

Міністерство освіти і науки України
Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка
Державний університет інфраструктури та технологій (Київ)
Полтавська обласна державна адміністрація
Полтавська академія неперервної освіти
ім. М.В. Остроградського
Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського
Полтавський художній музей (галерея мистецтв) імені Миколи Ярошенка
Academia Humanistyczna-Ekonomiczna (Польща)
Towarzystwa Pedagogiki Filozoficznej im. Bronisława F. Trentowskiego (Польща)
Науково-культурологічне українське товариство «Краяни» (США)
Міжнародна організація об'єднаних українських громад Канади
«Четверта хвиля» (Канада)

ЕТНОДИЗАЙН У КОНТЕКСТІ ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

Збірник наукових праць

КНИГА ТРЕТЯ

**Полтава
2024**

*Рекомендовано до друку
Вченою радою Полтавського національного
педагогічного університету імені В.Г.Короленка
Протокол № 15 від 28.06.2024 р.*

Рецензенти:

Кулик Є. В. – доктор педагогічних наук, професор;

Чистякова Л. О. – доктор педагогічних наук, професор;

Слабко В. М. – доктор педагогічних наук, професор;

Редакційна колегія:

Гриньова М. В. – головний редактор, ректор Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка, доктор педагогічних наук, професор;

Антонович Є.А. – заступник головного редактора, завідувач кафедри етнодизайну, графіки і реклами Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор;

Срібна Ю. А. – кандидат педагогічних наук, доцент, декан факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка;

Титаренко В. П. – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри теорії і методики технологічної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка;

Цина А.Ю. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії і методики технологічної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка;

Етнодизайн у контексті відродження української національної ідентичності та європейської інтеграції. Кн. 3 : зб. наук. праць / редкол. : гол. ред. **М.В. Гриньова**, упоряд. і відп. ред. **Є. А. Антонович, А.Ю. Цина** та ін. Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2024. 312 с.

У збірнику опубліковано наукові статті, в яких розкрито теоретико-методологічні засади розвитку етнодизайну в контексті відродження української національної ідентичності та європейської інтеграції. Розраховано на науковців, докторантів, аспірантів, магістрантів, викладачів і студентів закладів вищої освіти.

ISBN 978-966-2989-86-1

© Гриньова М.В., та ін., 2024

ТВОРЧИЙ ВНЕСОК НАУКОВИХ ШКІЛ, УЧЕНИХ, ДІЯЧІВ КУЛЬТУРИ ТА ПРАЦІВНИКІВ ОСВІТИ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КРАЇН У РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ ОСВІТИ, ЕТНОКУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ЕТНОДИЗАЙНУ



УДК 745/749.071(477.53)

*Олександр Бабенко
(Полтава, Україна)*

ТВОРЧИСТЬ ДИНАСТІЇ НАДІЇ ТА ОЛЕКСАНДРА БАБЕНКІВ – УСОБЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО РЕШЕТИЛІВСЬКОГО РОСЛИННОГО КИЛИМАРСТВА

***Анотація.** У статті висвітлено творчість відомої килимарської династії Надії та Олександра Бабенків – яскравих представників традиційного решетилівського рослинного килимарства.*

***Ключові слова:** традиція, розвиток, рослинне килимарство, творчість, династія.*

Актуальність і постановка проблеми. На протязі великого історичного періоду розвитку української культури поступово викристалізовувалися потужні особистості, які формували основні види традиційної народної мистецтва. Серед найбільш яскравих імен слід назвати династію художників-килимарів Надію та Олександра Бабенків. Їх творчий спадок розглядається в контексті розвитку і збагачення традицій решетилівського рослинного килимарства. Своїми регіональними ознаками, завдяки багатьом мистецьким компонентам, воно виокремлюється на терені всієї країни, створює унікальний феномен, своєрідне культурне явище, яке потребує аналітичного вивчення, порівняння, узагальнення й уніфікації.

Підтвердженням вище сказаного є подія, яка відбулася нещодавно: рішенням експертної ради при Міністерстві культури України елемент «Традиції рослинного килимарства селища Решетилівка Решетилівського району Полтавської області» (наказ № 105 від 12.02.2018р.) внесено до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини. Слід за цим, Кабінет міністрів України прийняв постанову про створення Всеукраїнського центру вишивки та килимарства, а також затвердив порядок фінансування даної пропозиції.

Теоретичний аналіз проблеми. У численних фахових мистецьких публікаціях та багатьох виступах на науково-практичних конференціях з тематики традиційної народної творчості часто вживається термін «решетилівський орнамент», «решетилівський стиль», «решетилівське килимарство». Це свідчить про його специфічність і виокремлення на тлі інших етнокультурних феноменів.

