. konf. prof. vykl. skladu, nauk. pratsivn. i asp. 14 – 17 liutoho 2017 r. Lviv: Ukrainska akademiia drukarstva, 2017. S. 105.

Стаття надійшла до редакції
9 вересня 2020 року

УДК 7.072.2
ORCID ID: 0000-0002-9728-7372
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-108-114

Ірина МАТОЛІЧ,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну,
Університет Короля Данила,
м. Івано-Франківськ, Україна

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО УКРАЇНИ. ОСНОВНІ ПРОБЛЕМИ

Матоліч І. Я. Сучасне мистецтвознавство України. Основні проблеми. У статті висвітлюються головні проблеми вітчизняного мистецтвознавства, започатковані ще від середньої освіти. Запропоновано можливі шляхи вирішення цих проблем. Зокрема, для успішнішої реалізації головних тенденцій мистецтвознавчого процесу в Україні необхідне створення єдиного всеукраїнського координаційного центру в системі Національної академії наук для визначення пріоритетних напрямів науки, створення нових програм наукових досліджень, їх видавничого завершення, а також для узгодження планування наукових тем і дисертаційних робіт, уникнення їх дублювання тощо. З'ясовано, що, незважаючи на економічні труднощі та відсутність координації розвитку мистецтвознавчої науки, все ж українське мистецтвознавство має достатній науковий потенціал щоби висвітлювати не лише поточні процеси художнього життя, а й провадити глибокі дослідження. Про це свідчить чимало ґрунтовних наукових праць.

Ключові слова: культурологія, мистецтвознавча освіта, наукове дослідження, методологія, інституції.

© Ірина Матоліч, 2020

Матолич И. Я. Современное искусствоведение Украины. Основные проблемы. В статье освещаются главные проблемы отечественного искусствоведения, основанные еще от среднего образования. Предложены возможные пути решения этих проблем. В частности, для успешной реализации главных тенденций искусствоведческого процесса в Украине необходимо создание единого всеукраинского координационного центра в системе Национальной академии наук для определения приоритетных направлений науки, создания новых программ научных исследований, их издательского завершения, а также для согласования планирования научных тем и диссертационных работ, избежания их дублирования и тому подобное. Установлено, что, несмотря на экономические трудности и отсутствие координации развития искусствоведческой науки, все же украинское искусствоведение имеет достаточный научный потенциал чтобы освещать не только текущие процессы художественной жизни, но и проводить глубокие исследования. Об этом свидетельствует немало фундаментальных научных трудов.

Ключевые слова: культурология, искусствоведческая образование, научное исследование, методология, институты.

Matolych I. Contemporary art history of Ukraine. Main problems. The article deals with the main problems of the art history, which arose at the present stage of its development. We believe that they date back to secondary education, as there is still no subject of the history of art in schools. Compared to other blocks, the culture logical block of subjects in the school curriculum has the least hours. The low level of humanitarian training of pupils in general education schools, in its turn, affects the low professional ability of art students of higher educational institutions.

Contemporary problems of the art history also include the non-compliance with the resolution that all DAK periodicals shall be publicly available on the website of the Vernadsky National Library of Ukraine, but in fact some of them are missing, and others are presented in one or two issues and are not updated in time. The situation is rather complicated due to the lack of information on the subject of scientific works in Ukraine, about holding foreign and sometimes domestic conferences. In this regard, it is advisable to create a unified information web page on the topic of planned PhD and doctor's theses, monographs, issues of lists of scientific papers, information on conferences, in-

cluding foreign ones, etc. In our opinion, this would help to avoid duplication of thesis topics by institutions. To the socially conditioned problems of the art history is added the lack of theoretical insights, which complicates practical researches. There is a lack of hypotheses, concepts and patterns of origin and features of the art development. It is necessary to form standards of modern methodology and criteria of the Ukrainian art critic, which is now at the level of science of the XIX century. The unification of terms and concepts is especially important for the theoretical generalizations.

It was found that, despite the economic difficulties and lack of coordination of the development of the art history, the Ukrainian art history has the sufficient scientific potential to cover not only the current processes of artistic life, but also to conduct in-depth researches.

In author's opinion, the deepening of the art practice will be facilitated by a wide program of publishing bibliographic indexes, anthologies of domestic and world art critical and art historical thought, serial publication of Ukrainian art heritage, translated literature, a wide range of popular science textbooks and books, creation of modern digital media on their basis. This includes the problem of insufficient elaboration of the history of art of the twentieth century, in particular, the materials of the diaspora, where there was a large number of domestic artists, among whom there are names of world importance.

Thus, for the successful implementation of the main trends of the art process in Ukraine it is necessary to create a single all-Ukrainian coordination centre in the system of the National Academy of Science in order to identify priority areas of science, to create new scientific research programs, their publishing completion, as well as to coordinate planning of scientific topics and thesis papers, and to avoid their duplication.

Keywords: science of culture, art education, scientific research, methodology, institutions.

Постановка проблеми. Сучасне мистецтвознавство є порівняно новою галуззю гуманітарних наук, що перебуває і в царині академічної історії мистецтв, і новітньої художньої критики. Поруч з культурологією та іншими науками, що репрезентують поступ гуманітаристики, мистецтвознавство становить впливову сферу розвитку духовної української художньої культури, загального руху національної ідеї.

Українське мистецтвознавство опирається на ідею відродження національної культури і традицій. Водночас воно наголошує на необхідності осмислення історичного минулого й осягнення нових, а найголовніше – об'єктивних критеріїв оцінки історичних подій, діяльності окремих особистостей.

Аналіз досліджень і публікацій. Перед сучасним вітчизняним мистецтвознавством постає чимало проблем. Це питання неодноразово зачіпали у виступах на конференціях, публікували у статтях дослідники Н. Булавіна [1], І. Голод [2], Т. Кара-Васильєва [3], М. Криволапов [4], О. Лагутенко [5], В. Овсійчук [6], О. Роготченко [7; 8], М. Станкевич [11], Г. Стельмащук [13], О. Федорук [14], Р. Шмагало [15] та ін.

Мета статті – визначити та проаналізувати основні проблеми українського мистецтвознавства кінця XX – початку XXI ст., запропонувати можливі шляхи їх вирішення.

Виклад основного матеріалу досліджень. Проблеми у мистецтвознавчій науці започатковані ще від середньої освіти. Так, у школах досі відсутній предмет історії мистецтва. На культурологічний блок предметів у шкільній програмі порівняно з іншими блоками відведено найменше – лише одну годину на тиждень. Таким чином, діти позбавлені змоги вивчати традиційну культуру, класичне національне та світове мистецтво, музику й архітектуру. Також немає необхідної кількості кваліфікованих учителів, не видано відповідних програм і підручників з цього предмету. Тому й не дивно, що випускники шкіл не можуть вступити до ВНЗ на мистецтвознавство та споріднені спеціальності без окремої додаткової підготовки [11: 5-6].

Такі негативні соціокультурні наслідки жорстких програм розвитку початкової освіти стануть очевидними вже найближчим часом, коли тисячі вчителів мистецтва стануть безробітними. Керівництво нашої держави не враховує досвіду європейських країн, які вже понад століття тому естетиці, культурі та мистецтву віддали пріоритет, не боячись при цьому «перевантажити» дітей культурними цінностями. З початкових навчальних закладів у майбутньому виростає професійне мистецтво і, відповідно, загальний культурний

рівень громадськості. Соціокультурні дослідження ситуації в Україні свідчать про необхідність дій у цьому напрямі. Очевидною є необхідність комплексної методики та спільних зусиль для розвитку всіх рівнів освіти в галузі художньої культури та мистецтва [15: 85].

Низький рівень гуманітарної підготовки учнів у загальноосвітніх школах своєю чергою впливає на невисоку фахову спроможність студентів-мистецтвознавців вищих навчальних закладів. Крім того, існують не менш важливі проблеми, через які випускники мистецтвознавчих кафедр не можуть продуктивно працювати за фахом. Через застарілість навчальних програм та їхню невідповідність сучасному стану мистецтва молодий мистецтвознавець не може якісно працювати як організатор виставок і аукціонів. Він не вміє зробити експертної оцінки творів мистецтва чи розрахувати вартість антикварних творів.

Відчутна також нестача фахівців найвищого наукового ступеня. Так, на кафедрі історії і теорії мистецтва НАОМА та ЛНАМ працює по 4 доктори мистецтвознавства, у ХДАДМ на аналогічній кафедрі – лише 1. З цієї ж причини відсутні кафедри з історії мистецтва у найбільших університетах країни. Якщо аспірантури з мистецтвознавства успішно діють у кількох вищих навчальних закладах і наукових установах, час від часу відбуваються захисти кандидатських у Києві, Львові, Харкові та Івано-Франківську, то з докторантами ситуація проблематична. Кількість охочих готувати докторські дисертації зменшується. Турботи та видатки значно перевищують доплату, передбачену для майбутнього доктора наук [11: 121–122].

До сучасних проблем мистецтвознавства належить також невиконання постанови про те, що всі ДАК-івські періодичні видання повинні бути у відкритому доступі на сайті Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, проте насправді окремі з них відсутні, а інші представлені одним чи двома випусками і вчасно не оновлюються.

Досить складною є ситуація, коли до офіційних вимог ДАКу до захисту кандидатської чи докторської дисертації додалася необхідність однієї (для кандидатів) чи чотирьох (для докторів) міжнародних публікацій, проте офіційного переліку іноземних видань ніде немає. Також серед вимог Міністерства освіти і науки є вимога щодо публікацій у системі видань Scopus та Web of Science, але у жодній із цих міжнародних систем мистецтвознавчі журнали України не фігурують. Головною метою системи Scopus є сприяння покращенню якості статей. Існує проблема відсутності інформації щодо тематики наукових робіт в Україні, про проведення зарубіжних, а іноді вітчизняних конференцій. У зв'язку з цим доцільною бачиться створення уніфікованої інформаційної веб-сторінки з тематикою запланованих кандидатських і докторських дисертацій, монографій, випуски списків наукових праць, відомості про конференції, зокрема зарубіжні, тощо. Це сприяло б уникненню дублювань інституціями тем дисертацій. Щоправда, віднедавна на офіційному сайті ЛНАМ з'явилася рубрика, де можна ознайомитись із темами кандидатських і докторських дисертацій, які готуються у цьому закладі.

В Україні існують й інші проблеми співпраці мистецтва із соціумом. Так, важливою проблемою сучасного мистецтвознавства є та, що у художніх музеях України, а їх є не один десяток, працює мізерна кількість дипломованих мистецтвознавців. На посадах наукових працівників, екскурсоводів, охоронців фондів, завідувачів відділів і навіть директорів працюють історики, філологи, художники, але не мистецтвознавці. Як приклад, можемо назвати музей мистецтв Прикарпаття (м. Івано-Франківськ), де з 36 осіб персоналу немає жодного працівника, який би мав фах мистецтвознавця. Не набагато краща ситуація у Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття (м. Коломия, Івано-Франківської обл.), де з-поміж 23 наукових співробітників лише завідувач відділу К. Каркадим має фах мистецтвознавця. Натомість, у сусідній Польщі фах історика мистецтва можна здобути майже в кожному університеті чи академії мистецтва, тоді як в Україні лише в трьох вищих навчальних закладах: НАОМА, ХДАДМ та ЛНАМ.

Серед мистецтвознавчих видань майже немає мистецьких видань для дітей. Як виняток, можемо назвати дитячий мистецький журнал «Джміль», що знайомить наймолодших читачів з азами живопису, музики та літератури.

До соціально зумовлених проблем мистецтвознавства додається ще й нестача теоретичних напрацювань, яка ускладнює й практичні дослідження. Теорія мистецтва повинна бути своєрідним орієнтиром у мистецькому й мистецтвознавчому просторі. А для цього необхідна цілісність самого мистецтвознавства з його трьома основними складовими: історією мистецтва, художньою критикою та теорією. Для вирішення цього питання необхідне впровадження у навчальних закладах різних рівнів акредитації академічної дисципліни «теорія мистецтва», оскільки без неї не може бути якісного розвитку мистецьких навчальних закладів як вищої ланки мистецької освіти.

Відчувається нестача гіпотез, концепцій та закономірностей виникнення й особливостей розвитку мистецтва. Необхідним є формування стандартів сучасної методології та критеріїв української мистецької критики, яка перебуває нині на рівні науки XIX ст. Для теоретичних узагальнень особливо важливою є уніфікація термінів і понять. Щоправда маємо статтю М. Станкевича «Сім великих теорій мистецтва» [12], у якій автор визначає та ретельно описує сім основних фундаментальних теорій мистецтва. Це чи не єдина теоретична праця в українському мистецтвознавстві, написана та видана впродовж останніх років.

Однак, незважаючи на економічні труднощі та відсутність координації розвитку мистецтвознавчої науки, слід зазначити, що українське мистецтвознавство має достатній потенціал, щоби висвітлювати не лише поточні процеси художнього життя, а й провадити глибокі дослідження. Про це свідчить чимало ґрунтовних наукових праць: «Українська рукописна книга» (1995) Я. Запаска, «Українське малярство XVII–XIXст. Проблеми кольору» (1996) В. Овсійчука, «Українське художнє дерево XVI–XX ст.» (2002) М. Станкевича, «Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.» (2005) Р. Шмагала тощо. Ці монографії охоплюють широке коло актуальних проблем розвитку мистецтва та культури України від найдавніших часів. Також маємо мистецтвознавчі праці, у яких досліджено численні види декоративно-прикладного мистецтва: вишивку, ткацтво, писанки, витинанки, народну іграшку, вітражі Львова, народну гравюру, художнє дерево та ін. [7: 156].

Попри те, спостерігаємо певну нерівномірність представлення видів і жанрів мистецтва в наукових дослідженнях. Аспіранти західного реґіону найчастіше звертаються до комплексних досліджень етнографічних територій. Натомість мало вивчається та досліджується мистецтво археологічних культур, теми з візантології та середніх віків, мистецтво на основі національних музейних збірок та мистецтво XX ст., переосмислення з нових позицій його окремих періодів і художніх постатей, українське мистецтво в контексті зарубіжних художніх практик. Нині потрібні ґрунтовні дослідження, що відображають сучасний художній процес.

Проблеми у сфері мистецтвознавства не вичерпуються нерівномірністю наукових досліджень видів чи жанрів. Важливим сьогодні є розвиток бібліографічної науки як підґрунтя для фундаментальних досліджень. На нашу думку, поглибленню мистецтвознавчої практики сприятиме широка програма з видання бібліографічних покажчиків, антологій вітчизняної та світової художньо-критичної та історико-мистецтвознавчої думки, серійного видання української мистецтвознавчої спадщини, перекладацької літератури, широкого корпусу науково-популярних посібників і підручників, створення на їх базі сучасних цифрових носіїв. Сюди ж належить проблема недостатнього опрацювання історії мистецтва XX ст., зокрема, матеріалів діаспори, де опинилася велика кількість вітчизняних митців, серед яких є імена світового значення.

Окремо слід згадати про проблему об'єктивної оцінки всіх історичних етапів роз-

витку художньої культури, починаючи з найдавніших часів. Адже відомо, що майже всі наукові праці, монографії з історії українського мистецтва, які надруковані впродовж XIX–XX ст., сьогодні не відповідають історичній правді. Вони заполітизовані та часто містять спотворені оцінки художнього процесу й позбавлені об'єктивних естетичних критеріїв. Сказане частково стосується навіть 6-томної «Історії українського мистецтва». Сьогодні можна по-різному оцінювати це видання, яке має чимало дрібних і значно серйозніших прорахунків і недоречностей, але не можемо спростувати того, що на ній виховалося кілька поколінь українських учених [11: 15].

Щоправда, цю проблему нещодавно частково було вирішено шляхом видання багатотомної «Історії українського мистецтва» у 2006–2011 рр. (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського). Зокрема, в її п'ятому томі зроблено аналіз мистецького процесу минулого сторіччя. В його основу покладено принципово нову концепцію розвитку, нові методи й процеси оцінювання, відповідні сучасному мистецтвознавству [3: 33–39].

Недоліком мистецтвознавчої науки в Україні є ігнорування тематичних конференцій, де б з'ясовувалися сучасні проблеми мистецтвознавства та шляхи їх вирішення. Серед тих, які вдалось організувати, – наукова конференція «Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку» (АМУ, 2000); «Українське мистецтвознавство: сучасний стан та перспективи розвитку» (ІМФЕ ім. М. Рильського, 2001); міжнародна науково-практична конференція «Рефлексія і дискурс у мистецтвознавстві» (ІПСМ АМУ, 2007), конгрес «Міжнародна асоціація україністів» (ІМФЕ ім. М. Рильського, 2013), щорічний Національний науково-мистецький форум «Гончарівські читання» (Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара»), «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (ІПСМ НАМ України, 2019). Сюди слід зарахувати унікальну двоетапну міжнародну наукову конференцію, що чи не вперше повністю присвячувалася проблемам розвитку саме мистецтвознавства – «History of Art History». Вона розпочалась у вересні 2010 р. у Торуні (Польща) [16] та закінчилася через місяць у Каунасі (Литва) [17] й присвячувалася 200-й річниці першої лекції з мистецтвознавства в університеті Вільнюса (1810). Ця конференція була присвячена теорії та історії мистецтва як науковій дисципліні та її внеску в розвиток національної й естетичної самобутності народів Центрально-Східної, Східної та Південно-Східної Європи. Досягнення вітчизняного мистецтвознавства тут пропагували українські науковці: Н. Акчуріна-Муфтієва, І. Міщенко, О. Новицька, Т. Павлова, Л. Савицька, М. Селівачов, Л. Соколюк, Т. Стефанишин, О. Сторчай, Н. Урсу. На таких конференціях учені намагаються виявляти новітні напрямки мистецтвознавства, інтегруючи його інтереси в ширший культурологічний простір [7: 156].

На сьогодні в Україні відсутні спеціальні державні інституції, які би відали координацією та кураторством мистецького руху в країні. Вирішення цієї ситуації бачить доктор мистецтвознавства Олександр Сокол, який вважає, що «у зв'язку з проблемою інформації доцільною б була організація інформаційних вісників про тематику запланованих кандидатських та докторських дисертацій, монографій, про діяльність видавництв, випуски збірок наукових праць, відомості про конференції, у тому числі, зарубіжні, тощо» [10: 307].

Водночас сьогодні виникла загроза, що арт-критика, підпорядкована потребам художнього ринку і зосереджена на сторінках модних глянцевих видань і престижних галерей, рекламує те мистецтво, яке, з погляду бізнесу, здатне принести високі прибутки. Комерціалізація мистецтва породила характерний для зламу XX–початку XXI ст. тип «критика-маклера», «критика-менеджера». Тому виникає необхідність координації підходів у ширшій, аніж сфера мистецтва, системі, якою є загальнокультурний контекст, що вимагає розширення фахових кордонів мистецтвознавства і художньої критики.

На думку Т. Кара-Васильєвої, одним з недоліків сучасного мистецтвознавства є

його внутрішній і зовнішній герметизм. Співпраця української науки із світовою практикою та європейськими науковими центрами могла б стати виходом з цієї ситуації [3: 37]. Таким чином, для успішнішої реалізації головних тенденцій мистецтвознавчого процесу в Україні необхідне створення єдиного всеукраїнського координаційного центру в системі Національної академії наук для визначення пріоритетних напрямів науки, створення нових програм наукових досліджень, їх видавничого завершення, а також для узгодження планування наукових тем і дисертаційних робіт, уникнення їх дублювання. Дилетантство в мистецтвознавчій науці можна подолати шляхом налагодження тіснішої співпраці між мистецтвознавчою освітою та академічною наукою. Для цього бачиться необхідним періодичне проведення конференцій, симпозіумів і нарад для обговорення здобутків і прорахунків. Усі етапи розвитку культури і мистецтва України, починаючи з найдавніших часів, вимагають нового наукового осмислення та тлумачення. Слід зосередити увагу на філософських аспектах розвитку сучасної мистецтвознавчої науки. Філософія і мистецтво, інтегруючись у мистецтвознавчу науку, повинні виконувати загальнокультурну функцію синтезу наукових знань у єдиній універсальній і цілісній системі соціального досвіду та майбутніх напрацювань. Також необхідно координувати мистецтвознавчу освіту та академічну науку, об'єднати зусилля у підготовці фундаментальних історико-мистецьких напрацювань. Тому дослідження соціальних, соціофілософських аспектів мистецтва слід інтенсивніше використовувати в наукових розробках національного мистецтвознавства [3: 37–38].

Висновки та перспективи дослідження. Таким чином, сучасна мистецтвознавча наука в Україні має низку проблем. Проте, незважаючи на економічні труднощі та відсутність координації розвитку мистецтвознавчої науки, слід зазначити, що українське мистецтвознавство має достатній науковий потенціал. Про це свідчать численні ґрунтовні наукові монографії, кандидатські й докторські дисертації. Опубліковані напрацювання дослідників видаються вагомішими, якщо враховувати, що більшість національних програм мистецтвознавства не мають достатньої фінансової підтримки держави, що існують певні труднощі у відповідності мистецької освіти України вимогам Болонського процесу, є окремі проблеми в кожному реґіоні, науково-мистецькому осередку.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Булавіна Н. Мистецька критика в сучасних реаліях, або голос позбавлених голосу. *Сучасне мистецво:* наук. Київ: Фенікс, 2008. Вип. V. С. 175-181.

2. Голод І. Мистецтвознавство у національній освіті України. *Мистецька школа в системі національної освіти України:* навч.-метод. посібник. Львів: Брати Сиротинські і К, 1999. С. 15-25.

3. Кара-Васильєва Т. Сучасне українське мистецтвознавство: новий погляд, переосмислення та наукова координація. *Вісник НАН України,* 2014. № 8. С. 33-39.

4. Криволапов М. До питання розвитку українського мистецтвознавства у ХХ ст. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*, 2007. Вип. 14. С. 38-49.

5. Лагутенко О. А. Українське мистецтво ХХ століття: проблеми мистецтвознавчої методології. *Вісник ДАКККіМ*. Київ: Міленіум, 2003. № 4. С. 29-34.

6. Овсійчук В. Стан мистецтвознавства в Україні. *Народознавчі зошити*. Львів: Місіонер, 1999. Вип. 5 (29). С. 593-597.

7. Роготченко А. Современное искусствоведение как наука о современном искусстве. *Вісник ХДАДМ.* Мистецтвознавство, 2010. № 1. С. 153-157.

8. Роготченко О. Соціальні явища у формотворенні елітарної науки. *Мистецтвознавство: Роздуми і життя:* монографія. Київ: Фенікс, 2018. С. 201-212.

9. Сидоренко В. Засновано Інститут проблем сучасного мистецтва / В. Сидоренко. *Мистецькі обрії'2001–2002*: Альманах: наук-теор. практика та публіцистика. Київ, 2003. Вип. 4–5. С. 589-591.

10. Сокол О. Проблеми становлення наукової еліти в галузі мистецтвознавства. *Мистецтвознавство України*. Київ: Спалах, 2000. Вип. 1. С. 305-310.

11. Станкевич М. Мистецтвознавство на межі тисячоліть. *Мистецтвознавство'99:* науковий збірн. Львів: СКІМ, 1999. С. 11-22.

12. Станкевич М. Сім великих теорій мистецтва. *Мистецтвознавство'12:* наук. збірн. Львів: СКІМ, 2012. С. 9-20.

13. Стельмащук Г. Критика на критику: проблеми і завдання художньої критики у мистецькому процесі XXI століття. *Мистецтвознавчий автограф*. Вип. 6–8. Львів: ЛНАМ, 2013. С. 48-75.

14. Федорук О. Назрілі проблеми сучасного мистецтвознавства. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії'2009.* Вип. 2 (11). С. 151-154.

15. Шмагало Р. Українське мистецтвознавство початку XXI століття в сутінках оптимізації. *Мистецтвознавство'2015:* наук. збірн. Львів: СКІМ, 2015. С. 81-88.

16. History of Art history in Central, Eastern and South-Eastern Europe: *Jubilee International Conference celebrating The 200 Anniversary of the First Lecture on the History of Art at Vilna* / Vilnius University (14– 16 September, 2010). Torun', 2012.Vol. 1. 300 s., Vol. 2. 286 p.

17. Meno istorija ir Kritika. *Art History & Criticism.* Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2011. T. 7. 244 p.: iliustr.

REFERENCES

1. Bulavina, N. (2008). Art criticism in modern realities, or the voice of the voiceless. *Suchasne mystetsvo*, V, 175-181 [in Ukrainian].

2. Holod, I. (1999). *Art history in the national education of Ukraine*. Mystetska shkola v systemi natsionalnoi osvity Ukrainy: navch.-metod. posibnyk. Lviv: Braty Syrotynski i K [in Ukrainian].

3. Kara-Vasylieva, T. (2014). Contemporary Ukrainian art history: a new look, rethinking and scientific coordination. *Visnyk NAN Ukrainy*, 8, 33-39 [in Ukrainian].

4. Kryvolapov, M. (2007). On the development of Ukrainian art history in the twentieth century. *Ukrainska akademiia mystetstva. Doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi*, 14, 38-49 [in Ukrainian].

5. Lahutenko, O. A. (2003). Ukrainian art of the twentieth century: problems of art history methodology. *Visnyk DAKKKiM*, 4, 29-34 [in Ukrainian].

6. Ovsiichuk, V. (1999). The state of art history in Ukraine. *Narodoznavchi zoshyty*, 5 (29), 593-597 [in Ukrainian].

7. Rohotchenko, A. (2010). Contemporary art history as a science of contemporary art. *Visnyk KhDADM. Mystetstvoznavstvo*, 1, 153-157 [in Russian].

8. Rohotchenko, O. (2018). *Social phenomena in the formation of elite science. Mystetstvoznavstvo: Rozdumy i zhyttia: monohrafiia*. Kyiv [in Ukrainian].

9. Sydorenko, V. (2003). The Institute of Contemporary Art Problems was founded. *Mystetski obrii*, 4-5, 589-591 [in Ukrainian].

10. Sokol, O. (2000). Problems of formation of the scientific elite in the field of art history. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 1, 305-310 [in Ukrainian].

11. Stankevych, M. (1999). Art history at the turn of the millennium. *Mystetstvoznavstvo, 99*, 11-22 [in Ukrainian].

12. Stankevych, M. (2012). Seven great theories of art. *Mystetstvoznavstvo*, 12, 9-20 [in Ukrainian].

13. Stelmashchuk, H. (2013). Criticism for criticism: problems and tasks of art criticism in the artistic process of the XXI century. *Mystetstvoznavchyi avtohraf*, 6-8, 48-75 [in Ukrainian].

14. Fedoruk, O. (2009). Mature problems of modern art history. *Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvoznavchoi nauky: Mystetski obrii*, 2 (11), 151-154 [in Ukrainian].

15. Shmahalo, R. (2015). Ukrainian art history of the beginning of the XXI century in the twilight of optimization. *Mystetstvoznavstvo,* 2015, 81-88 [in Ukrainian].

16. History of Art history in Central, Eastern and South-Eastern Europe: *Jubilee International Conference celebrating The 200 Anniversary of the First Lecture on the History of Art at Vilna* / Vilnius University (14–16 September, 2010). Torun', 2012. Vol. 1. 300 s., Vol. 2. 286 p.

17. Meno istorija ir Kritika. *Art History & Criticism.* Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2011. T. 7. 244 p.: iliustr.

Стаття надійшла до редакції
2 листопада 2020 року

УДК 746.02
ORCID ID: 0000-0002-4074-7454
ORCID ID: 0000-0003-3111-7319
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-115-121

Ольга ЛУКОВСЬКА,
доктор мистецтвознавства, доцент, заступник генерального директора Львівського палацу мистецтв, професор, Українська академія друкарства, м. Львів, Україна

Олена ЦИМБАЛЮК,
кандидат мистецтвознавства, доцент, Українська академії друкарства, м. Львів, Україна

ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ «АРТТЕКСТИЛЬ. ІНТЕГРАЦІЯ МИСТЕЦТВ»

Луковська О. І., Цимбалюк О. К. Всеукраїнський мистецький проєкт «Арттекстиль. Інтеграція мистецтв». Проєкт «Арттекстиль. Інтеграція мистецтв» спрямований на реалізацію всеукраїнської онлайн-виставки арттекстилю на основі відкритого мистецького конкурсу. Популяризація проєкту серед широкої громадськості та мистецької спільноти проводилась за допомогою додаткових проєктних ресурсів: тематичного багатомовного вебсайту з арт текстилю, галереї 3Д авторських творів; каталога з 50 робіт-переможців; аудіогід про 15 переможців виставки в додатку izi.travel; та рекламних відео роликів.

Ключові слова: атртекстиль, інтеграція, проєкт, конкурс.

© Ольга Луковська, 2020
© Олена Цимбалюк, 2020

Луковская О. И., Цимбалюк Е. К. Всеукраинский проект «Арттекстиль. Интеграция искусств». Проект «Арттекстиль. Интеграция искусств »направлен на реализацию всеукраинской онлайн-выставки арттекстилю на основе открытого художественного конкурса. Популяризация проекту среди широкой общественности и творческого сообщества проводилась с помощью дополнительных проектных ресурсов: тематического многоязычного веб-сайта с арт текстиля, галереи 3Д авторских произведений; каталога с 50 работ-победителей; аудиогид о 15 победителей выставки в приложении izi.travel; и рекламных видео роликов.

Ключевые слова: арттекстиль, интеграция, проект, конкурс.

Lukovska O., Tsymbalyuk O. All-Ukrainian art project «Textile Art. Mixed Media». The article examines the leading trends of professional Ukrainian textile on the example of the All-Ukrainian art project «Textile Art. Mixed Media».The project was implemented by the Lviv regional organization of the National Union of Artists of Ukraine under support of the Ukrainian Cultural Foundation.

The project aims to promote the innovative textile art of Ukraine and determine its place in the national culture through the presentation and promotion of a wide range of creative material by contemporary professional artists.Within the framework of the project, an all-Ukrainian online exhibition was held, which demonstrated various activities of artists from all over Ukraine–Kyiv, Cherkasy, Poltava, Rivne, Lviv, Kolomyya, Kremenchuk, Ternopil, Kharkiv, Odesa, Vinnytsia, Mukachevo, Kamyanets-Podilsky.

The project showed the peculiarities of the development of art textiles at the beginning of the XXI century.The author's works included in the exposition testify to the active integration of artistic techniques and technologies, traditions and modernity.Such features are noticeable for the artistic present and for most of the works presented at the exhibition.Among others, they presented their workJ. Guz, N. Dyadyukh, A. Nosenko, Y. Stempitska, V. Chornobay, O. Poberezhna, A. Poderevyanska, I. Shostak-Orlova, O. Borysenko, A. Golodetska, H. Notchenko, O. Zherebetska, and many others. Artists are not afraid to experiment, exploring the qualities, features and interaction of fabrics, textures, materials etc. They reconfirm that modern textile works can perfectly coexist and combine both traditional and innovative artistic trends.

In particular, there is a tangible integration of textileart with other arts – painting, graphic, design, computer technology. The result of this symbiosis are original stylistic, thematic and species textile objects.

Further promotion of the art direction was also carried out through a Facebook page,with the help of a thematic multilingual website and an audio-guide about artworks of the winners of the competition on the izi.travel platform. According to the results of the exhibition, a catalog of works was also published.

The project «Textile Art. Mixed Media» showed that textile art are one of the brightest phenomena of Ukrainian decorative art. He also proved that exhibition activity is an indisputable stimulus of creative creativity because professional artists have the opportunity to present their work, look at other achievements, share experiences, which is extremely important for the growth of creative personality.

Key word: Textile art, project, innovation, trends, artist.

Постановка проблеми. Художній текстиль є одним з найбільш яскравих явищ українського декоративного мистецтва. Як й інші види декоративного мистецтва, арттекстиль тісно пов'язаний із загальними тенденціями мистецтва кінця XX – початку XXI ст., на які вплинули складні художні процеси та епоха глобалізації. Ламаючи стереотипи традиційних методів, сучасний арттекстиль почав набувати форми міжвидового мистецтва, використовуючи, поряд зі звичними, нетрадиційні для цього виду матеріали, техніки та технології, які недостатньо вивчені на сьогодні.

Актуальність теми та аналіз останніх досліджень та публікацій. Монографічні дослідження, наукові розвідки та численні публікації теоретиків та дослідників декоративного мистецтва – Т. Кари-Васильєвої, К. Гончар, З. Чегусової, Т. Печенюк, О. Луковської, О. Цимбалюк та багатьох інших, обґрунтовано стверджують те, що сьогодні в арттекстилі України відбуваються концептуальні метаморфози [2–6; 8].

Зокрема, відчутний інтеграційний зв'язок художнього текстилю з іншими видами мистецтва – живописом, графікою, дизайном, комп'ютерними технологіями. Результатом цього симбіозу постають оригінальні за стилістикою, тематичним, видовим спрямуванням та образним вирішенням текстильні об'єкти.

Принципового наукового значення й особливої актуальності набуває вивчення та популяризація як візуального, такі теоретичного матеріалу. Важливим є виявлення провідних тенденцій та якісних характеристик композиційних, технологічних і сюжетно-тематичних змін в сучасному арттекстилі України. Саме на вирішення описаних аспектів був спрямований всеукраїнський мистецький проєкт «Арттекстиль. Інтеграція мистецтв», реалізований Львівською обласною організацією національної Спілки художників України за підтримки Українського культурного фонду.

Мета публікації – на прикладі конкретного мистецького проєкту проаналізувати розвиток інноваційних тенденцій у текстилі України, простежити вплив різних видів мистецтва на його художньо-стильову структуру.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні в Україні спеціалізовані заходи, які дозволяють експонувати та поширювати інноваційні твори арттекстилю, відбуваються вкрай рідко через ряд об'єктивних причин. Відомі та престижні колись експозиції поволі відходять у минуле. Наприклад, всеукраїнська трієнале арттекстилю у Києві чи «Текстильний шал», який мав колись у Львові формат щорічного, взагалі зникли з виставкових просторів. Участь у регіональних подіях, які зрідка відбуваються, доступна переважно для обмеженого кола учасників, що значно зменшує можливість митців різних областей до обміну інформацією, набуття нового досвіду та презентації свої досягнень.

Проте, багато художників текстильників продовжують плідно працювати і створювати справжні інноваційні шедеври, адже вони не можуть не творити. Саме тому справді є потреба у підтримці, розвитку та гідній презентації текстильного мистецтва.

Яскравою подією, що свідчить про необхідність таких заходів, була всеукраїнська виставка текстильного мистецтва «Текстильні інспірації», яка відбулася у Львові у 2017 році у Львівському Палаці мистецтв.

Учасники з різних регіонів України представили свої праці на виставці й принаймні третина робіт мала характер міжвидового мистецтва, а кожна друга композиція була створена з використанням інноваційних можливостей [7].

Мистецтвознавці та учасники проєкту зазначили про важливість заходу, адже арттекстиль займає гідне місце на мистецькій мапі як українського, так і європейського сучасного мистецтва та має перспективи подальшого розвитку у майбутньому.

Отож, Львівська обласна організація національної Спілки художників з метою подальшої популяризації інноваційного арттекстилю подала на конкурс проєкт до Українського культурного фонду[1]. Задум мистецького проєкту спрямований на демонстрацію широкого діапазону творчих пошуків професійних митців України, а також створення можливості творчої співпраці та обміну досвідом.

Оскільки всеукраїнський проєкт «Арттекстиль. Інтеграція мистецтв» містив комплексну ініціативу з популяризації творчих та наукових доробок у ділянці текстильного мистецтва, експерти підтримали цю ідею. Таким чином проєкт був реалізований за підтримки Українського культурного фонду та тривав з червня до жовтня 2020 р.

На жаль, карантинна ситуація в країні змусила внести корективи у задумане – певні заходи, зокрема, наукову конференцію організатори змушені були скасувати, а проєкт було вирішено реалізувати в режимі онлайн.

Головним результатом проєкту «Арттекстиль. Інтеграція мистецтв» стала мистецька онлайн виставка у3D форматі, на якій демонструвалися авторські оригінальні текстильні твори, що пройшли конкурсний відбір.

Окрім виставки, було створено сторінку у мережі Фейсбуку, тематичний вебсайт, на якому висвітлювалися текстильні події, надруковано каталог робіт, записано аудіогід про вибрані авторські роботи на платформі izi.travel. Також було створено промоційний ролик проєкту, з якого поціновувачі арттекстилю могли дізнатися про створення та перебіг проєкту, довідатися цікавинками з історії розвитку текстильного мистецтва в Європі та Україні, почути враження авторів про проєкт тощо [1].

Важливим завданням проєкту було створити умови для діалогу творчих середовищ. Реалізований замисел виявився надзвичайно вдалим; неочікувано у проєкті взяли участь професійні митці практично зі всіх регіонів України – Львова, Києва, Одеси, Сімферополя, Тернополя, Кам'янця-Подільського, Вінниці, Рівного, Мукачева, Кременчука, Харкова, Черкас, Полтави, Коломиї.

На конкурс було подано понад 100 мистецьких творів, з яких до виставки журі відібрало 50 найкращих. Додатково ще близько 60 творів розміщено у галереї на вебсайті [1].

Така кількість учасників свідчить про неабияке зацікавлення сучасними формами арттекстилю. Аналіз художньо-стильових та тематичних особливостей мистецьких творів дозволяє простежити, які зміни та концептуальні метаморфози відбуваються сьогодні у текстильному середовищі.

Провідною темою проєкту «Арттекстиль. Інтеграція мистецтв» є яскравий симбіоз та інтеграція художніх традицій та нових технологій. Варто зазначити, що цей аспект є надзвичайно актуальним і маловивченим на етапі розвитку сучасного мистецтва.

Поєднання традицій і сучасності спостерігається у більшості творів, презентованих на виставці. Серед інших, це твори Я. Гузь (Рівне), Н. Дядюх (Львів), В. Чорнобая (Тернопіль), О. Побережної (Рівне), А. Подерев'янської (Київ), І. Шостак-Орлової (Вінниця) та інших [1].

Прикметною рисою багатьох авторів, які презентували свою творчість, є звертання до графічних засобів виразу. Графі-

[1] Український культурний фонд – державна установа, створена у 2017 р. як нова модель надання на конкурсних засадах державної підтримки та промоції ініціатив у сфері культури та креативних індустрій. Діяльність Фонду, відповідно до чинного законодавства, є невід'ємною частиною політики і визначених пріоритетів діяльності Міністерства культури та інформаційної політики України.

ка приваблює, зокрема, львів'янку У. Гриник, яка у своєму декоративному творі «Зимове мереживо» оригінально зуміла вхопити ліричну мить зимової природи. Мисткиня постійно надихається натурою, її змінними емоційними станами. Реалізовуючи свою творчу візію, вона звернулася до техніки традиційного гарячого батику, вдало використовуючи його специфічні можливості. Традиційна техніка не завадила авторці створити надзвичайно сучасну та оригінальну композицію. Робота виконана на бавовняній тканині аніліновими барвниками та гарячим воском, який є властивий цьому способу декорування тканин. Талановитій художниці вдалося за допомогою світла й тіні в ахроматичній колористиці передати майже реалістичне зображення зимових дерев. Серед покритих пухнастим снігом гілок де-не-де яскраво проблискують білі цятки сонячного світла.

Попри обмежену кольорову гаму, твір надзвичайно настроєвий. Робота демонструє, що У. Гриник не лише тонко відчуває колір та матеріал, а й досконало володіє текстильними техніками.

Привабливо таємнича графічна композиція «Вічність» Сурена Варданяна спонукує глядача до глибокої рефлексії та роздумування. Ідея твору з'явилася в автора не випадково. Художник давно досліджує та глибоко захоплюється творчістю Григора Нарекаці – знаного вірменського поета, філософа, автора багатьох богословських праць. Його літературні твори постійно надихають художника-графіка, адже біблійна поетика Нарекаці пронизана фігурами, образами, темами давньої священної історії та вирізняється своїм неповторним характером.

Композиція «Вічність» – це авторська лірико-містична поема, в якій художник зображує загадкового птаха, який дивиться на нас із далеких нашарувань минулих віків і стоїть на сторожі вічності. Малюнок створено за допомогою кольорових маркерів і акрилових фарб та м'яко, напівпрозоро прочитується на темно-синьому тлі тканини. Автор знаходить оригінальне, незвичне вирішення для зображення пір'я. Білий рисунок пір'їнок тонко завивається в чудернацький асоціативний візерунок, що нагадує вірменські літери, в які митець вкладає закодований текст фраз з поезій Нарекаці.

Твір «Вічність» виконаний у прикметному для творчості С. Варданяна стилі, адже графік створив цілу низку сюжетних, орнаментальних та шрифтових композицій на тканинах за мотивами великого мислителя.

Важливим завданням проєкту було привабити до експериментування з текстильними матеріалами молодь, а також художників інших видів мистецтва, які ніколи не працювали в текстилі, проте мають творчий потенціал та бажання спробувати створити свій авторський шедевр.

Так, оригінальністю вирізняється графічна робота «Пробудження» молодої авторки С. Дорош (Львів). Мисткиня, яка професійно займається графічним мистецтвом, вирішила спробувати свої можливості у текстилі, експериментуючи та поєднуючи можливості обидвох художніх видів.

Свій композиційний задум С. Дорош реалізувала у техніці графічної кольорової монотипії. Проте для відтиску замість паперу вона використала натуральну тканину, структура дрібного переплетення якої передає дещо інше, пом'якшене сприйняття графічного зображення. Авторка ретельно продумала усі елементи композиції, добрала кольорову гаму і досягла чудового результату. Спочатку на біле полотно вона кладе тло м'яких червоно-жовтих переходів, що простягаються по усій формі твору. На цьому тлі граційним контрастом прочитується темна асоціативна композиція із зображенням пташок та сонця. Малюнок демонструє характерну для художниці манеру виконання монотипії, коли краї декоративних темних форм спеціально розмиваються. Загалом поєднання легких кольорових переходів на тканині, обмеженої кольорової гами та контрастний, але делікатний чорний акцент основного малюнка справді створює враження ранішнього пробудження, коли в легких сутінках чути спів птахів.

До використання засобів графічної мови звертаються також інші митці, зокрема,

М. Дрімайло (текстильна композиція «Гроза»), Ю. Стемпіцька (композиція «Альбіфлора»), О. Жеребецька (твір «Весна»).

Творчість Христини Нотченко (Харків) доводить, що арттекстиль – це цілком сучасне мистецтво, яка дозволяє експериментувати з новими технологіями, засобами, техніками. Її авторська жіноча хустка «Вогні Харкова» виконана за допомогою сучасних комп'ютерних засобів творення художніх композицій. За основу авторка взяла архітектурні елементи та зображення окремих міських будівель, переплітаючи їх на одній площині в химерні конфіґурації, орнаменти та візерунки.

Безмежність мистецької фантазії та знання комп'ютерних програм дозволило авторці створити оригінальний малюнок, що ніби у калейдоскопі складається з дрібних мерехтливих часточок, з'єднаних в одну цілісну замкнуту композицію. Робота виконана у колориті блакитно-синіх аж до чорного переливів та відтінків з незначним додатком білого, золотого та жовтого. Здалеку фантазійне зображення нагадує швидше великі барвисті квіти, аніж елементи будинків та конструкцій.

Малюнок надрукований на блискучому шовку, що додає виробу розкішного полиску. Композиція хустки є універсальною, адже може бути використана і як декоративний виставковий твір, і як ужиткова річ, у цьому випадку хустка. Рапортне повторення елементів може також служити основою для створення дизайнерської тканини.

Новаційні тенденції, котрі свідчать про креативність пошуків, прикметні П. Бенедюку (Рівне). Так, експериментальним пошуком позначений твір «Алюзія комфорту», що вирізняється просторовим трактуванням композиції. Автор створює сучасну інсталяцію із металевої спіралевидної конструкції, металевих пружинок і шматків нетканого матеріалу, спрямовуючи глядача до широкого асоціативного ряду та філософських розмірковувань про сучасне мистецтво. Чому? Бо декоративна композиція «Алюзія комфорту» є дещо відмінною від прийнятого традиційного поняття, яке ми звикли називати «художній текстиль».

Своїми експериментальними творами художник доводить, що сьогодні змінюються загальні принципи розуміння мистецтва і декларує свій власний шлях розвитку. П. Бенедюк зазначає у своєму авторському мотто, що «універсальність художнього текстилю спонукає задуматися над можливостями втілення власних творчих задумів і в який спосіб донести свою ідею до глядача». Автор стверджує, що «супрематичність форм, присутність текстильних та ткацьких ремінісценцій наближають ген ужиткового народного мистецтва до мистецтва сучасного, створюючи нові форми з новим змістовним наповненням, сучасною проблематикою тощо» [1: 14].

Як бачимо, інтеграція технік та матеріалів є провідною тенденцією сучасного українського арттекстилю. Така риса прикметна творчості львівської мисткині Таміли Печенюк, текстильні панно якої позначені концептуальним авторським підходом.

У декоративній композиції «Ковчег» художниця поєднує волокно льону, черпаний папір та перфорований папір. Використання різноманітних матеріалів не завадило художниці створити цілісну оригінальну композицію із зображенням загадкового ковчега.

На темно синьому тлі тканини прочитується умовний силует човна, виконаний клеєвою технікою із волокон льону натурального сірого, білого та блакитного кольорів. Волокна льону переплітаються між собою, творячи химерну напівпрозору площину. Для художньої виразності створеного образу мисткиня також використовує черпаний папір. Загальну композицію авторка доповнює пасмом перфорованого паперу на задньому плані твору. Дрібні отвори в папері здалеку створюють враження дрібного орнаменту.

Композиція Т. Печенюк показує широкий діапазон творчого мислення авторки, яка для реалізації свого концептуального задуму використовує найрізноманітніші засоби. Авторка, зокрема, зазначає, що «текстиль – це не лише техніки та матеріали, це сфера віднайдення відповідних смислових компонентів для творчого самовираження» [1: 45].

Багато творів на виставці відображають багаті традиційні можливості арттекстилю, тим самим показуючи наскільки традиція може органічно вплітатися у сучасний контекст.

До традиційного ткацтва звертається львів'янка Ольга Куц, яскраво демонструючи, що традиційним ткацтвом можна виконати креативну композицію. Концептуальним є задум твору «АББА», який презентує авторка: в основу покладено історію легендарного шведського музичного квартету з однойменною назвою. Співаки та музиканти були найуспішнішим колективом за всю історію популярної музики й приваблювали до свого не лише музичного, а й візуального образу. Вони були оригінальними і в музиці, і в одязі. На цю деталь, власне, й звернула увагу художниця Ольга Куц, використавши модні зразки взуття співаків в стилі 70-х. Зображення «козачків» та «чобітків» є надзвичайно символічним – вони передають цілу яскраву епоху, коли гурт був на вершині популярності. Символічним є і матеріал, з якого виконано композицію – декоративні образи взуття авторка виконує зі справжньої касетної плівки, а тло навколо – з газетного паперу, яким підкреслює популярність та масовий ажіотаж навколо гурту, адже платівки «АББИ» розходились мільйонними тиражами, а їх імена були на шпальтах світових газет.

Харківська художниця Е. Грекова впродовж багатьох років займається клаптиковим мистецтвом (печворком). Власне у такому стилі вона представляє композицію «Літнє сонцестояння», що складається з умовного декоративного зображення сонця, виконаного з різноманітних шматочків тканин.

Вважається, що техніка нашивання латок «боро» походить з Японії, проте такий спосіб латання одягу відомий здавна кожній майстрині усіх країн. З часом накладання латок перетворилося в сучасну художню техніку, яка є улюбленою для багатьох сучасних мисткинь.

Як і багато інших колажів Е. Грекової, твір «Літнє сонцестояння» позначений використанням багатої палітри натуральних, здебільшого лляних тканин. Робота виконана у пастельній бежевій гамі, з акцентами рожевого, світло коричневого та вишуканого фіолетового відтінків. Художниця комбінує шматочки однотонних та візерункових тканин, використовує меблеві тканини з рельєфним рисунком, застосовує ручне шиття різнокольоровими нитками. Широкі стіжки додають фактурної виразності твору. Поверхня площини збагачена також дрібними тканинними кольоровими кульками. Робота вирізняється гармонійним кольоровим та композиційним звучанням.

Яскраве поєднання різних видів мистецтва демонструє у своїй декоративній композиції «Лист з минулого» Ю. Сенчик (Львів). Девіз авторки – від народного до сучасного. Мисткиня ставить собі за мету створити художній образ, який покаже, що традиційна кераміка та ткацтво чудово поєднуються в одному сучасному креативному творі.

Художниця виконує чотири пласти з полімерної глини натурального теракотового та білого кольорів. Один із пластів складається з маленьких чотирьох частин, що урізноманітнює композиційну гру. Нав'язуючись до назви роботи «Лист з минулого», можна уявити, що кожен пласт – це загадкова вістка з минулого, у якій мовою знаків та символів зашифровано певне асоціативне послання.

Власне самі послання виконані у техніці традиційного ткацтва – ткані смуги то хрестоподібно перетинаються впоперек керамічної плити, то уривками виникають у різних місцях загальної композиції. Уся колористична гама роботи базується на поєднанні контрастів – чорно-білих, помаранчевих та синьо-фіолетових кольорів. Пласти також доповнені декором з ниток чорного, білого кольорів, теракоти та незначного додатка синього. Нитки просиляються у спеціальні отвори, створюючи абстрактне зображення.

Новаційними тенденціями позначені роботі й інших митців, зокрема, А. Голодецької (Одеса), Е. Сейт-Аметової (Крим), О. Цимбалюк (Львів), І. Токар (Львів) та інших.

Висновки та перспективи дослідження. Отже, як бачимо з дослідження, всеукраїнський проект «Арттекстиль. Інтеграція мистецтв» базується на цілісному, комплексному вивченні тематики традицій та новацій в арттекстилі та охоплює узагальнення досвіду текстилю, живопису, графіки, дизайну тощо. Представлені авторські твори професійних митців України вповні відображають сучасні тенденції інтеграції мистецтв, яку простежуємо в текстильному мистецтві.

Дослідження показало, що завдяки реалізації комплексних мистецьких проектів відбувається також інтеграція творчих середовищ, створюються віртуальні платформи для обміну досвідом, активному діалогу між митцями, теоретиками, поціновувачами мистецтва.

Матеріал може бути використаний для подальших наукових досліджень у галузі сучасного текстильного мистецтва, вивчення творчості окремих персоналій, а також для курсів лекцій з історії декоративного мистецтва України.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Арттекстиль. Інтеграція мистецтв. Каталог виставки. 2020. 64 с.

2. Гончар К. Традиції та новації у сучасному декоративно-прикладному мистецтві України. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. праць. Ін-т пробл. сучас. мистец. НАМУ. Київ : Фенікс, 2013. Вип. 13. С. 62-68.

3. Кара-Васильєва Т. В. Нові підходи до історії українського мистецтва ХХ сторіччя. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія.* 2006. Вип. 3. С. 145-165.

4. Луковська О. І. Арттекстиль України у контексті європейських експериментальних тенденцій другої половини ХХ–початку ХХІ століття : монографія. Київ : Майстер книг, 2018. 248 с.

5. Луковська О. І., Цимбалюк О. К. Мистецький простір «Осінніх салонів» у Львові. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. Ужгород : Гражда, 2017. № 9. С. 133-140.

6. Печенюк Т. Шаліли, шаліємо, чи будемо шаліти далі? *Студії мистецтвознавчі.* К.: ІМФЕ НАН України. 2009. № 1(25). С. 100-106.

7. Текстильні інспірації: каталог виставки. Львів : ЛПМ, 2018. 45 с.

8. Чегусова З. Печенюк Т. Художній текстиль як складова національно-культурного простору. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. № 1(25). С. 79-99.

REFERENCES

1. *Arttekstyl. Integraciya mystetstv*: kataloh vystavky (2020). [Textile Art. Mixed Media: katalog of the exhibition]. 64 p.

2. Honchar, K. (2013). *Tradytsii ta novatsii u suchasnomu dekoratyvno-prykladnomu mystetstvi Ukrainy.* [Traditions and innovations in modern decorative and applied art of Ukraine]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy* [Art studies of Ukraine]. Kyiv: Feniks, no 13, pp. 62-68.

3. Kara-Wasylyeva, T. (2006.) *Novi pidchody do istoriyi ukrains`koho mystectva XX st.* [The new approaches to the history of Ukrainian art of the XX century]. *MIST: mystectvo, istoriya, suchasnict`, teoriya* [Art, history, modernity, theory]. no 3, pp.145-165. (In Ukrainian).

4. Lukovska, O. (2018). *Arttestyl Ukrayinyu konteksti yevropeyskych eksperymentalnych tendenciydruhoyi polovyny XX – pochatku XXI st.* [Arttextile of Ukraine in the context of the European experimental tendencies in the second half of the XXth – the beginning of the XXIst century]. Kyiv: Mayster knyh, 248 p. (In Ukrainian).

5. Lukovska, O., Cymbalyuk, O. (2017). *Mystetskyy prostir «Osinnich Saloniv» u Lvovi.* [Art space of «Autumn Salons» in Lviv]. *Visnyk Zakarpats`koyi akademiyi mystetstv* [Bulletin of the Transcarpathian Academy of Arts]. Uzhhorod: Razhda, no 9, pp. 133-140. (In Ukrainian).

6. Pechenyuk, T. (2009). *Shalily, shaliyemo, chy budemo shality dali?* [Were we doing mad things, are we doing mad things, will we be doing mad things?]. Studii Mystectvoznavchi. [Art critic studios]. M. Rylskyi Institute of Art Studies, Kyiv, 1(25), pp. 100-106. (In Ukrainian).

7. *Tekstylni inspiratsiyi*: kataloh vystavky (2018). [Textile Inspiration: catalog of the exhibition]. Lviv : LPM, 45 p.(In Ukrainian).

Chehusova, Z. and Pecheniuk, T. (2009). *Hudozhniy tekstyl yak skladova nacionalno-kulturnoho prostoru*. [Artistic textiles as a component of national-cultural space]. *Studii mystectvoznavchi* [Art critic studios]. M. Rylskyi Institute of Art Studies, Kyiv, no 1 (25), pp. 79-99. (In Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції
2 листопада 2020 року

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ

УДК 745:130.2:37.01
ORCID ID: 0000-0002-9853-8989
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-122-131

Ростислав ШМАГАЛО,
доктор мистецтвознавства, професор, декан факультету історії та теорії мистецтва, Львівська національна академії мистецтв, м. Львів, Україна

ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО: ФІЛОСОФСЬКО-ОСВІТНІ ОСНОВИ РОЗВИТКУ І СУЧАСНІ ВИКЛИКИ

Шмагало Р. Т. Декоративно-ужиткове мистецтво: філософсько-освітні основи розвитку і сучасні виклики. У статті наголошується, що сучасні проблеми розвитку декоративних мистецтв в умовах міжвидової та термінологічної дифузії мають вирішуватися на основі глибокого філософського самоусвідомлення явища, яке має тисячолітні традиції, практичний та теоретичний досвід. Україна має шанс на своєрідне засвоєння величезного досвіду майстерності художників-ремісників у контексті нових дизайнерських напрямків, що активно розвиваються: екологічного, етноромантичного, галерейного, колекційного тощо.

Рекомендується піднімати престиж декоративних мистецтв та ремесел у руслі нинішньої екологічної політики. Системно розвивати програму відродження вітчизняних мистецько-культурних індустрій, зокрема, у формі художньо-індустріальних парків, що включають усі види мистецтва, рукотворний екодизайн, традиційні осередки народних промислів, реставраційні майстерні, програми культурного туризму, ярмарки, фестивалі ремесел та ін. Соціокультурний та екологічний вплив такої програми дій у створенні екологічно чистої системи виробництва, еко дизайну, відродженні декоративних мистецтв та ремесел, і як результат – розвиток еко туризму та культурної свідомості загалом.

Мета. Виявлення та аналіз філософсько-освітніх та естетичних основ розвитку декоративно-ужиткового мистецтва у контексті нових соціально-культурних викликів.

Методика. Базована на системному підході, що синтезує методологічні принципи суміжних наук: мистецтвознавства, філософії, естетики, педагогіки з універсальними для цих наук методами історичного, типологічного та порівняльного аналізу.

Результати. Визначено базові філософсько-естетичні витоки явища декоративно-ужиткового мистецтва у контексті мистецької та спорідненої дизайн-освіти , банк основоположних ідей та принципів її поступу в часовому континуумі. Виявлено напрацьовані віками соціально-культурні цінності, актуальні для різних історичних періодів і перед сучасними викликами, що постають перед мистецькоосвітньою сферою.

Наукова новизна. Полягає у визначенні філософсько-естетичних засад функціонування декоративно-ужиткового мистецтва у руслі мистецької та дизайн-освіти , її позачасових універсальних соціально-культурних цінностей.

Практична значимість. Дослідження сприятиме формуванню глибинного, філософсько-естетичного рівня світоглядного сприйняття явища декоративно-ужиткового мистецтва, мистецької та дизайн-освіти, виробленню орієнтирів щодо впровадження та проектування

© Ростислав Шмагало, 2020

нових креативних ідей розвитку в мистецтві, освіті, еко-дизайні.

Ключові слова: філософсько-освітні основи, естетичні та соціально-культурні цінності, мистецька та дизайн-освіта, нові соціальні запити.

Шмагало Г. Т. Декоративно-прикладное искусство: философско-образовательные основы и современные вызовы.

Цель. Выявление и анализ философско-образовательных и эстетических основ развития декоративно-прикладного искусства в контексте новых социально-культурных вызовов.

Методика. Основана на системном подходе, синтезирует методологические принципы смежных наук: искусствоведения, философии, эстетики, педагогики с универсальными для этих наук методами исторического, типологического и сравнительного анализа.

Результаты. Определены базовые философско-эстетические истоки явления декоративно-прикладного искусства в контексте художественной и родственной дизайн-образования, банк основополагающих идей и принципов ее развития во временном континууме. Выявлено наработанные веками социально-культурные ценности, актуальные для разных исторических периодов и перед современными вызовами, которые стоят перед мистецькоосвитньою сферой.

Научная новизна. Заключается в определении философско-эстетических основ функционирования декоративно-прикладного искусства в русле художественной и дизайн-образования, его вневременных универсальных социально-культурных ценностей.

Практическая значимость. Исследование будет способствовать формированию глубинного, философско-эстетического уровня мировоззренческого восприятия явления декоративно-прикладного искусства, художественной и дизайн-образования, выработке ориентиров по внедрению и проектированию новых креативных идей развития в искусстве, образовании, эко-дизайне.

Ключевые слова: философско-образовательные основы, эстетические и социально-культурные ценности, художественная и дизайн-образование, новые социальные запросы.

Shmagalo R. Decorative and applied art: philosophical and educational principles of development and modern challenges. It is emphasized that modern problems of development of decorative arts in the conditions of interspecific and terminological diffusion should be solved on the basis of profound philosophical self-awareness of the phenomenon which has millennial traditions, practical and theoretical experience. Ukraine has a chance to master the vast experience of craftsmanship of artists in the context of new design trends that are actively developing: environmental, ethno-romantic, gallery, collection, etc.. It is recommended to raise the prestige of decorative arts and crafts in line with current environmental policy. Systematically develop the programme of revival of domestic art and cultural industries, in particular in the form of art and industrial parks, including all kinds of art, handmade eco design, traditional centers of folk crafts, restoration workshops, cultural tourism programmes, fairs, craft festivals, etc.

Ecological, social and cultural impact of such a programme of action in the creation of an environmentally friendly system of production, eco design, revival of decorative arts and crafts, and as a result – the development of eco-tourism and cultural consciousness in general.

Results. Basic philosophical and aesthetic origins of the phenomenon of decorative and applied art in the context of art and related design education, as well as the bank of basic ideas and principles of its progress in the time continuum are determined. There also have been traces social and cultural values acquired over the centuries, relevant for different historical periods and modern challenges, facing the art and education sphere.

Scientific novelty. Determining of the philosophical and aesthetic principles of the functioning of decorative and applied arts in line with art and design education, its timeless universal social and cultural values.

Practical significance. The research will contribute to the formation of a deep, philosophical and aesthetic level of worldview perception of the phenomenon of decorative and applied arts, art and design education, the development of guidelines for the implementation and design of new creative ideas in art, education and eco design.

Key words: philosophical and educational bases, aesthetic, social and cultural values, art and design education, new social demands.

Постановка проблеми. Сучасні митці «контемпу» часто кажуть: «ні, ні, я не ремісник…». Вони часто не хочуть працювати з матеріалом, протистояти йому або шукати з ним гармонії. Відповідь на запитання, які ж основи художньої практики? – все рідше лунає з їхніх уст. Експеримента-

льна робота зі склом, глиною, металами, ниткою чи пластиком потребує численних маніпуляцій, проб і технологій. Складність у тому, що завжди слід бути готовому до поразки, включати інтуїцію, не боятися матеріалу.

Впродовж тисячоліть історія мистецтва накопила багатющий досвід співвідношення мистецтва і ремесла. У листопаді 2018 р. в дзеркальній залі Львівської опери відбулася Міжнародна конференція «Музика і філософія: до 150-ти річчя знайомства Вагнера і Ніцше». Культурна самосвідомість українців на зламі XIX – початку XX ст. безумовно формувалася під впливом таких титанів західноєвропейської філософії та музичного мистецтва як Ф.Ніцше та Р. Вагнер. Українських митців епохи модерну об'єднує стремління до духовного пошуку, нового в мистецтві на основі давніх архетипів і першообразів. Ця об'єднавча змістова функція нового стилетворення, помножена на символізм і нову міфотворчість, породила візію національної духовної традиції з глибокими ціннісними орієнтирами.

Виклад основного матеріалу. Сакрально-ідеалістичне спрямування творчості широкої плеяди українських митців модерну стало одноголосним підтвердженням ідеї реабілітації декоративно-ужиткового мистецтва в умовній ієрархії мистецтв. Устремління до нових цінностей на основі національних первнів породило, у свою чергу, рух за збереження та розвиток традиційного народного мистецтва, фольклору, а відтак, тотального для всієї Європи явища художньо-промислової освіти, що сформувалася на основі кристалізації естетичних принципів модерну. Філософія циклічності життя, «вічного повернення» Ф.Ніцше органічно влилася в коловорот ідей, що беруть свій початок від найдавніших часів. Будучи професором класичної філософії, Ніцше, звичайно ж опирався на давньогрецькі міфи та тексти, у яких закладене розуміння художника-деміурга, творця життя.

Аналогічні ідеї проголошував і Ріхард Вагнер, за яким сила мистецтва та мистецьких закладів може стати провісником і моделлю для будь-яких суспільних організацій і навіть для державотворення. Саме Вагнеру належить зведення цих глобальних ідей до лаконічного поняття «Gesamtkunstwerk», тобто ідеї синтезу різних видів мистецтв. Він виклав теорію синтезу мистецтв у працях «Мистецтво і революція», «Мистецтво майбутнього» (1849), «Художній твір майбутнього» (1850). На хвилі загальноєвропейського руху «Мистецтво і ремесло» друг Вагнера, архітектор Готфрід Земпер розвинув ці ідеї. Він твердив, що розвиток прикладних мистецтв навіть випереджував і надихав розвиток архітектури, яка традиційно розцінювалася як «матір усіх мистецтв». Таким чином, в епоху модерну роль мистецтва і митця утверджувалася на зразок богонатхенної творчості. Водночас і категорія ремісничої рукотворності зводилася до рівня мистецтва.

Митці-учасники організаційно-творчих процесів доби модерну в найактивніший спосіб проявили художньо-естетичні позиції не лише у практичній образотворчості, але і в філософському трактуванні та переосмисленні творчих ідей на теоретичному рівні. Це, у свою чергу, сприяло створенню фундаментальної бази розвитку національних мистецьких шкіл. Синкретизмом цього процесу, чим віддаленішого від нас, тим сильнішим, пояснюється той факт, що мистецька освіта не розглядалася окремо від мистецтва, була підпорядкована йому, як своєрідна сфера обслуговування. Та й саме мистецтво, яке зародилося в лоні релігійних уявлень та переконань, було суціль канонічним, звідси й освіта загалом була духовною, а мистецька – лиш вишколом, підпорядкованим мистецько-релігійному канонові. Всі ж релігії, від найдавніших вірувань та міфології і до сучасних світових релігій, розглядають акт творення як абсолютний пріоритет Бога-Творця. При тому Божественне творення не обмежується створенням Всесвіту (Космосу), Землі і Людини, а поширюється на поняття творчості взагалі, охоплюючи художню творчість та ремесла передовсім. Саме походження мистецтв і ремесел міфологічно-релігійна система по-

в'язує з іменами богів. З міфології нам добре відомі боги-ковалі, богині-пряхи і ткалі, а з єгипетської міфологічної іконографії знаємо зображення бога Хнума, який зліпив людину на гончарному крузі. Згодом витворилася дивовижна річ: навіть акт творення Всесвіту практично в усіх прадавніх суспільствах асоціювався з працею ремісника, а реміснича (художня) творчість вважалася богонатхненною. У цій давній традиції затаєна головна відмінність від сучасних форм освіти. Тут ми зупинимося лише на деяких визначальних віхах теоретичного бачення цінностей мистецтва і ремесла в історії. Освітні проблеми передачі знань і вмінь, очевидно, постали одночасно із самим фактом усвідомлення людиною ремесла як особливої цінності. Паралельно творенню речей, як знарядь впливу на зовнішній світ, відбувався процес їхнього одухотворення за аналогією з актом творчості божої. Подальше заглиблення людей у розмаїття створюваного ними речового світу викликало потребу у систематизації знань і вмінь виготовлення і творення. Твори мистецтва в ієрархії речових цінностей завжди перебували на першому місці, ще до появи самого терміну «мистецтво». Так, наприклад, у санскриті, священній мові Вед, слово «шилпа» вживалося як термін на означення усіх ремесел і мистецтв. Декоративно-ужиткове і образотворче мистецтво не диференціювалося давніми індоєвропейцями, які створили касти ремісників щонайменш на два тисячоліття раніше від появи ремісничих гільдій і цехів у середньовічній Європі. Декоративні принципи (краса) лежали в основі всіх первісних художніх уявлень. Декоративністю були пронизані скульптура, живопис, архітектура, які поряд з художніми виробами вважалися ремеслом. Міфологічні витоки так званої ієрархії мистецтв засвідчує грецька антична культура із чи не найпершим натяком на поділ мистецтв на «високі» – божественні – і «низькі», якими займаються смертні люди. Ще чіткіше мистецький аспект виявляється в іншому грецькому міфі – про Пігмаліона. Тут йдеться про особливий «божественний» статус скульптури. [8: 7]. Як бачимо, поділ мистецтв на «вищі» й «нижчі» почався ще в античні часи і мав ієрархічний характер, пов'язаний з давньою сакральною традицією. Очевидно і те, що ієрархічний поділ мистецтв був не одноразовим декларованим актом, а етапним культурно-історичним процесом, поступово входив у свідомість з допомогою міфів, отже, опановував культуротворчу сферу поволі, та зате фундаментально, оскільки в тому чи іншому вигляді дожив до нових історичних часів. Художні ремесла ставали економічною основою давньогрецьких держав-полісів, що спричинило подальший поділ декоративно-ужиткових і образотворчих мистецтв. Утім, економіка лише частково відвернула мистецтво античності від чинників духовного світу. Далі на підставі уяви про ієрархію ремесел філософ Аристотель вивів поняття ремесла вищої цінності, заради самого творення артефактів. Гуманістична культура епохи Відродження надала нового імпульсу для становлення сучасного поняття «красних мистецтв». Це становлення безпосередньо пов'язане із заснуванням перших академій мистецтв, коли митець-гуманіст Джорджо Вазарі (1511–1574) намагався ототожнити пластичні мистецтва в єдиному ключі навчального процесу.

Диференціація мистецтв за рангами у XVIII ст. здійснювалася філософами (І. Баттьо, А. Вольтер, Д. Дідро та ін.) на основі «теорії смаку». Лише згодом німецький філософ Емануїл Кант (1724–1804) та поет і філософ Фрідріх Шіллер (1759–1805) надали поняттєвій сфері мистецтва наукової стійкості і філософського обґрунтування, що спричинило кастову агресивність навчальних закладів красних мистецтв. Французький енциклопедист Дені Дідро (1713–1784) був одним з перших, хто закликав митців-педагогів академій красних мистецтв звернути увагу на мистецькі цінності ремесла. Провідником нових поглядів на проблему співвідносності мистецтва і ремесла у XIX столітті став австрійський мистецтвознавець Алойз Рігль (1858–1905). Він розділяв суто декоративне і «вище» мистецтво, до якого відносив живопис, скульптуру, архітектуру та

рівноцінну з останніми, четверту сферу «художнього ремесла». Свого апогею теоретичний поділ між мистецтвом і ремеслом досяг упродовж XIX ст., що було необхідним для творення нової естетичної теорії як теорії мистецтва, а не краси. Соціальне і економічне стали визначальними чинниками творчої реальності у сфері художніх промислів у період розвитку промислового виробництва і капіталістичних відносин. Починаючи від 1860-х рр., все більше впливових теоретиків і практиків схилялося не стільки до культивування ремесла і промислу, скільки до означення мистецтва як домінанти в ремісничій діяльності. Для ствердження цієї позиції необхідно було знехтувати пануючим поділом мистецтва на вище (образотворче) та нижче (ужиткове). В унісон до цих нових тенденцій формувалися і нові погляди на мистецьку освіту, які задекларували в Англії художники і теоретики мистецтва Джон Рьоскін (1819–1900), Уільям Морріс (1834–1896). У контексті започаткованого ними руху «мистецтво і ремесло» широку підтримку отримала ручна праця задля реалізації утопічної ідеї облаштування світу за законами мистецтва. У цей період створюються навчальні заклади, де паралельно викладаються інженерія, архітектура і ремесла. Цеховий вишкіл замінювався на науку в фахових школах. Художні ремесла стали викладати навіть в академіях мистецтв.

Рух «мистецтво і ремесло» в умовах художнього виробництва не міг бути відмежованим від наростаючої тенденції до об'єднання мистецтва і промисловості. В наступну епоху модерну суб'єктивна творчість, ідеї «мистецтва для мистецтва», естетичний сепаратизм зазнали активної критики. Центральна ідея естетики У. Морріса про синтез мистецтв на основі співпраці і гармонійного взаємопідпорядкування переводилася у спрощене прагматичне русло раціоналізму. Цю якісно нову віху в теорії започаткував Ґотфрід Земпер (1803–1879) з нагоди Першої всесвітньої виставки художньої промисловості в Лондоні (1851). Запропонований метод вивчення естетичної основи форм у вигляді положень «Практичної естетики» став ключем для самоусвідомлення матеріально-художнього виду діяльності, що отримав подальше визначення як дизайн. Теоретичні погляди Ґ. Земпера мали не менший вплив і на розвиток архітектури. Ключем у даному контексті можна вважати наступний його висновок: «На даний час я прийшов до глибокого переконання, що історія архітектури починається з історії художніх ремесел, і що праобразом прекрасного і стилю в архітектурі є відповідні закони у сфері художніх ремесел» [2: 22]. Розпад мистецтв в період модернізму дедалі більше підпорядковувався інтелектуальним, теоретичним чинникам. Але навіть в епоху постмодернізму, представники якого часто декларують остаточну відмову від ідей прогресу в житті та мистецтві, мистецька освіта у своєму практичному розгортанні і надалі зорієнтована на розвиток по висхідній та на пріоритети гуманізму. Навіть побіжний огляд ціннісних орієнтацій мистецької освіти свідчить про те, що шлях її розвитку лежить у сфері духовного світу. Потреба в якісній теорії, яка б акумулювала наукові цінності цих орієнтацій, є очевидною, і тільки вона може стати тим об'єднуючим ключем, який відкриє простір мистецтва і ремесла в постіндустріальному суспільстві.

Їхнє прогнозування у свій час зробив німецький філософ Освальд Шпенглер (1880–1936), який зауважив, що дослідницька робота на Заході з давнього часу розпадається на ряд спеціальних областей, бездумна ізоляція яких зробила неможливим, щоби великі питання були хоча б помічені [11]. На відміну до стану речей наприкінці XIX ст., коли історизм та академізм культивували наслідування усіх стилів і відношення до орнаментальної декорації як основного джерела краси, у 1920-х роках, зокрема в методиці Львівської художньо-промислової школи постала реакція. Насамперед, теоретики і методологи нової доби закликали до аналізу засадничих основ мистецтва кожної епохи чи художника зокрема. У приклад наводилися естетичні положення Еммануїла Канта щодо творення свого власного канону краси кож-

ною новою епохою відповідно до пануючих уподобань, звичаїв та життєвих проявів загалом [13]. Розвинута модерном тенденція рівноправ'я всіх мистецтв спонукала до творення методичних основ вишколу синтезуючого типу. На роль декоративних і ужиткових вартостей предмету зверталася особлива увага, що, врешті решт, мало викристалізувати певну універсальну схему основ композиції декоративно-ужиткових мистецтв поряд із вишколом так званих чистих (красних) мистецтв, головною сутністю яких вважалася художня краса.

Після модерну гідними репрезентантами боротьби за здобутки національної культури та естетики постали рухи М. Бойчука в образотворчому мистецтві, Л. Курбаса в театральному, О. Довженка в кіно і М. Хвильового в літературі.

Ідейна та методична основа естетичного характеру викладів продовжила розгортання зокрема і на еміграції. Неперевершеною базою для нових ідей став курс філософії мистецтва неокантіанця, професора Івана Мірчука, підготований до друку як загальний підручник з естетики [5: 261]. Важливою є теза цього підручника про роль підсвідомості в реалізації талантів, що характеризують народ. В рекомендаціях щодо формальних проблем пластичних мистецтв підручник з естетики І. Мірчука особливо відповідає запитам декоративного кубізму, такого популярного у тогочасній мистецькій Празі. У цьому ж контексті заслуговують першочергової уваги і славнозвісні «Теоретичні нотатки» О. Архипенка. Про те, що вони є універсального характеру скарбницею методів нового мистецтва свого часу, я говорив на лекціях у м. Стемфорді, США, ще у 1996 році. [8: 316, 455]. Тоді ж підрахував, що О. Архипенко читав лекції у 53-х інститутах, університетах та музеях, системно викладав у 17 університетах, у тому числі в 5 заснованих ним школах в Парижі, Берліні, Нью-Йорку, Лос-Анжелесі та Чикаго. Послідовність його методики визначають заголовки розділів, їх шістнадцять: «Медитативне мистецтво із всесвіту», «Огляд» (метафізика, простір і час, творчі зміни, митець, процес роботи, перетворення, перекручення і втручання, табу і свобода, критика), «Філософія і мистецтво», «Символіка», «Форма», «Стиль», «Скульптурний живопис», «Поліхромія» (Маніфест), «Конструкції», «Геометрична скульптура-кубізм», «Увігнутість» (нова увігнутість), «Простір», «Модуляція світла і прозорості», «Лінія», «Колаж», «Архипентура справжній рух у живописі». [12: 15]. Прагнучи створювати предмети нової естетико-стилістичної вартості, він іде далі за видові рамки скульптури чи живопису, використовує засоби часу і простору, створюючи «Архипентуру», яку називає новою формою мистецтва. Цікаво, що за іронією долі вихолощення цього твору до суто утилітарної функції наступними поколіннями дизайнерів «розмножило» його збаналізовану ідею у вигляді рухомих рекламних щитів по всьому світу. Останнім, завершальним розділом теоретичних нотаток О. Архипенка є «Простір». Силою, можливостями та енергією свого впливу простір інтелекту та творчої інтуїції цього митця-педагога вийшов зі сфери образотворчого мистецтва, прямо чи опосередковано він вплинув і на подальший розвиток декоративно-ужиткових мистецтв та дизайну [14].

Теорія і практика О. Архипенка, І. Кулеця, І. Мірчука та інших митців-педагогів спричинила активний розвиток різноманітних пограничних станів мистецтва поміж квартетом образотворчого, декоративно-ужиткового, архітектури та дизайну, сприяла їхній кооперації у стінах класичних академій мистецтв та шкіл декоративно-ужиткового мистецтва: «Власне в нашому сторіччі, коли талант і воля мистця «зведені до нуля», коли мистець «машинізується» і творить за планом, коли в погоні за оригінальністю (фатальне явище нашої доби) мистець тратить почуття міри і природне відчуття сутности істини – ми особливо потребуємо сильних індивідуальностей, які б зуміли спрямувати цей гін до властивого йому річища. Мусить бути зупинена погоня за позірною оригінальністю, за якою часто криється неуцтво чи неталановитість, а що найгірше – безвідповідальність», – писав мистецький критик Юрій Соловій [7: 76].

І як тут знову не згадати Фрідріха Ніцше, який закликав «приборкати» науку за допомогою мистецтва.

Понад те, брак наукових знань дуже відчутний сьогодні. Адже всі спостерігаємо, що тепер, на початку XXI ст. у процесах взаємопроникнення народного і професійного мистецтва шальки терезів остаточно схилилися не у бік професійного, тим паче, елітарного, а на користь масової культури. Про безсилля і марноту мистецтва свого часу писав послідовник Ніцше, Освальд Шпенглер, що те, чим займається під виглядом мистецтва музика після Вагнера або живопис після Мане, Сезана, Лейбля і Менцеля, є безсилля і брехня. Що серед інженерів першокласної фабрики машин ми знайдемо куди більше інтелігентності, смаку, ніж у всьому живописі та музиці сучасної Європи [11]. В посиленні масової культури критики вбачали крах езотеричної «фаустівської культури», неспроможність «штучного мистецтва» до подальшого органічного розвитку. Відтак, нової актуальності набуває нині рубрика філософії Ніцше про «вічне повернення» і циклічну переоцінку всіх цінностей, навколо яких рухається Світ. Постає (уже вкотре у нашій історії!) питання про долю українського народного мистецтва, а в мистецькоосвітньому аспекті – про спеціалізовану мистецьку освіту. У пострадянські, як було і в радянські часи кореляція освітніх процесів залишається прерогативою соціальних інституцій, державних та суспільних організацій, тепер ще й бізнес нестримно рветься в освітню сферу. Лише спільними зусиллями можна пом'якшити нещадні закони ринкової кон'юнктури, від яких за спостереженнями теоретиків 1940-х років (А. Малюца) народне мистецтво втрачало свою первісну живучість [3; 4]. Орієнтиром при цьому повинні залишатися теоретичні надбання і практичний досвід історичних форм організації народного мистецтва в Україні. Мистецтвознавчій науці має належати вирішальне слово в усіх цих процесах. Саме вона, за здоровим глуздом і професійною логікою, повинна активно відстежувати і аналізувати ці стихійні явища, які захоплюють все ширші простори і несуть не тільки позитивні наслідки, а і негативні та хворобливі, серед яких найстрашнішим є підміна мистецтва псевдомистецтвом та розтління народної мистецької традиції і творчості. Поки ця стихійна діяльність у зародку, мистецтвознавча наука, її фахівці і експерти з допомогою державних чинників та зацікавленої громадськості могли б надати їй нормальних перспективних параметрів. Далі це стане проблемним.

Без відповідно підготовлених викладацьких кадрів навіть навчальні заклади стають апологетами й розсадниками сувенірного кітчу і «матрьошечного» безкультур'я. Матеріальна «вигода» від діяльності таких установ не може стати аргументом на їх користь. Тим більше, що вона примарна і може приваблювати лише недосвідчену та слабообізнану молодь, яка, однак, відчуває зацікавленість мистецтвом. І звичайно ж, замикаючись в собі, не ставши підсистемою академічної художньої освіти України, ХПТУ та «дизайн-школи» різного штибу не зможуть належно здійснювати своє покликання.

Про необхідність подолання штучної ізоляції різних рівнів, спеціальностей і напрямків мистецької освіти в атмосфері «старих перегородок» говорив академік Федір Шмідт ще на початку 1920-х років [10]. Тоді, як і тепер, мистецьким навчальним закладам різних рівнів та напрямків бракувало як офіційних, так і внутрішніх зв'язків. Академік широко розглядав це питання, охоплюючи музику, театр, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво, і висував програму виховання митців-педагогів енциклопедичного розмаху [10]. Здається, що митці-педагоги – енциклопедисти з точки зору освітньої практики – розкішна мрія або ж справа далекого майбутнього, а повертаючись до дня нинішнього, слід заакцентувати ще одну чи не найважливішу особливість мистецької освіти та її досліджень. Якщо зміст мистецької освіти може бути надзвичайно строкатим і змінним у часі, то вимоги до її головного продукту видаються стабільними. Це якість вишколених фахівців, педагогів, дослідників тієї чи іншої мистець-

кої професії та разом і визначаючі цю якість мистецькі твори. Без орієнтації на цей кінцевий продукт не можна обійтися, якщо хочемо пізнати історичну, теоретичну чи прикладну роль мистецької освіти.

Наука, що покликана визначати художню якість творів та давати характеристику мистецьким процесам – мистецтвознавство – за логікою і природою речей має взяти на себе провідницьку роль серед інших суміжних наук, що вивчають мистецькоосвітню сферу. У цьому контексті найголовнішою вимогою розмежування понять «художньо-промислове», «декоративно-ужиткове» чи всеохоплюючого поняття дизайну повинна стати первинна ідейна основа цих явищ. Так, художньо-промислова освіта історично сповідувала авторство ремесла, творення художнього образу і змісту речі. Вона ніколи не підкорялася "релігії машини», тоді як становлення класичної дизайн-освіти відбувалося саме під всеохоплюючим знаком машинізації та масовості, вужчого стремління до прагматизму та функціонального проектування [8]. Нині ж самодостатність філософії декоративних мистецтв зневажливо ігнорується навіть окремими професорами – очільниками кафедр декоративно-ужиткового мистецтва. На мою думку, ми не маємо ламати цю філософію на догоду «контемпу», а вибудовувати нові вектори її розвитку.

Про циклічність і актуальність мистецькоосвітніх ідей, закорінених в архаїчній та новій філософії, свідчить серед багатьох прикладів один достатньо красномовний факт. У 2018 році група шведських дизайнерів здійснила дослідницький тур по Українських Карпатах. Метою цього турне стало вивчення традиційного, екологічно чистого творення речей руками, без електрики. Звісно, у декоративному мистецтві горян шведські дизайнери знайшли велику поживу для збагачення історичним досвідом. Знаковою подією у цьому контексті є й те, що косівська кераміка у 2019 р. була внесена до скарбниці Світової спадщини ЮНЕСКО. Але що спричинило таке зацікавлення? В сучасній Швеції, як і в багатьох інших розвинених країнах Світу, люди вкотре постали проти масового виробництва речей, які шкодять екології, проти естетики стандарту. Та й світові економічні форуми, зокрема у швейцарському Давосі, перетворюються на форуми з екології. Людство знову прагне предметів «з душею», речей, у яких криється архаїка істини.

Висновки. Як і століття тому, декоративно-ужиткове мистецтво потребує чергової хвилі соціокультурної реабілітації. Маю на увазі не лише народне мистецтво і ремесло. Поруч із ними, низка кризових явищ охопила і сферу професійної декоративно-ужиткової творчості. Адже досвід формування сучасного матеріально-просторового середовища людини часто-густо опирається на цифрову ілюзорність 3-D проектів, у яких не залишається місця для реалізації унікального досвіду професійних майстрів-творців, фахівців по роботі з матеріалом (глиною, металами, деревом, склом тощо). В умовах сучасної проектної практики лінгвістичний додаток «етно» не забезпечує глибинної, філософсько-естетичної суті дизайнерських ідей та цінностей. Звісно, якщо вони не оперті на традиційну духовну основу, на символьно-знакові елементи декору, на рукотворність та технологічні вміння зробити матеріальний твір. Якісним індикатором нових соціальних запитів стали численні «виставки-реквієми», наприклад, «Лабіринти Львівської експериментальної керамі-ко-скульптурної фабрики» (2020) як свідчення знищення величезного пласту художньої культури. На їхнє місце вже прийшло чуже, або глобалізоване мистецтво. Україна випала з тривалого історичного періоду активного формування промислового дизайну, рівно ж як і активного формування модерністичних і постмодерністських течій в пластичних мистецтвах. Саме тому Україна має шанс на своєрідне засвоєння величезного досвіду майстерності художників-ремісників у контексті нових дизайнерських напрямків, що активно розвиваються: екологічного, етноромантичного, галерейного, колекційного тощо.

Як діяти у цих обставинах термінологічної та міжгалузевої дифузії? Насамперед,

слід усіма можливими засобами піднімати престиж декоративних мистецтв та ремесел у руслі нинішньої екологічної політики. Слід системно розвивати програму відродження вітчизняних мистецько-культурних індустрій. Зокрема, у формі художньо-індустріальних парків, що включають образотворчі та декоративно-ужиткові види мистецтва, рукотворний еко-дизайн, традиційні осередки народних промислів, реставраційні майстерні, програми культурного туризму, ярмарки, фестивалі ремесел, виставки, майстер-класи. Мистецтвознавча та культурно-просвітницька робота має бути спрямована на нові форми кураторської роботи, зокрема, на зразок проекту «Арттекстиль. Інтеграція мистецтв» [1]. На популяризацію та організацію мистецького потенціалу талантів, на формування експертних та мистецьких груп навчальної практики, на створення культурно-мистецького продукту в якості унікального обличчя регіонів, а відтак – на сучасне переосмислення мистецьких традицій. [9].

Соціокультурний та екологічний вплив такої програми дій очевидний: зокрема, це створення екологічно чистої системи переважно рукотворного виробництва, еко дизайну, базованих на відродженні декоративних мистецтв, традиційних ремесел, і як результат – розвиток еко туризму та культурної свідомості загалом. Мистецькоосвітні заклади мали би відіграти при цьому провідницьку роль, адже при всіх потрясіннях, які переживало мистецтво, і навіть при загрозах його самобутності мистецька освіта завжди залишалася чи не єдиною надійною твердинею, яка зберігала і відстоювала його інтереси. Нині перед людством цілком очевидно постали екологічні загрози виживання. У цьому контексті напрацьована тисячоліттями філософська мистецькоосвітня спадщина, базована на естетичних категоріях краси і космічної гармонії, продовжує бути актуальним орієнтиром для розбудови нових векторів розвитку екологічного дизайну, декоративно-ужиткового мистецтва та ремесла.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. «Арттекстиль. Інтеграція мистецтв». Каталог виставки. Керівник проекту: Ольга Луковська. Київ: Майстер книг, 2020. 64 с.

2. Земпер Г. Техническая естетика. Москва: Искусство. 1970. 320 с.

3. Малюца А. Народне мистецтво чи мистецький промисел? *Українське мистецтво.* Мюнхен. 1947. № 1. С. 31-35.

4. Малюца А. Організація народного мистецтва (з праць Краєвого інституту Української Народної Творчості). *Наші дні.* 1942. Ч. 3.

5. Мірчук І. Естетика. Мюнхен, «Український Вільний Університет», 2003. 108 с.

6. Музей-архів ім. Д. Антоновича. *Новини з Академії.* 1997. УВАН у США. Ч. 21. С. 3.

7. Соловій Ю. Чи сучасне наше сучасне мистецтво? Спроба критики виставки УСОМу у Регенсбурзі. *Арка.* 1948. Ч. 3–4. С. 77-79.

8. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. Львів: Українські технології, 2005. 528 с. 742 іл.

9. Шмагало Р. Розробка проекту створення локації культурних індустрій «Національний центр мистецтв та ремесел» на базі ЛЕКСФ. *Пропозиції проектних ідей до проекту Плану заходів Стратегії розвитку Львівської о бласті на період до 2027 року.*

10. Шмидт Ф. Художественно-педагогические факультеты. *Шлях освіти.* 1923. № 7–8. С. 56-71.

11. Шпенглер О. Закат Европы. Москва, 1992. Т. 1. 719 с.

12. Archipenko. 50 creative years. N.Y., 1960. 109 p .

13. Machniewicz S. Pokaz prac uczniów wydziału przemyslu artystycznego przy Państwowej szkole przemysłowej we Lwowie. S.3.

14. Шмагало Р. Експериментальні мистецькі школи XX ст.: Олександр Архипенко, Енді Варгол. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16513/04-Shmahalo.pdf?sequence=1

REFERENCES

1. «Arttekstyl. Intehratsiia mystetstv». Kataloh vystavky. Kerivnyk proektu: Olha Lukovska. K.: Maister knyh, 2020. 64 s.

2. Zemper H. Tekhnycheskaia estetyka. Moskva: Yskusstvo. 1970. 320 s.

3. Maliutsa A. Narodne mystetstvo chy mystetskyi promysel? Ukrainske mystetstvo. Miunkhen. 1947. № 1. S. 31-35.

4. Maliutsa A. Orhanizatsiia narodnoho mystetstva (z prats Kraievoho instytutu Ukrainskoi Narodnoi Tvorchosty). *Nashi dni.* 1942. Ch. 3.

5. Mirchuk I. Estetyka. Miunkhen, «Ukrainskyi Vilnyi Universytet», 2003. 108 s.

6. Muzei-arkhiv im. D. Antonovycha. Novyny z Akademii. 1997. UVAN u SShA. Ch. 21. S. 3.

7. Solovii Yu. Chy suchasne nashe suchasne mystetstvo? Sproba krytyky vystavky USOMu u Rehensburzi. Arka. 1948. Ch. 3–4. S. 77-79.

8. Shmahalo R. Mystetska osvita v Ukraini seredyny XIX – seredyny XX st.: strukturuvannia, metodolohiia, khudozhni pozytsii. Lviv: Ukrainski tekhnolohii, 2005. 528 s. 742 il.

9. Shmahalo R. Rozrobka proektu stvorennia lokatsii kulturnykh industrii «Natsionalnyi tsentr mystetstv ta remesel» na bazi LEKSF. *Propozytsii proektnykh idei do proektu Planu zakhodiv Stratehii rozvytku Lvivskoi o blasti na period do 2027 roku.*

10. Shmydt F. Khudozhestvenno-pedahohycheskye fakultety // Shliakh osvity. 1923. № 7-8. S. 56-71.

11. Shpenhler O. Zakat Evropy. Moskva, 1992. T. 1. 719 s.

12. Archipenko. 50 creative years. N.Y., 1960. 109 r .

13. Machniewicz S. Pokaz prac uczniów wydziału prze¬myslu artystycznego przy Państwowej szkole przemysłowej we Lwowie. S. 3.

14. Shmahalo R. Eksperymentalni mystetski shkoly KhKh st.: Oleksandr Arkhypenko, Endi Varhol. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16513/04-Shmahalo.pdf?sequence=1

Стаття надійшла до редакції
5 липня 2020 року

УДК 391.4 (392.51) (477.88)
ORCID ID: 0000-0003-0644-9725
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-131-141

Василь КОЦАН,
кандидат історичних наук,
директор Закарпатського музею
народної архітектури та побуту,
доцент кафедри археології, етнології
та культурології, ДВНЗ «Ужгородський
національний університет»,
м. Ужгород, Україна

ЧЕПЕЦЬ – ЕЛЕМЕНТ НАРОДНОГО ВБРАННЯ ЗАКАРПАТТЯ КІНЦЯ XIX – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

Коцан В. В. Чепець – елемент народного вбрання Закарпаття кінця XIX – першої половини XX ст. У статті на базі наявної літератури, польових етнографічних, а також архівних матеріалів проведено комплексний аналіз чепців українців Закарпаття кінця XIX – першої половини XX ст. Чепець, як складова народного вбрання, виразно відображає смаки та уподобання людей, їх соціальний стан, вірування, виступає віковою ознакою. Зібраний та систематизований матеріал подається за етнографічним принципом.

Окремо характеризуються чепці долинян, бойків і лемків Закарпаття. У статті акцентується увага на різноманітності форм та елементів декору досліджуваного виду головних уборів. За конструктивними елементами крою та формою і колоритом можна виділити ряд видів чепців. Лише у бойків Закарпаття чепець виконував виключно обрядову функцію. Народний звичай вимагав щоб жінка знятий з голови весільний чепець зберігала протягом усього життя, аж до смерті. Поверх чепців або окремо повсюдно на Закарпатті заміжні жінки одягали хустки. В цілому чепці українців Закарпаття були невід'ємною складовою одягового комплексу й із широкого вжитку вийшли десь в 40-х рр. XX ст.