Українські історики мистецтва, фахівці народознавства постійно звертають увагу на унікальність решетилівського рослинного килимарства і талановитих представників цього виду творчості.

Традиційне народне килимарство, як окремий вид декоративного мистецтва розглядали поважні науковці: М.Біляшівський, А.Жук, Я.Запаско, О.Іванова, С.Колос, Б. Крижанівський, Г.Павлуцький, В.Пещанський, Т.Романова, С. Таранушенко, О. Федевич, В. Ханко, В.Щербаківський.

Творчість знаменитих решетилівських майстрів-килимарів Надії та Олександра Бабенків досліджували відомі мистецтвознавці: Л.Білоус, Л.Бичкова, Н. Буцька, Л. Віценя, В.Данилейко, О.Данченко, Н. Іванченко, Т. Кара-Васильєва, Г.Міщенко, Л. Нестуля, Г.Сагач, М.Степаненко, В.Щербак, В.Фурман, О.Ханко. Різноманітні відомості про Надію Несторівну

розпорошені більш ніж у 85-ти джерелах, серед яких і статті в районних газетах, і солідні мистецтвознавчі часописи, і 3 персональні каталоги творів[2, с.121].

Метою даної статті є дослідити творчий спадок художників-килимарів Надії та Олександра Бабенків у контексті розвитку традицій решетилівського рослинного килимарства.

Виклад основного матеріалу. Етнокультурний феномен решетилівського рослинного килимарства розквітає потужною гілкою на всеосяжному дереві українського народного образотворення. Звичайно, його уніфікацію слід розглядати в загальному контексті характерних ознак полтавського килимарства. Адже, значний вплив на розвиток місцевих традиційних народних художніх ремесел мало полтавське губернське земство, яке в 1905 році відкрило в Решетилівці показовий ткацький пункт і систематично надавало майстрам взірці для створення килимів. Поступово, на протязі всього ХХ-го століття, решетилівське рослинне килимарство набирало все більше власних специфічних відмінностей, завдяки привнесеного авторського компоненту творам. Особливо це проявилось у післявоєнні роки, коли на решетилівській фабриці художніх виробів з'явилися талановиті професійні художники. До найвідоміших класиків можна віднести Лауреатів шевченківської премії Надію Бабенко і Леоніда Товстуху. Надія Несторівна передала всі свої знання, хист і навички сину Олександру, який продовжує, розвиває і збагачує справу матері, а головне – рухає елемент традиційного решетилівського рослинного килимарства до міжнародних списків нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО.

Цей вид народного декоративного мистецтва має декілька характерних ознак. Зокрема, склалися власні принципи побудови орнаменту. Композиційні мотиви перегукуються з архаїкою прадавніх селянських килимів. На відміну від подільських, поліських, буковинських, закарпатських килимів, де переважає геометризowana, або комбінована стилізація форм, візерунків решетилівського квіткового орнаменту є округленим зі згладженими краями. Силуети стилізованих рослин відзначаються великою кількістю світлих і темних контурів, різної конфігурації і товщини. Кольорова гама в більшості - теплих, земляних відтінків. Для решетилівського рослинного килима характерним є мальовниче вирішення тла, яке у народі зветься «дерканням». Велика кількість кольорових відтінків помітні лише зблизька, а здалеку вони сприймаються лаконічними суцільними плямами і збагачують загальний колорит твору.

Типові композиційні компоненти рослинного килима: кайма з в'юнкою квітковою гірляндою, смугасте, або зубчасте обрамлення (бордюр), килимове поле в середині твору, де розташовані в рапортному порядку рослинні кушки, або віночок декоративних квітів. Частим сюжетом є мотив дерева життя, яке проростає із зав'язі, або з вазона чи кошика. З центральної стеблини синхронно розгалужуються квіткові гілочки зі стилізованими плодами і суцвіттями. Завершує верхівку дерева велика квітка, або група маленьких квіточок з найрізноманітнішими дрібними деталями.

Старовинні народні решетилівські рослинні килими виглядають спокійними, врівноваженими, строго канонічними і не мають емоційного забарвлення. З плином часу образність все більше стала проникати у твори, наповнювати їх енергетикою і асоціативним підтекстом. Насиченість орнаментальних форм, стрімка динамічність, пластична гнучкість підсилює образне звучання творів. Такі характерні ознаки притаманні творчості династії художників-килимарів Надії та Олександра Бабенків.