Ключові слова: Закарпаття, XIX–XX століття, чепець, крій, оздоблення.

© Василь Коцан, 2020

Коцан В. В. Чепец – элемент народного костюма Закарпатья конца XIX – первой половины XX в. В статье на базе имеющейся литературы, полевых этнографических, а также архивных материалов проведен комплексный анализ чепцов украинцев Закарпатья конца XIX – первой половины XX в. Чепец, как составляющая народной одежды, отчетливо отражает вкусы и предпочтения людей, их социальное положение, верования, выступает возрастному признаку. Собранный и систематизированный материал подается по этнографическому принципу. Отдельно характеризуются чепцы долинян, бойков и лемков Закарпатья. В статье акцентируется внимание на разнообразии форм и элементов декора изучаемого вида головных уборов. По конструктивным элементам кроя, форме и колориту можно выделить ряд видов чепцов. Только у бойков Закарпатья чепец выполнял исключительно обрядовую функцию. Народный обычай требовал чтобы женщина снятый с головы свадебный чепец сохраняла на протяжении всей жизни, до самой смерти. Поверху чепцов или отдельно повсеместно на Закарпатье замужние женщины надевали платки. В целом чепцы украинцев Закарпатья были неотъемлемой составляющей комплекса народной одежды и с широкого потребления вышли где-то в 40-х гг. XX в.

Ключевые слова: Закарпатье, XIX-XX века, чепец, крой, отделка.

Kotsan V. Chepets is an element of folk costume of Transcarpathia in the end of XIX – first half of XX century. In the article on the basis of available literature, ethnographic data and archival materials the specific features of chepets and hats of Ukrainians of Transcarpathia in the end of the XIX – first half of the XX century are analyzed. Chepets, as a component of folk costumes, clearly reflect the tastes and preferences of people, their social status, beliefs, are an age sign, and also serve as a completion of the ensemble of clothing, performing a specific function – the function of crowning.

The author highlited all these aspects in the research. The ethnographic basis is used to present collected and systematized material. Chepets and headdresses of Dolinians, Hutsuls, Boykos and Lemkos of Transcarpathia are characterized separately. The article focuses on the variety of shapes and decor elements of hats. The author describes in detail the elements that were used for braiding. Within Transcarpathia, they are best preserved in Borzhava and Uzhhorod Dolinians and in the Lemkos of Velykyi Bereznyi district.

A sign of an unmarried woman was a wreath. In Transcarpathia, the most common were wreaths made of periwinkle and on a cardboard or wooden base. According to the elements of decoration, it was possible to clearly distinguish the wreath of certain local groups of Dolinians, Hutsuls, Lemkos and Boykos.

An integral part of a married woman's headdress in some parts of the region was a chepets. According to the structural elements of the cut and the shape and color of the decor, we can distinguish a number of types of chepets. The chepets perform a purely ritual function only for the Boykos of Transcarpathia. Folk custom required that a woman keep a wedding chepets removed from her head for life, until death. Over the chepets or separately everywhere in Transcarpathia, married women wore scarves that had both local features and common features within the region.

In general, the traditional women's hats of Ukrainians in Transcarpathia were an integral part of the clothing complex and became widely used in the 40s of the XX century.

Key words: Transcarpathia, XIX–XX centuries, chepets, cut, decoration.

Постановка проблеми. Невід'ємною складовою української народної культури є традиційний національний костюм, детальне вивчення якого як в цілому, так і окремих його елементів, в сучасних умовах є суспільно значимим та науково актуальним. Головний убір, зокрема чепець, як важлива складова традиційного народного костюму, окрім захисної, практичної, знакової та оберегової функцій брав на себе естетичну роль. Чепці відображають особливості як загального характеру, так і окремих історико-етнографічних областей. Вони представляли собою різноманітні за матеріалом, формою, способом виготовлення та художнього оформлення елементи, які, залежно від місцевих традицій і призначення одягу, об'єднувалися в одяговий комплекс [10: 17; 40: 79–80].

На Закарпатті, як і в інших областях України, важливого значення завжди надавали знаковій атрибутиці головних уборів. Вікова різниця відзначалась в головних уборах з самого дитинства. Тим чи іншим знаком позначали голову дівчини, вказуючи на її стан: на видання, засватана, наречена. Певну інформацію ніс колір голов-

ного убору. До нашого дня дійшло чимало звичаїв та обрядів, пов'язаних з традиційними головними уборами. Багато з цих звичаїв ще в середині XX ст. були пов'язані зі стрічками, вінками, хустками, чепцями.

Метою дослідження є комплексний аналіз матеріалу та елементів декору чепців етнографічних груп українців Закарпаття (долинян, бойків і лемків) кінця XIX – першої половини XX ст.

Аналіз останніх публікацій і досліджень. Основним джерелом для дослідження даної проблематики послужили польові етнографічні матеріали автора, зібрані в експедиціях та наукових відрядженнях. Цінною для нас є інформація здобута під час експедицій та наукових відряджень до Рахівського, Виноградівського та Великоберезнянського районів. Поряд із вивченням одягових комплексів долинян, бойків і лемків в цілому, нами фіксувалась й інформація про традиційні головні убори [13; 14; 15].

Окремі села Ужгородщини, Мукачівщини, Виноградівщини та Рахівщини досліджувались нами в рамках спільних комплексних етнографічних експедицій викладачів-істориків Ужгородського національного університету та наукових співробітників Закарпатського музею народної архітектури та побуту. За їхніми результатами були підготовлені чотири випуски наукового щорічника «Етніка Карпат». У кожному із досліджуваних районів нами було зібрано чимало фактологічного та фотоілюстративного матеріалу про традиційні жіночі головні убори, зокрема їх використання в обрядах родинного та календарного циклу [5: 76–79; 6: 111–116; 18: 97–100; 22: 195–215; 28: 356–362].

При вивченні локальних особливостей чепців українців Закарпаття нами використано ряд публікацій історичного мистецтвознавчого та краєзнавчого характеру. Варто відмітити, що на відміну від інших складових народного вбрання Закарпаття, інформації про чепці в науковій літературі не багато. Цей елемент народного строю Закарпаття вивчався спорадично або згадувався в загальному контексті.

Важливим джерелом для вивчення нашої проблематики є праці чеських дослідників народної культури М. Тумової [39], А. Кожмінової [43]. Нами також використовувались роботи І. Вагилевича [7], Я. Головацького [9], Ф. Вовка [8], В. Шухевича [42]. На особливу увагу заслуговує дослідження російського мистецтвознавця С. Маковського (1877–1962) [29].

Із праць радянського періоду варто виділити дослідження П. Богатирьова [3; 4]. У них міститься чимало матеріалів про використання традиційних жіночих головних уборів у календарній та родинно-побутовій обрядовості. При визначенні загальнослов'янських рис головних уборів використано роботу Д. Зеленіна [12]. Матеріальній культурі Закарпаття, в тому числі й народному вбранню присвячена публікація Ф. Потушняка [Потушняк, 1957]. Цінний матеріал міститься у праці Г. Маслової [30].

Із робіт сучасних дослідників народного вбрання варто виділити роботу Г. Стельмащук «Традиційні головні убори українців», де вперше були проаналізовані виключно зачіски та головні убори українців [37]. Варто виокремити й монографію Г. Стельмащук «Український стрій», написану у співавторстві з М. Білан [2]. У ній розглянуто одягові комплекси усіх етнографічних регіонів України та зв'язок строю із духовним життям народу. Наприкінці дослідження автори характеризують народний одяг українців Закарпаття. Вони виділили чотири локальні одягові комплекси. При характеристиці кожного з них звертають увагу й на головні убори. Цінними для нашого дослідження є й публікації М. О. Косміної [17], Петрякової [31], Л. Хмельницької [40] та О. Гулик, С. Гулик [10].

Виділяючи етноідентифікуючі ознаки, етнографічно розмежувальні риси та іноетнічні впливи й взаємозв'язки у традиційних головних уборах Закарпаття, нами використовувались публікації, у яких в тій чи іншій мірі висвітлено питання народного одягу угорців і словаків краю. До таких відносимо праці Л. Коша [26] та М. Сополиги [36].

Окремі аспекти вивчення чепців краю висвітлювались в публікаціях автора цієї статті. Окрема стаття присвячена викори-

станню традиційних головних уборів у весільній обрядовості Закарпаття. Тут автор подає описує локальні особливості матеріалів та способів декорування чепців і хусток [25]. Характерні риси жіночих головних уборів окремих етнографічних груп українців краю описані автором у ряді публікацій [19; 21; 23; 24].

Виклад основного матеріалу. Зібраний матеріал ми подаємо, групуючи його за етнографічним принципом (долиняни, бойки, лемки), формами, способами одягання та носіння, елементами декору чепців. Окрему увагу автор звертає на таку класифікаційну ознаку чепців як їх функціональне призначення (буденний, святковий обрядовий).

Однією з основних складових традиційного жіночого вбрання **долинян** Закарпаття були головні убори. На їх розвиток впливали соціально-економічні фактори, географічні та кліматичні умови, історичний розвиток річкових долин, світоглядні уявлення та традиції. Різноманітністю форм та елементів декору виділялись дівочі головні убори, характерною особливістю яких було те, що маківка голови завжди залишалась відкритою. Тому й форма головного убору мала вінкоподібний вигляд. Вінки завжди оздоблювали волічковими уплітками, намистинами, монетами, дзеркальцями, листками барвінку, штучними квітами. Великою різноманітністю форм і оздоблень відзначались весільні головні убори дівчат. Повсюдно у долинян заміжнім жінкам не можна було ходити з відкритою головою. Невід'ємною частиною головного убору заміжньої жінки у долинян були чепці. Протягом XIX – у першій пол. XX ст. традиційні чепці долинянок виявляли ряд локальних особливостей.

У середині XIX – на початку XX ст. у селах долини р. Боржави заміжні жінки на пучок волосся («конть») одягали чепець («чепак»). У XIX ст. чепці шили з домотканого лляного полотна, а наприкінці XIX – у першій половині XX ст. – з червоної, зеленої, синьої, чорної бавовняної матерії. Крій складався із двох частин: довшої передньої та коротшої задньої («потилиці»), зібраної на червоні нитки у дрібні складки («рямки»). Для міцності виворітній бік передньої частини чепців обшивали домотканим полотном. Низ чепця декорували вузькою смужкою червоної фабричної матерії. Над нею пришивали ширшу смугу («партицю»). Зустрічались чепці, у яких зовнішню поверхню повністю обшивали червоною матерією. Крім того, чепці оздоблювали трьома червоними стрічками, які перетинались на маківці й розходились по всій площині. Кінці стрічок вільно спадали до низу. Поверх червоних стрічок могли нашивати сині чи зелені фабричні мережки («чіпки»). Поміж стрічками та «чіпками» нашивали дрібні квіточки («косички») із зеленої, синьої фабричної матерії *(рис. 1-2).* Поверх чепця жінки пов'язували великі хустки («ширінки», «рійтованки») червоного, білого, чорного кольорів. Дівочі хустки вдвічі коротші за жіночі. Дівчата хустку на голові рамили і зав'язували ззаду на потилиці, а старші жінки – перехрещували під підборіддям («чинили воля») і зав'язували на плечах в один вузол. Молоді жінки носили червоні хустки з квітками, а старші – чорні або сині.

У селах долини р. Тур'ї дівчата заплітали волосся в одну або дві коси, вплітаючи на їх кінцях стрічки («пантлики»). На свято волосся заплітали в одну косу. Щоб коси тримались на голові у зачісці їх кріпили спеціальними скобами («горноглями»). Обов'язковим елементом вбрання заміжньої жінки був чепець («чіпиць», «чупиць», «чепак») *(рис. 3).* Кроїли чепці з домотканого лляного полотна, загнутого навпіл по ширині. У задній частині до нього пришивали вужчий шматок полотна, який збирали на 4–6 ниток у складки. Із внутрішнього боку чепці підшивали грубим домотканим конопляним полотном. Чепці оздоблювали 4–8-ма стрічками («лентами») зеленого, червоного, синього, чорного, жовтого кольорів, вузькими атласними мережками («чіпками»), поміж якими пришивали широку смужку, декоровану дрібними рослинними орнаментальними мотивами. Обов'язковим елементом оздоблення передньої частини турянських чепців була вишивка геометричних орнаментів, виконаних технікою «хрестик». В основі орнаментальної

композиції лежала ламана лінія («кривуля») з трьома заломами. Центральний залом вишивався подвійним хрестиком, а на його площині зображувались «баранячі роги». До задньої частини чепця пришивали відрізки («хохли») з червоних, бордових або рожевих стрічок. По контуру задньої морщеної частини деяких чепців пришивали фабричну стрічку («ленту»), яку у верхній частині загинали у вигляді чотирьох петель («шльомок»). Коли виходила жінка в село або до церкви, то надягала під хустку і чепець. Біля хати поралась у одному чепці. Заміжні жінки одягали чепці як на свята, так і у будні [34: 220].

Поверх чепця заміжні жінки одягали хустку («дуплованку»), яка зав'язувалась під підборіддям. Святкові хустки відрізнялись від буденних якістю матеріалу, з якого їх виготовляли. У святкові холодні дні на голову одягали фабричну шерстяну хустку.

У другій половині XIX – першій половині XX ст. чепці одягали й заміжні ужгородські та мукачівські долинянки. У селах Баранинці, Підгорб, Коритняни, Довге Поле Ужгородського району побутували чепці («чепаки»), які за кроєм та оздобленням подібні до чепців лемкинь Великоберезнянщини. Нижню частину чепців, крім задньої морщеної, декорували червоними, синіми фабричними стрічками, поверх яких нашивали чорне фабричне мереживо («чіпки») та рожеві стрічки. Широка (2–3 см) стрічка оздоблювалась вишивкою рослинних мотивів.

У 20–40-х рр. XX ст. у селах Минай, Розівка, Концово, Кінчеш, Шишловці, Холмок, Галоч, Палладь, Ужгородського району під впливом міської моди та сусідніх словацьких сіл поширились чепці («чепаки») з фабричної квітчастої матерії. Задню частину чепців кроїли із трьох шматків матерії: центральної широкої та двох вужчих бічних. Всі три пілки загинали наперед на 2–3 см й призбирували у широкі збірки («складуваники»). У передній частині до збірок пришивали широку атласну чи шовкову стрічку білого або рожевого кольорів, декоровану вишивкою рослинних мотивів. Стрічку вирізали у формі хвилястої лінії, з трикутним виступом («ріжком») посередині нижньої частини. Хустку поверх чепця пов'язували так, щоб було видно «ріжок». Нижню частину стрічок могли оздоблювати чорним мереживом. Чепці із фігурною передньою частиною та прямою задньою, що підкреслювала зачіску, побутували і в Східній Словаччині [36: 212–213].

Важливим елементом народного вбрання чепець виступав і в **бойків** Закарпаття. Тут основу чепця складав обруч («рама») з картону або кори липи, на який натягували біле мереживо («сітку»). Із зовнішнього боку «раму» обшивали чорним оксамитовим полотном. До основи кріпили чорні та кольорові стрічки («партиці») з китицями на кінцях. Часто їх оздоблювали вишивкою. Подібні чепці побутували і в селах Ужок, Гусний, Тихий, Сухий, Волосянка, Ставне, Великоберезнянського району.

Чепець, як обов'язковий елемент вбрання заміжньої жінки, у межах Закарпаття, крім бойків, побутував у долинян, лемків та угорців. Лише у бойків весільний чепець виконував виключно обрядову функцію. Народний звичай вимагав, щоб жінка знятий з голови весільний вінок зберігала все своє життя, аж до смерті. У долинян, лемків та угорців чепці були обов'язковим елементом як святкового, так і повсякденного вбрання заміжньої жінки. Особливістю бойківських чепців були їх форма, матеріал (картон, кора липи, біле мереживо («сітка»)) та вишивка геометричних орнаментів на основі вінка *(рис. 4).*

Лемкині волосся заплітали в одну-дві коси, вплітаючи в них стрічки («заплітки», «волічки») з вовняних ниток бордового, червоного та зеленого кольорів [27: 71]. Обов'язковим елементом вбрання заміжньої жінки був чепець. У лемків Перечинщини побутував розширений доверху чепець («чепак»), на якому кути («роги») виступали у сторони. Під чепцем жінки укладали заплетені коси у «конть» [1: 13; 11: 13].

У великоберезнянських лемків побутували чепці («чупці») круглої форми. Шили їх з білої фабричної матерії. Крій складався з двох частин: суцільної передньої та задньої, морщеної на дві нитки у дрібні складки («рями»). Із виворітного боку, крім морщеної частини, чепець підшивали

домотканим конопляним полотном. Низ чепців дівчат та молодих жінок оздоблювали різнокольоровими фабричними стрічками або ж гачкованими мережками («чіпками»), фабричними стрічками («лентами»), декорованими вишивкою рослинних мотивів. Етноідентифікуючою ознакою місцевих чепців, було те, що їх передню частину декорували («парадили») бісером («монистом»), дзеркалами («веретками»), золотистими дротиками («прицканим друтом»), дрібними паєтками, гудзиками («гомбичками») та ін. Завдяки їх комбінуванню формувались орнаментальні смуги («парадьожки», «парадьожні партички»). Поширеними були такі варіанти «парадьожки»: «кривуля» із «прицканого друту», оздоблена двома рядками паєток та трьома великими «гомбичками» у формі багатопелюсткових квіток; «кривуля» з паєток, обабіч якої вишивали квітки з білого бісеру; хвиляста лінія із прозорого бісеру, поміж яким пришивали різнокольорові паєтки; поєднання різних за розмірами паєток та дрібних дзеркалець («вереток»); три намистинки із дутого скла. Чепці жінок старшого віку декорували чорними стрічками («лентами»), оздобленими вишивкою рослинних мотивів. До задньої морщеної частини чепців пришивали довгу (30–60 см) фабричну стрічку («партицю»), декоровану вишивкою рослинних мотивів. «Партиця» спадала на плечі біля коси, а її кінці закріплювались у пояс *(рис. 5).* Заміжні жінки, які згадували життя до весілля часто співали:

Кыбы мені ни чипець, не червона хустка
Я би собі погуляла як у воді гуска [15].

Висновки. Традиційні жіночі головні убори українців Закарпаття, зокрема чепці, сформувались як невід'ємна складова одягового комплексу й із широкого вжитку вийшли десь в 40-х рр. XX ст. Однак у сільській місцевості вони залишались складовою весільної та похоронної обрядовості майже до кінця XX ст., передусім для покриття голови. В цілому чепці українців Закарпаття кінця XIX – першої половини XX ст. включали більшість загальнопоширених в Україні їх різновидів. Проте існували окремі регіональні зразки головних уборів, які були характерні лише для окремих районів краю. Це зумовлено взаємовпливами із іншими історико-етнографічними регіонами, іноетнічними взаємозв'язками. Представлену класифікацію та характеристику чепців вважаємо не повністю завершеною, бо в процесі подальших музейних і польових етнографічних досліджень плануємо уточнювати та доопрацьовувати. Зокрема, йдеться про способи одягання та ношення, фіксацію місцевої (локальної) термінології та обрядову функцію.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Бицай Т. О. Народная одежда украинцев Ужанской долины конца XIX – начала XX вв. (на материалах сел Ужок, Волосянка, Тихий, Загорб, Гусный Великоберезнянского района) : реферат. *Архів Закарпатського музею народної архітектури та побуту,* Ужгород: ЗМНАП, 1978. 20 с.

2. Білан М. С., Стельмащук, Г. Г. *Український стрій [видання друге],* Львів : ПП «Видавництво «Апріорі», 2011. 312 с.

3. Богатырев П.. Магические действия, обряды и верования Закарпатья. *Вопросы теории народного искусство,* Москва: Искусство, 1971. С. 36–52.

4. Богатырев П. Проблемы изучения материальной и духовной культуры населения Карпат. *Советская этнография,* 1964. № 7. С. 12-19.

5. Бонгар М. Родинна обрядовість с. Оноківці Ужгородського району. *Етніка Карпат. Науковий щорічник, вип.1,* Ужгород: Гражда, 2016.С. 76-79.

6. Боршош, М., Народне будівництво й одяг с. Верхнє Водяне. *Етніка Карпат. Науковий щорічник, вип.2,* Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2017. С. 111-116.

7. Вагилевич І. Бойки, русько-слов'янський рід у Галичині. *Жовтень.* Київ, 1978. № 2. С. 113-118.

8. Вовк Ф. *Студії з української етнографії та антропології : нова редакція* / Федір Вовк ; передм. О. Г. Таран ; прим. О. Г. Таран, С. Л. Маховської, Ю. С. Буйських; упорядн. О. О. Савчук. Харків: Видавець Савчук О.О., 2015. 464 с.; 199 іл.

9. Головацкий Я. О народной одежде и убранстве русинов или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии. *Записки Имп. Русского Географического Общества, по отделению этнографии*, Том 7. 1877. С. 481-565.

10. Гулик О., Гулик С. Головні убори як жіночий оберіг. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія. Історія,* Тернопіль: Видво ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. Вип. 1. С. 17-25.

11. Декілька образків із Підкарпатського народного мистецтва. *Наша земля*, 1928. 25 травня. Число 5. С. 10–13.

12. Зеленин Д. К., Женские головные уборы восточных (русских) славян, *Slavia*, Rocnik V, Sesit 2, Praze 1926. Главы 1-7, С. 303–338. Sesit 3, 1927. Главы 8-13, С. 535-556.

13. Зошит № 5. *Етноідентифікуючі ознаки та етнографічно розмежувальні риси народного одягу гуцулів Рахівщини XIX – першої половини XX ст.* 2009–2011 рр. 56 с.

14. Зошит № 6. *Характерні особливості та іноетнічні впливи в народному вбранні королевських долинян (села Хижа, Черна, Новоселиця Виноградівського району) кінця XIX – першої половини XX ст,* 2010. 10 с.

15. Зошит № 7. *Традиційне народне вбрання лемків Великоберезнянщини середини XIX – першої половини XX ст.* 2010. 29 с.

16. Кокіш, Г. С., 2009. Особливості давнього жіночого одягу гуцулок Білотисянської долини: реферат. *Архів Музею гуцульства с. Розтоки Рахівського району.* 11 с.

17. Косміна О. Ю. *Традиційне вбрання українців.* Київ: Балтія-Друк, 2011. Т. 2: Полісся. Карпати. 160 с.: іл.

18. Костевич М. Весілля та обряди, пов'язані з народженням дитини, в с. Кам'яниця Ужгородського району. *Етніка Карпат. Науковий щорічник.* Ужгород: Гражда, 2016. Вип. 1. С. 97-100.

19. Коцан В. Народний одяг українців пониззя р. Тереблі кінця XIX – першої половини XX ст. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Історія,* Ужгород : Видавництво УжНУ «Говерла», 2007. Вип. 19. С. 118-127.

20. Коцан В. Традиційний народний костюм угорського населення Закарпаття XIX – першої половини XX ст.: реферат. *Архів Закарпатського музею народної архітектури та побуту.* Ужгород: ЗМНАП, 2009. 45 с.

21. Коцан В. Традиційний народний одяг боржавських долинян Закарпаття XIX – першої половини XX ст. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Історія.* Ужгород : Видавництво УжНУ «Говерла», 2019. Вип. 41. С. 163-177.

22. Коцан В., Традиційний народний одяг гуцулів Рахівщини (з польових етнографічних матеріалів). *Етніка Карпат. Науковий щорічник.* Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2018. Вип. 3. С. 195-215.

23. Коцан В. Традиційний народний одяг лемків Великоберезнянщини кінця XIX – першої половини XX ст. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Історія.* Ужгород : Видавництво УжНУ «Говерла», 2011. Вип. 26. С. 220-232.

24. Коцан В. Традиційний народний одяг ужанських долинян Закарпаття XIX – першої половини XX ст. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Історія*. Ужгород : Видавництво УжНУ «Говерла», 2020. Вип. 1. С. 349-367.

25. Коцан В. Традиційні головні убори у весільній обрядовості Закарпаття (XIX – перша половина XX ст.) *ТИСЯЧОЛІТТЯ-MILLENIA. Науковий щорічник,* 2014. Випуск 2. Ужгород: Гражда, 2015. С. 16-28.

26. Коша Л. *Чиї ви сини? Огляд угорської етнографії,* Ніредьгаза, 2002. 246 с.

27. Крайняк Н. Люта, *Наш родный край*, 1926. Рочник IV. Число 5. С. 70-72.

28. Куштан Н. Традиційне народне житло та одяг села Букове. *Етніка Карпат. Науковий щорічник.* Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2019. Вип. 4. С. 356-362.

29. Маковский С. *Народное искусство Подкарпатской Руси*. Прага: Пламя, 1925. 156 с.: ил.

30. Маслова Г. С. *Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX в.* Москва: Издательство «Наука», 1984. 215 с.

31. Петрякова М. Особливості форм традиційних головних уборів українців Карпатського регіону (лемків, бойків, гуцулів) XIX – початку XX ст. *Вісник Львівської Національної академії мистецтв. Спецвипуск II. «Ерделівські читання»: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 60-річчю створення першого художнього навчального закладу на Закарпатті*, Ужгород : Гражда, 2006. С. 217-229.

32. Полянська О. В. Оздоблення народного одягу угорців та румун Закарпатської області. *Архів Закарпатського музею народної архітектури та побуту,* Ужгород: ЗМНАП, 1974. 33 с.

33. Попович М. М. Жизнь и быт жителей села Кричево Тячевского района: реферат. *Архів лабораторії етнології, фольклористики та краєзнавства ім. М. П. Тиводара ДВНЗ «Ужгородський національний університет»,* Ужгород: УжДУ, 1981. 17 с., ил.

34. Потушняк Ф. З історії матеріальної культури на Закарпатті. *Наукові записки Ужгородського університету.* Ужгород, 1957. Т. XXIX. С. 218-225.

35. Прокопьева Н. Символическое выражение жизненной энергии в традиционной оде-

жде восточных славян. *Етнічна історія народів Європи. Традиційна етнічна культура слов'ян*. Київ: Стилос, 1999. С. 111-116.

36. Сополига М. Українці Словаччини: матеріальні вияви народної культури та мистецтва. Київ: Темпора, 2011. 336 с.

37. Стельмащук Г. Г. Традиційні головні убори українців. Київ: Наукова думка, 1993. 240 с.

38. Тарнай М. Щось про Гудю. *Наш родный край*, 1937. Рочник XV. Число 10. С. 190-191.

39. Тумова М. Народная одежа на Пôдкарпатской Руси. *Подкарпатска Русь,* 1924. Рочник I. Число. 3. С. 72-79; Число. 4. С. 102-110.

40. Хмельницкая Л. Структурно-семантический анализ женских головных уборов в традиционном украинском национальном костюме. *Східноєвропейський історичний вісник.* Дрогобич: Посвіт, 2016. Вип. 1. С. 79-85.

41. Хофер, Т., Фел, Е. *Народное исскуство венгров.* Будапешт: Корвина, 1975. 638 с.

42. Шухевич В. *Гуцульщина: в 5 частинах* / Володимир Шухевич ; передм. А. А. Карпенко ; післям. М. С. Глушко ; упоряд. О. О. Савчук. (Репринтне видання 1899–1908 рр.). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2018 +[10] с., 294 іл.

43. Kožminová A. *Podkarpatska Rus. Práce a život lidu*, Praha, 1922.124 s.

REFERENCES

1. Bicaj, T.O., 1978. Narodnaja odezhda ukraincev Uzhanskoj doliny konca XIX – nachala XX vv. (na materialah sel Uzhok, Volosjanka, Tihij, Zagorb, Gusnyj Velikobereznjanskogo rajona) : referat [Folk clothes of Ukrainians in the Uzhansk valley at the end of the XIX – beginning of the XX centuries. (based on the materials of the villages Uzhok, Volosyanka, Tikhy, Zagorb, Gusny, Velyky Bereznyansky district): abstract]. *Arhiv Zakarpats'kogo muzeju narodnoї arhitekturi ta pobutu*, Uzhgorod: ZMNAP, 20 s. (in Russian).

2. Bilan, M. S., Steljmashhuk, Gh. Gh., 2011. *Ukrajinsjkyj strij [vydannja drughe] [Ukrainian costume [second edition]]*, Ljviv : PP «Vydavnyctvo «Apriori», 312 s. (in Ukrainian).

3. Bogatyrev, P., 1971. Magicheskie dejstvija, obrjady i verovanija Zakarpat'ja [Magical actions, rituals and beliefs of Transcarpathian region], *Bogatyrev P. Voprosy teorii narodnogo iskusstvo*, Moskva: Iskusstvo, s. 36-52. (in Russian).

4. Bogatyrev, P., 1964. Problemy izuchenija material'noj i duhovnoj kul'tury naselenija Karpat [Problems of studying the material and spiritual culture of the population of the Carpathians], *Sovetskaja jetnografija*, № 7. S. 12-19. (in Russian).

5. Bonghar, M., 2016. Rodynna obrjadovistj s. Onokivci Uzhghorodsjkogho rajonu [Family rituals of the village of Onokivtsi, Uzhhorod district], *Etnika Karpat. Naukovyj shhorichnyk*, vyp.1, Uzhghorod: Ghrazhda. S. 76–79. (in Ukrainian).

6. Borshosh, M., 2017. Narodne budivnyctvo j odjagh s. Verkhnje Vodjane [Folk housing and clothing of the village of Verkhne Vodiane]. *Etnika Karpat. Naukovyj shhorichnyk*, vyp.2, Uzhghorod: Vydavnyctvo Oleksandry Gharkushi. S. 111-116. (in Ukrainian).

7. Vaghylevych, I., 1978. Bojky, rusjko-slov'jansjkyj rid u Ghalychyni [Boyki, a Russian-Slavic family in Galicia], *Zhovtenj*. № 2. S. 113-118. (in Ukrainian).

8. Vovk Fedir, 2015. *Studiyi z ukrayinskoyi etnografiyi ta antropologiyi : nova redakciya* / Fedir Vovk; peredm. O. G. Taran ; prym. O. G. Taran, S.L. Maxovskoyi, Yu. S. Bujskyx; uporyadn. O. O. Savchuk. Xarkiv : Vydavecz Savchuk O. O., 2015. 464 s.; 199 il. (in Ukrainian).

9. Golovackij Ja. 1877. O narodnoj odezhde i ubranstve rusinov ili russkih v Galichine i severovostochnoj Vengrii, Zapiski Imp. Russkogo Geograficheskogo Obshhestva, po otdeleniju jetnografii. Tom 7. S. 481-565. (in Russian).

10. Ghulyk, O., Ghulyk, S., 2019. Gholovni ubory jak zhinochyj oberigh [Hats as a female amulet], *Naukovi zapysky Ternopiljsjkogho nacionaljnogho pedaghoghichnogho universytetu imeni Volodymyra Ghnatjuka. Serija. Istorija*, Ternopilj: Vydvo TNPU im. V. Ghnatjuka,Vyp. 1. s. 17-25. (in Ukrainian).

11. Dekiljka obrazkiv iz Pidkarpatsjkogho narodnogho mystectva [Several samples from Subcarpathian folk art], *Nasha zemlja*, 1928. 25 travnja. Chyslo 5. S. 10-13. (in Ukrainian).

12. Zelenin, D. K., 1926. Zhenskie golovnye ubory vostochnyh (russkih) slavjan, *Slavia*, Rocnik V, Sesit 2, Praze 1926. Glavy 1-7, S. 303-338, Sesit 3, 1927. Glavy 8-13, S. 535-556. (in Russian).

13. Zoshyt № 5. *Etnoidentyfikujuchi oznaky ta etnoghrafichno rozmezhuvaljni rysy narodnogho odjaghu ghuculiv Rakhivshhyny XIX – pershoji polovyny XX st. [Notebook № 5. Ethno-identifying features and ethnographically distinguishing features of Hutsul folk clothing of the Rakhiv region of the XIX – first half of the XX century]*. 2009-2011 rr. 56 s. (in Ukrainian).

14. Zoshyt № 6. *Kharakterni osoblyvosti ta inoetnichni vplyvy v narodnomu vbranni korolevsjkykh dolynjan (sela Khyzha, Cherna, Novoselycja Vynoghradivsjkogho rajonu) kincja XIX – pershoji polovyny XX st. [Characteristic features and foreign ethnic influences in the folk costume of the royal dolynians (villages Khyzha, Cherna, Novoselytsia, Vynohradiv district) of the end of the XIX – first half of the XX century].* 2010 r. 10 s. (in Ukrainian).

15. Zoshyt № 7. *Tradycijne narodne vbrannja lemkiv Velykobereznjanshhyny seredyny XIX – pershoji polovyny XX st. [Traditional folk costume of the Lemkos of Velykobereznyanshchyna in the middle of the XIX – first half of the XX century].* 2010 r. 29 s. (in Ukrainian).

16. Kokish, Gh. S., 2009. Osoblyvosti davnjogho zhinochogho odjaghu ghuculok Bilotysjansjkoji dolyny: referat [Peculiarities of ancient women's clothing of Hutsuls of Belotysyanska valley: abstract]. *Arkhiv Muzeju ghuculjstva s. Roztoky Rakhivsjkogho rajonu*, Roztoky, 11 s. (in Ukrainian).

17. Kosmina O.Yu., 2011. *Tradycijne vbrannya ukrayinciv*. K.: Baltiya-Druk. T. 2 : Polissya. Karpaty. 160 s. : il. (in Ukrainian).

18. Kostevych, M., 2016. Vesillja ta obrjady, pov'jazani z narodzhennjam dytyny, v s. Kam'janycja Uzhghorodsjkogho rajonu [Weddings and ceremonies associated with the birth of a child in the village of Kamyanytsia, Uzhhorod district], *Etnika Karpat. Naukovyj shhorichnyk*, vyp.1, Uzhghorod: Ghrazhda. S. 97-100. (in Ukrainian).

19. Kocan, V., 2007. Narodnyj odjagh ukrajinciv ponyzzja r. Terebli kincja XIX – pershoji polovyny XIX st. [Folk clothing of Ukrainians in the lower reaches of the Terebli River in the late XIX – first half of the XX century], *Naukovyj visnyk Uzhghorodsjkogho universytetu. Serija : Istorija*, Uzhghorod: Vydavnyctvo UzhNU «Ghoverla», Vyp. 19. S. 118-127. (in Ukrainian).

20. Kocan, V., 2009. Tradycijnyj narodnyj kostjum ughorsjkogho naselennja Zakarpattja XIX – pershoji polovyny XX st. : referat [Traditional folk costume of the Hungarian population of Transcarpathian region of the XIX – first half of the XX century: abstract], *Arkhiv Zakarpatsjkogho muzeju narodnoji arkhitektury ta pobutu*, Uzhghorod: ZMNAP, 45 s. (in Ukrainian).

21. Kocan, V., 2019. Tradycijnyj narodnyj odjagh borzhavsjkykh dolynjan Zakarpattja XIX – pershoji polovyny XX st. [Traditional folk clothing of the Borzhav dolynians of Transcarpathian region of the XIX – first half of the XX century.], *Naukovyj visnyk Uzhghorodsjkogho universytetu. Serija: Istorija*, Uzhghorod : Vydavnyctvo UzhNU «Ghoverla», Vyp. 41. S. 163-177. (in Ukrainian).

22. Kocan, V., 2018. Tradycijnyj narodnyj odjagh ghuculiv Rakhivshhyny (z poljovykh etnoghrafichnykh materialiv) [Traditional folk clothing of Hutsuls of Rakhiv region (from field ethnographic materials)], *Etnika Karpat. Naukovyj shhorichnyk*, vyp. 3, Uzhghorod: Vydavnyctvo Oleksandry Gharkushi. s. 195-215. (in Ukrainian).

23. Kocan, V., 2011. Tradycijnyj narodnyj odjagh lemkiv Velykobereznjanshhyny kincja XIX – pershoji polovyny XX st. [Traditional folk clothing of the Lemkos of Velykobereznyanshchyna of the end of the XIX – first half of the XX century], *Naukovyj visnyk Uzhghorodsjkogho universytetu. Serija: Istorija.*, Uzhghorod : Vydavnyctvo UzhNU «Ghoverla», Vyp. 26. S. 220-232. (in Ukrainian).

24. Kocan, V., 2020. Tradycijnyj narodnyj odjagh uzhansjkykh dolynjan Zakarpattja XIX – pershoji polovyny XX st. [Traditional folk clothing of the uzhanskis dolynians of Transcarpathian region of the XIX – first half of the XX century], *Naukovyj visnyk Uzhghorodsjkogho universytetu. Serija: Istorija*, Uzhghorod: Vydavnyctvo UzhNU «Ghoverla», Vyp. 1. S. 349-367. (in Ukrainian).

25. Kocan, V., 2014. Tradycijni gholovni ubory u vesiljnij obrjadovosti Zakarpattja (XIX – persha polovyna XX st.) [Traditional headdresses in the wedding ceremonies of Transcarpathian region (XIX – first half of the XX century)]. *TYSJaChOLITTJaMILLENIA. Naukovyj shhorichnyk*. Vypusk 2. Uzhghorod: Ghrazhda, 2015. S. 16-28. (in Ukrainian).

26. Kosha, L., 2002. *Chyji vy syny? Oghljad ughorsjkoji etnoghrafiji [Whose sons are you? Review of Hungarian ethnography]*. Niredjghaza, 246 s. (in Ukrainian).

27. Krajnjak, N., 1926. Ljuta [Ljuta]. *Nash rodnyj kraj*, Rochnyk IV. Chyslo 5. S. 70-72. (in Ukrainian).

28. Kushtan, N., 2019. Tradycijne narodne zhytlo ta odjagh sela Bukove [Traditional folk housing and clothing of the village of Bukove]. *Etnika Karpat. Naukovyj shhorichnyk*, vyp. 4, Uzhghorod: Vydavnyctvo Oleksandry Gharkushi, S. 356-362. (in Ukrainian).

29. Makovskij, S.K., 1925. *Narodnoe iskusstvo Podkarpatskoj Rusi [Folk art of Subcarpathian Rus]*. Praga: Plamja, 156 s.: il. (in Russian).

30. Maslova G.S., 1984. Narodnaja odezhda v vostochnoslavjanskih tradicionnyh obychajah i obrjadah XIX – nachala XX v. Moskva: Izdatel'stvo «Nauka», 215 s. (in Russian).

31. Petrjakova, M., 2006. Osoblyvosti form tradycijnykh gholovnykh uboriv ukrajinciv Karpatsjkogho reghionu (lemkiv, bojkiv, ghuculiv) XIX – pochatku XX st. [Peculiarities of forms of traditional headdresses of Ukrainians of the Carpathian region (Lemkos, Boyks, Hutsuls) of the XIX – early XX centuries]. *Visnyk Ljvivsjkoji Nacionaljnoji akademiji mystectv. Specvypusk II. «Erdelivsjki chytannja» : Materialy Mizhnarodnoji naukovopraktychnoji konferenciji, prysvjachenoji 60-richchju stvorennja pershogho khudozhnjogho navchaljnogho zakladu na Zakarpatti*, Uzhghorod : Ghrazhda, s. 217-229. (in Ukrainian).

32. Poljansjka, O. V., 1974. Ozdoblennja narodnogho odjaghu ughorciv ta rumun Zakarpatsjkoji oblasti [Decoration of folk clothes of Hungarians and Romanians of the Transcarpathian region].

Arkhiv Zakarpatsjkogho muzeju narodnoji arkhitektury ta pobutu, Uzhghorod: ZMNAP, 33 s. (in Ukrainian).

33. Popovich, M.M., 1981. Zhizn' i byt zhitelej sela Krichevo Tjachevskogo rajona : referat [Life and everyday life of residents of the village of Krichevo, Tyachiv district: abstract]. *Arhiv laboratorii etnologii, fol'kloristiki ta kraєznavstva im. M. P. Tivodara DVNZ «Uzhgorods'kij nacional'nij universitet»*/ Uzhgorod: UzhDU, 17 s., il. (in Russian).

34. Potushnyak, F., 1957. Z istoriyi material`noyi kultury na Zakarpatti [From the history of material culture in Transcarpathian region]. *Naukovi zapy`sky` Uzhgorods`kogo universy`tetu*, T. XXIX. Uzhgorod. S. 218-225. (in Ukrainian).

35. Prokop'eva, N., 1999. Simvolicheskoe vyrazhenie zhiznennoj jenergii v tradicionnoj odezhde vostochnyh slavjan [Symbolic expression of vital energy in the traditional dress of the Eastern Slavs]. *Etnichna istorija narodiv Єvropi. Tradicijna etnichna kul'tura slov'jan,* Kiïv: Stilos. S. 111-116. (in Russian).

36. Sopolyga, M., 2011. *Ukrayinci Slovachchy`ny : material`ni vy`yavy` narodnoyi kultury ta mystecztva [Ukrainians of Slovakia: material manifestations of folk culture and art]*. Kyyiv: Tempora, 336 s. (in Ukrainian).

37. Stelmashhuk G. G., 1993. Tradycijni golovni ubory ukrayinciv. Kyyiv: Naukova dumka. 240 s. (in Ukrainian).

38. Tarnaj, M., 1937. Shhos` pro Gudyu [Something about Gudia]. *Nash rodnyj kraj,*. Rochnyk XV. Chyslo 10. S. 190-191. (in Ukrainian).

39. Tumova, M., 1924. Narodnaja odezha na Pôdkarpatskoj Rusi [Folk clothes in Subcarpathian Rus], *Podkarpatska Rus*', Rochnik I. Chislo. 3. S. 72-79; Chislo. 4. s. 102–110. (in Russian).

40. Hmelnickaja, L., 2016. Strukturno-semanticheskij analiz zhenskih golovnyh uborov v tradicionnom ukrainskom nacional'nom kostjume [Structural and Semantic Analysis of Women's Headdresses in Traditional Ukrainian National Costume], *Shidnoєvropejs'kij istorichnij visnik*. Drogobich: Posvit, Vip. 1. S. 79-85. (in Russian).

41. Hofer, T., Fel, E., 1975. *Narodnoe isskustvo vengrov [Folk art of the Hungarians]*, Budapesht: Korvina, 638 s. (in Russian).

42 Shuxevych V., 2018. *Guczulshhyna: v 5 chastynax* / Volodymyr Shuxevy`ch ; peredm. A. A. Karpenko ; pislyam. M. S. Glushko ; uporyad. O. O. Savchuk. (Repryntne vy`dannya 1899–1908 rr.). Xarkiv : Vydavecz Oleksandr Savchuk, 2018 +[10] c., 294 il. (in Ukrainian).

43. Kožminová A., 1922. *Podkarpatska Rus. Práce a život lidu*, Praha, 124 s. (in Czech).

Рис. 1. Дівчина у традиційному народному вбранні боржавської долини. Реконструкція 2015 року. Фото Я. Макара

Рис. 2. Чепець («чепак»), с. Довге, Іршавського району. 20-ті рр. XX ст. Фото з архіву автора

Рис. 3. Чепець («чупиць»), с. Зарічево, Перечинського району. 30-ті рр. XX ст. Фото з архіву автора

Рис. 4. Обрядовий чепець, с. Рудовець-Майдан, Міжгірського району. Початок XX ст. Фото з архіву автора

Рис. 5. Чепець («чупиць»), с. Ужок Великоберезнянського району. 30-ті рр. XX ст. Фото з архіву автора

Стаття надійшла до редакції 20 жовтня 2020 року

УДК 7.04:686.41(477)
ORCID ID: 0000-0002-6662-3927
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-141-148

Юлія СТЕМПІЦЬКА,
старший викладач кафедри графічного дизайну та мистецтва книги, Українська академія друкарства, м. Львів, Україна

ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ РІЗНОЧАСОВИХ ТА РІЗНОПРОСТОРОВИХ СЮЖЕТІВ В КОМПОЗИЦІЯХ УКРАЇНСЬКИХ ЗОЛОТАРСЬКИХ ОПРАВ

Стемпіцька Ю. С. Особливості трактування різночасових та різнопросторових сюжетів в композиціях українських золотарських оправ. Розвиток сучасної книговидавничої справи та книгознавчої науки актуалізує вивчення конструкції та оздоблення оправи. До засобів образотворчої виразності оправ можна віднести елементи оздоблення, які при реконструкції створюють певний настрій перш, ніж будуть прочитаними. На увагу науковців заслуговують не лише зміст та оздоблення, а й конструктивні особливості оправ книги, що є додатковим джерелознавчим матеріалом, який допомагає простежити усі етапи становлення та побутування книги. Тому інформативними є не лише покрайні записи, а й спроможність відчитати усі присутні зміни шиття книжкового блоку, визначити первинність оправи та характер її оздоблення.

Ключові слова: оправа, орнамент, композиція, колорит, національний.

© Юлія Стемпіцька, 2020

Стемпицька Ю. С. Особенности трактовки разновременных и ризнопросторових сюжетов в композициях украинских золотарских оправ. Развитие современной книгоиздательского дела и книговедческой науки актуализирует изучение конструкции и отделки оправы. К средствам изобразительной выразительности оправ можно отнести элементы отделки, которые при реконструкции создают определенное настроение прежде, чем будут прочитанными. Внимания ученых заслуживают не только содержание и отделки, но и конструктивные особенности оправ книги, является дополнительным истоковедческим материалом, который помогает проследить все этапы становления и бытования книги. Поэтому информативными являются не только крайней записи, но и способность прочесть все присутствующие изменения шитья книжного блока, определить первичность оправы и характер ее отделки.

Ключевые слова: оправа, орнамент, композиция, колорит, национальный.

Stempitska Y. Features of interpretation of different-time and different-space plots in the compositions of Ukrainian goldsmith frames. Background. Background. The development of modern book publishing and bibliological science actualizes the studing of construction and cover decoration.

Objectives. Not only content and decoration deserve the scientists' attention, but also design features of book covers which are additional material that helps to trace all the stages of book incipience and existance.

Methods. The method of analising the historical documents, bibliography and analysis of library funds.

Results. Such decorating elements which during reconstruction create certain mood can be refered to means of graphic expressiveness.

Conclusions. That's why not only edge records are informative, but also the ability to read one all existing changes of sewing book block, to determine antecedence of cover and the character of its decoration.

The development of modern book publishing and bibliological science actualizes the studing of construction and cover decoration. Such decorating elements which during reconstruction create certain mood can be refered to means of graphic expressiveness. Not only content and decoration deserve the scientists' attention, but also design features of book covers which are additional material that helps to trace all the stages of book incipience and existance. That's why not only edge records are informative, but also the ability to read one all existing changes of sewing book block, to determine antecedence of cover and the character of its decoration.

Having analyzed means of artistic expression in the works of artists of 17 century we have found certain features and also divided bindings into two typical groups according to the way they are made. Typical feature of the means of artistic expression of the first group is full use of flexible resources of metal, completing the image by combining different-textured states of metal such as engraving, minting and carving. The means of artistic expression of the second group are filled with the using of additional materials for strengthening the effect and creating visual illusions such as collected and full-covered. Dividing into two groups is subjunctive and it allows us to analyze means of artistic expression of goldsmiths wider. Both groups have the exceptions – the artists who belong to the first and the second group simultaneously. Chosen goldsmith frames were analyzed. They have typical features of multidimensional plots in compositions. Here is distinguished the symbol as the compositional element, sing or object of three-dimensional form which is used instead of certain or abstract terms and for saving and transmitting information. It doesn't show real facts or objects, but marks them subjunctively without a hint for authenticity or similarity to reality.

Key words: pattern, composition, national.

Постановка проблеми. Проаналізувавши особливості поєднання різночасових та різнопросторових сюжетів в композиціях українських золотарських оправ XVI–XVIII ст. дана робота має допомогти розв'язати низку проблем. Визначити трактування історико-художніх та іконографічних особливостей у контексті взаємозв'язку з внутрішнім оздобленням книги й розширити відомості з історії розвитку національного інтролігаторсва та палітурництва.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Як і інші види мистецтва, інтролігаторство та золотарство розвивається за своїми канонами. На нього впливали і традиції минулих століть, і нові віяння. В українському золотарстві відчувається, як потяг до прадавнього коріння, так і вплив західноєвропейських культурних надбань, намагання створити щось своє, неповтор-

не, яке базувалося б на суто місцевих традиціях. Тому XVI–першу половину XVIII ст. можна охарактеризувати як період, що потребує детального вивчення. Важливе значення для відтворення прогалин в історії оздоблення оправи української кириличної книги мають не лише кодикологічні і палеографічні дослідження О. Гальченко, С. Зінченко [2; 3; 4], а й мистецтвознавчі дослідження П. Жолтовського, М. Петренка, Р. Шмагало, В. Стасенко [5; 6; 7; 10; 11; 12; 13]. Автори вище зазначених праць допомогли нам розкрити шляхи творчого пошуку майстрів, розкрили особливості зразків книжкових оправ в яких відстежується вплив готики, і мотиви ренесансного мистецтва в золотарстві, що дозволяє провести паралелі між зовнішнім та внутрішнім оздобленням елементів книги. В праці Д. Зуб знаходимо відомості про золотарів, про те, як вдосконалюють свою майстерність, урізноманітнюють технічні прийоми обробки дорогоцінних металів та пробірного ремесла [6]. Розуміння, окресленого часового проміжку знаходимо в працях М. Петренка, де зазначено, що в золотарській оправі переважають техніки лиття, гравірування, позолоти, прикраси вставками коштовного і напівкоштовного каміння. Дана робота дозволяє зосередити свою увагу на львівських ювілірах відомості про яких маємо вже від XIV ст. та спробувати зрозуміти організацію спеціального цеху починаючи з 1595 року. Окрім визначених технологічних та стилістичних особливостей обробки та декорування оправ, питання котрі стосуються спроби класифікації, вивчення іконографії сюжетів української оправи XVII–XVIII ст., розглядають О. М. Гальченко та С. В. Зінченко [3; 4]. Вивчаючи питання ідентифікації українських стародрукованих книг, вони не змогли не торкнутись питання вивчення первинної оправи. Зроблені ними спостереження стосуються не лише кодикології, а й вивченню оправ рукописних книг XVII–XVIII ст.

Розширюють кругозір спроби вивчення сюжетних кліше на українських оправах XVI–XVIII ст. котрі стосуються суперекслібрисів і були пов'язані із вивченням та реконструкцією книжкових зібрань Львова [4].

Поданий у 2005 році поприміркoвий бібліографічний опис Напрестольних Євангелій XVI–XVIII століть містить зображення із зібрання Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника які публікуються вперше. Подані ілюстрації доповнюють наш матеріал та дають змогу проаналізувати схеми розміщень сюжетів в композиціях [8]. Дане видання містить відомості, щодо семантики та особливостей образотворення Напрестольних Євангелій XVI–XVIII століть.

Мета. Проаналізувати обрані золотарські оправи, з характерними ознаками різнопросторових сюжетів в композиціях. Визначити трактування історико-художніх та іконографічних особливостей з огляду на їх виконання. Систематизувати взаємозв'язки між внутрішнім оздобленням книги та оправами.

Виклад основного матеріалу. Загальна конструкція оправ XVI–XVIII століть складається з наступних елементів: дерев'яні дошки поволочені оксамитом, оздоблені або суцільно критими карбованими або гравірованими пластинами, або ж набірними елементами, розміщеними за загальною схемою. Верхню кришку оправи, як правило прикрашали середником та чотирма наріжниками. Тло було заповнене накладними елементами у вигляді зірок, херувимів, ангелів, сюжетних композицій на окремих медальйонах. Традиційні українські символи у композиціях, як окладів так і внутрішнього середовища книги розрізняється не лише за стилістикою, а й за сюжетною лінією композицій в яких їх використано.

Є варіанти, де символи розміщують окремими клеймами. Як правило символами супроводжують найпоширеніші і знаковіші сюжети, що зустрічаються на оправах Напрестольних Євангелій XVI–XVIII століть із зібрання Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника та бібліотеки ЛННБУ імені В. Стефаника, котрі співзвучні з титулами та фортами [7]. На іконографію образів та сюжетів оправ значний вплив мали гравюри з Євангелій та інших книжок. Титул як і фронтиспис із зображенням євангелістів

став обов'язковим елементом оздоблення Євангелій з характерним розміщенням постатей у аркоподібній форті. Серед композицій фронтисписів можна зустріти майстерно розміщене «Дерево Єсеєве», «Собор святих Києво-Печерської Лаври», «Собор архангела Михаїла». Для них характерним є розширення кола символів, метафор та алегорій [11: 15]. Іноді митець демонструє бажання опанувати мову урочистості та пафосу. До прикладу можемо навести роботи О. Тарасевича над першим варіантом титулу до видання 1672 року і другий варіантом титулу до видання 1677 року молитовника – Розаріума [11: 130].

Сюжетні лінії видозмін та доповнень можна прослідкувати не лише у композиціях одного автора із розбіжністю у декілька років. «Дерево Єсеєве» автори оправ використовували для оздоблення нижньої кришки оправи або запозичували окремі рослинно-орнаментальні мотиви з друків та гравюр. Звертаючись до детального огляду, аналізу і порівняння знаходимо випадки копіювання цілих композицій, як авантитулу так і форту КПЛ-КН-89, СО-26 [1], Ст- IV 625.

Особливістю української інтерпретації сюжету «Дерева Єсеєва» є факт підміни Єсея на князя Володимира, або навіть будівлю, наприклад Велику Лаврську церкву як оправі Євангелії КПЛ–КН–1984 [1: 99] та титул авторства Іллі до Києво-Печерського патерика 1661 року [11: 103]. «Єсеєве дерево» та його тематика була широко розповсюджена в сакральному мистецтві західної Європи XI–XVI ст. хоча невідоме у пам'ятках України до XVII ст.

З XVII ст. зустрічається передусім у стародруках оскільки в цьому Дереві церква вбачає символ Ісуса Христа, що виходить з роду Давида, батьком якого був Єссей. В Афонській «Єрмінії» даються доволі чіткі настанови щодо композиційної, частково іконографічної системи цього сюжету: «Праведний Єссей спить і з його спини виходять три галузки, дві малі сплітаються з собою, а третя мала підноситься вгору, а в ній вплетені Єврейські царі від Давида до Христа. Насамперед Давид з арфою, Соломон, над Соломоном інші царі по порядку з жезлами.

Цей сюжет відповідає словам церковної пісні: «Жезлъ изъ корени Іесеева и цвътъ отъ него, Христосъ, отъ дъвы прозяблъ еси». Цей сюжет зустрічається в традиційному вигляді у західно-європейському мистецтві. У нас ця композиція не обмежилась самим Єсеєм; часто замість нього бачимо інших святих, як от князя Володимира, або навіть будівлю, Велику Лаврську церкву. У виданні Патерик Печерський 1661року галузки йдуть з Великої Лаврської церкви, і в іншій ніби квіти розміщенні погруддя печерських святих, а з'єднуються усі ці галузки коло ікони Успіння Божої Матері [11:103].

Характерним фактом є і те, що не лише в оправах була присутня підміна так у деяких випадках гравери копіювали гравюри з попередніх видань, вносячи свої доповнення та виправлення. Так було з образами євангелістів Марка та Івана з львівських Євангелій 1636 та 1644 рр. Для Євангелії 1670 р. ці гравюри були скопійовані Дорофеєм, але вже зі зміненою символікою (Кат. № 80–84) [8: 6]. Одночасно згадаємо Іллю. Його гравюра з євангелістом Лукою в Євангелії 1665 р.– це зображення не тільки просторове, але й часове (Кат. № 94) [8: 7].

Спільні композиційні прийоми Знаряддя Страстей Христових в іконах «Плоди Страстей Христових» оправа IV Ст-624[13] та КПЛ-КН-172 [8: 56].

Оздоблення та техніка виконання золотарських оправ дуже різноманітна, переважною більшістю це техніки лиття, гравірування, позолоти, прикраси вставками коштовного і напівкоштовного каміння. Не зважаючи на досить широкий спектр, зустрічаються тотожні технічні прийоми в оздобленні верхньої та нижньої кришок оправ. Такі композиційні сюжети знаходимо при Музей Тарнавського [1] та КПЛ-КН-9, СО-113 [8: 27] також КПЛ-КН-139, СО-81, КПЛ-КН-54,СО-152, КПЛ-КН-11,СО-11 [8: 88].

Композиції оправ, котрі мають акценти з введенням композиційного елементу «Чаша» або «Ваза» КПЛ-КН-29, СО-114[8] спідня дошка, IV СТ-857 чільна дошка, IV СТ-625 чільна дошка [13], КПЛ-КН-112, СО-59

[8: 128] чільна дошка, КПЛ-КН-1984 [8: 130] чільна дошка. Орнаментальні мотиви вплітаються влучно не лише при оздобленні оправи. Книга, а в даному випадку ми говоримо про книжковий блок має три обрізи, котрі в свою чергу теж декорувались. Мова іде про торшоновані обрізи. Особливої популярності набули грона винограду, рослинні орнаменти троянди, фіалки та акант. Перегукування орнаментики прослідковується при порівнянні обрізів та корінцевої частини оправи.

Корінець золотарського окладу за площиною перекритого простору можна розділити на два конструктивні типи – суцільний та набірний. Аналізуючи оздоблення корінця, для кожного з типів, характерним є перш за все основний образ. Корінець при багатстві його оздобленні, все ж є певним чином підпорядкований загальному образу оправи. Вважаємо, що у специфічній формі орнаментики лежить первинний, або так званий чуттєвий образ. Група вторинних значень, що розвиває образ з'являється при висвітленні майстром внутрішньої специфіки змісту книги або певних її функціональних характеристик (сюжетні композиції) [13].

Окремі композиційні елементи, котрі містить площина корінця золотарської оправи, так звані «мікро образи», розкривають багатство асоціативних відтінків, посилюють та увиразнюють емоційне й оцінне забарвлення, динамізують семантичні поля, вказують на домінантні ознаки авторського стилю золотаря.

Для створення загальної картини, що демонструє зміни характеру оздоблення корінця, важливими є розкрити технологічні особливості, котрі окреслюють певне поле, та демонструють майстерність та винахідливість майстра.

Суцільний корінець, поділяється за технологією оздоблення – суцільна металева пластина (прорізна, суцільна карбована, гравірована), кольчуга. Останню, як окремий тип, відзначав Д. Щербаківський [14]. Аналізуючи оклади у своїй статті, він зробив висновки, що на візантійських оправах найчастіше зустрічається корінець у формі срібної плетеної сітки.

Набірні корінці складаються з окремих пластин (суцільні карбовані, прорізні). Що до особливостей композицій корінця варто підкреслити, що усі крім кольчужних поділені на сегменти. Це зумовлено уявленням про технічні моменти кріплення металевого окладу до оправи.

Техніка виконання корінця могла повторювати загальну техніку виготовлення золотарського окладу і лише у деяких варіантах була відмінна (прорізний корінець, карбований, гравірований). Як правило, корінець прикріплено до верхньої і нижньої кришки оправи рояльними петлями з заклепками з кожного боку.

Тематика оздоблень суцільних корінців найрізноманітніша. Серед них зустрічаються примірники оздоблені рослинним орнаментом та зображенням янголів.

Оправи, де на корінці більш значимі змістові одиниці композиції, демонструються сюжетами з життям св. Миколи; комбінацією з орнаментованих розеток та зображенням св. Миколи; біблейських царів і святих; зображення Богоматері, біблійних Царів та Ієсея [13: 204].

Часто наслідуючи композиційні прийоми на корінці зображали предмети, знаки або постаті символічного характеру: Всевидюче око, Потир, храм, свічки, змій, Скрижалі, 5-ти свічника, 2-х янголів; Потир з покрівцем, книги та хреста, Скрижалі, засобів тортур Ісуса Христа.

Комбінація перелічених символів є інформаційним елементом за допомогою яких майстер надає оправі відповідного ідейно-змістового відтінку. З кінця XVII століття у композицію корінця вводять наступні поєднання: Всевидюче око, Потир, змій, Скрижалі, 7-ми свічника, 2 янголи; Всевидюче око, Скрижалі, Євхаристії; Потир, свічка, Хрест, Скрижалі, багатосвічник, Ангели; шість сегментів розділений дубовими гірляндами із зображенням Всевидючого ока, Голгофи, Потира; Всевидюче око, Єрусалим, Потир, свічник, посох, Скрижалі, кіот-в облямуванні класицистичного орнаменту; Всевидюче око, Агнець, Єрусалим, Потир, свічник, Скрижалі, кіот; Всевидюче око, Агнець, Потир, посох, Скрижалі, свічник, кіот з ангелами [13: 204].

Набірний корінець у бароковому декорі українських золотарів містив мотиви місцевої флори: квіти волошок, гвоздики, барвінку, плоди малини, шипшини, виноградну лозу з соковитими гронами. Переважна більшість набірних корінців декорувалась прорізними орнаментованими пластинами наприклад: 3 накладні сегменти прикрашені рослинним орнаментом; 3 прямокутні гравіровані накладки із зображенням християнських символів Всевидюче око, Скрижалі, Євхаристії; 3 трикутні накладки - Скрижалі, Євхаристія, Голгофа.

Оправи дають безліч варіацій одного шаблону, часто більш цікавими є корінці, які виливались по старих формах. Нерідко автори окладів для оздоблення корінця використовували та запозичували окремі рослинно-орнаментальні мотиви з друків та гравюр. Звертаючись до детального огляду корінця знаходяться поодинокі випадки розміщення на загинах гербів.

Мистецтво оправляти книгу, як феномен образотворчого мистецтва, поділяється на ряд видів, кожний з яких володіє специфічною мовою, своєю знаковою системою та засобами створення естетичних феноменів.

Висновки та перспективи дослідження. На жаль, датованих пам'яток XVI ст. збереглося порівнюючи дуже небагато. Мусимо визнати, що ціла низка найвидатніших пам'яток українського золотарства, а особливо з XVI–XVII ст., не кажучи про раніші, не мають жодного клейма, не мають підпису майстра або таких написів, котрі б ствердили їх українське походження.

Проаналізувавши засоби художньої виразності на прикладі робіт майстрів XVII ст. ми виявили характерні особливості а також умовно розділили оправи на дві типологічні групи за характером їх виконання. Характерними особливостями засобів художньої виразності першої групи є повноцінне використання пластичних можливостей металу, довершення образу шляхом поєднання різно-фактурних станів металу, таких як: гравірування, карбування, прорізування. Засоби художньої виразності другої групи насичені використанням додаткових матеріалів для підсилення ефекту та створення візуальних ілюзій, таких як: набірні та суцільнокриті.

Поділ на групи є умовним, і це дозволяє ширше розглядати особливості засобів художньої виразності майстрів золотарської справи. Обидві групи мають винятки – авторів, які належать і до першої, і до другої групи одночасно. Проаналізовано обрані золотарські оправи, з характерними ознаками різнопросторових сюжетів в композиціях. Де визначено символ у вигляді композиційного елемента, знака або предмета об'ємно-просторової форми, котрий виступає замість певних конкретних чи абстрактних понять та використовується для збереження та передачі інформації. Він не відбиває дійсних явищ, предметів, а позначає їх умовно без жодного натяку на достовірність чи подібність до дійсного.

В композиціях розглянутих оправ зустрічаються поодинокі випадки де художній символ використовувався як у ранніх формах культури (античної та середньовічньої). У різних конструктивних елементах символи змінювали своє значення. В залежності від розташування на верхній, спідній кришках оправ на корінці чи то на застібках. Наприклад, вуж у стародавні часи мав охоронне значеня, а в християнській міфології та мистецтві став символом гріха, зла і обману. Цей символ доволі часто зустрічається на клеймах корінцевої частини де відбувається перерахунок усіх ключових моментів Старого та Нового Заповітів.

Художній символ що розміщений на верхній кришці оправи відрізняється від інших семантичних засобів, зокрема від художнього знака на фортах. Якщо перший наділений багатозначністю (полісемантичністю), то другий має переважно одне, основне значення. Наприклад, художньо вирішені монограми, клейма, печатки, вказівні знаки завжди несуть однозначну інформацію. У знака розрізняють «невласний» (функціональний) і «власний» зміст, тобто його фізичні властивості (розмір, конфігурація, колір, розрізнюваність). Вживання знака або кількох знаків надає виразності оправам та узагальненої структури художнього образу книги вцілому.

На оправах часто розміщували символи-атрибути де конкретний предмет, тісно пов'язаний із життям і діяльністю, а тому додається як розпізнавальний знак. Атрибут переважно зображається із постаттю, а окремо від неї набуває значення символу. Зустрічаються на застібках та корінцях оправ атрибути загальні та індивідуальні.

Проаналізувавши обрані золотарські оправи, з характерними ознаками різнопросторових сюжетів в композиціях ми визначили можливість трактування історико-художніх та іконографічних особливостей з огляду на їх виконання та розміщення на конструктивних елементах оправи. Систематизувавши взаємозв'язки між внутрішнім оздобленням книги та оправами змогли прослідкувати відмінності в прочитанні символів та їх змістовного навантаження.

ЛІТЕРАТУРНА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Арендар Г. Срібні оправи Євангелій XVII-XIX століть. Родовід. Чернігівському історичному музею ім. В. В. Тарновського 100 років

2. Гальченко О.М. Давня оправа: історичний огляд. *Бібл. Вісник,* 1995. № 3. С. 32 – 36.

3. Гальченко О.М. Оправа східнослов'янських рукописних книг та стародруків України: історія, структура, опис НАН України НБУ імені В.І. Вернадського Інститут рукопису. Київ, 2005 р. 375 с.

4. Гальченко О.М. Унікальна оправа рукописної книги XVI ст. з фондів Інституту рукопису. *Рукописна та книжкова спадщина України*. Київ,1994. Вип.2. С. 31-41; Гальченко О.М. Деякі спостереження стосовно оздоблення та конструкції видавничих оправ друкарні Михайла Сльозки. *До джерел:* Зб. наук.пр. на пошану Олега Купчинського з нагоди його 70-річчя. Київ; Львів, 2004. № 1. С. 810-827; Зінченко С.В. Найдавніші українські оправи зі збірки Національного музею у Львові. *Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського.* Київ, 2000. Вип. 4. С. 101–112.

5. Жолтовський П. Художній метал. Історичний нарис. Київ: Мистецтво, 1972. 116 с.; Шмагало Р. Енциклопедія художнього металу: у 2 т. Т. 1: Світовий та українських художній метал. Класифікація, термінологія, стилістика, експертиза. Львів, 2015. 420 с.; Петренко М. Українське золотарство XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. 207 с.; Історія українського мистецтва: у 5 т. Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII ст. Київ, 2011. 1088 с.

6. Зуб Д. Нариси з історії золотарства Галичини. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003. 211 с.

7. Макаренко М. Орнаментація української книги XVI- XVIII ст. *Українська книга XVI–XVIII ст.* Київ: Держвидав України,1926. С.153–218.

8. Напрестольні Євангелії XVI–XVIII століть у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника: Каталог. Київ: Видавництво «КВІЦ», 2005. 196 с.: іл. 245.

9. Петренко М.З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. Київ: Наук.думка,1970. 217 с.

10. Стасенко В. В. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: Особливості розробки та інтерпретації образу. Київ: Поліграфкнига, 2003. 336 с.

11. Степовик Д. В. Історія української ікони X–XX століть. 3-тє вид., стереотип. Київ: Либідь, 2008. 440 с.

12. Степовик Д.В. Українська гравюра бароко: Майстер Ілля, Олександр Тарасевич, Леонтій Тарасевич, Іван Щирський. Київ: ТОВ Видавництво «Кліо», 2013. 495 с.

13. Стемпіцька Ю. Особливості декорування сегментів корінця української золотарської оправи. Бібліотека. Наука. Комунікація: матеріали Міжнар. наук. конф. (Київ, 6–8 жовт.2015 р): в 2 ч. Ч 1/НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України, Рада дир. б-к та інформ. центрів академій наук-членів МААН. Київ, 2015. 356 с.

14. Щербаківський Д. Золотарська оправа книжки в XVI -XIX століттях на Україні. *Бібліологічні вісті,* 1924. Січень–Березень. С. 101–113.

15. Щербаківський Д. Оправа книжок у київських золотарів XVII–XVIII ст. *Українська книга XVI–XVII–XVIII ст.* Київ: Держвидав України,1926. С. 353-400.

REFERENCES

1. Arendar H. Sribni opravy Yevanhelii XVII–XIX stolit. Rodovid. Chernihivskomu istorychnomu muzeiu im. V. V. Tarnovskoho 100 rokiv.

2. Halchenko O.M. Davnia oprava: istorychnyi ohliad. *Bibl. Visnyk*, 1995. № 3. S. 32 – 36.

3. Halchenko O.M. Oprava skhidnoslovianskykh rukopysnykh knyh ta starodrukiv Ukrainy: istoriia, struktura, opys NAN Ukrainy NBU imeni V. I. Vernadskoho Instytut rukopysu. Kyiv, 2005 r. 375 s.

4. Halchenko O.M. Unikalna oprava rukopysnoi knyhy XVI st. z fondiv Instytutu rukopysu. Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy. Kyiv,1994. Vyp.2. S. 31-41; Halchenko O.M. Deiaki sposterezhennia stosovno ozdoblennia ta konstruktsii vydavnychykh oprav drukarni Mykhaila Slozky. Do dzherel: Zb. nauk.pr. na poshanu Oleha

Kupchynskoho z nahody yoho 70-richchia. Kyiv; Lviv, 2004. № 1. S. 810-827; Zinchenko S.V. Naidavnishi ukrainski opravy zi zbirky Natsionalnoho muzeiu u Lvovi. Nauk. pr. Nats. b-ky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho. Kyiv, 2000. Vyp. 4. S. 101-112.

5. Zholtovskyi P. Khudozhnii metal. Istorychnyi narys. Kyiv: Mystetstvo, 1972. 116 s.; Shmahalo R. Entsyklopediia khudozhnoho metalu: u 2 t. T. 1: Svitovyi ta ukrainskykh khudozhnii metal. Klasyfikatsiia, terminolohiia, stylistyka, ekspertyza. Lviv, 2015. 420 s.; Petrenko M. Ukrainske zolotarstvo XVI–XVIII st. Kyiv: Naukova dumka, 1970. 207 s.; Istoriia ukrainskoho mystetstva: u 5 t. T. 3: Mystetstvo druhoi polovyny XVI–XVIII st. Kyiv, 2011. 1088 s.

6. Zub D. Narysy z istorii zolotarstva Halychyny. Lviv: Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka, 2003. 211 s.

7. Makarenko M. Ornamentatsiia ukrainskoi knyhy XVI-XVIII st. *Ukrainska knyha XVI–XVIII st.* Kyiv: Derzhvydav Ukrainy,1926. S.153–218.

8. Naprestolni Yevanhelii XVI–XVIII stolit u zibranni Natsionalnoho Kyievo-Pecherskoho istoryko-kulturnoho zapovidnyka: Kataloh. Kyiv: Vydavnytstvo «KVITs», 2005. 196 s.: il. 245.

9. Petrenko M.Z. Ukrainske zolotarstvo XVI–XVIII st. Kyiv: Nauk.dumka,1970. 217 s.

10. Stasenko V. V. Khrystos i Bohorodytsia u derevorizakh kyrylychnykh knyh Halychyny XVII stolittia: Osoblyvosti rozrobky ta interpretatsii obrazu. Kyiv: Polihrafknyha, 2003. 336 s.

11. Stepovyk D. V. Istoriia ukrainskoi ikony X–XX stolit. 3-tie vyd., stereotyp. Kyiv: Lybid, 2008. 440 s.

12. Stepovyk D.V. Ukrainska hraviura baroko: Maister Illia, Oleksandr Tarasevych, Leontii Tarasevych, Ivan Shchyrskyi. Kyiv: TOV Vydavnytstvo «Klio», 2013. 495 s.

13. Stempitska Yu. Osoblyvosti dekoruvannia sehmentiv korintsia ukrainskoi zolotarskoi opravy. *Biblioteka. Nauka. Komunikatsiia: materialy Mizhnar. nauk. konf.* (Kyiv, 6–8 zhovt.2015 r): v 2 ch. Ch 1/NAN Ukrainy, Nats. b-ka Ukrainy im. V. I. Vernadskoho, Asots. b-k Ukrainy, Rada dyr. b-k ta inform. tsentriv akademii nauk-chleniv MAAN. Kyiv, 2015. 356 s.

14. Shcherbakivskyi D. Zolotarska oprava knyzhky v XVI–XIX stolittiakh na Ukraini. Bibliolohichni visti, 1924. Sichen–Berezen. S. 101–113.

15. Shcherbakivskyi D. Oprava knyzhok u kyivskykh zolotariv XVII-XVIII st. *Ukrainska knyha XVI–XVII–XVIII st.* Kyiv: Derzhvydav Ukrainy, 1926. S. 353-400.

Стаття надійшла до редакції
7 вересня 2020 року

УДК 745/749

ORCID ID: 0000-0003-0045-0629
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-148-156

Тетяна БАЛБУС,
заслужений майстер
народної творчості України,
доцент кафедри мистецьких дисциплін
та методик їх викладання,
Кременецька обласна
гуманітарно-педагогічна академія
ім. Тараса Шевченка,
м. Кременець, Україна

ОРНАМЕНТАЛЬНІ І СЮЖЕТНІ РОЗПИСИ УКРАЇНСЬКИХ СКРИНЬ

Балбус Т. А. Орнаментальні і сюжетні розписи українських скринь. Пам'ятки кожної конкретної епохи показують, як люди навчились працювати з природними матеріалами і що з них виготовляти, яку силу надавати їм за допомогою символів-знаків (орнаменту) і що робило звичайні речі побутового призначення творами мистецтва. На всіх етапах історичного розвитку твори народного мистецтва, залишаючись невід'ємною частиною матеріальної культури, водночас є важливою галуззю духовної культури народу. Основи художнього, духовного, естетичного в них невіддільні від утилітарного, їхня єдність обґрунтовує глибоку життєву правду народного мистецтва.

Різкі відмінності композицій, іконографії та стилістики розписів українських весільних скринь у карпатській, східноподільській, наддніпрянській зонах не дозволяють говорити про риси колективності в загальнонаціональному плані, настільки своєрідні й несхожі головні мотиви їх декору. Натомість на рівні регіональному (всередині регіонів) спільність виявлена дуже виразно.

У статті розкрито характерні ознаки, тематику і мотиви орнаментально-декоративних і

© Тетяна Балбус, 2020

сюжетних розписів українських скринь. Зосереджена увага на відмінності композицій, іконографії та стилістики розписів скринь в різних регіонах України. Відзначено художні особливості та головні мотиви їх декору. Зроблено детальний аналіз композиційних схем розписів українських весільних скринь, їх колористичне вирішення, спільні і відмінні риси розписів та регіональні особливості.

Ключові слова: українське народне декоративне мистецтво, орнаментальні і сюжетні розписи українських скринь, композиційна схема, іконографія, стилістика розпис скринь, типи «вазонів», мотиви декору.

Балбус Т. А. Орнаментальные и сюжетные росписи украинских сундуков. Достопримечательности каждой конкретной эпохи показывают, как люди научились работать с природными материалами и из них производить, какую силу оказывать им с помощью символов-знаков (орнамента) и делало обычные вещи бытового назначения произведениями искусства. На всех этапах исторического развития произведения народного искусства, оставаясь неотъемлемой частью материальной культуры, одновременно является важной отраслью духовной культуры народа. Основы художественного, духовного, эстетического в них неотделимы от утилитарного, их единство обосновывает глубокую жизненную правду народного искусства.

В статье раскрыто характерные признаки, тематику и мотивы орнаментально-декоративных и сюжетных росписей украинских сундуков. Сосредоточено внимание на различия композиций, иконографии и стилистики росписей сундуков в разных регионах Украины. Отмечено художественные особенности и главные мотивы их декора. Сделано детальный анализ композиционных схем росписей украинских свадебных сундуков, их колористическое решение, общие и отличительные черты росписей и региональные особенности.

Ключевые слова: украинское народное декоративное искусство, орнаментальные и сюжетные росписи украинских сундуков, композиционная схема, иконография, стилистика роспись сундуков, типа «вазонов», мотивы декора.

Balbus T. Ornamental and plot paintings of Ukrainian chests. The monuments of each specific epoch show how people learned to work with natural materials and what to make from them, what power to give them with the help of symbols, and what made ordinary household items as works of art. At all stages of historical development, works of folk art, while remaining an integral part of material culture, are at the same time an important branch of the spiritual culture of people. The foundations of artistic, spiritual and aesthetic in them are inseparable from the utilitarian, their unity substantiates the deep life truth of folk art.

Sharp differences in the compositions, iconography and stylistics of paintings of Ukrainian wedding chests in the Carpathian, Eastern Podolsk, Dnieper areas do not allow to speak about the features of collectivity in the national plan, so original and different main motives of their decor. Instead, at the regional level (within the regions) community revealed very clearly.

The article reveals the characteristic features, themes and motives of ornamental-decorative and plot paintings of Ukrainian chests. Attention is focused on the differences in compositions, iconography and stylistics of chest paintings in different regions of Ukraine. The artistic features and the main motives of their decor are noted. A detailed analysis of the compositional schemes of paintings of Ukrainian wedding chests, their color scheme, common and distinctive features of paintings and regional features.

Key words: Ukrainian folk decorative art, ornamental and plot paintings of Ukrainian chests, compositional scheme, iconography, stylistics of chest paintings, types of «vases», motifs of decor.

Постановка проблеми. У всезагальній народній культурі важливу роль відіграє декоративне мистецтво – широка галузь мистецтва, яка художньо-естетично формує матеріальне середовище, створене людиною. До нього належать такі види: декоративно-прикладне, монументально-декоративне, оформлювальне, театрально-декораційне тощо.

Найчастіше для визначення суті декоративно-прикладного мистецтва вживається назва – народне мистецтво. Бо декоративно-прикладне мистецтво – це мистецтво широких мас. Воно виникло в процесі трудової діяльності народу і нерозривно пов'язане з його життям і побутом.

Народне декоративно-прикладне мистецтво – одна із форм суспільної свідомості і суспільної діяльності. Воно зародилось у первісному суспільстві, коли людина жила в умовах родового ладу, а засоби для існування добувала примітивними знаряддями.

Тоді вся діяльність могла бути тільки колективною. Відсутність складних трудових операцій призводила до того, що всі члени колективу мали одні й ті ж обов'язки, опановували одні й ті ж трудові навички.

Народне мистецтво створювалось у сфері колективного матеріального домашнього виробництва. У ньому відбивалися риси первісної свідомості людини, міфологічний характер спілкування з природою. Знаряддя праці, зброя, одяг, житло повинні були передусім бути зручними, магічними, щоб ніщо, ніякі ворожі сили не перешкоджали людині жити і працювати.

Пам'ятки кожної конкретної епохи показують, як люди навчились працювати з природними матеріалами і що з них виготовляти, яку силу надавати їм за допомогою символів-знаків (орнаменту) і що робило звичайні речі побутового призначення творами мистецтва. На всіх етапах історичного розвитку твори народного мистецтва, залишаючись невід'ємною частиною матеріальної культури, водночас є важливою галуззю духовної культури народу. Основи художнього, духовного, естетичного в них невіддільні від утилітарного, їхня єдність обґрунтовує глибоку життєву правду народного мистецтва.

Домашнім ремеслом називається виробництво виробів для задоволення власних потреб господарства, членами якого вони виготовлені. Ці ремесла ще не відокремилися від головних галузей господарської діяльності.

Ремесло на замовлення – виробництво виробів ремісником, що має власне господарство і працює зі своєю або замовною сировиною. Ремесло на ринок – дрібнотоварне виробництво, коли ремісник сам або через посередників продає вироби на ринках. Ці види ремесла розвивались із розвитком міст, важливих ремісничо-торгівельних центрів.

Сьогодні декоративне мистецтво – складне, багатогранне художнє явище. Воно розвивається у таких галузях, як народне традиційне (зокрема, народні художні промисли), професійне мистецтво і самодіяльна творчість. Ці галузі багатозмістовні і далеко не тотожні. Між ними існують тісні взаємозв'язки і суттєві розбіжності.

Народне декоративно-прикладне мистецтво живе на основі спадковості традицій і розвивається в історичній послідовності як колективна художня діяльність. Воно має глибинні зв'язки з історичним минулим, ніколи не розриває ланцюжка локальних і загальних законів, які передаються із покоління в покоління, збагачуються новими елементами.

Народні художні промисли – одна з історично зумовлених організаційних форм народного декоративно-прикладного мистецтва, яка являє собою товарне виготовлення художніх виробів при обов'язковому застосуванні творчої ручної праці.

Професійне декоративне мистецтво – результат творчості людей із спеціальною художньою освітою, їх готують середні спеціальні і вищі навчальні художні заклади України, університети тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останнім часом в українській науковій літературі активізувалась увага до висвітлення питань духовної культури. Декоративно-прикладне мистецтво безпосередньо входить у сферу матеріальної і духовної культури народу. Килими, кераміка, одяг, тканини, вишивка і т. ін. є результатом як духовної, так і практичної діяльності людей. Вони матеріально виражені і несуть інформацію про композицію, орнамент, колорит тощо, яка зберігається в колективній пам'яті людей.

Декоративно-прикладне мистецтво охоплює і сферу знань, естетичні погляди, смаки, звичаєво-обрядові аспекти, етичні переконання тощо. Це одна із частин народної художньої культури.

Сьогодні декоративно-прикладне мистецтво розглядається як важлива художня цінність, що виконує численні функції – пізнавальну, комунікаційну, естетичну та ін.

Життя підтверджує, що декоративно-прикладне мистецтво збагачується новими аспектами філософсько-естетичного звучання, його змістовна краса потрібна людині, в наш час зростає його художньо-культурна цінність.

Мета та завдання статті. Коли ми говоримо про основні ознаки твору народного мистецтва, то, передусім, маємо на увазі його високі мистецькі якості: завершеність форми, віртуозність виконання, безпосередність і щирість вираження творчої думки, гармонійне поєднання художніх якостей твору з його функціональним призначенням.

Звідси випливає визначення народного мистецтва як мистецтва декоративно-прикладного, досить подивитися на вироби гончарів, ткачів, різб'ярів, щоб стало ясно, наскільки призначення виробу обумовлює характер його художнього вирішення.

Живопис як вид народного мистецтва має свої специфічні риси і часом переростає рамки декоративно-прикладного мистецтва. Ми зустрічаємося з народним живописом у вигляді настінних розписів житла або господарських споруд; живопис олійними фарбами здавна широко застосовувався для оздоблення хатніх меблів (мисників, скринь), дерев'яного посуду; фарбами розписувалася кругла дерев'яна скульптура.

Виклад основного матеріалу. Декоративний розпис – один із видів народного мистецтва. Широкого розповсюдження в селянському побуті дістали розписи олійними фарбами дверей, віконниць та меблів. Звичайно ці розписи мали орнаментально-декоративний характер.

Особливо цікаві розписи скринь, які в селянських родинах були своєрідними реліквіями, що передавались з покоління в покоління. У хаті скриня стояла в світлиці на самому видному місці й мала свідчити про достаток родини.

Форми скринь та характер їх розпису дають змогу майже безпомилково визначити, з якої саме місцевості походить та чи інша скриня. Слід підкреслити, що виробництво скринь пов'язане головним чином з лісовою та лісостеповою смугами; у південних районах скрині вироблялися з привозного лісу, а подекуди в степові райони готові скрині привозили з центральних і північних губерній, а розписували їх на місці.

Цікава скриня з Київщини, що датується XVIII ст., зберігається нині в Київському музеї українського народного декоративного мистецтва. На передній стінці у центрі зображено «Козака Мамая», що грає на бандурі. По обох боках від нього намальовано два великі вазони з пишними квітами. За стильовими ознаками це народна інтерпретація барочного вишивального і килимового орнаменту того часу. Подібний же мотив бачимо й на одній з довбанок для зберігання білизни, що датується початком XIX ст. Розписи скринь XIX – початку XX ст. відзначаються яскраво виявленими місцевими рисами. Чернігівські скрині переважно чорного або темно-синього кольору, з барвистими великими квітами – білими, жовтими, червоними – в медальйонах та гронами у вигляді бігунців. Полтавські скрині близькі до чернігівських: вони теж розписані по темному тлі квітковим орнаментом ясних кольорів з чітким ритмічним його повторенням. Зовсім інше бачимо на скринях Дніпропетровщини, їх пофарбовано в яскраві кольори: жовтий, найчастіше в соковитий зелений, орнамент значно дрібніший за розміром, ніж на Полтавщині, й дуже різноманітний за мотивами.

Скрині західних областей України відрізняються від скринь наддніпрянських. Вони більш масивні й розписані переважно дрібним орнаментом, закомпонованим у декоративні рамки, що мають відкреслювати форму скрині. Подекуди орнамент, вживаний у розписах скринь Львівщини, близький до орнаменту місцевих хатніх розписів або малюнків на вибійках. Інші скрині західних районів Львівщини за характером розписів наближаються до польського народного декоративного живопису. Гуцульські скрині подібні до столів. Їх декоровано контурним геометричним орнаментом, у межах якого площини розмальовано коричневою, вохристою, чорною, іноді білою фарбами. Тут фарби лише допомагають виявленню різьбленого орнаменту.

Різкі відмінності композицій, іконографії та стилістики розписів українських весільних скринь у карпатській, східноподільській, наддніпрянській зонах не дозволяють говорити про риси колективності в загальнонаціональному плані, настільки своєрідні й несхожі головні мотиви їх де-

кору. Натомість на рівні регіональному (всередині регіонів) спільність виявлена дуже виразно.

Найбільш типовим у розписах скринь другої пол. XIX – поч. XX ст. є мотив «вазон» [1], який застосовувався у декорі чола, причілків і віка. Конструктивні особливості скринь (високі, середні, низькі), прийоми поділу їх поверхонь (графічно-лінійним способом, «вікнами», шпугами) зумовлювали композиційне вирішення мотиву. На скринях «одно дзеркальних», тонованих, окутих із боків малювали розлогі з великими квітами «вазони» (Київщина, Південь, Закарпаття). При дво-, три-, чотиричасному поділі площини характер мотиву змінювався, елементи компонувалися більш щільно, деталізовано. Ці причини вплинули на класифікацію «вазонів» у розписах скринь, де розрізняємо пірамідальні, радіальні, деревоподібні композиції зі щільним та розрідженим укладанням елементів [2].

Усі варіанти комбінацій «вазонів» широко використовувались у декорі скринь Київщини, Полтавщини, Півдня. Для Чернігівщини та Слобожанщини типові пірамідальна та деревоподібна композиції зі щільним заповненням мотиву. Поділлю й Галицькому Прикарпаттю властиві деревоподібні розріджені зображення, на території останнього трапляються «вазони» пірамідальної будови.

«Вазон» із пірамідальною композицією та щільним заповненням малювали переважно на скринях із графічним членуванням площин (Київщина, Полтавщина, Слобожанщина, Південь). При такому поділі розміри декорованого поля, особливо причасного, були відносно невеликі, що й зумовлювало густе розташування елементів у мотиві, певну обмеженість простору, стиснутість. На Київщині такі «вазони» вкладалися трьома великими, часто подібними між собою квітами, зображеними навколо верхньої частини посудини та обрамованими одним-кількома рядами різнорідних і менших за розмірами елементів. У цілому київським «вазонам» притаманна стрункість, витончена графічність.

У розписах полтавських скринь «вазон» будувався в основному з шести-семи великих квітів, «яблук», облямованих листочками, квіточками, пуп'янками, гронами винограду тощо. Елементам декору властиві м'які обриси, ажурність і легкість сприйняття. Мотив малювали у вазоподібних орнаментованих посудинах.

На Слобожанщині рідко трапляються «вазони» з пірамідальною композицією, та ці поодинокі випадки дають змогу визначити регіональну особливість мотиву: надто щільне заповнення мотиву з живописно–пластичним трактуванням елементів.

У розписах Півдня найбільш поширені щільно заповнені «вазони» з пірамідальною композицією, оскільки традиційним для цього регіону типом можна вважати скрині з тричасним графічно-лінійним поділом поля. Варіативність мотиву полягає в одночасному зображенні розмаїтих за характером елементів, іншими словами, рослинні реалії (квіти, пуп'янки, плоди, виногрона, колоски і т. д.) мають різну міру натурної правдоподібності, різну конфігурацію цятки, плями, кола.

Зображення «вазона» з радіальним розташуванням і щільним заповненням елементів властиве Київщині, Полтавщині, Півдню. Даний тип мотиву поширений у розписах скринь з поділом декорованого поля або зовсім не членованих, що притаманно низьким і середньої висоти виробам. У зв'язку з цим «вазони» малювали розлогими, ніби переповненими елементами, що розміщувалися далеко збоку посудин. На Полтавщині такі «вазони» компонували переважно з квітів, які могли бути подібні або різнорідні між собою. Характер посудин зберігав обриси вишуканих ваз, плетених кошиків.

Дещо подібні полтавським «вазони» Київщини. Посудина мала тут урізноманітнене трактування форми, яка певною мірою впливала на особливості розташування елементів. Наприклад, низький, подібний до зрізаного конуса з ширшою стороною доверху, горщик обумовлює розлоге віялоподібне зображення ряду однакових за розмірами елементів, розмежованих між собою меншими. При високій вазі центр композиції піднімається, у зв'язку з чим збільшуються за величиною головні скла-

дові мотиву. Їх обрамування стають менші, але розмаїтіші за формою елементи.

На Півдні «вазони» радіальної композиції укладаються подібними або різними елементами. Вони з'єднуються між собою тонкими стеблами чи розміщуються окремо. Посудини мають абстраговані чи вазоподібні обриси, подеколи близькі до реального горщика.

Своєрідним прийомом радіальних композицій «вазонів» було виділення крупними (різнорідними) квітами вертикальної осі. Менші й розмаїті за трактуванням елементи малювали також рядами, спрямованими під кутом відносно осі. В межах самого ряду розміщення різних елементів мало велику кількість варіантів, наприклад: «яблуко», декілька листочків, квітка, пуп'янок. Певною закономірністю будови мотиву є застосування грон винограду, що звисали з країв посудини, заповнюючи нижню частину композиції. Посудину малювали подібно до вишуканої, із тонкими ручками вази, подеколи її замінювала плетена широка корзина. Такі «вазони» властиві переважно Київщині. Це явний вплив класицистичного декору кін. XVIII – I пол. XIX ст., що був одночасно властивий так званим «панським» килимам Правобережжя.

«Вазон» із деревоподібною композицією та щільним заповненням часто має виділений центр у вигляді крупної квітки (півонія, «цибулька»), що властиво розписам Полтавщини, Слобожанщини. Такі розлогі крислаті мотиви малювали у глечику, оздобленому лініями, пелюстками, або в схожій на трикутник вазі з широкою підставою.

У більш архаїчних зображеннях «вазонів» із розрідженим розташуванням елементів простежуються інші композиційні прийоми побудови. Чільне місце належить лінійності, чітко вираженій ритміці ярусів. Наприклад, мотив із пірамідальною будовою має центральне стебло, від якого розходяться уквітчані бокові пагінці. Така композиція властива Київщині, Полтавщині, Півдню, Галицькому Прикарпаттю. На Київщині (Чигиринський повіт) зображення мотиву зберігає архаїчність трактування, що простежується в обрисах трапецієподібної або абстрагованої посудини, у графічно-лінійному трактуванні стебла й пагінців, умовних квітів або листочків, розташованих на їх кінцях.

Полтавським «вазонам» пірамідальної будови притаманна пластичність, певна статичність і монументальність композиційних рішень. Стебла товсті, подеколи хвилясті, листки крупні, довгі, рідко розташовані, квіти крупно пелюсткові (2–5 шт.). Обриси геометризованої посудини нагадують горщик. Траплялися композиції, подібні за будовою до київських, зокрема «вазон», що ніби виростав із глечика й мав пряме стебло і ритмічно розміщені пагони з маленькими округлими листочками та квіточками. Мальовані на полтавських скринях «вазони» і «гілки» нагадують своїми м'якими формами, хвилястими лініями, уповільненим ритмом аналогічні мотиви, притаманні вишиваним рушникам цього регіону [3]. Разом із тим будова «вазонів» Київщини й Полтавщини дещо подібна до стінописів і «вилогів» східноподільської кераміки.

У розписах скринь Півдня й Галицького Прикарпаття «вазони» з пірамідальною композицією трапляються рідко. На Півдні – це розлоге розкішне дерево, кожну гілку якого вінчає пишна квітка з листками. Характер посудини нагадує горщик. На противагу Центру та Сходу України, композиції «вазонів» Галицького Прикарпаття зберігають архаїчні геометризовані форми, підкреслений лінійний контур. Здебільшого центральне стебло (переплетені дві лінії) вінчає зірочка (квітка), а бокові стебла завершуються «качечками» [4]. Всю цю частину композиції обрамовують цятки. Низ «вазона» завершується рядом краплеподібних витягнутих листочків. Посудина нагадує трикутник із вписаним у його центр меншим трикутником, також оздобленим цятками.

Різновидом попереднього типу можна вважати зображення по центральній осі крупних квітів різної форми, що властиво розписам скринь переважно Полтавщини, Чернігівщини, Слобожанщини, рідше Півдня. Полтавські зразки цього типу характеризуються переважно крупними еле-

ментами з м'якими «пластичними» обрисами, властивими «стильовим» (виконаним у формі так званих історичних стилів) розписам. Це простежується і в зображеннях ваз із заокругленими S-подібними ручками. Подеколи «вазон» укладався з дрібних квіточок, листочків на симетрично розміщених пагінцях, характер посудини зберігав обриси горщика чи каструлі з двома ручками.

Дещо подібні між собою слобожанські та чернігівські «вазони» з пірамідальною композицією та розташованими по центральній осі крупними квітами. В них головний елемент (близька до натурної троянда або її трансформоване зображення) піднятий над посудиною, а від нього розходяться в різні боки гілочки з квітами, листками. Характерною особливістю цих «вазонів» є застосування однотипних, але різних за розмірами елементів у одному мотиві. На Слобожанщині нижню частину композицій заповнювали грона винограду.Що стосується зображення посудин, то слобожанським властиве використання глечика чи вази з вигнутими ручками, а чернігівським – абстрагований тип, який за загальним обрисом наближений до ваз. На Півдні даний тип композицій «вазона» поширений менше.

Ще один різновид «вазона» – радіальний, з трьома проростаючими з посудини під кутом один до одного гілками чи стеблами з квітами й листками, трапляється в розписах скринь Київщини, Полтавщини, Півдня. На Полтавщині композиційним центром «вазона» є струнка гілка з крупними елементами, обрамована з боків меншими. Форма посудини подібна до півсферичної вази на високій ніжці, яку вінчають маленькі гілочки. До верхньої частини вази прикріплено з боків дві спірально закручені ручки.

Київським варіантам «радіального» різновиду властиві простіші елементи. Зокрема, в Чигиринському повіті подеколи мотив мав архаїчне трактування: в геометризованій формі горщика малювали три прямі гілки, прикрашені рядом маленьких листочків. В інших випадках складовими композиції були три квітки на тонких стеблах з широкими листочками, які ніби виростали з півсферичної вази на краплеподібних ніжках. «Вазони» Півдня компонували наближеними до природи зображеннями гілок з квітами або розташовували різні за розмірами елементи, що не з'єднувалися між собою. Нетрадиційність останнього прийому простежується як у загальній будові мотиву, так і у формі вази з двома парними S-подібними ручками з китицями на кінцях.

Особливості «вазона» деревоподібної композиції полягають у віялоподібному розташуванні гілок (стебел, пагінців), які проростають із посудини. Таким мотивам притаманна пластичність, вільне, розлоге, але все-таки ритмічне розміщення елементів з не завжди чітко виділеним композиційним центром. Даний тип композиції набув широкого розповсюдження на Півдні та Полтавщині, менше – на Чернігівщині, Київщині, Поділлі, Галицькому Прикарпатті.

Найбільш варіативні «вазони» деревоподібної будови в розписах Півдня. Вони зберігають м'які, плавні обриси й разом з тим стрункість і вишуканість. В основному елементи крупні й задають ритм і динаміку композиції, в той час як менші заповнюють вільний простір, завершуючи орнамент у деталях. Зображення посудин мало розмаїтий характер: вази півсферичної форми, орнаментовані хвилястими лініями, на низькій або високій ніжці; напівовальні з заокругленими ручками на високій ніжці з круглою підставою; глечикоподібні вази з фігурними ручками та двома краплеподібними ніжками.

На Полтавщині траплялися «вазони», будова яких подібна до попередньої з розлогими гілками та рядом попарно розташованих квітів, листків. Менш поширені композиції цього типу з однотипними, але різними за розмірами квітами, стебла яких розташовували в широкій півсферичній вазі. Використовували також композиції з різноманітними за конфігурацією квітами, пуп'янками, які не повторювалися в одному «букеті» й укладалися асиметрично, зберігаючи цілісність мотиву. Чернігівські, київські, східноподільські та галицькі «ва-

зони» були менш деталізовані, їх композиціям властива симетричність і підкреслений ритм у розташуванні елементів орнаменту. Так у простих геометризованих рослинних мотивах розписів скринь Поділля відчувається вплив кераміки, вибійки, килимарства [5].

Разом із цим у кожному з названих регіонів «вазони» такого типу вирізнялися варіантами іконографії та комбінаторики квітів, листків, посудин. Київським притаманне виділення центрального стебла, від якого відходять менші, прикрашені квітами й листками. Посудина має півсферичний обрис, верхній край оздоблений хвилястою лінією, інколи посудина подібна до горщика з округлим дном і ніби прозора, через неї мовби проглядається завершення стебла. Дещо схожий до полтавського деревоподібного «вазона» з асиметрично розміщеними стеблами чернігівський, в якого зберігається, хоч і не повна, дзеркальна врівноваженість у розміщенні бокових гілочок з різнорідними квітами. Посудина нагадує звичайний глечик із округлими ручками.

Особливість композиції галицьких «вазонів» полягає у застосуванні дрібних елементів лінійно-графічного трактування. Для подільських «вазонів» характерно вживання рослинно-геометризованих складових орнаменту. На противагу галицьким східноподільські елементи декору зберігають певну примітивність, деяку грубість, зокрема стебла прямі й товсті, листки ромбічні, квіти овоїдної форми, увінчані «курячими лапками» [6]. Всі елементи обрамовані широким контуром. Посудина проста, лаконічна, подібна до горщика з округлою ручкою.

Лемківські мальовані скрині композиційно схожі на різьблені, що мало безпосередній вплив на лінійно-графічне трактування тільки зрідка зображуваних «вазонів», на противагу широко використовуваним смугам, розетам.

Таким чином, на території України можна визначити ареали поширення певних типів композиційних схем у розписах весільних скринь. Традиційні композиції у локальному вираженні зберігали стилістичну спорідненість, але разом з тим спостерігається розмаїтість трактування схем декору на рівні зображення мотивів і елементів орнаменту. Відтак у межах одного повіту чи осередку трапляється велика кількість мальованих скринь одних і тих же композиційних типів розпису, що несхожі в іконографії мотивів і деталях декору. Наприклад, у Чигиринському повіті (Київської губ.), крім традиційних композиційних схем, в основу яких покладено графічне членування на одно-, два-, три декорованих поля з мотивами розпису – вазон, букет, гілка, зустрічаються композиції, в яких схема декору змінюється за рахунок вільного трактування елементів та їх розташування в мотиві і на загальній площині розпису.

Індивідуальний творчий потенціал майстра з його інтуїтивно-імпровізаційними прийомами розпису весільних скринь завжди оновлював традиційні композиційні схеми та їх складові. Віртуозність володіння технікою розпису зумовлювала високий професіоналізм у композиціях декору. Збереглись окремі імена виконавців розпису на деяких скринях. Це Євмен Пшеченко з Вербівки на Київщині, М.Бублик та родина Паляничко (Анна та Григорій) з Ігреня Катеринославської губернії, Ганна Щирба з Яворова.

Висновки. Отже, «колективне» у розписах українських весільних скринь другої пол. XIX – поч. XX ст. найбільш виражене на «регіонально-спільному» рівні, що явно прослідковується у трактуванні мотиву «вазон». Разом з тим імпровізаційне виконання мальованого декору зумовлює варіантність і відсутність повторів іконографічного, композиційного рішення в межах регіону на «локально-особливому» та «індивідуально-специфічному» рівнях розгляду.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Антонович Д. Скорочений курс історії українського мистецтва. *Народознавчі зошити*, 1995. № 5.

2. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Народне мистецтво – невід'ємна складова частина матеріально-духовної, художньої культури. *Декоративно-прикладне мистецтво*: навч. посіб. Львів, 1993.

3. Археологія та стародавня історія України. Київ, 1992.

4. Будзан А.Ф. Яворівські мальовані скрині. 1968. №5. С. 49-53.

5. Кара-Васильєва Т. В. Декоративне мистецтво України початку ХХ ст. Формування національного стилю. Записки наук. т-ва імені Т. Шевченка. Київ, 2004.

6. Кара-Васильєва Т. В. Полтавська народна вишивка. Київ, 1983. 136 с.

7. Пожоджук Д. Міжнародний фестиваль-етноеволюція «Великдень у Космачі». *Гуцульський край.* 2007. № 53. 30 грудня.

8. Прядко В.М. Відроджувати наше православне мистецтво. *Народне мистецтво*, 1998. № 1–2.

9. Прядко В.М. Звітна доповідь на ІІ з'їзді Національної спілки майстрів народного мистецтва України 27 жовтня 2000 р. Народне мистецтво, 2000. № 3–4.

10. Роготченко О. Сьогоднішнє мистецтво здалека і зблизька. *Українське мистецтво*, 2003. № 1.

11. Селівачов М. Р. Сучасне мистецтво і народна творчість. *Народне мистецтво*, 1999. № 3–4.

12. Селівачов М. Р. Домінантні мотиви української народної орнаментики (кінець ХІХ – ХХ ст.). *Народна творчість та етнографія,* 1990. №2. С. 73.

13. Селівачов М. Р. Українська народна орнаментика. ХІХ–ХХ століття (іконографія, номінація, стилістика, типологія): Дис… д-ра мистецтвознавства. Рукопис. Київ, 1996. С. 220.

14. Селівачов М. Р. Традиційне й особистісне у мистецтві. *Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань*. Київ, 2002. С. 233-242.

15. Смолій Ю. Сучасне народне мистецтво України: народність без берегів. *Українське мистецтво.* 2002. № 1.

16. Юр М. В. Традиції орнаментування українських мальованих весільних скринь. *Етнос. Культура. Нація.* Дрогобич, 1998. С.141-146.

17. Юр М. В. Розписи українських весільних скринь середини ХІХ – початку ХХ ст.. (типологія, іконографія, художні особливості): Дис. Канд.. мистецтвознавства. Київ, 1998.

REFERENCES

1. Antonovych D. Skorochenyi kurs istorii ukrainskoho mystetstva. *Narodoznavchi zoshyty,* 1995. № 5.

2. Antonovych Ye. A., Zakharchuk-Chuhai R. V., Stankevych M. Ye. Narodne mystetstvo – nevidiemna skladova chastyna materialno-dukhovnoi, khudozhnoi kultury. *Dekoratyvno-prykladne mystetstvo:* navch. posib. Lviv, 1993.

3. Arkheolohiia ta starodavnia istoriia Ukrainy. Kyiv, 1992.

4. Budzan A.F. Yavorivski malovani skryni. 1968. №5. S. 49-53.

5. Kara-Vasylieva T. V. Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy pochatku XX st. Formuvannia natsionalnoho styliu. *Zapysky nauk. t-va imeni T. Shevchenka*. Kyiv, 2004.

6. Kara-Vasylieva T. V. Poltavska narodna vyshyvka. Kyiv, 1983. 136 s.

7. Pozhodzhuk D. Mizhnarodnyi festyval-etnoevoliutsiia «Velykden u Kosmachi». *Hutsulskyi krai.* 2007. № 53. 30 hrudnia.

8. Priadko V.M. Vidrodzhuvaty nashe pravoslavne mystetstvo. *Narodne mystetstvo,* 1998. № 1–2.

9. Priadko V.M. Zvitna dopovid na II zizdi Natsionalnoi spilky maistriv narodnoho mystetstva Ukrainy 27 zhovtnia 2000 r. *Narodne mystetstvo*, 2000. № 3–4.

10. Rohotchenko O. Sohodnishnie mystetstvo zdaleka i zblyzka. *Ukrainske mystetstvo*, 2003. № 1.

11. Selivachov M. R. Suchasne mystetstvo i narodna tvorchist. *Narodne mystetstvo*, 1999. № 3–4.

12. Selivachov M. R. Dominantni motyvy ukrainskoi narodnoi ornamentyky (kinets XIX – XX st.). *Narodna tvorchist ta etnohrafiia*, 1990. №2. S. 73.

13. Selivachov M. R. Ukrainska narodna ornamentyka. XIX–XX stolittia (ikonohrafiia, nominatsiia, stylistyka, typolohiia): Dys… d-ra mystetstvoznavstva. Rukopys. Kyiv, 1996. S. 220.

14. Selivachov M. R. Tradytsiine y osobystisne u mystetstvi. *Kolektyvne doslidzhennia za materialamy Chetvertykh Honcharivskykh chytan.* Kyiv, 2002. S. 233-242.

15. Smolii Yu. Suchasne narodne mystetstvo Ukrainy: narodnist bez berehiv. *Ukrainske mystetstvo.* 2002. № 1.

16. Yur M. V. Tradytsii ornamentuvannia ukrainskykh malovanykh vesilnykh skryn. Etnos. Kultura. Natsiia. Drohobych, 1998. S.141-146.

17. Yur M. V. Rozpysy ukrainskykh vesilnykh skryn seredyny XIX – pochatku XX st.. (typolohiia, ikonohrafiia, khudozhni osoblyvosti): Dys. Kand.. mystetstvoznavstva. Kyiv, 1998.

Стаття надійшла до редакції
15 жовтня 2020 року

УДК 739. 2

ORCID ID: 0000-0001-7248-230x
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-157-163

Сергій ЛУЦЬ,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач
кафедри образотворчого
і декоративно-прикладного мистецтва
та реставрації творів мистецтва
Кам'янець-Подільського національного
університету імені Івана Огієнка,
м. Кам'янець-Подільський, Україна

ЮВЕЛІРСТВО ТА ЕМАЛЬЄРСТВО ОЛЕКСАНДРИ БАРБАЛАТ

Луць С. В. Ювелірство та емальєрство Олександри Барбалат. В статті аналізуються основні засади та чинники трансформації традицій емальєрства та впровадження креативних інновацій у формотворчі процеси сучасного ювелірства, що слугують засобом відтворення образу у творчості провідної української художниці ювелірного та емальєрного мистецтва О. Барбалат. Художній процес мисткині вирізняється формально-пластичними експериментами та пошуками особливих методів синтезувань технологічно-технічних прийомів, що зорієнтовані на розкриття ідеї твору за допомогою енергії кольору та властивостей гарячої емалі загалом. У спільній взаємодії означених чинників народжуються творчі концепції, які вирізняються специфікою фактури матеріалу, філософією стилізації композицій, ексклюзивним формотворенням та техніко-технологічними дослідженнями, що є актуальними для сучасних художніх практик в означеній галузі декоративно-прикладного мистецтва та дизайну.

Ключові слова: Олександра Барбалат, українське ювелірство, емальєрство, традиції, інновації, концепція, технологічно-технічні прийоми, формотворення.

© Сергій Луць, 2020

Луць С. В. Ювелирство и эмальерство Александры Барбалат. В статье анализируются основные принципы и факторы трансформации традиций эмальерства и внедрения креативных инноваций в формообразующие процессы современного ювелирства, которые служат средством выражения образа в творчестве ведущей украинской художницы ювелирного и эмальерного искусства А. Барбалат. Художественный процесс художницы отличается формально-пластическими экспериментами и поисками особых методов сочетания технологически-технических приемов, ориентированных на раскрытие идеи произведения с помощью энергии цвета и свойств горячей эмали в целом. В совместном взаимодействии указанных факторов рождаются творческие концепции, отличающиеся спецификой фактуры материала, философией стилизации композиций, эксклюзивным формообразованием и технико-технологическими исследованиями, которые являются актуальными для современных художественных практик в указанной области декоративно-прикладного искусства и дизайна.

Ключевые слова: Александра Барбалат, украинское ювелирство, эмальерство, традиции, инновации, концепция, технологически-технические приемы, формообразования.

Luts S. Olexandra Barbalat 's Jewelry and enamel art. The article analyzes the main principles and factors of transformation of enameling traditions and introduction of creative innovations in the formative processes of modern jewelry, which serve as a means of reproducing the image in the work of leading Ukrainian artist of jewelry and enamel art O. Barbalat. The artist's artistic process is characterized by formal-plastic experiments and the search for special methods of synthesizing technological and technical techniques, which are focused on revealing the idea of the work with the help of color energy and properties of hot enamel in general. In the joint interaction of these factors, creative concepts are born, which are characterized by the specific texture of the material, philosophy of stylization of compositions, exclusive design and technical and technological research that are relevant to modern artistic practices in this field of arts and crafts and design. It should be noted that Oleksandra Barbalat is a jeweler, a member of the National Union of Artists of Ukraine, awarded the Order of Mikhail Perkhyn of the Karl Faberge Foundation, one of whose works is endowed with a great variety of interesting images, versatility reflects the phi-

losophy of her life positions and views, creative experiments with color expression, deep sense of material, thorough knowledge and traditions of shaping in this area, resulting in the emergence of exclusive works of modern high artistic level. Boldly experimenting with the various properties of the enamel material, the artist gradually deduces and forms her own individual style of enamel compositions, which is richly endowed with a variety of techniques inherent only in her author's style. The artist's artistic language sounds like a kind of chamber «miniature» painting, where not only color but also the texture of the material plays an extremely important role, which organically conveys and enhances the mood, energy, and conceptual load of the works. Having mastered the arsenal of hot enameling technology, O. Barbalat produces innovative techniques that appear in the course of systematic creative and technical research, which in each case enhances the sonority of the artistic image and is a key technological element in one sense or another. O. Barbalat's figurative and plastic searches pass through the prism of traditions of artistic enameling technologies, which sound with a wide range of means and techniques, innovative introductions of modern technologies and aesthetic materialization of artistic and figurative content of enamel compositions of the artist. The expression of color, which is born as a result of virtuoso operation of temperature modes, feeling of material and control of technical nuances in the process of annealing is encompassed with metal energy, emphasizing the clarity, smoothness, graphicity and plasticity of composite elements of enamel works.

Key words: Oleksandra Barbalat, Ukrainian jewelry, enamel, traditions, innovations, concept, technological, techniques, shaping.

Постановка проблеми. Художня гаряча емаль є однією з найдавніших технік в декоративно-прикладному мистецтві, зокрема ювелірному, що виділяється з-поміж інших принципів формотворення специфікою енергії кольору, багатогранною експресією чи графічною довершеністю декору. Різноманітність художньо-технологічних процесів та особливостей гарячої емалі відкривають для сучасних художників-ювелірів безмежне поле для творчого експериментаторства, відродження традицій визнаних світових та вітчизняних майстрів, дослідження та впровадження в творчий процес інноваційних методів та ексклюзивних технологій емальєрства в контексті світового арт-ринку, де одне із чільних місць належить відомій українській мисткині – Олександрі Барбалат, яка репрезентує українське ювелірне та емальєрне мистецтво не тільки в Україні, але й за її межами [3; 7; 9; 10; 11].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Попри актуальність широкого кола питань в контексті загального розвитку сучасного українського ювелірства та емальєрства кінця XX – початку XXI ст., нині все ще залишається вкрай обмаль мистецтвознавчих досліджень, що висвітлюють специфіку художнього процесу та особливості творчості окремих провідних митців означеної царини, зокрема таких як і О. Барбалат. Проте існує низка досліджень, в яких українські мистецтвознавці в тій чи в іншій мірі аналізують творчість означеної художниці. Так, творчість О. Барбалат розглядається у контексті проблематики загального розвитку ювелірства та емальєрства у трилогії «Енциклопедія художнього металу» (2015, Т 2), де автор видання – доктор мистецтвознавства Р. Шмагало подає ілюстративний ряд та інформацію про художницю у «Каталозі майстрів художнього металу сучасної України» під назвою – «Майстри ювелірства» [11]. У науковому збірнику «Молодий вчений» (2017, жовтень) доктор мистецтвознавства Ю. Романенкова аналізує основні вектори творчої активності художниці, що сприяють утвердженню в сучасному світовому художньому полі іміджа України як країни з міцними традиціями художнього металу [8]. Також існує низка публікацій українських журналістів, що популяризують творчість О. Барбалат та розкривають її особистість як вже визнаного українського митця-емальєра [14].

Мета статті – розкрити творчий потенціал провідної української художниці ювелірного та емальєрного мистецтва Олександри Барбалат, аналізуючи її основні принципи та методи формотворення в означеній галузі.

Виклад основного матеріалу. Олександра Барбалат – художник-ювелір, член Національної спілки художників України,

нагороджена орденом Міхаїла Пєрхіна Фонду Карла Фаберже, одна з тих, творчість якої наділена великим розмаїттям цікавих образів, багатогранністю художньо-конструктивних та техніко-технологічних прийомів ювелірства та емальєрства, що віддзеркалює філософію її життєвих позицій та поглядів, креативних експериментів з експресією кольору, глибокого відчуття матеріалу, грунтовних знань та традицій формотворення в означеній царині в наслідку чого з'являються ексклюзивні твори високого мистецького рівня [11; 12; 13].

З початку 2000-х років і до нині О. Барбалат – активна учасниця багатьох Всеукраїнських художніх виставок НСХУ, Міжнародних спеціалізованих виставок, зокрема таких як: «Ювелірний Салон» (м. Одеса), Ювелір Експо Україна (м. Київ), Еліт Експо (м. Львів), «Арт-галера» (м. Вінниця), «Квадра – міні – метал» (м. Київ), «Ювелірство нової доби: грані дизайну та рукотворності» (м. Кам'янець-Подільський), чисельних фестивалів, симпозіумів, майстер-класів, що стало потужною платформою для ефективного розвитку як її власної творчості, так і поступу емальєрного та ювелірного мистецтва загалом [2; 4; 5; 6]. Багато років мисткиня є засновником та очільником авторської дитячої студії «Майстерня сонця», де активно популяризує емальєрне мистецтво серед майбутнього покоління художників. З 2018 року О. Барбалат – автор науково-дослідницького проєкту «Золотий гамаюн», де працює над дослідженням актуальних аспектів традицій та інновацій в сучасному ювелірному мистецтві України [14; 15]. Твори мисткині знаходяться в багатьох музеях та приватних колекціях таких країн як: Україна, Польща, Словаччина, Австрія, Німеччина, Франція, Італія, Угорщина, США, Канада та інших. За двадцять років творчості О. Барбалат створено близько 700 творів в техніці художньої гарячої емалі на міді, сталі, бронзі, сріблі та інших матеріалах [1].

Відомо, що традиції гарячої емалі ідуть з часів давнього Єгипту, Візантії, Київської Русі та цим самим ідентифікують емальєрство як давню культурно-мистецьку спадщину українського народу у світовому контексті. Власне і логічно, що нинішнє відродження та трансформація традицій емальєрства та впровадження інновацій у формотворчі процеси сучасного ювелірства слугують красномовним засобом відтворення художнього образу та є актуальними для сучасних мистецьких практик, де творчість О. Барбалат вирізняється формально-пластичними експериментами та пошуками, що зорієнтовані на розкриття ідеї твору за допомогою «живої» енергії кольору та властивостей гарячої емалі, де у спільній взаємодії цих чинників народжуються творчі концепції, наділені специфікою фактури матеріалу, теплом вогню та особливою енергетикою авторки.

На теперішній час існує вже велика добірка високохудожніх творів ювелірства та емальєрства О. Барбалат, яка є результатом творчого доробку дводесятилітньої системної творчої праці, що демонструє особливості становлення та формування її як однієї з провідних художників сучасного українського ювелірного та емальєрного мистецтва – «мистецтва народженого вогнем», що так влучно відтворює ліріко-алегоричну та харизматичну поетику художніх образів мисткині, її багатий колорит та віртуозність формотворення композицій гарячої емалі. Становлення художниці відбувалося на високопрофесійній основі творчих експериментів у ювелірному та емальєрному мистецтві, де джерелом натхнення виступає сам матеріал – метал та емаль, а також його багатогранність техніко-технологічних засобів, що дають змогу відтворити той чи інший художній образ. В творчому доробку О. Барбалат виокремлюється чіткий візуальний ряд, що відтворює творчий поступ мисткині як художника-ювеліра та емальєра, майстра-експериментатора, де художні образи яскраво звучать саме завдяки якостям чисельних творчих досліджень матеріалу та його властивостей, де кожний твір відображає ліричний стан душі художниці та її філософію в той чи інший творчий період життєвого шляху. В творчості О. Барбалат прочитується пріоритетне застосування техніки гарячої емалі саме як однієї з тих, яка завдяки особливостям ма-

теріалу є засобом виразного розкриття художнього образу, що будується на системі солярних знаків та символів, міфологічних засад, які в певній мірі звучать алегоріями та філософією людського буття. Завдяки досконалому вивченню технології класичної гарячої емалі, художниця вміло демонструє власні художньо-пластичні вирішення, що звучать сучасною творчою методикою практики синтезу традиційних прийомів та новаторських авторських техніко-технологічних нюансів [1; 9].

У своїй роботі О. Барбалат вміло застосовує та поєднує широкий ряд засобів та технічних прийомів. Так, техніка перетинчастої емалі представлена у більшості творів мисткині, де емаль наноситься на окремі ділянки виробу, що утворені за допомогою перетинок, напаяних до поверхні металу. В техніці виїмчастої емалі кольором матеріалу заповнюються заглиблення в металі, що отримані за допомогою гравіювання або травлення. До прикладу ювелірні гарнітури: «Зоряне Небо Предків» (2007), «Той, хто бажає рибу» (2009), «Африка» (2017); декоративні композиції: «Трискелис-триєдність» (2011), «Час, ось твій політ» (2013) тощо. Технічні прийоми «графіті» виокремлюють один із способів виготовлення живописних емалей, де використовується метод продряпування верхнього прошарку кольору, нанесеного на нижній, що попередньо випалений. Після чого відбувається варіативне термічне оперування з кількома наступними кольоровими прошарками. Зазначений спосіб нанесення емалі використано в творах: «Муза джазу» (2013), «Випити місяць» (2013) та інших. Також виділяється один із прийомів живописної емалі, що отримується методом вишліфовування після нанесення і випалу товстих прошарків попередньо покладеної емалі, завдяки чому з'являються гарні тонкі, мальовничі ефекти. Треба зазначити, що це є важко керована техніка, яка вимагає особливої кмітливості та фантазії художника в роботі як на міді, так і на сталевій пластині. До прикладу – композиції: «Темрява Єгипту залишилась позаду...» (2014), «Мойсей» (2014) тощо. Нанесення емалі по чеканному рельєфу – середньовічний прийом, який донині застосовується та поєднується із сучасними методами емалювання, що в ході експериментів став художньо збагаченим та універсальним для різних завдань. Це є технологічно складний метод, проте емаль тут дуже гармонійно поєднується із металевою основою, що використано у низці мініатюр на тему «Пасхальних яєць». У пошуках нових виразних методів формотворення, сучасне емальєрство набуло нових змішаних технологій, що вийшло за рамки традиційних та класичних, де використовуються натуральні та штучні матеріали, всі види металів, дорогоцінного каміння, перламутр, бивень мамонта та інші компоненти, що включаються в композицію завдяки їхнім художнім властивостям. До прикладу – низка різноманітних брошок та кулонів виконаних авторкою в різні роки. Також у творчості мисткині вирізняється робота з так званими фемешами, металізованим за своїм складом матеріалом, що відновлюється при різних температурах та набуває різноманітних пластичних форм. Прийоми роботи з даним матеріалом поєднується з ефектами кракелюру, що представлено у творах: «Інший вимір» (2011), «Той, хто бажає рибу» (2011) та ін. Як правило в роботі О. Барбалат синтезує різні способи та технологічні прийоми нанесення емалі. Так, у згаданих творах застосовується перетинчастий спосіб нанесення емалі з ефектами «кракле» та технологічні прийоми роботи з «фемешами». А у роботі «Діва Марія» (2016) поєднано мідні фольгу та перегородку на сталевій основі із «перетинчастим» і «графіті» засобами нанесення емалі, які уміло синтезуються з ефектами «кракле» та технічними прийомами роботи з «фемешами», що є технологічно вкрай складно. Творчі процеси мисткині показують – емаль як матеріал приховує в собі ще великий спектр невідкритих та неопізнаних властивостей, що тільки знаходяться на шляху дослідження, відродження та експериментального розвитку сучасного емальєрства та ювелірства в цілому [1].

Сміливо експериментуючи з різноманітними властивостями матеріалу емалі, художниця поступово виводить та формує

власну індивідуальну манеру виконання емалевих композицій, що рясно наділена різноманіттям технічних прийомів притаманних тільки її авторській манері. Художньо-образна мова мисткині звучить своєрідним камерним «мініатюрним» живописом, де надзвичайно важливу роль відіграє не тільки колір, але й фактура матеріалу, що органічно передає та підсилює настрій, енергетику, та концепційне навантаження творів. Досконало оволодівши арсеналом технології гарячого емальєрства О. Барбалат продукує новаторські технічні прийоми, які з'являються в ході системних творчо-технічних пошуків, що в кожному окремому випадку підсилює звучність художнього образу та є ключовим технологічним елементом саме в тому чи іншому значенні.

Образно-пластичні пошуки О. Барбалат проходять крізь призму традицій технологій художнього емальєрства, що звучать широким діапазоном засобів та технічних прийомів, новаторськими впровадженнями сучасних технологій та естетичної матеріалізації художньо-образного змісту емалевих композицій художниці. Експресія кольору, що народжується в результаті віртуозного оперування температурними режимами, відчуття матеріалу та керування технічними нюансами в процесі виконання відпалу емалі звучно поєднується з енергією металу, підкреслюючи чіткість, плавність, графічність та пластичність композиційних елементів емалевих творів авторки [1; 11].

Висновки та перспективи дослідження. Пройшовши вже чи немалий творчий шлях та оволодівши потужним арсеналом технологічно-технічних засобів і прийомів емальєрства та ювелірства, у пошуках художньо-конструктивної виразності, Олександра Барбалат завжди ставить перед собою та вирішує якісно нові завдання, що ефективно звучать в художньо-образній концепції її творів та безперечно набувають специфіки авторської ексклюзивності та оригінальності. Творчість мисткині є прикладом якісного аналізу власних напрацювань та здобутків визначних майстрів попередніх поколінь, що у підсумку сформувало систему принципів і методів особливого процесу формотворення в емальєрстві та дає підстави для перспективного поступу сучасного українського ювелірства у контексті світового арт-ринку загалом.

ЛІТЕРАТУРА І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Архів С. Луця. Інтерв'ю з Олександрою Барбалат. Записано 01.11.2019 р. у м. Кам'янець-Подільський. 2019.

2. Всеукраїнська виставка «КВАДРА міні-метал. Ювелірне – мистецтво – емалі»: Каталог. Київ, 2018. С. 10.

3. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України XX століття. Київ : Либідь, 2005. 280 с. : іл.

4. Квадра міні-метал. Ювелірне – мистецтво – міні-емалі: Каталог. Київ : Арталекс-принт, 2014. С. 44- 45.

5. Луць С. Ювелірство нової доби: грані дизайну та рукотворності. Ковальська майстерня, журнал. Київ, 2018. Ч. 2. С. 6-10.

6. ІІ Міжнародний фестиваль емалі в Україні. Пам'яті Юлії Бородай: Каталог. Київ: Фенікс, 2014. 95 с. : іл.

7. Пасічник Л. В. Ювелірне мистецтво України XX–XXI століть. Київ: Наукова думка, 2017. 302 с.

8. Романенкова Ю. В. Творческая деятельность Александры Барбалат как презентация ювелирного искусства современной Украины в зарубежном художественном поле. *Молодий вчений: зб. наук. праць*. Київ, 2017. № 10 (50). С. 323-327.

9. Рукотворний світ: каталог. Київ : Ковальська майстерня, 2011. Вип. 4. С. 84- 85.

10. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен: альбом-каталог. Київ : ЗАТ «Атлант ЮСІ», 2002. 511 с.

11. Шмагало Р. Т. Художній метал України XX – поч. XXI ст. Енциклопедія художнього металу. Львів : Апріорі, 2015. Т. 2. С. 212.

12. Барбалат Олександра Володимирівна. URL: im.kubg.edu.ua › struktura › sklad (Дата звернення 01. 09. 2020)

13. *Барбалат Олександра* Володимирівна. Художник-майстер декоративно-прикладного мистецтва. URL: http://konshu.org/section/decor/3068.html (Дата звернення 27.04.2020)

14. Київський університет ім. Б. Грінченка. Інститут мистецтв. Мистецькі новини. Премія «Золотий Гамаюн». URL: http://im.kubg.edu.ua /informatsiya/podii/mystetski-novyny/2230-peremozhtsem- konkursu-eskiziv-yuvelirnikh-virobiv-est-ideya.html (Дата звернення 3.06.2019)

15. Картинки с выставки: «Золотой Гамаюн» Александры Барбалат. URL: https://oringo.com.ua/novosti/kartinki-s-vystavki-zolotoy-gamayun-aleksandry-barbalat?fbclid=IwAR2vy8dbfgQAY8QroFegh3G1M1wGFg5zM-WCUZQQWa8Ui-7MhRbm_M1f-k5o (Дата звернення 3.02.2020)

REFERENCES

1. Arkhiv S. Lutsia. Interviu z Oleksandroiu Barbalat. Zapysano 01.11.2019 r. u m. Kamianets-Podilskyi. 2019.

2. Vseukrainska vystavka «KVADRA mini-metal. Yuvelirne – mystetstvo – emali»: Kataloh. Kyiv, 2018. S. 10.

3. Kara-Vasylieva T. Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy XX stolittia. Kyiv : Lybid, 2005. 280 s. : il.

4. Kvadra mini-metal. Yuvelirne – mystetstvo – mini-emali: Kataloh. Kyiv : Artaleks-prynt, 2014. S. 44- 45.

5. Luts S. Yuvelirstvo novoi doby: hrani dyzainu ta rukotvornosti. Kovalska maisternia, zhurnal. Kyiv, 2018. Ch. 2. S. 6-10.

6. II Mizhnarodnyi festyval emali v Ukraini. Pamiati Yulii Borodai: Kataloh. Kyiv: Feniks, 2014. 95 s. : il.

7. Pasichnyk L. V. Yuvelirne mystetstvo Ukrainy XX–XXI stolit. Kyiv: Naukova dumka, 2017. 302 s.

8. Romanenkova Yu. V. Tvorcheskaia deiatelnost Aleksandrы Barbalat kak prezentatsyia yuvelyrnoho yskusstva sovremennoi Ukraynы v zarubezhnom khudozhestvennom pole. Molodyi vchenyi: zb. nauk. prats. Kyiv, 2017. № 10 (50). S. 323-327.

9. Rukotvornyi svit: kataloh. Kyiv : Kovalska maisternia, 2011. Vyp. 4. S. 84- 85.

10. Chehusova Z. Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy kintsia KhKh stolittia. 200 imen: albom-kataloh. Kyiv : ZAT «Atlant Yuem SI», 2002. 511 s.

11. Shmahalo R. T. Khudozhnii metal Ukrainy XX – poch. XXI st. Entsyklopediia khudozhnoho metalu. Lviv : Apriori, 2015. T. 2. S. 212.

12. Barbalat Oleksandra Volodymyrivna. URL: im.kubg.edu.ua › struktura › sklad (Data zvernennia 01. 09. 2020)

13. Barbalat Oleksandra Volodymyrivna. Khudozhnyk-maister dekoratyvno-prykladnoho mystetstva. URL: http://konshu.org/section/decor/3068.html (Data zvernennia 27.04.2020)

14. Kyivskyi universytet im. B. Hrinchenka. Instytut mystetstv. Mystetski novyny. Premiia «Zolotyi Hamaiun». URL: http://im.kubg.edu. ua/informatsiya/podii/mystetski-novyny/2230-peremozhtsem-konkursu-eskiziv-yuvelirnikh-virobiv-est-ideya.html (Data zvernennia 3.06.2019)

15. Kartynky s vystavky: «Zolotoi Hamaiun» Aleksandrы Barbalat. URL: https://oringo.com.ua/novosti/kartinki-s-vystavki-zolotoy-gamayun-aleksandrybarbalat?fbclid=IwAR2vy8dbfgQAY8QroFegh3G1M1wGFg5zM-WCUZQQWa8Ui7MhRbm_M1f-k5o (Data zvernennia 3.02.2020)

Іл. 1. Барбалат О. Гарнітур «Зоряне Небо Предків». 2007. Срібло, гранати, синтезований олександрит, аметисти, виїмчаста гаряча емаль

Іл. 2. Барбалат О. Гарнітур «Той, хто бажає рибу». 2009. Срібло, перли культивовані, 3D моделювання, лиття, виїмчаста гаряча емаль, топази

Іл. 3. Барбалат О. Гарнітур «Африка». 2017. Срібло, чорні агати, 3D моделювання, лиття, виїмчаста гаряча емаль

Іл. 4. Барбалат О. Декоративна композиція «Трискелис-триєдність». 2011. Гаряча виїмчаста емаль на міді. Травлення, кубічний цирконій. 15х15 см.

Іл. 5. Барбалат О. Декоративна композиція «Час, ось твій політ». 2013. Гаряча виїмчаста емаль на міді, травлення, срібне клеймо, кубічний цирконій. 15х15 см.

Іл. 6. Барбалат О. Декоративна композиція «Випити місяць». 2013. Гаряча емаль, прийом графіті на сталі. 20х30 см.

Іл. 7. Барбалат О. Декоративна композиція «Муза джазу». 2013. Гаряча емаль, прийом графіті на сталі. 25х35 см.

Стаття надійшла до редакції 6 жовтня 2020 року

УДК 738.3:069(477)
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-164-173

Галина ГОЛУБЕЦЬ,
провідний зберігач фонду Музею етнографії та художнього промислу, Інститут народознавства Національної академії наук України, м. Львів, Україна

УКРАЇНСЬКА ПРОФЕСІЙНА ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА: ДО ПИТАННЯ ВІДОБРАЖЕННЯ В МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЯХ

Голубець Г. В. Українська професійна художня кераміка: до питання відображення в музейних колекціях. У статті проаналізована українська професійна кераміка другої половини ХХ ст. на основі фондів Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України у Львові, Національного музею українського народного декоративного мистецтва в Києві та Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішні.

Ключові слова: професійна кераміка, Україна, колекція, музей, ХХ столетие.

Голубец Г. В. Украинская профессиональная художественная керамика: к вопросу отражения в музейных коллекциях. В статье проанализирована украинская профессиональная керамика второй половины ХХ в. на основе фондов Музея этнографии и художественного промысла Института народоведения НАН Украины во Львове, Национального музея украинского народного декоративного искусства в Киеве и Национального музея-заповедника украинского гончарства в Опошне.

Ключевые слова: профессиональная керамика, Украина, коллекция, музей, ХХ ст.

Golubets G. Ukrainian professional art ceramics: to the question of reflection in museum collections. The Ukrainian professional ceramics of the second half of the twentieth century are analyzed in the article. It is pointed out that professional ceramics is based on the funds of Museum of Ethnography and Crafts of the Institute of Ethnology of National Academy of Sciences of Ukraine in Lviv, the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art in Kyiv and the National Museum-Reserve of Ukrainian Pottery in Opishnia.

Key words: professional ceramics, Ukraine, collection, decorative art, museum.

Постановка проблеми. Професійна художня кераміка займає особливе місце в історії українського мистецтва другої половини ХХ століття. Її винятковість визначає, насамперед, безпосередня причетність до вирішення творчих проблем скульптури, живопису та графіки, до формування специфічного середовища для органічного синтезу найрізноманітніших виражальних засобів. Відхід від традиційної утилітарності до унікальної образотворчості істотно вирізняє українську професійну кераміку від зарубіжної того часу.

Багатий творчий доробок українських художників-керамістів – унікальне та надзвичайно багатогранне явище, яке заслуговує на програмне формування фондових музейних колекцій. Окремі з них є достатньо чисельними та можуть претендувати на певне відображення історичного зрізу розвитку української професійної кераміки. В нашій статті зупинимося на найбільших колекціях, які зберігаються сьогодні в трьох музеях: Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України у Львові (далі МЕХП), Національному музеї українського народного декоративного мистецтва в Києві (далі НМУНДМ) та Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішні (далі НМЗУГО).

Виклад основного матеріалу. Формування колекцій у кожному музеї відбувається по-різному – за певними закономірностями, програмними задумами, випадковими обставинами, іноді за бажаннями меценатів чи окремих небайдужих людей, здатних започаткувати щось особливе, неповторне, чого немає інший музей.

© Галина Голубець, 2020

Головний осередок української професійної кераміки зароджувався в 1960-х роках у Львові. На те була низка вагомих причин. Художників-керамістів тут готувала єдина в Україні спеціалізована кафедра вищого навчального закладу – Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (1946 р.), а також фахівці такого профілю навчалися в Училищі прикладного мистецтва ім. І. Труша. Немаловажним фактором було і те, що в місті функціонувала Експериментальна кераміко-скульптурна фабрика, де в 1949 році було відрито керамічний цех. Потужною матеріально-технічною базою володів Львівський керамічний завод.

Серед львівських музеїв основна кількість творів професійної кераміки зосереджена у збірці МЕХП. Історія діяльності цієї установи розпочалася у 1951 році з об'єднання двох потужних музейних осередків – Міського промислового музею (1874) і Етнографічного музею Наукового товариства ім. Т. Шевченка (1895). Варто зазначити, що головною причиною об'єднання стала потреба використання будівлі колишнього Музею художнього промислу (побудованого за сприяння митрополита Андрея Шептицького) під філіал Центрального музею ім. В. І. Леніна (відкритий 22 квітня 1950 р.)

У 1961–1972 роках у виставкових залах МЕХП відбувалися чотири спеціалізовані виставки «Львівська кераміка». Вони супроводжувалися науковими конференціями, демонструючи широку панораму розвитку мистецтва професійної кераміки. Важливо відзначити, що поруч з великим фондом народної кераміки (понад 10 тис. од. зб.), в музеї був сформований окремий фонд професійної кераміки, який сьогодні налічує близько півтори тисячі пам'яток.

Основу колекції МЕХП становлять, безумовно, праці львівських митців. Більшість авторів представлені окремими творами, проте є художники, які можуть гордитися чисельними музейними надбаннями. Здебільшого вони формувалися після проведення їхніх персональних виставок. Так, наприклад, найбільшою є колекція праць Зіновія Берези (понад 70 робіт). 1983 року в музеї відбулася його перша персональна виставка, яка носила ретроспективний характер і до певної міри давала уявлення про етапи розвитку і основні тенденції у львівській кераміці, насамперед, в ужитковій, за останнє двадцятиріччя [1]. Після завершення виставки автор зробив щедрі дарунки музеєві. Серед них – декоративні тарелі «Гори», «Море», «Місто», «Провесінь», «Соняшники» (поч. 1980-х рр.), пласти: «Мотилі», «Риби» (1981), «Весілля» (1972), «Яблуня» (1973), а також вази, штофи, фігурний посуд тощо.

Перші роботи Григорія Кічули МЕХП закупив ще у 1965 р., під час його навчання у ЛДІПДМ. Багатофігурні композиції «Щасливе сімейство», «Рідна пісня», «Кохання», зооморфні та антропоморфні статуетки митець подарував до музею у 1967 р. Велика персональна виставка Г. Кічули відбулася у залах МЕХП у 1982 р., на якій крім віртуозного володіння об'ємно-просторовою композицією автор продемонстрував низку досконалих живописно-графічних прийомів. Після завершення виставки музей придбав (а частково автор подарував) декілька творів. Авторська колекція митця нині налічує понад двадцять виробів.

У фонді МЕХП є понад 50 од. зб. кераміки Івана Малишка (серія скульптурок, посуд, вази тощо), який багато років поєднував працю художника, технолога та головного інженера на Львівській експериментальній кераміко-скульптурній фабриці. Завдяки йому на підприємстві було вперше впроваджено нові технологічні процеси, які передбачали лише один випал керамічних виробів з кам'яної маси, створеної за особливим рецептом.

Керамічним композиціям художника і педагога Бориса Горбалюка (близько 30 од. зб.) властиві високий технологічний рівень, раціональне використання пластичного і кольорового декору, що підтверджують вази, створені на початку 1960-х рр. – «Кракле», «Подільська», «Возз'єднання», «На полонині», «Хвиля». Оригінальні варіанти розписного декору притаманне наборам посуду та плоским округлим блюдам – «Шевченко», «Старий Львів», «Львів» (усі – 1968).

Декоративні тарілки і вази Івана Томчука, в декорі яких переважають рослинні орнаменти, іноді трапляються портрети або сюжетні композиції (14 од. зб.) стали надбанням музею на початку 1960-х років. Лаконізм пластики, висока майстерність виконання властива зооморфній пластиці Ярослава Захарчишина (14 од. зб., поч. 1960-х.).

Твори Михайла Кордіяки впізнавані серед праць інших митців, оскільки художник застосовував оригінальну давню, античну технологію розпису лаком. При цьому митець використовував традиційні форми керамічного посуду чи зооморфної пластики. Вони служили тлом для декору, в якому геометричні орнаментальні мотиви вміло доповнювалися фрагментами зображального характеру та відрізнялися виразною архітектонікою, багатим ритмічним укладом [2]. Посеред доробку художника – декоративні тарелі, скульптурні композиції, зооморфна пластика, декоративні вази (понад 20 творів, 1980-ті).

У період 1970–1980-х років митці наступної генерації сміливо експериментували з різними матеріалами, звертаючись до багатої спадщини світової культури. Серед чільної когорти львівських керамістів слід, насамперед, виділити Міладу Кравченко, Тараса Левківа, Ярославу Мотику, Романа Петрука, Інну Туманову, Неллі Федчун, Зеновія Флінту, Уляну Ярошевич. У згаданій групі митців найбільше праць у фондах МЕХП Тараса Левківа (понад 40 од. зб.), який є не «наслідувачем» і не «продовжувачем» народного мистецтва, а професіональним художником-керамістом, що спирається на міцні національні традиції і створює мистецтво, яке відповідає світосприйняттю і духовним запитам нашого сучасника [3]. Його здобутки відомі далеко за межами України. Він був неодноразовим учасником багатьох виставок, лауреатом найпрестижніших міжнародних конкурсів у Валлорисі (Франція) і Фаенці (Італія).

Ще під час навчання, у 1970 р., Тарас Левків експонував свою першу персональну виставку у залах МЕХП. Після її завершення він подарував до музею теракотові вироби, виконані в техніці точення на гончарному крузі, зокрема, фігурні композиції «Сліпа», «Чугайстер», «Барабанщик», «Сторож», настінні прикраси «Маски» та «Намисто». Після чергової виставки Т. Левківа 1978 року в МЕХП відбулося вагоме поповнення фондової колекції роботами у кам'яній масі, шамоті, фарфорі, в деяких використано метал і дерево. Частина творів розвиває улюблену митцем тему природи: «Весняні барви», «Вишні», «Гірські хутори», «Роса», «Весна» (всі – сер. 1970-х), «Відображення» (1982). В інших домінуючою темою є збереження навколишнього середовища («Квіткова галактика» (1981), «Зелена сфера», «Структура», «НЛО» (всі – 1989).

Твори Зеновія Флінти наповнені «глибокою повагою до людини, гострим відчуттям часу, кожної окремої його миті, в якій, мов у згустку, сплітаються традиції і подих нового, конкретні явища і узагальнення пережитого» [4]. У його творчості тісно переплелися два захоплення – живопис і кераміка. Майстерність митця проявилась особливо в серії декоративних пластів із зображенням давніх пам'яток архітектури Львова – каплиці Боїмів та Оперного театру (1964), у пластах «Театр» і «Риба» (1972), де вдало використано фактуру матеріалу. Велике багатобарвне блюдо – «Чарівний сад» (1976), пласти «Народне зодчество», «Вітрильники» та «Народні мотиви» (всі – 1982) можна трактувати як керамічні мініатюрні картини, де зображальний мотив трансформується в декоративну композицію, а колір у творах (11 од. зб.) займає виняткове місце.

У фондовій колекції представлено мистецький доробок Романа Петрука (7 од. зб), учасника всесоюзних та міжнародних виставок, лауреата почесного диплому за участь у міжнародному конкурсі кераміки у Фаенці (Італія, 1975 р.). Митець досконало володіє характерним для народних майстрів вмінням відтворювати у творчих працях звичайні речі та явища. В декоративних композиціях «Бал на весь гай», «Арена, «Тризна», художник застосовує традиційну форму миски чи тарелі, як основу для подальшого об'ємного ліплення твору. Глечик «Йшли корови із діброви» викона-

но шляхом нанесення фігуративного розпису на зовнішню його поверхню. Казково-філософським сприйняттям світу пройнята композиція «Легенда», в якій дикий кабан тримає на спині глечик із написом: «Стара гуцульська легенда будови всесвіту», драматизмом просякнута оригінальна скульптурна група Двобій.

Творчий доробок Неллі Федчун – учасниці багатьох виставок, лауреата почесних дипломів та премій, зокрема спеціальної нагороди на Міжнародному конкурсі у Фаенці (1986), представлено вазами, пластами, композиціями виставкового характеру (8 од. зб). У декоративних пластах художниця розвиває тему природи в органічному поєднанні з жіночими фігурами, використовує традиційний мотив дерева життя («Жінки і дерева», 1970). У скульптурних композиціях «Гори» (1980) автор застосовує кам'яну масу, а для вирішення декоративної композиції «Інтер'єр яйця» (1980) обирає шамот, емалі.

Творчість відомої майстрині кераміки Уляни Ярошевич характеризує яскрава індивідуальна манера, вдалий синтез традицій і новаторства. Практично всі роботи художниці (9 од. зб.) виконано в традиційній техніці гончарства. Скульптурні композиції «На базар» (1974), «Гончарі», «Довбуш», «Веселі коники» (всі – 1986) – синтез традиційних прийомів формотворення та декорування у сучасному оригінальному вирішенні. «Принцип пірамідальної побудови простежується в роботі «Опришки» або «Довбуш»: різновеликість посаджених одна на одну фігур, створює враження руху по гірських ущелинах та вершинах» [5, с. 394].

Традиції народної скульптури, близької до народного примітиву, характерне для творчості ще однієї львівської мисткині – Марії Савки-Качмар (10 од. зб.). Життєстверджуюча композиція «Весілля» (1968) складається зі семи гротескно виконаних скульптур. Засоби кольору і пластики вдало поєднані у декоративному тарелі «Старий Львів» (1963) та настінному пласті (1968), де в орнаментальному ритмі закомпоновані барвисті писанки.

Традиційною технологією народного гончарства був відомий осередок Гавареччини, що на Львівщині, де працювало кілька поколінь гончарів. Подружжя Ярослав та Ярослава Мотики реалізували багато творчих задумів, часто працюючи там. Сірі чи чорні, іноді вкриті лощеним декором, вироби митців тяжіють до народного гончарства, загалом відтворюючи актуальну ідею органічної єдності природи і людини («У лісі», «Пташки» (1985), «За гончарним кругом» (1980), «До народного джерела» (1981) та інші .

Органічний зв'язок з традиціями гончарства відчувається і у працях Ольги Безпалків, діапазон задумів якої досить широкий – від реалістичного скульптурного моделювання до декоративних узагальнених форм [6, с. 75]. Виразною і самобутньою є композиція «Народний театр» (1975), скульптурна група яких складається з фігур – героїв традиційного вертепу. Одними з кращих робіт художниці є чотиригранні штофи «Ремесло», «Військо» і «Дозвілля» (1974) з мініатюрними рельєфними сюжетними сценками на стінках.

Низка львівських митців успішно поєднує творчу діяльність із педагогічною, бере активну участь у мистецькому житті Львова, показуючи свій авторський доробок на експозиціях МЕХП. Після їх проведення надбанням музейної колекції стали, зокрема, окремі вироби Василя Боднарчука, Василя Гудака, Івана Франка, Ігоря Ходи.

Крім львівських художників у фондовій колекції знаходяться твори Олександра Миловзорова, Тараса Порожняка, Галини Севрук та інших. Так, зокрема, після персональної виставки О. Миловзорова (1979) фонди поповнилися його пластичними композиціями «Акваріум», «Оркестр Перемоги» та «Олімпійські сувеніри» (1979). У 2015 р. до колекції долучили авторські вироби київського кераміста Володимира Онищенка, зокрема, скульптурну пластику «Очікування» і «Материнство» (1998), декоративні свічники «Пані» (2001) і «Легенда» (2009).

Не можемо не згадати Експериментальну керамічну майстерню Академії будівництва та архітектури УРСР (її ще називали

«Софіївська керамічна»), яку в 1948 р. очолювала талановита керамістка-технолог Ніна Федорова. В дослідженнях вона вперше застосувала глазурі та емалі відновного вогню. Деякі вироби створені у співавторстві з О. Грудзинською, О. Грядуновою та П. Іванченком (тарілки, вазочки, миски, глечики, всього близько 30 од. зб.) поповнили колекцію МЕХП у 1964 році.

Широкого визнання набули твори Васильківського майолікового заводу, що на Київщині. Традиції місцевої кераміки розвивали Надія і Валерій Протор'єви, а також Михайло Денисенко. Велика група творів цих авторів зберігається у МЕХП (близько 30 од. зб.).

Історія Національного музею українського народного декоративного мистецтва (НМУНДМ), як окремої установи, розпочинається в 1954 році, коли з відкритого ще в далекому 1899 році Київського міського музею старожитностей і мистецтв [7] було виокремлено збірку народного і декоративного мистецтва. У 1964 році філіал був перетворений на Державний музей українського народного декоративного мистецтва, який 2010 року отримав статус Національного.

Нині фондові збірки НМУНДМ відомі багатотисячними колекціями творів традиційного народного та професійного декоративного мистецтва. У фондах знаходиться значна кількість народної кераміки, де представлено вироби всіх регіонів країни (понад 14 тисяч пам'яток) [8]. Її органічним продовженням є чимала колекція творів професійних художників-керамістів. Особливістю є те, що упродовж багатьох років відбір праць митців здійснювався за принципом їхньої відповідності до «народної» орієнтації музейної колекції. Такий підхід побутував до кінця 1970-их років, коли професійну кераміку вважали похідною від народної, такою, що мала стати своєрідним продовженням традиційних виробів народних майстрів. У відомих авторів, які виходили поза межі народної традиції, брали до музею щось якомога «народніше» – розписний посуд, декоративні вази, тарелі тощо.

Цілком закономірно, що окрему групу в збірці київського музею творять керамічні вироби згаданої вище Експериментальної керамічної майстерні Академії будівництва та архітектури УРСР. Однією з характерних рис цієї майстерні-лабораторії було багаторічне успішне поєднання спільної праці народних майстрів і професійних художників. У фондах НМУНДМ зберігаються праці О. Грудзинської, О. Железняка, Ф. Олексієнка, Я. Падалки, Н. Федорової, Г. Шарай та інших. Безперечними лідерами в цій групі є О. Грудзинська (117 од. зб.), Я. Падалка (129 од. зб.) та Н. Федорова (426 од.зб.).

Варто окремо відзначити колекції творів художників, які працювали на зліквідованих сьогодні майолікових, фаянсових та фарфорових підприємствах України. Серед інших виділимо праці П. Іванченка (Будянський фаянсовий і Київський експериментальний фарфоровий заводи, 42 од. зб.), З. Охримович (Київський завод «Керамік», 115 од. зб.), В. Протор'єва (Висильківський майоліковий завод, 297 од. зб.), Н. Протор'євої (Висильківський майоліковий завод, 59 од. зб.), О. Рапай (Київський експериментальний кераміко-художній завод, 33 од. зб.).

Знаковим постатям в історії української професійної кераміки було присвячено низку виставок: «Дмитро Головко. До 100-річчя від дня народження» (2006), «Падалка Я. І. До 80-річчя від дня народження» (2006), «Експериментальна майстерня. Творчий осередок. До 100-річчя Н. І. Федорової» (2007), «Художня кераміка Оксани Грудзинської» (2008) та інші.

Так само як у МЕХП, поповнення фондів київського музею відбувається головним чином після проведення персональних виставок художників-керамістів. Серед інших відзначимо експозиції, представлені у вигляді мистецьких проектів: «Сад Неллі Ісупової» (2007, у фондах 74 од. зб.), «Собор душі» (2007) і «Метаморфози» (2017) Леоніда Богинського (загалом – 35 од. зб.), «Дерево життя» (2008) і «Радість творення» (2017) Петра Печорного (загалом – 146 од. зб.), «Кераміка» (2008) Людмили Красюк (у фондах 18 од. зб.), «Маю що сказати» (2009) та «Будьмо…» (2017) Марка

Голенка (загалом – 8 од. зб.), «О странностях…» (2009) Андрія Ільїнського (у фондах 61 од. зб.), «Мала планета Україна» (2012) Людмили Шилімової-Ганзенко і Сергія Шилімова (у фондах 2 од. зб.), «Out of…» (2012) Олександра Миловзорова (у фондах понад 100 од. зб.), «Поличка українських святощів» (2018) Сергія Радька (у фондах 6 од. зб.).

Після завершення персональних виставок музей закуповує частину експонатів, однак, зазвичай, особливо в нинішніх умовах відсутності належного фінансування, художники дарують їх на постійне зберігання. Як бачимо, представництво праць авторів у музейній колекції досить нерівномірне і залежить від окремих факторів. Так, наприклад, згадана виставка О. Миловзорова, як і попередня (2011 року), за словами самого автора, стали двома етапами передачі авторських творів до фондів НМУНДМ. Так само, значну кількість експонатів отримав музей після після завершення великої ювілейної виставки (2019) одного з найавторитетніших українських керамістів – Андрія Ільїнського.

Поруч зі старшим поколінням визнаних в Україні та світі художників-керамістів у запасниках НМУНДМ знаходяться праці молодшої генерації, більшість з яких стала надбанням установи після авторських виставок – «У пошуках ілюзій» Н. Попової (2016, 2 од. зб.), «Аннаперетину» А. Семенко (2017, 42 од. зб.), «Пам'ять» Л. Нагірняка (2017, 16 од. зб.), «Дихотомія» Володимира Хижинського (2018, 5 од. зб.). До найновіших виставок, проведених у цьому році належать «Керамічний імператив» М. Марченко (2020) та «Art/teka» О. Дворак-Галік (2020, 3 од. зб.).

У залах музею проходили масштабні презентації творчого доробку львівських керамістів. Серед інших згадаємо виставки оригінальних керамічних виробів Тетяни Павлишин-Святун (2010, 5 од. зб.) і гончарну скульптуру Уляни Ярошевич (2011, 6 од. зб.), мистецький проект «Sacrum terra – Священна Земля» Ганни-Оксани Липи (2013, 5 од. зб).

Говорячи про персональні виставки керамістів варто відзначити, що київський музей знайшов власну оригінальну форму показу творчих доробків сучасних художників у вигляді їх розширених презентацій на частинах постійної експозиції. З одного боку, такі міні-виставки полегшують роботу відділу експозиції музею, з іншого – підвищують ефективність і динаміку виставкової діяльності установи.

Пропагуючи давнє мистецтво глини і вогню, музей організовує також мистецькі акції всеукраїнського масштабу. Такими були, наприклад, експозиції «Співаючі світанки. Образ півня в художній кераміці» (2006) та Всеукраїнська виставка художньої кераміки «Світ глиняного дива» (2008), «ZOOZOOM» (зооморфна пластика в сучасній кераміці, 2019) [9]. Варто також згадати Виставку керамічних робіт дитячої гончарної майстерні гімназії «Фортуна» (2009). В окремих проектах кераміка експонувалася поруч з іншими матеріалами та різновидами творчості. Характерні приклади – виставка «Ангеле, мій охоронцю…» (кераміка, текстиль, скло, 2012) та «Запорізький край. Декоративне мистецтво. Традиції. Новації» (2019).

Окрім названих авторів, зазначимо митців, чиї здобутки в ділянці професійної художньої кераміки є вагомими, проте вони представлені у колекції незначною кількістю робіт. Це – С. Андрусів, О. Безпалків, З. Береза, І. Береза, Т. Драган, О. Жолудь, Я. Захарчишин, І. Ковалевич, В. Кондратюк, М. Кордіяка, А. Курочка, Я. Мотика, М. Мурафа, Г. Ошуркевич, Р. Петрук, С. Пасічна, С. Радько, Л. Рось, О. Рось, Н. Федчун, З. Флінта та інші.

На відміну від згаданих музейних установ Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішні спеціалізується виключно на народній та професійній художній кераміці. З прадавніх часів у цьому селищі існував потужний осередок гончарства. Так, наприклад, на зламі XIX – XX століть в Опішні працювало близько 1000 гончарів.

Ідею створення в Опішному національного культурно-мистецького центру висловив у 1954 році відомий кінорежисер Олександр Довженко. У своєму щоденнику він залишив запис: «Увечері перед сном

розповів своєму новому сусіду ідею створення в Києві під безпосереднім шефством уряду невеличкої групи художників-монументалістів, архітекторів, різьбярів і керамістів для того, щоб, вибравши село, скажімо Опішню (...), перебудувати його за кілька років так, щоб воно стало зразковим центром уваги всіх будівників, колгоспників, туристів, мистецтвознавців» [10].

Більш як через тридцять років ідея створення в Опішні унікального культурно-мистецького центру була реалізована завдяки зусиллям великого ентузіаста, спадкоємця відомої місцевої гончарської родини, нині доктора історичних наук, професора, Заслуженого діяча науки і техніки України, голови правління Конгресу українських керамологів (КУК) – Олеся Пошивайла.

Музей гончарства в Опішні заснований в листопаді 1986 року. Через три роки було прийнято урядову постанову про формування на його базі Державного музею-заповідника українського гончарства, який у 2001 році отримав статус Національного. Сьогодні до складу музею-заповідника входить також Музей мистецької родини Кричевських, розташований у будинку, зведеному в стилі українського модерну 1916 року за проектом архітектора Василя Кричевського та технолога-кераміста Юрія Лебіщака (1916). В ході реалізації розлогої програми збереження пам'яті про видатних гончарів в Опішні були відкриті меморіальні музеї-садиби славетної майстрині О. Селюченко та гончарської родини Пошивайлів. Високе визнання місцевих традицій гончарства підтвердив факт присудження в 1999 році трьом опішнянським майстрам – І. Білику, М. Китришу та В. Омельченку Національної премії імені Т. Шевченка [11].

Сьогодні в Опішні працюють три заклади державного значення: Національний музей-заповідник українського гончарства, Державна спеціалізована художня школа-інтернат I–III ступенів «Колегіум мистецтв у Опішному», Інститут керамології, який є відділенням Інституту народознавства Національної академії наук України.

Діяльність музею-заповідника спрямована на програмне формування керамологічних колекцій на основі проведення ґрунтовних наукових досліджень з історії українського гончарства та вивчення його сучасного стану. На території музею сформовано галерею української монументальної кераміки, основу якої становлять керамічні вироби художників-керамістів, скульпторів, створені в Опішному під час Національних симпозіумів гончарства. У структурі музею функціонують Гончарська книгозбірня України, Національний архів українського гончарства, Аудіовізуальна студія та аудіовізуальний фонд українського гончарства, видавництво «Українське Народознавство». Засновані та видаються культурологічний щорічник «Українське гончарство», наукові щорічники «Українська керамологія» та «Бібліографія українського гончарства», «Український керамологічний журнал». Книги видавництва «Українське Народознавство» відзначені нагородами найпрестижніших всеукраїнських конкурсів книги та книговидавців.

У культурно-мистецьких акціях, які регулярно проводить музей-заповідник в Опішні проявляються велика фантазія і неабиякі організаторські здібності. Важливою їх складовою є елемент новаторства та усвідомлення кінцевої мети – ефективного і планомірного поповнення музейних збірок. Більшість подій відбувається на конкурсній основі зі залученням українських і зарубіжних художників, при цьому більшість творів, насамперед переможців-лауреатів залишаються в експозиційних та фондових просторах Опішні.

З 1999 року в Опішні кожного першого тижня липня під час святкування Національного дня гончара проходить тиждень Національного гончарного здвиження під назвою «Здвиг». Серед чисельних культурно-мистецьких акцій виділимо ті, які відіграли особливу роль в історії опішнянського музею-заповідника і збагатили експозицію низкою найкращих творів. Насамперед, варто звернути увагу на початки, коли Національні симпозіуми гончарства проводилися на базі Колегіуму мистецтв (1999, 2000, 2001). Так, широким представництвом найкращих митців України запам'ятався Всеукраїнський симпозіум

монументальної кераміки «Поезія гончарства на майданах і в парках України» (1999). У рамках Національного симпозіуму гончарства 2001 року відбувся Міжнародний творчий практикум художників-керамістів. Умови проведення останнього були складені таким чином, щоб до його участі максимально залучити молодь. Не випадково переможцями стали недавній випускник львівської мистецької школи Михайло Дідківськиий (1-а Премія за твори «Доброго ранку, Опішнє!» і «Спогади про майбутнє») та студентка харківського інституту Світлана Сеніна (2-а Премія за композицію «Погляд з різних сторін») [12: 30].

Свідченням турботи про майбутнє мистецтва кераміки став Міжнародний молодіжний гончарський фестиваль, який з 2007 року проводився в Колегіумі мистецтв за сприянням Національного музею-заповідника українського гончарства та Інституту керамології. До участі у фестивалях допускалися особи віком від 10 до 23 років.

Особливою масштабністю, ґрунтовним представництвом кращих творчих сил вирізнилася Перша національна виставка-конкурс художньої кераміки «Керамік у Опішному» (2009). Одне з важливих завдань культурно-мистецької акції було задекларовано у передньому слові головного організатора – Олеся Пошивайла: «Цією Виставкою-Конкурсом ми також прагнемо привернути увагу країни до того факту, що фактично зруйновано Львівську кераміко-скульптурну фабрику!» [13: 11]. Велике та авторитетне журі присудило «Гран-прі» конкурсу львівській керамістці Анні Лисик за твір «Зимова подорож», 1-у премію – Ігорю Ковалевичу за скульптурний ансамбль «Три вежі», 2-у премію – Ганні Семенко за композицію «Свято зустрічі» і 3-ю премію – Ігорю Березі за серію керамічних панно. Назва твору Ганни Семенко якнайкраще відображала неповторну атмосферу того, що відбувалося в Опішні – професійного фестивалю, свята зустрічі провідних фахівців, справжніх ентузіастів давнього мистецтва глини і вогню.

Під час проведення «Тижнів національного гончарного здвиження» в Музеї-заповіднику започатковано низку важливих культурно-мистецьких акцій. Так, влітку 2011 року в рамках чергового «Здвигу-2011» та 5-их Селюченківських наукових читань, проходив Міжнародний науковий симпозіум «Персональний і трансперсональний діалог». Він був присвячений трьом визначним датам: 90-річчю від дня народження відомої майстрині гончарства Олександри Селюченко, 25-річчю заснування музею і 10-й річниці створення Інституту керамології.

Помітною подією було І Українське бієнале художньої кераміки ім. Василя Кричевського, проведене в Опішні 2017 року. Його титульна назва вказувала на започаткування нового типу культурно-мистецької акції. За умов широкого представництва і високої конкуренції «Гран-прі» у конкурсній програмі виборола О. Безпалків, золоту номінацію отримав О. Мірошниченко, а срібну – І. Марко.

Крім збірок, які знаходяться у фондових приміщеннях, Національний музей-заповідник українського гончарства володіє мабуть найбільшою в Європі унікальною колекцією глиняних скульптур під відкритим небом. Щороку ландшафт навколо музейної споруди поповнюється новими творами сучасного керамічного мистецтва. Особливу роль у справі збагачення цієї експозиції відіграли «Міжнародний симпозіум надпарканної скульптури» проведений у рамках «Здвигу – 2018» і «Міжнародний симпозіум монументальної кераміки «ГігантоМанія», який став вагомою складовою «Здвигу-2019». За умовами участі в останньому, впродовж 30 днів художники мали виготовити й встановити керамічну пластику не менш як 5 м заввишки та 1 м завширшки. Очевидно, що на вирішення такого складного завдання могли наважилися далеко не всі, тому учасниками симпозіуму стали лише семеро: Брок Ален (США), Дануте Гарлавічене (Литва), Інна Гуржій (Україна), Андрій Ільїнський (Україна), Боріс Роце (Хорватія), Олександр Сердюк (Україна) і Марк Чатерлі (США).

За рішенням членів журі найвищу нагороду Міжнародного симпозіуму монументальної кераміки «ГігантоМанія» отримав

Андрій Ільїнський за скульптуру зі символічною назвою – «Гончарська капличка». Його оригінальна скульптурна пластика вражала багатством виражальних засобів. Вона представляла архітектурну споруду з чотирма колонами, кожна з яких була присвячена чотирьом елементам – землі, воді, повітрю й вогню. Колони тримали квадратну стелю з кругом посередині, як символом гончарства, а також дах-піраміду, оздоблену мозаїкою і шпиль з кольоровими вітражами. Другу премію отримав американський художник-кераміст Марк Чатерлі за скульптуру «Українська медитація»; а третю – Дануте Гарлавічене з Литви за композицію «Цвях Ноя».

Сьогодні Національний музей-заповідник українського гончарства володіє найбільшою в Україні колекцією гончарних виробів, у якій налічується понад 40 тис. одиниць збереження та представлено здобутки майстрів традиційних осередків народного гончарства та творчість провідних українських художників-керамістів. Серед творів останніх виділимо скульптурні композиції, які відразу ж справляють сильне враження в ландшафтному середовищі довкола музейної будівлі: «З глибини віків» (1998) Леоніда Богинського, «Лелеки» (1998) Володимира Овраха, «Святий Юрій-Змієборець» (1999) Петра Печорного, «Україна або козак Мамай» (1999) Андрія Ільїнського, «Чумацька Мадонна» (1999) Миколи Теліженка, «Сполохані мрії» (1999) Володимира Хижинського, «Човен часу» (1999) Тетяни Потапенко, «Воїн» (1999) Ігоря Берези, «Створення світу» та «Вони – це ми» (1999) Сергія Радька, «Біломорканал» (1999) і «Хресна сила» (2000) Тараса Левківа, «Розірвана старовина» (2000) Володимира Онищенка, «Страж Всесвіту» (2000) Івана Фізера, «Діалог» (2000) Василя Боднарчука, «Проштрикнуте небо. Ті, що завжди поруч» (2000) Степана Андрусіва, «Споруда зі старої колоди. Пам'ятник демократії» (2000) Ольги Безпалків, «Природа і мистецтво» (2000) Олени Бланк, «Сонет. Хитка Рівновага» (2000) Сергія Бережненка, «Берегиня» (2000) Лесі Корж, «На Сорочинському ярмарку» (2001) Ірини Норець та інші.

Виняткове значення Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному найкраще підтверджують слова Івана Драча про те, що музей є «одним з наймогутніших в Україні центрів культурної самобутності, розвитку й утвердження традицій національної культури образо творення (…) у цьому старовинному козацькому містечку створено єдиний у межах нашої держави Всеукраїнський центр наукового дослідження, збереження і популяризації вітчизняного гончарства, аналогів якого ви не знайдете в жодній державі» [14: 95].

Колекції кераміки зібрані у згаданих музеях є яскравим свідченням того, що професійне декоративне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ ст. становить великий і вагомий пласт національної культури. Чисельні авторські праці представляють творчий поступ митців, виявляють їх потужний креативний потенціал. Доробок відомих українських керамістів 1960 – середини 1980-х років сформував своєрідні персональні колекції у фондових збірках МЕХП і НМУНДМ. У другій половині 1980 – 1990-х років поповнення фондів творами сучасних художників, зокрема і художньої кераміки, майже не відбувалося. Зміна суспільно-політичного стану зумовила втрату старої системи державних закупівель, а нової так і не створила. Фінансування музеїв було недостатнім для того, щоб вони могли збагачуваьт фондові колекції. Тому творчість багатьох талановитих митців цього періоду не стала музейними надбаннями. А незначна кількість виробів художньої кераміки того часу пов’язана з окремими персональними виставками митців.

На відміну від двох згаданих музеїв, НМЗУГО наприкінці ХХ ст. розгортає активну діяльність, швидко поповнює свої колекції шляхом періодичного проведення оригінальних культурно-мистецтьких акцій, у тому числі всеукраїнського та міжнародного рівня.

Висновки. Початок ХХІ ст. не змінив загальної ситуації на краще, тому поповнення колекцій і надалі відбувається за рахунок ентузіазму музейних працівників, по-

шуку та виявлення нових форм співпраці між художниками і музеями (пленери, проекти, виставки-конкурси, симпозіуми, творчі практикуми тощо). Разом з тим, маємо підстави стверджувати, що у трьох названих музеях зібрано кращі твори митців-керамістів України, які засвідчують потужний творчий потенціал і є вагомою частиною новітньої історії українського мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Виставка творів Зіновія Берези: Каталог / Авт.-упор. В. Откович. Львів, 1983.

2. Михайло Кордіяка. Кераміка: Каталог виставки / Авт.-упор. О. Голубець. Львів, 1989.

3. Тарас Левків: Каталог / Автор статті Г. Островський. Львів, 1985.

4. Зеновій Флінта. Живопис- графіка – кераміка: Каталог / Авт.-упор. О. Пеленська. Львів: Облполіграф, 1985.

5. Ракус О. Мистецькі особливості станкової пластики Уляни Ярошевич. *Українське гончарство,*1996–1999. № 4. С. 394.

6. Голубець О. Львівська кераміка. Київ: Наукова думка. 1991. С. 75.

7. 1904 року заклад було перейменовано у Київський художньо-промисловий і науковий музей ім. Імператора Миколи.

8. URL:http://www.mundm.kiev.ua/ABOUT/MUSEUM.HTML

9. ZOOZOOM»: зооморфна пластика в сучасній кераміці / Каталог до проекту. Київ: ТзОВ «Колір ПРО», 2019. 64 с.

10. URL: https://kpi.ua/opishne

11. http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Nats_m_zap_ukr_hon

12. Міжнародний творчий практикум художників-керамістів. *Українських керамоглогічний журнал,* 2002. № 1. С. 30.

13. Перша національна виставка-конкурс художньої кераміки «Керамік у Опішному»: альбом-каталог.Київ: Майстерня КНИГИ, 2010. С. 11

14. Драч І. Феномен екології гончарської культури. *Український керамологічний журнал,* 2001. № 1. С. 95.

REFERENCES

1. Vystavka tvoriv Zinoviia Berezy: Kataloh / Avt.-upor. V. Otkovych. Lviv, 1983.

2. Mykhailo Kordiiaka. Keramika: Kataloh vystavky / Avt.-upor. O. Holubets. Lviv, 1989.

3. Taras Levkiv: Kataloh / Avtor statti H. Ostrovskyi. Lviv, 1985.

4. Zenovii Flinta. Zhyvopys- hrafika – keramika: Kataloh / Avt.-upor. O. Pelenska. Lviv: Oblpolihraf, 1985.

5. Rakus O. Mystetski osoblyvosti stankovoi plastyky Uliany Yaroshevych. *Ukrainske honcharstvo*,1996–1999. № 4. S. 394.

6. Holubets O. Lvivska keramika. Kyiv: Naukova dumka. 1991. S. 75.

7. 1904 roku zaklad bulo pereimenovano u Kyivskyi khudozhno-promyslovyi i naukovyi muzei im. Imperatora Mykoly.

8. URL: http://www.mundm.kiev.ua/ABOUT/MUSEUM.HTML

9. ZOOZOOM»: zoomorfna plastyka v suchasnii keramitsi / Kataloh do proektu. Kyiv: TzOV «Kolir PRO», 2019. 64 s.

10. URL: https://kpi.ua/opishne

11. http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Nats_m_zap_ukr_hon

12. Mizhnarodnyi tvorchyi praktykum khudozhnykiv-keramistiv. Ukrainskykh keramohlohichnyi zhurnal, 2002. № 1. S. 30.

13. Persha natsionalna vystavka-konkurs khudozhnoi keramiky «Keramik u Opishnomu»: albom-kataloh. Kyiv: Maisternia KNYHY, 2010. S. 11

14. Drach I. Fenomen ekolohii honcharskoi kultury. *Ukrainskyi keramolohichnyi zhurnal*, 2001. № 1. S. 95.

Стаття надійшла до редакції
20 травня 2020 року

УДК 7.049.6-05 (477)
ORCID ID: 0000-0002-8043-5244
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-174-182

Людмила КОРЖ-РАДЬКО,
декан факультету образотворчого мистецтва, доцент, заслужений художник України, Закарпатська академія мистецтв, м. Ужгород, Україна

КВІТИ В НАТЮРМОРТАХ І. ГРАБАРЯ: ВІД «МАХРОВОГО ДИВІЗІОНІЗМУ» ДО КЛАСИКИ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

Корж-Радько Л. А. Квіти в натюрмортах І. Грабаря: від «махрового дивізіонізму» до класики соціалістичного реалізму. Стаття присв´ячена дослідженню творчості І. Грабаря та аналізу змін у його живописній манері на прикладі квіткових натюрмортів, що були створені в першій половині ХХ століття. В зв'язку з цим розглядаються мистецькі орієнтири і вподобання художника впродовж 1904–1944 рр. Увага акцентується на формуванні світогляду та живописних прийомів в творчості Грабаря. Висвітлюються стилістичні пошуки митця та поступовий перехід від засад імпресіонізму та дивізіонізму – до типового представника соціалістичного реалізму. Стаття акцентує увагу на важливості впливів політичного середовища та радянської реальності на особисті переконання художника, творчу манеру та прояви цих впливів у його професійній діяльності. Компаративний аналіз живописних установок та колористичних завдань, що ставив перед собою І. Грабар протягом довгого творчого періоду, виявляють збіг з історичними та політичними вимогами того часу. Великі перерви в заняттях живописом та змішення акцентів на дослідницьку і громадську активність на різних етапах життя не могли не вплинути на творчість Грабаря, що привели згодом до згасання яскравого таланту колориста.

Ключові слова: живопис, натюрморт, квіти, імпресіонізм, дивізіонізм, соцреалізм.

© Людмила Корж-Радько, 2020

Корж-Радько Л. А. Цветы в натюрмортах И. Грабаря: от «махрового дивизионизму» к классике социалистического реализма. Статья посвящена исследованию творчества И. Грабаря и анализа изменений в его живописной манере на примере цветочных натюрмортов, которые были созданы в первой половине ХХ века. В связи с этим рассматриваются художественные ориентиры и предпочтения художника на протяжении 1904-1944 гг. Внимание акцентируется на формировании мировоззрения и живописных приемов в творчестве Грабаря. Освещаются стилистические поиски художника и постепенный переход от принципов импрессионизма и дивизионизму – до типичного представителя социалистического реализма. Статья акцентирует внимание на важности воздействий политической среды и советской реальности на личные убеждения художника, творческую манеру и проявления этих воздействий в его профессиональной деятельности. Компаративный анализ живописных установок и колористических задач, ставил перед собой И. Грабарь течение долгого творческого периода, обнаруживают совпадение с историческими и политическими требованиями того времени. Большие перерывы в занятиях живописью и смешение акцентов на исследовательскую и общественную активность на разных этапах жизни не могли не повлиять на творчество Грабаря, приведших впоследствии к угасанию яркого таланта колориста.

Ключевые слова: живопись, натюрморт, цветы, импрессионизм, дивизионизм, соцреализм.

Korzh-Radko L. Flowers in still-life paintings of I. Hrabar: from «tested divisionism» to classics of socialist realism. The article focuses on the study of I. Hrabar's works and the analysis of changes in his painting style on the example of still life floral paintings, which he created in the first half of the twentieth century. I. Hrabar returned to the subject of still life floral paintings throughout his long art life. Therefore one can trace the changes in the palette, manner and worldview of the artist on the example of favorite still life floral paintings. In this regard the artistic landmarks and preferences of the artist for the period of 1904-1944 are considered. I. Hrabar received a good basic education at that time: he finished the high school with the gold medal and later graduated from St. Petersburg University with a law degree. In 1894 he still decided to become a professional artist and began studying at

the Imperial Academy, taking the lessons from Illia Repin. Then he traveled and studied art in Paris and Munich and in 1901 he returned to Russia. During 1903-1908 I. Hrabar developed himself significantly as a painter-colorist fascinated by the ideas of impressionism and, particularly, divisionism during his stay in France. After 1908 I. Hrabar choose, however, to throw himself into research and social activities and due to lack of time he paid less and less attention to his painting. The article covers the style searches of the artist in different art periods and the gradual conscious change from the principles of impressionism and divisionism to socialist realism. The article emphasizes the importance of influences of political environment and Soviet reality on the personal beliefs of the artist, creative manner and manifestations of these influences in his professional activity. The artist called the period of 1910–1923 as the time of separation from painting and fascination with architecture, art history, museum activities, protection of monuments. Thus, I. Hrabar conceived and launched the first publication of «History of Russian Art» in 6 volumes (1909–1916) and published the monographs on V. Serov and I. Levitan. The shift of emphasis on research and social activity and a long break in painting classes could not but affect the art of I. Hrabar. The artist's unique sense of light and subtlety of color perception weakened over time. Also, the head and optic nerve injury during a trip to his parents in Adler in 1908 violated the artist's sense of color – all this together leads to the gradual fading of the bright talent of the colorist. The comparative analysis of paintings and coloristic tasks set by I. Hrabar during his long creative period reveals a coincidence with the historical and political requirements of that time. Therefore during the period of 1904-1944, the bright colorist Ihor Hrabar departed from the impressionistic period in his painting and gradually transforming, became a typical representative of socialist realism – the dominant style in the Soviet Union.

Key words: painting, still life paintings, flowers, impressionism, divisionism, socialist realism.

І. Грабар був надзвичайно обдарованою та високоосвіченою на свій час людиною: захоплювався і професійно займався живописом, архітектурою, був художнім критиком і музейним діячем, стояв біля витоків радянської наукової реставрації і охорони пам'яток культури. Талант живописця яскраво розкрився протягом 1903-1907 років: саме в цей час були створені широко відомі твори: «Квіти та фрукти на роялі», 1904; «Лютнева блакить», 1904; «Хризантеми», 1905; «Неприбраний стіл», 1907. Напередодні, у 1901 році, І. Грабар повернувся в Росію після довгих поїздок по Європі. Він побував у Франції (1895р.), навчався і пробував викладати в школі Ашбе в Мюнхені, відвідав Італію, а по поверненню – оселився в Петербурзі. В Росії Грабар починає активне мистецьке життя: засновує разом з князем М. Щербатовим художній салон «Сучасне мистецтво», з 1902 р. виставляється зі «Світом мистецтва» і «Союзом російських художників», а також за кордоном – у Німеччині, Франції, Італії. Ще перебуваючи у Франції, він знайомиться з творчістю Е. Мане, Е. Дега і один з перших в Росії захоплюється ідеями імпресіонізму. 1903 року І. Грабар переїздить в Москву і на одній з виставок зустрічається з московським художником Миколою Мещериним, який запрошує І. Грабаря в родинний маєток Дугіно. Тут художник знаходить свої улюблені мотиви і розкривається як колорист. Знайомиться з племінницею М. Мещерина – Валентиною, яка згодом стане йому дружиною, а Дугіно – творчою лабораторією митця на довгі і плідні 1904–1917 роки.

Постановка проблеми. Талант І. Грабар як художника-живописця розвивається на зламі двох історичних формацій: царської Росії і Радянського Союзу. У 1904–1907 роках він працює, як любив говорив сам – «запойно», одержимо пише по 4–5 годин в день, експресивно кидаючи фарби на полотно. Роботи цього періоду Грабар характеризував визначенням «махровий дивізіонізм в натурі». Він розкладав фарби на полотні ніби на палітрі, грався з кольором і освітленням, оперуючи дрібними мазками, створював насичену світлом, вібруючу живописну симфонію. В зимовий час І. Грабар писав зимові пейзажі, де його найбільше захоплювала гра кольору на снігові і білі стовбури беріз на фоні блакитного неба. В літній час він переключався на квіткові натюрморти, писав свої улюблені волошки, хризантеми, волошки і дельфініуми. До теми натюрморту Грабар звертався впродовж усього довгого творчо активного життя. Тож, на прикладі улюблених квіткових

натюрмортів можна прослідкувати за змінами в палітрі, манері і світогляді митця.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творче життя художника було плідним не тільки в живописній, науковій та музейній роботі, але і в епістолярному жанрі. Ігор Грабар пише автомонографію під назвою «Моє життя» [2] і видає її у 1937 році. Видання одразу стає унікальним для дослідження творчості художника та його оточення. 1974 року у видавництві «Наука» в Москві були видані листи І. Грабаря 1891–1917 рр. [4], а в наступному виданні 1983 року побачили світ листи 1941–1960 років [5]. Головний зміст його переписки, зі слів самого автора, – «мистецтво, мистецтво і мистецтво». В листах до його сучасників, відомих художників, діячів мистецтв і взагалі осіб «самих різноманітних положень, занять, станів, класів», відбилась не тільки багатостороння художня діяльність цієї людини: живописця і вченого, історика мистецтва, архітектора і реформатора музейної справи, організатора виставок і засновника наукової реставрації та охорони пам'яток культури, громадського діяча, але в більшій мірі – мистецьке життя епохи. Багато спогадів про помітну фігуру І. Грабаря у мистецькому житті Радянського союзу залишили його знайомі: щоденники відомого художника Є. Лансере, що вийшли у 2008 році 3-томним виданням – надзвичайно цікаве і цінне джерело інформації про радянське життя і культуру 1920–1930-х років [8]. Професійній діяльності в різних галузях І. Грабаря присвячені окремі дослідження наших сучасників. Так, Подобєдова О. І. ґрунтовно досліджує творчість І. Грабаря незабаром після його смерті і видає монографію «Ігор Емануїлович Грабар: Життя і творча діяльність» у видавництві «Радянський художник» ще у 1964 році [11]. У 1975 р. в Москві Петров В. М. видає монографію про мистецьке об'єднання початку XX століття «Світ мистецтв», де висвітлює основні види діяльності цього об'єднання: живопис, графіка, театрально-декораційне мистецтво та аналізує творчість його представників, серед яких був і І. Грабар [10]. Клименко Ю. Г. у 2015 р. видає книгу «Архітектори Москви» [7], де серед інших розглядає маловідомий досвід І. Грабаря в архітектурному проектуванні: у 1909–1914 роках на запрошення вдови відомого лікаря Г. Захар'їна Грабар береться за будівництво комплексу лікарні-меморіалу під Москвою. Архітектурне рішення комплексу передає захоплення І. Грабарем російським класицизмом і архітектурою Відродження в Італії. Клименко Ю. Г. також аналізує низку його наукових праць, що мали неабиякий вплив на російську історико-архітектурну школу. В наш час серйозне біографічне дослідження провела російський мистецтвознавець Мамонтова Н. М., що увінчалось виданням монографії «Ігор Грабар» (2001 р.). Постать І. Грабаря вона розглядає як «одне з самих відомих імен в історії російської культури XX століття. Мабуть, не було в ній людини більш багатогранної, що проявила себе в різних її сферах, котра особисто вплинула на формування цілих напрямів. Людина мистецтва, науки, музейної і реставраційної справи, Грабар в своєму дуже довгому житті виявляв чудеса працелюбності, вкладаючи усього себе в ту справу якою на цей час займався» [9].

Метою нашої статті є спроба проаналізувати етапи свідомого переходу І. Грабаря від засад імпресіонізму, через більш пізні живописно-декоративні прийоми до створення класичних взірців соціалістичного реалізму. Ці зміни досліджуються на прикладі квіткових та чайних натюрмортів, створених митцем впродовж 40 років: від 1904 року по 1940-і роки. На цьому етапі прослідковується поступове узагальнення Грабарем свого імпресіоністичного досвіду і перехід в план декоративного синтезу, де він намагається вивести свою певну формулу кольорового і світлового сприйняття.

Виклад основного матеріалу. У 1904-1907 рр. І. Грабар інтенсивно малює з натури на пленері і в майстерні. Один з перших великоформатних натюрмортів «Квіти та фрукти на роялі» І. Грабар, захоплений грою світла і кольору, пише у 1904 році. Енергійними мазками, чистими вібруючими кольорами він передає живу світлоносну поверхню, насичену рефлексами та відображеннями на полірованій поверхні.

Квіти та фрукти на роялі. 1904. П.О.101х79
Російський музей. Санкт-Петербург

Наступна робота «Бузок і незабудки», написана у 1905р., подібна по художньо-живописному звучанню до попередньої: вібрація волошково-бузкових відтінків кольору, світлових зблисків і відображення на поверхні роялю. Працював над нею довго – 4 дні по 5 годин, починав і закінчував роботу на натурі. В цій роботі вже прослідковується тенденція до вибору великих, наближених до квадрату форматів. Сама робота була дуже схвально сприйнята глядачами і критикою, але автор залишився незадоволеним, він говорив: «ілюзорність не живописного а фотографічного порядку, мені ненависного».

Бузок і незабудки. 1905. П.О.80х80
Ярославський художній музей

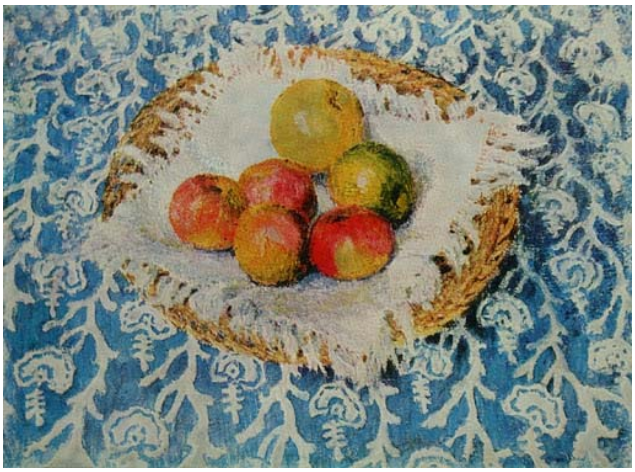
У цьому ж 1905 році І. Грабар пише «Хризантеми» – знакову, програмну та найбільш відому роботу в жанрі натюрморту. Він знову обирає улюблений формат – квадрат майже метрового розміру. Натхненно працює над нею протягом місяця, зів'ялі квіти змінює декілька раз. Ставить перед собою завдання подібні до попередніх натюрмортів: мінливість світла, бліків, дзвінкого кольору та вібруюча поверхня, насичена ранковим світлом. Ілюзорність об'єму і глибини простору передає за допомогою оптичного змішування чистого кольору. В цій роботі художник, чи не вперше, використовує освітлення «контражур», яке згодом розвиває і застосовує в засніжених інеєм пейзажах. В цей час Грабар шукає нестандартні композиційні рішення, експериментує з освітленням, лінією горизонту та обирає для даного натюрморту високу точку зору, на відміну від знаменитої «Лютневої блакиті» 1904 р., де він пише березу з низького ракурсу. Робота одразу має великий успіх та її купує колекціонер В. Гіршман.

Хризантеми. 1905. П.О.98х98
Третьяковська галерея. Москва

Протягом наступних років він продовжує вивчати живописну проблему поєднання білого і відтінків бузково-синього, включаючи для підсилення звучання прохолоди і свіжості – жовті, охристі і золо-

тисті акценти. Взимку він досліджує гру кольору в пейзажах на білій площини снігу, а влітку – продовжує свої пошуки в натюрмортах, де нейтральною площиною служить біла скатертина – база для дослідження розмаїття і багатства кольорових нюансів. В гармонію синіх, блакитних, бузкових і відтінків білого, як камертон неодмінно включається теплий акцент: жовті хризантеми, золотисто-помаранчеві фрукти або теплий колір меблів. За ці роки активної праці Грабар досягає в своїх роботах високої майстерності, пропагуючи імпресіоністичні засади: розкладання кольору на окремі відтінки безпосередньо на полотні, а не засобом простого змішування фарби. З часом художник намагається вийти з системи імпресіоністичного сприйняття кольору, але в творчому натхненні постійно віддається кольоровій експансії, яка його повністю захоплює. Часто автор залишається незадоволеним своїм результатом, про що згодом І. Грабар напише в автомонографії: «Від дивізіонізму нелегко було відійти, він зв'язував мене і в натюрморті того ж січня 1907 року – «Блакитній скатертині», побудованій на поєднанні бузково-блакитних кольорів скатертини і золотистих яблук в кошику. Починаючи роботу, я твердо вирішив не впадати в дивізіонізм, але, сам того не помічаючи, віддав йому належне, чим був вельми засмучений» [2].

Щоб відійти від принципів імпресіонізму І. Грабар свідомо застосовує в натюрмортах декоративні прийоми, характерні для творчості П. Сезана: використовує драперії з візерунками, піднімає лінію горизонту, тим самим робить зображення більш площинним, позбавляючи його глибини простору. Він дає власний мистецтвознавчий аналіз своїм роботам, ставить перед собою колористичні завдання і оцінює свої здобутки. В подальші роки І. Грабар відходить від імпресіонізму, пояснюючи це змінами у відношенні до живопису: «почався помітний зсув в бік чисто колористичних завдань, з явним відходом від імпресіоністичних установок. За старою звичкою мене ще іменували імпресіоністом, але насправді я ним вже не був. Не враження від природи було тепер в центрі моєї уваги, не передача тремтливого світла було завданням: була одна мета і одне прагнення – висловити на полотні колірний сенс даного явища, його барвисту природу» [2]. Переломним і найбільш вдалим в цьому плані І. Грабар вважав невеликий за розмірами натюрморт з яблуками «Блакитний візерунок», написаний в 1907 р.

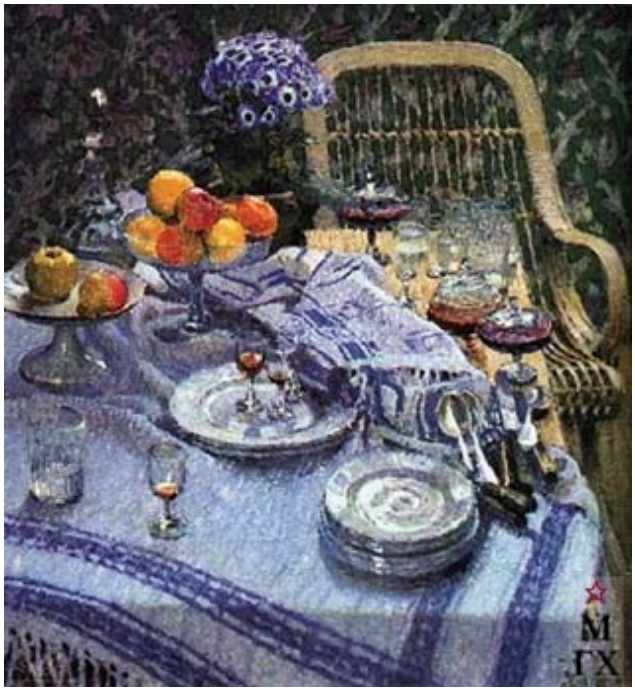


Блакитний візерунок. 1907. П.О. 53х70 Азербайджанський державний музей мистецтв. Баку

Об'єднавши в своїх пошуках популярні на той час в Росії чайні натюрморти (Костянтин Коровін, Борис Кустодієв, Зінаїда Серебрякова) з улюбленими «квітковими» мотивами, І. Грабар створює свій впізнаваний стиль в натюрморті. Працюючи над натурою Грабар обирає високу точку зору – він стає близько до зображуваного об'єкту і, таким чином, створює композиційну схему «натюрморту без тла». В такій організації умовного простору відчувається вплив П. Сезана, в натюрмортах якого також неодмінно присутні велика кількість фруктів і біла драперія, або драперія з візерунками. І. Грабар ускладнює композицію: стіл, який у П. Сезана стоїть фронтально, розвертається до глядача під кутом, утворюючи діагональну динамічну композицію, ще більше посилену експресією активного мазка. Композиційний принцип високо піднятої лінії горизонту згодом розвиває в своїх аскетично вивірених натюрмортах К. Петров-Водкін, на противагу І. Грабарю з мінімальним набором

«пролетарських» предметів і лесіровочною стриманістю мазка.

У 1907 р., І. Грабар, випадково побачивши в коридорі неприбраний стіл з загорнутою блакитною скатертиною і з букетом чудових, синіх з білим, цинерарій в центрі, задумує наступний натюрморт. Він дбайливо відтворює цей мотив в майстерні і пише відому роботу «Неприбраний стіл». Пише довго і з насолодою, але так захоплюється специфічним завданням що знову забуває про свою анти імпресіоністичну установку, захопившись передачею контрастів шорсткої скатертини, блискучого посуду і матових ніжних квітів. «Неприбраний стіл» Грабар виконано більш щільним мазком, діагональна композиція підкреслює легкість і невимушеність сюжету. Сам автор залишився не дуже задоволеним результатом, бо знову відходить від знахідок в натюрморті «Блакитний візерунок». «Бажаний контраст вдався, але вся річ не була логічним розвитком етюду «На блакитному візерунку» і не випливала безпосередньо з нього, залишаючись десь посередині між ним і «Блакитною скатертиною». Сєрову «Неприбраний стіл» дуже сподобався і він наполіг на його придбанні в Третьяковську галерею», – згадував автор [2].



Неприбраний стіл. 1907. П.О. 96х100
Третьяковська галерея. Москва

Останньою значною експозицією живописних творів І. Грабаря була виставка «Спілки російських художників» 1908–1909 років, тут були представлені «Неприбраний стіл», «Дельфініум», «Іній» та інші твори. Після цього І. Грабар виходить з об'єднання в зв'язку з розколом, який відбувся в об'єднанні. В цей час І. Грабар вже визнаний художник, про нього в 1909 р. в Італії виходить монографія Вітторіо Піка.

Дельфініум. 1908. П.О. 141х100,5
Російський музей. Санкт-Петербург

У 1908 році І. Грабар їде провідати рідних в Адлер. Там на нього був скоєний напад, в результаті якого у Грабаря був травмований череп і пошкоджений зоровий нерв. Дякуючи своєму доброму здоров'ю і силі волі І. Грабар переміг хворобу і одужав, але зір повністю не відновився. Колишнє унікальне почуття світла і тонкість сприйняття найменших відтінків він багато в чому втратив. 1910–1923 роки художник назвав періодом відходу від живопису і захопленням архітектурою, історією мистецтв, музейною діяльністю, охороною па-

м'яток. «Завершення Історії російського мистецтва розв'язало мені руки і час для живопису, – писав І. Грабар: цілих 5 років я не доторкнувся до пензля, знаходячись у владі пера» [2]. Природньо, це не могло не позначитися на техніці і майстерності – тепер Грабарю потрібно їх відтворювати шляхом постійних вправ. У 1912 році І. Грабар одружується з Валентиною Мещериною і вона стає його музою і натурою для робіт цього періоду. У 1914 році він пише груповий портрет сестер Валентини і Марії під назвою «Волошки. Груповий портрет». В цій роботі вже відчуваються узагальненість кольорової гами, занадто яскраві колірні поєднання і деяка монотонність та чисто декоративна колірна умовність.

Волошки. Груповий портрет. 1914. П.О. 142,5х142,5 Частное собрание

У 1913 році відбулася дуже важлива подія в житті художника – він став головою (посада, що прирівнюється до директорської) Третьяковської галереї і залишається її директором після жовтневого перевороту до 1925 року. На живопис залишається все менше часу, але І. Грабарь знаходить можливість для занять улюбленою справою і створює ряд картин. Чим би не займався митець в ці роки, в ньому продовжував жити художник, який увесь час повертався до живопису, – якщо не фактично, то подумки. Засобом підтримки художньої «форми» для Грабаря залишалися натюрморти. Основна пластична і колористична тема натюрмортів 1920-х років виникала з поєднання різних фруктів і тканин, на них розташованих. Велика кількість натюрмортів, в яких напружений ритм і пластика об'ємів, контраст фактур поєднуються з різноманітністю і насиченістю колориту, де протиставлені «гарячі і холодні» кольори: «Груші на зеленій драперії», 1922; «Червоні яблука на синій скатертині», 1920; «Туркестанські яблука», 1920. Всі ці твори, зі слів художника, «являли вже докази завершеного відходу від імпресіонізма і дівізіонізма і були переходом до завдань чисто кольорового сприйняття природи» [2: 37.].

У 1917 році І. Грабар пише великий натюрморт «Ранковий чай», рівно через 10 років після відомого «Неприбраного столу». Ці дві роботи дещо подібні, але «Ранковий чай», 1917 р. має більш постановочну композицію, ситуація з інтер'єру переноситься в пленер. В ній відчуваються роки перерви в занятті живописом, композиція набуває певної декоративності, спрощення живописних відношень і умовності кольору. Сама композиційна будова ідентична роботі «Волошки. Груповий портрет», 1914 р.: те саме стрімке діагональне скорочення, тільки в дзеркальному відображенні – зліва направо. Ще більший відхід від тонких вальорних кольорових відношень відчувається в тогочасних натюрмортах з фруктами.

Ранковий чай. (В алеї). 1917. П.О. 77х87. Державний музей обр. мистецтва респ. Татарстан. Казань

Ще через років 20 років І. Грабар пише натюрморт «Ранковий чай. Підсніжники», який більше побудований на тональних, а не живописних відношеннях і є характерним прикладом міцного соціалістичного реалізму. Тут використані тематика і композиційний принцип подібні до «Неприбраного столу»: фрагмент накритого столу, розгорнутого під кутом відносно глядача, на якому невимушено розташовані залишки сніданку: посуд, фрукти, бузкові квіти. Тільки ситуація з пленеру знову повертається в інтер'єр.

Ранковий чай. Підсніжники.
1939-54. П.О. 118х98.
Державний музей Узбекистана. Ташкент

У цьому ж 1937 році І. Грабар пише «Волошки. Червень», де ніби намагається відтворити стан і настрій натюрморту «Бузок і незабудки», 1905, написаний більше 30 років тому. В ньому відчувається рука майстра-професіонала, але сам мотив втрачає живописну свіжість, яка була притаманна раннім роботам імпресіоністичного періоду.

Так само відбуваються метаморфози в натюрмортах з дельфініумами. Майже 40 років між роботами: «Дельфініум», 1908 – сонячний, мінливий, насичений повітрям пленеру букет на білій скатерті з ажурними тінями і «Дельфініуми», 1944 – натюрморт періоду кінця ІІ світової війни: ті самі квіти, та сама скатертина, але світло і колір завмерли і цілком відповідають усталеній назві жанру – «мертва натура».

Волошки. Червень. 1937. П.О. 67х74.
Севастопольський художній музей.

Дельфініуми. 1944. П.О.
Третьяковська галерея. Москва

Висновки. І. Грабар окрім живописного таланту мав ще безліч інших вподобань. Він отримав гарну базову освіту: закінчив ліцей з золотою медаллю, згодом як і брат став вчитися на юриста, хоч і без особливого захоплення, але вчасно завершив петербурзький університет. Ще під час навчання підробляв ілюстратором в журналі

«Нива» і писав відгуки про художні виставки. Твердо вирішивши стати професійним живописцем, у 1894 році почав навчатися в Імперській Академії, де брав уроки у Іллі Рєпіна, згодом вчився в Парижі і Мюнхені. Повернувшись у 1901 році в Росію, І. Грабар розпочинає активну діяльність: влаштовує художній салон «Сучасне мистецтво», стає одним із головних критиків в художньому журналі «Світ мистецтва». Незабаром задумує і створює видання першої «Історії російського мистецтва» у 6-ти томах (1909-1916), публікує монографії про В. Сєрова і І. Левітана. Захопившись ідеями імпресіонізма і, зокрема, дивізіонізму під час перебування у Франції, І. Грабар стрімко розвивається як живописець-колорист протягом 1903–1908 рр. Після утворення Радянського союзу Грабар з головою поринає в дослідницьку і громадську діяльність і поступово свідомо відходить не тільки від засад імпресіонізму, а, і взагалі, все менше часу залишається для живопису. Травма голови та зорового нерву під час поїздки в Адлер також вплинула на колірне відчуття художника: тож з часом від яскравого живописця-колориста І. Грабар свідомо і, можливо, за станом здоров'я відійшов від яскравого імпресіоністичного періоду і став представником домінуючого тоді в Радянському Союзі стилю – соціалістичного реалізму.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Грабарь Игорь Эммануилович / Ред. Е.И. Буторина. МОСКВА: Советский художник. 1955. 50 с.: ил.

2. Грабарь И. Э. Моя жизнь. Автомонография. Москва; Ленинград, 1973. 3. И. Грабарь: Альбом. Ленинград, 1977. 4. Грабарь, Игорь Эммануилович (1871–1960). Письма, 1891–1917: письма. Москва: Наука, 1974.

5. Грабарь Игорь Эммануилович. Письма 1941–1960. / [редкол.: Н.А. Евсина, Т.П. Каждан, В.Н. Лазарев]. Москва: Наука, 1983. 368 с., [4] л. ил.

6. Егорова Н. В. И. Э. Грабарь. Москва, 1979.

7. Клименко Ю. Архитекторы Москвы. Издательство: Прогресс-Традиция, 2015.

8. Евгений Лансере. Дневники: В 3-х томах. Москва: ИСКУССТВО-XXI ВЕК, 2008.

9. Мамонтова Н. И. Грабарь. Москва: Издательство «Белый город», 2001.

10. Петров Всеволод Николаевич (1912–1978). «Мир искусства»: художественное объединение начала XX века: живопись, графика, театрально-декорационное искусство. Санкт-Петербург: Аврора, 1997. 284, [3] с. : ил., факс.

11. Подобедова О.И. Игорь Ємманулович Грабарь: Жизнь и творческя деятельность. Москва: Советский художник, 1964. 336 с.: ил.

REFERENCES

1. Hrabar Yhor Эmmanuylovych / Red. E.Y. Butoryna. MOSKVA: Sovetskyi khudozhnyk. 1955. 50 s.: yl.

2. Hrabar Y. Э. Moia zhyzn. Avtomonohrafyia. Moskva; Lenynhrad, 1973. 3. Y. Hrabar: Albom. Lenynhrad, 1977. 4. Hrabar, Yhor Эmmanuylovych (1871–1960). Pysma, 1891–1917: pysma. Moskva: Nauka, 1974.

5. Hrabar Yhor Эmmanuylovych. Pysma 1941–1960. / [redkol.: N.A. Evsyna, T.P. Kazhdan, V.N. Lazarev]. Moskva: Nauka, 1983. 368 s., [4] l. yl.

6. Ehorova N. V. Y. Э. Hrabar. Moskva, 1979.

7. Klymenko Yu. Arkhytektorы Moskvы. Yzdatelstvo: Prohress-Tradytsyia, 2015.

8. Evhenyi Lansere. Dnevnyky: V 3-kh tomakh. Moskva: YSKUSSTVO-XXI VEK, 2008.

9. Mamontova N. Y. Hrabar. Moskva: Yzdatelstvo «Belyi horod», 2001.

10. Petrov Vsevolod Nykolaevych (1912–1978). «Myr yskusstva»: khudozhestvennoe obъedynenye nachala XX veka: zhyvopys, hrafyka, teatralno-dekoratsyonnoe yskusstvo. Sankt-Peterburh: Avrora, 1997. 284, [3] c. : yl., faks.

11. Podobedova O.Y. Yhor Yemmanuylovych Hrabar: Zhyzn y tvorcheskia deiatelnost. Moskva: Sovetskyi khudozhnyk, 1964. 336 s.: yl.

Стаття надійшла до редакції
5 вересня 2020 року

УДК 7041 (477) І. Труш
ORCID ID: 0000-0002-3259-083X
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-183-192

Юрій ЯМАШ,
кандидат мистецтвознавства,
докторант Львівської національної академії мистецтв, доцент кафедри дизайну Національного лісотехнічного університету України,
кандидат мистецтвознавства,
м. Львів, Україна

СТИЛІСТИЧНІ ПАРАЛЕЛІ ЖИВОПИСУ ІВАНА ТРУША І ФРАНЦУЗЬКИХ ІМПРЕСІОНІСТІВ

Ямаш Ю. В. Стилістичні паралелі живопису Івана Труша і французьких імпресіоністів. Матеріали статті присвячені питанню визначення стилістичних особливостей живопису видатного українського художника Івана Труша.

Вперше аргументовано доводиться причетність живописної творчості Труша до імпресіонізму, проводяться паралелей з творчістю французьких художників, зокрема Клодом Моне.

Тринадцяти згаданих паралелей, аналогій стилістики, методів і технічних прийомів французьких імпресіоністів та Івана Труша достатньо, щоб довести приналежність українського художника до імпресіонізму.

Ключові слова: імпресіонізм, живопис, паралелі, Іван Труш, Клод Моне.

© Юрій Ямаш, 2020

Ямаш Ю. В. Стилистические параллели живописи Ивана Труша и французких импресионистов. Материалы статьи посвящены вопросу определения стилистических особенностей живописи выдающего украинского художника Ивана Труша.

Впервые аргументовано доказывается принадлежность живописной творчести Труша к импрессионизму, проводятся параллели с творчеством французких художников, в частности Клодом Моне.

Тринадцать упомянутих параллелей, аналогий стилистики, методов и технических прийомов французких импресионистов и Ивана Труша достаточно чтобы доказать принадлежность украинского художника к импресионизму.

Ключевые слова: импрессионизм, живопись, параллели, Иван Труш, Клод Моне.

Yamash Yu. Stylistic parallels of painting by Ivan Trush and French Impressionists. The materials of the article are devoted to the question of defining the stylistic features of the painting of the outstanding Ukrainian artist Ivan Trush.

For over a century, various researchers have defined his style as academic, as realism, impressionism, neo-romanticism, symbolism. The artist himself denied his involvement in impressionism. Similar uncertainty and vagueness complicate objectivity in assessing his creative heritage, determination of the role and place of the artist in the history of the art of Ukraine.

In the materials of the research it was first argued, on the basis of drawing parallels with stylistic impressionism to bring the originality of Trush's painting to this direction in fine arts. There are thirteen such parallels. Impressionists are artists of the sun and flowers. This is exactly the important first parallel. This first argument is supported by the interpretation of the very name of the trend «impressionism», which comes from the word «impression» and which is a real condition of the creative process of Trush. In the works of the Impressionists, among the genres, landscape is dominated. Trush is a landscape painter, and nobody will object. The next parallel concerns the plein air method, which is the basis of creativity of two opposing sides. Next is the theme of colors – the only one in Trush, where it is easy to see the brightness and even the use of local color as the Impressionists. Of course, he does not solve the whole flower arrangement in flashy valor, but still the emphases in his floral works are the paint from the tube. Before the Impressionists, the picturesque landscape was immersed in darkness,

and only the young French let the sunlight there. Trush, both then and now, has a role of the «Artist of the Sun». The technical method of vibrism is used by both Impressionists and Ukrainian artists. Similar to the plot preferences, Trush uses seriality and cyclicity. This is especially noticeable when drawing parallels between him and Claude Monet. Emile Zolia blames many contemporary artists for the excessive whiteness of the paintings and this feature is noticeable in some works of Trush. The artist also actively uses the method of fragmentary composition, which he calls the method of «face to face» and which is well visible in the practice of French painters. Also in relation to the composition of the Impressionists and Trush, the foreground is free, and nothing prevents the viewer to move deeper into the painting. Among the innovations of Impressionism, a considerable attention is drawn to the depiction of a large space and a large number of people – the urban crowd, which has since become a separate artistic theme. By French these are numerous boulevards, by Trush these are Easter haivky, festive merrymaking of children. Almost all respected researchers of Impressionism note the interest of its representatives in Japanese art. Trush is not only interested in Japanese art, but also explores it, writes the article "Something about the Japanese thing.» In his garden grow irises, sakura – symbolic plants in Japanese culture.

The last parallel between the work of Trush and the French Impressionists is the photographic method, the use of photographs for their compositions.

The thirteen mentioned parallels, analogies of stylistics, methods and techniques of the French Impressionists and Ivan Trush are enough to prove ownership of Ukrainian artist to Impressionism.

Key words: Impressionism, painting, parallels, Ivan Trush, Claude Monet.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Відомий український живописець Іван Труш, який народився 1869 року, практично є ровесником імпресіонізму. Його творчість є важливою не тільки в національному контексті, його картини знаходяться в колекціях європейських музеїв, виставляються на престижних аукціонах в тому числі на Sotheby`s.

Для сучасної мистецтвознавчої науки, історії мистецтв постать художника, його творчість викликала і викликає не аби який інтерес, лишається знаковою в контексті національної культури і мистецтва XX сторіччя. Між тим визначення стилістики живопису Труша в мистецтвознавчих працях протягом сторіччя часом мало полярні визначення. Його творчості приписували риси академізму, неоромантизму, класичного реалізму, соціалістичного реалізму, імпресіонізму і символізму. Ця плутанина не дозволяє достатньо об'єктивно визначити значення і роль творчого спадку художника, місце Труша в пантеоні визначних діячів мистецтва України у XX ст.

Мета. На сьогоднішній день питання стилістичного спрямування живопису Івана Труша потребує по перше чіткого визначення, по друге – наукової аргументації і обґрунтування. Значна більшість дослідників схиляється до думки що Іван Труш є імпресіоністом і цю тезу в нашому дослідженні ми будемо намагатися довести. Парадокс полягає що сам художник це заперечував. Мета нашого дослідження довести цей факт шляхом порівняння його творчості з творчістю французьких імпресіоністів, проведення паралелей стилістичних співпадінь в методиці, прийомах і живописних засобах обидвох сторін співставлення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з проблеми, яка розглядається; – невирішені частини загальної проблеми, яким присвячується дана стаття. За останнє десятиріччя вийшло друком п'ять монографій та низка статей Юрія Ямаша в яких розглядались окремі аспекти творчості Івана Труша, а також дотичне висвітлювались особливості стилістики його живописної манери [1–5]. Автором була захищена кандидатська дисертація [6]. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, де зберігається найбільша колекція творів митця періодично організовує його виставки. Як правило до виставок укладаються каталоги, які супроводжуються текстовою частиною. У згаданих публікаціях визначення стилю живопису І. Труша дається без належної аргументації, або взагалі за її відсутністю.

Новизна, актуальність. В матеріалах дослідження вперше аргументовано, на основі проведення паралелей з стилістикою імпресіонізму доводиться причетність

живописної творчості І. Труша до цього напрямку в образотворчому мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Наприкінці XIX ст., коли Труш здобув професійну художню освіту і ступив на тернисту стезю художника, на зміну імпресіонізму прийшли інші модні течії, а сам напрямок перейшов у наступний етап постімпресіонізму. У той час в різнобарв'ї течій важко було розібратися. І. Труш намагався усе розкласти по полицях, дати фахову оцінку і навіть просвітити прихильників мистецтва. У своїй статті в «Літературно-науковому віснику» він пояснював, що таке імпресіонізм. Художник дистанціюється від приналежності до цього напрямку, хоча все творче життя користується його методами. Пояснення цієї невідповідності можемо знайти в його власному розумінні цього поняття: «Імпрессіонїзм, се перший термін, що потрапив до нас із заходу і був немов синонімом мальовання яркими красками, коли власно суть його лежить не конечно в яркости, а більше в технічнім розвязаню і переведеню вибраного сюжету» [7].

І. Труш, на перший погляд, не застосовує відкритого кольору, і в цьому полягає його декларативне відчуження від вказаного напрямку. У наступному поясненні художник, описуючи мету цього стилю, насправді перелічує свої прийоми, розкриває себе як імпресіоніст: «Уловити на полотні хвилі враження, якого дізнаємо, любуючи ся сценою з життя чи краєвидом, задержати яке коротко-тривале явище світляне – отсе ціль, яку ставить собі імпресіонїзм» [7].

Враження – перше й основне гасло імпресіонізму та живописної творчості І. Труша – йшло врозріз із методами його послідовників, з чим художник, природно, не погоджувався: «Сей принцип швидко здобув собі повну побіду у Франції і швидко був до проваджений до абсурду. Артисти почали малювати студії і сцени так невиразно, немов би навмисно хотїли закрити те, що мали малювати на образі» [7].

Ця Трушева репліка радше стосується наступників новітньої течії. Основне заперечення імпресіонізму, на думку І. Труша, полягало в застосуванні яскравих барв, які вважалися неприродними (зелені коні, червона трава тощо). Частково художник має рацію, але розуміння суті імпресіонізму отримало в наші часи більш окреслені форми, і це розуміння, критерії оцінки явища далеко не такі, що спадали на думку митцеві. Сучасники Труша дуже часто порівнюють його творчість із французькими імпресіоністами. Одні з Моне (Гнат Хоткевич), інші, як Федорович-Малицька, – з Мане: «На вид цього портрету молодий маляр висловив Трушеві своє захоплення та додав, що цей портрет згадана мертва природа сильно нагадують Мане і що, на його думку, з поміж старшого покоління галицьких малярів Труш найбільше зближений до французького малярства. Труш відповів, що ніколи не бачив репродукцій ані оригіналів Мане. Ніколи не був у Парижі, упереджений до Парижа і з французьких мистців знає лише – і то виключно з репродукцій – Франсуа Міллєта та різьбара Родена» [8].

Звісно, Труш лукавить. Редактор «Артистичного вісника», автор низки мистецьких статей, критик артистичного життя, учень імпресіоніста Яна Станіславського все і про всіх добре знає. Йому не може подобатися таке порівняння, і, найімовірніше, щоб припинити цю тему, він вдає з себе цілковито необізнаного. Він правильно робить. Порівняння доречні лише з однією метою. Є сенс із сучасних позицій провести паралелі між суттєвими рисами імпресіонізму і стилістикою, сюжетними уподобаннями і мотиваціями Труша, щоб проти його бажання «затягнути» його до табору імпресіоністів.

Отож: **Паралель перша**. Стосується самого терміну імпресіонізм. І. Труш дає дефініцію цього поняття для обізнаних прихильників мистецтва і фахівців, художників, істориків. Ми звикли до цього терміну, і він не просто не образливий, радше навпаки. Для художника, якого в наш час назвуть імпресіоністом, це буде комплімент. Це означатиме, щонайменше, що він чудово відчуває і передає на полотні колір. В добу Труша все виглядало інакше. Всі добре знають історію назви нової течії. Журналіст часопису «Charivari» Луї Леруа, оглянувши виставку анонімних художників,

вирішив пожартувати і назвав її у своєму критичному фейлетоні «L'exposition impressionnistes». «Виставка імпресіоністів» отримала журналістський ярлик через назву картини Клода Моне «Враження. Схід сонця», що була представлена на експозиції. Все, на перший погляд, виглядає пристойно, якщо не вдаватися до тонкощів перекладу. Ба навіть, не так до тонкощів, як до прямого перекладу. І. Труш не знав французької мови, але його дружина Аріадна, яка свого часу вчилася у Франції, володіла нею досконало. З нею чи без неї, але митець зрозумів, що «імпресіонізм» перекладається як «враженізм» (від «враження»), а самі послідовники нової течії є «враженістами». І хто б захотів так називатися? В українському варіанті звучить жахливо і може тлумачитись широко – від «враження» до «вражий». «Враженіст Труш»?! Зрозуміло, І. Труш відхрестився. Між тим, самі французькі художники мали інші плани стосовно назви виставки і свого мистецького угрупування. Едгар Дега запропонував колегам називатися «товариством Капуцинів» – на честь квітки настурції, яку вони часто малювали і яку збиралися помістити на рекламних афішах до виставки. Усе мало свою символіку, навіть місце проведення першої виставки – бульвар Капуцинок, 35. Імпресіоністи є художниками сонця і квітів. Якраз у цьому й полягає важлива перша паралель. І. Труш, який перемалював безліч настурцій у своєму саду, якби не жарт Леруа, вже точно визнав би себе капуциністом. Може навіть погодився б називатися батіньольцем (така пропозиція теж була у засновників імпресіонізму, оскільки вони часто збиралися в кафе Гербуа на вулиці Батіньоль, що на Монмартрі).

Паралель друга (можливо, дещо банальна). У творчості імпресіоністів серед жанрів переважає пейзаж. І. Труш – пейзажист, і це ніхто не буде заперечувати.

Паралель третя (або наступна банальна істина). Французи, про яких ми говоримо, є пленеристами, за винятком, хіба, Е. Дега і О. Ренуара. Імпресіоністи перейняли цей метод у барбізонців. Але те, що раніше було винятком, вони зробили правилом.

І. Труш – великий пленерист, майстер етюду і короткочасної студії. Те, що у нього з'являється на великих полотнах, він спочатку «занотовує» в етюді. Пленерний прийом, за якого живописний процес відбувається просто неба (за межами майстерні), в якому важливу роль відіграють світло й повітря, І. Труш у своїх нотатках називає німецьким терміном «Pleinair» [9]. У творчих критеріях художника існують два підходи до нього. Перший, початковий – коли митець створює натурний етюд. Саме цей прийом художник найчастіше використовує у своїй практиці. Завдання такого етюду – зафіксувати враження від побаченого, досягти цільності образу. Нерідко живописні шкіци довершуються у майстерні. Коли ж художник ставить глобальніші завдання – створення великоформатної картини, написання якої вимагає детального опрацювання, коли визначений натурний етюд, який ляже в основу нового твору, – тоді залучається інший підхід на основі пленерної роботи. І. Труш про нього згадував: «Зі зроблених нотаток трудно ще викінчити образ; часто показує ся потреба докладніше виступаючих постатей, що в природі стояли близько маляра – тоді артист замовляє їх відповідно до своїх обсервацій або відповідно до підмальованої композиції і малює поодиноких людей в цілім барвнім тоні, який бачить в природі під голим небом – що в нас називаєся мальоване в пленері» [9]. Ця Трушева заувага містить важливу деталь, яка характеризує творчий підхід митця при написанні картини. Образ, за його словами, будується на основі власних обсервацій, і цьому передує натурний етюд або підмальовок композиції, тобто художник компонує картини, відбувається творчий пошук.

Паралель четверта. Коли галицький художник звертає увагу на яскравість картин французів, його самого це ніби не стосується. Між тим, саме тема квітів – єдина у І. Труша, де легко побачити яскравість і навіть застосування локального кольору. Звісно, він не вирішує всю квіткову композицію у кричущих вальорах, але все ж акценти у його квіткових роботах (наприклад, маки) – це фарба з туби.

Паралель п'ята До імпресіоністів живописний пейзаж був занурений у темряву, і лише молоді французи пустили туди сонячні промені. Що писали про Труша колись і говорять досі – «Художник сонця». Так само писали про Моне. Якби Труш був французом, то візитівкою імпресіонізму було б не «Враження. Схід сонця» Клода Оскара Моне, а «Захід сонця в лісі» Івана Івановича Труша.

Паралель шоста. Свого часу мистецький критик Л. Е. Дюранті зауважив, що в творах імпресіоністів відчувається, як тремтить і вібрує світло й повітря [10]. Труш також зауважує це і навіть означує власним терміном «вібризм». Суть цього технічного живописного терміна полягає в модулюванні форми роздільним мазком, без застосування кольорових розтяжок. Цей метод поступово з'являється в малярській техніці Труша, а починаючи з 20-х років XX ст. стає домінуючим засобом.

Паралель сьома. Для імпресіоністів, зокрема Клода Моне, з яким часто порівнюють Труша, характерна послідовність у виборі сюжету, яка часто переростає у серійність та циклічність. Моне створює декілька циклів і серій, окремі з яких за змістом повністю збігаються із циклами і серіями Труша. Мотиви циклу «Стоги» у Труша мають назву тематичного циклу «Луги і поля», хоча, по суті, вони лишаються саме «Копицями сіна». Обидва художники створюють низку робіт на тему квітів, макового поля, дерев, морського узбережжя, млинів, латаття. Вони одночасно 1908 року, майже пліч-о-пліч працюють у Венеції. Сюжет із собором Сан-Джорджо Маджоре художники писали з площі Святого Марка з відносно близьких точок. Якщо уважно подивитися на порівняльні етюди, то може скластися враження, що Клод та Іван малюють і ті самі гондоли. Це більше схоже на збіги. Але що воно нам дає? Ми говоримо про паралелі, і це якраз доводить, що француз і галичанин думають, відчувають і компонують однаково.

Існує декілька різноформатних авторських реплік сюжету «Ставок», схожих за композицією. Зрозуміло, що Труша в цьому сюжеті найбільше приваблюють саме водяні лілії, латаття. І можна лише шкодувати, що галицький художник не продовжив цю тему і не створив тематичний цикл чи серію, як це зробив Клод Моне. Трушеві можна пробачити. У галицькому «Живерні» не було власного ставу, як у француза.

Паралель восьма. Еміль Золя звертав увагу на те, що роботи імпресіоністів нагадують вибілені полотна [11]. Це дійсно так, і стосується також картин Труша, в яких краєвид повністю засліплений сонцем. Прикладом може бути його картина «Кримський пейзаж» (НМЛ, Ж-613). Художники самостійно доходять висновку, що сильне світло вибілює, нищить колір. Інтенсивне сонячне проміння здатне перетворити весь спектр на один безбарвний блиск.

Паралель дев'ята. Імпресіоністи відмовляються від пошуків вигідних мотивів. Все, що вони бачать, варте їхнього пензля. На перший погляд, І. Труш не поділяє ці погляди. Сюжет, мотив у нього вибірковий, віднайдений. Наскільки важливим для І. Труша був пошук мотиву, свідчать рядки його листа до Аріадни Труш (Драгоманової): «Уже ¾ на 10 ночи. Зараз пійду і перейдуся по плянтах, де оглядатиме освітлення від фонарів найблизші мої мотиви. Найшов кілька дуже гарних точок. Іак верну з Київа, буду їх малювати і дам на осінну виставку» [12].

Якщо художник пише, що знайшов декілька гарних мотивів, значить, він їх шукає, і цей акт не є поодинокий, а характерний для його творчості. Мотив – важливий, але не основний момент творчості митця. Йому потрібно, щоб на предмети потрапляло світло, не важливо яке – сонячне, місячне, від вуличного ліхтаря чи від кишенькового ліхтарика, прикріпленого до крислатого капелюха митця. Для І. Труша це несуттєво. Його завдання – спіймати це світло, спочатку шляхом творчого «полювання», а пізніше передати дію світла на полотно. Тому, як людина винятково творча, він не лінується в пізню годину доби блукати вулицями міста у пошуках сюжету. Освітлення суттєво впливає на колорит, який для І. Труша-колориста є основним композиційним засобом у по-

ставлених живописних завданнях, про що він сам говорить під час малювання: «…от маєте і місце, це я малюю, і то під вечір та при заході сонця, а сей маленький образок зараз пополудні, бо, бачите, кожна пора дня має свій індивідуальний колорит; навіть дві години роблять в тоні велику різницю. А правдивий кольорит в краєвиді є річ перворядна…» [9].

Отже, при визначенні мотиву, об'єкта малювання художник має спиратися на відносну стабільність характеру природного оточення. Без такої стабільності протягом пленерного сеансу художник вважає живописний процес неможливим: «Малювати міг я тут дуже багато, та погода не витримує. Переживаємо тут вічну зміну температури і повітря: то сонце світить і надворі тихо, то зірветься сильний вітер що правда яких 3-4 год, то знов захмариться і падає годинами дощ. По дощи звичайно з півдня не можна виходити на поле і малювати. Не можна, бо змінюється колорит» [13].

І. Труш, виявляється, у своїх пленерних пошуках шукає не привабливих образків, а полює за світлом. Те, що, врешті-решт, проголошують і роблять імпресіоністи. Недарма дослідники їхньої творчості схильні визнати світло ледь не єдиним «героєм» пейзажного живопису того часу [14].

Петро Гаусфатер із сусіднього будинку дуже часто бачить Труша за прискіпливим процесом пошуку мотиву: «Не раз я бачив, як знаменитий пейзажист виходив на город або вулицю і уважно оглядав красиві дерева, квіти у власнім городі і в городах сусідніх вілл, дивився на них зблизька, потім на віддалі кількох кроків, знов наближався і нахилявся над квітами» [15]. Гаусфатер, не будучи художником і не зовсім розуміючи, що відбувається, все ж чітко фіксує один із творчих прийомів І. Труша. Спочатку митець шукає мотив, який міг би його привабити. Без враження від побаченого він не стане його малювати. Знайшовши мотив, художник починає пошук ракурсу, то наближаючись, то віддаляючись від об'єкта малювання. Нахиляючись над квітами, І. Труш змінює лінію горизонту, встановлюючи для себе вигідне положення і одночасно намагаючись розпізнати і схопити характер натури.

Але галицький маляр користується композиційним авторським методом «Віч-на-віч», який якраз нехтує академічними засадами пейзажного живопису і доводить його непричетність до ідеального сюжету. Композиційний засіб «Віч-на-віч» (або фрагментарної композиції), який художник застосовує в пейзажному жанрі, особливо в циклі «Квіти», є практично протилежним засобові плановості. У своєму завершальному періоді творчості І. Труш дедалі частіше надає перевагу роботам середнього і малого форматів, у яких простір вирішують формальні засоби. Митець робить це свідомо. Анатоль Курдидик, який відвідує майстерню Труша, нотує його слова: «Придивіться, всі ці картини однакові підходом до предмету. Віч-на-віч. Зблизька. Мистецьким оком. А публіка того не любить. Любить далекий краєвид, от хоч би Дніпро у далі, пустиню. Не розуміє, що далека перспектива нищить враження картини. Пробиває стіну. Чи ж їй може подобатись оце…» [16]. Курдидик, спілкуючись із художником і розглядаючи, як він сам згадує, чотири етюди квітів, дуже тонко починає розуміти суть Трушевого методу: «Це оргія красок, форм, ліній. Чарівна мозаїка – не образ» [16]. Коли гість художника зауважує про «не образ», він має на увазі не сліпе копіювання природи, не бажання сподобатися у своїй картині й сентиментальне замилування образком. Журналіст засвідчує, що митець у своїх композиціях обходиться без звиклих академічних правил: «…Два кущики квіток із землею довкола них, без небосхилу чи дальшої перспективи» [16]. На відміну від більшості інших концептуальних творчих прийомів І. Труша, засіб фрагментарної композиції «віч-на-віч» – ексклюзивний. Але й він має явні паралелі з французькою течією.

Паралель десята. Стосується особливостей композиції. Труш, як і більшість представників реалістичної школи, у перші періоди своєї творчості, структуруючи площину картини (особливо у пейзажі), використовує метод плановості, або метод лаштункової перспективи. Цей метод до-

речний, коли художники прагнуть передати глибину простору. Пізніше, у 1920-х роках Труш, як і імпресіоністи, відмовляється від цього методу, принаймні не робить на ньому акцент. Барбізонці любили зображувати на передньому плані фрагмент природи крупним планом: скелі, дерева тощо. Таким чином вони затримували, зупиняли погляд обсерватора живопису, і тільки після цієї «зупинки» можна було рухатися далі. В імпресіоністів і в Труша передній план вільний, і поглядові ніщо не заважає рухатися вглиб картини.

Паралель одинадцята. Стосується і теми, і композиційної побудови твору. Про це говорить сам І. Труш, і про це нагадує Галина Скляренко: «Серед новацій імпресіонізму він (Труш) справедливо виділяє зображення значного простору та великої кількості людей – міського натовпу, які з цього часу стають окремою мистецькою темою. А разом з тим – відтворення особливостей швидкоплинного освітлення, яке визначає одну з його прикметних рис» [17]. Якщо новітньою темою для імпресіоністів стає життя міста з його постійним безупинним рухом, новітня техніка, рух залізниці чи динаміка бульварів, то у І. Труша це великодні ігрища гуцулів чи забава «Жук», які художник малює так, що спостерігач його картини сприймає їх за КВІТИ. Квіти знову залишаються ключовим поняттям у «приписуванні» Труша до імпресіонізму, і він сам це практично підтверджує. В одній зі своїх статей Труш описує зустріч та діалог із редактором якогось часопису. З огляду на те, що співрозмовники розглядають картини, дія відбувається у майстерні І. Труша. Споглядаючи одне із полотен, редактор приймає зображення за квіти, про що й запитує митця. Художник заперечує: «Ні, се не цвіти, то перший проєкт на образ «Гагілки». Тоті барвні плями – то лиця, руки людські, запаски, киптарці гуцульські та вишиванки на рукавах. Кажу перший проект, бо маю намір зробити таких кілька, як не кільканадцять, заким зайду до малювання образа. А так робить і кожний маляр: нотує собі колористичні плями, що яко колорист бачить їх, оглядаючи товпу людей, як ті барвні ефекти зіставить так, що они гармонійно сливаються і відповідають ті барвні мишанині, яку бачить перед собою – то образ з колористичного боку є вже підготовлений» [9].

Василь Хмурий ще в 1930-х роках підмічає спорідненість Трушевих «Гагілок» з тематикою імпресіоністів: «З цього погляду «Гагілки», скажимо, щось зовсім іншого, ніж звичайний народницько-етнографічний мотив. В перебізі стилістичного процесу вони – дотепно взята імпресионістична тема, своєрідним Бульвар де Капусен, що діє максимум для українізації імпресіонізму; оптичну ритміку і динаміку зорову моментність і грайливо оптимістичний сюжет» [18]. З цим важко не погодитись. Квіти – основна тема нашої уваги – у Трушевому варіанті ніколи не будуть мертвою натурою, завжди, подібно до «Гагілок», будуть рухливими, живими, аромат яких подеколи відчуватиметься крізь полотно.

Паралель дванадцята. Практично всі поважні дослідники імпресіонізму відзначають інтерес його представників до японського мистецтва. Імпресіоністи, особливо Клод Моне, захоплювалися японською штукою, і це захоплення, безперечно, віддзеркалилось на їхній творчості, їхніх сюжетах і навіть у побуті. Моне малює француженок у японських кімоно, прикрашає японськими віялами стіни свого помешкання в Аржантей, має чудову збірку ксилографій Хокусая та Хіросіте. У своєму славетному саду в Живерні, під Парижем, він споруджує місток через став у японському стилі, садить сакуру, японське гінкго, іриси та плакучі верби.

Жіночі образи за туалетом Дега – це теж композиційне і сюжетне запозичення з японських картинок. Зрозуміло, перелік французьких прихильників Японії на цьому не закінчується.

У чому ж привабливість для імпресіоністів японського мистецтва, японської поліхромної графіки? Можна розглядати це питання через призму зовнішніх ознак, запозичення композиційних засобів, запозичення теми – як у випадках із Моне і Дега. Можна, але… Така характеристика не буде загальною. Кожен представник нової французької течії індивідуально сприймав

давнє східне мистецтво, і, відповідно, японський вплив у їхній творчості проявлявся індивідуально. Є одна суттєва концептуальна риса імпресіонізму, назва якого, нагадаємо, походить від терміна «враження». Ця риса споріднена з важливою японською традицією «милування». Саме у цій традиції полягає феномен японського мистецтва. Враження-милування – це єдиний процес. Квітка, яку розглядає японець, – це частка його душі. Пелюстки квітки злітають з гілки, вони відірвалися від твого серця і летять до неба. Моне і Труш часто малюють іриси, які в японській культурі мають особливу символіку, що пов'язана зі щорічним національним святом хлопчиків, що припадає на 5 травня. Це свято має ще одну назву – Сьйобу-носекку (Свято ірису). В японській мові ірис тлумачиться як «войовничий дух» і позначається одним і тим самим ієрогліфом. За японськими віруваннями, ця магічна квітка приносить успіх, здоров'я, войовничість та мужність. Чи знається Труш на символіці квітів? Однозначно, знається. Його дружина Аріадна має об'ємний альбом-нотатник, в якому каліграфічним почерком записує назви квітів та їхню символіку. Цей альбом і донині зберігається в Архіві Труша (Національний музей у Львові). Чи тільки ірисами обмежується захоплення Труша тематикою Далекого Сходу? Звичайно, ні. У нього немає таких статків, як у Моне, щоб побудувати японський місток. Але в його саду росте сакура, яку він також малює. Пізніше, по смерті батька, дочка Аріадна у плані присадибної ділянки номером 6 позначить розташування японської вишні. Цим інтерес художника не обмежується. Насправді він не просто цікавиться японським мистецтвом, а й досліджує його, пише статтю «Дещо про японську штуку», яка опублікована в «Артистичному віснику» [19]. Як редактор журналу Труш також замовляє статтю про творчість японського художника Гок'саї, яку автор підписує ініціалами Ю. П. (можливо, Юліан Панькевич). У різних числах «Артистичного вісника» Труш поміщає велику кількість ілюстрацій японської графіки художників Гірошіге, Утамаро, Гок'сай та ін.

Паралель тринадцята. Ця паралель фотографічна. Революційний технічний винахід XIX ст. – фотографія – стає надзвичайно популярною й доступною, особливо в артистичному середовищі. Існує багато аспектів цієї теми. Зупинімося лише на одному. Моне, Дега, Сезанн та багато інших (а за ними й постімпресіоністи) активно використовували фотографію у своїх композиціях.

Труш також не оминає фотографічну новацію. Фотоапарат стає для нього творчим засобом. Як тільки має нагоду, купує дуже зручний у подорожах фотоапарат фірми «Кодак».

Артист-маляр має власну позицію й розмежовує фотографію і твір образотворчого мистецтва. Унікальна позитивна якість фотографії – її здатність схопити мить (імпресіоністичний метод). На думку І. Труша, в художньому творі вона перетворюється на негатив, позбавляє образ життєвої енергії, яка виявляється в невловимих рухах і схопити які спроможний лише правдивий художник.

Незважаючи на поширення фотографії, її доступність та популярність Труш, не позбавляє її мистецьких якостей: «Попит за фотографічними апаратами став великий, а за тим наступила й дешевість продукту і вдосконалений та упрощений спосіб процедури. Фотографічний апарат, попавши в руки хіміків, артистів, взагалі інтелігентнійших людей, став машиною, якою вибрані продукують фактуру гідну назви артистичних творів» [20].

Згадуючи артистів-малярів як одних із поширених користувачів нового продукту, І. Труш пояснює можливості фотографії для мистецького процесу, не оминаючи її технічних недоліків. Серед них, на думку автора, є недосяжність кольору: «Не здобутим джерелом для фотографії зістає кольор, бо всякі проби фотографувати природу у вірнім кольорі не дочекали ся розвязки» [20]. Абстрагуючись, він уявляє собі краєвид: «Перед нами тягне ся далеко аж до горизонту поле, на середнім плянї стоїть білий мур, якісь руїни. А небо горить кольорами заходу, і Земля уже цілком завмерла. А на небі грає ще житє в

останній горячковій агонії. Фотограф не витягне з такої гармонії нічого, артист дуже багато. Тут грає кольор, рисункового виразу нема. Де кольор творить душу природи, там фотографія, бодай фотографія в тій стадії розвою, яку ми нині знаємо, не вдіє нічого. Її сила не розтягає ся на всї гармонії пізного вечера і ефекти та настрої ночи. Вона там паном, де панує рисунок» [20].

Митець свідомий того, що фотоапарат – лише додатковий інструмент у творчому процесі художника, саме фотоапарат позбавлений суб'єктивності, вибірковості моменту або предмета й бачить усе однаково.

І. Труш дещо ідеалізує особливість фотографічного апарата точно фіксувати лінійну перспективу. Сферична поверхня лінз більшості фотооб'єктивів викривлює зображення, перспективні скорочення відбуваються в окремих випадках зі значною гіперболізацією. Особливо це помітно у вертикалях, які від країв кадру мають нахили до центру. Цей недолік притаманний і сучасним об'єктивам. Усе ж, загалом, художник має рацію – фотокамера справді дає ілюзію правильного, відповідного лінійній перспективі скорочення.

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. Тринадцяти згаданих паралелей, аналогій стилістики, методів і технічних прийомів французьких імпресіоністів та Івана Труша достатньо, щоб довести приналежність остатнього до імпресіонізму. А тим часом, завершуючи, долучимо висловлювання сучасника художника і фахівця в мистецькій галузі Миколи Голубця: «На галицькому ґрунті Труш з'явився як пейзажист. Тема, доси українськими митцями або незауважена, або трактована неохоче, між іншим вимагала теж нової форми й нових засобів виразу. Одне й друге дав зроджений у Франції імпресіонізм, тобто спосіб малювання й відтворювання природи не на основі того, що ми про неї знаємо, але того, що ми перед собою бачимо. Відсіля-то й пішло нехтування так званих локальних, синтетичних фарб, місце яких заступив їх аналіз. Твердження малярів-імпресіоністів, нині таке загальнозрозуміле – мовляв, нема в природі ні білої, ані чорної фарби, але тільки таке чи інакше взаємовідношення семи засадничих барв веселки, – не одразу здобуло собі визнання. Малярі, що доводили слушність того твердження на своїх образах, дуже довго ходили за шарлатанів, які невідомо пощо пірвалися на устійнений академіями лад у природі й її мистецьке сприйняття. Таким-то на галицькому ґрунті «шарлатаном», а в дійсності – свідомим піонером нового світоприймання був Труш» [21].

ЛІТЕРАТУРНА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Ямаш Ю. Труш малює Кобзаря: Шевченкіана у творчості Івана Труша. Львів: ПП Сорока Т. Б., 2014. 154 с.: іл. (Сер. «Труш малює»).

2. Ямаш Ю. Труш малює трилогію про долю дерева. Ч. І.: Про самоту. В обіймах снігу. Львів: ПП Сорока Т. Б., 2016 – 184 с.: іл. (Сер. «Труш малює»).

3. Ямаш Ю. Труш малює трилогію про долю дерева. Ч. І.: Про самоту. В обіймах снігу. Львів: ПП Сорока Т. Б., 2016. 184 с.: іл. (Сер. «Труш малює»).

4. Ямаш Ю. Труш малює Крим: Кримські сонети Міцкевича у творчості Івана Труша. Львів: Простір-М, 2017. 200 с.: іл. (Сер. «Труш малює»).

5. Ямаш Ю. Труш малює квіти: Образ квітів у житті і творчості Івана Труша. Львів: Львів: Простір-М, 2020. 232 с.: іл. (Сер. «Труш малює»).

6. Ямаш Ю. В. Живопис Івана Труша: творчий метод тематичних циклів: дис. канд. Мистецтвознавства. Львівська національна академія мистецтв; (наук. кер. Шмагало Ростислав Тарасович). Львів: [б. в.], 2013. 195 с.

7. Труш І. Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*, 1899. Т. 5. С. 147.

8. Федорович-Малицька І. Відвідини у мистця-самотника. *Назустріч: Література, мистецтво, наука, громадське життя*. Львів, 1934. Ч. 10 (15. V.). С. 1.

9. Труш І. З малярської робітні. Як повстає образ. *Будучність,* 1899. Ч. IV. С. 9.

10. Калитина Н. Французкая пейзажная живопись 1870–1970. Ленинград : Искусство, 1972. С. 18.

11. Золя Э. Живопись. *Э. Золя. Избранные произведения*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1953. С. 692.

12. Лист І. Труша до Аріадни Труш (Драгоманової). *НМЛ.* АТ 54888/2. Арк. 62.

13. Лист І. Труша до Аріадни Драгоманової від 23 грудня 1900 р. *НМЛ.* АТ-54888/2. Арк. 7.

14. Serullaz M. Les peintres impressionnistes. Paris, 1959, P. 6.

15. Гаусфатер П. Спогади про Івана Труша – видатного українського художника. *Іван Труш: Збірник міжнародної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження* / під ред. М. І. Моздира. Львів: Вид. Львівського університету, 1972. С. 131-134.

16. Курдидик А. Півгодини в Івана Труша. *НМЛ.* АТ 211. С. 3.

17. Скляренко Г. Імпресіонізм в українському живописі. Особливості інтерпретації художнього образу. URL: http://mari.kiev.ua/2010%20-%20Mystectvoznavstvo%20Ukrainy_11/016-022.pdf

18. Українське малярство. Іван Труш. Харків : Рух, 1931. С. 27.

19. Труш І. Дещо про японську штуку. *Артистичний вістник,* 1905. Зош. 6–7. С. 71-72, 102-104.

20. Труш І. Фотографія і штука малярства. *Артистичний вістник*, 1905. Зош. 7–8. С. 99.

21. Голубець М. Сучасне малярство Галицької України. *Український ілюстрований календар товариства «Просьвіта» з літературно-науковим збірником на звичайний рік 1918.* Річник 41. Львів, 1917. С. 166.

REFERENCES

1. Yamash Yu. Trush maliuie Kobzaria: Shevchenkiana u tvorchosti Ivana Trusha. Lviv: PP Soroka T. B., 2014. 154 s.: il. (Ser. «Trush maliuie»).

2. Yamash Yu. Trush maliuie trylohiiu pro doliu dereva. Ch. I.: Pro samotu. V obiimakh snihu. Lviv: PP Soroka T. B., 2016 – 184 s.: il. (Ser. «Trush maliuie»).

3. Yamash Yu. Trush maliuie trylohiiu pro doliu dereva. Ch. I.: Pro samotu. V obiimakh snihu. Lviv: PP Soroka T. B., 2016. 184 s.: il. (Ser. «Trush maliuie»).

4. Yamash Yu. Trush maliuie Krym: Krymski sonety Mitskevycha u tvorchosti Ivana Trusha. Lviv: Prostir-M, 2017. 200 s.: il. (Ser. «Trush maliuie»).

5. Yamash Yu. Trush maliuie kvity: Obraz kvitiv u zhytti i tvorchosti Ivana Trusha. Lviv: Lviv: Prostir-M, 2020. 232 s.: il. (Ser. «Trush maliuie»).

6. Yamash Yu. V. Zhyvopys Ivana Trusha: tvorchyi metod tematychnykh tsykliv: dys. kand. Mystetstvoznavstva. Lvivska natsionalna akademiia mystetstv; (nauk. ker. Shmahalo Rostyslav Tarasovych). Lviv: [b. v.], 2013. 195 s.

7. Trush I. Novi napriamy v maliarstvi. *Literaturno-naukovyi visnyk*, 1899. T. 5. S. 147.

8. Fedorovych-Malytska I. Vidvidyny u mysttsia-samotnyka. *Nazustrich: Literatura, mystetstvo, nauka, hromadske zhyttia.* Lviv, 1934. Ch. 10 (15. V.). S. 1.

9. Trush I. Z maliarskoi robitni. Yak povstaie obraz. Buduchnist, 1899. Ch. IV. S. 9.

10. Kalytyna N. Frantsuzkaia peizazhnaia zhyvopys 1870–1970. Lenynhrad : Yskusstvo, 1972. S. 18.

11. Zolia Э. Zhyvopys. Э. Zolia. Yzbrannыe proyzvedenyia. Moskva: Hosudarstvennoe yzdatelstvo khudozhestvennoi lyteratury, 1953. S. 692.

12. Lyst I. Trusha do Ariadny Trush (Drahomanovoi). NML. AT 54888/2. Ark. 62.

13. Lyst I. Trusha do Ariadny Drahomanovoi vid 23 hrudnia 1900 r. *NML*. AT-54888/2. Ark. 7.

14. Serullaz M. Les peintres impressionnistes. Paris, 1959, P. 6.

15. Hausfater P. Spohady pro Ivana Trusha – vydatnoho ukrainskoho khudozhnyka. *Ivan Trush: Zbirnyk mizhnarodnoi konferentsii, prysviachenoi 100-richchiu vid dnia narodzhennia* / pid red. M. I. Mozdyra. Lviv: Vyd. Lvivskoho universytetu, 1972. S. 131-134.

16. Kurdydyk A. Pivhodyny v Ivana Trusha. NML. AT 211. S. 3.

17. Skliarenko H. Impresionizm v ukrainskomu zhyvopysi. Osoblyvosti interpretatsii khudozhnoho obrazu. URL: http://mari.kiev.ua/2010%20-%20Mystectvoznavstvo%20Ukrainy_11/016-022.pdf

18. Ukrainske maliarstvo. Ivan Trush. Kharkiv : Rukh, 1931. S. 27.

19. Trush I. Deshcho pro yaponsku shtuku. *Artystychnyi vistnyk,* 1905. Zosh. 6–7. S. 71-72, 102-104.

20. Trush I. Fotohrafiia i shtuka maliarstva. *Artystychnyi vistnyk*, 1905. Zosh. 7–8. S. 99.

21. Holubets M. Suchasne maliarstvo Halytskoi Ukrainy. *Ukrainskyi iliustrovanyi kalendar tovarystva «Prosvita» z literaturno-naukovym zbirnykom na zvychainyi rik 1918*. Richnyk 41. Lviv, 1917. S. 166.

Стаття надійшла
до редакції 21 серпня 2020 року

УДК 7.036.739.4 «19/20»(477)=161.2
ORCID ID: 0000-0002-6353-8591
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-193-199

Світлана РОГОТЧЕНКО,
аспірант Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, м. Київ, Україна

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО КОВАЛЬСТВА КИЄВА 1970-2000-Х РР.

Роготченко С. В. Особливості розвитку художнього ковальства Києва 1970-2000-х рр. У наш час до проблем вивчення та дослідження української металопластики взагалі і ковальської справи зокрема приділяється достатньо уваги. Разом з тим, слід констатувати, що по відношенню до інших напрямків мистецтвознавства та культурології, кількість оприлюднених досліджень значно менша. Для повного розкриття питань та вирішення проблематики цього дослідження, необхідно виокремити низку праць, що стали своєрідним методичним підґрунтям. Пропонований матеріал дає можливість зробити мистецтвознавчі, історичні, економічні та культурологічні висновки щодо поетапного розвитку київського ковальського мистецтва протягом 1970-2020-х років. Зроблені висновки простежують послідовні етапи становлення відродженого мистецтва у контексті його історичного розвитку у столиці України та київської області. Це дозволило зафіксувати основні твори зазначеного періоду та шляхи їх створення.

Принципово важливим був і залишається метод інтерв'ювання, широко застосований у дослідженні. Переважна кількість учасників процесу – художників, ковалів, працівників Спілки художників, мистецтвознавців, працівників Художнього фонду УРСР які стояли у витоків «другого відродження» художнього ковальства є люди похилого віку. Багатьох учасників подій сімдесятих – восьмидесятих років минулого сторіччя уже немає серед живих. Тому свідчення очевидців на яких у переважній більшості базується дослідження, є вкрай важливе для правдивого оприлюднення історії відродження і розвитку київського ковальського осередку та київської школи ковальства. Для змалювання особливостей розвитку київського ковальства, що є частково подібним, але більшою мірою відмінним від ковальства Західної України, Донеччини, Криму, та Півдня України автор застосовує метод порівняльного аналізу, порівнюючи у першу чергу київське ковальство межі XIX–XX сторіч з ковальством зазначеного періоду.

***Ключові слова**:* ковальство, коваль, художник, Художній фонд УРСР, Спілка художників України, фестиваль.

Роготченко С. В. Особенности развития художественной ковки Киева 1970–2000-х гг. В настоящее время к проблемам изучения и исследования украинского металлопластики вообще и кузнечного дела в частности уделяется достаточно внимания. Вместе с тем, следует констатировать, что по отношению к другим направлениям искусствоведения и культурологии, количество опубликованных исследований значительно меньше. Для полного раскрытия вопросов и решения проблематики данного исследования, необходимо выделить ряд работ, ставших своеобразным методическим основанием. Предлагаемый материал дает возможность сделать искусствоведческие, исторические, экономические и культурологические выводы относительно поэтапного развития киевского кузнечного искусства на протяжении 1970-2020-х годов. Сделанные выводы прослеживают последовательные этапы становления возрожденного искусства в контексте его исторического развития в столице Украины и киевской области. Это позволило зафиксировать основные произведения указанного периода и пути их создания. Принципиально важным был и остается метод интервьюирования, широко применен в исследовании. Подавляющее число участников процесса – художников, кузне-

© Світлана Роготченко, 2020

цов, работников Союза художников, искусствоведов, работников Художественного фонда РСФСР которые стояли у истоков «второго возрождения» художественной ковки является пожилые люди. Многих участников событий семидесятых – восьмидесятых годов прошлого столетия уже нет в живых. Поэтому свидетельства очевидцев на которых в подавляющем большинстве базируется исследования, крайне важно для правильного обнародования истории возрождения и развития киевского кузнечного отделения и киевской школы ковки. Для изображения особенностей развития киевского кузнечного, что является частично подобным, но в большей степени отличным от кузнечного Западной Украины, Донецкой области, Крыму и Юга Украины автор применяет метод сравнительного анализа, сравнивая в первую очередь киевское кузнечное рубеже XIX–XX веков по кузнечным указанного периода.

Ключевые слова: кузнечное дело, кузнец, художник, Художественный фонд УССР, Союз художников Украины, фестиваль.

Rohotchenko S. Features of Development of Blacksmithing Art in Kyiv from the 1970s to the 2000s. Abstract. The problem of studying Ukrainian repoussé and chasing in general and blacksmithing in particular stays in the focus of attention of the researchers. Nevertheless, it could be stated that in comparison to the other branches of art history and cultural studies the number of research works on repoussé and chasing is significantly lower. The blacksmithing art of Ukraine have evolved from craft to creativity. Thus, observing the process of its development is topical and important for understanding contemporary artistic processes, as Ukrainian art at the turn of the 21st century – much more aimed at establishing objective guidelines for national identification than during the previous decades — remains one of the most important items of the national agenda. The presented material enables making certain historical, art historical, economic, and culturological conclusions regarding the phased development of blacksmithing art of the 1970s to the 2000s in Kyiv. These conclusions trace the main consequent stages of establishment of revived art in the context of its historical development in the capital of Ukraine and in Kyiv region. It allowed to determine the landmark artworks of the period and the ways they emerged. The widely used method of interview remains fundamentally important for the study. Majority of those who participated in the «second revival» of Ukrainian blacksmithing art-artists, blacksmiths, workers of the Union of Artists of Ukraine, art historians, workers of the Art Foundation of the Ukrainian SSR – are now of older age. Many of those actively engaged in the events of the 1970s and 1980s are deceased. Therefore, testimonies of the eyewitnesses of the artistic process of the period, on which the study is based, are highly important for making the accurate outline of the history of revival and development of Kyiv blacksmithing center and Kyiv blacksmithing school. The method of comparative analysis is used to compare blacksmithing in Kyiv of the turn of the twentieth century to the blacksmithing art of the 1970s–2000s period. This allows to define features of development of blacksmithing art in Kyiv which, though having some similarities, is nevertheless quite distinct from the blacksmithing of the Western Ukraine, Donetsk region, Crimea, or Southern Ukraine. Blacksmithing art in Kyiv during its “second revival» (1970s) opened the new era that coincided in time with a number of outstanding masters starting their professional carriers: Oleh Bonkovskyi and Victor Sholomiy in Lviv, Volodymyr Pakhomov in Mykolaiv, Oleh Stasiuk, Oleksandr Milovzorov, Anatoliy Haidamaka in Kyiv, and later on – Oleksandr Lytvyn and Oleksand Bolovol in Donbas region. Blacksmithing spread over Ukraine at an unstoppable pace, bringing more and more blacksmithing cells back to life. The author argues that Kyiv during the late 1960 an early 1970s, while remaining a renowned cultural and art center, became the first city where blacksmithing transformed from craft to true art.

Key words: blacksmithing, blacksmith, artist, Art Foundation of the Ukrainian SSR, Union of Artists of Ukraine, festival.

Постановка проблеми. Ковальське мистецтво України в сучасних умовах динамічно розвивається, означуючи трансформації від ремесла у творчість. Ці зміни важливо простежити у контексті розуміння сучасних мистецьких процесів та культури, для встановлення художньої та технологічної домінант розвитку художнього ковальства, його національних візій та віддзеркалення світових тенденцій. Складність його вивчення та аналізу зумовлені характерним для цієї доби загальним різноманіттям творчих напрямів, мистецьких позицій, зміною соціальної функції мистецтва, видозмін його усталених видових

кордонів, історичними, політичними, ідеологічними чинниками, що суттєво впливали на художній процес, часто не схожий на аналогічні мистецькі процеси, котрі вже відбулися в інших країнах світу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Джерельну базу дослідження складають праці вітчизняних мистецтвознавців та істориків, зокрема Т. Кара-Васильєвої, О. Тищенка, Л. Жоголь, В. Могилевського, О. Роготченка, В. Ковалинського, С. Баньковської, Ю. Довганя, П. Жолтовського, Є. Олесницького, Р. Шмагала, а також закордонних учених Б. Андерсона, В. Новикова, В. Марченкова, М. Мішукова, А. Флеріва, А. Лукаса, Е. Бреполь, О. Петриченкао, В. Павлова, В. Трейстера, Г. Сміта. Для написання дослідження використовуються архівні матеріали, альбоми, каталоги виставок і ковальських форумів, буклети, колекції музеїв та ковальських підприємств, окремі твори, особистий авторський архів та фотодокументи, інтерв'ю з провідними вітчизняними та закордонними ковалями, теоретиками світового ковальського процесу.

Мета і завдання статті. На основі власного досвіду, здобутого під час роботи на Київському заводі художнього кування «Тантьєма», дослідженого архівного матеріалу (архіви НСХУ – Національної спілки художників України та КОНСХУ – Київської організації художників України, матеріалів Художнього фонду УРСР – (головного замовника творів художнього ковальства 1970-1980-х років), численних інтерв'ю з учасниками процесу, автор пропонує методику дослідження шляху Київського ковальства від 1970-х років до сьогодні, що ґрунтується на міждисциплінарному підході.

Виклад основного матеріалу. На межі XX та XXI століть, після довготривалої бездержавності, Україна отримала державну незалежність. XX століття стало для України винятковим за своєю драматичністю та втратами людського потенціалу. Вплив на державотворчі процеси революцій та громадянської війни, тоталітаризму, голодоморів, двох світових війн, чорнобильської катастрофи революцій 2004 та 2014 років та багатьох інших чинників, був надто згубним. Це позначилось на особливостях розвитку мистецтва, що проходило шлях від конформізму до нонконформізму, пасивно зберігаючи «згорнуті» потенції різних видів мистецтв, зокрема монументальної металопластики складовою якої є ковальство.

Більшість мистецтвознавців і культурологів відзначають особливості розвитку образотворчого мистецтва України загалом і металопластики, як його складової частини, зокрема. Київське ковальство для наукового дослідження цікаве тим, що торувало свій особливий, мало схожий на інші регіони України шлях. Через те необхідно вивчити сучасний стан київського ковальського осередку, а також поступ столичного ковальства від перших кузень, що з'явилися на теренах України, до участі українських митців у міжнародних виставках, форумах, бієнале. Ковалі з Київщини, розглядаються автором як представники «Київської школи». З кінця минулого століття вироби ковальства несуть не лише утилітарну, але й мистецьку функцію. До творів ковальського мистецтва сьогодні зростає увага не лише глядача, але й мистецьких критиків, оскільки вони експонуються на численних вітчизняних і зарубіжних художніх виставках, репрезентуючи новітні досягнення ковалів у даній галузі, впливаючи на зміни у мистецькому процесі. На жаль, мистецтвознавчих досліджень про мистецтво ковальської справи й ювелірного мистецтва в Україні набагато менше, ніж про інші види і напрями сучасного художнього процесу. Такий перебіг подій дає упевненість у необхідності здійснення дослідження, яке б доповнило мистецтвознавчі розвідки, створені раніше.

Отже проаналізувати шляхи розвитку київської металопластики у презентованій статті від 1970-х до сучасного етапу – питання не лише культурологічне та мистецтвознавче, але й політичне. Бурхливий розвиток українського кованого металу взагалі і київського осередку зокрема, створення нових кузень практично по всій території держави, а також народження нових постатей у царині «металевого» мисте-

цтва, відбувався паралельно з народженням та становленням незалежної України.

Протиріччя щодо шляхів розвитку ковальства в Україні досі залишаються темами круглих столів, диспутів, дипломних робіт, кандидатських та докторських дисертацій. В одному висновку практично усі учені мають однакове бачення. Йдеться про практично знищені, а згодом відновлені такі напрямки вітчизняної образотворчості як ювелірне мистецтво та ковальство, що вже на межу XX та XXI століть показали стрімкі результати розвитку, а на кінець першого десятиліття XX ст. сягнули рівня найрозвиненіших у мистецькому сенсі країн Світу. «Пояснення феномену українського прориву в області сучасного орнаментального ковальства і входження країни у світове культурне ковальське співтовариство слід шукати не лише у мистецькій площині, але й в психології та історичному розвитку української нації. Що стосується металопластики – відроджувати її українським ковалям довелося з нуля» [1: 109].

Хронологічно розглядати сучасний етап розвитку Київського ковальства потрібно після вивчення і аналізу подій у контексті дослідження мистецтва металопластики України. Досягнення сучасного художнього ковальства базується на міцному підґрунті професіоналізму та історичного об'єктивізму. Аналіз впливу традицій ремесла і розвиненого процесу створення утилітарних предметів та художніх творів, що народжувалися в кузнях від скіфської епохи до початку 30-х років минулого століття, показує правдиву картину загального розвитку металопластики дня сьогоднішнього. «Вакуум у вітчизняному ковальстві проіснував до 1970 року, поки до Києва після навчання у «Мухінському» училищі не повернувся Олександр Міловзоров. Цього ж року він зустрівся з Олегом Стасюком, який працював у щойно відкритій кузні в етнографічному скансені «Пирогове». Звідти для київського ковальства розпочалася нова ера. Міловзоров повернувся до свого рідного міста саме у той момент, коли в різних містах і селищах країни до кузень потроху поверталися митці» [5: 69].

1971 року Олександр Міловзоров вступає до Національної спілки художників України, секції монументального мистецтва. Саме цей час збігається з початком реставрації старих дореволюційних споруд і достатньо активного будівництва нових архітектурних об'єктів. Інших виконавців крім Художнього Фонду в Україні тих часів практично не існує. Архітектура міста потребувала оздоблення кованим металом. Архітектор Михайло Буділовський запрпонував інтер'єрні та екстер'єрні рішення оздоблення об'єктів. Художня рада затверджує пропозиції. Так вперше митці О. Міловзоров та А. Гайдамака включають у оформлення інтер'єрів та екстер'єрів ковані вироби. У київське образотворче мистецтво другої половини XX ст. повертається кований метал як повноцінний жанр [3].

Автор вважає, що Київ кінця 1960-х початку 1970-х років, залишаючись відомим культурним мистецьким центром, став першим містом, що офіційно започаткувало саме художнє сучасне ковальство. Слід відмітити що і у Львові і в Донецьку на початок 1970-х років вже працювали кузні, у яких ковалі виготовляли поодинокі зразки художнього ковальства. Першою творчою кузнею Києва стала кузня Музею народної архітектури та побуту України. В маленькій сільській кузні, що перевезли з Полісся працювало два робітники. Професійним ковалем був Жан Васильович Торгочій. Його помічником-молотобійцем став Олег Стасюк. Жан Торгочій був досвідченим ковалем і багато секретів ковальської майстерності передав Олегу Стасюку з ім'ям якого буде пов'язано подальший розвиток київської ковальської школи. Кузня в селі Пирогово, на пагорбах якого було розташовано музей – скансен, дала поштовх у розвитку не лише київського осередку, але й вітчизняного ковальства загалом. Етнографічний напрямок українського ковальства під проводом Музею народного мистецтва та побуту заохотив багатьох небайдужих людей до співпраці у кузні. Треба віддати належне тодішньому керівництву – директору Володимиру Сікорському – архітектору за освітою, якого спеціально запросили до Києва з Ужгоро-

ду для налагодження складної роботи у будівництві музею села, історику Віктору Шмельову – заступнику директора та працівникам музею, які починаючи з 1971 року організовували щорічні ковальські свята. Столичний Київ мав найбільш розгалужену мережу художніх комбінатів, що згодом стали місцями творчих художніх кузень. Також у системі Художнього фонду у згаданий період існував архітектурний відділ, працівники якого залучали художній метал до інтер'єрів громадських споруд. З другої половини 1970-х років при Київському художньому фонді починає працювати перша офіційна кузня, де майстри виготовляють виключно художні твори для інтер'єрів та екстер'єрів громадських споруд.

Вже з 1975 року у ескізних пропозиціях архітекторів з'являється кований метал. «Друге відродження» українського ковальства відбулося саме у Києві. Також Київ став одним з перших центрів у зародженні саме ковальської школи.

«Київське ковальство стояло на порозі нової ери, що збіглася у часі з початком творчого шляху непересічних особистостей – Олега Боньковського у Львові, Володимира Пахомова у Миколаєві, а трохи згодом із першими кроками у професії Олександра Литвина та Олександра Біловола у Донбасі. Ковальство невпинно крокувало Україною, відроджуючи нові й нові осередки» [4:100].

Подальший розвиток художнього ковальства лише дотично був залежним від соціокультурних чинників, які впливали на загальний розвиток української образотворчості, а у деяких видах культури ставали обов'язковими. Загальний суспільно-політичний процес не визначав шляхів розвитку ковальського мистецтва. На розвиток київського ковальства як і на ковальство усієї України вплинули чинники, які не були першочерговими у інших напрямках культури держави. Головною складовою розвитку нового ковальського мистецтва стали капіталістичні відносини, які затвердилися в Україні з 1990-х років.

«Україна з розвиненими за радянських часів машинобудуванням і металургією була з надлишком оснащена різним обладнанням, в тому числі і ковальськими молотами. Промислова ковка, на відміну від художньої, широко застосовувалася на заводах і фабриках для штампування різних деталей промислового і сільськогосподарського призначення. Коли імперська гігантоманія на початку 90-х «звалилася», поступившись місцем економіці з невеликими госпрозрахунковими підприємствами не виникло жодних проблем з придбанням пневматичних молотів за ціною металобрухту. І люди, наділені фантазією, не змовляючись, відкривали невеликі кузні по всій Україні. Ковані вироби, поки ще невисокої якості, але вже в достатній кількості, до середини 90-х стали доступні для прикрашання інтер'єрів та екстер'єрів офісних будівель і приватних особняків» [6: 298].

У київському мистецькому середовищі 1980-х років перевага у творчих пошуках була надана митцям кераміки і металу. «Керамічні твори наслідували об'єм і живопис, а метал об'єднував графічний малюнок з металевою просторовою формою. Анатолій Гайдамака та Олександр Міловзоров, спілкуючись з іншими митцями у секції монументального мистецтва Спілки художників у Києві, по всяк час пропагували ковальське мистецтво» [2].

Перша кузня Художнього фонду знаходилася на території науково-дослідного інституту ЗНІЕП. Там художниками-ковалями Олегом Стасюком, Володимиром Дьоміним, Віталієм Чухманенко та Віктором Іващенко були виконані перші замовлення Художнього комбінату. Можливо першим творчим замовленням слід вважати оформлення Заводу шампанських вин у Києві, яке викував у 1977 році Олег Стасюк за ескізами Володимира Шека. З 1979 року кузня переїжджає до спеціально орендованого двору на вулиці Ямській. Тут створюються масштабні твори з кованого металу, де художник проектант тісно співпрацює з художником-ковалем. Першим таким тандемом стане співпраця Олександра Міловзорова з майстернею на Ямській. Олександр Міловзоров з ковалем Євгеном Кушніром здійснить оформлення станції метро імені Тараса Шевченко. Також у

майстерні будуть виконані вітражі та ковані елементи для оздоблення станції метро «Петрівка». Інший київський художник-монументаліст Анатолій Гайдамака візьме участь у розробці та виготовленні творів з металу, що стануть прикрасами у Палаці Урочистих подій та на станції метро «Оболонь».

Ковальський цех проіснує на Художньому комбінаті до Чорнобильської трагедії. На початок 1987 року він трансформується у кооператив «Ремесла» при Заповіднику «Древній Київ». Директор заповідника І. Кролевець дасть можливість організації кузні на території заповідника, тобто у старому будинку кінця 19 сторіччя на вулиці Іль'їнській. Директором кооперативу буде призначено Володимира Голяника. До майстрів, що працювали на Ямській приєднається Володимир Нежданов. Кузня пропрацює до початку 2000-х.

1993 року з кооперативу «Ремесла» вийде Володимир Дьомін. Він організує власне виробництво на базі заводу «Реле і автоматики». У кузні В. Дьоміна будуть виконані знакові для України замовлення ковальства – сходи та вхідна група готелю «Прем'єр палац», комплексне оформлення банку «Діамант», та банку «Промінвест» на вулиці Софіївській 9.

На початок 2000-х років в містах України почався «справжній ренесанс художнього ковальства, пов'язаний з модою на ковані вироби. А от професія сільського коваля майже зникла. Її традиції будуть підтримані головним чином завдяки окремим ентузіастам, закоханим у свою справу. Один із них – Богдан Попов, власник розташованої під Києвом «Майстерні Богдана». Коваль досі працює працює лише за старовинними методами, і навіть організував власну школу. Кузня Богдана Попова знаходиться в Пирогові, у Музеї архітектури та побуту, що під відкритим небом. Адміністрація музею дозволила Богданові тут працювати та навчати своїх учнів. Першим його наставником був Олег Стасюк, відомий київський митець, коваль, художник.

На відміну від міських ковалів, Богдан Попов не займається предметами інтер'єру. Як справжній сільський коваль, він досі кує для мешканців Пирогова сапи, сокири, лопати, ланцюги, завіси. Для селян це коштує мізерні гроші – 10-20 гривень за річ, на яку витрачається день праці. Але серед його шанувальників є також респектабельні колекціонери з України із-за кордону, для яких ті самі предмети побуту давніх русичів обійдуться в десятки або й сотні разів дорожче» [7].

Індивідуальною постаттю у київському ковальському осередку межі 1990-2000 років був і залишається Володимир Долинний. Його кузня розташовувалася у селі Княжичі Броварського району, де й мешкє коваль з родиною. В. Долинний був яскравий представник національного стилю та вирізнявся поміж інших ковалів тим, що активно залучав рослинні елементи до кованих композицій. Серед найбільших здобутків автора слід назвати комплексне оформлення готелю, ресторану, паркової малої архітектури (альтанки, лавки, світильники, ліхтарні стовпи), огорожі, в'їздні ворота Княжого двору. Княжий двір – це готельна закрита територія зроблена у етнографічному стилі за модою початку ХХ століття. У такий спосіб велика кількість кованого металу у оздобленні інтер'єру та екстер'єру приватного готельного комплексу була доречною і відповідала завданню проектанта. На окрему увагу заслуговують міжповерхові сходи головного корпусу, виконані у авторській техніці з широким застосуванням рослинних мотивів.

Яскравим представником київського ковальства є підприємство «Тантьєма». Це одне з найстаріших київських виробництв, а станом на сьогодні найпотужніше.

Висновки та перспективи дослідження. Бурхливий злет ковальства Києва, початку ХХІ століття, що увійде у історію мистецтва України як часи «другого металевого відродження», гальмується з 2010 –го року до сьогодення. Пояснення просте, таке ж як і у розвитку інших напрямків образотворчого мистецтва України. Нестабільність ринку, війна і пандемія корона вірусу сильно зменшать кількість замовлень, без яких професія коваля стає практично безсилою. Поодинокі творчі ковальські вироби братимуть участь у художніх

виставках різних рівнів, але минулої могутності ковальського мистецтва уже не буде.

Разом з тим, зупинку розвитку ковальського мистецтва Київщини констатувати зарано. Відсутність глобальних, часто малохудожніх замовлень (наприклад кілометри кованих парканів чи огорож) дали поштовх іншому напрямку. Станом на сьогодні практично кожне замовлення у кузні стає індивідуальним, бо їх кількість залишається сильно обмеженою, а це, у свою чергу, різко знижує застосування тиражних машинних заготовок-деталей та копіювання зразків, що були виконані у минулих періодах. Нового розвитку здобуло етнографічне ковальство, що станом на сьогодні стало модним у Світі. Поява нових творів спонукає до більш глибокого дослідження і аналізу мистецтва кованого металу культурологами та мистецтвознавцями.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Ільїна Т. Щоб хмари рвонули навпростець… *Музейний провулок,* 2007. № 2 (8). С. 106-109.

2. Інтерв'ю С. Роготченко з В. Мельниченко 10.05.2017. Київ.

3. Інтерв'ю С. Роготченко з О. Міловзоровим 08. 08. 2017. Київ.

4. Роготченко С.В Деякі історико-мистецькі аспекти становлення Українського ковальства. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв:* Зб. наук. праць / за ред. В. Я. Даниленка. Харків: ХДАДМ. 2018. №2 С. 93-101.

5. Роготченко С. В. Історичні шляхи розвитку художнього ковальства наприкінці ХХ та початку ХХ1 сторіччя (До історії розвитку сучасного ковальського мистецтва України). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв:* Зб. наук. праць / за ред. В. Я. Даниленка. Харків: ХДАДМ, 2017. №4. С. 66-70.

6. Руденко И. Художественная ковка. *МІСТ* (мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології). Ін-т проблем сучасного мис-ва АМУ / Редкол.: Сидоренко В. та ін. Київ: Інтертехнологія, 2006. №3. С. 298-307.

7. Синицька О. Рубрика: Суспільство. *День*, 2006, №19.

REFERENCES

1. Ilina T. Shchob khmary rvonuly navprostets… *Muzeinyi provulok*, 2007, № 2 (8). S. 106-109.

2. Interviu S. Rohotchenko z V.Melnychenko 10.05.2017. Kyiv.

3. Interviu S. Rohotchenko z O. Milovzorovym 08. 08. 2017. Kyiv.

4. Rohotchenko S.V Deiaki istoryko-mystetski aspekty stanovlennia Ukrainskoho kovalstva. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*: Zb. nauk. prats / za red. V. Ya. Danylenka. Kharkiv: KhDADM, 2018. №2 S. 93-101.

5. Rohotchenko S.V. Istorychni shliakhy rozvytku khudozhnoho kovalstva naprykintsi XX ta pochatku XXI storichchia (Do istorii rozvytku suchasnoho kovalskoho mystetstva Ukrainy). *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*: Zb. nauk. prats / za red. V. Ya. Danylenka. Kharkiv: KhDADM. 2017. №4. S. 66-70.

6. Rudenko Y`. Xudozhestvennaya kovka. *MIST* (my`stecztvo, istoriya, suchasnist`, teoriya: zb. nauk. pr. z my`stecztvoznavstva i kul`turologiyi) / In-t problem suchasnogo my`s-va AMU / Redkol.: Sy`dorenko V. ta in. Ky`yiv: Intertexnologiya, 2006. # 3. S. 298-307.

7. Synytska O. Rubryka: Suspilstvo. *Den* . 2006, №19.

Стаття надійшла до редакції
17 жовтня 2020 року

УДК 002-045.43
ORCID ID: 0000-0001-9914-5506
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-200-211

Оксана ЗДОР,
старший викладач кафедри дизайну,
Інститут мистецтв Університету
імені Бориса Грінченка,
м. Київ, Україна

КНИГА ЯК ЦІЛІСНА СИСТЕМА ТЕКСТОВОГО Й ВІЗУАЛЬНОГО В ІСТОРИЧНОМУ ТА СУЧАСНОМУ КОНТЕКСТІ

Здор О. Г. Книга як цілісна система текстового й візуального в історичному та сучасному контексті. Стаття присвячена мистецтву книги, формуванню художнього образу книги у взаємодії тексту й зображень, впливу історичного і мистецького контексту на дизайн книги. У статті висвітлюється питання розуміння книги цілісним і функціональним художнім об'єктом, хоча мистецтво книги знає час, коли цінність видання визначалась ілюстраціями та декором, творами декоративно-ужиткового мистецтва та графіки, які «експонувались» на сторінках книги. Стисло розглянуто теорію книжкової форми В. Фаворського. На прикладах ілюстрованої художньої літератури розглянуто зміни у підходах до розуміння книги протягом XX ст. Досліджуються можливості книжкової форми, структурних елементів книги. Також стаття акцентує увагу на взаємовпливі та важливості просторово-часового, структурного, образно-ілюстративного і шрифтового рішень книги.

Ключові слова: книга, композиція, макет, графіка, ілюстрація, образ, структура, шрифт.

© Оксана Здор, 2020

Здор О. Г. Книга как целостная система текстового и визуального в историческом и современном контексте. Статья посвящена искусству книги, формированию художественного образа книги во взаимодействии текста и изображений, влияния исторического и художественного контекста на дизайн книги. В статье освещается вопрос понимания книги целостным и функциональным художественным объектом, хотя искусство книги знает время, когда ценность издания определялась иллюстрациями и декором, произведениями декоративно-прикладного искусства и графики, которые «экспонировались» на страницах книги. Кратко рассмотрена теория книжной формы В. Фаворского. На примерах иллюстрированной художественной литературы рассмотрены изменения в подходах к пониманию книги в течении XX в. Исследуются возможности книжной формы, структурных элементов книги. Также статья акцентирует внимание на взаимовлиянии и важности пространственно-временного, структурного, образно-иллюстративного и шрифтового решений книги.

Ключевые слова: книга, композиция, макет, графика, иллюстрация, образ, структура, шрифт

Zdor O. Book design. Synthesis of content and form: aspects of art and science. The article is devoted to the art of the book, dedicated to creating an artistic image of the book in the interaction of text and images, the influence of the historical and artistic context on the design of the book. The development of the book is inextricably linked with the development of civilization, writing, technology, materials and tools. From clay tablets, temple walls with sacred inscriptions, the form of a scroll, familiar to us codex, to new forms of books such as electronic and virtual books.

The book is an artistic and functional object of social and cultural life, organized and perceived multi-layered, having a material and technical structure. We look at the book as a source, a special form of information collection and organization, a unique way of communication in space and in time. Each of these functions of the book, manifesting itself to varying degrees, materializes events, concepts and ideas relevant to their time.

The article emphasizes that the composition of the book—figurative-semantic, plastic-spatial, material-functional, decorative organization of elements, in which they are collected a holistic semantic and structural artistic form. In the design of the book is not to be neglected in the work of any of these aspects, the modern design of the

book allows to interpret all the composite elements of the book as equal and significant. Although the art of the book knows the time when the value of the publication was determined by illustrations and decor, works of decorative and applied art and graphics, which were «exposed» on the pages of the book.

A modern book is literal and visual text, but the concept of text is much broader than the set of letter symbols. Today it is possible to see only a visual book, as it is free from the function of transmitting only textual information.

The theory of the book form by V. Favorsky is briefly considered. His thoughts about the book, illustrations, font in the book are developing and relevant today.

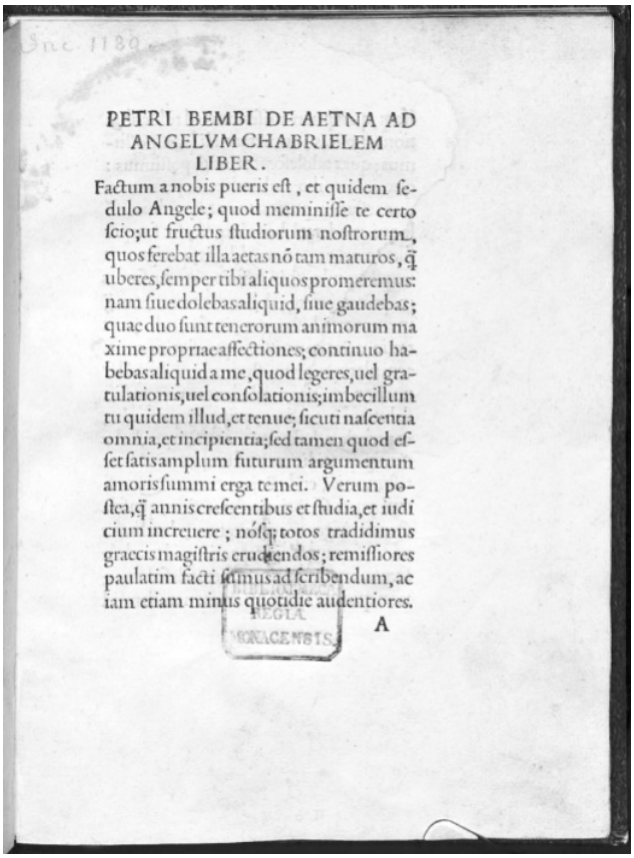
For Ukraine, the name of V. Yurchishyn, the artist of the book with an expressive individual graphic style, which was formed under the influence of modernist artists and folk art, is especially important. The artist interpreted the book as a universal art. In the font and ornamental decision of his numerous publications – also the result of constructive and plastic study and rethinking in his work ukrainian historical calligraphy.

The article focuses on the interaction and importance of space-time, structural, figurative-illustrative and font solutions of the book. That is, a book is a spatial structure in which texts, typography and images meet. Illustration as a visual interpretation of a literary text and as a full-fledged genre of fine art creates in the book its spatial and semantic series. A special value in the art of a book is the dynamic integrity of the book, the harmonious interaction of illustration with the structure of the publication. The examples of illustrated fiction considered changes in the way the book was understood during the XXth century, and the new in book comes as a reaction to new challenges and ideas in culture and society.

Key words: book, composition, layout, graphics, illustration, image, structure, font.

Книга завжди була матеріальним втіленням слова, а сприйняття тексту – процесом. Сьогодні книга – буквальний і візуальний текст, й поняття тексту значно ширше, ніж складання буквенних символів, а в наш час можна побачити і виключно візуальну книгу, оскільки вона звільнена від функції передавати тільки текстову інформацію.

Розвиток книги нерозривно пов'язаний з розвитком цивілізації, з розвитком писемності, з технологією, матеріалами та інструментами. Прагнення давніх суспільств зафіксувати й поширити тексти призвело до створення прототипів книги. Від глиняних табличок і стін храмів із священними письменами, від сувоїв та такою вже звичною нам формою кодексу* до нових форм електронної книги та віртуальної книги з екранною типографією.


PETRI BEMBI DE AETNA AD ANGELVM CHABRIELEM LIBER.

Factum a nobis pueris est, et quidem sedulo Angele; quod meminisse te certo scio; ut fructus studiorum nostrorum, quos ferebat illa aetas nō tam maturos, q̃ uberes, semper tibi aliquos promeremus: nam siue dolebas aliquid, siue gaudebas; quae duo sunt tenerorum animorum maxime propriae affectiones; continuo habebas aliquid a me, quod legeres, uel gratulationis, uel consolationis; imbecillum tu quidem illud, et tenue; sicuti nascentia omnia, et incipientia; sed tamen quod esset satis amplum futurum argumentum amoris summi erga te mei. Verum postea, q̃ annis crescentibus et studia, et iudicium increuere; nósq; totos tradidimus graecis magistris erudiendos; remissiores paulatim facti sumus ad scribendum, ac iam etiam minus quotidie audentiores.

A

Сторінка книги «Про Етну». 1495

В залежності від матеріалів, з яких виготовлялась: глина, папірус, шкіра і, нарешті, папір, – книга змінює свою форму: глиняна табличка, папірусний сувій, воскова табличка, пергаменний та паперовий кодекси. Один великий етап в розвитку мистецтва книги – все багатство форми книги до винайдення способу друку й тиражування книг металевими рухливими літерами Йоганом Гутенбергом в 50-х рр. XV ст. Другий – всі численні приклади друкованої або рукописної книги, яка ство-

* Кодекс – історична форма книги, «носій типографії та графіки у вигляді стосу аркушів із спільним корінцем… відомий людству з I ст. до н. е.» [3:52]

рювалась у часи після середини XV ст. Ось як пише про це в 1968 р. Джованні Мардерштейг, який в XX ст. прагнув відродити красу й гідність першодруків, вивчаючи традиції першодрукарів, зокрема Гріффо та його шрифт Bembo*: «Гріффо, нечувано майстерний золотар з на диво розвинутим відчуттям прекрасного, був одержимий ідеєю, яка володіла і Гутенбергом. Через легке варіювання форми однієї й тієї ж літери він сподівався максимально наблизитись до живого вигляду рукопису, в даному випадку – до рукописної гуманістичної антикви» [5: 302]. Тобто спочатку рукописна книга впливала на друковану, що можна прослідкувати в зовнішньому вигляді книги та в усій структурі книги. Згодом друкована, яка вже має титульний аркуш, часто кінцівку, колонтитул й деякі інші елементи, впливає на значно менш чисельніші, порівняно з тиражованою книгою, приклади рукописної, – каліграфія починає наслідувати рівність і стрункість друкованого тексту.

Книга в культурі являє собою незамінний мистецький та функціональний об'єкт, якому властива багатошаровість організації та сприйняття. Ми розглядаємо книгу як джерело й скарбницю інформації, особливу форму її накопичування та організації. Також книга є унікальним способом спілкування у часі і просторі та важливим чинником суспільного і культурного життя кожного покоління людства. До всього, книга є мистецьким об'єктом з матеріально-технічною конструкцією. Кожна з цих функцій книги, проявляючись тою чи іншою мірою, формує матеріалізацію подій, думок та ідей, актуальних у свій час.

Постановка проблеми. Композиція книги – це образно-смислова, просторово-пластична, матеріально-функціональна, декоративна організація елементів художньої форми, при якій ці елементи зібрані в цілісну смислову і структурну художню форму. Займаючись дизайном книги, не варто нівелювати якийсь із цих аспектів в роботі. Попри те, що в наш час є можливість створювати книжки, узагальнюючи всі надбання попереднього досвіду в цій галузі й наслідуючи їх, сучасний дизайн книги має змогу трактувати всі складові книги як рівноправні і значимі.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Теми мистецтва книги торкались у свій час визначні художники книги, дизайнери, типографи, мистецтвознавці – теоретики й практики. Всі вони впливали й впливають на розвиток книги як багатофункціонального явища культури. Зараз можна зазначити, що дизайн книги – розуміння книги цілісною і функціональною художньою формою, а не формальне представлення текстів і зображень. Можливості книжкової форми, в якій всі без виключення структурні елементи: текст, система рубрикації, ілюстрації, службова графіка, навіть пагінація, – сприймаються як важливі складові книжкового дизайну. Але сучасне розуміння книги ніяк не заперечує висновків Я. Чихольда 1974 р.: «…Такт, стриманість, обов'язок у відношенні до твору, повага до його переваг, яка проявляється через втілення у привабливій, вишуканій, зручній та красивій формі, – ось найважливіші вимоги, які висувають справжньому художнику книги. Художник має обрати шрифт, який повністю відповідає характеру твору, визначити потрібний формат, вибрати папір, який найбільше підходить до цього шрифта і формату, помістити книгу в оправу, яка заслуговувала б схвалення і через роки. В цілому книга має виглядати так, щоб її брали в руки із задоволенням. Вона має народжувати бажання володіти нею» [13: 279].

Мета статті – дослідити й проаналізувати деякі аспекти розвитку мистецтва книги. Прослідкувати розуміння простору книги, її структури та форми в залежності від певного етапу в мистецтві і культурі. Визначити взаємовпливи змісту книги і всіх її структурних та оздоблювальних елементів, а також формування цілісного композиційного образу книги в організації оправи, форзацу, особливих сторінок, книжкового блоку, додаткових елементів зовнішнього оформлення.

* Шрифт Bembo названий за іменем П'єтро Бембо, який написав книжку про своє сходження на Етну – «Про Етну» – рідкісно красиву альдину, видану 1495 р.

Виклад основного матеріалу. Книга – ідеал поєднання і відображення у певній цілісності вміщених у ній подій, ідей, концепцій та матеріальної форми, в яку це вкладено. Ми, як власники і читачі, хочемо, щоб книга була зручна в користуванні, читабельна та естетично приваблива. «…Форма тільки-но виготовленої книги … має являти собою спробу втілити ідеальний тип книги нашого часу» [9: 242].

Книга має свою просторову структуру, в якій зустрічаються тексти, типографія і зображення. Сучасні книги мають різноманітну форму і служать різним цілям, – це художня і документальна література, наукові дослідження, довідники, енциклопедії, технічні описи, підручники для різного віку і різних потреб читачів.

Формат книги визначається її призначенням і можливостями видавців. При тому, що існують кишенькові текстові книги, є видання, формат яких визначається розміром вміщених ілюстрацій – настільні габаритні альбоми, які часто вимагають особливих умов транспортування, зберігання і використання.

Певним зразком та імпульсом для інших типів видань стає розкішна книга, яка є результатом пошуку ідеальної форми книги з точки зору дизайну та з використанням усіх сучасних можливостей книгодрукування. Це не завжди книги великого формату, швидше такий статус визначається гармонійністю всіх складових елементів книги, неодмінно особливим дизайнерським рішенням, художнім рівнем ілюстративного ряду, складанням, якістю друку і цінністю матеріалів виготовлення.

Відносно новим типом книги є візуальна книга, яка не містить або майже не містить тексту – він є лише невеликим поясненням до ілюстрацій майже на всю сторінку. Якщо в альбомі по мистецтву такий підхід цілком традиційний, вімельбух*, такий популярний сьогодні в Україні, показує великий потенціал книжкової форми.

В сучасній книзі велика увага приділяється типографічному оформленню. В книзі дві полоси складання в книжковому розгорті мають бути співвідносні формату книги, кількості білого (полів) та масам і характеру ілюстрацій.

Книжкова ілюстрація, ще один важливий компонент книги, напряму взаємодіє з текстом і має в собі певні протиріччя. З одного боку, ілюстрація, включаючи усі різноманітні елементи, які створюють зображальний простір книги, – візуальна інтерпретація літературного тексту, тобто щось підпорядковане, другорядне. З іншого – повноцінний жанр образотворчого мистецтва, і формує в книзі окремий просторовий і смисловий ряд. Ілюстрування книги – це ще один спосіб прочитання літературного тексту, ще один спосіб пізнання, а не прикрашання. Окремою цінністю в мистецтві книги є динамічна цілісність книги, гармонійне поєднання ілюстрації зі структурою видання.

Потреба у взаємодії тексту і зображення сформувалась досить давно. Спочатку це проявилось у рукописній книзі: давньоєгипетські сувої, античні кодекси, розкішні книги готики і Ренесансу, створені у монастирських скрипторіях. Першодрукована книга запозичила основні принципи організації простору з рукописної. Згодом з розвитком технологій, з включенням у книгу гравюри, простір книги дещо змінився. Оскільки розширилось коло споживачів, з'явилась книга, орієнтована на менш освіченого і заможнього читача, який би міг читати «по картинкам», як писав один базельський видавець [6: 83]. І картинки ці лише називали предмет оповіді, були досить схематичними, без інших характеристик образу – сам факт зображення давав певну опору фантазії «читача». Тобто ілюстрація в даному випадку не доповнює текст, а підтверджує його. І ілюстрація швидше виступає зображувальним знаком, а не образним зображенням.

Сьогодні також є література, яка потребує ілюстрації як зображувального знаку, ілюстрації, яка розповідає і підтверджує

* Вімельбух – «мерехтлива» книжка – ілюстрована розвиваюча книга для дітей, головоломка-розглядалка великого формату, на сторінках якої вміщено максимально деталізовані, насичені візуальною інформацією яскраві ілюстрації і відсутній, або майже відсутній текст.

текст, є опорою уяви читача. А в синтезі літературного тексту і образної ілюстрації літературна виразність може підмінятись візуальною.

«Зерцало людського спасіння». 1470. Розгорт

Окрім сюжетного чи предметного ілюстрування, було поширене й символічне.

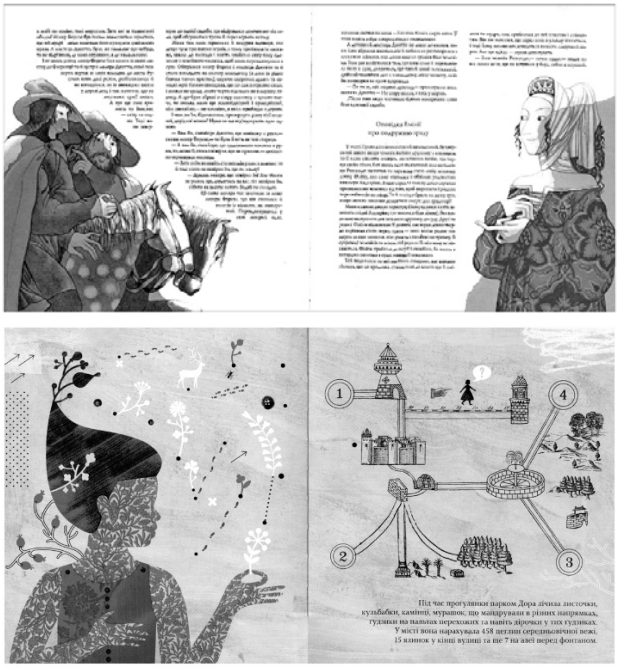
Упродовж XIX ст. книга сприймається суто як текст, до якого додані зменшені репродукції станкових робіт.

На початку XX ст. велику увагу до книги демонструють художники і науковці, книгознавці. Книга трактується як цілісне середовище, створене за певними естетичними ідеалами. В той час послідовним професіоналом книги й реформатором у книжковій справі став Г. Нарбут [4: 37]. Художник творчо переосмислив класичні мистецькі зразки через призму мистецтва модерну, для якого взірцем є синтетизм мистецтва, водночас включаючи нас у гру, притаманну мистецтву бароко: емблематичність, символізм та знаковість присутні в усіх його роботах; та спираючись на зразки національного мистецтва. «Для Нарбута взірцем синтезу мистецтв була книжка… Синтез – ідеал розквіту. Він мислився як подолання суперечностей часу, кризової ситуації» [4: 32].

У книзі творча індивідуальність художника сприймається в певному контексті. Хоча опора на текст – закон мистецтва ілюстрації. «Його основа – у взаємодії, в активному діалозі двох творчих індивідуальностей» [5: 121].

У наш час поруч з прекрасною ілюстрацією, яку ми можемо стилістично пов'язати з «вчора» і «позавчора», є ілюстрація, яка стала можлива лише сьогодні як усвідомлення і рішення нових творчих задач. Нова візуальна мова, нова пластика – приходять з новими ідеями.

Цікавим прийомом оформлення книги нашого часу є введення в макет матеріальності предметів: фрагмент гобелену, конверт, сургуч. Таким чином власне ілюстрації контрастують з цими реальними деталями, які фізично матеріалізують сюжет книги. Також певний драматизм і нову емоційність містить книга, в якій суто через подачу, асоціативну трактовку площини розгорту як щоденника чи нотатника, скрито певну камерність та інтимність образів, які проявляються з уривчастих, ритмічних, образних ліній.

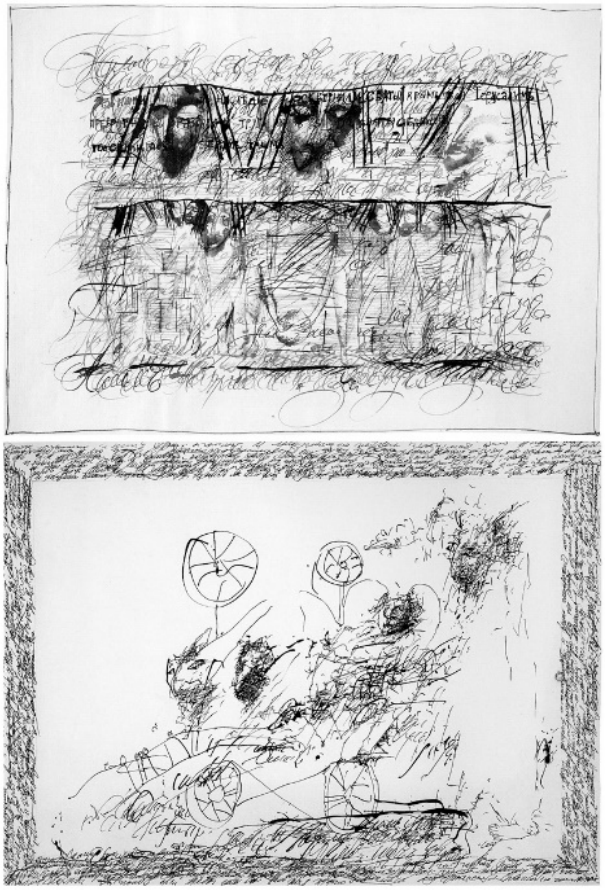


Л. Корж-Радько. Р. Романишин, А. Лесів. Дж. Бокаччо. Декамерон. 2006. Зірки і макові зернята. 2013

Оскільки книга – багатовимірна система, текст, рух по цьому тексту і візуальне, об'єктне вираження цього тексту, можна говорити про книгу як про втілення синтезу мистецтв. І мистецтва ці різні за методом сприйняття. Володимир Фаворський, художник книги, графік і теоретик, розглядає оправу книги як відповідник скульптури, макет – архітектурі, шрифт та ілюстрації – графічному мистецтву та живопису відповідно. Також він стверджував:

«Книга – це, з одного боку, технічний прилад для читання літературного твору; з іншого – просторове зображення літературного твору. В цьому книга дуже схожа на архітектуру… Подібність між архітектурою та мистецтвом книги знаходимо ми в тому, що і архітектурну пам’ятку і книгу ми сприймаємо в часі. Книга, яка є просторовим твором, який зображає літературний твір, природньо розташовує свої елементи в часі, організовуючи наш рух, проводячи нас відповідно змісту книги від моменту до моменту» [11: 319].

Творчі здобутки Володимира Фаворського давно стали класикою. Основним у його творчості було мистецтво книги і все, що з цим пов’язано, при тому, що він мав значущі роботи в станковому, монументальному й ужитковому мистецтві. Це була людина універсального дару, який зафіксовано в його теоретичних працях, і його теорія – це не точка зору дослідника-теоретика, а висновки художника, який сам безпосередньо втілює власні ідеї у своїй творчості.



Ю. Перевезенцев. Д. Ліон. М. Попов. Старий заповіт. 2014. Біблійний цикл. 1970-і
Д. Дефо «Робінзон Крузо». 1972

Художня школа Володимира Фаворського, його думки про книгу, ілюстрацію, шрифт в книзі розвиваються й актуальні сьогодні.

Книга для Фаворського, для культури XX ст. і в наш час також, – не механічне поєднання тексту і зображень, а цілісний ансамбль, свідомо організований для певної мети. І це не лише предмет матеріальної культури, це певний світ, який організовано в структуру простору, який би відповідав стилістиці тексту і в якому опиниться читач.

В. Фаворський. Книга Руфь. 1924

Фаворський створював книги – системи, в яких гравірував шрифт, який грав роль не менш активну роль, ніж зображення. Всі його роботи на диво врівноважені попри те, що в кожному написі художник порушує симетрію. Поверхня книжкового розгорту трактується художником як простір, у якому взаємодіє кожний елемент: шрифтовий рядок чи полоса складання, гравірований шрифт, у кожного знаку якого свій закон побудови: в одному рядку літери різної величини, конструкції і графіки рисунка, колірності, – поєднані в єдиний напис. Підкреслена контрастність, ритмічність, лаконізм і узагальнення в трактуванні форми лишаються актуальними засобами виразності і в наш час.

«Коли починаєш будь-яку книгу, складність перш за все в тому, щоб передати художній характер того твору, який ілюструєш, – стиль… Треба сприйняти характер твору, зрозуміти його і тоді вже передавати його в своїх рисунках; не буквально копіювати всі ті заставки й кінцівки, буквиці й ілюстрації, а вчитуватись у текст, захопитись ним і зрозуміти, оцінити його, як зможе оцінити сучасна людина…» [12: 343]. Так писав Володимир Андрійович в статті «Як я ілюстрував «Слово про Ігорів похід», до якого він звертався протягом життя кілька разів. Форма гравійованих ілюстрацій у цій книзі видовжена, в розгорт, через те, що видання двомовне: зліва – давньоруський текст, справа – переклад. На такому видовженому форматі виразніше можна передати епічність подій твору. А оправа більш яскрава, піднесена і з дуже виразною мовою. Текст доповнено фігурними літерами і зображеннями на полях – ці елементи супроводжують увесь твір і поєднують книгу в єдине ціле – текст та епічні ілюстрації.

«…Художницьке бачення і унікальне чуття цільності ансамблю книги» [8] мав Володимир Юрчишин – художник книги, який за беззаперечним твердженням Василя Перевальського, «всі фізичні і душевні сили … віддав мистецтву творення національної книги. І в обраній ним царині йому не було рівних». Він був одним із найкращих дизайнерів книги, майстром шрифту й орнаменту і одним із найбільш цілісних мистців II пол. XX ст.

Макети розроблених цим багатогранним художником численних видань – просторово-образне тлумачення тексту книги, талановито оформлені мистцем із захопленням темою й рідкісним знанням матеріалу. «Книжки в його оформленні вирізнялися незвичністю характеру гравірування, свіжістю художнього вирішення і розкутою новизною… Він завжди був рішучим, сміливим і несподівано оригінальним у вирішенні конструкції видання» [8: 68–69]. Крім того, що ця оригінальність була результатом проникнення матеріалом книги, художник завжди знаходив таку рідкісну в своєму вираженні цілісну форму представлення цього матеріалу. Сам художник трактував мистецтво книги як універсальну творчу галузь. Треба зазначити, що одним із орієнтирів розвитку тогочасної української графіки й книги зокрема, був орієнтир на етнонаціональні джерела і одне з джерез натхнення Володимира Юрчишина – народне мистецтво.

Також Володимир Юрчишин опрацьовував у своїй книжковій графіці постнарбутівців і бойчукістів: Миколу Бутовича, Святослава Гординського, Павла Ковжуна, Сер-

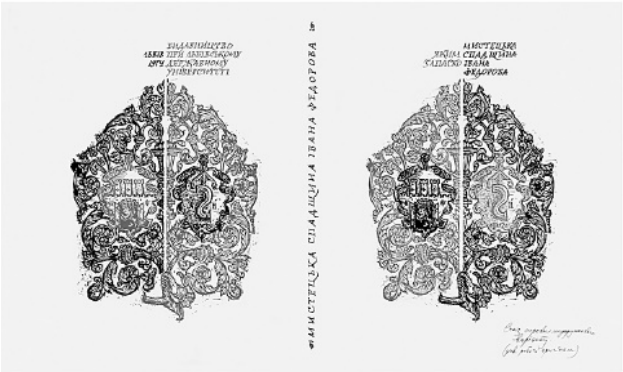
гія Конончука – тобто творчість художників-модерністів, футуризм Д. Бурлюка, а в роботах 1980–2000-х рр. відчутно неабиякий вплив супрематизму К. Малевича [14: 38].

Маючи суто індивідуальний виразний графічний стиль, який формувався й під впливом мистецтва каліграфії, серйозного пластичного й конструктивного вивчення уставу, півуставу, скоропису, художник опрацьовував і використовував у своїй творчості українську історичну каліграфію. «Авторські шрифтові розробки відтак ставали елементами систем оформлення тих чи інших видань, подекуди інтегрованих у канву символьних зображень» [14: 37].

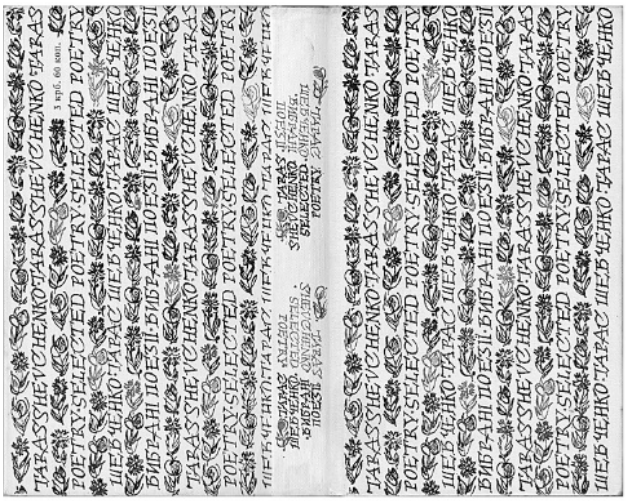
Шрифтове й орнаментальне рішення численних видань, оформлених В. Юрчишиним часто виконано й одним інструментом – пласким пером. Авторська естетика орнаменту і каліграфії пропагує українське мистецтво, історичні почерки. Ці написи – каліграфія чи майстерний летерінг, – яким завжди приділена особлива увага, та декори, доведені до взаємодії й стилістичної єдності між собою.

Більшість видань, створених художником, ми знаємо, але особливої уваги заслуговує великий проєкт «Слово про Ігорів похід», який лишився незавершеним. Художником розроблений принциповий макет книги, створено ескізи ілюстрацій, композиційно пов'язаних з текстами. Книга задумана як рукописна, повністю всі тексти в ній виконано в особливій «юрчишинській» манері письма.

В. Юрчишин. Сторінки рукопису «Слова про Ігорів похід». 1975.



Варіант оправи до книги Я. Запаска «Мистецька спадщина Івана Федорова». Ескіз. 1974.



Оправа до книги Т. Шевченка «Вибрані поезії». 1977

Ми всі є свідками того, як, починаючи зі зламу XIX і XX ст, книга реалізовувалась чи як суто ілюстративний, чи як дизайнерський об'єкт.

Від початку XX ст. художня структура книги набуває символічного виміру і підкресленої декоративності. Все це досягається досить обмеженими засобами: лінія і лаконічна кольорова або чорна пляма.

У 20-х рр. XX ст. книга віддзеркалює всі ті бурхливі процеси, які переживає мистецтво в Україні. Прояв взаємонакладання і взаємовпливів футуризму, кубізму, конструктивізму, експресіонізму можна бачити в книзі того часу. В II пол. 20-х рр. посилюється конструктивістська лінія у мистецтві книги й також стає популярним використання ксилографії, що надає ілюстративному ряду виразності, притаманній цій графічній техніці. Гравюра пластично по-

єднувала графіку і складання в способі друку (високий друк). Часто гравюра «входить» у книгу як активна графічна форма, яка організовує і наповнює динамікою простір розгорту і книги в цілому. Цікавими в цьому плані є видання, оформлені послідовниками Михайла Бойчука, які були універсальними художниками і «…принципи монументальності поширили на всі види мистецтва, якими займалися…» [10: 17]. Максимальна концентрація усіх художніх засобів – так розуміли монументалізм бойчукісти, – «монументалізм … прагнув не до часткового, випадкового, а до сконцентрованого, узагальненого образу» [7: 77].

Г. Нарбут. Обкладинка журналу «Наше минуле». 1918

Для школи М. Бойчука, як зрештою і для В. Кричевського, Г. Нарбута, джерелом натхнення було і народне мистецтво, його нероздільність з побутом, що забезпечувало синтез естетичного та ужиткового. Неопримітивізм бойчукістів мав значний вплив на книжкову графіку. Проте цей розвиток був зупинений владою фізичним знищенням талановитих мистців.

С. Налепінська-Бойчук.
Т. Шевченко «Мені тринадцятий минало». 1926

І. Падалка.
Марк Твен «Пригоди Гекльберрі Фінна». 1932

З часом конструктивне мистецтво 1920-х років проявляється менш активно. Худож-

ники відходили від чітко пробудованої жорсткуватої графіки й починали працювати в манері вільного швидкого живого рисунку.

Р. Лісовський. 1922*; С. Конончук.* 1929; *С. Гординський.* 1930-ті; *А. Петрицький.* 1931

Л. Лозовський. 1920*; П. Ковжун.* 1924; *М. Бутович.* 1930*; С. Гординський.* 1931

З середини 1930-х рр. і до 1950-х рр. настав час великих ілюстративних серій з характерною станковому мистецтву картинністю, з максимальною достовірністю персонажів, середовища, в якому відбуваються події. Під впливом реалізму, який був обумовлений пануючою соціалістичною ідеологією, змінюються акценти. Перевага надається детальній конкретній ілюстрації, а не лаконічним, умовним та експресивним рішенням. Книга стає літературно-оповідальною, реалістична візуальна розповідь дуже тісно пов'язана з літературною основою і в меншому ступені книга трактується як цілісна художня система.

У 1960-ті рр. книга знову трактується як єдиний ансамбль: макет, ілюстрації, зовнішнє оформлення органічно узгоджені у єдину систему текстового і візуального.

У 1970-ті рр. відбувся активний сплеск у розвитку дитячої книги, над створенням якої працювало багато художників, які через ідеологічні обставини не могли відкрито висловитись у станковому чи монументальному мистецтві. Зображення в цих книжках часто стає домінуючим.

В. Легкобит. Ілюстрації. 1960–1970-ті; *І.-В. Задорожний.* «Кирило Кожум'яка». Ілюстрації. 1983

С. Адамович. 1971. О. Кобилянська «Земля». Ілюстрації; *Г. Гавриленко.* 1978. М. Бажан «Доробок». Обкладинка, ілюстрації

Книга вісімдесятих стає більш асоціативною. Ускладнюється структура книги. Багатоскладовим стає «час» книги й, відповідно, її простір: час читання, сюжетний час, ілюстративний, час письменника й час промислового виготовлення книги, яка стає об'єктом постмодернізму – світ в книзі є реальним та ірреальним. Книга цього періоду часто має додаткову лінію тлумачення тексту – тлумачення художника, яке є самостійним і оригінальним.

М. Компанець. М. Гоголь. Ілюстрації кінця 1970-х, 2000-х.

У 1990-ті через економічну ситуацію в країні з книги майже йде ілюстрація, лишається лише в дитячій книзі. І в цей же час зростає інтерес до національних мистецьких традицій.

Книга двохтисячних наче у стисненому часі переживає розглянуті періоди. Це і повернення до національних художніх традицій, прагнення їх переосмислити для по-

треб сучасності. Це також і бурхливий розквіт дитячої книги, який стимулюється потужним споживацьким інтересом. По-іншому трактується реалізм та образність у книзі. Набуває потужного звучання візуальна книга, яка інакше, не інтелектуально, а пластично-образно трактує світ книги.

Ю. Чаришніков. М. Гоголь «Петербурзькі повісті». Ілюстрації, макет. 2007

В XXI ст. все більшого значення набуває електронна книга. Дизайнери екранної типографії навряд чи зможуть сповна застосовувати досвід мистецтва книги попередніх століть через іншу форму організації складових елементів книги та через необмежені можливості роботи з текстом: через втрату межі реального та нереального, доволі часту відсутність ієрархії, вільне ставлення до тексту, через майже неконтрольоване розростання текстів, інтертекстуальність, яка характерна для сучасної творчості. В цей же час формується ставлення до тиражної чи авторської книги-об'єкта, експериментальної та самвидавної, як до унікальної значимої речі в нашому житті, що дає надію на те, що книга як об'єкт мистецтва буде й надалі з людством. В цій царині творці книги можуть собі більше дозволити експериментувати з візуальною складовою книги: з тактильністю та конструктивними рішеннями в обкладинці, обрізах, корінці, макетуванні та верстці, – і бути достойними спадкоємцями історичного мистецтва книги.

Висновки. Кожна книга – це унікальний художній простір, який матеріалізується із взаємодії текстів і зображень. Вони складають систему, що послідовно словесно і візуально розкриває читачу світ книги. Різноманіття творчих можливостей, багатств засобів виразності у створенні книги – невичерпне, попри досить усталену форму книги.

Мистецтво ілюстрації підпорядковане літературному тексту. У кожний час – своя літературна мова і свої візуальні рішення книги. Зображення в книзі, при тому, що техніка відтворення зображень дає художнику необмежені можливості, зараз як ніколи відіграють важливу роль і дуже активно взаємодіють з текстом, який ускладнюється, стає фрагментарним і багатошаровим. Все це провокує розвиток складноструктурних книг, які містять кілька текстових і візуальних рядів.

Шрифтове рішення книги не менш важливий елемент, ніж просторово-структурне й образне. «Графічне оформлення друкованого тексту засобами набору і верстки» [3: 120] формує вигляд книги на рівні пропорцій і образів.

Всі композиційні рішення в книзі мають на меті гармонійне поєднання змісту і форми, образно-сюжетний та структурний аспекти в книзі не розділені.

Українська книга, як мистецький об'єкт, вплетена в загальоєвропейський художній контекст. Кожна книга – це відображення особистостей її творців. Особливою рисою мистецтва української книги є переосмислення провідними майстрами свого часу суто національних традицій, пластичних мотивів, символів народного та сакрального мистецтва, великий вплив мистецтва бароко. В цьому переосмисленні ми стаємо сучасниками всього, до чого звертаємось: текстів, авторів, художніх творів. Творці сучасної книги, сучасного мистецтва звертаються до мистецтва минулого, бо «ключі модерного приховані в вікопомному і доісторичному» [1: 56]. І в цьому ще одна особливість книги – це унікальний засіб спілкування поза часом.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Агамбен Дж. Вступительная лекция курса теоретической философии на факультете искусств и дизайна Венецианского университета (IUAV) в 2006–2007 гг. *Что современно?* Київ: Дух і літера, 2012. 78 с.

2. Герчук Ю. Я. Графика и поэзия. Художественные миры книги. Москва: Книга, 1989. 240 с.

3. Кричевский В. Типографика в терминах и образах. Том 1. Второе издание. Москва: Слово, 2010. 144 с.

4. Лагутенко О. Графіки. Нариси з історії української графіки ХХ століття. Київ: Грані-Т, 2007. 168 с.

5. Мардерштейг Дж. Жизнь, посвященная книге. *Книгопечатание как искусство. Типографы и издатели XVIII–XX веков о секретах своего ремесла.* Антология. Москва: Книга, 1987. 384 с.

6. Нессельштраус Ц. Г. Альбрехт Дюрер как иллюстратор книги. Москва: Искусство книги 1970–1971. 1979. Вып. 9. 202 с.

7. Огаркова Т. Вперед до минулого: бойчукізм у контексті європейського авангарду. *Бойчукізм. Проект «великого стилю».* Київ: ДПНКММК «Мистецький арсенал», 2018. 256 с.

8. Перевальський В. Є. Труди і дні Володимира Юрчишина. Пам'яті *Володимира Юрчишина. Статті. Спогади. Листи*: збірник / упоряд.: І. Дудник та ін. Київ: Музей книги і друкарства України, 2018. 132 с.

9. Реннер П. Современная книга. *Книгопечатание как искусство. Типографы и издатели XVIII–XX веков о секретах своего ремесла.* Антология. Москва: Книга, 1987. 384 с.

10. Соколюк Л. Школа українського монументалізму Михайла Бойчука. *Бойчукізм. Проект «великого стилю».* Київ: ДПНКММК «Мистецький арсенал», 2018. 256 с.

11. Фаворский В. А. О графике как об основе книжного искусства (Опыт теории графики). *Литературно-теоретическое наследие.* М.: Сов. художник, 1988. 588 с.

12. Фаворский В. А. Как я иллюстрировал «Слово о полку Игореве». *Литературно-теоретическое наследие.* Москва: Сов. художник, 1988. 588 с.

13. Чихольд Я. Изготовление книги как искусство. *Книгопечатание как искусство. Типографы и издатели XVIII–XX веков о секретах своего ремесла.* Антология. Москва: Книга, 1987. – 384 с.

14. Яців Р. Ідентифікація пристрасті: світоглядні та естетичні інтеграли мистецького стилю Володимира Юрчишина. *Пам'яті Володимира Юрчишина. Статті. Спогади. Листи*: збірник / упоряд.: І. Дудник та ін. Київ: Музей книги і друкарства України, 2018. 132 с.

REFERENCES

1. Ahamben Dzh. Vstupytelnaia lektsyia kursa teoretycheskoi fylosofyy na fakultete yskusstv y dyzaina Venetsyanskoho unyversyteta (IUAV) v 2006–2007 hh. Chto sovremenno? Kyiv: Dukh i litera, 2012. 78 s.

2. Herchuk Yu. Ya. Hrafyka y poэzyia. Khudozhestvennыe myrы knyhy. Moskva: Knyha, 1989. 240 s.

3. Krychevskyi V. Typohrafyka v termynakh y obrazakh. Tom 1. Vtoroe yzdanye. Moskva: Slovo, 2010. 144 s.

4. Lahutenko O. Hrafiky. Narysy z istorii ukrainskoi hrafiky KhKh stolittia. Kyiv: Hrani-T, 2007. 168 s.

5. Mardershteih Dzh. Zhyzn, posviashchennaia knyhe. *Knyhopechatanye kak yskusstvo. Typohrafy y yzdately XVIII–XX vekov o sekretakh svoeho remesla*. Antolohyia. Moskva: Knyha, 1987. 384 s.

6. Nesselshtraus Ts. H. Albrekht Diurer kak ylliustrator knyhy. Moskva: Yskusstvo knyhy 1970–1971. 1979. Vыp. 9. 202 s.

7. Oharkova T. Vpered do mynuloho: boichukizm u konteksti yevropeiskoho avanhardu. *Boichukizm. Proekt «velykoho styliu».* Kyiv: DPNKMMK «Mystetskyi arsenal», 2018. 256 s.

8. Perevalskyi V. Ye. Trudy i dni Volodymyra Yurchyshyna. *Pam'iati Volodymyra Yurchyshyna. Statti. Spohady. Lysty*: zbirnyk / uporiad.: I. Dudnyk ta in. Kyiv: Muzei knyhy i drukarstva Ukrainy, 2018. 132 s.

9. Renner P. Sovremennaia knyha. Knyhopechatanye kak yskusstvo. *Typohrafy y yzdately XVIII–XX vekov o sekretakh svoeho remesla.* Antolohyia. Moskva: Knyha, 1987. 384 s.

10. Sokoliuk L. Shkola ukrainskoho monumentalizmu Mykhaila Boichuka. *Boichukizm. Proekt «velykoho styliu».* Kyiv: DPNKMMK «Mystetskyi arsenal», 2018. 256 s.

11. Favorskyi V. A. O hrafyke kak ob osnove knyzhnoho yskusstva (Opyt teoryy hrafyky). *Lyteraturno-teoretycheskoe nasledye*. Moskva: Sov. khudozhnyk, 1988. 588 s.

12. Favorskyi V. A. Kak ya ylliustryroval «Slovo o polku Yhoreve». *Lyteraturno-teoretycheskoe nasledye*. Moskva: Sov. khudozhnyk, 1988. 588 s.

13. Chykhold Ya. Yzghotovlenye knyhy kak yskusstvo. *Knyhopechatanye kak yskusstvo. Typohrafy y yzdately XVIII–XX vekov o sekretakh svoeho remesla.* Antolohyia. Moskva: Knyha, 1987. – 384 s.

14. Yatsiv R. Identyfikatsiia prystrasti: svitohliadni ta estetychni intehraly mystetskoho styliu Volodymyra Yurchyshyna. Pam'iati Volodymyra Yurchyshyna. Statti. Spohady. Lysty: zbirnyk / uporiad.: I. Dudnyk ta in. Kyiv: Muzei knyhy i drukarstva Ukrainy, 2018. 132 s.

Стаття надійшла до редакції
5 жовтня 2020 року

УДК 75.056:76](477):821.111Шекспір
ORCID ID: 0000-0002-4460-5103
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-212-222

Софія ЯНКЕВИЧ,
аспірант кафедри ТІМ,
Харківська державна академія
дизайну і мистецтв,
м. Харків, Україна

ТВОРИ В. ШЕКСПІРА У ГРАФІЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХУДОЖНИКА В. ЄРКА

Янкевич С. О. Твори В. Шекспіра у графічній інтерпретації художника В. Єрка. У статті аналізуються ілюстрації київського графіка В. Єрка до українських видань творів В. Шекспіра: «Гамлет» (2008), «Ромео і Джульєтта» (2016). Досліджено особливості графічної мови митця. Визначено, що В. Єрко використовує сучасний підхід до ілюстрування творів В. Шекспіра, апелюючи до художніх принципів постмодернізму. Усі шекспірівські образи однаково цінні для графіка і вирішені в унікальному портретному форматі. Досліджено витоки стильових особливостей художника, специфіку композиційної будови його робіт, різницю підходів до оформлення дитячої та дорослої літератури. Обумовлено зв'язок ілюстрацій В. Єрка з історією української графічної інтерпретації творів В. Шекспіра. Сформульовано тезу: ілюстрації В. Єрка спрямовані надихати сучасну людину новими образами звичної класичної літератури.

Ключові слова: українське мистецтво, книжкова графіка, ілюстрація, образ, В. Шекспір.

© Софія Янкевич, 2020

Янкевич С. А. Произведения Шекспира в графической интерпретации художника В. Ерко. В статье анализируются иллюстрации киевского графика В. Ерко к украинским изданиям произведений В. Шекспира: «Гамлет» (2008), «Ромео и Джульетта» (2016). Исследованы особенности графического языка художника. Определено, что В. Ерко использует современный подход к иллюстрированию произведений В. Шекспира, апеллируя к художественным принципам постмодернизма. Все шекспировские образы одинаково ценны для графика и решены в уникальном портретном формате. Исследовано истоки стилевых особенностей художника, специфику композиционного строения его работ, разницу подходов к оформлению детской и взрослой литературы. Обусловлено связь иллюстраций В. Ерко с историей украинских графических интерпретаций произведений В. Шекспира. Сформулирован тезис: иллюстрации В. Ерко направлены вдохновлять современного человека новыми образами привычной классической литературы.

Ключевые слова: украинское искусство, книжная графика, иллюстрация, образ, В. Шекспир.

Yankevych S. Graphic language of illustrations by V. Erko to the works of W. Shakespeare. The article analyzes the illustrations of the Kiev graphic artist Vladislav Erko for the Ukrainian editions of the works of W. Shakespeare: «Hamlet» (2008), «Romeo and Juliet» (2016). This research makes it possible to track trends in contemporary Ukrainian art, assess them and form new art history knowledge. **The introduction** examines the relevance of the research topic and the degree of reference to it by scientists (works by V. Oliynyk, M. Tokar, T. Shepet). Many questions on education of V. Erko, influence on creativity, sources of inspiration, peculiarities of working with publishers, drawing technique are disclosed in numerous interviews with the artist. It is indicated that V. Erko's graphic activity is associated with modern Ukrainian translations of Shakespeare by the writer Yuriy Andrukhovych. **Methods** of iconographic analysis, comparative method, analysis and synthesis were used. **The purpose** of this study is to determine the graphic language of illustrations by V. Erko to plays by W. Shakespeare. In **the main part of the work**, the origins of the artist's stylistic features, the difference in approaches to the design of children's and adult literature, the specifics of the compositional structure of his works are investigated in turn. The artist traveled the path of personal

growth, from childhood inspired by folklore and the art of the late XIX – early XX century. On the example of individual illustrations by V. Erko, the features of the artist's graphic language are investigated. The artist has formed his own recognizable style. The artist approaches the illustration of Shakespeare's tragedies in different ways. It was found that all Shakespearean images are equally valuable for graphics and are solved in a unique portrait format. Nevertheless, it has been proven that the interpretation of artistic images is not a primary task for an artist. The graphic form is primary for the artist. When analyzing illustrations to Shakespeare's tragedies, similarities with other works of the artist were found. Thus, the evolution of the artist's handwriting is traced, as well as self-citation. **The conclusions** determined that V. Erko uses a modern approach to illustrating the works of W. Shakespeare, appealing to the artistic principles of the art of postmodernism. The artist has created a complex multi-figured and multi-textured composition of illustrations. V. Erko's illustrations fascinate readers, because they meet the needs of the time. The illustrations by V. Erko are aimed at inspiring modern man with new images of familiar classical literature. Shakespeare's text is an occasion for self-realization of modern Ukrainian creators, who not only interpret the classics, but also adapt it to the needs of a 21st century person. **The prospects for further research** related to the activities of V. Erko, as well as to the Ukrainian cultural process in general, are outlined.

Key words: Ukrainian art, book graphic, illustration, image, Shakespeare.

Постановка проблеми. В українському образотворчому мистецтві спадщиною В. Шекспіра почали цікавитися у XIX столітті крізь призму літературної і театральної справ. У XXI столітті творчість В. Шекспіра продовжує хвилювати митців драматичною дією, до краю людської уяви насиченою пристрастями та багатством яскравих людських характерів, описаних драматургом. Помітним явищем сучасного графічного мистецтва стали інтерпретації творів англійського класика, виконані книжковим ілюстратором Владиславом Єрком. Спільно з літератором та перекладачем Ю. Андруховичем В. Єрко працює над сучасними українськими виданнями творів В. Шекспіра. У видавництві «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» вийшли друком «Гамлет, принц Данський» (2008) та «Ромео і Джульєтта» (2016), готується п'єса «Король Лір». Митці поступово формують нову концепцію сприйняття українцями завжди актуальної світової класичної літератури. Підлітки вивчають твори В. Шекспіра у школах, а дорослі відвідують вистави, здійснені за перекладами Ю. Андруховича («Гамлет. Сни», реж. А. Жолдак, прем'єра 2002 р.; «Гамлет», реж. Д. Богомазов, прем'єра 2009 р.; «Дванадцята ніч, або Що захочете», реж. А. Крітенко, прем'єра 2013 р.; «Ромео і Джульєтта», реж. В. Сікорський, прем'єра 2016 р.; «Гамлет», реж. Р. Держипільський, прем'єра 2017 р.; «Гамлет» реж. О. Кравчук, прем'єра 2017 р.). Відтворення відомих сюжетів крізь призму світобачення сучасних українських митців спрямовує курс вітчизняного мистецтва не менше ніж на століття та формує культурні смаки пересічних українців.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творча діяльність В. Єрка досі не піддавалася прицільній професійній критиці. Найкращими джерелами інформації про мистецтво графіка є видані книжки з його ілюстраціями [28; 29], а також численні інтерв'ю для періодичних видань та телебачення, які можна знайти у Інтернет-просторі [1–4; 6–10; 15–17; 19; 21; 22; 25; 27; 33]. Випущено декілька альбомів з ілюстраціями художника до дитячих творів та притч П. Коельо [5; 14]. Критика окремих робіт та загальний напрям мистецтва В. Єрка міститься у дисертаційних працях В. Олійник «Трансформації образної системи в дизайні української книги: 1980-1990-х років», 2018 [20]; М. Токар «Образи героїв української дитячої літератури в книжковій ілюстрації другої половини XX – початку XXI століття», 2018 [24]; Т. Шепеть «Станкова графіка Львова 1990–2000-х років: національна специфіка та європейський мистецький контекст», 2019 [31]. У наукових періодичних виданнях розміщені розвідки дослідників про сучасне мистецтво книги, де фігурує ім'я В. Єрка [11; 18; 23; 26; 32]. Дослідження мистецтва В. Єрка відбувається, переважно, з огляду на його оформлення дитячих книг, у той час як критичний аналіз серій його робіт, розрахованих на дорослу аудиторію (ілюстрації до

творів К. Кастанеди, П. Коельо та В. Шекспіра) наразі відсутній.

Метою даного дослідження є визначення графічної мови ілюстрацій В. Єрка до п'єс В. Шекспіра.

Виклад основного матеріалу. Роботи В. Єрка отримали визнання не лише в Україні, а й за кордоном. Світовою відомістю користуються життєрадісні кольорові ілюстрації В. Єрка до дитячих книг, у той час як концептуальне оформлення «дорослої» літератури популяризується лише у вітчизняних видавництвах. Графіка В. Єрка до творів В. Шекспіра, М. Гоголя, Л. Костенко, К. Кастанеди, П. Коельо, Р. Баха має національне значення. Ілюстрація романів П. Коельо, Р. Баха та К. Кастанеди – взагалі рідкісне явище. Тим не менш, саме український художник долає бар'єри складної для візуалізації літератури.

В. Єрко пройшов шлях особистісного росту, з дитинства надихаючись фольклором (грецька міфологія, слов'янські й імпортні казки) та мистецтвом кінця XIX – початку XX століття (імпресіонізм, кубізм, фовізм). Художник не має диплома про вищу мистецьку освіту. З 1979 року вчився на оформлювальному факультеті торгового училища, а з 1984 року – на кафедрі «Мистецтво книги» Київського поліграфічного інституту (філіалу Львівського поліграфічного інституту). Освіту не завершив, оскільки не бачив у цьому сенсу (про що у нього питали чи не у кожному інтерв'ю) [7; 21; 27]. Художником В. Єрко став завдяки практиці, спочатку формуючи навички графіка художнього плакату (видавництво «Укррекламфільм»), а згодом книжкового ілюстратора. Митець співпрацював з різними видавництвами («Молодь», «Софія», «Ніка-Центр», «Фіта», «Лабіринт», «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», «Радянський письменник» (сьогодні «Український письменник»), «Геліос», «Азбука»), але завжди намагався ставити свої мистецькі інтереси вище за чужі вимоги і фінансові потреби. І сьогодні В. Єрко стверджує: «Я досі вчуся малювати, і мені це тривале учнівство дуже подобається [27].

Власну молодість і безпосередність В. Єрко подовжує у наївних і щирих ілюстраціях до дитячих книжок, а все, про що рано знати дитині, художник втілює у графічних трактовках «дорослих казочок». Метикований чоловік «у розквіті сил», як фізично, так і розумово (В. Єрку зараз 58 років), не може задовольнятися межами вікової цензури і психологічного досвіду юних читачів, встановленими для дитячої літератури. «У дитячій ілюстрації я звик до пережовування, до зайвого розшифровування персонажа» [25], – ствердження В. Єрка виявляє одну з ключових позицій у різниці підходів графіка до двох сфер його мистецької діяльності, які сам художник свідомо розділяє. Сформовані ним графічні образи до творів К. Кастанеди, Р. Баха, П. Коельо, В. Шекспіра максимально відверті і витончені, наділені метафорою та символічністю. Вони змушують думати.

За вподобаннями «внутрішньої дитини» В. Єрком були створені ілюстрації до «Снігової королеви» (2000), «Казок Туманного Альбіону» (2003), «Кресала» (2011) та ін. Художник неодноразово наголошував, що у творенні оформлення до книжок орієнтується на власні смаки у ранньому віці: «Дитинство – єдине і найчистіше джерело, до якого ми весь час повертаємося» [25]. Закономірно, що ілюстрації В. Єрка до дитячої літератури кольорові, з домінуванням теплих сонячних фарб. «Я їх малюю для себе. Я ж добре знав тільки одну дитину – Славіка Єрко» [27], – коментує свою творчість графік. Неможливо уявити щасливу малечу, яка мислить у темних, непривітних барвах, тож ілюстрації художника спрямовані до випромінення теплих, як кольори у його роботах, флюїдів і виклику світлих почуттів. В. Єрко використовує як ручну так і комп'ютерну графіку. В оформленні дитячих книг художник вдається до письма фарбами на водяній основі (гуашшю, акрилом, аквареллю), тушшю і темперою.

В ілюстраціях до дорослої літератури В. Єрко переважно використовує чорно-білу графіку. Іноді митець працює самим олівцем, доводячи рисунки до певної фотографічності на комп'ютері («ефект фотореалістичності зображення» [20:166]), як він робить це у монохромному оформленні

творів П. Коельо. У концептуально складніших ілюстраціях (шекспірівська трагедія «Гамлет») митець працює у змішаній техніці (туш, перо, олівець, графічний планшет). Винятком у монохромних ілюстраціях В. Єрка є кольорове вирішення книг Р. Баха, у яких через світлі біло-голубі тони та персонажів у вигляді янголів виражена всеохоплюючої любов автора до небесного простору, до польотів та пілотування. У даному випадку колір має визначальне значення, оскільки стає посередником, що пов'язує ідеї письменника та художника.

Серед численних робіт В. Єрка яскравим осередком творчої наснаги, позначеної зрілістю художньої мови та утвердженням життєвого досвіду, є ілюстрації до п'єс В. Шекспіра. Як нагальну потребу часу, київський графік створив ілюстрації до українських перекладів Ю. Андруховича – «Гамлет, принц данський» (2008), «Ромео і Джульєтта» (2016) – для львівського видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА». Письменник та видавець І. Малкович слушно зауважив, що «у кожного нового покоління має бути свій переклад Вільяма Шекспіра» [13]. За аналогією теза І. Малковича переноситься на ґрунт образотворчого мистецтва, оскільки класичний текст В. Шекспіра сьогодні неможливо уявити без візуальних образів, на які нині вибагливе людське око.

Велике значення для В. Єрка має настрій і психоемоційний стан, у яких відбувається процес творення. Саме тому митець вибагливий до літературної основи, яку він має ілюструвати. У його творчій біографії нерідкі випадки створення графічних аркушів до літературних сюжетів, які митець обрав сам, не чекаючи замовлення від видавців. До таких робіт належать «Снігова королева», «Казки Туманного Альбіону», а також «Гамлет», який став об'єктом уваги художника ще на ранньому етапі ілюстративної творчості, у 1990-х роках. Згодом графічні аркуші митця зазнали трансформації. «Гамлет» В. Єрка, відомий сьогодні, відрізняється від початкового задуму митця («формальні ілюстрації без фігур в інтер'єрі, де важко було вирізнити із якихось пластичних форм Клавдія чи Гертруду» [8]).

До питання можливого генезису творчості митця. Коли у В. Єрка запитали про творців українського мистецтва, яких він поважає, графік відповів: «Люблю книги Сергія Якутовича. Він останній з могікан. Так більше ніхто не малює» [27]. Цікаво, що художник звернув увагу на діяльність С. Якутовича, а не його знаменитого батька Г. Якутовича, класика української ксилографії (дереворитy). С. Якутович більш близький В. Єрку за епохою та мистецьким духом. Саме С. Якутович виконав ілюстративне оформлення до єдиного на сьогодні повного україномовного зібрання творів В. Шекспіра у шести томах (1984-1986) [30]. В. Шекспір у зведених пластичних реаліях обох графіків постає у вигляді певної портретності образів з наявною фізіологічною відвертістю. Притаманний станковим роботам С. Якутовича еротизм у меншому ступені присутній у його шекспірівських естампах (техніка офорту) через цензурні обмеження. Натомість «тілесна» [12] графіка В. Єрка повнокровно представлена у сучасних виданнях. Його образотворче бачення трагедій підкреслює фізіологічний підтекст, закладений драматургом у тексті (а також у перекладі Ю. Андруховича).

Ілюстративне оформлення «Гамлета» і «Ромео і Джульєтти» В. Єрка істотно відрізняються. Ілюстрації до «Гамлета» сповнені драматизму і вишуканості «дорослої казки». Інтерпретація «Ромео і Джульєтти» більш іронічна та відверта. Саме трагедію двох закоханих під призмою художнього бачення В. Єрка називають «тілесною», оскільки вона зображена у дусі ренесансного культу краси людського тіла, а також розкриває фізіологічне підґрунтя поведінки персонажів. Сам В. Єрко визначає мистецтво як «фізіологічну, природну особливість кожної конкретної особистості, тобто як особливості статури і обличчя, як бажання сидіти на місці, або бажання бігти, або бажання плисти, як бажання вилучати з чогось звуки» [33]. Із надр шекспірового тексту художник видобуває непримітні для основної сюжетної лінії сце-

ни і зображує їх унікальним способом, формуючи авторський стиль. Художник відверто кепкує над текстом «метра літератури». Його візуалізація традиційного трагедійного твору отримує статус, як визначає його сам В. Єрко, «комедії помилок з поганим кінцем» [15]. «Мама Джульєтти і служниця міркують про те, що добре б видати заміж цю Джульєтту. Продовження роду, об'єднання фінансів – штука серйозна. При чому тут любов? Пора народжувати спадкоємців» [15], – розповів про ідею однієї з ілюстрацій В. Єрко. Композицію рисунку складають дві фігури на задньому плані: матері Джульєтти і її годувальниці. Обидві жінки існують у застиглому стані. Мати зображена з напрочуд ренесансним обличчям, яке втім перекривається фактурами В. Єрка, – очевидно, що жінка благородного походження, але постать її сутула і неприваблива. Поряд із нею, на емоційному контрасті, виписаний образ служниці: молода жінка, без єдиної зморшки, із простонародним «оскалом» на лиці. Художник рельєфно змалював таку собі реготуху з випнутими напоказ грудьми, – вона не соромиться свого тіла, бо знає його призначення. На передній план рисунку художник вивів скупчення бажань та керуючу силу вчинків цих жінок: «І ось в центрі ілюстрації я зобразив такий «вівтар» – свічку у вигляді «чоловічого достоїнства» [15]. Полишаючи межі еротичності В. Єрко доводить вульгарність зображення до іронічного узагальнення. Родичі пропонують покласти до «вівтаря» молодість, чистоту, дівочу цноту Джульєтти. У певній мірі художник звертається до сьогоднішніх матерів з постановкою питання про неналежне виховання дитини, яка мимоволі стає пішаком у дорослій грі. Адже трагедія Ромео і Джульєтти, по суті двох звичайно закоханих підлітків, нерозривно пов'язана із проблемою гордині і банальною людською дурістю (невмінням прощати) їх батьків, Монтеккі і Капулетті.

Пролонгація теми «продовження роду» відображена в ілюстрації В. Єрка з центральною постаттю батька Джульєтти. У фігуру родоначальника вписаний дитячий образ, а контрастними фактурами прокреслені фізіологічні подробиці кремезного чоловіка (який нагадує традиційне портретне зображення Генріха VIII). Композиційний прийом «фігури у фігурі» В. Єрко також використав в ілюстраціях до «Гамлета» (2008) та історичного роману Л. Костенко «Маруся Чурай» (2018).

У недвозначному ключі зображені В. Єрком слуги дому Капулетті. Астенічні парубки звернені один до одного у обміні непристойними жестами. Вуличні пси знатних панів (на що художник натякає чудернацькими капелюхами-звірами) зображені із явним інтимним підтекстом. Вони наче розігрують власну драму «Ромео і Джульєтти». Художник насичує графічну історію трагедії В. Шекспіра великою кількістю персонажів: батьки Джульєтти, її недолугий суджений Паріс, друг Ромео – Меркуціо, лихий аптекар, священик, слуги, музики, богиня сну Меб і навіть смерть у вигляді співчутливого скелета. Ілюстрації В. Єрка спрямовані надихнути сучасну людину новими образами звичної класичної літератури. Безумовно, В. Єрко не виключає із ілюстрацій головних героїв п'єси, але побіжні персонажі видаються йому більш привабливими у художньому сенсі: «Мені хотілося якоїсь гри і легкості. Не хотілося сплетених рук, великих очей, ніжних обіймів і сліз. Це робили до мене і будуть робити після» [15].

Графік неодноразово зображує Ромео і Джульєтту, проводячи їх образи ключовими моментами сюжету: Ромео під балконом Джульєтти, Джульєтта і Паріс, Прощання Ромео з Джульєттою, Ромео і Меркуціо, Джульєтта яка прийняла отруту, Ромео і вмираючий Паріс, Ромео і брат Лоренцо, Ромео і Джульєтта у гробниці. Перше зображення Ромео і Джульєтти знаходиться на титульній сторінці. Їх фігури виписані без прив'язки до фону, і ніби парять у просторі вікових оповідей і тлумачень, відірвані від усього земного. І хоч як митець «пручався», романтизованих образів він свідомо не уникнув. Ромео і Джульєтта у В. Єрка символізують юність, і найніжніші почуття без неприємного флеру. В ілюстраціях присутній рослинний мотив. Краса і цвіт квітів, вплетених до композиції

з фігурами закоханих, ніби мовлять: ось де справжнє життя, щирі емоції, тут маємо шукати маніфест кохання.

Ілюстрації В. Єрка до «Гамлета» та «Ромео і Джульєтти» мають спільні риси, проте різниця на літературному рівні чітко прослідковується у мистецьких рішеннях графіка. Якщо п'єса «Ромео і Джульєтта», у визначенні художника, «про любов», тоді «Гамлет» – «про обов'язок».

Створюючи у «Гамлеті» цільні композиції з химерними фактурами, для «Ромео і Джульєтти» художник зіставляє окремі елементи малюнка (тіла, предмети, орнамент) у колаж. Фоном ілюстрацій до трагедії закоханих слугує бронзовий підклад. Попри наявність чітких портретів персонажів В. Єрко насичує оформлення шекспірових драм окремими символічними елементами, до яких входять мечі, голови, силуети та деталі, що не піддаються однозначній трактовці. Графік керується принципом художньої компіляції, виводячи свої некласичні ілюстрації на рівень метафори і мистецького узагальнення.

Художник використовує атрибути епохи В. Шекспіра, змінюючи традиційну форму їх зображення. Нова візуалізація оперує постмодерністськими поняттями компіляції, деконструкції, тяжіння до ірреальності, де смілива наочність інстинктів вплітається у фантасмагорію сну. Суто художні прийоми, доступні митцю XXI століття, надають графіці В. Єрка сучасного вираження. Художник у книжковій ілюстрації здійснює ту ж революцію, яку А. Жолдак впровадив в українському театрі («Гамлет. Сни», 2002; «Ромео і Джульєтта. Фрагменти», 2005). Ілюстрації В. Єрка породжують асоціації, продовжуючи ланцюжок ідей художника роздумами глядача-читача, щодалі віддаляючи його від тексту В. Шекспіра.

На думку науковців, графіці В. Єрка притаманна надмірна деталізація [26]. Наявність складної композиції з багаточисленними елементами та фігурами кочує від дитячих ілюстрацій до графіки, розрахованої на більш дорослу аудиторію. Босхівський мотив скрупульозної деталізації рисунку стає характерною рисою графічного мистецтва В. Єрка.

Джерелом для власних інспірацій В. Єрка постала творчість Альбіна Бруновського і Вернера Тюбке задовольнили потреби графіка у дорослому філософствуванні та знаходженні власного стилю. Сюрреалістичні одкровення А. Бруновського помітно вплинули на тенденції мистецтва В. Єрка. Мотив багаторівневої ілюстрації, так званої «корзини на голові», що певним чином відбитий у творчості А. Бруновського (серія «Дама у капелюхі»), автопортретах С. Якутовича, а ще раніше у О. Тишлера, сформувався і зазнав трансформації у роботах київського графіка. На книжкових обкладинках «квітковий рай» обрамляє обличчя шекспірівської Джульєтти, а світ живих створінь символічно «населяє» зачіску Вероніки із притчі П. Коельо «Вероніка вирішує померти». Характерним для більшості робіт В. Єрка є мотив голови-зачіски, роздвоєної на різні боки. Він присутній в ілюстраціях до «Снігової королеви» та «Казок Туманного Альбіону», а також наскрізним зображенням проходить через «дорослу» графіку митця (К. Кастанеда, П. Коельо, А. Поссе, Г. Лавкрафт, Е. Гофман, Л. Перуц, І. Кальвіно, Дж. Свіфт, В. Шекспір).

В ілюстрації до «Гамлета» В. Єрко зобразив персонажів Розенкранца і Гільденстерна як дві балакучі голови, в яких замість волосся із маківки ростуть руки. Кістляві пальчики мізкуватих друзів віртуозно перебирають флейту – здається, що персонажі доповнюють один одного, зливаючись в єдине ціле. Таким чином художник створює цільну композицію рисунка, формує концепцію зображення образів героїв і заразом будує графічну метафору для маніпуляційних дій по відношенню до Гамлета. Художник унаочнює можливості вправного розуму впливати на поведінку схильних до навіювання людей.

Ілюстративне оформлення «Гамлета» багатоскладове, має філософські підтексти і просякнуте трагічною подачею сюжету. Художник відмовляється від прямої ілюстративності: «У п'єсах Шекспіра головні події відбуваються не в дії, а в паузах, характерах, роздумах героїв, в якихось іронічних зауваженнях. Мені це набагато цікавіше, ніж ілюструвати просто дію» [27].

Графік намагався розкрити складні почуття героїв і дати власну трактовку їх характерів. В ілюстраціях В. Єрка немає дидактики, але є особлива атмосфера, де сполучаються передчуття неминучої смерті і закодовані у графічних символах характери і стани персонажів. У якості наскрізного символу художник використав зображення кісток та черепів. У рисунках відсутній рослинний мотив – усі деталі, орнаменти та фактури сухі, скрючені, неживі. До речі, у створенні текстур приймала участь донька художника, яка має мистецьку освіту [27; 10].

В. Єрко не змінює сутності драм В. Шекспіра, але трансформує форму їх візуальності. Питання змісту і форми у мистецтві залишається нагальним, проте для київського графіка воно вже є вирішеним. В. Єрко вважає: «Форма, принаймні в образотворчому мистецтві, є носієм усього. Зміст без форми не має ніякого значення, хоч би яким корисним він був» [7]. Саме тому психологічні моменти шекспірових п'єс він втілює у форму художнього символу. Зав'язка драматурга – у якій після смерті короля, брат із шаленою швидкістю посідає його місце не лише на троні, а й у ліжку удови-королеви – іронічно змальована графіком. В ілюстрації В. Єрка мертвий батько Гамлета зображений у якості «основної страви» на весіллі матері і дядька: «І ось лежить на таці приготований старий король, в гарнірі з артишоків і яблук...» [27]. Графік не приховує свого сарказму, оскільки вбачає здатність трагедії з часом перетворюватися на комедію.

Сам Гамлет зображений звичайним парубком, оскільки особливим він стає лише під натиском обставин. В. Єрко не виокремлює для Гамлета чільного місця у своїх ілюстраціях, але пов'язує його образ із образами інших персонажів. Так утворилася інтерпретація сцени відвертої розмови Гамлета з матір'ю. Хоча їх щирість у розумінні В. Єрка лишається під питанням. На рисунку фігури персонажів утворюють горизонтальну лінію. Вони схилені один до одного у довірливому русі. Очі їх закриті, а руки одного перекривають зони чуття іншого. Візуально ілюстрація В. Єрка перегукується із зображенням мавпочок, що уособлюють ідеї буддистської мудрості: «Якщо я не бачу зла, не чую про зло і нічого не говорю про зло, то я захищений від нього».

Показовим є зображений В. Єрком образ Офелії. Фігура дівчини неприв'язана до фону і утворює горизонтальну композицію ілюстрації. Оголене тіло «сплячої красуні» прикрите безформною сукнею, наче під нею немає ані кісток, ані шкіри. Силует Офелії щільно оточений зграєю риб, можливо тих, що здатні обгризати м'ясо з кісток, як маленькі прозорі рибки з озера Байкал. Офелія В. Єрка – парафраз художника зі своєї ж роботи 1990 року. Тоді митець створив ілюстрацію до детективного роману «Клеймо підозри» із зображенням жіночої голови, у яку багаточисельні руки тицяють пальцями. Звичайно, художня мова графіка в оформленні «Гамлета» зазнала розвитку і набула глибини та вишуканості мистецької думки.

Графіка В. Єрка до творів В. Шекспіра не претендує ні на якусь першість, ні на унікальність, ні на вичерпність теми, але вона має особливу художню мову, сповнену любові ілюстратора до мистецтва. Науковці вже висловили думку, що роботи В. Єрка «презентують нову українську школу книжкової графіки» [20:167]. Вже у двох п'єсах художник вільно поводився з традиційними шекспіровими образами і, не порушуючи сюжетної концепції драматурга, створював власні адаптації. До однієї з ілюстрацій «Гамлета» В. Єрко навіть вписав фігуру самого В. Шекспіра. На черзі нова українська казка про пригоди короля Ліра від Ю. Андруховича і В. Єрка. Ймовірно, що вона також увійде до чорно-білої серії робіт митця і, як пророкував художник [15], матиме срібний підклад (за аналогією із виданням «Ромео і Джульєтти»).

Висновки та перспективи дослідження. Звернення В. Єрка до шекспірівської теми історично, а також ідейно продовжує книжкову графіку С. Якутовича. Спільним для художників є створення портретної галереї персонажів. Проте, на відміну від робіт попередника, малюнки В. Єрка зображують постатей шекспірівських драм, нівелюючи традиційне домінування обра-

зів головних героїв на користь другорядних. Усі шекспірівські образи самоцінні для графіка. Митець відмовляється від прямої ілюстративності, обираючи не лише загальноприйняті до змалювання фрагменти творів (Гамлет з черепом Йоріка, Ромео під балконом Джульєтти), а й власне йому цікаві моменти (конфуз служника, який не вміє читати; відверта розмова матері Джульєтти з годувальницею). Спираючись на деконструкцію художніх образів, В. Єрко будує нову візуальну сюжетику через символи, метафори та естетизацію.

Митець створює чорно-білу графіку, основану на природньому контрасті, досягаючи уваги споглядача до композиції, деталей і емоційного змісту ілюстрацій. В. Єрко працює у змішаній техніці, де сполучає олівець, туш, перо, графічний планшет. Для ілюстративного оформлення «Ромео і Джульєтти» художник винайшов бронзовий підклад, як засіб увиразнення графічного зображення.

Ілюстрації В. Єрка заворожують читачів, викликають емоції і не залишають байдужою сучасну людину. Жвавий інтерес до творчості митця можна трактувати як потреби часу. У добу постмодернізму, що охоплює усі сфери мистецтва, людина відкрита до різних напрямків пластичної мови. Завзято сприймає художню компіляцію, психологічну та фізіологічну відвертість мистецтва, подані В. Єрком у графіці. Митець не заперечує вихідний текст драматурга, проте на перший план образотворчої трактовки п'єс виводить форму, як носія усіх художніх сенсів. Авторський стиль В. Єрка апелює прийомами колажування, комбінаторики, надмірної деталізації. Художник впроваджує в ілюстрації метод дуалізму: зображує конкретні образи персонажів, атрибути епохи В. Шекспіра і одночасно насичує графічні аркуші абстрактними безпредметними фактурами.

Сучасний підхід до ілюстрування творів В. Шекспіра від художника В. Єрка означає можливість творення нової візуальності та художньої реальності для відомих і заяложених мистецтвом класичних образів.

Дослідження нових аспектів творчості В. Єрка мають перспективу визначення здобутків сучасного графічного мистецтва: техніка виконання ілюстрації, що вбирає досягнення минулого і використовує переваги технічного прогресу сьогодення; місце ілюстрації у візуальному оформленні книжкового видання; оволодіння мистецтвознавчою наукою новітньою графічною мовою; окреслення недоліків та можливостей вітчизняного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. «Відсутність... помилок робить ілюстрацію неживою»: інтерв'ю / спілкувався Т. Головко. *День*. № 145. 2009. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/vidsutnist-pomilok-robit-ilyustraciyu-nezhivoyu. (дата звернення: 10.10.2020).

2. «Мені в дитинстві»: інтерв'ю / спілкувалися С. Васильєв, Л. Ганжа. *День*. № 48. 1999. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/meni - v-ditinstvi. (дата звернення: 10.10.2020).

3. «Чоловік стає людиною після 25 років», – Владислав Єрко, художник-ілюстратор: інтерв'ю / спілкувалася О. Шарговська. *Країна*. 2012. URL: https://gazeta.ua/ru/articles/opinions-journal/_colovik-staye-lyudinoyu-pislya-25-rokiv-vladislav-erko-hudozhnikilyustrator/442662. (дата звернення: 10.10.2020).

4. «Я ховаюся за автором і влаштовую тиху екранізацію тексту»: інтерв'ю / спілкувалася М. Кушнір. 2017. URL: https://thepoint.rabota.ua/ya-hovayusya-za-avtorom-i-vlashtovuyu-ty-

hu-ekranizatsiyu-tekstu-intervyu-z-ilyustrato-rom-a-ba-by-ha-la-ma-hy-vladyslavom-yerko/. (дата звернення: 10.10.2020).

5. Владислав Ерко : альбом / за ред.: В. Горовенко, Е. Маноха. 2014. URL: https://zadacha.uanet.biz/home/druzja-i-ikh-raboty/manokha-e/ukr/ukrainskie-oformiteli/vladislav-erko. (дата звернення: 10.10.2020).

6. Владислав Єрко: «Малкович затягнув мене в церкву. Не міг дивитися на нехриста у видавництві»: інтерв'ю / спілкувалася Н. Лебідь. 2007. URL: https://rozmova.wordpress.com/2018/03/02/vladyslav-erko-4/. (дата звернення: 10. 10. 2020).

7. Владислав Єрко: «Нічого зайвого в дитинстві не буває»: інтерв'ю / спілкувалася Я. Дубинянська. *Дзеркало тижня*. 2005. URL: http://ababahalamaha.com.ua/uk/Дзеркало_тижня,_2005-12-30,_Владислав_Єрко:_«Нічого_зайвого_в_дитинстві_не_буває». (дата звернення: 10. 10.2020).

8. Владислав Єрко: «Я мазохіст серед садистів»: інтерв'ю / спілкувалася І. Троскот. Друг читача. 2008. URL: https://vsiknygy.net.ua/interview/377/. (дата звернення: 10.10.2020).

9. Владислав Єрко: «Я не вважаю свої книги шедеврами»: інтерв'ю / спілкувалася О. Ковалевська. *Культурний портал «е-Куфер».* 2004. URL: https://kovalevska.wordpress.com/2004/12/01/vladyslav-erko/. (дата звернення: 10.10.2020).

10. Владислав Єрко: я б ніколи в житті не погодився ілюструвати «Майстра та Маргариту»: інтерв'ю / спілкувалася А. Ященко. *УНІАН*. 2008. URL: https://www.unian.ua/society/148956-vladislav-erko-ya-b-nikoli-v-jitti-ne-pogodivsya-ilyustruvati-maystra-ta-margaritu.html. (дата звернення: 10.10.2020).

11. Давиденко Л. Ф. Засоби художньої виразності у книжковій графіці: традиції та інновації. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету, 2014.* №1 (12) 2014 серія педагогіка с. 115-118.

12. Дроздовський Д. «Тілесний» Шекспір. *Україна молода*. № 55. 2016. URL: https://www.umoloda.kiev.ua/number/2808/164/97862/. (дата звернення: 10.10.2020).

13. Иван Малкович: «Андрухович сохранил в новом переводе «Ромео и Джульетты» все эротические намеки, которые так любил Шекспир»: інтерв'ю / спілкувалася К. Константінова. *ZN.UA*. Вип. № 6. 2016. URL: https://zn.ua/ART/ivan-malkovich-andruhovich-sohranil-v-novom-perevode-romeo-i-dzhuletty-vse-eroticheskie-nameki-kotorye-tak-lyubil-shekspir-_.html. (дата звернення: 10.10.2020).

14. Иллюстрации к книгам Пауло Коэльо : альбом. Київ : Софія, 2003. 40 с.

15. Интервью с Владиславом Ерко о новой книге – пьесе Шекспира «Ромео и Джульетта»: інтерв'ю / спілкувалася І. Оліх. URL: https://artchive.ru/publications/1583~Interv'ju_s_Vladislavom_Erko_o_novoj_knige_p'ese_Shekspira_Romeo_i_Dzhul'etta. (дата звернення: 10.10.2020).

16. Интервью с художником Вячеславом Ерко. *Йога и не только*. Вип. 791. URL: https://subscribe.ru/archive/rest.esoteric.yogakiev/201411/26182700.html. (дата звернення: 10.10. 2020).

17. Ілюстратор Владислав Єрко: «Мрія чекає не більше двох років»: інтерв'ю / спілкувалася Г. Гошко. 2008. URL: https://life.pravda.com.ua/columns/2008/04/17/3385/. (дата звернення: 10.10.2020).

18. Кадоркіна Ю. О. Сучасна українська книжкова ілюстрація. Оформлення прози та віршованих збірок. *Молодий вчений*. 2018. № 12(1). С. 19–22. URL: http://nbuv.gov.ua/ UJRN /molv_2018_12(1)__7. (дата звернення: 10.10. 2020).

19. Конструктор дитячих візій: інтерв'ю / спілкувався С. Наконечний. *Український тиждень*. URL: https://tyzhden.ua/Publication/3531. (дата звернення: 10.10.2020).

20. Олійник В. А. Трансформації образної системи в дизайні української книги: 1980-1990-х років: дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознав., спец. : 17.00.07 – дизайн / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2018. 217 с.

21. Портрет манери художника: інтерв'ю / спілкувалася Н. Богуславська. *Україна молода*. 2004. URL: https://www.umoloda.kiev.ua/number/103/164/3117/. (дата звернення: 10.10. 2020).

22. Портрет чарівника в юності: інтерв'ю / спілкувалася К. Константінова. *Дзеркало тижня*. Вип. № 38. 2007. URL: https://zn.ua/ukr/ART/portret_charivnika_v_yunosti.html. (дата звернення: 10.10.2020).

23. Токар М. І. Національна складова в ілюструванні української дитячої книги у другій половині XX – на початку XXI століття. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2018. Вип. 1. С. 51–54. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2018_1_10. (дата звернення: 10.10.2020).

24. Токар М. І. Образи героїв української дитячої літератури в книжковій ілюстрації другої половини XX – початку XXI століття : дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознав. (доктора філософії), спец. : 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Львівська

національна академія мистецтв, Міністерство освіти і науки України. Львів, 2018. 403 с.

25. Утомлённый сказкой. Как Владислав Ерко пытается вернуть своё детское счастье: інтерв'ю / спілкувалася Т. Балаєва. 2016. URL: https://focus.ua/culture/355324. (дата звернення: 10.10.2020).

26. Федіна Ю. Освітньо-виховний потенціал ілюстрації дитячої книги. *Вісник інституту розвитку дитини*. 2014. Вип. 35. С. 119–124.

27. Художник-оформитель Владислав Ерко: «Все, что мне хочется делать, я воплощаю в иллюстрациях к книгам»: інтерв'ю / спілкувалася І. Оліх. URL: https://artchive.ru/publications/806~Khudozhnikoformitel'_Vladislav_Erko_Vse_chto_mne_khochetsja_delat'_ja_voploschaju_v_illjustratsijakh_k_knigam.

28. Шекспір В. Гамлет, принц Данський / Пер. з англ. Ю. Андруховича, худ. оформ. В. Єрка. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2008. 240 с.

29. Шекспір В. Ромео і Джульєтта / Пер. з англ. Ю. Андруховича, худ. оформ. В. Єрка. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2016. 208 с.

30. Шекспір В. Твори в шести томах. Перекл. з англ.; Редкол.: Затонський Д. В. (голова) та ін. Київ.: Дніпро, 1984 – 1986.

31. Шепеть Т. М. Станкова графіка Львова 1990 — 2000-х років: національна специфіка та європейський мистецький контекст : дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознав. (доктора філософії), спец. : 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / Львівська національна академія мистецтв МОН України. Львів, 2019. 335 с.

32. Шепеть Т. М. Здобутки українського мистецтва книги кінця ХХ – початку ХХІ ст.: творчий доробок ілюстраторів та технічні експерименти. *Вісник ХДАДМ*. 2017. № 5. С. 120-127.

33. Энтомология искусства Славы Ерко: інтерв'ю / спілкувалася Т. Ларіна. 2006. – URL: https://www.labirint.ru/news/1672/.(дата звернення: 10.10.2020).

REFERENCES

1. «Vidsutnist... pomylok robyt iliustratsiiu nezhyvoiu»: interviu / spilkuvavsia T. Holovko. Den. № 145. 2009. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/vidsutnist-pomilok-robit-ilyustraciyu-nezhivoyu. (data zvernennia: 10.10.2020).

2. «Meni v dytynstvi»: interviu / spilkuvalysia S. Vasyliev, L. Hanzha. Den. № 48. 1999. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/meni-v-ditinstvi. (data zvernennia: 10.10.2020).

3. «Cholovik staie liudynoiu pislia 25 rokiv», – Vladyslav Yerko, khudozhnyk-iliustrator: interviu / spilkuvalasia O. Sharhovska. Kraina. 2012. URL: https://gazeta.ua/ru/articles/opinions-journal/_colovik-staye-lyudinoyu-pislya-25-rokiv-vladislav-erko-hudozhnikilyustrator/442662. (data zvernennia: 10.10.2020).

4. «Ia khovaiusia za avtorom i vlashtovuiu tykhu ekranizatsiiu tekstu»: interviu / spilkuvalasia M. Kushnir. 2017. URL: https://thepoint.rabota.ua/ya-hovayusya-za-avtorom-i-vlashtovuyu-tyhu-ekranizatsiyu-tekstu-intervyu-z-ilyustratorom-a-ba-by-ha-la-ma-hy-vladyslavom-yerko/. (data zvernennia: 10.10.2020).

5. Vladyslav Erko : albom / za red.: V. Horovenko, E. Manokha. 2014. URL: https://zadacha.uanet.biz/home/druzja-i-ikh-raboty/manokha-e/ukr/ukrainskie-oformiteli/vladislav-erko. (data zvernennia: 10.10.2020).

6. Vladyslav Yerko: «Malkovych zatiahnuv mene v tserkvu. Ne mih dyvytysia na nekhrysta u vydavnytstvi»: interviu / spilkuvalasia N. Lebid. 2007. – URL:https://rozmova.wordpress.com/2018/03/02/vladyslav-erko-4/. (data zvernennia: 10.10.2020).

7. Vladyslav Yerko: «Nichoho zaivoho v dytynstvi ne buvaie»: interviu / spilkuvalasia Ya. Dubynianska. Dzerkalo tyzhnia. 2005. URL: http://ababahalamaha.com.ua/uk/Dzerkalo_tyzhnia,_2005-12-30,_Vladyslav_Yerko:_«Nichoho_zaivoho_v_dytynstvi_ne_buvaie». (data zvernennia: 10.10. 2020).

8. Vladyslav Yerko: «Ia mazokhist sered sadystiv»: interviu / spilkuvalasia I. Troskot. Druh chytacha. 2008. URL: https://vsiknygy.net.ua/interview/377/. (data zvernennia: 10.10.2020).

9. Vladyslav Yerko: «Ia ne vvazhaiu svoi knyhy shedevramy»: interviu / spilkuvalasia O. Kovalevska. Kulturnyi portal «e-Kufer». 2004. URL: https://kovalevska.wordpress.com/2004/12/01/vladyslav-erko/. (data zvernennia: 10.10.2020).

10. Vladyslav Yerko: ya b nikoly v zhytti ne pohodyvsia iliustruvaty «Maistra ta Marharytu»: interviu / spilkuvalasia A. Yashchenko. UNIAN. 2008. URL: https://www.unian.ua/society/148-956-vladislav-erko-ya-b-nikoli-v-jitti-ne-pogodivsya-ilyustruvati-maystra-ta-margaritu.html. (data zvernennia: 10.10.2020).

11. Davydenko L. F. Zasoby khudozhnoi vyraznosti u knyzhkovii hrafitsi: tradytsii ta innovatsii. *Naukovyi visnyk Melitopolskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*. 2014. №1 (12) seriia pedahohika s. 115-118.

12. Drozdovskyi D. «Tilesnyi» Shekspir. Ukraina moloda. № 55. 2016. URL: https://www.-

umoloda.kiev.ua/number/2808/164/97862/. (data zvernennia: 10.10.2020).

13. Ivan Malkovich: «Andruhovich sohranil v novom perevode "Romeo i Dzhulettyi» vse eroticheskie nameki, kotoryie tak lyubil Shekspir»: interviu / spilkuvalasia K. Konstantinova. ZN.UA. Vyp. № 6. 2016. URL: https://zn.ua/ART/ivan-malkovich-andruhovich-sohranil-v-novom-perevode-romeo-i-dzhuletty-vse-eroticheskie-nameki-kotorye-tak-lyubil-shekspir-_.html. (data zvernennia: 10.10.2020).

14. Illyustratsii k knigam Paulo Koelo: albom. Kyiv : Sofiia, 2003. 40 s.

15. Intervyu s Vladislavom Erko o novoy knige – pese Shekspira «Romeo i Dzhuletta»: interviu / spilkuvalasia I. Olikh. URL: https://artchive.ru/publications/1583~Intervju_s_Vladislavom_Erko_o_novoj_knige_pese_Shekspira_Romeo_i_Dzhuletta. (data zvernennia: 10.10.2020).

16. Intervyu s hudozhnikom Vyacheslavom Erko. Yoga i ne tolko. Vyp. 791. URL: https://subscribe.ru/archive/rest.esoteric.yogakiev/201411/26182700.html. (data zvernennia: 10.10.2020).

17. Iliustrator Vladyslav Yerko: «Mriia chekaie ne bilshe dvokh rokiv»: interviu / spilkuvalasia H. Hoshko. 2008. URL: https://life.pravda.com.ua/columns/2008/04/17/3385/. (data zvernennia: 10.10.2020).

18. Kadorkina Yu. O. Suchasna ukrainska knyzhkova iliustratsiia. Oformlennia prozy ta virshovanykh zbirok. *Molodyi vchenyi*. 2018. № 12(1). S. 19–22. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_12(1)__7. (data zvernennia: 10.10.2020).

19. Konstruktor dytiachykh vizii: interviu / spilkuvavsia S. Nakonechnyi. Ukrainskyi tyzhden.URL: https://tyzhden.ua/Publication/3531. (data zvernennia: 10.10.2020).

20. Oliinyk V. A. Transformatsii obraznoi systemy v dyzaini ukrainskoi knyhy: 1980-1990-kh rokiv : dys. na zdobuttia naukovoho stupenia kand. mystetstvoznav., spets. : 17.00.07 – dyzain / Kyivskyi nats. un-t kultury i mystetstv. Kyiv, 2018. 217 s.

21. Portret manery khudozhnyka: interviu / spilkuvalasia N. Bohuslavska. Ukraina moloda. 2004. URL: https://www.umoloda.kiev.ua/number/103/164/3117/. (data zvernennia: 10.10.2020).

22. Portret charivnyka v yunosti: interviu / spilkuvalasia K. Konstantinova. Dzerkalo tyzhnia. Byp. № 38. 2007. URL: https://zn.ua/ukr/ART/portret_charivnika_v_yunosti.html. (data zvernennia: 10.10.2020).

23. Tokar M. I. Natsionalna skladova v iliustruvanni ukrainskoi dytiachoi knyhy u druhii polovyni KhKh – na pochatku KhKhI stolittia. Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti. 2018. Vyp. 1. S. 51–54. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2018_1_10. (data zvernennia: 10.10.2020).

24. Tokar M. I. Obrazy heroiv ukrainskoi dytiachoi literatury v knyzhkovii iliustratsii druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI stolittia : dys. na zdobuttia naukovoho stupenia kand. mystetstvoznav. (doktora filosofii), spets. : 17.00.05 «Obrazotvorche mystetstvo» / Kharkivska derzhavna akademiia dyzainu i mystetstv, Lvivska natsionalna akademiia mystetstv, Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy. Lviv, 2018. 403 s.

25. UtomlYonnyiy skazkoy. Kak Vladislav Erko pyitaetsya vernut svoYo detskoe schaste: interviu / spilkuvalasia T. Balaieva. 2016. URL: https://focus.ua/culture/355324. (data zvernennia: 10.10.2020).

26. Fedina Yu. Osvitno-vykhovnyi potentsial iliustratsii dytiachoi knyhy. Visnyk instytutu rozvytku dytyny. 2014. Vyp. 35. S. 119–124.

27. Hudozhnik-oformitel Vladislav Erko: «Vse, chto mne hochetsya delat, ya voploschayu v illyustratsiyah k knigam»: interviu / spilkuvalasia I. Olikh. URL: https://artchive.ru/publications/806~Khudozhnikoformitel_Vladislav_Erko_Vse_chto_mne_khochetsja_delat_ja_voploschaju_v_illjustratsijakh_k_knigam. (data zvernennia: 10.10.2020).

28. Shekspir V. Hamlet, prynts Danskyi / Per. z anhl. Yu. Andrukhovycha, khud. oform. V. Yerka. Kyiv : A-BA-BA-HA-LA-MA-HA, 2008. 240 s.

29. Shekspir V. Romeo i Dzhulietta / Per. z anhl. Yu. Andrukhovycha, khud. oform. V. Yerka. Kyiv : A-BA-BA-HA-LA-MA-HA, 2016. 208 s.

30. Shekspir V. Tvory v shesty tomakh. Perekl. z anhl.; Redkol.: Zatonskyi D. V. (holova) ta in. Kyiv.: Dnipro, 1984 – 1986.

31. Shepet T. M. Stankova hrafika Lvova 1990 — 2000-kh rokiv: natsionalna spetsyfika ta yevropeiskyi mystetskyi kontekst : dys. na zdobuttia naukovoho stupenia kand. mystetstvoznav. (doktora filosofii), spets. : 17.00.05 «Obrazotvorche mystetstvo» / Lvivska natsionalna akademiia mystetstv MON Ukrainy. Lviv, 2019. 335 s.

32. Shepet T. M. Zdobutky ukrainskoho mystetstva knyhy kintsia KhKh – pochatku KhKhI st.: tvorchyi dorobok iliustratoriv ta tekhnichni eksperymenty. *Visnyk KhDADM*. 2017. № 5. S. 120–127.

33. Entomologiya iskusstva Slavyi Erko: interviu / spilkuvalasia T. Larina. 2006. URL: https://www.labirint.ru/news/1672/.(data zvernennia: 10.10.2020).

Стаття надійшла до редакції
19 вересня 2020 року

УДК 711.004.2+007
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-223-226

Ольга БОРИСЕНКО,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри графічного дизайну і мистецтва книги,
Українська академія друкарства,
м. Львів, Україна

ВІРТУАЛЬНИЙ ПРОСТІР ЯК ІНСТРУМЕНТ ДИЗАЙНУ І КОМУНІКАЦІЇ

Борисенко О. М. Віртуальний простір як інструмент дизайну і комунікації. Стаття представляє розуміння та сприйняття віртуальної парадигми та засобів комунікації, що керують віртуальним середовищем та дизайнерською діяльністю в галузях культури. З'ясовано, як виглядає перспектива розвитку віртуального середовища в майбутньому. Культурні галузі вже внесли свій внесок у життя людей у віртуальному просторі Інтернету. Деякі стратегії не обмежуються лише зміцненням потенціалу культурних територій та мистецько-культурною діяльністю. Багато з них включають багато інших елементів, пов'язаних з віртуальною культурою — цифрові ігри, віртуальні музеї та галереї, віртуальні парки та навчальні центри, ринки цифрової віртуальної реальності тощо. З іншого боку, просторова модель віртуальних галузей є незбалансованою. Через значну різницю в розподілі інструментів проектування між минулим і майбутнім ми вивчаємо віртуальне середовище, яке розглядається як інструмент для сприяння розвитку комунікацій та пом'якшення цих відмінностей у дизайні.

***Ключові слова**:* віртуальне середовище, дизайн, комунікативні інструменти, інтернет-культура.

© Ольга Борисенко, 2020

Борисенко О. Н. Виртуальное пространство как инструмент дизайна и коммуникации. Статья представляет понимание и восприятие виртуальной парадигмы и средств коммуникации, которые управляют виртуальной средой и дизайнерской деятельностью в области культуры. Выяснено, как выглядит перспектива развития виртуальной среды в будущем. Культурные области уже внесли свой вклад в жизнь людей в виртуальном пространстве Интернета. Некоторые стратегии не ограничиваются только укреплением потенциала культурных территорий и художественно-культурной деятельностью. Многие из них включают много других элементов, связанных с виртуальной культурой – цифровые игры, виртуальные музеи и галереи, виртуальные парки и учебные центры, рынки цифровой виртуальной реальности и др. С другой стороны, пространственная модель виртуальных отраслей является несбалансированной. -За значительной разницы в распределении инструментов проектирования между прошлым и будущим мы изучаем виртуальную среду, которое рассматривается как инструмент для содействия развитию коммуникаций и смягчения этих различий в дизайне.

Ключевые слова: виртуальная среда, дизайн, коммуникативные инструменты, интернет-культура.

Borysenko O. Virtual space as a tool of design and communication. The paper represents understanding and perception of the virtual «mass culture» paradigm, and the communication tools that govern the virtual space and design-activity in cultural industries are explored. We study out what are particular views on perspectives of the virtual space in the future. Cultural-industries already have made a contribution to people's lives in virtual internet spatial. Some strategies space are not limited to cultural territorial structures' capacity building and artistic-cultural activities. Many of them incorporate many other virtual culture-related elements — digital games, virtual museums and galleries, virtual parks and educations hubs, digital VR markets, and the like. On the other hand, the virtual industries' spatial model is imbalanced. Because of significant dissimilarity in design-tool distribution between past and future we study out virtual environment regarded as a tool for fostering communication development and softening these dissimilarities by design.

Keywords: virtual space, design, communication tools, Internet culture.

Розгляд і аналіз форм видовищної культури доби постмодерну демонструють приклад автономної самодостатньої реальності [3]. Самодостатність мистецьких візуальних форм знаходить нові грані огляду, натомість віртуальний простір розширює сферу впливу на наше життя як інструмент дизайну і комунікації. Певним аспектам дизайну присвячені праці інших науковців, в тому числі О. Луковської [2]. Питанням культурного продукту як матеріального чи віртуального носія арт-культури і масової культури розглянув В. Величко, який зазначив, що зароджена у XXI столітті віртуальна культура близька за характеристиками до масової [1]. Явище віртуальної культури, як видовищної форми, в XXI ст. все більше заповнює культурно-мистецький простір, чим й заслуговує на увагу дослідників.

Зміни видовищних культурних форм та усталених понять відображають еволюційність розвитку мистецтва. Зміни в епоху постмодерну знаменують перетворення вербальної парадигми на візуальну [3]. Прагнення досягнути результату візуальними методами людству знайомі віддавна. Відсутність абетки компенсувалась знаками, малюнками, предметними формами у статичному та динамічному вимірах. Ці знакові форми візуальної комунікації сьогодні є базисом розгляду моделі віртуального середовища.

Однією із дефініцій поняття є: «*середовища – речовини, тіла, що заповнюють який-небудь простір і мають певні властивості*» (за тлумачним словником). Такою речовиною у контексті теми є віртуальне середовище. Її (речовини) не існує в досяжному просторі, її не можна відчути на дотик, але віртуальність візуалізується й цілковито заповнює людську уяву відсутністю присутнього.

Віртуальне середовище як складова ігрової комп'ютерної індустрії знайома споживачу від 60-х років XX століття. Занурення в ігровий 3D-простір відбувається, якщо останній приваблює: а) функціональним дизайном, б) відчуттям середовища, в) сюжетом, г) технічними характеристиками. Комп'ютерні ігри сьогодні є не лише розважальним сегментом культури. Вони стають потужними *віртуальними системами комунікації*, більша частина якої сьогодні відбувається в Інтернет-мережах. Аудиторія користувачів цих систем стає аудиторію споживачів медіапродукту, який пропонує виробник. Індустрія створення Інтернет-ігор щорічно набуває все більших обсягів, а тепер у часи боротьби з пандемією Covid-19, цей ринок стрімко поповнюється новими продуктами. Виникають ігрові платформи для розваг і бізнесу, які дозволяють розширити клієнтську базу, основна частина якої знаходиться у віртуальному середовищі. Культурні продукти інтернет-культури у формі віртуальної реальності заповнюють різні сфери життєдіяльності людини.

Інструментом комунікації віртуальне середовище повноцінно стало у час пандемії 2020 року. Поширення нових цифрових форм та методів вербального обміну, не оминуло і віртуальне спілкування, наприклад за допомогою програмного забезпечення, як AltspaceVR.

AltspaceVR позиціонує себе як простір для проведення заходів**,** для відвідування живих шоу, зустрічей, крутих занять та ігр тощо з друзями з усього світу. У VR є конференц-зали і кабінети, можливість демонстрації презентації, відкриття вернісажу, чи арт-об'єкту. Тут святкують дні народження в час ізоляції, і навіть п'ють віртуальне пиво у барі… Учасники подій можуть пересуватися між кімнатами, територіями, та спілкуватися між собою в реальному часі голосовим чатом. Все завдяки магії віртуальної реальності. Програмне середовище веде розклад подій, до який кожний учасник/користувач може приєднатися і відвідати не як звичайний глядач, а як учасник цього заходу. Віртуальне середовище розширює свої функції щодня, які обернено пропорційні зменшенню живого спілкування та подорожей. Мистецьке, освітнє, культурне, наукове середовище поступово занурюються у «бездотиковий» світ, свого роду матрицю VR-простору.

Висновки. Сьогодні віртуальне середовище як повноцінний інструмент дизайну та комунікації поруч з кожною людиною.

Рис. Серфі-фото, зроблені автором у середовищі AltspaceVR, вересень 2020 р.

Передусім як маловитратний та енергоощадний інструмент, VR сприяє достатньо простому і дешевому доступу до інформації різного характеру в освітньому середовищі університетів, навчальних онлайн-центрах, у бібліотеках та книгосховищах, є візуальною альтернативою відвідування та огляду пам'яток світової культурної спадщини, музеїв та мистецьких галерей тощо. Засобами інструменту «віртуальне середовище» відбувається формування *віртуального* світогляду людини, який наповнюється інтернет-культурою. Занурення у віртуальне середовище дозволяє зробити процес комунікації значно легшим, адже просторова видовищна форма у якій кожний користувач-відвідувач може створити не лише власний образ (вибір статі (!), антропометричних даних, одягу), але й сформувати/обрати навколишнє середовище для віртуального перебування та вербального спілкування. В особливому тренді у VR тепер масові культурно-мистецькі заходи: концерти, вистави, відкриття виставок. Така відкритість поза реальним простором видозмінює світогляд людини. Знищується традиційні комунікативні інструменти, погіршується якість візуального продукту, в результаті чого масові та елітарні мистецькі форми минулого перетворюються на моноцифрову форму майбутнього. Де якість візуалізації оцифрованого продукту VR-середовища залежить від кількості пікселів виробничо-споживацьких інструментів дизайну. Реальні смисли та образи віртуалізуються, захоплюючи все більше й більше ділянок життєдіяльності людини.

УДК 069.5:004.031.42–049.7
ORCID ID: 0000-0001-8243-3544
ORCID ID: 0000-0002-6968-3204
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-226-232

Вікторія СЛИВКА,
викладач кафедри дизайну,
Закарпатська академія мистецтв,
м. Ужгород, Україна

Ігор СЛИВКА,
старший викладач кафедри дизайну,
Закарпатська академія мистецтв,
м. Ужгород, Україна

ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ВИСТАВКОВИХ ПРОСТОРАХ

Сливка В. В., Сливка І. І. Використання інтерактивних технологій у виставкових просторах. У статі досліджені приклади використання інтерактивних технологій у виставкових просторах. Досліджуються різноманітні приклади формування експозицій та застосування цифрових технологічних новинок, у сучасних світових виставкових та музейних експозиціях. Автори пропонують ознайомитися з окремими зразками за останні десятиліття, в яких аналізується та прогнозується дизайн виставкових просторів, враховуючи технічний розвиток та вимоги відвідувачів, в інтерактивних залах та виставках. Дане дослідження базується на тематичних, художньо стилістичних напрямках і враховує зміни в соціально-культурних особливостях сьогодення, використовуючи віртуальні технології. Проаналізовано різноманітні візуальні технології, їх застосування, тенденції розвитку та новітні можливості, що створять нові дизайнерські напрямки в рішеннях новітніх виставкових просторів та музейних експозицій.

Ключові слова: інтерактивні технології, інновації, виставкові простори, дизайн експозицій.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Величко В. В. Культурні індустрії Китаю: регіональний вимір: монографія. Львів : Українська академія друкарства, 2019. 304 с.
2. Луковська О. І. Арттекстиль України у контексті європейських експериментальних тенденцій другої половини XX – початку XXI століття : монографія. Київ : Майстер книг, 2018. 248 с.
3. Станіславська К.І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: типологія та специфіка функціонування. автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2012. 36 с.

REFERENCES

1. Velychko V. V. Kulturni industrii Kytaiu: rehionalnyi vymir: monohrafiia. Lviv: Ukrainska akademiia drukarstva, 2019. 304 s.
2. Lukovska O. I. Arttekstyl Ukrainy u kontekstі yevropeiskykh eksperymentalnykh tendentsii druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI stolittia : monohrafiia. Kyiv : Maister knyh, 2018. 248 s.
3. Stanislavska K.I. Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury: typolohiia ta spetsyfika funktsionuvannia. avtoref. dys. ... d-ra mystetstvoznavstva : 26.00.01. Kyiv, 2012. 36 s.

Стаття надійшла до редакції
29 жовтня 2020 року

© Вікторія Сливка, 2020
© Ігор Сливка, 2020

Сливка В. В., Сливка И. И. Использование интерактивных технологий в выставочных пространствах. В статье исследованы примеры использования интерактивных технологий в выставочных пространствах. Исследуются различные примеры формирования экспозиций и применения цифровых технологических новинок, в современных мировых выставочных и музейных экспозициях. Авторы предлагают ознакомиться с отдельными образцами за последние десятилетия, в которых анализируется и прогнозируется дизайн выставочных пространств, учитывая техническое развитие и требования посетителей, в интерактивных залах и выставках. Данное исследование базируется на тематических, художественно стилистических направлениях и учитывает изменения в социально-культурных особенностях настоящее, используя виртуальные технологии. Проанализированы различные визуальные технологии, их применение, тенденции развития и новые возможности, создадут новые дизайнерские направления в решениях новейших выставочных пространств и музейных экспозиций.

Ключевые слова: интерактивные технологии, инновации, выставочные пространства, дизайн экспозиций.

Slyvka V., Slyvka I. Use of interactive technologies in exhibition spaces. Annotation. The uses of interactive technology in the exhibition spaces. The article describes the research of interactive technologies usage in exhibition spaces. Determines features and types of interactive technologies, way of usage, development tendencies, and modern solutions in the design of exhibition spaces. Understanding and exploring the innovative interactive technologies, usage in design of exhibition spaces. The exposition design has actual weight and creates common values of society. With the development of digital computers, multimedia and interactive solutions turn to entertainment, information, and education center.

Traditional, classical exhibitions use technologies as a replacement solution for the temporarily unavailable exhibit, it has been used in small doses, with the intention do not distract the visitor from the whole exhibition and keep the atmosphere of exposition.

In the modern exhibition spaces, the interactive visual objects perform the role of the exhibit itself. Interactive panels and tables, holographic displays and tables, effect 3,4,5D video installations, multimedia installations, audio installations, immersion zones, virtual reality, etc. Modern technologies for exhibition ideas: interactive, multimedia, 3D technology, digital, and virtual. Those could change a space, color, volume, also response to touch, voice, and movements. Creates virtual objects and the stylistic environment by using all surfaces of the interiors, furniture, and shapes. The exhibition space is an information accelerator of development and strengthens the relationship between environment and visitor. Informing about exhibitions and cultural initiatives was determinant in one side approach to visitors.

Recently instead, occur a tendency to cooperate and interact with visitors. This tendency helps us to improve the exhibition spaces and also collect information about visitors' interests. The auditorium became more educated and diverse. Visitors need information on different levels that include different age groups, levels of preparedness, and interests.

That's why the exhibition space needs to be enriched by information and interaction space that creates a connection between visitors and place.

It is important to create an individual experience for visitors in the exhibition space. In recent decades exactly those tendencies appear in exhibition design.

The exhibition space should be flexible, keep the concept of the exhibition, adapt design elements to the digital technology environment. All those techniques help to attract more visitors and emphasize their expectations. The base of production of exhibitions and expositions are transformative and dynamic space, displays information fulfillment based on visitors' demands and interactions. The virtual world of exposition uses visible and invisible systems to show flexibility and transformation ability, depend on exposition technical equipment, gives an opportunity to personalize visitors' experience. Active involvements of new visitors in a way of modeling new technology possibilities, and their unusual usage. Visitors involved in interactive exposition, comfortable, analyzed, with accurate and individual experience creates. Properly designed interactive space can be easily adapted to technology achievements, new waves, or modern challenges. Virtual and interactive environment combined with digital technologies and materials, dive visitors to the topic and idea of the exhibition, create unforgettable emotions, comfortable stay. Thus we use the support of modern computers, starting from a real-time or online event teaser, ticket order, virtual welcome, registration, providing of information. It's a virtual guide, information boxes, conference rooms, that turn to educational space in

the digital world. Also, the exhibition spaces could provide an analysis of visitors' behavior and requirements, that gives an opportunity to improve conditions and lead the visitors. Modern technologies that recognize person presence by face recognition, mobile devices, are a great assistant for visitors in the interactive space. Use a supplement of mixed and virtual reality. Modern computer technology helps us turn personal contacts and virtual interaction, what s have a bigger impact on visitors' emotions. Emotions differentiate and analyzed, which gives us an opportunity to discover and touch the art, cooperate, discover the full emotion palette, it contributes to the future cooperation between the exhibition spaces and the visitors.

Different exhibition offers, access to conservation process, theatre plays, interaction with exhibits thanks to simulators, audio, and video. The interactive exhibition can be classified by function: artistic, entertainment, educational, informational. We can perform them in a different way: surfaces of the object, shapes, light, color, also by using digital and virtual reality. Modern technologies used for exhibition spaces, emphasizes the possibilities of exhibition design, and museums. Nowadays it's an educational and entertainment space, where computer and multimedia technologies turn the visit into a colorful and exciting adventure. All these advantages attract more visitors at the same time keep the educational practice. With the development of new technologies and their implementation into the exhibition spaces, the opportunities grow fantastically.

Key words: Interactive technology, innovations, exhibition spaces, exposition design.

Постановка проблеми. Виставковий дизайн формує загальні цінності суспільства і має актуальне значення. З розвитком комп'ютерних технологій інтерактивні та мультимедійні вирішеннями виставкового простору є розважальним, інформаційним та освітнім центром.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Напрямки в розвитку інтерактивних технологій дизайну виставкових просторів вивчали Кисиль С. С., Полякова О. В., Овчарек В. Є., Омельченко Г. В. [6] Брижанченко Р. С. [4], Носов Н. А. [5], Зиміна С. Б. [3]. Дані дослідження базуються на художньо-стилістичному напрямку, але враховуючи розвиток інтерактивних технологій та зміни соціально-культурних особливостей сьогодення дана тематика є актуальною для дизайну сучасних виставкових просторів.

Мета – проаналізувати інтерактивні новітні інноваційні технології та їх застосування у дизайні виставкових просторів.

Виклад основного матеріалу. Класичні виставки та музеї використовують їх як заміну тимчасово недоступних експонатів, це виконується максимально дозовано, що б не відволікати увагу від інших експонатів і підтримати загальну атмосферу експозиції. В сучасних виставкових просторах інтерактивні та візуальні технології це і є самі експонати. Інтерактивні панелі та столи, голографічні вітрини та столи, відео інсталяції з 3-, 4-, 5D ефектом, мультимедійні інсталяції, аудіо інсталяції, зони занурення, доповнена реальність та ін. Новітні технології для виставкових інтер'єрів: інтерактивні, мультимедійні, 3D технологій, цифрові, віртуальні. Вони можуть змінюють простір, колір, насичення, реагують на дотик, голос, рух. Використовуючи всі поверхні інтер'єрів, меблів та об'ємів створюють віртуальні об'єкти, стилістичні простори.

Виставковий простір є інформаційним каталізатором розвитку та зміцнення відносин з відвідувачем. Визначальним в односторонньому підході до глядачів це було інформування про проведення виставок та інших культурних акцій, але останнім часом з'явилися тенденції для зворотного зв'язку з відвідувачами та співпрацю для вивчення інтересів глядачів та вдосконалення виставкового простору. Аудиторія стає більш інформованою та різноманітною, і відвідувачам уже потрібна інформація різних видів складності, яка враховує різні вікові групи, рівень підготовки та зацікавленості глядача. Тому виставковий простір має доповнитися інформаційним та інтерактивним простором, який буде поєднувати глядача з виставковим простором.

У виставковому просторі важливо створювати враження для отримання особистого досвіду відвідувача. Саме ці тенденції проявляються у проектуванні виставок останні десятиліття. Виставковий простір

має бути гнучким, дотримуватися концепції виставки, тому саме елементи дизайну мають мати адаптовані до простору цифрові технології, це дозволяє збільшувати очікування відвідувачів та приваблювати, збільшуючи їх кількість. Легко з мінний динамічний простір є основою формування виставок та експозицій, відображає інформаційне наповнення на вимоги та взаємодію глядача. Віртуальний світ експозиції використовує видимі і невидимі системи, проявляє гнучкість та трансформацію в залежності від технічного забезпечення експозиції, цим самим надає можливість персоналізації глядача. Активне залучення нових відвідувачів шляхом моделювання сучасних технологічних можливостей, сучасних унікальних розробок, та їх нестандартного використання. Залучення відвідувачів у інтерактивних експозиція, які є зручні для глядача, де буде створюватися досвід проаналізований та скрупульозно підібраний.

Правильно запроектований інтерактивний простір може легко адаптуватися до технологічних досягнень, новинок ти викликів сучасності. Віртуальне та інтерактивне середовище поєднується з цифровими технологіями та матеріалами створюючи віртуальне середовище занурюючи глядача в ідею та тематику виставки, створюючи комфортне перебування та незабутні емоції. Для цього використовують сучасну комп'ютерну підтримку, починаючи від анонса подій у реальному часі або он лай, замовлення квитка, віртуального вітання, реєстрації, надання інформації. Це віртуальний гід, інформаційні бокси, конферанс зали, які у цифровому вигляді перетворюються у навчальний простір.

Інновації у виставкових експозиціях – це інтерпретація наукових, історичних та мистецьких колекцій. Відсутність поняття постійної експозиції, її основа зі змінними блоками або можливістю вносити зміни в експозицію завдяки технологіям. Зміна комунікацій впливає на соціальну взаємодію, способи представлення наукової, історичної та культурної спадщини. У виставкових експозиціях ставиться завдання інтеграції у місцеву спільноту і ознайомлення відвідувачів з минулим, але одночасно бути частиною сучасності. Тенденцією у виставкових просторах є те, що увагу приділяють не тільки колекціям а і відвідувачам. Експозиції стали більш демократичними, залучаючи різні версти суспільства у весь виставковий процес. Відвідувачі порізному сприймають інформацію і навчаються, тому кожен експонат або тема розкривається багатогранно протягом усієї експозиції. В музеї Вікторії та Альберта (Лондон, Великобританія) у 2001 році змінили підхід до експозиції і тепер не просто представляють вироби декоративно-прикладного мистецтва, а показують історію Британського мистецтва через історичні події. У них представлена багаторівнева схема етикеток, які мають три яруси за різною величиною шрифта, кратності рядків, яка надає різний рівень деталізації інформації. Ще один тип комунікації це розповіді історій – експонати групуються навколо історії, вони перестають бути окремою одиницею експозиції, це дає можливість ідентифікуватися з персонажами або подіями.

Сучасні технології надають нові способи передачі інформації. Виставки та музеї тепер конкурують за вільний час відвідувачів кінотеатрами, театрів, з TV, торгівельними та розважальними центрами.

Виставкові експозиції технічних музеїв перетворилися в музеї науки де можна ознайомитися з історією наук, ідей та зрозуміти її через сучасність. З впровадженням інновацій збільшилась кількість відвідувачів музеїв та виставкових просторів, вони тепер повністю доступні для дітей, їм можна активно брати участь у процесі вивчення подій та відкриттів, всі експонати є доступними. Наукові музеї мають окремі зали для дітей, або класифікують їх по віковим групам так у «ZUM» Відень, Австрія розрахований на три вікові групи, і швидше нагадує розважальний цент, в якому дозволені тактильні контакти для кращого сприйняття інформації. У музеї Мюнхена, Німеччина є зал «Дитяче королівство», де можна ставити досліди, керувати машинами та багато іншого. В музеї «CORPUS» Лейден, Нідерланди дітям пояснюють все

про організм людини подорожуючи ним. Тенденціями наукових виставкових просторів в світі є створення великих територій для вивчення та наукових дослідів для дітей. «NEMO» (Амстердам, Нідерланди) – один з найбільших навчально-пізнавальних музеїв Європи. Музей науки у Києві, науковий центр «Коперника» у Варшаві – всі вони мають доступні для вивчення експонати та сучасні технологічне оснащення, і в кожному виставковому просторі є свої відмінні експонати. «Музей майбутнього» – місто науки і мистецтв у Валенсії, Іспанія, представляє спеціальний стимулятор, на якому можна зупинити торнадо, відчути невагомість і навіть розібрати людське тіло. А у музеї природничих наук «MUSE» Торенто, Італія створено мультимедійний тунель, в якому завдяки об'ємному звуку і відео проекції створюють ілюзію польоту над Альпами.

Не дивлячись на те, що всі реновації потребують великих капіталовкладень, практика показує що вони вартують витрат. Розвиток виставкових експозицій є експериментальними, вони змінюються з розвитком технологій, що впливає на дизайн експозицій. На даному етапі – це музейні роботи та доповнена реальність. Доповнена реальність має декілька нових пропозицій – це гіди у вигляді голограм та віртуальної реальності, які можна завантажити в GoolPlay або ApplStory на смартфон. В музеї Далі в США оживили художника і він зустрічає відвідувачів і розповідає історії. Для цього вивчили старі записи і фотографії, створили інформаційну базу і наклали міміку на обличчя актора. Танцюючі голограми у Сингапурському художньому музеї – це цілий лабіринт яскравих інноваційних танцюючих голограм [9].

Смитсоновський музей дизайну Купера Хьюиттф пропонує високотехнологічну ручку, її пропонують кожному відвідувачу, що дозволяє «зібрати» предмети та вивчити колекцію музею в цифрову вигляді. Pen Bloomberg Connects створив Колекція портативну високотехнологічну ручку завдяки якій можна переглянути колекцію музею дизайну з 210000 предметів, нею можна доторкнутися до будь якої етикетки експоната, на якій технологія NFC зберігає данні. Сім екранів можуть представити інформацію, що дає можливість індивідуального навчання [10]. Сенсорні стіни в «The ARTLENS gallery» художній музей Клівленда – це 12 метрова сенсорна стіна, на якій 20 осіб одночасно можуть розглядати 4000 об'єктів колекції в чудовому розширенні. Інтерактивну цифрову стіну Infinity of Flowers представили в локації GucciShinjuku, відвідувачі зможуть доторкнутися до квітів, що створені комп'ютером та від дотику розцвітають, виростають, рухаються і в'януть, стіна створює враження велетенського полотна, на якому можна «малювати» [11].

Доповнена реальність пропонує створення історії з доповненою реальністю, що б оживити культові історичні місця. Так, ARtGlass використовують свої технології для втілення історій на площі Пізанської башти; в Кантонській бібліотеці, Капітолійському храмі та багатьох інших, відвідувачі використовують 3D окуляри віртуальної реальності, які показують голограми, відео, зображення, артефакти, архітектуру та пейзажі [21]. Доступні технології в доповненій реальності створюють баланс між глядачами та технологіями. На EXPO Milano була представлена інсталяція TeamLabJapan, в якій використано сучасні технології, що б представити історію мистецтва з ефектом присутності. Відвідувачі відчують рух та зміну світла. Інсталяція сенсорна, з нею можна взаємодіяти рухаючись через неї, яка контролюється складною картографічною технологією [12]. Ця ж фірма представила інсталяцію в Мираікані, Токіо. Садова інсталяція виконана з 2300 підвісних квітів, які реагують на рухи тіла, створюючи куполоподібну форму над глядачем. Це органічне та природне середовище поєднане з технологіями [13]. На цій же виставці було представлено світлове шоу – світлодіодний водоспад, створюючи експериментальну психоделічну виставку. Інтерактивний водоспад каскадом спадає зі стелі і складається з світлодіодних світильників в поєднанні з візуальними дисплеями. Глядачам пропонують пройти через світлові промені, створюючи враження бездни і вводячи їх в транс [16].

Інноваціями у виставкових просторах є світлові шоу. В національній галереї Праги використовують чудове поєднання технологій, створених за допомогою Geometry Prague і NeuroDigitai в співпраці з фондом Leontinka Foundation для людей з обмеженим зором. Компанія Touching Masterpieces використовує тактильні рукавиці AvatarVR, адаптовані до можливістей користувача відчути «дотик» до культових творів: Давид Мікеланджело, Венера Мілоська і бюст Нефертіті. Тактильні рукавиці надають відчуття глибини та текстури за рахунок вібрації зворотної дії [17].

Аналіз потреб та поведінки відвідувачів надає можливість розробити покращені умови та керувати потоками відвідувачів у виставкових просторах. Сучасні технології, які розпізнають присутність людини за допомогою розпізнавання облич, мобільних засобів, є чудовою взаємодією відвідувача у виставковому просторі. Практикують використання додатків змішаної та доповненої реальності. Сучасні комп'ютерні технології допомагають перевести особисті контакти та віртуальну взаємодію, що збільшує вплив на емоції глядача. Емоції розрізняють, аналізують на базі чого, за першим запитом аудиторії, досягають нових, ще більш вражаючих та запам'ятовуючих емоцій. Це поглиблює можливість відчуття, відкриття та дотику до мистецтва, співпраці, повної палітри емоцій, що підкуповує відвідувача та сприяє подальшому співпраці виставкових просторів та глядачів. У наш час актуальними є різноманітні виставкові експозиції, доступ до реставраційних робіт, театральні вистави, інтерактивну взаємодію з експонатами з допомогою стимуляторів, аудіо та відеороликів.

Інтерактивні виставки можна класифікувати по функції: мистецькі, розважальні, освітні, інформаційні. Їх можна реалізувати засобами поверхні, об'єкта, об'ємів, світла, кольору а також віртуальною та доповненою реальністю.

Висновки та перспективи досліджень Сучасні технології, які використовують для виставкових просторів, розширюють можливості дизайну виставок та музеїв. Тепер це освітні та ігрові простори, де комп'ютерні і мультимедійні технології перетворюють їх відвідування в яскраву та захоплюючу подію, що приваблює більшу кількість відвідувачів, при цьому залишаючи за собою просвітницьку діяльність. З розвитком сучасних технологій та їх впровадження у виставкових просторах експозицій мають фантастичні можливості.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Jan Lorenc, Lee Skolnick, Craig Berger. Czym jest proektowanie wystav? Warszawa 2008, 256 p.

2. Hughes P. Exhibition design. London: Laurence King, 2010, 183 p.

3. Зиміна С. Б. Інтер'єр новітніх технологій. URL: http://repositary.knuba.edu.ua/bitstream/handle/987654321/5406/2017_48-56-60.pdf?sequence=1&isAllowed=y

4. Брижанченко Р. С. Класифікація музейно-експозиційних просторів, організованих за допомогою інтерактивних технологій. URL: file:///D:/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96/v2013-03-15-bryzhachenko.pdf

5. Носов Н. А. Словарь виртуальних терминов. Труды лабараторий виртуалистики 2000. Вип.7. ULR: http://www.virtualistika.ru/vip_7_0.html

6. Овчарек В. Є., Омельченко Г. В. Київський національний університет технологій та дизайну Виставковий дизайн: визначення, структура, сфера застосування. ULR: https://knutd.edu.ua/publications/pdf/Visnyk/2015-2-2/157-162.pdf

7. МУЗЕЙНІ ІННОВАЦІЇ ТА ІНТЕРАКТИВНІСТЬ У ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИЦІ МУЗЕЙНОЇ СПРАВИ в м. Банах ULR: file:///D:/%D1%81%D1%82% D0% B0%D1%82%D1%82%D1%96/hcs_2016_3_1_3%20(1).pdf

8. Северин В. Д. Дизайн сучасної музейної експозиції в контексті розвитку інноваційних технологій. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Харків, 2015 р. ULR: file:///D:/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96/hcs_2016_3_1_3%20(1).pdf

9. Різнобарвні танцювальні голограми ULR: https://www.trendhunter.com/trends/dancing-holograms

10. Лабіринти психодилічного мистецтва ULR: https://www.trendhunter.com/trends/londons-serpentine-pavilion

11. Інтерактивні квіткові стіни ULR: https://www.trendhunter.com/trends/infinity-of-flowers

12. Інтерактивні рисові поля ULR:https://www.trendhunter.com/trends/digital-art-installation

13. Інтерактивні садові інсталяції ULR: https://www.trendhunter.com/trends/interactive-garden

14. Світодіодні дисплеї з водопадами ULR:https://www.trendhunter.com/trends/japan-pavilion

15. Цифрові експонати ULR:https://www.trendhunter.com/trends/in-the-cloud

16. Інтерактивні музейні облаштування ULR:https://www.trendhunter.com/trends/hightech-pen

17. Полний список VR перчаток ULR:http://vrvision.ru/polnyj-spisok-perchatok-virtualnoj-realnosti-2018/

REFERENCES

1. Jan Lorenc, Lee Skolnick, Craig Berger. Czym jest proektowanie wystav? Warszawa 2008, 256 p.

2. Hughes P. Exhibition design. London: Laurence King, 2010, 183 p.

3. Zymina S. B. Inter'ier novitnikh tekhnolohii. URL: http://repositary.knuba.edu.ua/bitstream/handle/987654321/5406/2017_48-56-60.pdf?sequence=1&isAllowed=y

4. Bryzhanchenko R. S. Klasyfikatsiia muzeino-ekspozytsiinykh prostoriv, orhanizovanykh za dopomohoiu interaktyvnykh tekhnolohii. URL: file:///D:/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96/v2013-03-15-bryzhachenko.pdf

5. Nosov N. A. Slovar vbrtualnykh termynov. Trudы labaratoryi vyrtualystyky 2000. Vyp.7. ULR: http://www.virtualistika.ru/vip_7_0.html

6. Ovcharek V. Ye., Omelchenko H. V. Kyivskyi natsionalnyi universytet tekhnolohii ta dyzainu Vystavkovyi dyzain: vyznachennia, struktura, sfera zastosuvannia. ULR: https://knutd.edu.ua/publications/pdf/Visnyk/2015-2-2/157-162.pdf

7. MUZEINI INNOVATsII TA INTERAKTYVNIST U TEORII TA PRAKTYTsI MUZEINOI SPRAVY v m. Banakh ULR: file:///D:/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96/hcs_2016_3_1_3%20(1).pdf

8. Severyn V. D. Dyzain suchasnoi muzeinoi ekspozytsii v konteksti rozvytku innovatsiinykh tekhnolohii. Avtoreferat dysertatsii na zdobuttia naukovoho stupenia kandydata mystetstvoznavstva. Kharkiv, 2015 r. ULR: file:///D:/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96/hcs_2016_3_1_3%20(1).pdf

9. Colorful dancing holograms ULR: https://www.trendhunter.com/trends/dancing-holograms

10. Psychedelic Art Labyrinths ULR: https://www.trendhunter.com/trends/londons-serpentine-pavilion

11. Interactive Floral Walls ULR: https://www.trendhunter.com/trends/infinity-of-flowers

12. Interactive rice fields ULR:https://www.trendhunter.com/trends/digital-art-installation

13. Interactive garden installations ULR:https://www.trendhunter.com/trends/interactive-garden

14. LED Waterfall displays ULR:https://www.trendhunter.com/trends/japan-pavilion

15. Digitally sublime exhibits ULR:https://www.trendhunter.com/trends/in-the-cloud

16. Interactive Museum devices https://www.trendhunter.com/trends/hightech-pen

17. Full list of VR gloves ULR:http://vrvision.ru/ polnyj-spisok-perchatok-virtualnoj-realnosti-2018/

Стаття надійшла до редакції
5 листопада 2020 року

УДК 75.03(477.87)"195/196"
ORCID 0000-0001-5878-6147
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-233-241

Галина СКЛЯРЕНКО,
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник відділу образотворчого та декоративного мистецтва ІМФЕ ім.М.Рильського НАНУ та старший науковий співробітник відділу візуальних практик Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ,
м. Київ, Україна

ЗАКАРПАТСЬКА ШКОЛА ЖИВОПИСУ ТА ОСОБЛИВОСТІ «ПОВЕРНЕННЯ ДО МОДЕРНІЗМУ» В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 1960-Х РОКІВ

Скляренко Г. Я. Закарпатська школа живопису та особливості «повернення до модернізму» в українському мистецтві 1960-х років. В статті аналізують особливості входження та сприйняття закарпатської школи живопису в загальноукраїнський культурно-мистецький контекст переламних для радянського мистецтва 1960-х років, де однією з показових тенденцій стало « повернення» до викресленого десятиліттями сталінізму вітчизняного та західного модерністського досвіду. Головні засади закарпатської школи живопису, що ґрунтувалися на поєднанні тенденцій раннього модернізму та інтерпретованого крізь його принципи народного мистецтва, увійшли складової до оновлюючих пошуків нової художньої мови, що стали ознакою радянського мистецтва 1960-х. Закарпатський живопис збагатив українське малярство своєрідністю яскравим колоризмом, декоративністю, своєрідністю інтерпретації ранньомодерністських художніх напрямків.

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

© Галина Скляренко, 2020

Скляренко Г. Я. Закарпатская школа живописи и особенности «возвращения модернизма» в украинском искусстве 1960-х годов. В статье анализируются особенности включения и восприятия закарпатской школы живописи в общеукраинский культурно-художественный контекст в переломные для советского искусства 1960-е годы, одной из показательных тенденций которых стало « возвращение» к вычеркнутому десятилетиями сталинского режима отечественному и западному модернистскому опыту. Основы закарпатской школы живописи, базирующиеся на соединении тенденций раннего модернизма и увиденного в его духе народного творчества, оказались созвучными характерным для советского искусства 1960-х поискам нового художественного языка. Закарпатская живопись обогатила украинское искусство ярким насыщенным цветом, декоративностью, своеобразием восприятия раннемодернистских художественных направлений.

Ключевые слова: модернизм, советское искусство, закарпатская школа живописи.

Sklyarenko G. Transcarpathian school of painting and features of «return to modernism» in the Ukrainian art of the 1960s. A significant trend of the late 1950s and 1960s - the first post-Stalinist decade - was the liberalization of cultural and social life, which affected art by appealing (albeit extremely limited) to Western and domestic pre-Soviet artistic experiences, erased from the current creative space of Soviet painting in 1930- early 1950s. An important role in the creative renewal was played by the Transcarpathian school of painting, which joined the all-Ukrainian context in the second half of the 1940s. Preserved in it the traditions of European modernism, passed through the prism of the aesthetics of folk art, were a source of enrichment of the figurative and plastic language of painting, influenced its development. The peculiarities of the Transcarpathian school of painting turned out to be consonant with the search for a new artistic language, which were characteristic of Soviet art of the 1960s. The article traces the stages of the entry of Transcarpathian art into the Soviet context: from the Stalinist «purges» of the late 1940s and early 1950s to the acceptance of Transcarpathian painting in the 1960s. Exhibitions of Transcarpathian artists in Kiev and Moscow, in particular the 1956 exhibition, became an event in the cultural life. She introduced the audience to the works of several generations of the school, created in the late 1930s – early 1950s. Inclusion

in the Soviet context significantly influenced the Transcarpathian artists of the older generation, narrowing their creative searches. However, in the 1960s, new artists came to art, whose works brought new features to the Transcarpathian art. In turn, the painting of the Transcarpathian school had a significant impact on Ukrainian artists from other regions. It brought a bright decorative flavor to Ukrainian painting, actualized interest in the experience of fauvism, expressionism, renewed and expanded the vision of the national landscape. It is significant that Soviet criticism perceived the work of Uzhgorod painters only as an interpretation of folk art. Meanwhile, their painting opened the way to the modernist experience, asserted the right to an individual vision of the artist, the conventionality of plastic language, the expressive possibilities of color.

Key words: modernism, soviet art, Transcarpathian school of painting.

Постановка проблеми. Показовою тенденцією кінця 1950-1960-х років – першого післясталінського десятиліття – стала лібералізація культурно-суспільного життя, що позначилася у мистецтві зверненням (хоча й вкрай обмеженим) до західного та вітчизняного дорадянського художнього досвідів, викреслених з актуального творчого простору радянського малярства у 1930 – поч. 1950-х рр. Важливу роль у творчому оновленні відіграла закарпатська школа живопису, яка з другої половини 1940-х років долучилася до загальноукраїнського контексту. Збережені в ній традиції європейського модернізму, пропущені крізь призму естетики народного мистецтва, явилися джерелом збагачення образно-пластичної мови живопису, вплинули на його розвиток.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Попри те, що за останні десятиліття дослідження закарпатського мистецтва поповнилися низкою ґрунтовних наукових розвідок, монографій, альбомів, статтями про окремих митців О. Гаврош, І. Небесника, О. Кашшай, В. Манайло-Приходько, О. Петрової, І. Павельчук М. Приймича, М. Сирохмана, О. Федорука та ін., проблема його впливу на загальноукраїнське мистецтво та зокрема актуалізації в кінці 1950–1960-х років інтересу до модерністського досвіду ще не стала предметом мистецтвознавчої уваги.

Мета публікації. Прослідкувати особливості входження закарпатської школи живопису в українське мистецтво 1960-х років, його інтерпретації митцями та критикою, своєрідність сприйняття модерністських тенденцій в означений період.

Виклад основного матеріалу. Переламний у розвитку української культури період другої половини 1950–1960-х років започаткував низку важливих тенденцій, що глибоко вплинули на подальший поступ мистецтва, урізноманітнюючи його художню мову та образний діапазон. Серед них важливе місце належить процесу повернення до ідей модернізму, викреслених в сталінські десятиліття. Розпочата відлигою демократизація культури та суспільної свідомості, поновлені (частково та обережно) контакти з західним світом, певна лібералізація та пожвавлення художнього життя в країні призвели до кризи соцреалізму, розшарування творчих сил та еволюції самого офіційного мистецтва, що поступово залучало до свого простору різноманітні традиції, стилістики та модерністичні напрямки. І хоча загалом радянське мистецтво продовжувало ґрунтуватися на тих самих принципах соцреалізму, тобто ідеологічності, пропагандистському пафосі, зовнішній життєподібності, сюжетності, його формальні ознаки суттєво змінюються, «реабілітуючи» до того заборонені напрямки раннього модернізму – імпресіонізм, цитування класики, символізм, обережний фовізм та експресіонізм. Показова, що подібні стилістики можна знайти як в офіційному, так і у неофіційному мистецтві часу.

Важливий вплив на зміни у загальній культурній ситуації в Україні відіграло включення до її простору західно-українських земель, зокрема Закарпаття, де ще у 1920–1930-ті роки склалася своєрідна живописна школа, заснована на інтерпретації пропущених крізь призму народного мистецтва ранньомодерністських тенденцій та традиційних для української образотворчості сюжетах – пейзажах та селянському побуті. Уваги заслуговує самий феномен закарпатського мистецтва: виникнення самобутньої школи живопису поза

значних культурних центрів, поза художніх академій силою енергії митців-ентузіастів, чия діяльність перетворила провінційний Ужгород на важливий для вітчизняного мистецтва художній центр. Славетні засновники школи закарпатського живопису – А. Ерделі, Й. Бокшай, Е. Грабовський, а пізніше А. Коцка, Ф. Манайло та ін. мали за плечима досвід навчання в художніх академіях Будапешту, Мюнхену, Риму, Парижу, Праги, мали можливість познайомитися з кращими музеями світу. Показово, що серед різноманіття художніх напрямків, якими так багата була перша третина ХХ століття, закарпатські митці обирали ті, що були близькі їхній естетичній свідомості та світовідчуттю, а саме – традиції сезанізму, фовізму, експресіонізму, з їхньою трансформацією природних форм, образною відкритістю, тяжінням до пластичної насиченості та виразної кольорової драматургії. Однак створення у Закарпатті наприкінці 1920–1930-ті роки професійної художньої школи мало і велике суспільне значення, консолідуючи його творчий потенціал та утверджуючи мистецько-культурну самобутність. Приєднане до УРСР у 1945 році залучило закарпатське мистецтво до загальноукраїнської культурно-мистецької проблематики, вплинуло на розвиток його малярства. Закарпатський живопис органічно увійшов в загальноукраїнський контекст, своїми головними рисами відповідаючи тій моделі сучасного українського мистецтва, яка почала вибудовуватися ще на початку ХХ століття і актуалізувалася на хвилі національного піднесення 1960-х.

Варто підкреслити, що модернізм в Україні мав свої особливості, як пишуть дослідники, являв собою «нетиповий (з погляду західноєвропейських уявлень) варіант нової естетики, зазнаючи впливу соціокультурних обставин провінційної України (…), а зважаючи на специфічні умови українського національного життя (бездержавність та існування в різних державно-культурних контекстах), ставив на порядок денний як одну із першочергових вимогу визнання національних цінностей …» [8: 15–16]. Невипадково значне місце в його українській моделі займала актуалізація національних, зокрема, народних традицій, які на кожному етапі мистецького поступу виступали джерелом оновлення образності та художньої мови. Актуальною протягом всього ХХ століття залишалася тема авторської індивідуальності художника, його права на вільне суб'єктивне висловлювання, своєрідність світосприйняття, що зазнавали утисків від консервативного середовища на початку століття, а в радянських умовах – від колективістської ідеології, що нівелювала особистість. Між тим саме такі риси були синтезовані у закарпатській школі живопису, обумовивши загальний інтерес до неї та співзвучність її пропозицій контексту 1960-х.

Нова хвиля модерністських пошуків виникла в Україні вже з відлиги, на новому рівні опрацьовуючи багато з попередніх тенденцій та проблем, що залишилися нерозв'язаними. Радянські художники наче заново осмислювали зміст та вагомість таких категорій, як творча особистість, індивідуальний досвід, не затьмарений ані ідеологічними догмами, ані естетичними нормативами. Особливого значення набуває проблема інтерпретації традицій. У свідомості радянських митців, що прагнули надолужити забуте, викреслене, втрачене у 1930–1940-х роках, несподіваної актуальності набували ті здобутки мистецтва попередніх епох, які вже міцно увійшли до світової історії, проте в нашій країні продовжували сприйматися як новаційні. Не випадково більшість творчих спрямувань та особистих відкриттів того часу по суті були ретроспективними, «втягуючи» в радянське мистецтво попередні надбання. Образність та художня мова закарпатського живопису сприймалася як « європейська», що утверджувала значення естетичної умовності та суб'єктивного сприйняття.

Проте приєднання Закарпаття до УРСР припало на чи не найжорсткіший для радянської культури етап тоталітарної доби – кінець сталінської епохи, що супроводжувався новим ідеологічним наступом на мистецтво. Твори закарпатських митців почали експонуватися на республіканських та всесоюзних виставках з 1945 року і

відразу ж привернули широку увагу художників та критики. На тлі радянського малярства повоєнного десятиліття, що було позначене загалом тиражованістю ідеологізованих сюжетів, натуралістичною невиразністю, «стертістю» живописної манери (Е. Дьоготь), картини закарпатців вражали насиченим колоризмом, емоційністю, виразною авторською індивідуалізованістю образно-пластичної мови та свіжістю сприйняття природи. Не випадково у відгуку на експозицію українських художників на всесоюзній виставці 1946 року С. Герасимов окремо зупинився на творах закарпатців, де, як писав він, «ми зустрічаємося з дещо новою, іншою культурою техніки та форми». Картини Й. Бокшая, А. Ерделі, А. Борецького приваблювали «ясним відчуттям форми, загальною свіжістю», самостійністю кольору [3]. Однак невздовзі під час жорстких ідеологічних кампаній 1947–початку 1950-х років по «боротьбі з космополітизмом та буржуазним націоналізмом», «формалізмом та впливами Заходу», ставлення до них змінюється, а самобутні риси закарпатського живопису підпадають під нищівну критику. Тепер художників звинувачують у «формалізмі» та «залишках імпресіонізму», у тому, що вони «недостатньо перебудувалися в дусі соцреалістичного мистецтва» [1]. Зокрема, на пленумі Спілки Художників України у 1950 році живописець С. Отрощенко наголошував, що більшість ужгородців мають зрозуміти, «що колір без живої форми, поза ідеєю та змістом схожий на шкаралупу яйця. Що це абстракція, що цього занадто мало, і що коли колір відсторонений від живої форми, він є умовним, декоративним (…). Але мені здається, що у них є те, чого нам не вистачає частково (…) нам потрібно зберегти їхнє прагнення до ясного, радісного кольору, (…) можна учитися їхньому оптимізму у кольорі» [14: 169]. У 1951 Т. Яблонська, яка вже тоді почала писати пейзажі Закарпаття, закликала: «У західні області мають надсилати першокласних реалістичних художників, які на основі радянської культури донесли б до мас своє реалістичне мистецтво і повели б за собою колектив художників» [10: 106]. А Ф. Манайло, звітуючи того ж року про П'яту обласну виставку робіт художників Закарпаття, вимушений був доповідати про викорінення «занепадницького формалістичного мистецтва Заходу», залишків імпресіонізму, експресіонізму, естетства та стилізаторства [5]. Між тим вже з другої половини 1940-х років «закарпатська тема» виразно позначається в українському мистецтві, урізноманітнюючи його сюжети та живописну палітру, присутня в полотнах Л. Чічкана, С. Шишка, Д. Безуглого та ін. Більше того, значною мірою завдяки закарпатцям на республіканських повоєнних виставках пейзаж був представлений широко та більш різноманітно (твори Й. Бокшая, Й. Гарані, О. Грабовського, А. Кашшая, З. Шолтеса ті ін.). Великою популярністю користувалися й жанрові полотна з сценами селянського життя (Г. Глюк «Ліс – новобудова», 1951, « Лісоруби», 1954).

Активна увага до закарпатського живопису розпочалася з відлиги, коли Ужгород, Мукачево, Закарпаття стають місцем справжнього паломництва українських митців, що відкривають там для себе нові образи, кольори, традиції. Етапною стала «Виставка творів художників Закарпаття», яка у 1956 році проходила у Москві, Києві, Таллінні, Вільнюсі та Донецьку. Тим більше, що на виставці експонувалися роботи не тільки корифеїв закарпатської школи – А. Ерделі, Й. Бокшая, А. Борецького, Ф. Манайла, Е. Грабовського, А. Кашшая, Е. Контратовича, А. Коцки, їхніх учнів О. Бурліна, В. Габди, Й. Гарані, І. Шутєва та ін., а й молодих митців П. Бедзира та Е. Кремницької, з іменами яких будуть пов'язані нові важливі тенденції в закарпатському та українському мистецтві в цілому [2]. Для радянських митців, які після десятиліть жорсткого ідеологічного диктату, відгородженості від широкого культурного світу болюче прагнули «повернутися у мистецтво» ця експозиція виступала певним проривом, відкривала інші можливості живописного бачення. Показово, що на обговоренні виставки у Москві попри акцентування в дусі часу «реалістичної основі» закарпатського живопису відзначалося її різноманіття, виразна індивідуальність митців, де «кож-

ний хоче говорити своєю художньою мовою». У розвитку закарпатського живопису окремо виділялося й значення дорадянського періоду як важливого у її становленні, а також стійкість ужгородців, які «відмовилися навідріз прийняти парадний академізм за реалізм, хоча він їм і подавався», більш того, лунала порада Т. Яблонській повчитися у Й. Бокшая. Сама ж художниця на обговоренні цієї ж виставки у Києві назвала її «справжнім святом»… [11: 30]. У Києві ж промовисто пролунала теза М. Глущенка про те, що сьогодні «переглядаючи свій шлях, я вимушений слідкувати за старим багажем і поновлювати старе. І мимоволі втрачене» [12: 34]. Дійсно, саме у 1920– початку 1930-х творчість художника була просякнута ідеями модернізму, інтегрована у європейське мистецтво, позначена виразністю та різноманіттям. З відлиги він не просто «повертався» до свого досвіду, а й переосмислював та розширював його. Показово, що одним з проштовхів на цьому шляху став для нього живопис закарпатців.

Важливою подією в художньому житті явилася й персональна виставка творів Федора Манайла, що експонувалася у Києві у 1962 році. На ній були представлені його роботи різних періодів, зокрема, дорадянських 1930–1940-х років. Самі ці картини («Скорбота», «Бідність», «Пасічник», 1938; «Важке життя», «Чекають», «Похорон», «Прощання», «Мати», «Дід з онуком», 1939 та ін.) викликали найбільший інтерес. Позбавлені фальшивого оптимізму та поверхового етнографізму соцреалістичного малярства, драматичні, емоційні, пластично виразні, вони несли у собі правду про народне життя, вміння, як підкреслювали мистецтвознавці, «підняти побутовий сюжет до епічного узагальнення». У живописі та образності його полотен знайшло відображення авторське осмислення мистецтва П. Гогена, Ван Гога, М. Вламінка, експресіоністів … [13]. На обговоренні виставки висловлювалися думки про те, що у наприкінці 1940–початку 1950-х художник пішов на компроміс, відмовився від попередніх досягнень, а тепер обмежує своє мистецтво переважно декоративними пейзажами [13: 13]. Як наголошував В. Касьян: «Порівнюючи його минуле і сучасне, хочеться віддати переваги минулому» [13: 17]. Однак попри визнання художніх вартостей його дорадянських творів Ф. Манайло не повернувся до тематики та стилістики своїх ранніх робіт. З 1960-х він писав декоративно-площінні народні свята, натюрморти з виробами народних майстрів, яскраві пейзажі…

Показово, що радянською критикою закарпатські художники, які найчастіше зображували у своїх роботах карпатські краєвиди, натюрморти, сцени з життя селян та селянські образи, інтерпретувалися крізь призму народного мистецтва. Між тим у самих принципах закарпатської живописної школи вже при її заснуванні поєднувалося кілька складових: національно-патріотична, де через живопис, мистецтво утверджувалася самобутня культура краю, інтерес до народного життя, яскравого закарпатського фольклору та мова модерної доби, що наповнювала традиційні для вітчизняного малярства сюжети новим художньо-естетичним змістом. Та й самі художники не обмежували себе селянською темою. Варто навести промовисті слова А. Ерделі, що не лише характеризують його особисті творчі інтенції, а й відповідали завданням школи загалом: «Яке мистецтво завершене? Адже тої ж миті воно померло б, якби стало закінченим. Тоді б настав кінець!.. Ні, ні, ніщо не закінчене! Адже саме те є гарним, що вічно живе. Невпинність вічної переміни. Форма, колір – це життя; постійна переміна твору – це краса». І далі: «Час приходить, час продукує, час приносить нові точки зору, нові погляди. В епоху польотів і радіо, здається, не вистачає динамізму, який є характерним для нашої епохи. Тепер, у XX столітті, нам не належить бути послідовниками кватроченто і чінквіченто» [6: 10, 21]. Позначені виразною умовною колористикою портрети, пейзажі та натюрморти майстра, де аналітичне ставлення до худож-ньої форми поєднується із уважним вдивлянням у навколишній світ та трансформацією живих вражень крізь авторське суб'єктивне сприйняття, були співзвучні загальним тенденціям

європейського живопису першої третини XX століття – часу утвердження в мистецтві широкого кола модерністичних напрямків та активної взаємодії між ними.

Безперечно, модернізм закарпатського живопису був досить поміркований. Акцент ставився перш за все на формально-пластичні та особливо колористичні особливості. Виразно звучала у живописі своєрідна колористична гама полотен, де поєднувалися бузковий, рожевий, зелений, блакитний кольори. Враження від природи, оточуючого світу трансформувалися митцями у насичені кольорово-пластичні образи, де поєднувалися реальність і художня умовність, авторське бачення та сприйняття, вільна інтерпретація модерністичних напрямків та тяжіння до декоративності, що йшло як від народного мистецтва, так і від новітніх художніх тенденцій. Вплив народного мистецтва позначився у творах закарпатських живописців і певною емоційною стриманістю, і естетичною поміркованістю, що уникала радикальних рішень.

Показово, що дана стилістика органічно увійшла в українське мистецтво 1960-х років, де саме тоді бурхливо обговорювалися засади, так званого, «сучасного стилю», ознаками якого на відміну від « канонічного соцреалізму» виступали образна умовність, формально-пластична узагальненість, експресивна виразність, тяжіння до площинності, «спрощеність» малюнку, підвищена кольористичність живопису [4]. З 1960-х у радянському живописі, нехай частково та повільно, починає утверджуватися, а точніше поновлюватися, змістова метафоричність, формальна виразність. Створені в цьому напрямку «нові картини» відмовлялися від розлогих сюжетів та літературної описовості, будувалися на фронтальних композиціях, локальних кольорах, художники починають звертатися до дорадянського вітчизняного мистецького досвіду – часу творчих дискусій та поширення модерністичних ідей, що так чи інакше змінило мову радянського живопису 1960-х.

Вплив закарпатського живопису та культури краю позначився на творчості багатьох українських митців. Зокрема, Тетяни Яблонської, для якої подорожі Карпатами стали етапними. Тут художниця не просто відкрила для себе чудові карпатські краєвиди, а й живопис ужгородців та потужну стихію народного мистецтва. Переживаючи з початком відлиги певну творчу кризу, пов'язану з необхідністю переосмислити художню мову малярства та відмовитися від застиглої канонічності соцреалізму, тут вона знайшла для себе шляхи для подальшої творчості. Пізніше вона писатиме: «Допомогло Закарпаття, його надзвичайно цікава школа живопису. Як свіжо сприймалися у нас роботи Ерделі, Коцки, Манайла, Шолтеса, Глюка, Бокшая! Який свіжий струмінь влили вони у наше мистецтво. Як активно почали вони виступати на наших виставках! (…) На мене дуже вплинуло їхнє мистецтво, особливо коли я відчула необхідність вибиратися з глухого кута» [15]. «Карпатські сюжети» окреслюють певний цикл у живописі художниці 1960-х років. «Святковий вечір» (1960), «Разом з батьком» (1962), «Зустріч» (1964), «У закарпатському селі» (1964), «Весілля» (1964) та ін. «розкули», вівильнили живописний дар художниці, додали до нього свободи, живої експресії. Особливістю картин Т. Яблонської було й суто сучасне сприйняття фольклору, який розкривався нею не лише як скарбниця минулого досвіду, а й як частина сучасного життя народу. Як писала мисткині, у народному мистецтві «найбільше мене зачіпає те, що живе в народі зараз», а тому, як вважала вона, «використовуючи його традиційні форми, художник не повинен боятися і пошуків нових форм і збагачення своєї творчості за допомогою глибокого засвоєння форм мистецтва інших народів, якщо ці форми, органічно опрацьовані, допоможуть йому висловити свої задуми» [16]. Її ставлення до фольоклору було творчим, аналітичним, у ньому вона бачила перетин із новими естетичними запитами.

На початку 1960-х у закарпатське мистецтво увійшли нові художники, що певним чином «переформатували» його традиційні обшири. Серед них – П. Бедзир (1926–2002), Є. Кремницька (1925–1978) та Ф. Семан (1937–2004). І якщо перші двоє стали

членами Спілки художників, чиї роботи так чи інакше потрапляли на обласні та республіканські виставки, то творчість Ф.Семана була відсунута до андерграунду. Однак всі троє з 1960-х започаткували те «не соцреалістичне» мистецтво Ужгорода, що символізувало творчу свободу, ідеологічну незаангажованість та прагнення індивідуального вислову.

Розпочата в царині живопису творчість П. Бедзіра з середини 1960-х розгорталася в графіці, що на той час було досить ризикованим, адже Закарпаття не мало тоді виразних графічних традицій та видатних майстрів в цій галузі. Не випадково про Бедзіра писатимуть: «Він створив закарпатську графіку як особливіий вид мистецтва» [9: 8]. Показово, що фольклорні впливи оминули мистецтво художника. У своїх численних графічних серіях він інтерпретував у власний спобів европейські напрямки першої половини ХХ століття, зокрема, символізм, посткубізм, сюрреалізм, експресіонізм, оп-арт, постійно звертаючись також до суто реалістичних зображень природи. Чи не головною та найвідомішою серією майстра стала «Життя дерев», яку він розпочав саме з середини 1960-х, переосмисливши в ній традиційну для Закарпаття тему пейзажу через різноманітні зображення дерев, що поставали у його графіці то аналітичними штудіями, то майже сюрреалістичними візіями, то наповнені виразною емоційністю та драматизмом.

Улюблена учениця А. Ерделі, Є. Кремницька продовжувала та розвивала у своєму живописі традиції майстра, доповнюючи їх виразною індивідуальністю, спільною рисою обох був особливий кольористичний дар, що надавав найпростішому сюжету художньої пеерконливості та значущості. Відрізнялося малярство Є. Кермницької й різноманіттям сюжетів: натюрморти, портрети, жанрові сцен з життя села та міста, та майже фантастичні полотна, де перепліталися людські фігури та умовні абстрактно-символічні форми. Писала вона і суто абстрактні композиції, побудовані на ритмізованих кольорових площинах. У роботах художниці у вільний спосіб інтерпретувалися традиції народного мистецтва, цілком в дусі закарпатської школи, побачені крізь досвід европейського модернізму.

Окреме місце належить тут живопису Ф. Семана, який одночасно і продовжував традиції закарпатської школи і дискутував з ними. Позначений виразною індивідуальністю та драматизмом, доробок художника відрізняється різноманіттям сюжетів та формально-пластичних рішень. На відміну від коллег він майже не писав карпатські краєвиди. Головні його твори – числені автопортрети та портрети знайомих, натюрморти, сюжетні композиції, сцени гуцульського життя. Проте звертаючись до народного побуту, Ф. Семан залишався художником ХХ століття, що дивився на фольклорний світ з певної дистанції, милуючись його своєрідністю і відчуваючи його приховану драму… Орієнтирами для митця слугували твори класиків модернізму – Міро, Модільяні, Пікассо, німецьких експресіоністів та того різнобарвного малярства середини ХХ століття, що у свій спосіб віддзеркалювалося в роботах художників Східної Європи. Його полотна відзначені різноманіттям формальних прийомів, які то наближають зображення до натури, то відділяють від неї, вільно трансформуючи реальність у сюрреалістичному, експресивному чи умовно-декоративному дусі. Псевдореалізму та пропаганді соцреалізму він протиставляв не критику влади, а авторську креативність, бажання та право говорити власним голосом, фантазувати, грати, вигадувати – бути вільним художником. Твори митця лише один раз (протягом трьох днів) експонувалися на виставці в Ужгороді у 1968 році, поставши перед глядачами вже з років перебудови…

Висновки. Кінець 1950-х–1960-ті роки залишилися в українському мистецтві унікальним періодом, що не лише «поставив підсумнів» закоснілу соцреалістичну систему, а й дав поштовх для її поступового переосмислення та руйнування. Процеси оновлення були пов’язані як із утвердженням національної своєрідності, так і з поверненням до модерністських вартостей, що спиралися на авторську індивідуальність, своєрідність та суб’єктивність ви-

словлювання, залучаючи до вітчизняного простору надбання західного мистецтва першої половини XX століття. Значну роль в цьому процесі відгравали художники Закарпаття, де у 1960-х, попри уніфікуючи намагання влади так чи інакше зберігалися унікальні традиції місцевої школи живопису. Можна сказати, що через живопис закарпатців офіційне радянське мистецтво адаптувало своєрідну версію модернізму, інтерпретуючи його через візії фольклору. На жаль, надалі під тиском офіційних вимог модерністські імпульси в закарпатському живописі відступали в бік, відкриваючи місце для повторів та стилізацій. Не випадково, аналізуючи його поступ на початку 1970-х, Г. Островський писав: «Якось послаблюється напруження творчого шукання, і в монолітній загаті відкриваються тріщини, в які проникають поки що не дуже помітні струмки салонності, інертності думки й почуття. Краса, знайдена у постійному спостереженні, вивченні й емоційному переживанні природи, обертається на красивість, сміливість і впевненість пензля (…) – на догматичне повторення пройденого. В закарпатському живописі складається така ситуація, коли численні пейзажі, кожен з яких зокрема виконаний у цілком прийнятному рівні професійної майстерності, у своїй масі створюють потік, який поглинає яскраві творчі індивідуальності» [7: 153–154]. Мистецтво та культура вступали у новий період свого розвитку, переживали нові виклики, висували нові проблеми. Досвід 1960-х і сьогодні не втрачає свого значення, демонструючи неоднозначність та багатовимірність художніх процесів, внесок окремих українських регіонів у загальну картину національного поступу.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Бако Л. Розгромити охвістя космополітів у Закарпатті. *Закарпатська правда*,1949. 23 березня.

2. Выставка произведений художников Закарпатьтя. Жипопись. Графика. Скульптура. Москва: СХ СССР, 1956. 9 с.

3. Герасимов С. Украинские художники на Всесоюзной выставке. *Правда Украины,*1946, 1 июня.

4. Дмитриева Н. К вопросу о современном стиле в живописи. *Творчество.* Москва, 1948. № 6. С. 9–12.

5. *ЦДАМЛМ України.* Доклад т. Ф. Ф. Манайло о творческой деятельности художников Закарпатья на обсуждении 5-й областной вы-

ставки работ художников Закарпатья. 1951 р. Ф. 581. Оп.1. Од. зберігання 232. 26 арк.

6. Ерделі Адальберт. ІМЕН. Літературні твори, щоденники, думки. Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2012. С. 10, 21.

7. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття. Київ: Мистецтво, 1975. С. 153–154.

8. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. С. 15–16.

9. Сирохман М. Павло Бедзір. Графіка. Живопис. Альбом. Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2018. С. 8.

10. *ЦДАМЛМ України.* Стенограмма 1Х пленума Союза Советских художников Украинской СССР. 27–29 сентября. 1951г. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 213. С. 106.

11. *ЦДАМЛМ України.* Стенограмма обсуждения выставки произведений художников Закарпатья 21 июня 1956 года. Москва. Ф. 581. Оп. 1. Арк. 30.

12. *ЦДАМЛМ України.* Стенограмма обсуждения выставки произведений художников Закарпатья. 25 января 1956 г. Киев. Ф. 581. Оп.1. Арк. 34.

13. *ЦДАМЛМ України.* Стенограмма от 11 апреля 1962 года обсуждения выставки картин Ф. Манайло. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 1022. 59 арк.

14. *ЦДАМЛМ України*. Стенограмма 11 пленума Союза советских художников Украины. 26–28 мая. 1950 г. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 53. 300 арк.

15. Татьяна Яблонская: о себе 24 июня 2005. URL: http://gazeta.zn.ua/SOCIETY/tatyana_yablonskaya_o_sebe.html.)

16. Яблонская Т. У живого источника. *Творчество.* Москва, 1968. №1. С. 7.

REFERENCES

1.Bako L. Rozghromyty okhvistia kosmopolitiv u Zakarpatti. *Zakarpatska pravda*,1949. 23 bereznia.

2. Vystavka proyzvedenyi khudozhnykov Zakarpattia. Zhypopys. Hrafyka. Skulptura. Moskva: SKh SSSR, 1956. 9 s.

3. Herasymov S. Ukraynskye khudozhnyky na Vsesoiuznoi vystavke. *Pravda Ukrayny*,1946, 1 yiunia.

4. Dmytryeva N. K voprosu o sovremennom style v zhyvopysy. *Tvorchestvo.* Moskva, 1948. № 6. S. 9–12.

5. *TsDAMLM Ukrainy*. Doklad t. F. F. Manailo o tvorcheskoi deiatelnosty khudozhnykov Zakarpatia na obsuzhdenyy 5-i oblastnoi vыstavky rabot khudozhnykov Zakarpatia. 1951 r. F. 581. Op.1. Od. zberihannia 232. 26 ark.

6. Erdeli Adalbert. IMEN. Literaturni tvory, shchodennyky, dumky. Uzhhorod: Vydavnytstvo Oleksandry Harkushi, 2012. S. 10, 21.

7. Ostrovskyi H. Obrazotvorche mystetstvo Zakarpattia. Kyiv: Mystetstvo, 1975. S. 153–154.

8. Polishchuk Ya. Mifolohichnyi horyzont ukrainskoho modernizmu. Ivano-Frankivsk: Lileia- NV, 2002. S. 15–16.

9. Syrokhman M. Pavlo Bedzir. Hrafika. Zhyvopys. Albom. Uzhhorod: Vydavnytstvo Oleksandry Harkushi, 2018. S. 8.

10. *TsDAMLM Ukrainy*. Stenohramma IX plenuma Soiuza Sovetskykh khudozhnykov Ukraynskoi SSSR. 27–29 sentiabria. 1951h. F. 581. Op. 1. Spr. 213. S. 106.

11. *TsDAMLM Ukrainy*. Stenohramma obsuzhdenyia vystavky proyzvedenyi khudozhnykov Zakarpatia 21 yiunia 1956 hoda. Moskva. F. 581. Op. 1. Ark. 30.

12. *TsDAMLM Ukrainy.* Stenohramma obsuzhdenyia vystavky proyzvedenyi khudozhnykov Zakarpatia. 25 yanvaria 1956 h. Kyev. F. 581. Op.1. Ark. 34.

13. *TsDAMLM Ukrainy.* Stenohramma ot 11 aprelia 1962 hoda obsuzhdenyia vystavky kartyn F. Manailo. F. 581. Op. 1. Spr. 1022. 59 ark.

14. *TsDAMLM Ukrainy*. Stenohramma 11 plenuma Soiuza sovetskykh khudozhnykov Ukrayny. 26–28 maia. 1950 h. F. 581. Op. 1. Spr. 53. 300 ark.

15. Tatiana Yablonskaia: o sebe 24 yiunia 2005. URL: http://gazeta.zn.ua/SOCIETY/tatyana_yablonskaya_o_sebe.html.)

16. Yablonskaia T. U zhyvoho ystochnyka. Tvorchestvo. Moskva, 1968. №1. S. 7.

Стаття надійшла до редакції
10 листопада 2020 року

ПЕДАГОГІКА

УДК 7.378
ORCID ID: 0000-0003-4631-8260
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-242-249

Світлана КОНОВЕЦЬ,
доктор педагогічних наук, професор; академік Академії міжнародного співробітництва з креативної педагогіки; головний науковий співробітник лабораторії громадянського, морального та міжкультурного виховання Інституту проблем виховання НАПН України, м. Київ, Україна

ОСОБЛИВОСТІ НАБУТТЯ УЯВИ У ТВОРЧОМУ РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

Коновець С. В. Особливості набуття уяви *у* творчому розвитку особистості. У змісті статті розглядаються особливості феномену уяви, як важливої складової творчого розвитку особистості та визначається її сутність. Обґрунтовується актуальність проблеми творчого розвитку особистості, що має поліаспектну структуру, яка складається з таких сутнісних складових, як: творче мислення, інтелект, творча діяльність, досвід, інтуїція, асоціювання та уява. З огляду на це, розглядається особливість феномену «уява» і як вихідної творчої сутності, і як провідної людської здібності, і як важливого фактору творчого розвитку особистості.

З метою розкриття особливостей майже синонімічних дефініцій «уява» і «фантазія» порівнюються їх ідентичність та відмінність в різних мовах. Аналізуються відомі наукові підходи щодо розкриття особливостей уяви, котрі відповідно базуються на розгляді концептуально-теоретичних і методичних засад досліджуваної проблеми у вітчизняній та закордонній науковій думці (в працях з філософії, психології, педагогіки різних історичних періодів та вчених).

Окрім того, визначається важливим те, що впродовж довгого часу на підставі аналізу наукових джерел стосовно феномену «уява» виявляються її особливості та розробляються конструктивні форми і методи для ефективного набуття творчими особистостями таких різновидів уяви, як: активної, творчої, пасивної, продуктивної, відтворюючої, конкретної й абстрактної. Аналізуються погляди вчених різних наукових галузей відносно застосування означеного явища в умовах сучасної педагогічної теорії і практики.

Ключові слова: творча особистість, уява, фантазія, особливості уяви, розвиток уяви, форми і методи набуття уяви.

Коновец С. В. Особенности приобретения воображения в творческом развитии личности. В статье рассматриваются особенности феномена воображения как важной составляющей творческого развития личности и определяется ее сущность. Обосновывается актуальность проблемы творческого развития личности, которая имеет полиаспектную структуру, состоящую из таких важных составляющих, как: творческое мышление, интеллект, творческая деятельность, опыт, интуиция, ассоциирования и воображение. Учитывая это, рассматривается особенность феномена «воображение» и в качестве исходной творческой сущности, и как ведущей человеческой способности, и как важного фактора творческого развития личности.

С целью раскрытия особенностей почти синонимических определений «воображение» и «фантазия» сравниваются их идентичность и различие в разных языках. Анализируются известные научные подходы к раскрытию особенностей воображения, которые базируются на рассмотрении концептуально-теоретических и методических основ исследуемой проблемы в отечественной и зарубежной научной литературе (в работах по философии, психологии, педагогики разных исторических периодов и ученых).

Кроме того, важно то, что в течение долгого времени на основании анализа научных источников относительно феномена «воображение» проявляются его особенности и разрабатываются конструктивные формы и методы

© Світлана Коновець, 2020

для эффективного получения творческими личностями таких разновидностей воображения, как: активной, творческой, пассивной, продуктивной, воспроизводящей, конкретной и абстрактной. Анализируются взгляды ученых различных научных отраслей относительно применения указанного явления в условиях современной педагогической теории и практики.

Ключевые слова: творческая личность, воображение, фантазия, особенности воображения, развитие воображения, формы и методы приобретения воображения.

Konovets S. V. Features of acquiring imagination in the creative development of personality. The content of the article considers the features of the phenomenon of imagination as an important component of creative development of the individual and determines its essence. The problem of creative development of personality has been characterized, it has a multifaceted structure, which consists of such components as: creative thinking, intelligence, creative activity, experience, intuition, association and imagination. In view of this view of this, the peculiarity of the phenomenon of «imagination» is considered both as the original creative essence, and as a leading human ability, and as an important factor in the creative development of the individual.

In order to reveal the features of almost synonymous definitions of «imagination» and «fantasy», their identity and difference in different languages are compared. The known scientific approaches to the disclosure of the peculiarities of the imagination are analyzed, which are respectively based on the conceptual-theoretical and methodological principles of the researched problem in domestic and foreign scientific thought (in works on philosophy, psychology, pedagogy of different historical periods and scientists).

In addition, it is important that for a long time on the basis of the analysis of scientific sources on the phenomenon of «imagination» its features are revealed and constructive forms and methods are developed for effective acquisition by creative individuals of such kinds of imagination as: active, creative, passive, productive, reproducing, concrete and abstract. The views of scientists of various scientific branches concerning the application of this phenomenon in the conditions of modern pedagogical theory and practice are analyzed.

Key words: creative personality, imagination, fantasy, features of imagination, development of imagination, forms and methods of acquisition of imagination.

Постановка проблеми. У нинішніх умовах культурного відродження українського суспільства, що відбувається на етапі його переорієнтації на актуалізацію загальнолюдських, культурних, духовних, етичних, естетичні та мистецьких цінностей, які передбачають, у відповідності з положеннями «Національної доктрини розвитку освіти України у XXI столітті», необхідність переорієнтації вітчизняної мистецької освіти на задоволення запитів різних галузей науки, техніки, економіки, педагогіки і сфери мистецтва в фахівцях з високим рівнем культури, духовності, соціальної активності та творчого розвитку. Це підтверджує актуальність проблеми творчого розвитку особистості шляхом накопичення і збагачення культурного, мистецького, художньо-освітнього досвіду і без сумніву надають сучасній педагогічній теорії і практиці вагомого значення.

Особливість творчого розвитку особистості полягає у його поліаспектній структурі, що складається з таких сутнісних складових, як: творче мислення, інтелект, творча діяльність, досвід, інтуїція, асоціювання та уява. Визначну роль в творчому розвитку особистості разом із творчим мисленням, інтелектом, діяльністю, досвідом та інтуїцією відіграє набуття уяви. При цьому, важливо наголосити, що безліч митців і вчених найчастіше набирають своє натхнення з глибин інтелекту і підсвідомості саме для набуття власної й нерідко унікальної уяви.

Мета статті – обґрунтування положень відносно феномену уяви, як важливої складової творчого розвитку особистості та визначення її сутності. Аналіз відомих наукових підходів щодо розкриття особливостей набуття уяви, котрі базуються на розгляді концептуально-теоретичних і методичних засад у вітчизняній та закордонній науковій думці й зокрема – у працях учених різних наукових галузей відносно застосування уяви в творчому розвитку особистості в сучасній педагогічній теорії та практиці.

Аналіз наукових досліджень. Перехід України до ринкових відносин зумовлює необхідність переорієнтації вітчизняної освіти загалом та мистецької освіти зокрема

на задоволення запитів різних галузей науки, техніки, економіки, педагогіки і сфери мистецтва у фахівцях з високим рівнем культури, духовності, соціальної активності та творчого розвитку. З огляду на це, мистецька освіта має спрямовуватися на підготовку творчо розвиненої особистості, яка, за А. Маслоу, «спроможна по-справжньому керувати майбутнім… і впевнено дивитись в обличчя новизні». [9]

З огляду на це, у період надзвичайно стрімкого науково-технічного і економічного прогресу все більшого значення набуває творчий розвиток особистості та формування її спроможності до подальшого вдосконалення навколишнього світу і себе у цьому світі. У таких умовах кожна сучасна людина має дійсно бути справжньою «homo sapiens» (людиною мудрою), щоб стати безсумнівним пріоритетом у всіх еволюційних процесах людства.

Тому цілком закономірною вбачається увага багатьох дослідників до феномену «уява», котрий розглядається і як вихідна творча сутність, і як провідна людська здібність, і як важливий фактор творчого розвитку особистості. Окрім цього, уяву трактують як спроможність створювати у свідомості образи, уявлення, ідеї у таких процесах, як планування, моделювання, асоціювання і творчість.

Виклад основного матеріалу**.** Насправді відомо, що визначенням сутності поняття «уява» широке коло вчених опікується вже понад дві тисячі років поспіль.

Нерідко відносно творчої уяви ними використовується інша назва зазначеного поняття – «фантазія». При цьому, під уявою розуміється вміння подумки на базі своїх знань та досвіду створювати нові об’єкти, ідеї, твори, а під фантазією – вміння, використовуючи інтелектуальний і творчий потенціал, вигадувати нові, але не завжди реальні, казкові, неймовірні ідеї, об’єкти, ситуації. Відповідно, вартий уваги той факт, що слова «уява» і «фантазія» у науково-поняттєвому тлумаченні використовувалися раніше й вживаються досі як майже ідентичні. Хоча водночас у деяких випадках, відповідно до контекстів, у різних мовах вони певною мірою дещо відмінні за нюансами, наприклад: а) «phantasia» (гр.) – уява, творча уява, створення нових образів на основі колишніх сприйнять, продукт уяви, мрія, вигадка, щось неправдоподібне; б) «fantasy», «imagination» (англ.) – уява, фантазія, гра уяви, вигадка, удавання, примха; в) «immaginazione», «fantasia», «fantasticheria» (італ.) – уява, фантазія, видумка, що робить видимим вимисел; г) «wyobraznia», «fantazja» (пол.) – уява, фантазія, щось нереальне й незрозуміле.

Одними з найдавніших дослідницьких підходів стосовно розуміння феномену «уява» вважаються погляди Лукреція Кара, який трактував його як результат випадкового збігу якихось образів та їх складових у часі та просторі. Але разом з тим цей філософ-матеріаліст підкреслював, що насправді уява нічого принципово нового не створює, а лише поєднує незвичайним способом звичайні уявлення. І відтак, вивчаючи особливості уяви, вже тоді, хоча й опосередковано, він почав розробляти ідеї аналізу, синтезу і рекомбінації (перестановки). [8]

Згодом деякі з послідовників таких раціоналістично-філософських поглядів називали уяву джерелом помилкових міркувань, упевнено протиставляючи її раціональному мисленню та наполягаючи на тому, що між уявою і розумом, безумовно, існує антагонізм, але завдяки рекомбінації стає можливим перенесення акцентів із зовнішніх стимулів на явища, котрі виникають у психіці людини.

Дуже важливим є те, що поступово із значної кількості різноманітних концептуальних підходів до окресленого феномену сформувалося два основних напрями, коли, з одного боку, уява розумілася як вихідна творча сутність, а з іншого – спостерігалося повне її заперечення та віднесення до редукційних (спрощених) процесів. З-поміж прикладів такого спрощеного сприйняття уяви доцільно виділити висновки дослідника проблем художньої фантазії, психолога, фізіолога та філософа В. Вунда, який на початку XX століття, погоджуючись з тим, що уява може вміщувати в собі передбачення, гіпотези, винаходи, усе ж таки підкреслював: «Ніяка уява не може здійснити щось абсолютно нове; якість про-

дуктивності знаходиться у спроможності повторювати що-небудь пережите в іншій послідовності; саме за допомогою цієї якості нерідко намагаються розмежувати фантазію з пам'яттю. Але тоді продуктивність уяви була б ні чим іншим як особливою своєрідною формою відтворення, а саме здібністю комбінувати різні змісти уявної дійсності в своєрідне ціле». Тобто, заперечуючи абсолютність фантазії, учений підійшов до трактування поняття уяви як «якості комбінованого пережитого». [3:19-29]

Дещо раніше за В. Вунда відомий психолог-дослідник Т. Рібо, ґрунтовно вивчаючи сутність уяви, у своїй праці «Творча уява» стверджував саме творчу природу даного явища, покликаного передусім з чогось вже відомого створювати нове, та наголошував на спроможності творчої уяви представляти образи ймовірного, майбутнього, бажаного, можливого, нерідко навіть у загострених, гіперболізованих, ідеалістичних формах. Зокрема, вчений визначив дві основних операції, притаманних творчій уяві: дисоціацію (перший етап, підготовка матеріалу для нового сполучення елементів уяви, або своєрідне подрібнення чуттєвого досвіду) та асоціацію (створення цілісного образу з елементів виокремлених образів, етап створення нових сполучень, нових образів). [11]

Іншими словами, Т. Рібо волів називати уяву основною і специфічною продуктивно-творчою силою мистецтва. Так, він деякою мірою абсолютизував продуктивну функцію уяви, зазначаючи, що вона розвиває мислення та поєднує у творчому процесі об'єктивні та суб'єктивні начала в єдиний образ. Разом з цим відомо, що Т. Рібо був прибічником ідеї рекомбінації, відповідно до якої у процесі уяви здійснюється перенос акценту із зовнішніх стимулів на явища, котрі зосереджені усередині людської психіки. Наразі, окрім зазначеного, на увагу заслуговують й інші думки Т. Рібо. І серед них такі, як: по-перше, продуктивність уяви проявляється в її комбінаторній, синтезуючій та фантастичні (художні, творчі) образи, або створення нових поєднань таких образів; по-друге, продуктивна функція уяви робить можливим розвиток думок від простого до складного, незалежно від об'єкту, але у відповідності до задуму митця; по-третє,– уява є лише суб'єктивною активністю з суб'єктивними джерелами змісту, крім того, закони діяльності уяви специфічні, оскільки відрізняються великою мірою випадковості, неповторності, логічної умовності та інтуїтивності; по-четверте, з огляду на майже необмежену свободу уява може радикально «відходити» від реального життя.

Зрештою, багатьма ученими було підтверджено, що уява базується та залежить від об'єктивно існуючого зовнішнього світу, і тому найнеобхіднішою умовою високого рівня її набуття та розвитку є наявність у людини ґрунтовних знань і багатого досвіду в різних сферах життя. Згодом усі ці наукові «знахідки» стали поштовхом для новочасних учених у їхніх дослідженнях щодо аналітико-синтетичного характеру процесів уяви, її основних функцій, а також вивчення шляхів виникнення асоціацій при побудові уявлень (образів), спроможних забезпечити створення моделей нових, раніше не виникаючих у людському досвіді ситуацій.

Водночас, з'явилися оригінальні твердження стосовно «розчинності» уяви у таких функціональних явищах, як: сприйняття, що постачає певні об'єкти; пам'ять, котра ці об'єкти відтворює; розум, який надає пропорції та єдності; інтелектуальна чуттєвість, що уможливлює насолоду від здійснення процесів уяви.

З огляду на виявлення того, що уява значною мірою ґрунтується на безсвідомому, ставало дедалі очевиднішим – вона ще й уможливлює перебіг ні з чим не порівняних процесів, коли у людському мозку завдяки накопиченим знанням і набутому досвіду шляхом творчої переробки сприйнятих елементів дійсності створюються та «оживлюються» нові образи і будуються їх взаємозв'язки у зовсім нових сполученнях. Йдеться про те, що до здійснення процесу уяви найчастіше спонукає невизначеність якоїсь проблемної ситуації, коли досить важко прийняти адекватне рішення через відсутність достатнього обсягу знань чи необхідної інформації, котрі, як зазначалося раніше, є особливо важ-

ливими у мисленні. Окрім того, з'ясувалося, що створювані уявою образи за наочно-конкретним характером дещо подібні до образів, які виникають у пам'яті в процесі сприймання. Таким чином, іноді образи уяви досягають такої достовірності, що нерідко просто інтегруються з образами пережитого людиною насправді.

Особливу зацікавленість, безсумнівно, викликає й погляд на сутність уяви прибічника ідей З. Фрейда та одного з авторів концепцій психоаналізу і психосинтезу – психолога Р. Ассаджолі, який до того ж розробив конструктивні методики тренування та ефективного використання уяви. При цьому показовим є те, що з-поміж таких методик одне з перших місць займає методика так званої візуалізації, котра пізніше за змістом та формами набула функції «творчої візуалізації».

Здійснюючи свої, безперечно, важливі дослідження, Р. Ассаджолі писав: «Уява – це функція, котра сама по собі є деякою мірою комплексною, тому що може діяти на декількох рівнях одночасно: на рівні відчуття, почуття, мислення та інтуїції. Воно включає різні типи уяви: візуалізацію – виклик зорових образів; слухову, тактильну, кінестетичну уяву тощо. Уява як функція, що викликає та створює образи, є однією з найважливіших спонтанно діючих функцій людської психіки, як відносно її свідомих, так і безсвідомих аспектів чи рівнів». Тому «практикування методики розвитку та застосування уяви уявляється одним з найкращих шляхів до синтезу її різноманітних функцій». [1: 16]

Інший відомий дослідник-психолог Р. Джонсон, визначаючи уяву як «орган зв'язку, що застосовує високорозвинену, складну мову символів для виразу змісту безсвідомого» [5: 32] підкреслював: «Безсвідоме може подолати прірву між ним і свідомим розумом двома способами. Один спосіб – це сновидіння, другий – уява». [5: 11] Всебічно та ґрунтовно вивчаючи природу уяви учений дійшов висновків, що уява – здібність розуму до створення образів, інструмент, який володіє можливістю вбирати в образну тканину істоти із внутрішнього світу, щоб ми могли їх побачити. [5: 33-36]

Загалом, ученими було визначено декілька видів уяви і серед них: активна (при «включенні» відтворюючої та творчої уяви), пасивна (коли уява є неусвідомленою), продуктивна, відтворююча, конкретна, абстрактна.

Відповідно до зазначеного вбачається можливим з'ясувати, чому уяву прийнято характеризувати за її активністю, пасивністю та дієвістю. Тому в контексті проблеми творчого розвитку особистості важливо згадати, що сучасні дослідники до активних форм уяви відносять творчу і так звану відтворювальну уяву. При цьому, під творчою уявою розуміється цілком самостійне створення нових образів в результаті діяльнісно-творчого процесу, які реалізуються в оригінальних творах, предметах, явищах, а під відтворювальною – створення образів, котрі відповідають, здебільшого, конкретним характеристикам чи описам ознак певних об'єктів.

Як відомо, величезний внесок до теоретично-експериментальних досліджень щодо проблем, пов'язаних з уявою, було зроблено широким загалом учених XX століття, серед яких визначне місце належить справжнім класикам філософської і психологічної наук Л. Виготському та С. Рубінштейну. Тому для виявлення загальної тенденції в сучасній теорії творчості відносно такого феномену як уява, безумовно, необхідно зважити на погляди та висновки видатних учених.

Передусім, варто взяти до уваги беззаперечну цінність та цілковиту об'єктивність психолого-педагогічних наукових досягнень активного розробника дитячої психології та теорії свідомої особистості дитини Л. Виготського, який рішуче виступав з позицій системності усіх психічних процесів і стосовно того, що розвиток кожного з них завжди здійснюється під впливом домінуючої у свідомості функції. Це певною мірою стосується і таких різнобічних процесів, як уява і творчість. Зважаючи на зазначене, є сенс погодитися з Л. Виготським у категоричних оцінках стосовно великого значення уяви для творчої діяльності особистості. За його переконаннями, «усе, що нас оточує і що зроблено рукою людини, увесь світ культури, на від-

міну від світу природи – усе це є продуктом людської уяви і творчості, котра базується на цій уяві». [4: 5]

У своїх наукових працях, зокрема, у роботі «Уява і творчість у дитячому віці», вчений упевнено доводить, що «творча діяльність ... знаходиться в прямій залежності від багатства та різноманітності попереднього досвіду людини, тому що цей досвід є матеріалом, на якому формується уява». [4: 10]

Безсумнівно, необхідно погодитися і з найголовнішим висновком Л. Виготського, сформульованого у такому вислові: «Створення творчої особистості, спрямованої у майбутнє, готується творчою уявою, втіленою у нинішньому». [4:79]

Особливу вагомість вдумливих міркувань про уяву мають праці сучасника Л. Виготського і автора ґрунтовно розробленої філософсько-психологічної теорії діяльності – С. Рубінштейна, який був глибоко переконаний, що уява, безперечно, відіграє суттєву роль в кожному творчому процесі. Адже як психічний процес, вона пов'язана з потребою та спроможністю особистості творити щось нове і тому може забезпечувати переробку та перетворення нових образів, котрі зберігаються у пам'яті людини. [12] На переконання С. Рубінштейна, специфічна роль уяви полягає в тому, що вона перевтілює образний, наочний зміст будь-якої проблеми і тим самим сприяє її успішному вирішенню.

Відтак, спираючись на науковий доробок С. Рубінштейна, стає очевидним і повністю сприйнятливим вислів А. Ейнштейна про те, що вміння уявляти є вищим за ерудицію, оскільки саме завдяки уяві створюється не лише величезна кількість мистецьких творів, але і генерується безліч різноманітних оригінальних ідей та здійснюється чимало наукових відкриттів.

На додаток до висловленого майже вичерпним можна назвати тлумачення сутності уяви, зроблене у другій половині XX століття визначним психологом А. Петровським: «Характеризуючи уяву з боку її механізмів, необхідно підкреслити, що її сутність складає процес перетворення уявлень, створення нових образів на базі вже існуючих. Уява, фантазія – це відображення реальної дійсності у нових, неочікуваних сполученнях та зв'язках». [10: 225-226]. Окрім того, на думку цього вченого, уява є незамінною у передбаченні майбутнього, оскільки «може виступати як засіб створення образів, що не програмують активну діяльність, проте замінюють її, передуючи відображенню дійсності у досить конкретній формі». [10: 222]

На творчій природі уяви наполягав ще один відомий вітчизняний вчений-психолог О. Запорожець, підкреслюючи, що «уява, відіграючи важливу роль у діяльності людини, в процесі цієї діяльності змінюється і розвивається». [7: 87] На його думку, залежно від конкретних умов, процеси уяви відрізняються передусім ступенем їх довільності та творчої спрямованості. Відповідно, дослідникові вдалося виявити такі різновиди уяви, як: мимовільну, довільну, відтворювальну та творчу. І найбільш характерним він вважав для: мимовільної уяви є те, що «людина створює певні образи без всякого наміру із свого боку» (як приклад – образи сновидіння, котрі ненавмисно, самі по собі виникають та змінюються); довільної – те, що «людина ставить перед собою мету уявити що-небудь і свідомо спрямовує роботу своєї уяви, виходячи із наявного в неї творчого задуму» (коли робота уяви підкоряється певним цілям або завданням); відтворювальної – те, що людина «створює образи того, що вже є, що вже відомо, але що нами особисто ще не було безпосередньо сприйнято» (коли створення образу якого-небудь предмета чи явища здійснюється в уяві за певним описом); творчої уяви – найхарактерніше те, що вона є «самостійним створенням образів нових предметів, мисленим перетворенням дійсності» (тобто спочатку людина будує в уяві свій творчий задум, а вже потім його творчо реалізує). [7: 91-92]

Таким чином, незважаючи на деякі відмінності у визначених О. Запорожцем різновидах уяви, по суті, всі вони більшою чи меншою мірою носять творчий характер. Відтак, важливою особливістю творчої уяви є саме активне використання не лише накопиченого раніше естетичного досвіду, але й усвідомлене розширення власного

асоціативного фонду, а також необхідного для забезпечення відповідного емоційно-чуттєвого стану будь-якої людини-творця. Отже, стає цілком зрозумілим те, що для оптимального творчого розвитку особистості бажано, щоб саме творча уява переважала над іншими її формами, наприклад, такими, як пасивна або просто фантазійна мрійливість.

Утім, для творчого розвитку особистості незамінним має бути ще й своєрідне «пробудження уяви» засобами художньої творчості, – справедливо зазначала популярна дослідниця-психологиня Л. Єрмолаєва-Томіна та нагадувала, що «уяву справедливо називають «королівською дорогою до підсвідомості», а також – центральною ланкою творчого процесу», а ще те, що уява «лежить в основі натхнення як поєднання в одну точку всіх здібностей». [6:175] Отже, винятково важливим вбачається розгляд дослідницею основних, на її переконання, функцій уяви, до яких вона відносила такі, як: 1) емпатійне або співчутливе бачення (коли поєднання індивідуального та всезагального здійснюється під час так званого «входження в образ»); 2) зберігання в емоційно-образній формі набутого досвіду (коли образи уяви зберігаються у людській пам'яті як трансформована реальність і виступають основою для зародження творчих задумів та пошуків їх реалізації); 3) власне творча функція (коли усі форми творчого процесу – підготовча, пошукова і виконавська базуються суто на уяві).

Підкреслюючи необхідність творчої уяви у всіх видах творчості, Л. Єрмолаєва-Томіна переконливо наголошувала, що уява «інтегрує у собі емоційне та раціональне начало, усі пізнавальні процеси, вона сполучає зорово-образне сприйняття реальності з відтворенням і трансформацією її у пам'яті, побудовою моделі необхідного майбутнього». [6: 175]

Згодом, вже наприкінці XX століття активізувалася увага вітчизняних учених й не лише у бік проблем творчості як такої, але, що особливо цінне, – до проблем, безпосередньо пов'язаних з уявою. Саме тоді з'явилася науково-педагогічна концепція поліхудожнього розвитку школярів як частини їхнього творчого розвитку. Авторами даної концепції були Г. Шевченко і Б. Юсов – загальновідомі представники новітньої педагогічної науки. Зазначена концепція базувалася на гіпотезі, суть якої полягала у тому, що центральним процесом для художньої (творчої) діяльності виступає уява, значущість якої конче необхідно підвищувати насамперед шляхом «розведення» категорій «творчості» та «уяви».

Й зокрема ці дослідники підкреслювали, що при розведенні уяви і творчості з'являються підстави більше не ототожнювати ці поняття. Відповідно, за їхніми переконаннями, «творчість» має розглядатися передусім як професійна сторона художньої діяльності або як суто діловий аспект художнього продукту, а «уява» – як провідна якість внутрішнього духовно-творчого прояву людини у мистецтві та як важлива складова формування у неї культури в широкому сенсі. [2]

Іншим важливим елементом окресленої гіпотези було названо «інтеграцію різних видів мистецтва», що, за переконанням авторів, уможливлює впровадження системи висхідних рівнів поліхудожнього процесу, коли у певній почерговості слід представляти різні шари уяви. І поміж них такі, як: картинний (кіно, відео); вербальний (слово); сенсорний (жест, міміка, рух, звук, колір, форма, аромат, простір і т.д.), які на найвищому щабелі можуть «дозріти» до рівня «поліфонічної уяви». [2: 41]

Розробляючи зазначену концепцію, Г. Шевченко і Б. Юсов були переконані, що за умов теоретичного та практичного доведення актуальності, оригінальності та конструктивності положень відповідної гіпотези стане можливим для будь-якої людини повноцінно сприймати, мислити, прогнозувати, уявляти й діяти у поліхудожньому просторі або, по суті, кожній особистості як творчо розвиватися, так і творчо самореалізовуватися.

На додаток до цього доцільно згадати глибокі, доречні та корисні думки одного з видатних філософів минулого – А. Шопенгауера, який зазначаючи, що світом насправді слід називати те, чим ми його уявляємо або, іншими словами, – фантасмаго-

ричною завісою, зітканою з образів, відкинутих на неї з космічних глибин. [13]

Висновки. У підсумку, на підставі вивчення філософських, психолого-педагогічних та культурологічних праць, присвячених розгляду особливостей набуття уяви в освітньому процесі та обґрунтування її значення для творчого розвитку особистості, слід визнати й підтвердити, що розвинена уява – це безцінна властивість оригінального, нестандартного, творчого мислення а ще один із найвагоміших чинників будь-якої, особливо творчої, у тому числі художньої та наукової діяльності.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Ассаджоли Р. Психосинтез: теория и практика : от душевного кризиса к высшему «я» / Роберто Ассаджоли; пер. с англ. – М.: REEFL-book, 1994. – 311, [2]. с.

2. Взаимодействие и интеграция искусств в полихудожественном развитии школьников: [сб. науч. ст.] / под ред. проф. Г.П. Шевченко и проф. Б.П. Юсова. – Луганск: ЛППИ, 1990. – 180 с.

3. Вунд В. Фантазия как основа искусства / Вильгельм Вунд. – Спб.; М.: Изд. Ф. Павленкова, 1914. – 167 с.

4. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: психологические очерки: кн. для учителя / Л.С. Выготский. – 3-е издание. – М.: Просвещение, 1991. – 93 с.

5. Джонсон Р. Сновидения и фантазии: анализ и использование / Роберт Джонсон; [пер. с англ. О.О. Чистяков]. – М.: REFL-book; Ваклер, 1996. – 286 с.

6. Ермолаева-Томина Л.Б. Психология художественного творчества : учеб. пособие для вузов / Л.Б. Ермолаева – Томина. – М.: Академический проект: Культура, 2005. – 304 с.

7. Запорожець О.В. Психологія : підруч. для дошкільних пед. училищ / О.В. Запорожець. – К.: Рад. школа : 1967. – 222 с. [8].

8. Лукрецій Кар. Про природу речей / Переклад А. Содомори. – Київ: Дніпро, 1988. – 191 с.

9. Маслоу А. Мотивация и личность / Абрахам Маслоу; [пер. с англ.] – СПб.: ПИТЕР, 2003. – 351 с. – (Мастера психологии)

10. Петровский А.В. Воображение // Ведение в психологию / под общ. ред. проф. А.В.Петровского. – М.: Академия, 1996. – С. 51-53.

11. Рибо Т. Опыт исследования творческого воображения / Теодюль Рибо; пер. с фр. – СПб.: Пантелеев, 1901. – 232 с.

12. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии: [учеб. пособие для студ. вузов, обучающихся по направлению и спец. психологии / Сергей Леонидович Рубинштейн. – СПб.: Питер, 2005. – 705, [7] с. – (Мастера психологии).

13. Шопенгауэр А. Избранные произведения / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. – И .С. Нарский. – М.: Просвещение, 1992. – 479 с.

REFERENCES

1. Assadzholy R. Psykhosyntez: teoriya i praktyka: vid dushevnoyi kryzy do vyshchoho «ya» / Roberto Assadzholy; per. z anhl. – M.: REEFL-book, 1994. – 311, [2]. s.

2. Vzayemodiya i intehratsiya mystetstv v polikhudozhn'oho rozvytku shkol'ny-kov: [cb. nauch. st.] / za red. prof. H.P. Shev-chenko i prof. B.P. Yusova. - Luhans'k: LPPI, 1990. - 180 s.

3. Vund V. Fantaziya yak osnova mystetstva / Vil'hel'm Vund. – SPb.; M.: Yzd. F. Pavlenkova, 1914. – 167 s.

4. Vyhot·s'kyy L.S. Uyava i tvorche-stvo v dytyachomu vitsi: psykholohichni narysy: kn. dlya vchytelya / L.S. Vyhot·s'kyy. - 3-e vydannya. – M.: Prosveshchenye, 1991. - 93 s.

5. Dzhonson R. Snovydinnya i fantaziyi: analiz i vykorystannya / Robert Dzhonson; [Per. z anhl. O.O. Chystyakov]. – M .: REFL-book; Vakler, 1996. – 286 s.

6. Yermolayeva-Tomina L.B. Psykholohiya khudozhestvennoho tvorchosti: navch. posibnyk dlya vuziv / L.B. Yermolayeva – Tomyna. – M.: Akademichnyy proekt: Kul'tura, 2005. – 304 s.

7. Zaporozhets' O.V. Psykholohiya: pidruch. dlya doshkil'nikh ped. uchylyshch / O.V. Zaporozhets'. - K.: Rad. shkola: 1967. – 222 s. [8].

8. Lukretsiy Kar. Pro pryrodu rechey / Pereklad A. Sodomory. – Kyyiv: Dnipro, 1988. – 191 s.

9. Maslou A. Motyvatsiya i osobystist' / Abrakham Maslou; [Per. z anhl.] – SPb.: PYTER, 2003. – 351 s. – (Maystry psykholohiyi)

10. Petrovs'kyy A.V. Uyava // Vedennya v psykholohiyu / pid zah. red. prof. A.V.Petrovskoho. – M.: Akademiya, 1996. – S. 51-53.

11. Rybo T. Dosvid doslidzhennya tvorches'koho uyavy / Teodyul' Rybo; per. z fr. – SPb.: Pantelyeyev, 1901. – 232 s.

12. Rubinshteyn S.L. Osnovy zahal'noyi psykholohii: [navch. posibnyk dlya stud. vuziv, obuchayushchikhsya u napryamku i spets. psykholohiyi / Serhiy Leonidovych Rubinshteyn. - SPb .: Piter, 2005. - 705, [7] s. – (Maystry psykholo-hiyi).

13. Shopenhauer A. Vybrani proyzve-dennya / Uporyad., Avt. vstup. st. i prymit. - I .Z. Nars'kyy. - M.: Prosveshchenye, 1992. – 479 s.

Стаття надійшла до редакції
21 вересня 2020 року

УДК [730:7.05] (075.8)
ORCID ID: 0000-0003-3581-4103
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-250-255

Роман ОДРЕХІВСЬКИЙ,
доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри дизайну, Національний лісотехнічний університет України, м. Львів, Україна

МИСТЕЦТВО СКУЛЬПТУРИ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ-ДИЗАЙНЕРІВ

Одрехівський Р. В. Мистецтво скульптури у професійній підготовці студентів-дизайнерів. Скульптура – один із видів образотворчого мистецтва, який відіграє важливу роль у діяльності дизайнера, формуючи об'ємно-просторове мислення. Це показано на прикладі аналізу зразків виробів із історії меблярства. У статті проаналізовано, які акценти треба розставити, виконуючи навчальні завдання зі скульптури, щоби застосувати отримані знання студенту-дизайнеру у майбутній професійній діяльності. Аналізується методика виконання завдання у рельєфній академічній та декоративній скульптурі. Велике значення приділено декоративному вирішенню завдань зі скульптури, оскільки це придасться для майбутньої проектної діяльності дизайнера. У перспективі подальших досліджень – провести дослідженням значення мистецтва скульптури для дизайну середовища.

Ключові слова: мистецтво скульптури, декоративне вирішення, барельєф, композиція, студент-дизайнер.

© Роман Одрехівський, 2020

Одрехивский Р. В. Искусство скульптуры в профессиональной подготовке студентов-дизайнеров. Скульптура – один из видов изобразительного искусства, играет важную роль в деятельности дизайнера, формируя объемно-пространственное мышление. Это показано на примере анализа образцов изделий из истории мебельного. В статье проанализированы, какие акценты надо расставить, выполняя учебные задания по скульптуре, чтобы применить полученные знания студенту-дизайнеру в будущей профессиональной деятельности. Анализируется методика выполнения задачи в рельефной академической и декоративной скульптуре. Большое значение уделено декоративному решению задач по скульптуре, поскольку это пригодится для будущей проектной деятельности дизайнера. В перспективе дальнейших исследований – провести исследованием значение искусства скульптуры для дизайна среды.

Ключевые слова: искусство скульптуры, декоративное решение, барельеф, композиция, студент-дизайнер.

Odrekhivskyi R. The art of sculpture in the professional training of design students. Sculpture is one of the fine arts that plays an important role in the designer,s activities, shaping volume-dimensional thinking. In sculpture, in contradistinction to drawing and painting, volume exists in real space. This should be understood by students while performing their academic work.

Objectives. The purpose of this article is to show the role of the art of sculpture in the training of a design student.

Methods The method of art analysis is dominant. However, in some places, including retrospective comparisons with design monuments, comparative historical, analytical and other methods have been applied.

Results. The results of the research support the idea that the art of sculpture plays an important role in the figurative and artistic decision of design works. In particular, it is also shown in the examples from the history of furniture design.

During the educational process, students-designers are recommended to perform works of relief and round sculpture for a better understanding of three-dimensional thinking. Tasks of the relief of the head and human figure are especially important. Greek classical bas-relief is the best example of such works. It is worth to make a few training copies. The canons of Greek bas-relief should be followed when performing these tasks. First of all, it is the integrity of the form, the

absence of forgery of details, properly modeled planning. The lighting of the model and the work that the student is working on should clearly emphasize the relief and convexity of the forms of staging.

And it should take into account the constructive and anatomical construction of the human figure and head. The furniture with bas-relief decor of different eras: Byzantium, Middle Ages, Baroque and other periods are noteworthy .

Mastering the art of sculpture, the future designers should also perform other tasks, the purpose of which is not only purely academic. To improve the understanding of decorativeness in the design, it is recommended to perform decorative reliefs. For example, on the topic of «Ancient City». Decorative style will help to understand better the culture of design. While working on this topic, students deepen their knowledge not only of the history of art and architecture, but also of the history of their country. It is best and most convenient to perform the set works of sculpture in a soft material – clay or plasticine.

Conclusions. The art of sculpture has always played an important role in the design of the spatial environment of the city, in interior decoration and furniture. The results of the study can be used in the process of teaching of designers, during lectures of the history of design and sculpture.

Key words: Art of sculpture, decorative decision, bas-relief, composition, future designers.

Постановка проблеми. Викладання предметів художнього циклу відіграє важливу роль у навчальній підготовці майбутніх дизайнерів. Адже для створення образу у майбутній дизайнерській діяльності фахівець повинен добре володіти як рисунком, живописом так і скульптурою. Особливості створюваних студентами проектів меблів та інтер'єру у тому, що проектовані вироби повинні знаходитись у реальному просторі. Тому викладання предметів, які формують об'ємно-просторове мислення студентів повинно займати важливе значення.

Серед таких предметів виділимо, зокрема, дисципліну «скульптура». Відомо, що на відміну від інших предметів художнього циклу, як рисунок, живопис та ін., у скульптурі об'єм існує не на картинній плоскості чи у ілюзорній уяві, а у реальному просторі. Окрім того, виконання завдань дисципліни «скульптура» дає уявлення про пластичні можливості предметних форм, синтезу мистецтв, декоративні можливості скульптури в історії дизайну меблів, предметно-просторового середовища тощо. Таким чином, вивчення студентами спеціальності «дизайн» дисципліни «скульптура», поруч із низкою інших, має таке важливе завдання, як формування об'ємно просторового мислення майбутнього дизайнера.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зазначимо, що із питання викладання скульптури для дизайнерів, на відміну від таких дисциплін, як «композиція», «малюнок» чи «живопис», опубліковано невелику кількість робіт. Класикою для мистців є відома книга Лантери Е. «Лепка» [2]. У ній зібрано методичний матеріал із виконання творів зі скульптури. Серед авторів незалежної України виділимо працю Красноголовця О. С. «Основи скульптури» [1]. Із останніх видань можна згадати публікації із викладання дисципліни «скульптура» Одрехівського Р. В. [3: 4]. Серед статтей, опублікованих останнім часом, присвячених розвитку мистецтва скульптури, виділимо працю Собкович О., опубліковану у «Віснику Закарпатської академії мистецтв» (№ 10, 2018) «Скульптура Закарпаття становлення та особливості пластичного розуміння» [5]. Однак у цих та деяких інших виданнях мало приділено уваги значення мистецтва скульптури у навчальній підготовці та практичній діяльності дизайнера.

Метою статті є провести дослідження із значення мистецтва скульптури у навчальній підготовці та професійній діяльності дизайнера.

Виклад основного матеріалу дослідження. Студентам-дизайнерам рекомендується виконувати завдання як із круглої так із рельєфної скульптури. Скульптурний барельєф голови та фігури людини, поруч із розписом, інкрустацією та іншими способами декорування, також здавна був поширеним у художньому оздобленні меблів, архітектурних споруд тощо. Наприклад, меблі з гробниці фараона Тутанхамона (Стародавній Єгипет, XIV ст. до н. е.), меблі із стародавніх Помпей (Стародавній Рим, I ст. н. е.) та ін.

Показовим є виконання барельєфу із моделі класичної гіпсової голови. Для наочності можна продемонструвати ілюстрацію такого відомого зразка класики світової скульптури та історії меблів, як так званий у історії мистецтва «Трон Людовізі» (Стародавня Греція, близько 460 року до н. е.). Дивуємось як через біг століть доля зберегла для нас таку чудову пам'ятку світової скульптури, барельєф, виконаний у мармурі, який, як розуміємо, декорував боковини та спинку мармурового трону. Показ цих та інших пам'яток скульптури є необхідним при виконанні завдання студентами із ліплення класичного (грецького) барельєфу. Окрім того, даний твір демонструє застосування конкретно даного завдання у історії меблів на практиці.

Студенти ліплять барельєф голови із круглої моделі. Таким чином, при виконання цієї роботи вони вчаться правильно передати у барельєфі об'ємно- просторове скорочення круглої голови до площини фону. Таке ж завдання, як бачимо із зразка «трону Людовізі», виконували і давньогрецькі майстри.

Важливо також ставити головні навчальні завдання на кожному етапі роботи. На гладкому глиняному фоні стеком для ліпки або іншим загостреним предметом наноситься рисунок гіпсової класичної голови, шиї аж до яремної ямки. Для класичного барельєфу найкращим є профільне положення голови. Не варто у барельєфі ліпити голову у ракурсному положенні чи передавати деталі, які спрямовані у перспективу. Ці положення у барельєфі будуть малозрозумілі. Навіть видатні майстри скульптури прагнули уникати у барельєфі ракурсних і перспективних скорочень. Проліплюючи кожну деталь гіпсової голови, зокрема, необхідно постійно порівнювати її не тільки з іншими деталями голови, але із іншими складовими цієї ж деталі. Так, моделюючи мочку вуха, слід порівнювати її із завитком, протизавитком цього ж вуха тощо. Проробляючи пасма волосся, студент повинен стежити, щоб вони розташовувались за формою голови. Узагальненість форми завершує виконання завдання. Підводяться підсумки проведеної роботи. Якщо виявлені якісь недоліки, допущені у попередній стадії, їх необхідно виправити. Перевіряється загальний стан роботи: пропорції частин голови, характер форми тощо. На останньому етапі особливу увагу варто звернути на округлість та узагальненість форми, відсутність «провалів» у трактуванні опуклості. Наяність методичних стендів у аудиторії, де проводяться заняття сприяє більш успішному його виконанню завдання (рис.1).

Важливе місце у історії меблярства займає барельєф фігури. Метою завдання виконання копії барельєфу фігури людини із гіпсової моделі – навчитись ліпити барельєф фігури людини засобами академічної скульптури та вивчити застосування рельєфу фігури людини в історії дизайну меблів (рис. 2).

Оздоблювалися скульптурними рельєфами із зображеннями фігури меблі і у Стародавній Візантії. Візантійські меблі, за винятком деяких виробів церковного призначення, до нашого часу не збереглись. Одним із найкращих збережених зразків є крісло архієпископа Максиміліана (VI ст. н. е.) що зберігається у архієпископському музеї м. Равенна в Італії (рис. 3). Дерев'яний каркас крісла оббитий пластинками із слонової кістки з рельєфними зображеннями повнофігурних постатей Євангельських персонажів. Окрім того, трон декорують різьблені смуги із зображеннями символів Пресвятої Євхаристії (плоди та листя винограду), тварин та птахів.

Широко застосовувався барельєф із зображенням фігури людини у декорі меблів епохи Ренесансу і бароко. Починаючи з епохи Ренесансу, формотворення має плановий характер. Предмети спочатку проектують на папері, а лише згодом виконують у матеріалі. Кількість декоративних мотивів, що вживаються у декорі ренесансових меблів, велика: різноманітні за формою колони, пілястри, герми, купідони; інші форми виступів, які завершуються у верхній частині фігуративним, переважно рельєфним зображенням. Інколи таке пластичне збагачення меблевого виробу опуклими формами супроводжується впуклими формами, такими, як ніші, заповнені

різними зображеннями, часто фігуративними. Композиція барельєфу у порівнянні з композицією у круглій скульптурі відзначається своєю специфікою. Так рельєф оглядають лише з одного боку, тоді як композицію, виконану у круглій скульптурі – з усіх сторін. Зовнішній контур силуету фігури сполучається з плінтом під прямим кутом, або «під конус» (з незначним розширенням – до фону). Класичний грецький рельєф передбачає невисокий виступ над фоном, фігура моделюється округло, не врізається у фон як у контррельєфі.

Нанесений на плінт рисунок прокладають глиною. Аналогічно до роботи над рисунком, прокладка здійснюється по всій поверхні фігури одночасно до набрання необхідної висоти рельєфу. Корегуючи пропорції фігури та її деталей, потрібно декілька раз відійти від постановки на певну відстань і порівняти прокладену фігуру із оригіналом гіпсового зліпку. На відстані краще видно помилки у передачі пропорцій. Необхідно корегувати пропорції фігури доти, доки вони не будуть відповідати заданій постановці.

Зображаючи складки одягу на фігурі, варто звернути увагу на закономірність їхнього розташування в залежності від конструкції анатомічної побудови тіла. Необхідно в першу чергу звертати увагу на ті місця фігури, де одяг щільно прилягає до тіла і виявляє фігуру. Узагальненість форми завершує виконання завдання. Перевіряється загальний стан роботи: пропорції фігури, правильна передача руху, характер форми, точність передачі елементів фігури під тканиною одягу тощо.

Освітлення моделі та роботи, над якою працює студент, повинно виразно підкреслювати рельєфність та опуклість форм постановки. Для класичного рельєфу найкращим освітленням є верхнє або бокове (бажано з лівого боку). Вважається, що саме при такому освітленні читабельність грецького барельєфу є найкращою.

Власне цих вимог студент повинен дотримуватися під час виконання двох вищепроаналізованих завдань із виконання рельєфу голови та фігури людини. Адже власне барельєф – це вид рельєфу, який, на нашу думку, чи не найкращий для декорування меблів.

Опановуючи мистецтво скульптури, майбутньому дизайнеру варто також виконати інші завдання, метою яких є не тільки сугубо академічне, але, наприклад, декоративне вирішення постановки. Такі проблеми навчитися вирішувати також необхідно, адже уміння декоративно виконати скульптурні завдання, як і вище проаналізовані академічні, допоможе студентові у майбутньому у одному із основних предметів для студента-дизайнера – це проектуванні. Адже студенти-дизайнери вдало виконують декоративно трактовані постановки із малюнку та живопису.

У декоративному рельєфі краще уникати ракурсних скорочень, оскільки виконання їх у цьому завданні буде дуже складним. Рекомендується використовувати ортогональну проекцію (рис. 4, 5). Окрім того, працюючи над таким завданням, в даному випадку – за темою «Стародавнє місто», студенти поглиблюють свої знання не тільки з історії мистецтва та архітектури, але й з історії рідного краю. А також можуть застосувати свої навики та знання, отримані під час виконання зарисовок на літній практиці із рисунку та живопису. Адже під час роботи над таким завданням, як під час проведення літньої практики, так і занять зі скульптури, студенти виконують початкові ескізи та зарисовки тощо.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Дисципліна «скульптура» як і багато інших предметів художнього циклу, тісно пов'язані із низкою інших предметів, які вивчають студенти спеціальності «дизайн». Адже мистецтво скульптури завжди відігравала важливе значення у дизайні просторового середовища міста, у декорі інтер'єру та меблів. У перспективах подальших розвідок потребує ширшого дослідження значення мистецтва скульптури та дизайну не тільки у дизайні меблів, але і у дизайні предметного та просторового середовища. Спектр проблем у дослідженні взаємозв'язку мистецтва скульптури настільки широкий, що відкриває надзвичайно велике поле для діяльності дослідників мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Красноголовець О. С. Основи скульптури. Київ: Знання, 2008. 171 с., іл..
2. Лантери Е. Лепка. Москва: Издательство Академии художеств СССР, 1963. 330 с., ил.
3. Одрехівський Р. В. Дисципліна «скульптура» і навчальна підготовка дизайнерів. *Дизайн – освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція.* Харків: ХДАДМ, 2011, С. 58-60.
4. Одрехівський Р. В. «Скульптура». Навчальний посібник для студентів спеціальності «Дизайн». Львів: Ліга-Прес, 2013. 79 с., іл.
5. Собкович О. Скульптура Закарпаття: становлення та особливості пластичного розуміння. *Вісник Закарпатської академії мистецтв.* 2018. № 10. С. 207-209.

REFERENCES

1. Krasnoholovets O. S. Bases of sculpture. Kyiv: Znannia, 2008 [in Ukrainian].
2. Lanteri Ye. Modelling. Izdatelstvo Akademii khudozhestv USSR. Moskow, 1963 [in Russian].
3. Odrekhivskyi R. V. (2011). Discipline of a «Sculpture» and educational preparation of designers. *Dyzajn – osvita v Ukrayini: suchasnyj stan, perspektyvy` rozvytku ta yevrointegraciya.* Kharkiv: KhDAD, 58-60 [in Ukrainian].
4. Odrekhivskyi R. V. (2013). «Sculpture». Training aid for the students of speciality «Design». Lviv: Liha-Pres. [in Ukrainian].
5. Sobkovych O. (2018). Sculpture of Transcarpatian: Becoming and features of the plastic understanding. *Visnyk Zakarpats`koyi akademiyi mystecztv,*10, 207-209 [in Ukrainian]

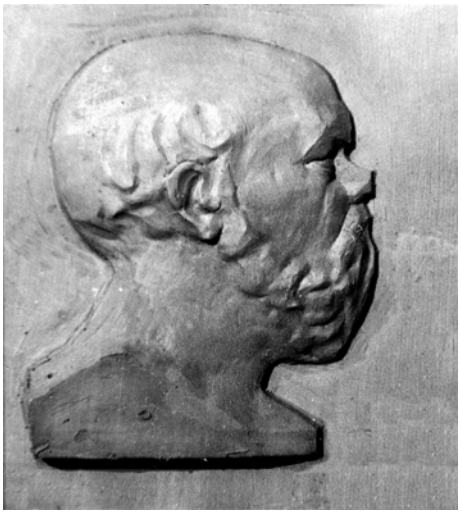


Рис. 1. *Барельєф класичної голови. Виконав студент групи ДМ 21 Гнівушевський М. 2003 – 2004 н. р. Глина.*
Керівник – професор кафедри дизайну Національного лісотехнічного університету України Одрехівський Роман Васильович

Рис. 2. *Виконання копії рельєфу фігури людини з гіпсової моделі. Виконав студент групи ДМ 31 Лукашик М. 1999 – 2000 н. р.*
Керівник – професор кафедри дизайну Національного лісотехнічного університету України Одрехівський Роман Васильович.

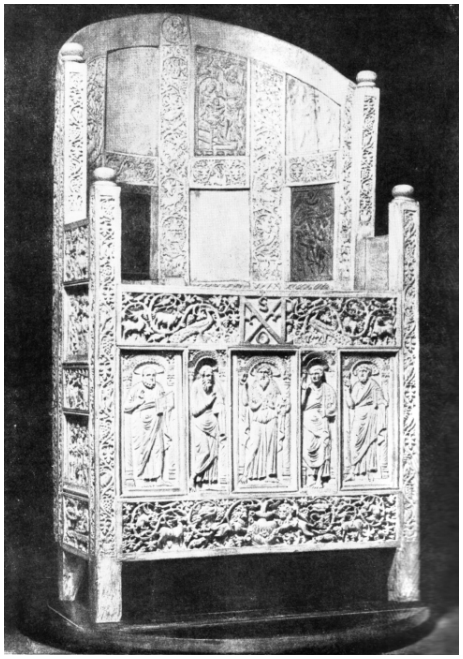


Рис. 3. *Трон архієпископа Максиміліана (6 ст. н. е. Візантія) – зразок застосування скульптури із фігуративної, анімалістичної, флористичної тематики в історії меблярства*

Рис. 4. *Декоративний рельєф зі скульптури за мотивами стародавнього Львова. Глина. Виконала студентка групи ДМ 41 Поздняк І. 1998 – 1999 н. р. Керівник – професор кафедри дизайну Національного лісотехнічного університету України Одрехівський Роман Васильович*

Рис. 5. *Декоративний рельєф зі скульптури за мотивами стародавньої архітектури Чернівців. Глина. Виконала студентка групи ДМ 41 Клюсовська Й. 1998 – 1999 н. р. Керівник – професор кафедри дизайну Національного лісотехнічного університету України Одрехівський Роман Васильович*

Стаття надійшла до редакції 20 травня 2020 року

УДК 001.75 (477)
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-255-260

Анатолій ПАВКО,
доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри суспільних та політичних наук НАУ, лауреат премії ім. М.С. Грушевського НАН України, м. Київ, Україна

ОСНОВНІ ЧИННИКИ ВЗАЄМОВПЛИВУ НАУКИ І МИСТЕЦТВА: СИСТЕМНИЙ ПІДХІД

Павко А. І. Основні чинники взаємовпливу науки і мистецтва: системний підхід. У статті на основі творчого використання вітчизняних та зарубіжних оригінальних соціогуманітарних видань здійснено спробу системно проаналізувати основні детермінантні чинники взаємовпливу науки та мистецтва в контексті цілісного універсального соціокультурного простору. В ній, зокрема, акцентується увага на тому, що саме художньо-образне ставлення до світу може компенсувати абстрактний, певною мірою однобічний науковий погляд на сприйняття та відповідну інтерпретацію явищ і процесів реального буття.

Ключові слова: наука, мистецтво, культура, культурологія, системний підхід.

Павко А. И. Основные факторы взаимовлияния ниуки и искусства: системный подход. В статье на основании творческого использования отечественных и зарубежных оригинальных социогуманитарных изданий осуществлена попытка системного анализа основных детерминантных факторов взаимовлияния науки и искусства в контексте целостного универсального социокультурного пространства. В ней, в частности, акцентируется внимание на том, что именно художественно-образное отношение к миру сможет компенсировать абстрактный, в определенной мере односторонний научный взгляд на восприятие и соответствующую интерпретацию явлений и процессов реального бытия.

Ключевые слова: наука, искусство, культура, культурология, системный подход.

© Анатолій Павко, 2020

Pavko A. I. The main factors of the mutual influence of science and art: a systematic approach. In article on the basis of creative use of domestic and foreign original socio-humanistic editions the attempt of the system analysis of the main determinant factors of interferences of science and art in the context of complete universal sociocultural space is made. In it, in particular, the attention is focused on that artistically creative attitude to the world will be able to compensate abstract, in a certain measure a unilateral scientific view on perception and the corresponding interpretation of the phenomena and processes of real life.

***Keywords**:* science, art, culture, cultural science, system approach.

Постановка проблеми. В системі культури важливе епістемологічне значення має дослідження діалектичного взаємозв'язку та гармонійного взаємовпливу науки та мистецтва. В одному з новітніх енциклопедичних словників із культурології наука трактується як інтегральне позначення людської діяльності щодо пізнання світу для використання отриманих результатів у практиці, а також системи логіко-гносеологічних і соціально-організаційних утворень цієї сфери. [4,с. 282] У великій кількості визначень науки у світовій літературі наявні три її головні аспекти, які є своєрідними інваріантами змісту цього поняття: 1) особлива форма суспільної свідомості / поряд із філософією, мораллю, правом, мистецтвом та ін.; 2) система накопиченого соціально важливого знання; 3) особливий соціальний інститут для поповнення і поглиблення цього знання. Натомість, в зазначеному культурологічному виданні мистецтво ідентифікується в якості форми культури, пов'язаної зі здатністю людини до естетичного освоєння світу та відтворення його у символічно образній формі, використовуючи ресурси творчої уяви. [4:255] Безперечно, культура є важливим контекстом розвитку мистецтва. Адже мистецтво виростає з глибин культури свого часу та змінюється разом з ним. Зміна історичних епох означає революцію в способі художнього бачення, а, отже, радикальну трансформацію в художній інтерпретації світу. Саме тому проблема цілісності культури та її ролі в детермінації в різних видів мистецтва є важливою для сучасних вітчизняних та зарубіжних культурологічних студій[8:79].

Аналіз наукових досліджень та публікацій із зазначеної проблеми. Питання творчої, інтегративної взаємодії науки та мистецтва в контексті історії та в умовах сьогодення знайшли певне висвітлення на сторінках праць таких відомих вітчизняних і зарубіжних дослідників, як Леонардо да Вінчі, П. Валері, Ле Корбюз'є, Т. Кун, А. Конверський, В. Мельник, А. Павко, А. Миронов, І. Нікітіна, Є. Ушаков та ін. Разом з тим, поглиблене вивчення основних чинників взаємовпливу науки та мистецтва вимагає застосування системного підходу, комплексного аналізу важливих аспектів зазначеної гуманітарної проблеми.

Мета статті полягає в тому, що на основі конструктивного, аргументованого, коректного використання методологічного потенціалу плідних, яскравих ідей знаних вітчизняних і зарубіжних вчених та мистецтвознавців, узагальнити продуктивні концептуальні підходи до осмислення сутнісних засад діалектичного взаємозв'язку і творчого синтезу науки та мистецтва.

Виклад основного матеріалу статті. Спираючись на творчі здобутки дослідників, можна стверджувати, що як наука, так і мистецтво належить до інтелектуальних, самодостатніх, значною мірою автономних сфер культури, оскільки наукова і художня діяльність суттєво відрізняється між собою. Ця відмінність знаходить свій вияв у протиставленні чуттєвого та раціонального, конкретного і абстрактного, ціннісно-емоційного та пізнавально-теоретичного. Художнє сприйняття, яке є альтернативою раціонально-теоретичному способу відношення до дійсності, оперує конкретно-чуттєвими образами, ґрунтується на цілісному переживанні світу. На відміну від науки, яка має на меті висвітлення об'єктивної істини, мистецтво розкриває істину об'єктивно-суб'єктивно, тобто предметом пізнання є об'єктивна реальність, що відбивається через суб'єктивне сприйняття світу, переживання особистості. Наприклад, продуктивна музично-творча діяльність, виникнення в її процесі інтелектуальних акордів можливі лише за умови діалекти-

чного взаємозв'язку елементів свідомого і несвідомого, раціонального та ірраціонального, істини і краси у пізнанні [9].

Слід зазначити, що глибинна відмінність науки та мистецтва полягає в тому, що представники першого напрямку в культурі повинні постійно прагнути до точних і максимально вірогідних результатів у дослідницькому пошуку, в той час як репрезентанти іншого у своїй творчій діяльності можуть розраховувати лише на ті результати, ймовірність яких є непередбачуваною. Саме такий концептуальний підхід покладено в основу інтелектуальної системи Леонардо да Вінчі [1:55].

Потрібно зазначити, що сам факт відокремленості в сучасних умовах науки та мистецтва є своєрідним культурним феноменом, досить складним соціокультурним явищем. Він відображає складну динаміку культури сьогодення, змушує всерйоз замислитись над її глибинною сутністю та природою. З одного боку, взаємна віддаленість науки та мистецтва дозволяє кожній з цих сфер максимально зосередитись на професійному дослідженні власної проблематики. Проте, з іншого боку, така диференціація культури обумовлює однобічність як наукової, так і мистецької сфери. У цьому зв'язку варто звернути увагу на те, що в минулі історичні епохи між наукою та мистецтвом існували більш тісні інтегративні зв'язки. Яскравим втіленням цього є мистецтво Ренесансу. Спираючись на досягнення класичної науки та відкидаючи релігійні канони зображення, ренесансний живопис обґрунтував новий європейський стиль сприйняття «картини світу». Наприклад, усі витвори мистецтва епохи Відродження, незважаючи на їх сюжетну, жанрову та видову різноманітність, уособлювали у творчому сенсі ідею возвеличення людини-творця, яка долає життєві колізії та виходить переможцем у драматичній боротьбі з долею завдяки тому , що сприймає зовнішні виклики і слідує поклику свого розуму і серця [5:447]. Відомий американський дослідник Т. Кун, наприклад, вважає, що в цей період образотворче мистецтво розглядалось як галузь, де як і в науці, відбувається кумулятивне зростання творчих досягнень, осмислення світу, удосконалення зображень природи. На його думку, Леонардо да Вінчі на противагу іншим митцям та художникам здійснював вільний перехід від науки та мистецтва і навпаки [6:212].

Поєднуючи в собі риси живописця, скульптора, архітектора, інженера, вченого-природознавця, письменника Леонардо став конкретним втіленням творчої багатобарвної діяльності мислителя та митця епохи італійського Відродження, який у світовій літературі віднесено до типу «ренесансної особистості». Слід сказати, що серед вільних інтелектуальних видів мистецтва особливе місце художник відводить дивовижній «науці образотворчого мистецтва». На думку Леонарда да Вінчі, «сестрою живопису необхідно вважати музику, оскільки, вона є об'єктом слуху, другого почуття після ока» [3:375]. Саме гармонійність та пропорційність музичних ритмів, на його переконання, обумовлює людську красу. Разом з тим, в «Трактаті про живопис» – італійський художник підкреслював, що «живопис перевершує музику і домінує над нею» [3:375]. Леонардо пов'язував з ним досягнення високої творчої мети, неперевершений рівень демонстрації знання, неперевершений вважав, що образотворче мистецтво потребує універсальної освіченості людини. На наш погляд, підхід Леонардо да Вінчі до проблеми співвідношення живопису та музики має дискусійний характер і вимагає до себе конструктивно-критичного ставлення. Прискіпливого аналізу вимагає, зокрема, і вся творчо-інтелектуальна система Леонардо да Вінчі. Загалом, в конфігурації «ренесансного знання», яке апелювало не до розрізненого, а цілісного світу, наукою інтеграції для Леонардо слугувало мистецтво, яке виробило таку оригінальну форму синтезу як картина світу. В XX столітті яскравим зразком гармонійного поєднання художньо-естетичного та наукового мислення стала творчість видатного швейцарського архітектора Ле Корбюз'є. В книгах «До нової архітектури», «Урбанізм», «Афінська Хартія» ним були запропоновані нові принципи і концептуальні підходи до містобудів-

ництва та архітектури, запроваджено вимоги щодо створення комфортного для людини архітектурного простору [7:8]. В «інженерно-технічному мистецтві» Ле Корбюз'є дивовижним чином поєднались краса, технічні можливості епохи та її соціокультурні потреби.

Варто вказати на те, що підґрунтям для наближення та взаємопроникнення мистецтва і науки є його наступні риси. По-перше, мистецтво містить в собі окремі детермінанти розумової діяльності і є різновидом творчого мислення, оскільки формує пізнавальне відношення до світу. По-друге, художньо-образна форма рефлексії, яка виявляє себе в мистецтві, є синкретичною за характером: вона поєднує елементи раціонального знання про світ із метафоричністю, асоціативністю, емоційністю в його осягненні. [4:255] По-третє, мистецтво як і наука, здатне до вироблення нових виразних засобів, відкриття нових феноменів і закономірностей. Наприклад, музичний досвід містить в собі вивчення мелодійних та гармонійних звукових структур, можливостей ритму. Він, як і досвід у царині наукового знання, постійно поглиблюються і оновлюється. Підтвердженням цього є, зокрема, відкриття незворотних музичних ритмів відомим французьким композитором минулого століття О. Мессіаном, сутність і специфіка яких розкрита ним у багатотомній праці «Трактат про ритм» [10:497] По-четверте, художнє мислення використовує низку засобів, спільних з науковою діяльністю: аналогію, абстрагування, ідеалізацією, експериментування, моделювання, які застосовуються у специфічному для мистецтва контексті. По-п'яте, важливою основою для інтеграції науки і мистецтва є поліфункціональність наукової і художньої діяльності.

Вплив науки на мистецтво доцільно розглядати як в ретроспективному, так і в сучасному вимірі. Відомо, що з давніх давен мистецтво продуктивно використовувало наукові знання. Наприклад, математичні та оптичні уявлення і розробки здійснювали позитивний вплив на розвиток архітектури та образотворчого мистецтва. Характерною рисою сучасного мистецтва є його більш активне і динамічне залучення до загального процесу науково-технічної модернізації. Це обумовлено тим, що пізнавальний компонент мистецтва в сучасних умовах не може не враховувати інтелектуальний потенціал наукових досягнень та ідей. В певному розумінні сучасне мистецтво як і наука, є некласичним за своєю сутністю. Воно критично переглядає класичні канони краси і гармонії, веде пошук нових оригінальних експресивних засобів, активно і плідно експериментує. Наукові ідеї та уявлення все частіше проникають в майстерні художників. Наприклад, творчий вплив модерних наукових концепцій знайшов своє рельєфне втілення в постімпресіонізмі одного з найславетніших живописців XIX століття – Поля Сезанна, неперевершеного майстра «кольору композиції», а пізніше яскравого представника авангардного мистецтва XX ст. [10:498]

Якщо безпосередній вплив науки на мистецтво викликаний, насамперед, наявністю в мистецтві пізнавального компоненту, то зворотній вплив мистецтва на науку, обумовлений наявністю у структурі наукової діяльності естетичної складової. Саме мистецтво належить до того виду діяльності, яке володіє пріоритетом у задоволенні художньо-естетичних потреб людини, є основним засобом у формуванні почуття прекрасного.

Потрібно підкреслити, що для вченого естетичні критерії виступають в якості хоч і додаткового, проте досить потужного чинника для перевірки істинності його інтелектуальних конструкцій. Слід зазначити, що естетичні критерії є не абстрактними, а цілком змістовними для науки. Вони ґрунтуються переважно на глибокому переконанні людського розуму в красі світобудови. Яскравий приклад такого переконання дає вчення і творчість видатного англійського фізика, лауреата Нобеліївської премії П. Дірака. Спираючись на фізичні ідеї своїх наукових попередників, він створив математичний апарат, який не тільки об'єднав квантову механіку В. Гейзенберга і хвильову механіку Е. Шрьодінгера, але і передбачив нові явища, про які ніхто не думав. Творчі думки і праці Поля

Дірака позначені прагненням до втілення ідеалів та принципів краси, адже саме пошук краси був суттєвим фактором у його науковій діяльності. Про це переконливо свідчить хоча б такий метафоричний вислів геніального фізика: «теорія, яка володіє математичною красою, має більше шансів на те, щоб бути вірною, ніж потворна теорія, підігнана під деякі експериментальні факти» [2:4]

Слід підкреслити, що мистецтво виступає для талановитого вченого важливим чинником, який стимулює і ферментизує його наукову діяльність, викликає у нього стан емоційного піднесення, натхнення, просвітлює та інтелектуально збагачує його розум, творчу уяву, фантазію. Біографічні спостереження показують, що видатні вчені нерідко захоплювались певним видом мистецтва і досягли в цій царині значних творчих успіхів. Наприклад, А. Ейнштейн віртуозно грав на скрипці, М. Планк був блискучим піаністом, Л. Ейлер досліджував теорію музики та питання кольорово-музичних асоціацій.

Важливим джерелом взаємозв'язку науки та мистецтва є їх також укоріненість в цілісній культурно-історичній епосі. Наприклад, мистецтво, будучи частиною культури, у розвиткові відображає її історичну еволюцію. Цей взаємозв'язок втілений, зокрема, у запровадженому до наукового вжитку понятті актуального виду мистецтва. Кожна епоха, за його твердженням, демонструє домінантний розвиток певного виду мистецтва, який містить притаманний їй спосіб освоєння світу.

На думку Є. Ушакова, синтез науки та мистецтва знаходить своє втілення в ідеї єдиного художньо-наукового пізнання [10:501]. Для зближення науки та мистецтва в об'єднуючий їх проект універсального пізнання є глибокі підвалини. Адже наука і мистецтво перебувають в загальному культурному просторі, опановують відповідними засобами одну і ту ж реальність.

У новітній філософській літературі навіть висловлено точку зору на те, що в дійсності не існує двох різних видів пізнання – художнього чи наукового, а реально функціонує єдине пізнання, в основу якого покладено універсальні фундаментальні закони людського розуму. Пізнавальну привабливість в цьому сенсі мають погляди відомого французького поета та мистецтвознавця П. Валері. В своїх працях, зокрема «У вступу до системи Леонардо да Вінчі», він обґрунтовує теоретичні засади раціоналістично орієнтованого естетичного вчення, вихідною ідеєю якого є присутність розуму в художній творчості. В основу науки та мистецтва ним покладено спільні закони осмислення та образної уяви речей, певну інтуїцію тонких структур. В своєму аналізі системи єдиної мови як внутрішньоцілісної структури мислення П. Валері рівною мірою використовує як поняття науки (математики, термодинаміки, так і мистецтва (насамперед, живопису та архітектури). Вважаючи, наприклад, математику найвищим «формальним мистецтвом», він ставить перед собою завдання застосувати її методи для дослідження діяльності розуму. П. Валері переконаний, що існують універсальні схеми розуму, які притаманні всім видам пізнання, а тому «в сутності між мистецтвом та наукою не існує різниці» [1:402]. На його оригінальну думку, «інтерес науки полягає в мистецтві створювати науку» [1:128].

Висновки та перспективи дослідження проблеми. Отже, в цілісному універсальному соціокультурному просторі наука і мистецтво, як його важливі складові, мають не лише специфічні, відмінні між собою, але й спільні риси. Ці сфери культури інтегративно впливають і взаємодоповнюють одна одну. Саме художньо-образне відношення до світу може компенсувати абстрактно-теоретичний, однобічний науковий погляд на сприйняття та відповідну інтерпретацію явищ та процесів реального життя. Незважаючи не те, що питання про досягнення гегелівського ідеалу, тобто можливості возз'єднання науки і мистецтва та розгортання єдиного проекту наукового пізнання, є дискусійним і далеким від свого практичного втілення, проте цілком очевидним є те, що наукове пізнання містить в собі і певні елементи художнього сприйняття. Потрібно проникнутись глибоким розумінням того, що мистецтво

дарує вченому плідні, евристичні ідеї та інтуїцію, збагачує його самосвідомість інтелектуальними асоціативними смислами, розвиває його внутрішній психологічний світ, емоційну сферу, здатність до творчого синтезу та розумового споглядання.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Об искусстве: Сборник. Пер. с фр. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1993. – 507 с.

2. Дирак. П.А.М. Воспоминания о необычайной эпохе: сб. статей: Пер. с англ. Н.Я. Смородинской/ Под.ред. Я.А. Смородинского. - М.: Наука, 1990. – 208 с.

3. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. - СПб: Азбука, 2001. – 704 с.

4. Культурологія : енциклопедичний словник/ [М. П. Альчук, Ф.С. Бацевич, І.М. Бойко]; за ред. д-ра філософ. наук, проф. В.П. Мельника. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. – 508 с.

5. Культурологія: підручник для студентів вищих навчальних закладів/кол.авторів; за ред. А.Є. Конверського; худож. – оформлювач Ю.Ю. Романіка. - Харків: Фоліо, 2013. – 863 с.

6. Кун Т. Структура научных революций. Пер. с англ.. И.З. Налетова. Общ. ред. и послеслов. С.Р.Микулинского и А.А. Марковой. – 2-е изд. – М.: Прогресс, 1977. - 300 с.

7. Миронов А.В. Философия архитектуры : Творчество Ле Корбюзье. – М.: МАКС Пресс, 2012. – 292 с.

8. Никитина И.П. Философия искусства: учебное пособие. – М: Изд-во «Омега». – 2008. – 560 с.

9. Павко А. Форма інтелектуальної діяльності // Культура і життя.- 2016.– 22- 28 січня.

10. Ушаков Е.В. Введение в философию и методологию науки: Учебник. – М: Изд-во «Экзамен», 2005. – 528 с.

Стаття надійшла до редакції
15 жовтня 2020 року

УДК 378.011.3-051:7.071(330)
ORCID ID: 0000-0002-7075-8760
ORCID ID: 0000-0001-7333-0041
ORCID ID: 0000-0002-3131-8607
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-260-266

Наталя ДОЧИНЕЦЬ,
кандидат економічних наук,
доцент кафедри сучасних інформаційних технологій та web-дизайну,
Закарпатська академія мистецтв,
м. Ужгород, Україна

Олеся ГАВРИЛЕЦЬ,
кандидат економічних наук,
доцент кафедри обліку і оподаткування та маркетингу,
Мукачівський державний університет,
м. Мукачево, Україна

Георгіна КАМПО,
кандидат економічних наук, доцент кафедри фінансів та банківської справи
Ужгородський національний університет,
м. Ужгород, Україна

ЕКОНОМІЧНИЙ КОНТЕНТ У СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ СФЕРИ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВ

Дочинець Н. М., Гаврилець О. В., Кампо Г. М. Економічний контент у системі підготовки фахівців сфери культури та мистецтв. У статті обґрунтовано роль інтеграції блоку економічних дисциплін у культурно-мистецьку освіту. Розкрито значення окремих навчальних дисциплін у системі підготовки майбутніх митців, зокрема таких, як «Економічна теорія», «Маркетинг», «Брендинг», «Основи підприємництва», «Арт-менеджмент», «Психологія реклами».

Ключові слова: мистецька освіта, сфера культури та мистецтв, економічна теорія, маркетинг, брендинг, менеджмент, підприємництво, реклама, арт-ринок, арт-менеджер, арт-маркетолог.

© Наталія Дочинець, 2020
© ОлесяГаврилець, 2020
© Георгіна Кампо, 2020

Дочинец Н. М., Гаврилец О. В., Кампо Г. М. Экономический контент в системе подготовки специалистов сферы культуры и искусств. В статье обоснована роль интеграции блока экономических дисциплин в культурно-художественное образование. Раскрыто значение отдельных учебных дисциплин в системе подготовки будущих художников, таких, как «Экономическая теория», «Маркетинг», «Брендинг», «Основы предпринимательства», «Арт-менеджмент», «Психология рекламы».

Ключевые слова: художественное образование, сфера культуры и искусств, экономическая теория, маркетинг, брендинг, менеджмент, предпринимательство, реклама, арт-рынок, арт-менеджер, арт-менеджер.

Dochynets N., Havrylets O., Campo H. Economic component in the art education system. In this article authors substantiate the role of integration the block of economic courses into art education. It describes its investment in the development of professional competence and the promotion of competitiveness in the sphere of culture and art in the market.

Economical preparation of the fairies at non-savings primary bookmarks is ahead of ґрунтовне, introduced by the students of the main economic categories and laws, the understanding of the links between different economic processes and phenomena. This authoritative publication of the «Economical Theory», which is a fundamental base complex of economic sciences and, in the first place, is developing economic mission at the Maybutyn specialties of any kind.

The course "Economical Theory» forms the basis for the introduction of practical and organizational economical discipleships, requiring an hourly meeting of professional activity. Particular respect for the sciences, which are associated with the introduction of specific management and marketing in the fields of art and industry, the characteristic rice Ukrainian art-rink in the context of the worldly pre-management of the spheres of art. The historical aspects of development of marketing of culture and art activities as a dynamic dissipation in different regions of the world are considered; the initial programs are being developed for marketing of art activities.

The «Marketing» disciple is a very good example of a number of elementary courses. The state has its role and peculiarities. Thus, it is clear that the current disciple «Branding», which is a way to form the students' theoretical knowledge in the field of branding and vegetable by practical beginners to encourage brands.

The importance of the process of preparation of works in the field of culture and art integrated disciple «Psychology of Advertising», which is formulated in the style of two sciences: marketing and psychology. This disciple is not less than a form of theoretical knowledge in the field of advertising, the soundness of the methods, functions, types and forms of advertising, and allows for a healthy growth of advertising, Psychology of motivation in advertising, the process of activating behavior in advertising and taking it to a new level, the theory of reactive support in vain.

It's a commonplace, often when you're in business, you don't have to worry about your right through fear of business, through lack of confidence in your own abilities. It is one of the bar's activities to develop a visible art-rink. At the state level, the «Foundations of entrepreneurship» disciple is crucial, and as a result, it is possible to solve this problem, thus enabling the students to learn the mechanics of doing the right thing, The company develops its activities, form an acceptable type of mission, as well as take responsibility for them in an economical way.

Authors to submit proposals for further development and promotion of effective economic content in the system of preparation of art specialties in Ukraine.

Key words: art education, culture and arts, economical theory, marketing, branding, management, entrepreneurship, advertising, art market, art manager, art manager.

Постановка проблеми. У передових країнах світу сфера культури і мистецтв давно перетворилася в індустрію, що вносить значний вклад у економіку цих держав, створює ВВП і численні робочі місця. Високим попитом на арт-ринках розвинених країн користуються давно відомі професії, такі як, дилери, агенти, консультанти, куратори тощо. Також активно працюють фахівці нових спеціалізацій арт-менеджменту-маркетингу: SMM-менеджери, SEO-спеціалісти, event-маркетологи, Marketing Research-фахівці та ін.

В Україні ж арт-менеджмент і арт-маркетинг – порівняно нові феномени. Маркетингові й менеджерські професії, хоч уже й представлені на вітчизняному арт-ринку, однак слабо. До того ж українському митцю не завжди доречно звертатися з фінансових міркувань до послуг відповідних фахівців і часто доводиться самому брати на себе їх функції.

Іншими словами, щоб досягти комерційного успіху в арт-сфері, митцю не достатньо досконало володіти своїм фахом. Не менш затребуваними є економічна грамотність, маркетингове мислення, розуміння потреб споживачів, стратегічна поведінка, високі комунікативні навички, уміння управляти всіма бізнес-процесами. Успішний митець сьогодні – грамотний маркетолог, менеджер, підприємець. Тому в сучасній системі підготовки майбутніх фахівців будь-яких мистецьких спеціальностей в Україні надзвичайно важливе місце повинен займати економічний контент.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Праці багатьох науковців присвячені широкому колу проблем культурно-мистецької освіти в Україні. Так, зокрема, історико-педагогічний аспект її становлення і розвитку в регіональному розрізі досліджують Іван Небесник [1], Ростислав Шмагало [2] та ін.; модернізаційним аспектам розвитку мистецької освіти присвячені дослідження Галини Падалки [3]; основні показники та напрями розвитку інтеграції мистецької освіти у Європейський культурний простір описує Наталія Цимбалюк [4]; методологічні засади підготовки фахівців мистецьких спеціальностей у вищих навчальних закладах України вивчає Олена Пономарьова [5]; питання взаємозв’язку економіки й культури та їх вплив на розвиток мистецької освіти як гуманітарної галузі досліджує Ганна Реброва [6].

Водночас, серед різноманітності досліджуваних аспектів мистецької освіти, досі не знайшла наукового розгляду проблема її навчального економічного контенту. Тому аналіз значення й особливостей інтеграції економічного контенту в систему професійної підготовки фахівців сфери культури й мистецтв, що є **метою** даної статті, актуальний і затребуваний у контексті сучасних ринкових і освітніх тенденцій у світі.

Виклад основного матеріалу. Концепція розвитку економічної освіти в Україні, затверджена в 2003 році, визначила серед важливих заходів, які необхідно реалізувати, посилення економічної підготовки фахівців у неекономічних вищих навчальних закладах [7]. Для забезпечення умов оволодіння студентами сучасними економічними знаннями відповідні вузи, у тому й мистецькі, почали переглядати перелік дисциплін загальноекономічної підготовки за відповідними освітньо-кваліфікаційними рівнями та вживати заходи щодо поліпшення навчально-методичного забезпечення і підвищення кваліфікації викладачів економічних дисциплін.

В циклі гуманітарної та соціально-економічної підготовки студентів неекономічних спеціальностей центальне місце займає «Економічна теорія» («Основи економічної теорії»). Вона виступає фундаментальною базою усього комплексу економічних наук і, в першу чергу, сприяє розвитку економічного мислення у майбутніх спеціалістів будь-якого фаху.

Вивчення економічної теорії передбачає усвідомлення сутності економічних категорій. Кожна економічна категорія – це логічне поняття, яке абстраговано характеризує суть певного економічного явища.

Метою курсу «Економічна теорія» є забезпечення необхідного рівня знань, який визначає економічну культуру особистості майбутнього митця і в той же час забезпечує цілісне, а не фрагментарне розуміння економічних процесів. Важливим є ґрунтовне вивчення студентами основних економічних категорій і законів, розуміння зв'язків між економічними процесами і явищами, які мають місце в реальному світі, створення основи для вивчення конкретних економічних дисциплін.

Протягом проходження курсу студенти аналізують з наукових позицій явища і процеси, що відбуваються в економічному житті України і світу; використовують здобутки різних економічних напрямків, течій, шкіл при розв’язанні задач, ситуаційних завдань, побудови логічних схем; визначають свою позицію в формуванні нового економічного мислення.

У результаті вивчення «Економічної теорії» студенти володіють загальними основами знать про економічне життя суспільства, про основні соціально-економічні системи та напрямки їх еволюції; розу-

міють закономірності розвитку суспільного виробництва, механізм дії економічних законів і механізм використання їх людьми у процесі господарської діяльності; усвідомлюють роль економічної теорії у розробці шляхів формування соціально-орієнтованої економічної системи; тенденції та перспективи розвитку України в умовах глобалізації господарської діяльності.

Якщо раніше у закладах мистецької освіти економічний контент освітньо-професійних програм обмежувався дисципліною «Економічна теорія», то сьогодні він повниться такими сучасними практико-орієнтованими дисциплінами, як «Маркетинг» («Маркетинг у сфері культури та мистецтв»), «Брендинг», «Основи підприємництва», «Менеджмент» («Менеджмент у сфері культури та мистецтв», «Арт-менеджмент»), «Теорія реклами» та інші. Кожна з цих дисциплін виконує важливі завдання, має окреме значення у системі підготовки конкурентоздатних фахівців мистецьких спеціальностей.

Питання маркетингу підприємств культури і мистецтв вперше було розглянуто з наукових позицій у 1967 році. Саме тоді «батько» теорії маркетингу Ф. Котлер у своєму підручнику вказав, що організації сфер культури та мистецтв – музеї, концертні заліи, бібліотеки тощо – виробляють культурну продукцію [8]. Вже тоді ці організації змушені були конкурувати як за увагу споживачів, так і за свою частку національних ресурсів.

Пізніше почали з'являтися інші помітні праці з маркетингу в сфері культури та мистецтв, зокрема М. Мокви [9], Дж. Меліло [10], К. Діґла [11], Ф. Кольбера [12] та ін.

Як академічна дисципліна, маркетинг вперше виник у США. У 1905 році В. Креузі прочитав курс лекцій «Маркетинг товарів» у Пенсільванському університеті, а Р. Ватлер почав вести постійний курс «Методи маркетингу» в університеті Вісконсіна. Розвиток маркетингу як навчальної дисципліни породив низку спеціалізованих університетських курсів. Студенти всього світу вивчають окремі аспекти маркетингу, включаючи рекламу, поведінку споживачів, міжнародний маркетинг тощо.

Викладати у вищих навчальних закладах маркетинг, адаптований до умов діяльності сфери культури і мистецтв, почали водночас із запровадженням програм мистецького маркетингу і менеджменту.

Становлення навчальних програм з маркетингу мистецтв можна поділити на два етапи. Перший – період повільного зростання – тривав з 1966 по 1980 рр. Другий – стрімкого розвитку – почався в 1980 році і триває донині. Створення першої університетської програми в цій галузі зазвичай приписують Єльському університетові (США), де в 1966 році, в рамках магістерської програми з образотворчого мистецтв, було запроваджено спеціалізацію «Маркетинг мистецтв» [13: 18]. Згодом подібні кроки були зроблені й іншими навчальними закладами, зокрема Сіті-Університетом в Англії (1967 р.), Ленінградським інститутом театру, музики і кінематоргафії (тепер Санкт-Петербурзькою академією театрального мистецтва) в Росії (1968 р.), Йоркським університетом у Канаді (1969 р.).

В Україні вперше маркетинг сфери мистецтв почали викладати у 1972 році в Київському інституті театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого (тепер Університет театру, кіно і телебачення).

Сьогодні головною метою дисципліни «Маркетинг» у вищих навчальних закладах мистецького спрямування є виклад принципів, завдань та функцій маркетингу в арт-сфері, розгляд проблем реалізації його основних політик – товарної, цінової, політики розподілу та комунікацій. Студенти набувають практичні навички розв'язування маркетингових завдань та виконання відповідних функцій, розвивають здатності до творчого пошуку напрямків і резервів удосконалення маркетингової діяльності.

Курс «Маркетинг» забезпечує викладання ще сучаснішої дисципліни – «Брендинг». Її мета – сформувати у студентів теоретичні знання у сфері брендингу та оволодіти практичними навичками з побудови брендів.

У результаті вивчення «Брендингу» студенти можуть:

- оцінювати потенціал брендів;

- аналізувати індивідуальність бренду, сегментування та позиціювання бренду;
- застосовувати на практиці ефективні стратегії та тактики управління брендом;
- аналізувати бренд через призму формування лояльності та довіри;
- розробляти типові схеми написання брендів у каналах товарообігу;
- планувати, організовувати та проводити комунікативні компанії по побудові бренду;
- знаходити організаційно-управлінські рішення щодо побудови брендів, оцінювати наслідки їх прийняття.

Дисципліна «Маркетинг» виступає також забезпечуючою по відношенню до ряду навчальних курсів, присвячених вивченню реклами: «Теорія реклами», «Візуальні комунікації і реклама», «Контекстна реклама» тощо. Особливий інтерес, на наш погляд, викликає інтегральна дисципліна «Психологія реклами», сформована на стику двох наук: маркетингу та психології.

«Психологія реклами» – дисциплінарна галузь теоретичного та практично орієнтованого знання, присвячена дослідженню психологічних чинників та детермінант різноманітних споживчих потреб, формуванню вмінь та навичок створення рекламної продукції. Вона не лише формує теоретичні знання у сфері реклами, зокрема щодо цілей, функцій, видів і форм реклами, а дозволяє зрозуміти механізм впливу реклами на споживача, психологію мотивації в рекламі, процеси активації поведінки споживача реклами та прийняття ним споживчих рішень, теорію реактивного опору.

У результаті проходження курсу майбутні митці уміють здійснювати психотехнічний аналіз реклами, розробляти ефективні рекламні тексти, застосовувати прийоми створення візуальних образів у рекламі, визначати психологічну ефективність реклами, проводити рекламні дослідження, розробляти рекомендації щодо впровадження реклами у рекламне середовище.

У рамках курсу «Психологія реклами» велика увага приділяється практичним аспектам створення візуальних образів. Хоча художникам це питання, як нікому, добре відоме і близьке, однак у рекламній сфері є свої особливості. Тут недостатньо бути висококласним художником, дизайнером. Потрібно ще й добре розуміти психологію споживача, бути і психологом, і маркетологом. Тому дизайнерам необхідно знати тонкощі, пов'язані зі створенням ефективних візуальних образів у рекламі, тобто таких, що привертають увагу, запам'ятовуються і спонукають споживачів до купівлі рекламованого продукту.

Загальновідомо, часто митці-початківці не наважуються відкривати свою справу через страх перед бізнес-починаннями, через невпевненість у своїх силах. Це є одним з бар'єрів розвитку вітчизняного арт-ринку. Подолати цю проблему частково може дисципліна «Основи підприємництва» («Основи підприємницької діяльності»). Її вивчення дає змогу розвивати підприємницькі риси, формує підприємницький тип мислення, а також вміння самостійно приймати економічно правильні рішення та відповідати за них. Студенти вивчають соціально-економічний зміст підприємництва, механізм створення власної справи, окремі організаційно-правові форми підприємництва в ринковій економіці, фактори розвитку підприємництва та роль бізнесмена в системі підприємництва, основні проблеми психологічного і економічного характеру управління підприємством, особливості оподаткування та кредитування підприємств в Україні тощо.

У результаті вивчення «Основ підприємництва» майбутні митці вміють:

– обґрунтовувати принципи і закони розвитку підприємництва;

– аналізувати, порівнювати, узагальнювати факти минулого і сучасності, співставляти різні точки зору на події, що відбуваються у сфері підприємництва, обґрунтовувати свою точку зору;

– готувати документи для державної реєстрації підприємства;

– складати бізнес-план.

Історично сформована орієнтація організацій сфери культури і мистецтв на державні ресурси була визначена політикою більшості урядів, націленою на підтримку і розвиток культури, підвищення культур-

ного рівня населення. Існували й економічні передумови державного фінансування культурної сфери, обґрунтовані, наприклад, невисоким рівнем платоспроможного населення, що обмежує доступ до культурних благ. Однак до кінця XX століття сфера культури багатьох країн зазнала значних інституційних змін, які вплинули на принципи і механізми діяльності її суб'єктів. В організаціях цієї сфери стали пред'являтися вищі вимоги до методів і практик управління, з'явилася необхідність орієнтації на широке коло зацікавлених осіб (споживачі, спонсори, меценати, чиновники), децентралізації організаційних структур, створення партнерських мереж. У той же час використання традиційних для комерційних фірм інструментів менеджменту в організаціях сфери культури та мистецтв наштовхнулося на ряд складнощів, пов'язаних з її особливостями. Вивчення цих особливостей і включення їх в теоретичні і практичні моделі менеджменту сформували предметну базу нової дисципліни – арт-менеджменту [14:12].

Програми курсу «Арт-менеджмент» («Менеджмент у сфері культури та мистецтв») останнім часом активно впроваджуються в систему професійної підготовки фахівців сфери культури та мистецтв в Україні. Курс спрямований на формування у студентів теоретичних знань та практичних навичок в сфері арт-менеджменту, які вони могли б успішно реалізовувати у своїй подальшій професійній діяльності.

Студенти формують комплексне уявлення про специфіку менеджменту в сфері арт-індустрії, про характерні риси сучасного українського арт-ринку в контексті світового досвіду управління у сфері мистецтва; засвоюють ключові поняття і принципи арт-менеджменту; знайомляться з сучасними вимогами до діяльності арт-менеджера; розвивають самостійне сприйняття процесів українського арт-бізнесу; вчаться готувати необхідний матеріал для потенційних донорів; оволодівають практичними вміннями та навичками організації подій в сфері мистецтва. Все це суттєво розширює потенціал і можливості майбутніх митців у процесі самореалізації.

Висновки та перспективи дослідження. Сучасний стан розвитку суспільства характеризується домінуванням економічного фактору. Не є виключенням і сфера культури та мистуцтв. Для досягнення успіху на арт-ринку сьогодні замало природньої підприємницької інтуїції. Цілком очевидно, що економічна свідомість і економічна культура митців мають формуватися не лише за рахунок практичного досвіду, але в значній мірі під впливом сучасних економічних знань, попередньо отримуваних у процесі освітньої підготовки.

Викладання економічних дисциплін у навчальних закладах мистецької освіти в Україні ускладнюєьтся низьким рівнем розробки навчально-методичної бази. Такі сучасні науки, як брендинг, арт-маркетинг, арт-менеджмент тощо динамічно розвиваються, і, звичайно, наявне навчальне й методичне забезпечення не поспіває за цим розвитком. Тому викладання сучасних економічних дисциплін має покладатися виключно на висококваліфікованих викладачів, що використовують у своїй педагогічній діяльності прогресивні методики, опираються на результати найсучасніших досліджень арт-ринку, подають навчальний матеріал, адекватний вимогам часу.

При цьому формування економічної культури, сучасного економічного мислення має досягатися в закладах мистецької освіти не лише через власний зміст економічної освіти, її пізнавальну і практичну функції, а й за допомогою найбільш ефективних технологій організації навчального процесу. Тільки діалектична єдність змісту і форми навчання здатна забезпечити його високу результативність та ефективність системи підготовки фахівців сфери культури і мистецтв.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Небесник І. І. Художня освіта на Закарпатті у XX столітті: історико-педагогічний аспект: [монографія]. Ужгород: Закарпаття, 2000. 168 с.

2. Шмагало Р. Т. «Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції. Львів: Українські технології, 2005. 528 с.

3. Падалка Г. М. Розвиток мистецької освіти: модернізаційні аспекти *Мистецтво та освіта,* 2016. № 3. С. 2-6. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mtao_2016_3_2.

4. Цимбалюк Н. М. Інтеграція культурно-мистецької освіти у європейський культурний простір: основні показники та напрями розвитку/ *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*, 2013. Вип. 4. С. 25-31. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apspp_2013_4_6.

5. Пономарьова О. М. Методологічні засади підготовки фахівців мистецьких спеціальностей у вищих навчальних закладах України. *Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.* Психолого-педагогічні науки: Науковий журнал. № 1. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2013. С. 56-60.

6. Реброва, Г.О. Специфіка економічного контенту мистецької освіти як гуманітарної педагогічної галузі. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання: збірник наукових праць* / Міністерство освіти і науки України, Сумський державний педагогічний ун-т ім. А. С. Макаренка; редкол.: [Г. Ю. Ніколаї, А. Валюха, Н. П. Гуральник та ін.]. Суми: [ФОП Цьома С. П.], 2018. Вип. 1 (11). С. 35-45.

7. Про затвердження Концепції розвитку економічної освіти: Рішення МОН України. Концепція від 04.12. 2003 № 12/7-4. *Освіта України.* 2004, № 6.

8. Kotler Ph. Marketing Management: Analysis, Planning and Control. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1967. 628 p.

9. Mokwa, M.P., W.M. Dawson, and E.A. Prieve. Marketing the Arts. New York: Praeger Publishers,1980.

10. Melillo, J.V. Market the Arts! – New York: Foundation for the Extension and Development of the American Professional Theatre,1983.

11. Diggle, K. Keith Diggle's Guide to Arts Marketing: The Principles and Practice of Marketing as they apply to the arts. London, 1984. 243 p.

12. Colbert, F. Le marketing des arts et de la culture. Broché, 1993. 308 p.

13. Кольбер Ф. Маркетинг у сфері культури та мистецтв / Переклад з англ. С. Яринина. Львів: Кальварія, 2004. 240 с.

14. Титов А. Б., Платонов М. Ю., Платонова Ю. Ю., Кучеров Д. Г. Арт-менеджмент: учебное пособие. Санкт-Петербург: СПбГИПСР, 2016. 227 с.

REFERENCES

1. Nebesnyk I. I. Khudozhnia osvita na Zakarpatti u KhKh stolitti: istoryko-pedahohichnyў aspekt : [monohrafiia]. Uzhhorod: Zakarpattia, 2000. 168 s.

2. Shmahalo R. T. «Mystetska osvita v Ukraïni seredyny KhIKh – seredyny KhKh stolittia: strukturuvannia, metodolohiia, khudozhni pozytsiï. Lviv: Ukraïnski tekhnolohiï, 2005. 528 s.

3. Padalka H. M. Rozvytok mystetskoi osvity: modernizatsiini aspekty Mystetstvo ta osvita, 2016. № 3. S. 2-6. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mtao_2016_3_2.

4. Tsymbaliuk N. M. Intehratsiia kulturno-mystetskoi osvity u yevropeiskyi kulturnyi prostir: osnovni pokaznyky ta napriamy rozvytku/ Aktualni problemy sotsiolohii, psykholohii, pedahohiky, 2013. Vyp. 4. S. 25-31. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apspp_2013_4_6.

5. Ponomarova O. M. Metodolohichni zasady pidhotovky fakhivtsiv mystetskykh spetsialnostei u vyshchykh navchalnykh zakladakh Ukrainy. Naukovi zapysky Nizhynskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykoly Hoholia. Psykholoho-pedahohichni nauky: Naukovyi zhurnal. № 1. Nizhyn : NDU im. M. Hoholia, 2013. S. 56-60.

6. Rebrova, H.O. Spetsyfika ekonomichnoho kontentu mystetskoi osvity yak humanitarnoi pedahohichnoi haluzi. Aktualni pytannia mystetskoi osvity ta vykhovannia: zbirnyk naukovykh prats / Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy, Sumskyi derzhavnyi pedahohichnyi un-t im. A. S. Makarenka; redkol.: [H. Yu. Nikolai, A. Valiukha, N. P. Huralnyk ta in.]. Sumy: [FOP Tsoma S. P.], 2018. Vyp. 1 (11). S. 35-45.

7. Pro zatverdzhennia Kontseptsii rozvytku ekonomichnoi osvity: Rishennia MON Ukrainy. Kontseptsiia vid 04.12. 2003 № 12/7-4. Osvita Ukrainy. 2004, № 6.

8. Kotler Ph. Marketing Management: Analysis, Planning and Control. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1967. 628 p.

9. Mokwa, M.P., W.M. Dawson, and E.A. Prieve. Marketing the Arts. New York: Praeger Publishers,1980.

10. Melillo, J.V. Market the Arts! – New York: Foundation for the Extension and Development of the American Professional Theatre,1983.

11. Diggle, K. Keith Diggles Guide to Arts Marketing: The Principles and Practice of Marketing as they apply to the arts. London, 1984. 243 p.

12. Colbert, F. Le marketing des arts et de la culture. Broché, 1993. 308 p.

13. Kolber F. Marketynh u sferi kultury ta mystetstv / Pereklad z anhl. S. Yarynyna. Lviv: Kalvariia, 2004. 240 s.

14. Tytov A. B., Platonov M. Yu., Platonova Yu. Yu., Kucherov D. H. Art-menedzhment: uchebnoe posobye. Sankt-Peterburh: SPbHYPSR, 2016. 227 s.

Стаття надійшла до редакції
5 жовтня 2020 року

УДК 378.011.3-51:745/749]:005.336.2
ORCID ID: 0000-0002-3057-3788
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-267-275

Мирослава КОСТЮК,
викладач англійської мови,
Закарпатська Академія мистецтв,
м. Ужгород, Україна

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ПОЛІКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

Костюк М. П. Експериментальна методика формування полікультурної компетентності майбутніх фахівців образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. У статті представлений огляд вивчення методики формування полікультурної компетентності в мистецькому освітньому просторі. Названі умови забезпечення, проаналізовані окремі підходи та технології формування. У дослідженні визначено рівні сформованості ПК в студентів ВЗО, майбутніх фахівців образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. На думку автора, основою формування полікультурної компетентності є забезпечення педагогічних умов щодо реалізації змісту ПК майбутніх фахівців-митців. Педагогічними умовами визначено1)- організацію оптимального комунікативного середовища в аудиторній та позанавчальній роботі щодо формування позитивного ставлення до оволодіння іноземною культурою, 2) забезпечення професійної спрямованості дисципліни ІМ (іноземної (англійської)) мови,3) використання нових навчальних інформаційно-комунікативних технологій.

***Ключові слова**:* полікультурна компетентність (ПК), плюралізм культур, мистецький освітній простір, фахівці образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, методика, підходи, умови формування.

© Мирослава Костюк, 2020

Kostiuk M. Experimental method of forming multicultural competence of future artists. The article presents an overview of the study of methods for determining the formation of multicultural competence in the artistic educational space. The conditions of its provision are named, separate approaches and technologies of formation are analyzed.

The research used explanatory-illustrative, problem-based, interactive research methods. The research notes the role of experimental method in the formation of multicultural competence and determines the levels of its formation of students of artistic higher educational establishments, future specialists in fine and decorative arts. It is established by the results of theoretical research that one of the most promising educational type of the formation of students´ multicultural competence is problem-based learning. According to the author, the basic conditions for the formation of multicultural competence are the provision of pedagogical conditions for the implementation of the content of multicultural competence of future artists. The pedagogical conditions are named as 1) the organization of the optimal communicative environment in classroom and extracurricular work for the formation of positive motivation in mastering a foreign culture, 2) ensuring the professional orientation of the discipline of FL (foreign (English) language), 3) the use of new learning information and communication technologies. Experimental method should provide pedagogical conditions and implement the main components of the model, taking into account the criteria and indicators of purposeful formation of multicultural competence of future specialists of fine and decorative arts. As a result, it is noted that the theoretical aspects of the model of formation of multicultural competence are important bases of professional training of future specialists in the field of art and a necessary platform for the implementation of experimental method. Prospects of the study require the development of the issue of effective formation of the phenomenon of multicultural competence not only by means of English, but also in interdisciplinary and extracurricular activities of students of art specialties of higher education institutions.

Key words: multicultural competence, pluralism of cultures, art educational space, fine and decorative arts, methodology, approaches, conditions of formation.

Рішення і програми всіх існуючих вищих закладів освіти сьогодні спрямовані

на втілення наукових досягнень та цивілізаційно-культурних тенденцій в сучасному мистецько-освітньому просторі. Основні законодавчі засади процесу соціалізації в полікультурному суспільстві гарантує Конституція України (ст. 11): «Держава сприяє консолідації та розвиткові української нації, її історичної свідомості, традицій і культури, а також розвиткові етнічної, культурної, мовної та релігійної самобутності всіх корінних народів і національних меншин країни» [13: 4]. Наразі продовжується модернізація та полікультуризація системи вищої освіти України в контексті взаємодії з світовим співтовариством, однак з врахуванням особливостей розвитку українського суспільства.

Постановка проблеми. З процесами реформ та пандемійної модернізації спостерігається тенденція переходу до масово-орієнтованої полікультурної освітньої парадигми, за якої особлива роль під час навчально-виховного процесу відводиться формуванню в майбутніх фахівців національної, етнічної, соціальної та полікультурної свідомості. Водночас очікує певного реформування система професійної підготовки в полікультурному аспекті майбутніх фахівців образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва.

Експериментальні дослідження заплановано провести з студентами напряму підготовки 02 – Культура і мистецтво, спеціальностей 022 «Дизайн», 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», результати яких передбачать оволодіння теоретичними знаннями й уміннями, у багатогранній професійній підготовці, зокрема й полікультурній, в умовах навчальних груп з представниками різних регіонів України та межуючих країн Європи. Отож, висвітлення теоретичних аспектів методики формування полікультурної компетентності як складової професійної підготовки майбутніх фахівців галузі образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва є необхідною платформою для здійснення експериментальної методики і набуває актуальності.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблеми полікультурної освіти, впровадження її в педагогічний процес, досліджували українські й зарубіжні науковці. Вони не є новими і про них говорили багато відомих науковців минулого, зокрема найбільш відомими провісниками були Я. Коменський, К. Ушинський, П. Каптерев, М. Бахтін, В. Біблер та ін. ЦіннІ методичні рекомендацій містить програма «Панпедія» Яна Амоса Коменського, В основі пансофії Я. Коменського лежить систематичне повторення вже пройденого матеріалу і пояснення, як ці знання можуть стати в нагоді у житті. У зазначеній праці мова йде про потребу «навчати всіх усьому, усебічно» з прикладу дорослих. Усе ж питання щодо практичного впровадження полікультурного підходу в навчально-педагогічному процесі ЗВО постало лише на початку XXI ст. Наразі залишається проблема пошуку шляхів удосконалення результативності навчання іноземної мистецької мови у вищому навчальному закладі.

Проводимо дослідження зі студентами, майбутніми фахівцями образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, творчо-мовними особистостями, здатними до адекватної соціокультурної діяльності в умовах іншомовної культурної спільноти.

Особливостями досліджуваної проблеми у практиці вищих навчальних закладів III – IV рівнів акредитації визначаються: 1 – представлення завдань щодо формування ПК у змісті професійної підготовки на рівні визначення стратегічних завдань мистецької освіти; 2 – відображення завдань фрагментами у навчальних планах; 3 – низька ефективність професійної підготовки в аспекті формування культури полікультурного спілкування майбутніх фахівців образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва; 4-застосування неефективного методичного забезпечення; 5-відсутність системності в реалізації сформованих умінь ПК.

Метою нашого дослідження є представлення експериментальної методики формування полікультурної компетентності майбутнього фахівця, яка дозволить визначити рівні сформованості у студентів ПК, щоб вільно орієнтуватись в полікультурному світі, розуміти його цінності та

зміст, позитивно взаємодіяти з носіями іншої культури.

Виклад основного матеріалу. Аналіз сучасної педагогічної практики Воротняк Л. [1], Дирда І. [2], Кравець Р. [4], Литвиненко А. [6], Онищенко М. [8], Попова Д. [9], Радченко Т. [10], Чечель Є., Чечель Н. [11], свідчить, що досить часто викладачі вищого туристичного, медичного навчального закладу, соціальної сфери та перекладачів обмежуються передачею навчального матеріалу студентам, постановкою завдань та контролю за їх виконанням, не приділяють належної уваги встановленню успішної мультикультурної професійно-педагогічної взаємодії. Процес формування полікультурної компетентності у майбутніх фахівців носить досить неефективний і стихійний характер. Такий стан справ, на нашу думку, пояснюється невмінням науково-педагогічних працівників визначити завдання педагогічного спілкування, дібрати доречні форми, методи, шляхи формування полікультурної комунікативної компетентності. У свою чергу, фахівці не усвідомлюють важливості в майбутньому досконало володіти лекційною майстерністю, здатністю реалізовувати положення педагогіки толерантності, культурою мовлення, риторичними та ораторськими уміннями, навичками ефективного застосування засобів вербальної та невербальної комунікації.

Науковець Джеджера К. підготувала висновки за результатами дослідження, які можуть бути використані для вдосконалення професійної підготовки майбутніх фахівців мистецьких спеціальностей у вищих навчальних закладах, зокрема для застосування запропонованих методичних підходів у проведенні факультативних та спецкурсів до формування культури спілкування, самоосвіти та самовиховання, розробки системи навчальних курсів й проблематики лекцій та семінарів, призначених для формування полікультурної компетентності студентів у спілкуванні, створення навчально-методичних посібників, підручників [3: 30].

Добираючи доречні форми, методи, шляхи формування полікультурної комунікативної компетентності, особливу увагу закцентуємо на полікультурний та аудіовізуальний підхід до вивчення мови, який реалізується через відео-розмовні рекламні ролики, навчальні курси, розважальні та наукові програми. Такі види завдань сприяють розвитку візуально-слухового сприйняття мови, яке асоціюється з образом, що відповідає тому чи іншому мовному значенню і транслюється через мову.

Так, якщо ще у XVII столітті виникала потреба «навчати всіх усьому, усебічно», то у реальному інтерактивному навчанні ми вже маємо можливості навчати всіх студентів усебічно чи всесторонньо. До прикладу, у разі вивчення основних чітко визначених фахових тем, під час 15 хвилинного медіарежиму заняття, знайомимось з суспільними новинами та закріплюємо вивчені нові поняття – пандемія, епідемія. Окрім вивчення граматичної словотворчої теми, разом з студентами, ми вивели нові суспільні поняття, які переходять і у мистецьку сферу вживання, та навчилися мовному оформленню таких лексем як інфодемія мультиновин, пандемія неуцтва, епідемія нефахового підходу до вирішення завдань чи виконання замовлення. Нами було чітко протиставлено в проблемних дискусіях такі поняття як праве – лівому, взаєморозуміння – дискримінації, толерантність – приниженню, невмінню вести діалог, націоналізм – расизму, плюралізм – шовінізму. Істотну частину реального інтерактивного навчання становить формування в молодого покоління вміння жити в гармонії з іншими, поважати та любити людей, виконувати спільні обов’язки.

У визначенні змісту моделі методики формування ПК філософам і педагогам, культурологам і мистецтвознавцям не вдалося досягнути єдиної думки, але, все ж таки, у процесі дискусій виділили два основні джерела інноваційного розвитку мистецької освіти: запозичення закордонного передового досвіду (вестернізація) та розроблення власних новацій. Саме тому, виникає необхідність експерименту сформованої методики формування полікультурної компетентності майбутніх фахівців

образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, яка забезпечить становлення студента суб'єктом навчальної діяльності, гуманізацію та демократизацію взаємодії на рівні «викладач-студент», «студент-студент» та «фахівець-споживач». Однак традиція – основний засіб забезпечення культурної спадкоємності в навчанні мов також. Відомо, що з втратою традицій, культура втрачає свої корені, та як зазаначає Здіорук С., «Розрив з традицією позбавляє народ механізмів адаптації й асиміляції нових культурних явищ відповідно до шкали національних духовних цінностей і потреб суспільного розвитку, адже в цьому випадку і цінності, і критерії розвитку релятивізуються, втрачають надійність» [5: 153].

При розробці методики, нами укладена модель формування полікультурної компетентності майбутніх фахівців образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Ми також враховували, що за *полікультурного контекстового підходу* до мовної підготовки фахівців, виокремлюють три основні форми діяльності студентів *(навчальна діяльність академічного типу з провідною роллю практичного заняття*; *імітаційно-професійна* – імітаційно-ігрові форми, перфоменси; *навчально-професійна* (науково-дослідна робота студентів, виробнича практика, курсове чи дипломне проектування) та безліч перехідних форм.

Успішність цілеспрямованого формування полікультурної комунікативної компетентності майбутніх митців досягається застосуванням таких педагогічних технологій**:** кредитно-модульної, контекстового навчання, проблемного навчання, інтерактивного навчання. Перші дві технології відображають, насамперед, зовнішній аспект оволодіння професійно-комунікативною компетентністю і характеризуються такими основними формами організації навчання, як: пояснювально-ілюстративна, семінар-дискусія; тренінгові, імітаційно-ігрові заняття; навчально-виробничі практики; спецкурси «Майстерність спілкування» та «Іншомовне краєзнавство Закарпаття». Проблемне навчання та інтерактивне навчання технологічно відображалось, насамперед, комплексом провідних методів формування полікультурної компетентності студентів, зокрема: пояснювально-ілюстративні, репродуктивні, проблемні методи, ігровий метод, дискусія, проектний метод, виконання вправ, тестування, метод аналізу ситуацій, самостійної роботи, дистанційний метод. Висвітлюючи вказаний аспект зазначимо, що за нашими експериментальними дослідженнями, така логіка підготовки фахівця напряму підготовки 02 – Культура і мистецтво, спеціальностей 022 «Дизайн», 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» передбачає оволодіння студентами теоретичними знаннями й уміннями у веденні полікультурної комунікації, цілеспрямовану полікультурну професійну підготовку, зокрема в умовах навчальних груп з студентами зрізних регіонів України та європейських іноземців.

Справедливо зазначає А. Литвиненко, що у кожному окремому випадку полікультурний плюралізм зумовлюватиметься низкою чинників, таких як історична і культурна спадщина, особливості оточення і зовнішніх впливів, внутрішніми інтенціями і життєвими цілями суб'єкта пошуку [6: 33]. Однак у будь-якому випадку, необхідними умовами повинні бути збереження власного культурного коду і забезпечення можливостей розвитку. Адже очевидно, що в разі тотальної зміни культурної парадигми проблема зникає автоматично, як зникає й індивідуальність суб'єкта вибору. В разі ж прийняття консервативної стратегії, зосередженні на збереженні власних культурних особливостей і традицій, ідентичності загрожує перетворення на нежиттєздатний релікт. Однак така стратегія призводить і до втрати традицій, оскільки вони, перестаючи бути механізмами передачі живого досвіду поступово «антикваризуються» [6: 34]. Прикладом є Шотландія Великогобританського королівства. де збільшення рівня автономії Шотландії призвело до зростання в ній сепаратистських настроїв. Можна також згадати і про долі СРСР, Соціалістичної Федеративної Республіки Югосла-

вії або Чехословаччини – країн, розпад яких був зумовлений не стільки нерівноправністю, скільки досить широкими правами їх національних складових [6: 36].

Отож, серед основних шляхів забезпечення гуманного ставлення до інокультур та утвердження толерантних взаємин з етнофорами, на нашу думку, можна назвати полікультурний підхід в освіті. Про актуальність утілення полікультурної освіти в Україні з метою виховання у молоді толерантного сприйняття національно-культурних особливостей народів світу зазначає науковець Т. Радченко, розглядаючи її як інноваційну освітню стратегію [10: 14].

Надзвичайно важливим блоком моделі формування ПК є створення інноваційної навчальної мережі, поєднання змісту, виробленого на експериментальних майданчиках масової школи та закладу вищої мистецько-педагогічної освіти(освітні платформи Zoom, Meet, Google Classroom, Big Blue Button). В останні роки зроблено багато спроб тлумачення поняття полікультурної компетентності (ПК), результатом яких є терміни та визначення, у яких виділяють різні думки щодо її змісту, залежно від змісту та області застосування. У контексті вищезазначеного, заслуговує на увагу факт започаткування україно-англомовної програми, яка б стала дискусійним майданчиком щодо викладання саме англійської мови у професійній освіті, й була б корисною для викладачів іноземних мов вищих закладів освіти. Саме питанням створення й запуску україно-мовних аудіогайдерів у мистецьких локаціях таких країн як Австрія, Туреччина, Азербайджан, Латвія, Литва, Італія, Великобританія, Аргентина, Франція, Ізраїль (Austria, Turkey, Azerbaijan, Latvia, Lithuania, Italy, Great Britain, Argentina, France, Israel), займається перша леді українського гаранта Конституції 2019–2024 року.

Власне множинність культурних ідентичностей є, на думку Д. Волдрона, не примхою індивіда, а потребою часу: «Гібридний стиль життя справжнього космополіта є, фактично, єдиною властивою відповіддю модерному світові, в якому ми живемо. Ми живемо у світі, сформованому технологією і торгівлею; економічним, політичним і релігійним імперіалізмом та його результатами; масовою міграцією і поширенням культурних впливів. У цьому контексті занурення людини в традиційні практики аборигенної культури може бути захоплюючим антропологічним експериментом, але він передбачає усунення її від того, що дійсно відбувається у світі» [14]. С. Хантингтон розглядає питання збереження ідентичності у контексті ризиків, що їх несе глобалізація і полікультуралізм, докладно аналізує виклики, перед якими опинилася американська ідентичність. Загальний висновок його комплексного дослідження досить простий та однозначний: "американцям потрібно повернутися до англо-протестантської культури і до тих традицій і цінностей, котрі протягом трьох з половиною сторіч безумовно приймалися американцями всіх народностей і релігій, котрі були джерелом свободи, єднання, процвітання і моральної переваги, що перетворило Сполучені Штати на оплот добра у світі [15: 19].

В експериментальній *методиці* успішність цілеспрямованого формування полікультурної компетентності майбутніх митців досягається застосуванням таких *педагогічних технологій*: кредитно-модульної, контекстового навчання, інтерактивного навчання. Перші дві технології відображають, насамперед, зовнішній аспект оволодіння професійно-комунікативною (а відтак і полікультурною) компетентністю, і характеризуються такими основними формами організації навчання, як: пояснювально-ілюстративна, проблемна лекція; семінар-дискусія; тренінгові, імітаційно-ігрові заняття; навчально-виробничі практики; спецкурс «Майстерність спілкування митця, розмовні клуби», тощо. Проблемне навчання та інтерактивне навчання технологічно відображають, насамперед, комплекс провідних методів формування полікультурної комунікативної компетентності студентів, зокрема: пояснювально-ілюстративні, контекстовий метод, ігровий метод, проблемно-дискусійний, репродуктивний метод, проектний метод, виконання вправ, тестування, ме-

тод аналізу ситуацій, самостійної роботи, аудіо-відеометод тощо.

Однак, контекстове навчання відображає більше внутрішній, організаційний аспект підготовки фахівців, частково воно стосується характеру власне навчально-пізнавальної діяльності студента. Мова про те, що засобами контекстового навчання є можливість забезпечити такі педагогічні умови, як *формування позитивної мотивації студентів до оволодіння полікультурною компетентністю; формування професійно-ціннісних орієнтацій майбутніх митців; активізація навчально-пізнавальної діяльності студентів*. Загальними (ПУ) педагогічними умовами визначено 1) організацію оптимального комунікативного середовища в аудиторній та позанавчальній роботі щодо формування позитивного ставлення до оволодіння іноземною культурою, 2) забезпечення професійної спрямованості дисципліни ІМ (іноземної (англійської)) мови, 3) використання нових навчальних інформаційно-комунікативних технологій. У перебігу досліджувального експерименту було з'ясовано, що для забезпечення педагогічних умов формування у студентів ставлення до полікультурного аспекту майбутньої професійно-мистецької діяльності, важливим є домінування активних інтерактивних методів навчання. Як зазначає науковець І. Мельничук, «інтерактивне навчання дає досвід встановлення контакту, взаємозалежних ціннісно-змістовних відносин зі світом (культурою, природою), людьми й самим собою – досвід діалогічної навчальної діяльності. Інтерактивна діяльність забезпечує не тільки приріст знань, умінь, навичок, способів діяльності й комунікації, але й є необхідною умовою для становлення й удосконалювання професійної компетентності через включення учасників освітнього процесу в осмислене переживання діяльності» [7: 95]. І. Мельничук виокремила три інтерактивні режими у навчанні: екстраактивий, інтраактивний, інтерактивний. Екстраактивний режим навчання характеризується ситуацією спрямування інформації від викладача до студента, але інформаційні потоки циркулюють переважно навколо тих, хто навчається. Інтраактивний режим навчання властивий самостійній навчально-пізнавальній діяльності студентів, які акумулюють інформаційні потоки не лише від викладача в перебігу навчальних занять, а й з інших джерел (навчальна, наукова, науково-методична література, інформаційно-комунікативні технології тощо). При регулярному застосуванні форм і методів інтерактивного навчання, у дорослих формуються продуктивні підходи до оволодіння інформацією.

Застосування новітніх технологій навчання, використання автентичних іншомовних джерел, сучасних підручників та навчально-методичних посібників як вітчизняних, так і закордонних видавництв, електронних підручників, комп'ютерних програм та Інтернету сприяють підвищенню якості навчальної діяльності студентів. Авторський підхід до проведення краєзнавчої етнографічної навчальної діяльності у поєднанні з методикою підготовки та проведення імітаційно-ігрових занять, наведені та схарактеризовані за результатами теоретичного пошуку та власного педагогічного досвіду, набутого, зокрема, в перебігу експериментальної роботи. Етнографічні завдання залучають до виходу на відкритий простір для вивчення реального світу, щоб повернути стійкість знань, завдяки яким студенти можуть порівнювати, аналізувати та рецензувати. Це є процес, який також сприяє відкриттю задатків самонавчання та самореалізації. Те саме дослідження проводилось і з шрифтами, формами, які далі були зібрані в генеруючих, так званих хмарних інтерактивних програмах. Такі програми дозволяють працювати з контекстами, які після введення і генерацію програмою, мають бажані форми, шрифти, кольори, зображення. Посилання на генеруючі хмарні технології надаємо студентам уже на другому курсі, під час вивчення тем фахового спрямування та ознайомлення з азами мови образотворчого мистецтва. З базових лексичних одиниць ми розглядаємо такі підтеми – лінію, види ліній та їх експресивні якості, форму, об'єм, світло та тіньові

особливості, поняття балансу, класифікацію мистецтва як галузі знань, мистецьких періодів, стилів, жанрів, технік.

За результатами теоретичного дослідження, встановлено, що одним із найперспективніших видів навчання для формування полікультурної компетентності студентів є проблемне навчання (грец. problema – задача, ускладнення), це навчання являє собою дидактичну систему, яка ґрунтується на закономірностях творчого засвоєння знань і способів діяльності, на прийомах і методах викладання та учіння з елементами наукового пошуку. Іншими словами, проблемне навчання відкриває студентам суб'єктивно нові знання і уміння шляхом вирішення теоретичних і практичних проблем. При інтерактивному проблемному навчанні здійснюється цілеспрямована зміна видів навчально-пізнавальної діяльності студентів: пояснювально-ілюстративні, проблемні лекції, класичні семінари замінюються тренінгами, іграми, творчими вправами, розробленням проектів, дискусіями; індивідуальна робота чергується з роботою в парах чи командах. Услід за І. Мельничук, яка виокремила три інтерактивні режими: екстраактивий, інтраактивний, інтерактивний, ми, враховуючи їх у практичній підготовці, виділяємо у нашій методиці як один інтерактивний метод. Такий стан справ викликає посилену мисленнєву діяльність, спонукає студента відокремлювати та концентрувати інформацію, отриману в інтраактивному навчанні. Це породжує зворотній інформаційний зв'язок, відбувається посилена міжсуб'єктна комунікативна взаємодія.

Підсумовуючи, зазначимо що експериментальна методика у нашому дослідженні покликана забезпечити педагогічні умови, зреалізувати основні компоненти моделі та критерії цілеспрямованого формування полікультурної компетентності майбутніх митців. Домінуючим методом навчання експериментальної методики є комунікативно-комбінований, завдяки якому передбачається ознайомлення студентів з основною мистецькою термінологією, граматичними структурами і відпрацювання їх у читанні, аудіюванні, письмі та розмові. Для кращого засвоєння матеріалу використовується унаочнення як з літератури, так із використанням цифрових засобів. Кожен змістовий модуль передбачає індивідуальне завдання у формі короткого повідомлення (дослідження) на запропоновану тему та контрольного тесту. Поряд з тим, студент працює над обраною темою, яка представляється у формі творчого проекту під час заліку.

Щодо контролю за засвоєнням знань, то така система може будуватися на основі оперативного зворотнього зв'язку через сучасні освітні платформи, що робить контроль знань, умінь, навичок більш гнучким і гуманним.

Висновки. Експериментальна методика у нашому дослідженні має забезпечити педагогічні умови та зреалізувати основні компоненти моделі враховуючи критерії та показники цілеспрямованого формування полікультурної компетентності майбутніх фахівців образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва.

Перспективи дослідження потребують розробки питання ефективного формування феномену полікультурної компетентності не тільки засобами англійської мови, а також у міжпредметній та позааудиторній діяльності студентів мистецьких спеціальностей закладів вищої освіти.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Воротняк Л. І. Особливості формування полікультурної компетенції магістрів у вищих педагогічних навчальних закладах *Вісник Житомирського державного університету* (Педагогічні науки). 2008. № 39. С. 105-109.

2 Дирда І. А. Полікультурна компетентність як складник мовної підготовки іноземних студентів у процесі вивчення української мови. *Наук. вісник Миколаїв. Нац.університету імені В. О. Сухомлинського.* Серія: Пед. науки. 2015. № 1. С. 113-117.

3. Джеджера К. В. Формування культури спілкування майбутніх фахівців мистецьких спеціальностей у вищих навчальних закладах: Метод. рек. для викладачів вищ. навч. закл. Рівне: РДГУ, 2005. 84 с.

4. Кравець Р. А. Англійська мова у контексті полікультурної освіти: навч. посіб. з англ. мови для майб. фахівців аграрної галузі. Вінниця: Планер, 2015. 206 с.

5. Здіорук С. І. Пріоритети української державної культурної політики в умовах глобалізації. *Стратегічні пріоритети*.). 2012. № 2 (23). С. 149-154.

6. Литвиненко О., Культурний плюралізм і проблеми ідентичності. Педагогіка, соціальна робота. *Вісник Київського національного університету ім. Т.Шевченка*. Київ, 2013. № 1 (7). С.33-36

7. Мельничук І. М. Діалогічність інтерактивного навчання майбутніх фахівців у вищій школі. Вісник Національного університету оборони України. 2013. Вип. 2. С. 95 – 100. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnaou_2013_2_20. (дата звернення 11.09.2020 р.)

8. Онищенко М. Ю. Полікультурна компетентність майбутніх перекладачів як важлива складова професійної компетентності. *Вісник Черн. Нац. Пед. ун.* Серія : Педагогічні науки. 2017. Вип. 148. С. 108-113.

9. Попова Д. А. Полікультурна компетентність майбутніх фахівців з туризму: зміст та структура. *Психолого-педагогічні основи гуманізації навчально-виховного процесу в школі та ВНЗ*. 2015. Вип. 1. С. 144-150. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ppog_2015_1_21_(дата звернення 14.04.2020 р.)

10. Радченко Т.А , Полікультурні засади організації навчального процесу в університетах Швейцарії. Автореф. дис. канд. пед. наук 13.00. 01 Житомир: Житом. університет ім. Івана Франка, 2014. 20 с.

11. Чечель Є.Г., Чечель Н.П. Англійська мова для вищих навчальних мистецьких закладів. Підручник для студентів та аспірантів вищих навчальних закладів. Вінниця: Нова Книга, 2011. С. 354-384.

12. Чередниченко Л. А. Формування полікультурної компетентності майбутнього вчителя у процесі професійної підготовки. 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти, Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук. Харків, 2012. 255 с.

13. Tom Trier. European Centre for Minority Issues #4. Inter-Ethnic Relations in Transcarpathian Ukraine. Uzhhorod, Ukraine, 4-7 September. 1999. 70 c.

14. Waldron J. (1992). Minority Cultures and the Cosmopolitan Alternative. URL: http://philosophyfaculty.ucsd.edu/faculty/rarneson/phil267fa12/JEREMY%20WALDRON.pdf. (дата звернення 14.09.2020 р.).

15. Хантингтон С. Кто мы?: Вызовы американской национальной идентичности. Москва.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Транзиткнига», 2004. 635 с.

REFERENCES

1. VorotnIak L. I. (2008). Osoblyvosti formuvannya polikulturnoyi kompetentsiyi mahistriv u vyshchykh pedahohichnykh navchalnykh zakladakh (Peculiarities of formation of multicultural competence of masters in higher pedagogical educational institutions). *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu* (Pedahohichni nauky). № 39. S. 105-109.

2. Dyrda I. A. (2015). Polikulturna kompetentnist yak skladnyk movnoyi pidhotovky inozemnykh studentiv u protsesi vyvchennya ukrayinskoyi movy (Policultural competence as a component of language training of foreign students in the process of learning the Ukrainian language). *Nauk. visnyk Mykolayiv. Nats.universytetu imeni V. O. Sukhomlynskoho.* Seriya: Ped.nauky. № 1. S. 113-117.

3. Dzhedzhera K.V. (2005). Formuvannya kultury spilkuvannya maybutnikh fakhivtsiv mystetskykh spetsialnostei u vyshchykh navchalnykh zakladakh (Formation of communication culture of future specialists of art specialties in higher educational institutions): Metod. rek. dlia vykladachiv vyshch. navch. zakl. Rivne: RDHU, 84 s.

4. Kravets R. A. (2015). Anhliyska mova u konteksti polikulturnoyi osvity (English in the context of multicultural education): navch. posib. z anhl. movy dlia mayb. fakhivtsiv ahrarnoyi haluzi. Vinnytsia : Planer, 206 s.

5. Zdioruk S. I. (2012). Priorytety ukrayinskoyi derzhavnoyi kulturnoyi polityky v umovakh hlobalizatsiyi (Priorities of Ukrainian state cultural policy in the context of globalization). *Stratehichni priorytety*. № 2 (23). S. 149-154.

6. Lytvynenko O. (2013). Kulturnyi pliuralizm i problemy identychnosti (Cultural pluralism and identity problems). Pedahohika, sotsialna robota. *Visnyk Kyyivskoho natsionalnoho universytetu im. T.Shevchenka*,. Kyyiv. 1 (7). S.33-36

7. Melnychuk I. M. (2013). Dialohichnist interaktyvnoho navchannia maybutnikh fakhivtsiv u vyshchiy shkoli (Dialogicity of interactive learning of future specialists in higher school *Visnyk Natsionalnoho universytetu oborony Ukrayiny*. Vyp. 2. S. 95-100. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnaou_ 2013_2_20.

8. Onyshchenko M. Y. (2017). Polikulturna kompetentnist maybutnikh perekladachiv yak vazhlyva skladova profesiynoyi kompetentnosti (Multicultural competence of future translators as an important component of professional competence. *Visnyk Chern. Nats. Ped. un.* Seriya: Pedahohichni nauky. Vyp. 148. S. 108-113.

9. Popova D. A. (2015). Polikulturna kompetentnist maybutnikh fakhivtsiv z turyzmu: zmist ta struktura (Policultural competence of future

specialists in tourism: content and structure) D. A. Popova. *Psykholoho-pedahohichni osnovy humanizatsiyi navchalno-vykhovnoho protsesu v shkoli ta VNZ*. Vyp. 1. S. 144-150. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ppog_2015_1_21

10. Radchenko T. A., (2014). Polikulturni zasady orhanizatsiyi navchalnoho protsesu v universytetakh Shveitsariyi . avtoref. dys. kand. ped. nauk 13.00.01. Zhytom. universytet im. Ivana Franka. Zhytomyr, 20 s.

11. Chechel Y.H., Chechel N. P. (2011). Anhliyska mova dlia vyshchykh navchalnykh mystetskykh zakladiv. (English for higher art schools) Pidruchnyk dlia studentiv ta aspirantiv vyshchykh navchalnykh zakladiv. Vinnytsia , Nova Knyha, S. 354-384 .

12. Cherednychenko L. A. (2012). Formuvannia polikulturnoyi kompetentnosti maybutnoho vchytelia u protsesi profesiynoyi pidhotovky. (Formation of multicultural competence of the future teacher in the process of professional training) 13.00.04 – teoriya i metodyka profesiynoyi osvity, Dysertatsiya na zdobuttia naukovoho stupenia kandydata pedahohichnykh nauk, Kharkiv, 255 s.

13. Tom Trier. (1999). European Centre for Minority Issues #4. Inter-Ethnic Relations in Transcarpathian Ukraine. Uzhhorod, Ukraine, 4-7 September. 70 s.

14. Waldron J. (1992). Minority Cultures and the Cosmopolitan Alternative.: URL: http://philosophyfaculty.ucsd.edu/faculty rarneson/phil267-fa12/JEREMY%20WALDRON.pdf.

15. Khantynhton S. (2004) Khto my?: Vyzovy amerykanskoi natsyonalnoi identychnosti (*Who are we? Challenges of American national identity)*. Moskva: ООО «Izdatelstvo АСТ»: ООО «Tranzyt-knyha», 635 s.

Стаття надійшла до редакції
20 жовтня 2020 року

УДК 75:373.3:613.86-049.34
ORCID ID: 0000-0002-1802-5228
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-275-278

Лідія ХОДАНИЧ,
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри педагогіки
та психології, Закарпатський інститут
післядипломної педагогічної освіти,
м. Ужгород, Україна

ВИКОРИСТАННЯ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ ЯК ЕФЕКТИВНА ТЕХНОЛОГІЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ПСИХОЕМОЦІЙНОГО ЗДОРОВ'Я ДІТЕЙ

Ходанич Л. П. Використання творів живопису в освітньому процесі початкової школи як ефективна технологія збереження психоемоційного здоров'я дітей. У статті розглянуто функцію релаксації мистецтва, механізми впливу живопису на психоемоційне здоров'я дітей молодшого шкільного віку та роль педагога у цьому процесі. Подано алгоритм дій як систему впливу на дитину, названо напрями діяльності педагога як тютора. Емоції радості, відкриття нового, приємного здивування від гармонії і краси – позитивна енергія, здатна проникати глибоко в психіку дитини і лікувати її, виправляти, наснажувати до життєтворчості.

***Ключові слова**:* твори живопису, початкова школа, психоемоційне здоров'я дітей, функція релаксації.

© Лідія Ходанич, 2020

Ходанич Л. П. Использование произведений живописи в образовательном процессе начальной школы как эффективная технология сохранения психоэмоционального здоровья детей. В статье рассмотрены функцию релаксации искусства, механизмы влияния живописи на психоэмоциональное здоровье детей младшего школьного возраста и роль педагога в этом процессе. Представлен алгоритм действий как система воздействия на ребенка, названы направления деятельности педагога как тьютора. Эмоции радости, открытие нового, приятного удивления от гармонии и красоты – положительная энергия, способная проникать глубоко в психику ребенка и лечить ее, исправлять, вдохновлять к жизнетворчеству.

Ключевые слова: произведения живописи, начальная школа, психоэмоциональное здоровье детей, функция релаксации.

Khodanych L. The use of paintings in the educational process of primary school as an effective technology for maintaining the psycho-emotional health of children. The article considers the function of art relaxation, the mechanisms of influence of painting on the psycho-emotional health of primary school children and the role of the teacher in this process. The algorithm of actions as a system of influence on the child is given, the directions of activity of the teacher as a tutor are named. Emotions of joy, the discovery of a new, pleasant surprise of harmony and beauty, a positive energy that can penetrate deep into the child's psyche and treat it, correct, inspire creativity.

Key words: paintings, primary school, children's psycho-emotional health, relaxation function.

Постановка проблеми. Психоемоційне здоров’я особистості – одна з актуальних проблем нашого часу, адже на його втрату впливають соціальні, психологічні, біологічні фактори. У кожної третьої дитини, за свідченням статистики, фіксуються відхилення у фізичному або психічному розвитку. Людство стикається, зокрема, з тим, як би, перевантажуючи дітей під час навчання та соціалізації (а перевантаження – особливість освітнього процесу в XXI столітті), не загубити дитячої радості, свіжості сприйняття, безпосередності, чистоти помислів та відкритості дітей, уміння дивуватися та співпереживати тощо.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Над цим задумувались і задумуються як психологи (Бех І., Зимня І., Костюк А. та ін.), так і педагоги (Гончаренко С., Ростовський О., Рудницька О., Савченко О, Стельмахович М., Жупанин С. та ін.). На цей час майже нема наукових досліджень, що стосуються використання творів живопису як засобу збереження психоемоційного здоров’я дітей, зокрема учнів початкової школи, хоча сам засіб активно пропагується. Цим і зумовлено актуальність нашого дослідження.

Мета – виявити найбільш оптимальні якості живопису як дидактичного та виховного засобу в початковій школі, які здатні відновлювати та зберігати психоемоційне здоров’я дітей.

Виклад основного матеріалу. Всесвітня організація охорони здоров'я визначає 7 компонентів психічного здоров'я [1]: усвідомлення постійності та ідентичності свого фізичного і психічного Я; постійність і однаковість переживань в однотипних ситуаціях; критичне ставлення до себе і своєї діяльності; адекватність психічних реакцій впливу середовища; здатність керувати своєю поведінкою відповідно до встановлених норм; планування власної життєдіяльності і реалізація її; здатність змінювати свою поведінку залежно від зміни життєвих обставин.

Психічне здоров’я тісно пов’язане з емоційним станом людини, а в ранньому шкільному віці – і поготів. Адже тоді дитина вбирає світ, за влучним висловом Ш. Амонашвілі, «через дверцята своїх емоцій».

Уроки та виховні заходи з використанням творів мистецтва можна вважати інтегрованими, адже на них «зінтегровано зміст різних предметів, і учні включаються у різні види діяльності» [4: 261]. Однак головне – це здатність мистецтва викликати емоції. У такому ракурсі живописне полотно діє на дитину-реципієнта через кілька каналів емоційного впливу: з точки зору змісту – це тема, ідея, сюжет, проблематика, зв’язок з відомим дитині явищем, її життєвим досвідом, усвідомленими потребами, а з точки зору форми – кольорова палітра, стилістичні засоби зображення, композиція тощо.

Художній твір підвладний законам естетики, тому уже своєю гармонійністю здатний викликати радість у душі реципієнта. Він дозволяє, за висловом Д. Гоулмана, «увімкнути серце», тобто почути свої глибинні «емоційні струни» підсвідомого [2], де досвід предків, відкладений на генному рівні. У нашому розумінні художній твір – своєрідний колодязь підсвідомого, завдяки якому здатна вириватися на поверхню глибинна, інколи руйнівна для особи, енергія як основа емоцій та несвідомих поривів.

Яка роль педагога у спілкуванні дитини з твором живопису? Головна – навчити розуміти мистецтво. Напрями цієї роботи – у наведених нами вище 7 компонентах психічного здоров'я, визначених ВООЗ. Тобто, обираючи твір мистецтва, педагог уже наперед задумує, над яким компонентом і якими прийомами та методами він працюватиме з дітьми. Добре, щоб дитина мала можливість якомога частіше спілкуватись із художньою творчістю, зокрема живописом, аби володіти «мовою художнього сприймання». Для цього варто вводити картини як засіб навчання та виховання не тільки на уроках інтегрованого курсу «Мистецтво», а й на уроках читання та мови, курсу «Я досліджую світ», на виховних заходах – під час бесід, виховних годин, екскурсій, шкільних свят, відпочинку на перервах, приймання їжі в шкільній їдальні, відвідання шкільної бібліотеки, актового залу тощо. Згадаймо В. Сухомлинського: в школі виховує не тільки слово вчителя, а й кожна річ, яка оточує школярів.

Розвиток у дитини здатності до розуміння мистецтва завжди визнавався провідним педагогічним завданням, яке, на думку О.Рудницької, тривалий час залишалося досить розпливчастим [3: 105]. З боку релаксаційної функції, на дитину впливає як змістовий, так і формальний компонент художнього твору. Так, надзвичайно важливою для психічного здоров’я дітей є кольорова гама твору, а також жанрово-тематична приналежність. Добре сприймаються реалістичні пейзажні полотна зі спокійною кольоровою гамою, які здатні забезпечити наближене до реальності спілкування з природою. Так само позитивно впливають сюжетні картини з зображенням типових занять людей на природі, в колі сім’ї, спілкування з тваринами. Саме такі твори здатні зацікавити дітей молодшого шкільного віку, викликати в них емоційне співпереживання, актуалізувати власний життєвий досвід.

Сьогодні в педагогіці виробилась чітка схема ознайомлення дітей з художнім твором: перший етап – актуалізація життєвого досвіду як підготовка до сприймання нового твору; другий етап – первинне ознайомлення з художнім твором, перші враження від нього; третій етап – аналіз та синтез, обговорення побаченого, заглиблення в твір і його оцінка; четвертий етап – інтеріоризація нового як «присвоєння» чужого досвіду, власне вираження на його основі [5].

Сприйняття – творчий процес, який залежить від власного досвіду реципієнта, ситуації сприймання, внутрішнього психічного стану (сприйняття-несприйняття). Особливу роль відіграє мотивація – складне утворення, що вибудовується як на несвідомому потязі, задатках, так і на усвідомленій потребі. Тому робота з зацікавленням мистецтвом, вироблення в дітей стійкої потреби та вагомих мотивів (внутрішніх і зовнішніх) – ще одне вагоме завдання педагога. Розуміння художнього твору становить процес, який передбачає активне опрацювання художньої інформації: висунення власних гіпотез, точок зору, запитань, згоду або незгоду з автором, тобто відбувається у формі уявного діалогу. Педагог через систему зворотного зв’язку уловлює цей часто внутрішній, а з огляду на вік реципієнтів – недосконалий, діалог, допомагає дитині, виводить її на шляхи розуміння. Допомогти дитині знайти радість відкриття, збагатитись емоційно та естетично, розвитись інтелектуально – ще одне вагоме завдання педагога. Важливо обирати для сприймання дітьми твори, які б містили зрозумілу їм символіку, адже при роботі з символами як кодами дійсності дітям легко вибудовувати власну «знакову систему», і ця легкість не може не радувати.

Висновки. Отже, технологічно ознайомлення учнів початкової школи з творами

живопису відбувається за схемою: власний досвід дитини – радість його відкриття на полотні, осягнення нового – аналіз-синтез-оцінка – присвоєння і використання нового у власній життєдіяльності. Емоційно зустріч з мистецтвом для дитини в плані релаксації та психічного здоров'я – радість: радість від впізнання уже відомого, відкриття нового, здивування від поєднання нового з відомим у змісті та формі, відкриття можливості використати стосовно своєї життєдіяльності здобутий досвід, знання. На всіх етапах цього процесу важливу роль відіграє педагог, обізнаний з особливостями особистісно зорієнтованого пізнання, з педагогікою партнерства, інтеракцією та концепцією Нової української школи. Емоції радості, відкриття нового, приємного здивування від гармонії і краси – це та позитивна енергія, яка здатна проникати глибоко в психіку і лікувати її, виправляти, наснажувати до життєтворчості.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Василевська О. І. Психічне здоров'я особистості. *Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету:* збірник наукових праць звітно-наукової конференції викладачів університету за 2012 рік, 9–10 лютого 2013 року. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2013. С. 289-291.

2. Гоулман Д. Емоційний інтелект. Харків: Vivat, 2018.

3. Рудницька О. П. Діалектика художнього сприйняття. *Педагогіка: загальна та мистецька.* Тернопіль: Навч.книга-Богдан, 2005. С.101-132.

4. Савченко О. Я. Дидактика початкової школи. Київ: Генеза, 1999.

5. Ходанич Л. П. Формування у молодших школярів уявлень про ментальне засобами поезії: дис.на здобуття … канд. пед.наук. Київ: Інститут педагогіки НАПН України, 1999.

REFERENCES

1. Vasylevska O. I. Psykhichne zdorovia osobystosti. *Yednist navchannia i naukovykh doslidzhen – holovnyi pryntsyp universytetu*: zbirnyk naukovykh prats zvitno-naukovoi konferentsii vykladachiv universytetu za 2012 rik, 9–10 liutoho 2013 roku. Kyiv: Vyd-vo NPU imeni M. P. Drahomanova, 2013. S. 289-291.

2. Houlman D. Emotsiinyi intelekt. Kharkiv: Vivat, 2018.

3. Rudnytska O. P. Dialektyka khudozhnoho spryiniattia. *Pedahohika: zahalna ta mystetska*. Ternopil: Navch.knyha-Bohdan, 2005. S.101-132.

4. Savchenko O. Ia. Dydaktyka pochatkovoi shkoly. Kyiv: Heneza, 1999.

5. Khodanych L. P. Formuvannia u molodshykh shkoliariv uiavlen pro mentalne zasobamy poezii: dys.na zdobuttia … kand. ped.nauk. Kyiv: Instytut pedahohiky NAPN Ukrainy, 1999.

Стаття надійшла до редакції
20 жовтня 2020 року

УДК 61(450)(091)+611:743
ORCID ID: 0000-0002-8339-2171
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-279-286

Олександра РЕГО,
аспірант кафедри соціальної медицини та гігієни, ДВНЗ «Ужгородський національний університет», м. Ужгород, Україна

«АНАТОМІЧНІ ЗОШИТИ» ЛЕОНАРДО ДА ВІНЧІ І ЇХ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК МЕДИЦИНИ ТА ЖИВОПИСУ

Рего О. Ю. «Анатомічні зошити» Леонардо да Вінчі та їх вплив на розвиток медицини та живопису. Стаття присвячена дослідженню діяльності Леонардо да Вінчі в сфері анатомії людини, яке описане у сучасній літературі набагато менш досконало, ніж його творчість як художника, дослідника, знавця теоретичної та прикладної механіки, фізики та ін. Основні відомі анатомічні рукописи Леонардо да Вінчі були систематизовані в окремі томи під назвою «Анатомічні зошити». В цих творах да Вінчі описує будову опорно-рухового апарату (кісток скелету та черепа, різні групи м'язів та зв'язок в статичному положенні та в русі) нервів та судин, внутрішніх органів (серце, мозок, шлунково-кишковий тракт, легені та ін.). Кожен із цих описів супроводжується детальним малюнком в різних проекціях. Методи анатомічних досліджень, винайдених да Вінчі та його відкриття в різних галузях анатомії, дають можливість вважати Леонардо видатним анатомом. Саме тому ми вбачаємо велику потребу в дослідженні та подальшому науковому аналізі неоціненного внеску да Вінчі в розвиток анатомії та мистецтва.

Ключові слова: Леонардо да Вінчі, анатомія, мистецтво, анатомічні зошити, анатомічні дослідження, будова тіла.

© Олександра Рего, 2020

Рего А. Ю. «Анатомические тетради» Леонардо да Винчи и их влияние на развитие медицины и живописи. Статья посвящена исследованию деятельности Леонардо да Винчи в области анатомии человека, которое описано в современной литературе гораздо менее совершенно, чем его творчество как художника, исследователя, знатока теоретической и прикладной механики, физики и др. Основные известные анатомические рукописи Леонардо да Винчи были систематизированы в отдельные тома под названием «Анатомические тетради». В этих произведениях да Винчи описывает строение опорно-двигательного аппарата (костей скелета и черепа, различные группы мышц и связок в статическом положении и в движении) нервов и сосудов, внутренних органов (сердце, мозг, желудочно-кишечный тракт, легкие и др.). Каждый из этих описаний сопровождается подробным рисунком в различных проекциях. Методы анатомических исследований, изобретенных да Винчи и его открытия в различных областях анатомии, дают возможность считать Леонардо выдающимся анатомом. Именно поэтому мы видим большую потребность в исследовании и дальнейшем научном анализе бесценного вклада да Винчи в развитие анатомии и искусства.

Ключевые слова: Леонардо да Винчи, анатомия, искусство, анатомические тетради, анатомические исследования, строение тела.

Rego O. «Anatomical notebooks» by Leonardo da Vinci and their influence on the development of medicine and painting. This articleis dedicated to the study of Leonardo da Vinci's work in the field of human anatomy, which is described in modern literature significantly less than his work as an artist, researcher, expert in theoretical and applied mechanics, physics, etc.

As scientist, painter, mechanical engineer, sculptor, thinker, urban planner, storyteller, musician, architect – Leonardo da Vinci is universal geniuses of Western civilization. Leonardo da Vinci was born in the Tuscan town of Vinci in 1452. The main known anatomical manuscripts of Leonardo da Vinci were systematized in separate volumes entitled «Anatomical Notebooks». In these writings, da Vinci describes the structure of the musculoskeletal system (bones of skeleton and skull, various muscle groups and ligaments in static position and in motion) of nerves and blood vessels, internal (heart, brain, gastrointestinal tract, lungs etc.). Each of these descriptions provides a detailed picture in different projections.

Leonardo is one of the first scientific illustrators of the anatomical structure of our body. He was one of the first to understand the cardiac

function algorithm and described an approximately correct circulatory system, in many respects foreseeing the discoveries of the famous anatomists Vesalius, Servetus and Harvey. Leonardo also ascertained that the human heart is divided into four chambers (previously considered to be a total of two): two ventricles and two atria – the left and the right compartments of the heart.Leonardo da Vinci took such a responsible approach to the study of the human body that he even created an innovative personal approach in depicting organs and bones. He named it «Dimonatrazioni». According to that principle, he not only reproduced movements and anatomical structures, but also depicted the same part from different angles and sides. All that served to better understand the position of body parts in three-dimensional space.

Despite the fact that many works of da Vinci were lost to science and his work on anatomy became generally known only in the XVIII century, and published even later (in the XX century), it is thought that only now with a powerful technology development we are able to go a little further in the understanding of the human body than it was presented in the works of the great master – Leonardo da Vinci. It is with great pride that we can call him one of the founders of the scientific approach in general and the scientific anatomy in particular.

Methods of anatomical research invented by da Vinci and his discoveries in various fields of anatomy allow us to consider Leonardo an outstanding anatomist. That is why we find that there is a great need for research and further scientific analysis of da Vinci's invaluable contribution to the development of anatomy and art.

Key words: Leonardo da Vinci, anatomy, art, anatomical notebooks, anatomical research, body structure.

Постановка проблеми. Неймовірно мудра людина, активіст, чудовий ерудит-оратор, поет, музикант, геніальний художник, математик, механік, астроном, геолог, ботанік, анатом-фізіолог, винахідник, військовий інженер, мислитель-матеріаліст, – і це ще не весь список характеристик, які можна спів-ставити з ім'ям Леонардо да Вінчі. Його відкриття, розробки та винаходи посіли належне місце в нашому сучасному житті та дали потужний поштовх для подальшого розвитку людства. Леонардо зробив внесок у розвиток світової художньої культури та науки, залишив по собі багато наукових праць та талановитих художників-учнів. Йому належать перші начерки велосипеду, проектування парашуту, танка, катапульти, телескопу та відкриття в сфері анатомії і медицини, методології малювання та інше.

Сміливо можна назвати його одним з найбільших представників мистецтва Високого Відродження, яскравим прикладом «універсальної людини» та достойною особистістю, чиє ім'я повинен знати кожен.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На теренах вітчизняної наукової літератури досить мала кількість дослідників, які займались вивченням саме анатомічних аспектів творчості да Вінчі. Дмитро Львович Стефанович у 2019 році видав книгу «Незбагненний Леонардо», що присвячена 500-річчя від дня смерті великого митця, де описав життя Леонардо да Вінчі, його художню та науково-технічну творчість, в тому числі і його зв'язок з медициною та мистецтвом. Колектив авторів Національного медичного університету ім. О. О. Богомольця – Маліков О. В., Черкасов В. Г., Дзевульська І. В., Гончаров В. Л. – в своїй науковій статті за 2013 рік під назвою «Анатомічні дослідження в роботах Леонардо да Вінчі» описали діяльність да Вінчі в сфері анатомії людини, де представили його окремі анатомічні роботи. В загальному, дослідженням творчого доробку да Вінчі займались і такі науковці, як: Волинський А. П., Могилевський М. А., Філіппов М. М., Теоновський В. Н., Шевчук С. В.

Дослідженню творчості Леонардо да Вінчі були присвячені кандидатські дисертації російських вчених Булахової Поліни Владиславівни, 2012 р. «Миф о Леонардо да Винчи в русском художественном сознании XX века» та Крисальнікової Марії Юріївни, 2008 р. «Леонардо да Винчи и его эпоха в культурфилософской рефлексии Серебряного века». Формуванням метакогнітивних стратегій на прикладі наукової творчості Леонардо да Вінчі займався російський вчений Антипенко О. Е.

Закордоном більше науковців ґрунтовано досліджували праці да Вінчі. Річард Ісая Таббс, Джоселін Гонсалес, Джо Іванага, Маріос Лукас. Вони проаналізували вплив

Леонардо на розвиток анатомії у своїй статті за 2017 рік «Вплив давньогрецької думки на анатомію XV століття: Галленівський вплив та Леонардо да Вінчі» («The influence of ancient Greek thought on fifteenth century anatomy: Galenic influence and Leonardo da Vinci»); у 2015 році американська дослідниця Аманда М. Козерн у своїй статті «Ідеальна машина: Причина анатомічних досліджень Леонардо да Вінчі» («The Perfect Machine: The Reason behind the Anatomical Studies of Leonardo da Vinci») проаналізувала мотиви Леонардо до такого детального вивчення анатомічних особливостей людини; британський дослідник Роджер Джонс у 2012 році видав статтю з назвою «Леонардо да Вінчі: анатом» («Leonardo da Vinci: anatomist»), де також провів детальний розбір наукового доробку да Вінчі в сфері анатомії; аналізом досліджень Леонардо про будову серця займались Мохаммадалі М., Шоджа Абк Пол, С. Агуттер, Маріос Лукас та ін. в статті 2013 р. за назвою «Дослідження Леонардо да Вінчі про серце» («Leonardo da Vinci's studies of the heart»); гінекологічними аспектами творчості Майстра займався Гілері Гілсон в своїй статті 2015 р. «Ембріологічні малюнки плода Леонардо да Вінчі» («Leonardo da Vinci's Embryological Drawings of the Fetus»); а у 2019 році датський вчений Майкл Баят написав статтю «Піонери в неврології: Леонардо да Вінчі» («Pioneers in neurology: Leonardo da Vinci»), де вказав на заслуги Художника в розвитку неврологічного розділу анатомії.

Отже, як показав аналіз наукових джерел, дослідженню медичної сторони творчості да Вінчі більшу увагу присвятили зарубіжні науковці, а вітчизняні дослідники свою увагу сконцентрували на художніх аспектах його творчості. Саме тому даний напрямок досліджень є дуже актуальним та перспективним.

Мета. Здійснити аналіз творчості Леонардо да Вінчі в сфері анатомії та розкрити вплив його робіт на розвиток медицини та живопису.

Виклад основного матеріалу. Народився великий митець 15 квітня 1452 р. в епоху Відродження у заміському мальовничому селі Вінчі, яке лежить високо на горі Альбано, в долині річки Арно, що розділяє Флоренцію від Пізи. З самого дитинства Леонардо був всебічно розвинутою особистістю. Фінансові можливості його батька дозволяли наймати для нього досвідчених та мудрих викладачів, які навчили його малювати, співати, грати на різних інструментах, ознайомили з основами науки та логіки, навчали його різним мовам (в тому числі і латинській – основній мові медицини). Тож не дивно, що да Вінчі цікавився різними сферами науки та мистецтва і досяг великих висот як в одній царині, так і в іншій.

Одна з основних заслуг митця в анатомії – це створення унікальних та новаторських анатомічних малюнків. Підтримуючи дослідницький метод у науці, Леонардо да Вінчі одним із перших у Європі став розтинати людські трупи й дуже докладно вивчати будову людського тіла. З його ім’ям також пов’язане створення нових методів анатомічного дослідження, таких як: промивання органів проточною водою, ін’єктування воском шлуночків мозку й судин, розпилювання кісток і органів.

Леонардо – це один із перших саме наукових ілюстраторів анатомічної будови нашого тіла. Він вважав, що без малюнка – немає науки, за словами неможливо уявити форму і будову органу настільки ж зрозуміло і наочно, як це можна зробити за допомогою малюнка. Маловідомим є той факт, що да Вінчі з великим ентузіазмом ставився саме до вивчення анатомії, адже він не один раз проводив справжні розтини, для того, щоб максимально точно відтворити в своїх роботах фігури людей та детальну будову їхнього «внутрішнього світу». Цим він однозначно закарбував своє ім’я в історію як видатний художник та науковець, чиї роботи ще довгий час служили величезним поштовхом для розвитку медицини та мистецтва. В ті віки, на його малюнках та записах базувались багато навчальних підручників з медицини, він зміг показати людям те, про що вони до цього навіть уявлення не мали, він спонукав ними багатьох науковців до плідної праці та подальшого розвитку. Ці малюн-

ки – стали каноном для наслідування і серед художників, які вперше змогли розібратись у всіх тонкощах людського тіла та максимально точно відобразити його в своїх роботах, щоб вони ще більш стали наближеними до реальності та знайшли шлях до сердець шанувальників.

На початку XIX ст. Леонардо да Вінчі випала нагода зустрітись з видатним анатомом свого часу Марком Антоніо делла Торре, відвідавши одну із його лекцій. Один із слухачів лекції в університеті Павії писав: «Леонардо навчився з нелюдською старанністю робити розтини трупів, щоб правильно зображувати, суворо дотримуючись законів природи, різноманітні згини і напруження м'язів, з'єднаних нервами та суглобами. І тому він надзвичайно ретельно малював на аркушах найдрібніші органи аж до найтонших жилок і найприхованіших частин скелета, щоб ця багаторічна праця, розмножена в незчисленних гравюрах на міді, послужила мистецтву» [1].

Британська організація «Royal Collection Trust» відцифрувала та розшифрувала більшу частину анатомічних малюнків да Вінчі, завдяки чому у нас з'явилася унікальна можливість поглянути на ці, без сумніву шедевральні ескізи, які і до тепер зберігають в собі безліч таємниць та загадок. Але це далеко не всі відкриття, зроблені да Вінчі в анатомії, ми можемо тільки здогадуватися, що ж містилось в тих альбомах, які, на жаль, були втрачені.

Леонардо описав та намалював багато м'язів, кісток, нервів і внутрішніх органів. Його анатомічні малюнки надзвичайно точні й майстерні. Да Вінчі не просто робив нариси та ескізи частин тіла і груп м'язів, а й показував їх в розрізі, супроводжуючи кожен малюнок усіма необхідні записами у вигляді дзеркально написаних рядків.

У створенні анатомічних малюнків Леонардо дотримувався суворої послідовності. «Перш ніж ти намалюєш м'язи, намалюй замість них нитки, що показують положення цих м'язів, які своїми кінцями будуть кінчатися в місці прикріплення м'язів до кістки. І це дасть правильне розуміння, якщо ти хочеш зобразити м'язи, особливо один над іншим. А якщо будеш робити це інакше, креслення твоє виявиться заплутаним» – пише да Вінчі у одному із своїх зошитів [2] (рис.1).

Леонардо да Вінчі настільки відповідально підходив до вивчення людського тіла, що навіть створив новаторський особистий підхід до способу зображення органів та кісток. Назвав він його – «Dimonatrazioni». Відповідно до цього принципу, він не тільки відтворював рухи та анатомічні структури, а й замальовував одну й ту ж частину з різних ракурсів та сторін (рис. 2). Все це слугувало кращому розумінню положення частин тіла в трьохвимірному просторі. Найзручніше для цього методу звісно ж підходила опорно-рухова система: кістки, суглоби та м'язи. Леонардо першим описав можливість викривлення хребта та розписав пропорції будови скелету, які на той час були не точними та схематичними.

Канонічні пропорції людського тіла, що показані в його знаменитій роботі – «Вітрувіанська людина», стали справжнім еталоном для медиків та художників епохи Відродження (рис. 3). На цьому малюнку зображено фігуру чоловіка в двох накладених одна на одну позиціях: 1) з розведеними в сторони руками і ногами, фігура вписана в коло; 2) з розведеними руками та зведеними разом ногами, вписана в квадрат. Згідно з записами Леонардо, які він додавав до кожного свого малюнку в «зошитах», цей силует був створений для визначення правильних пропорцій людського тіла, як це описано в трактатах античного римського архітектора Вітрувія, який писав про людське тіло: «кисть становить чотири пальці, ступня складає чотири кисті, лікоть становить шість кистей, зріст людини становить чотири лікті (і відповідно 24 кисті), крок дорівнює чотири лікті, розмах людських рук дорівнює зросту, відстань від лінії волосся до підборіддя становить 1/10 зросту, відстань від маківки до підборіддя становить 1/8 зросту, відстань від маківки до сосків становить 1/4 зросту, максимум ширини плечей становить 1/4 зросту, відстань від ліктя до кінчика руки становить 1/4 зросту, відстань від ліктя до пахви становить 1/8

зросту, довжина руки становить 2/5 зросту, відстань від підборіддя до носа становить 1/3 довжини обличчя та відстань від лінії волосся до брів становить 1/3 довжини обличчя, а довжина вух становить 1/3 довжини обличчя» [3].

Він був одним із перших, хто зрозумів алгоритм функціонування серця і описав приблизно правильну систему кровообігу, багато в чому випереджаючи відкриття відомих анатомів Везалія, Сервета та Гарвея. Хоча, не все виходило одразу. Правильно трактувати механізм роботи серця да Вінчі вдалось тільки після ретельно проведених анатомічних досліджень, адже спочатку він вірив в те, що людське серце – це «пічка», яка є джерелом «життєвого вогню». Але згодом, він все ж таки дійшов висновку, що серце, за своєю структурою це м'яз, який, завдяки своїй можливості до скорочення, виконує насосну функцію та перекачує кров в організмі. Леонардо також встановив, що серце людини ділиться на чотири камери (хоч до цього прийнято було вважати, що їх всього-на-всього дві): два шлуночка та два передсердя – ліві та праві відділи серця. На одному із зображень серця (рис. 4), датованого 9 січня 1513 – детально видно легеневі артерії та наявність перегородки між шлуночками. Да Вінчі навіть спробував зробити протез клапану аорти, аналогічні макети камер серця та частини аорти він виготовляв з воску. Тканини серця Леонардо демонструє з неймовірною точністю до самих волокон, так само він підходив і до зображення будь-яких м'язів, особливо, якщо вони перебувають у русі.

Він одним із перших в Європі встановив зв'язок між скороченням шлуночків серця та пульсом, а також описав атеросклеротичні скупчення і їх роль в звуженні уражених судин. Причиною розвитку цих «жирових грудочок» він вважав надмірне надходження з крові «продуктів харчування», що в принципі згодом виявилось частковою правдою, щодо етіопатогенезу даної патології [4].

Пітер Абрамс, професор клінічної анатомії університету міста Варвік в Англії, характеризував анатомічні малюнки да Вінчі наступним чином: «Якщо ви серйозно підходите до вивчення анатомії, ви помітите на картинах маленькі пори на черепі, – говорить Абрамс, – це передано абсолютно точно. Да Вінчі помічав дрібні деталі і шукав ці дрібні деталі в своїх наукових дослідах. Він малював те, що бачив, і міг робити це приголомшливо точно» [5].

Оглянувши один із малюнків (рис. 5), Абрамс вважав, що верхня частина тулуба на малюнку передана вірно. Наприклад, печінка абсолютно точно вказана близько до правої молочної залози жінки, а її розмір може свідчити про те, що в жінки було певне захворювання печінки.

Один із найзнаменитіших та найточніших анатомічних малюнків Леонардо да Вінчі – плід в утробі матері (рис.6). В деяких анатомічних деталях, цей малюнок є трохи хибним, але загалом він абсолютно точний і виконаний настільки майстерно, що і в наш час його використовують в якості ілюстрації в медичних посібниках. Особливо точно да Вінчі зобразив положення плода в площині матки та розташування пуповини [6].

Серце видатного митця Леонардо да Вінчі зупинилось в 1519 році в Франції. Після смерті його науковий трактат так і залишився незакінченим. Всі рукописи Леонардо да Вінчі, що налічували близько 7 тис. аркушів, успадкував його учень та друг – Мельці, який згодом упорядкував та висвітлив тільки ті твори, які стосувались мистецтва. Інші роботи геніального майстра потрапили в приватні колекції та бібліотеки і довгий час не публікувалися. В 1778 році були віднайдені деякі анатомічні малюнки та рукописи Леонардо да Вінчі, які зараз зберігаються в Королівській бібліотеці Великої Британії (Віндзор). Після їх появи для широкого загалу та наукового світу, їх було систематизовано, вивчено та поділено на 13 томів – серед яких і знаходяться й відомі «Анатомічні зошити» або мовою оригіналу «Quademi d'Anatomia».

Висновки та перспективи дослідження. Отже, без сумнівів можемо назвати Леонардо да Вінчі новатором не тільки в мистецтві, а і в медицині. Саме його жага до

дослідження найпотаємніших загадок людського тіла і стала величезним поштовхом та революційним відкриттям в історії розвитку анатомії, як науки. Його ерудованість, талант, всебічна розвинутість та безстрашність, дала йому змогу так детально дослідити та замалювати кожну часточку нашого тіла, пізнати найменші його деталі. Не зважаючи на велику кількість заборон та протидій, він, не покладаючи рук, все одно продовжував свої досліди, які однозначно обігнали розвиток свого часу на багато років та навіть перевершували роботи відомих класичних анатомів Епохи Відродження.

Не зважаючи на те, що багато праць да Вінчі були втрачені для науки, а його роботи з анатомії взагалі стали відомими для широкого загалу лише у XVIII ст., а видані ще пізніше (XX ст.), панує думка, що лише зараз, з потужним технічним розвитком технологій, ми змогли пройти лишень трохи далі в розумінні людського тіла, ніж це було представлено у роботах великого майстра – Леонардо да Вінчі. Його беззаперечно можна називати одним із основоположників наукового підходу загалом та наукової анатомії в тому числі.

Перспективами для подальших досліджень є детальніше вивчення внеску да Вінчі в дослідженні окремих систем людського організму та впливу цих відкриттів на розвиток медицини і мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Леонардо да Вінчі: Альбом. К.: Мистецтво, 1993. С. 19-20, 35-37.

2. Шевчук С. Леонардо да Винчи. Харьков: Фолио, 2010. С. 98

3. The Notebooks of Leonardo da Vinci, Vol. 1 (of a 2 vol. set in paperback) pp. 182-3, Dover, ISBN 0-486-22572-0.

4. Леонардо да Винчи. Анатомия. Записи и рисунки / ред. В. Н. Терновского. Москва: Наука. 1965. С. 50

5. Clayton M. Medicine: Leonardo's anatomy years. *Nature* 484, 314–316 (2012). URL: https://doi.org/10.1038/484314a

6. Romanian Journal of Functional & Clinical, Macro- & Microscopical Anatomy & of Anthropology / Revista Româna de Anatomie Functionala si Clinica, Macro si Microscopica si de Antropologie . 2015, Vol. 14 Issue 2, p. 358-361. 4 p.

REFERENCES

1. Leonardo da Vinci: Album. Kyiv: Art, 1993. P. 19-20, 35-37.

2. Shevchuk, S. Leonardo da Vinci. Kharkov: Folio, 2010. S. 98

3. The Notebooks of Leonardo da Vinci, Vol. 1 (of a 2 vol. Set in paperback) pp. 182-3. Dover, ISBN 0-486-22572-0.

4. Leonardo da Vinci. Anatomy. Records and drawings. Moscow: Science. 1965. S. 50

5. Clayton M. / Medicine: Leonardo's anatomy years. Nature 484, 314–316 (2012). URL: https://doi.org/10.1038/484314a

6. Romanian Journal of Functional & Clinical, Macro- & Microscopical Anatomy & of Anthropology / Revista Româna de Anatomie Functionala si Clinica, Macro si Microscopica si de Antropologie. 2015, Vol. 14 Issue 2, p. 358-361. 4 p.

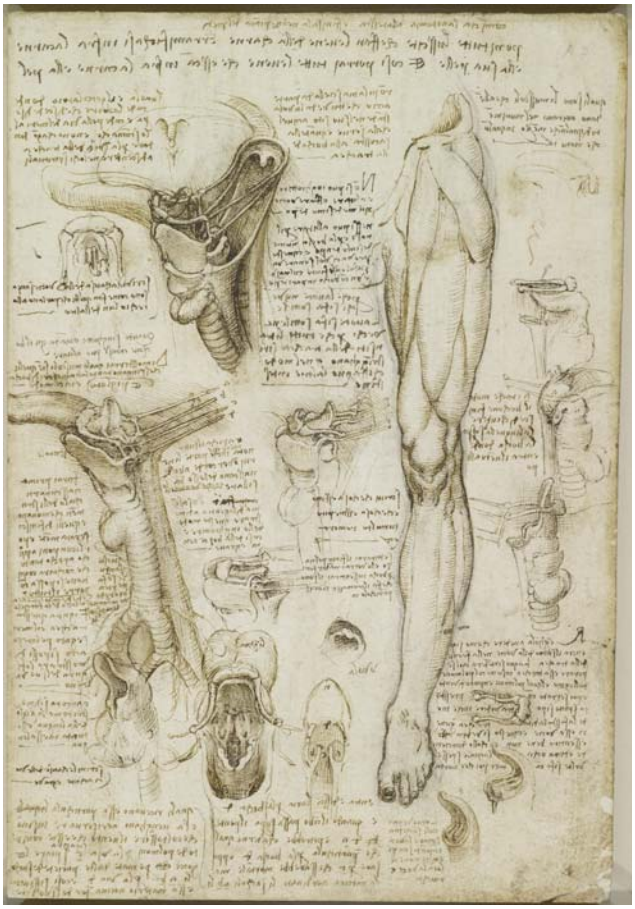


Рис.1. Малюнок Леонардо да Вічні. Частини людського тіла (1)

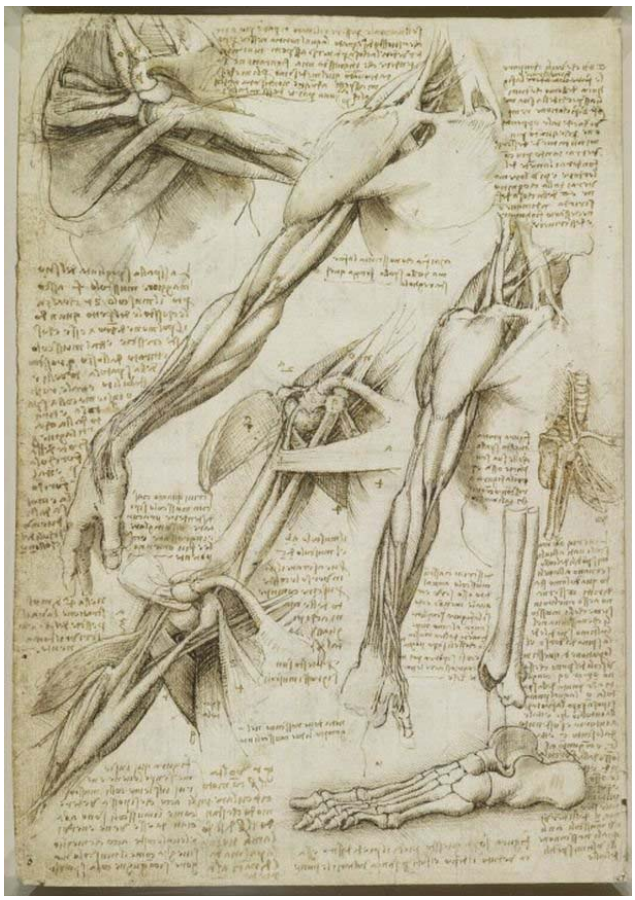


Рис.1. Малюнок Леонардо да Вічні. Частини людського тіла

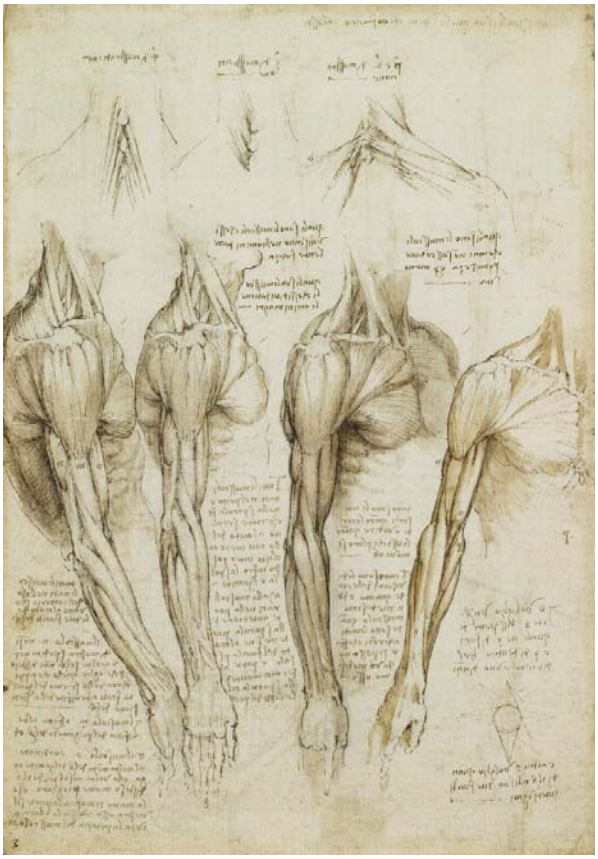


Рис.2. Малюнок Леонардо да Вічні. Верхня кінцівка в різних проекціях.

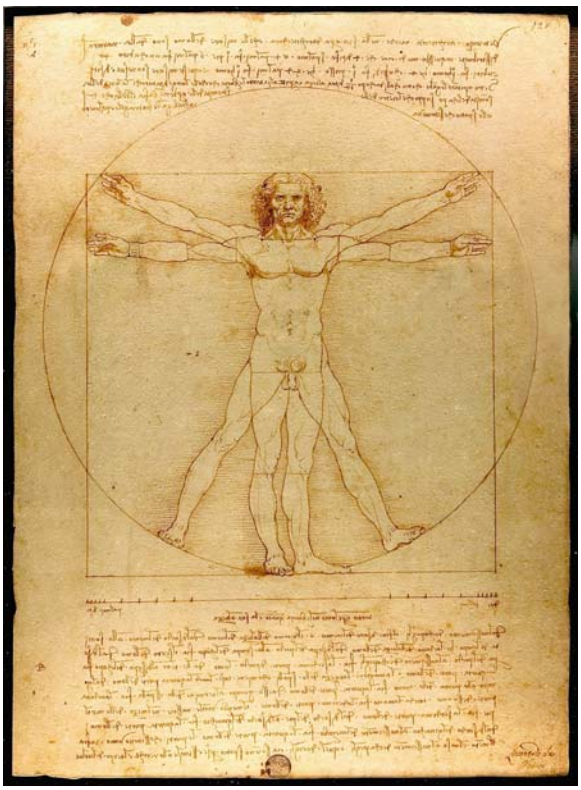


Рис. 3. Малюнок Леонардо да Вічні. «Вітрувіанська людина»

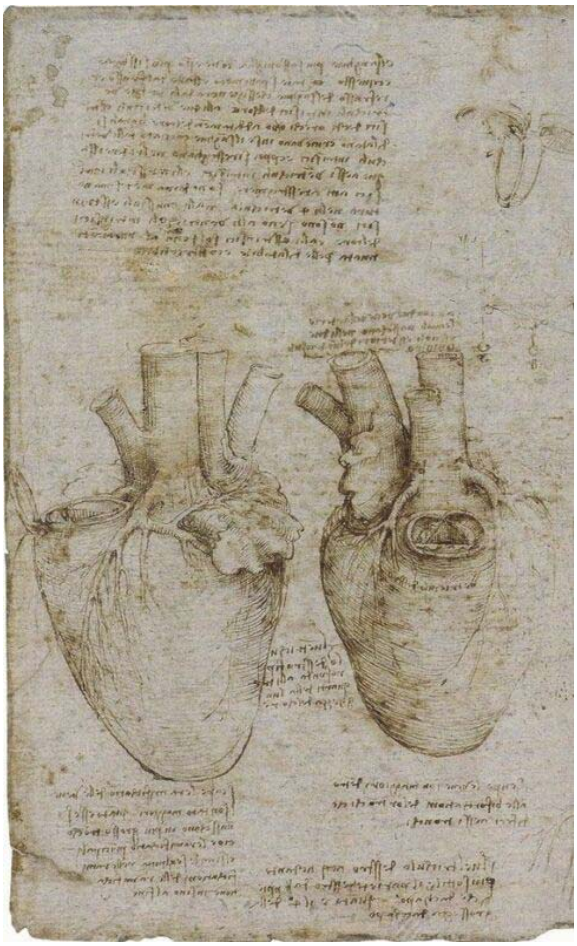


Рис. 4. Малюнок Леонардо да Вічні. Анатомія серця. (1)

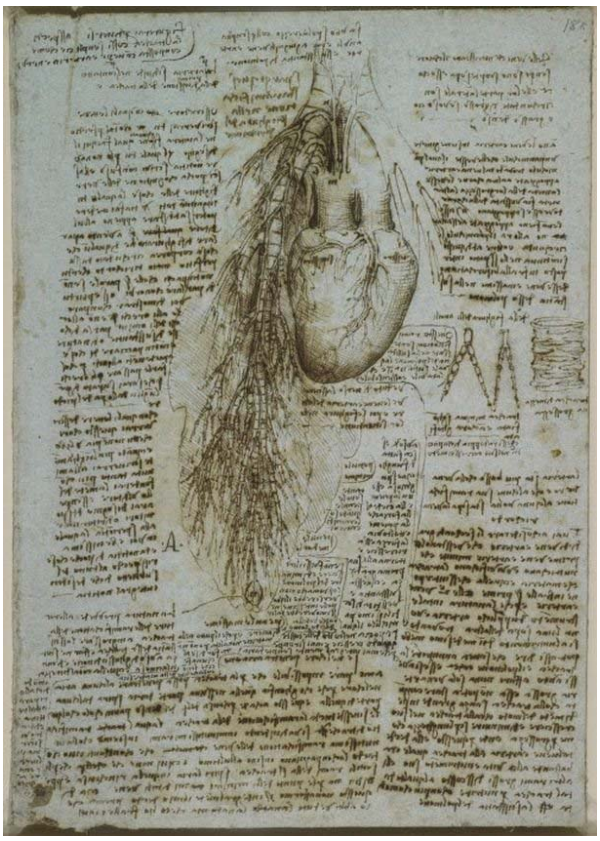


Рис. 4. Малюнок Леонардо да Вічні.
Анатомія серця.

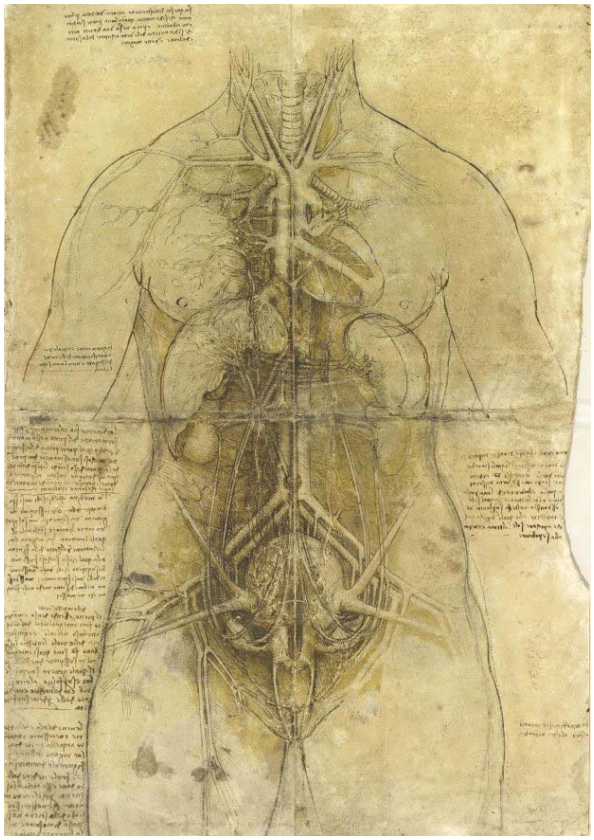


Рис. 5. Ескіз будови внутрішніх органів жінки.
Леонардо да Вінчі.

Рис. 6. Малюнок Леонардо да Вінчі.
Плід в утробі матері. (1)

Рис.6. Малюнок Леонардо да Вінчі.
Плід в утробі матері.

Стаття надійшла до редакції
2 листопада 2020 року

РЕЦЕНЗІЇ. ВІДГУКИ. РЕФЛЕКСІЇ

УДК 791
ORCID ID: 0000-0002-2836-8611
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-287-289

Оксана ЧЕПЕЛИК,
кандидат мистецтвознавства,
старша наукова співробітниця,
провідний науковий спеціаліст
Відділу мистецтва новітніх технологій
ІПСМ НАМУ,
м. Київ, Україна

ІМЕРСИВНИЙ ПРОСТІР ЯК ІНСТРУМЕНТ ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕМИ «МІСТА І КОРДОНИ» В МИСТЕЦЬКИХ ПРОЕКТАХ ІЗ ЗАЛУЧЕННЯМ НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ

Оксана Чепелик. Імерсивний простір як інструмент дослідження теми « міста і кордони» в мистецьких проектах із залученням новітніх технологій.

Оксана Чепелик. Иммерсивные пространство как инструмент исследования темы «города и границы» в художественных проектах с привлечением новейших технологий.

Oksana Chepelyk. Immersive space as a tool for researching the subject «cities and borders» in art projects involving the latest technologies.

© Оксана Чепелик, 2020

Імерсивність (занурення) – це важлива властивість середовища, що відображає його можливості щодо залучення суб'єкта до системи стосунків, що визначається наповненням середовища, тобто ефект присутності, комплекс відчуттів людини, що знаходиться у штучно створеному тривимірному світі, в якому вона може міняти точку огляду і т. і. Імерсивність можна визначити як властивості технологічної частини середовища, що забезпечують психологічний стан людини, в якому його «Я» сприймає себе оповитим, включеним і таким, що взаємодіє з певним середовищем, що забезпечує йому безперервний потік стимул-реакцій і досвіду. Занурення має довгу історію, яка невід'ємно пов'язана з мистецтвом, архітектурою та символічними системами – наскельні малюнки можуть вважатися ранніми системами занурення (імерсивними системами), церкви середньовіччя також були налаштовані на створення трансформуючого середовища для відвідувачів шляхом поєднання архітектури, світла та символіки.

«VR Колайдер» це – архітектурна структура, розроблена спеціально для концептуальної демонстрації серії робіт, що стосується просторової форми рухомого зображення, де людина співвідноситься з космогонічним перетікаючим середовищем, що апелює до ідеї «плинності» дигітального світу Марка Гансена («Нова філософія для нових медіа») [1: 31].

Проект «VR Колайдер» – це work-in-progress, що має об'єднати міста України, такі як Київ, Одеса, Слов'янськ, Краматорськ, Маріуполь, Луцьк, Ужгород і Берлін, так як він розробляється в онлайн резиденції ZK/U фокус – на діалозі міст та нещодавних історичних подіях. Очевидно, що проект «Колайдер» є не повним без дослідження площі перед Бранденбузькими воротами і Бердінської стіни (яке через пандемію виявилося відкладеним) та залучення історичних подій, пов'язаних з цими

публічними просторами, у глобальний візуальний вернакуляр. Берлін – місто, що історично було розділене кордоном, а німці протягом десятиліть плекали надію і боролися за об'єднану Німеччину. В частині «КОЛАЙДЕР: Берлін Case Study» за допомогою інструменту Google Maps досліджуються урбаністичні простори на місці колишнього Берлінського муру, зведеного за наказом державного керівництва СРСР від 13 серпня 1961 року. Сьогодні Слов'янськ, Краматорськ і Маріуполь – це міста, що знаходяться найближче до лінії фронту, до гарячого кордону на Сході України, що утворився в наслідок агресії РФ, а Луцьк і Ужгород – найближче до Західного кордону, що межує з ЄС.

Колайдер у фізиці досліджує зіткнення квантових часток, аби виробляти дивну речовину, антиречовину, бозон Гіґґса, частку, здатну подорожувати назад в часі. Арт колайдер досліджує людські частки під час зіткнень та енергію, що при цьому видобувається. Ці колізії вимагають нашого залучення як інтерпретаторів часу і у проекті «Колайдер» / «Collider», це втілюється в імерсивній відеоінсталяції. Час – одне з основних понять фізики і філософії, умовна порівняльна міра руху матерії, а також одна з координат часо-простору, – в проекті відображений у відеопанорамах, що складається з 24–60 відеофрагментів, що рухаючись з прискоренням в арт колайдері, активують механізм аудіовізуальних стрибків, де певні фрагменти поступово заміщаються архівним відео з наступними «трансмутаціями» (термін Марі Кюрі). Візуальний підхід у проекті відсилає до експериментальної методології дитячого vs дорослому калейдоскопу, який підкреслює розуміння цивілізаційних розломів, в яких ми зараз живемо.

У фокусі концептуального мистецького мультимедійного проекту «Генезис», розробленому для он-лайн платформи Mozilla Hubs, місто Прип'ять, що 34 роки тому спорожніло і опинилося в Чорнобильській зоні. Чорнобильська катастрофа слугувала поштовхом для утвердження самосвідомості народу і, власне, формування нації. Всі спроби звернутися до проблеми Чорнобильської трагедії, не можуть не стосуватися теми генофонду. У проекті визначаються два вектори, направлені у минуле та в майбутнє. Проект демонструє простір зі стінами-екранами з відео 2D і 3D УЗД плоду і мізансценами, які розігруються на тілі вагітної жінки, як відсилка до цивілізаційних та екзистенційних катастроф. Адже мініатюрні фігурки людей, що завмерли на поверхні сфери живота матері, формують образ цивілізаційного поля планети Земля. Їх довга вервечка витягнулася в очікуванні над тату із зображенням плоду, як над кратером вулкану, де народження подається як Великий Вибух по своїй візуальній гостроті. А над головою зависла повітряна куля із зображенням немовлят в променях УЗД, що змінюється, приблизно, через 1,5 хвилини – при кожному наступному народженні в Україні, працюючи як моніторинг народжуваності в реальному часі. Аудіо сигнал, що свідчить про наступне народження – це звук, отриманий з артерії під час УЗД серця.

УЗД – це свого роду документ щодо «внутрішнього» життя дитини до народження, де переплелися медицинські свідотства і заклопотаність збереженням життя, в якому життя досліджується як об'єкт, зона ризику і сфера відповідальності. Проект можна розглядати як послання, що стосується загрози життю на Землі. «Генезис» транслює тривогу, і, за виразом Акілле Боніто Оліви, починає передавати імпульси атрофованому м'язу глядацького сприйняття, апелюючи до його чутливості [2: 33]. Він має провокувати поглиблення людської пам'яті.

Форма кулі для інсталяції була обрана не випадково – бінарність опозиції мікромакро виявляється сутнісною, коли відео проекція на повітряну кулю, що демонструє зображення немовляти в променях ультразвукового дослідження, трансформує Біологічну клітину в Планету Людей. Обидва проекти «Генезис» і «Колайдер» про відповідальність і залученість.

«Колайдер», звертаючись до подій, які сформували наш сьогоднішній світ, піднімає питання: чи люди є елементарними частками в системі прискорювачів глобальних сил, чи енергія взаємодії здатна породити

нові значення, нові форми мислення і нові шляхи існування в світі, наполягаючи на тому, що «інший світ можливий» [3: 364]?

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Hansen, Mark. New Philosophy for New Media. Cambridge, Mass.: The MIT Press. 2004. 333 pp.

2. Олива Акилле Бонито. Искусство между идентичностью и гомогенностью. *Художественный журнал* / перевод Валерия Серовского. Москва: «ХЖ», 2004. № 56. С. 32-35.

3. Fisher, William F. and Ponniah, Thomas. Another World is Possible: Popular Alternatives to Globalization at the World Social Forum. London, 2003. 384 pp.

REFERENCES

1. Hansen, Mark. New Philosophy for New Media. Cambridge, Mass.: The MIT Press. 2004. 333 pp.

2. Olyva Akylle Bonyto. Yskusstvo mezhdu ydentychnostiu y homohennostiu. *Khudozhestvennyi zhurnal* / perevod Valeryia Serovskoho. Moskva: «KhZh», 2004. № 56. S. 32-35.

3. Fisher, William F. and Ponniah, Thomas. Another World is Possible: Popular Alternatives to Globalization at the World Social Forum. London, 2003. 384 pp.

Рецензія надійшла до редакції 20 жовтня 2020 р.

УДК 7.091.8 (477.46) "2018/2020"
ORCID ID: 0000-0002-8490-7739
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-289-294

Ганна МИРОНОВА,
викладач кафедри дизайну, Інститут мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, член НСХУ, м. Київ, Україна

З ДОСВІДУ ПЕРЕБУВАННЯ У ТВОРЧИХ РЕЗИДЕНЦІЯХ. АНАЛІЗ РОБОТИ НАД ХУДОЖНІМ ПРОЄКТОМ «ГЕОТЕКСТИ» 2018–2020 РР. КАНІВ. ТВОРЧЕ ОБ'ЄДНАННЯ «ЧЕРВОНЕЧОРНЕ»

Миронова Г. А. З досвіду перебування у творчих резиденціях. Аналіз роботи над художнім проєктом «Геотексти» 2018–2020 рр. Канів. Творче об'єднання «ЧервонеЧорне». Проєкт «Геотексти» торкається особливостей бачення та сприйняття однієї й тієї ж самої теми представниками творчих професій та науковців. Предметом розгляду є геологічна ситуація певної місцевості. В даному дослідженні робиться аналіз проведеної роботи у першій частині проєкту, яка має назву «Чуттєва геологія». Об'єктом дослідження є напрацьований художником візуальний та теоретичний матеріали під час перебування у творчій резиденції ЧервонеЧорне у місті Каневі. Друга частина проєкту міститиме наукові характеристики досліджуваної місцевості фахівцями з геології. Проєкт «Геотексти» є експеримент співпраці художника і науковця з метою створити прецедент такого співробітництва у царині, в якій воно, на перший погляд, не можливе і не логічне, та всупереч цьому, тут можливе народження нової якості.

Ключові слова: Геотексти, Миронова, ЧервонеЧорне, рисунок, артбук, Канів, об'єкт, мегарельєф, графіт, вуглець.

© Ганна Миронова, 2020

Миронова Г. А. Из опыта пребывания в творческих резиденциях. Анализ работы над художественным проектом «Геотексты» 2018-2020 гг. Канев. Творческое объединение «ЧервонеЧорне». Проект «Геотексты» касается особенностей видения и восприятия одной и той же темы представителями творческих профессий и ученых. Предметом рассмотрения является геологическая ситуация определенной местности. В данном исследовании делается анализ проведенной работы в первой части проекту, которая называется «чувственного геология». Объектом исследования является наработанный художником визуальный и теоретический материалы во время пребывания в творческой резиденции ЧервонеЧорне в городе Каневе. Вторая часть проекту содержать научные характеристики исследуемой местности специалистами по геологии. Проект «Геотексты» является эксперимент сотрудничества художника и ученого с целью создать прецедент такого сотрудничества в области, в которой оно, на первый взгляд, невозможно и не логично, и вопреки этому, здесь возможно рождение нового качества.

Ключевые слова: Геотексты, Миронова, ЧервонеЧорне, рисунок, артбук, Канев, объект, мегарельеф, графит, углерод.

Mironova A. From the experience of staying in creative residences. Analysis of work on the art project «Geotexts» 2018–2020 Kaniv. ChervoneChorne Creative Association. The Geotexts project touches on the peculiarities of the vision and perception of the same topic by representatives of creative professions and scientists. The subject of consideration is the geological situation of a particular area. This study analyzes the work done in the first part of the project, which is called «Sensory Geology». The object of research is the visual and theoretical materials developed by the artist during his stay in the creative residence Chervone Chorne in the city of Kaniv. The second part of the project will contain the scientific characteristics of the study area by geologists. The Geotexts project is an experiment of cooperation between an artist and a scientist in order to create a precedent for such cooperation in a field in which it is, at first glance, not logical, and despite this, the birth of a new quality is possible here.

Key words: Geotexts, Mironova, ChervoneChorne, drawing, artbook, Kaniv, object, megarelief, graphite, carbon.

Постановка проблеми. *Проєкт «Чуттєва геологія».* Наука і мистецтво – дві точки зору на одну проблему. Речовинна – об'єктивно реальна і чуттєва. До прикладу, наука археологія невід'ємно пов'язана з мистецтвом і багато у чому тут розуміння предмету залежить від сприйняття його людиною творчої спеціальності, адже археологія, в багатьох випадках, саме і апелює до вивчення творчої діяльності людини. Співпраця археолога і художника тут логічна і зрозуміла. Проєкти з прикладами такої сумісної діяльності у цій царині цікаві й не поодинокі. Що стосується проєкту «Чуттєва геологія», то він звертається до проблеми, що є предметом дослідження і полем діяльності вузько обмежених темою фахівців. Принаймні такою бачиться наука геологія. Саме тому мені видається цікавим досвідом такий спільний підхід до аналізу певної місцевості, що поєднує знання науковця і відчуття художника. Більшою мірою цього торкається мій художній проєкт. Тут треба зазначити, що самих прикладів роботи з землею, як у довкіллі так і у виставкових проєктах багато, та обмежені вони, здебільшого, створенням об'єктів з використанням ґрунтів, – прийом, який лежить на поверхні, тиражується з більшим, чи меншим успіхом, і не претендує на визначення – багатобічне дослідження.

Мета дослідження в першу чергу створити прецедент співпраці науковців та представників творчих спеціальностей над темою, у якій вона, на перший погляд, не можлива і не логічна і яка не практикувалася, з можливим залученням, у подальшому художників, мистецтвознавців, критиків, зацікавлених у подібних експериментах. Для цього важливим є здійснення проєкту у повному обсязі. Мається на увазі популяризація результатів першої частини великого проєкту «Геотексти – Чуттєва геологія», що означає створення каталогу з документацією напрацьованого візуального та текстового матеріалів цього етапу.

Виклад основного матеріалу. Перша частина великого, загального дослідження «Геотексти» – «Чуттєва геологія» – цілковито створена у Каневі. Це від самого початку – задуму і до його реалізації – є ма-

теріалізований художніми засобами, результат пізнання певної місцевості. На цей час це наймасштабніша і найтриваліша за терміном втілення моя творча робота. Реалізовувався проєкт впродовж року. Він містить у собі 60 робіт: 55 рисунків та п'ять інтерактивних об'єктів – артбуків. Також, це є єдиний у нашій практиці випадок, коли від самого початку він планувався для показу у конкретній архітектурній ситуації – канівській галереї творчого об'єднання «ЧервонеЧорне». Природньо, цей простір задіяний і розглядається нами, як невід'ємна складова частина всього задуму і є його 61 повноцінним об'єктом. В кожній своїй роботі, найцікавішим і найціннішим для нас є процес пізнання – дослідження предмету уваги. У самому Каневі, до отримання запрошення творчо попрацювати у арт резиденції «ЧервонеЧорне» ми були лише пару разів і тому було природнім бажання, ще до подорожі ознайомитися з цією місцевістю грунтовніше. Довідники та популярні друковані рекламні проспекти – своєрідний масив потрібної інформації, в додаток до моїх загальних уявлень.

У Каневі. З досвіду перебувань у творчих резиденціях, найважчим є втримати себе від поквапливих дій. Бажання, як скоріше почати працювати, завжди завершується розчаруванням, адже відразу звертаєш увагу на дрібниці не відчувши цілого. Щоб зрозуміти середовище, на початку вирішили просто ходити. При чому у ці свої піші подорожі, ми свідомо не брали жодних художніх матеріалів, утримуючись навіть від фотофіксації.

Саме по собі місто – є проєкт і спершу, це проєкт з вибору місця. Щоб осягнути його мудрість потрібен рух. Як можна уявити, сам його вибір – це процес тривалий, зі своїми сумнівами, роздумами і нарешті, вірним остаточним рішенням. Яскраво виражений рельєф, зручні для освоєння перепади висот, поряд ріка. Чому саме тут, а не у подібному місці вище, або нижче за течією? Проби, помилки. Напевно спершу, багато в чому, складалося само по собі – так люди прокладають стежки, вибираючи згодом найзручніші. Вони в подальшому стають дорогами, які ведуть до найкрасивіших місць, які згодом заживуть поселеннями. Краса місця і його зручність є визначальними чинниками у цьому виборі.

Краса – є творчість сама по собі, око людини увиразнює її і визначає такою безпомилково. Це і є місце. У красивому місці народжуються художники – вони ж поети, мудреці, хлібопашці, оборонці. Тож, спочатку був рух і була стежка. Рух вибираємо і ми. Щоб відчути.

Багато бачиш просто дивлячись. Місцевість сканується ногами. Беріг річки. Пісок гальмує пересування – рухи через силу, уповільнені. Безпорадність. Подібні відчуття бувають уві сні, коли треба рухатись швидко, але не можеш. Листопад. Тонка крига на річці маскує глибину фарватеру, провокує ступити, пройтись. Зорані на зиму поля. Рілля з залишками стерні зовсім унеможливлюють рух. Високі схили над рікою – це канівські гори. Зсуви ґрунту на них відкривають оку стриману складну кольорову гаму ґрунтів – своєрідний екскурс у минуле. Археологія пам'яті у пошаровому зрізі подій, міфів, вдивляючись у який бачиш минуле. Особистість з якою асоціюється місцевість, пов'язані з нею «намолені» місця, здатні гіперболізувати в уяві саме середовище. Подібно до того, як вода у храмі більша за воду і хліб, більше ніж хліб – звичні морфоструктури набувають у свідомості мегамасштабів. Чорнеча гора, що над рікою, сягає висот найвищих гір, глибини ж самої ріки – найглибших океанічних западин. Саме таким, мегарельєфним і уявлявся мені канівський краєвид ще до подорожі. Реалії інші. Тут одночасно відчуваєш і земне тяжіння і віриться у можливість левітації. Перебуваєш рівно посередині – тобто почуваєшся звичайною людиною у звичайних умовах. У дуже комфортних тобі масштабах пейзажу. Міста не виникають будь де. Ідея різнорівневості закладена в поняття «морфоструктура». Це зв'язок складових частин цілого – великих нерівностей рельєфу: гір, западин, водних глибин. Тут є все це у вигідних співвідношеннях. Характерною особливістю місцевості є її багаторівневість. Урбані-

стична частина міста. Тут твоїм пересуванням керують дорожні знаки. Червоний колір застерігає, направляє. Червоний, його відтінки – то є особлива тема в нашій творчості. Я не можу уявити якийсь інший колір, який так довго міг би протриматись зі мною. Мабуть тому, що червоний – то глибокі почуття. Мабуть тому, що від початку відчувала – глибоке червоне – то є піднесена доля будь- якого кольору, який потрапляючи у глибини, завдяки безлічі перехресних відрефлексувань, перед тим, як перетворитися у чорне, спалахує червоним. Лишається довіритись своїм почуттям і зараз. Поверх нижнього міста, на самих схилах, своя атмосфера – звідси відкривається простір. Цього разу сам спонтанно вибраний спосіб у який я пізнавала довкілля, вивів на тему, якою хотілося б зайнятися. Узагальнено – це геологія місця, лише маючи на увазі, що нею займається не науковець, а це рефлексії художника від побаченого.

Загально прийняте твердження таке – геологія, на відміну від ботаніки та зоології, є наука про мертву природу. Зрозуміле моє бажання оживити її своїм дотиком – огорнувши почуттями художника. В цьому сенсі першим і основним питанням для нас був вибір самого матеріалу для здійснення художнього проєкту. Художній матеріал, за допомогою якого здійснюється проєкт – це є ключ для прочитання всього задуму і у той же самий час, будучи головним чинником, ця його місія не мусить лежати на поверхні. Образно кажучи, його завдання у проєкті виконувати роль «сірого кардинала». Таким художнім матеріалом для здійснення проєкту, мною був вибраний графітний олівець.

Графіт, так само як і похідний від нього алмаз – це вуглець в чистому вигляді. Вуглець – основа життя на планеті Земля. В тій чи іншій мірі він входить до складу всього. Теорія вуглецевої експансії передбачає, що якщо життя у Всесвіті існує, то воно так само можливе тільки в вуглецевої формі. Графіт – вуглець. Вуглець – життя. Малюнок графітним олівцем – це життя створене самим життям – вуглецевий її варіант.

Папір, олівець. Лаконічна техніка, з її мінімальним арсеналом художніх засобів. Яку гаму почуттів викликає неймовірний діапазон її тональних можливостей?!

Це, практично, безмежний простір для експериментів та пошуків стилістичних рішень.

Графітний олівець – лаконічна техніка і як найвиразніше відповідає узагальненості зібраних мною почуттів про те що оточує – про життя.

Озираючись назад, переконана, якби у свої мандрівки ми брали з собою блокнот, етюдник, фарби, ця тема геологічного дослідження навряд чи була б присутня, вона вочевидь була б іншою і тяжіла б до більш пізнаваних форм художнього вираження. Натомість такий, обмежений у засобах, лише споглядальний наш досвід спостережень, вивів на суто аскетичні, до абстрактного звучання рішення. В них немає ефектних спокусливих оку і уяві конкретностей, та натомість присутній той великий узагальнений стан, пережитих за цей час емоцій.

Такі , втілені у слова відчуття, захотілося перекласти іншою мовою, мовою німою, але від того більш чуттєвою – мовою рисунку, та розмістити ці відчуття у просторі певної архітектурної ситуації.

Експозиція. Говорячи про галерею, вірно називати її першим експонатом проєкту. Розуміння цього прийшло відразу. Саме дворівневе розташування приміщень галереї творчого об'єднання «ЧервонеЧорне», суголосне ідеї, закладеній у поняття «морфоструктура», увиразнює її, є прямим віддзеркаленням характеру навколишнього земельного рельєфу, і сприймається мною, як символічний еквівалент середовища, у якому знаходиться. Логічно, ставлення до художніх робіт, що наповнять виставковий простір відповідне – роботи для архітектури, а не архітектура для робіт, бо у свою чергу є образними рефлексіями навколишнього ландшафту.

«Морфоструктура» як форма земельного рельєфу певної місцевості, є те, чого більшою мірою торкається тема нашого проєкту, яку на перший погляд можна було б охарактеризувати, як лише геологіч-

ну, але повторюємося, це бачення художника і розуміння того, що поняття мегарельєф також створює пам'ять.

Два поверхи галереї, до того ж різняться за своїми характерами і сприйняттям. Потрапляючи у сіру, затемнену, цементну атмосферу нижнього, майже фізично відчуваєш нестачу повітря, ловиш себе на підсвідомому бажанні «випірнути», зробити його ковток. Сірі, графітні вібрації тону на аркушах, в унісон цементній стяжці, підтримають це загальне відчуття занурености в серії з десяти робіт – «Об'єкт глибин». Другий поверх кольору чорне з червоним. Металеві конструкції самого даху разом із тонкими опорами – колонами створюють загальну атмосферу чіткої графічної ясності.

Важливим смисловим і емоційним моментом у вирішенні експозиції нижнього поверху, є спеціально залишені два порожні приміщення. Разом зі сходами на другий поверх вони так само є важливими експонатами – це 1 – «порожнє сіре» – об'єм, який зустрічає глядача і налаштовує на подальше сприйняття проєкту, об'єкт – «перехід» – як путівник від сірих аркушів до розміщених у невеликих кімнатках рожевих рисунків та об'єкт – «сходи» – сполучення між поверхами, у проєкті вони набувають звучання і значення саме образу і смислу сходження як такого. Сходження до нового враження, досвіду. Це символічний образ самої гори на яку підіймаєшся. Поступово, крок за кроком, монотонний рух вгору, продовжується рухом погляду, який, зачепившись за елементи живої архітектури де-не-де проступаючи з землі корені дерев, піднімається колонами стовбурів аж до самої стелі – неймовірного, на зразок філігранної роботи східних килимів, мережива крон і вже потім через це мереживо в безкінечність. Такі мережива і небо крізь них можуть бачити закохані. Так само, з останнім подихом туди відлітають 2–3 грами субстанції, що зветься душею. Сходження на гору – це завжди ритуал. Навіть коли сам цього не зауважуєш, підсвідомо налаштовуєшся на певний стан. Побут та дріб'язок залишаються знизу. Це усвідомлювали біблійні пророки, вони сходили на гору, щоб бути ближчими до істини, отримати високе одкровення і дбайливо опустити його на долину людям. Тут, на горі, думається про вічне. Любов, смерть. Поет проніс своє перше духовне кохання через все життя, до останнього подиху. Любов на відстані. Любов до самої смерті.

Почуття любові до рідної землі, на якій, з дарованих йому богом 47 років життя, в своєму творчому свідомому віці, перебував в сукупності від сили 3 роки.

Відстань. Що таке ця відстань? Яким би був поет і чи був би поет, одружись він зі своїм першим коханням, створивши сім'ю та проживши на батьківщині до останніх своїх днів? Насправді, історії бачаться звіддалік. Це, як погляд на землю з Гори, куди нас запрошує художник. Піднявшись, відводиш очі від оздобленого мереживом листя плафону, з висоти вже зовсім по іншому сприймаєш простір навколо. Відстань створила поета, художника, філософа. Відстань створила мистецтво.

Тож, коли підіймаєшся сходами, рух погляду логічно акцентується на п'яти інтерактивних об'єктах – арбуках, розміщених у площині зали, кожен з яких може трансформуватись в безліч просторових конфігурацій. Стіни ж переважно належатимуть графіці. Експресивна серія з червоних аркушів моїх «геотекстів», на відміну від сфумато нижнього поверху, створить відчуття того бажаного ковтка повітря.

Наші великого розміру абстрактні рисунки позиціонуємо як переосмислення академічного досвіду. Це є саме переосмислення, а не заперечення. Позбавлення твору реалістичних подробиць, на моє переконання, апелює до більш чуттєвого сприйняття як самої роботи, так і теми в цілому.

Висновки та перспективи дослідження. Повна версія проєкту «Геотексти» складається з двох частин. Перший етап дослідження «Чуттева геологія» цілковито належить погляду художника на геологічну ситуацію певної місцевості. А саме – це власні враження і сприйняття Канівського ландшафту.

Зрозуміло, що ці рефлексії, як версія людини творчої, мають суто чуттєву характеристику і тому у викладі основного матеріалу і у стилі його подачі, акцентуємо

саме на цьому. Надалі, слово надаватиметься науковцям, фахівцям у цій галузі. Зрозуміло, що цей матеріал матиме радикально інше звучання. Тим цікавіше і непередбачуваніше буде співставлення цих двох матеріалів по завершенні експерименту, а висновки, на нашу думку, можуть бути неочікувані. Що стосується перспектив, нам уявляється цікавим така співпраця саме у галузях у яких, на перший погляд, вона не можлива, або не логічна. Першим поштовхом до проведення подібних експериментів та залучення зацікавлених учасників можуть бути результати реалізації проєкту «Геотексти» у повному обсязі. Мається на увазі комплекс репрезентаційних подій – виставки художніх творів, фото, відео фіксації, створення каталогу з поєднанням двох частин проєкту – художник і науковець.

Відгук надійшов до редакції
11 листопада 2020 р.

УДК 7.021.7 "20/ 21"
ORCID ID: 0000-0001-5210-1207
ORCID ID: 0000-0003-0131-2981
DOI 10.35204/2520-6419-2020-1-14-294-297

Петро ХОДАНИЧ,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри суспільно-гуманітарної та етико-естетичної освіти,
Закарпатський інститут післядипломної педагогічної освіти,
м. Ужгород, Україна.

Михайло ХОДАНИЧ,
викладач, Закарпатська академія мистецтв,
м. Ужгород, Україна

ДЕРЕВ'ЯНА ПЛАСТИКА ЗАКАРПАТТЯ

Ходанич П. М., Ходанич М. П. Дерев'яна пластика Закарпаття: монографія. Ужгород: TIMPANI, 2020. 240 с.; іл. Авторська презентація монографії. У виданні розглядається процес становлення і розвитку дерев'яної пластики на Закарпатті другої пол. XX – поч. XXI ст. в контексті історичного та соціокультурного процесів, які впливали на формування мистецького життя у краї і творення художнього образу Срібної землі засобами різьбярства; розглядається характер творчих пошуків і художньо-стильових особливостей пластики на прикладі творчості різьбярів – членів Національної спілки художників України та Національної спілки майстрів народного мистецтва України.

Ключові слова: дерев'яна пластика, різьбярство, художній образ, народне мистецтво, соціо-культурний процес, свобода творчості.

© Петро Ходанич, 2020
© Михайло Ходанич, 2020

Ходанич П. М., Ходанич М. П. Деревянная пластика Закарпатья: монография. Ужгород: TIMPANI, 2020. 240 с.; ил. Авторская презентация монографии. В издании рассматривается процесс становления и развития деревянной пластики на Закарпатье второй пол. XX – нач. XXI в. в контексте исторического и социокультурного процессов, которые влияли на формирование художественной жизни в крае и создания художественного образа Серебряной земли средствами резьбы; рассматривается характер творческих поисков и художественно-стилевых особенностей пластики на примере творчества резчиков – членов Национального союза художников Украины и Национального союза мастеров народного искусства Украины.

Ключевые слова: деревянная пластика, резьба, художественный образ, народное искусство, социо-культурный процесс, свобода творчества.

Khodanych P., Khodanych M. Wooden sculpture of Transcarpathia: monograph. Uzhhorod: TIMPANI, 2020. 240 p.; il. Author's monograph presentation. The publication considers the process of formation and development of wooden plastics in Transcarpathia of the second half of X – beg. XXI century. In the context of historical and socio-cultural processes which influenced the formation of artistic life in the region and the creation of the artistic image of the Silver Land by means of carving; the nature of creative searches, artistic and stylistic features of sculpture on the example of creativity of carvers – members of the National Union of Artists of Ukraine and the National Union of Masters of Folk Art of Ukraine is considered.

Key words: sculpture, carving, traditions, Transcarpathia, XX – XXI centuries.

Процес розбудови української національної культури тісно пов'язаний з дослідженням мистецького доробку давнього і зовсім недавнього історичного часу. На сьогодні залишається ряд мало досліджених тем насамперед у мистецтві Західної України та Закарпаття, які тільки в середині минулого століття були приєднані до складу УРСР. Тим значна частина культурного спадку в радянський період розцінювалася як так звана «буржуазна», «націоналістична» і, відповідно офіційній соцреалістичній доктрині радянського мистецтва, підлягала критиці і забуттю. Так були піддані осуду видатні закарпатські митці Адальберт Ерделі, Йосип Бокшаєм, однак попри це започаткована ними Закарпатська школа живопису стала відомою далеко за межами України. Нині це одна з визнаних яскравих сторінок українського мистецтва загалом. Школа давно стала предметом наукових досліджень.

Однак досі поза увагою дослідників залишалося одне з найдревніших ремесел і вагомий вид народного ужиткового мистецтва – різьбярство. Між тим однією з туристичних принад Закарпаття є вишукана архітектура дерев'яних церков, а в середині – дивовижні іконостаси, престоли, аналої. Недарма кілька старовинних храмів занесено до списку світової мистецької скарбниці ЮНЕСКО. Все це зроблено руками місцевих майстрів, а матеріалом послужили смереки, дуби та липа з довколишніх лісів. Уміння працювати з деревом перехопили сучасні різьбярі й архітектори. Нині на території санаторіїв, туристичних баз зустрічаємо зі смаком вирізьблені постаті верховинців, ведмедів, оленів, приємно відпочити в дерев'яній колибі, сидячи на вирізьбленій лаві.

Системних досліджень на тему закарпатського різьбярства досі не існувало. Спорадично, переважно в контексті закарпатського малярства, цей вид мистецтва розглядається у працях Г. Островського, М. Моздира, Л. Біксей, О. Приходько, В. Одрехівського, окремий альбом про творчість різьбяра В. Свиду видала В. Мартиненко.

Таким чином виникла **мета дослідження**: розглянути процес становлення і розвитку дерев'яної пластики Закарпаття, систематизувати і дати оцінку певним напрямкам розвитку цього мистецтва, проаналізувати характер художньо-естетичних пошуків художнього образу рідної землі у творчості насамперед професійних художників, що і сформувало **об'єкт та предмет** дослідження. Наукова робота здійснювалася упродовж майже десяти років двома авторами, професійними митцями у галузі різьбярства – Петром Ходаничем, який є членом Національної спілки майстрів народного мистецтва України і Михайлом Ходаничем, членом Національ-

ної спілки художників України і викладачем Закарпатської академії мистецтв. Обоє автори чисельних статтей про загальні тенденції розвитку дерев'яної пластики і творчість видатних художників і менш відомих народних майстрів різьця. Саме ці матеріали лягли в основу монографії «Дерев'яна пластика Закарпаття» (Ужгород: вид. TIMPANI, 2020).

У монографії розглядається процес становлення і розвитку дерев'яної пластики на Закарпатті XX – поч. XXI ст. в контексті історичного та соціокультурного процесів, які впливали на формування мистецького життя у краї і творення художнього образу Срібної землі засобами різьбярства. В центрі уваги авторів насамперед характер творчих пошуків і художньо-стильових особливостей пластики на прикладі творчості різьбярів – членів Національної спілки художників України та Національної спілки майстрів народного мистецтва України. Книга містить більше 250 ілюстрацій, що робить текст більш «упізнаваним», доступним. Так читач дізнається, що один із символів Закарпаття і вагомий твір усього українського різьбярства пам'ятний знак «Синь І Вир» на Синевирському озері створили Іван Бровді і Михайло Санич, а знамениту решітку у фойє обласного муздрамтеатру – Володимир Щур.

Розглядаючи тему дерев'яної пластики в полікультурному та історичному просторі Закарпаття, автори звертаються до досвіду утилітарного різьблення, як вагомої складової народної побутової культури – виготовлення дерев'яного посуду, сільськогосподарського реманенту, елементів архітектури, а також багатих на пластичну різьбу шаф, скринь столів у замках і такі ж вироби, прикрашені сухорізьбами у селянській хаті. Закарпаття – це земля українців, але тут споконвіків приживають також угорці, румуни, німці, євреї, словаки. Недарма автори звертається увага на характер полікультурності рідного краю, що відчувається у стильових ознаках насамперед творів сакрального мистецтва, як от: пластичне і фігуральне різьблення у християнських храмах, оригінальне символічне меблярство в синагогах, символізм у поховальних знаках реформатів тощо. Закарпатські різьбярі полюбляють у станковій пластиці відображати звичаї, обряди різних етнічних груп, це цураються «одягати» своїх персонажів у національні одяги. Водночас дерев'яні предмети домашнього вжитку практично мало відрізняються, позаяк і українці, і угорці, і німці місили хліб у однакових коритах і колисали діток в однакових колисках.

Автори знаходять перегук тенденцій звернення до теми народного життя у закарпатському живописі і в дерев'яній пластиці. Так на полотнах Йосипа Бокшая і в скульптурах Василя Свиди постають образи полонинських вівчарів, закоханих, садоводів. Згодом до цієї теми звертаються їх учні, зокрема, Шевченківський лауреат різьбяр Василь Сідак, народний художник Іван Бровді, більш відомий як автор пам'ятника Кирилу і Мефодію в його рідному місті Мукачеві. Зауважимо, копія цього монумента прикрашає територію Києво-Печерської лаври. Портрет у закарпатській дерев'яній пластиці представлений іменами Михайла Поповича, Констянтина Лозового, Петра Ходанича, Івана Ісака. Особливе місце він посів у творчості Михайла Михайлюка, знаного як автор пам'ятників Т. Г. Шевченку і Президенту Карпатської України Августину Волошину в Ужгороді.

Вагому сторінку крайового різьбярства склали твори монументально-декоративної пластики у вигляді тематичних рельєфів, декоративних решіток, ландшафтної пластики, без них важко уявити закарпатські санаторії, туристичні бази, кав'ярні та інші заклади відпочинку. Вагомим розділом монографії є статті про творчий шлях визначних різьбярів Івана Гарапка, Василя Сідака, Володимира Щура, Василя Олашина, Марію та Михайла Іванчів, Василя Сочку, Василя Сопільняка, Петра Матла, Юрія Павловича, Василя Шипа та ін. Крім цього автори подали коротенькі творчі біографії майже сотні відомих різьбярів краю. У творчості закарпатських різьбярів прослідковується навернення до стилістики різьблення народних майстрів, а водночас використання досвіду академічної пластики. Ще однією особливістю закарпат-

ської дерев'яної пластики є доволі чітко окреслений індивідуальних характер різьблення при сталому звернення до різноманітних тем народного життя і побуту.

В контексті новітніх тенденцій розвитку українського мистецтва загалом, що пов'язано насамперед зі свободою творчості, автори монографії розглядають тему відродження сакрального різьбярства, яке стало вагомим естетичною складовою українського релігійного життя. Закарпатські різьбярі з часу проголошення Незалежності України виконали кілька сотень іконостасів, престолів, жертовників та інших творів монументального мистецтва та прикладного різьбярства.

Нині закарпатська дерев'яна пластика краю представлена творами не тільки ужиткового мистецтва, але й монументально-декоративною і ландшафтною пластикою, жанровою скульптурою, портретом. Твори закарпатських різьбярів знаходяться у колекціях багатьох музеїв, майстрів запрошують на престижні пленери та творчі симпозіуми в Угорщину, Словаччину, Румунію, вони здобувають почесні призи в Німеччині і навіть далеких Бразилії та Японії.

Монографія «Дерев'яна пластика Закарпаття» може стати вагомим навчальним посібником для студентів мистецьких закладів, вчителів курсу «Мистецтво», історії, а також для закладів позашкільної мистецької освіти, вона також розрахована для розвитку туристичної привабливості краю.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Ходанич П. М., Ходанич М. П. Дерев'яна пластика Закарпаття: монографія. Ужгород: TIMPANI, 2020. 240 с.; іл.

REFERENCES

1. Khodanych P. M., Khodanych M. P. Derev"yana plastyka Zakarpattya: monohrafiya. Uzhhorod: TIMPANI, 2020. 240 s.; il.

Стаття надійшла до редакції
5 листопада 2020 року

Наукове видання

ВІСНИК
Закарпатської академії мистецтв
Випуск 14

Збірник наукових праць
Входить до Переліку наукових фахових видань України
Наказ Міністерства освіти і науки України
від 04.04.2018 № 326

NEWSLETTER
Transcarpathian Academy of Arts
№ 14

Bulletin of scientific and research works

Головний редактор Михайло Приймич
Редактори Наталія Ребрик, Оксана Гаврош
Переклад англійською
Михайла Сирохмана, Мирослави Костюк
та Христини Тинкалюк
Художньо-технічна редакція Івана Ребрика
Комп'ютерна верстка Андрія Ребрика
Виробничий супровід Томаша Лелекача

Підписано до друку 27.11.2020.
Формат 60x84/16. Гарнітура Cambria.
Облік.-вид. арк. 30,0. Замовлення № 21. Наклад 350 прим.

Засновник і видавець
Закарпатська академія мистецтв
Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
Серія КВ № 22523-12423ПР від 24.11. 2016
м. Ужгород, вул. Волошина, 37
Тел.: (0312)66-37-37, 66-34-73.
Факс: (0312)66-32-90. E-mail: usa.uzhgorod@i.ua

Виготовлення тиражу МПП «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 Закарпатської академії мистецтв. Випуск 14: Збірник наукових праць / Ред. кол.: Приймич М. В. та ін. – Ужгород: Закарпатська академія мистецтв, 2020. – 298 с.: іл.

ISSN 2520-6419

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

ББК 85.103(4УКР) УДК 7.03(477)

ВІСНИК
Закарпатської академії мистецтв

14/2020

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 2520-6419