Унікальний мистецький спадок заслуженого майстра народної творчості України, кавалера ордена Княгині Ольги III ступеню Надії Несторівни Бабенко - великий пласт етнокультурного надбання, який відображає епоху українського декоративного мистецтва кінця ХХ початку ХХІ століття. «Полтавщина, як соціокультурне середовище, в якому культурна генеза живила «школу» Надії Бабенко, яка всупереч вульгаризаторству тоталітарної системи видозмінювалася відповідно до часу. При цьому сама мисткиня унікала несмаку, естетства, химеризації взору та орнаментики килима»[6 с.36].

Ранні килими Надії Бабенко були простими за композицією і кольоровою гамою. Наприклад, килим «Решетилівські мотиви» має строгую симетричну композицію, рапортне

розташування рослинних елементів у центрі килимового поля, а на каймі – безперервну гірлянду стилізованих квітів.

Пізніше її творчість набула високої досконалості, характерного індивідуального почерку і майстерності. «Художниця не відривається від килимарських традицій, на які так багата Полтавщина, а навпаки, виявляє глибоку обізнаність з принципами народного мистецтва і вміння творчо використовувати їх. Вивчаючи численні зразки давніх народних килимів, Бабенко не наслідує їх, а намагається проникнути у своєрідність їх композиційного і кольорового ладу, в характер орнаментики і в розробці своїх малюнків шукає нових шляхів, підказаних вимогами сучасності. Вона виявляє велике художнє чуття і творчу фантазію, розвиваючи і збагачуючи традиційні форми невичерпною різноманітністю нюансів і варіантів»[5,с.89].

Такі килими як «Дивоцвіт», «Паморозь», «Осінь», «Свято весни», «Яблуневий цвіт», «Червоне цвітіння», «Світанок», «Калина» звучать потужним акордом великої мистецької довершеності, кольорової гармонії, монументальності, насиченістю візерункових деталей. «Орнаментальні мотиви в килимах Бабенко завжди дуже великого розміру й підкреслено різні за малюнком. У старих народних килимах також завжди був присутній елемент неоднорідності мотивів, певної асиметрії візерунка, що надавало їм неповторної свіжості й краси. Однак це був радше наслідок специфіки ручного виробництва, ніж художньо-стилістичний прийом. Тут же ми маємо справу із свідомим прагненням будувати композицію килима, виходячи саме з асиметрії, неповторюваності малюнка орнаментальних мотивів. Завдяки цьому прийомові Бабенко надає площині килимів більшої експресії. У порівнянні з традиційними народними її композиції надзвичайно монументальні й величні»[4, с.144-145].

Феномен творчості Надії Бабенко полягає в тому, що вона була від природи геніальною художницею. Бог наділив її унікальним хистом, самотутнім талантом і природною майстерністю. Глибоко знаючи основні канони композиційної побудови типового народного решетилівського рослинного килима, його орнаментального і кольорового рішення, авторка завжди намагалася привносити власні оригінальні мотиви, художні імпровізації, які органічно впліталися в загальну канву довершеного твору. Динамічного характеру її килимам надавало дивовижне розквітання не тільки рослинних елементів, а й зооморфних мотивів, зокрема: пташок з диво-крильми й диво-гребенями, метеликів, коників, баранців тощо. «Отже принцип розквіту «нерослинних» виображень виявився логічним продовженням суттєво оновленої народної килимової традиції. У цьому, вочевидь, і полягає народномистецька інновація – сотворити нове, досі небачене, яке б стало природним продовженням узвичаєного, традиційного»[10, с.159].

Та найвищу славу і визнання решетилівському рослинному килимарству приніс килим «Древо Життя», який з 1969 року прикрашає Блакитну залу штаб-квартири ООН у Нью-Йорку. Поважні експерти Міністерства культури України визначили, що цей твір знаменитої майстрині Надії Бабенко є видатний, уособлює український етнос, унікальність нації на тлі інших світових культур.

В родині Бабенків, ще з кінця ХХ-го століття, налагоджено виготовлення килимів з натуральної домопряденої вовни. Стрижену овечу вовну вимочували у воді, прали, сушили, скубли, пряли на веретено чи прядку, фарбували природними барвниками. Потім ткали на вертикальному дерев'яному верстаті килими з рослинним орнаментом. Ці твори перегукуються з прадавніми народними килимами, адже мають виразне зернисте переплетення ниток у пітканні, натуральна вовна переливається різноманітними відтінками ворсинок, що утворюють своєрідне і неповторне «деркання» кольорів.

Наприклад, килим Надії Бабенко «Дивоцвіт» - наче розбурхана червоно-чорна стихія лапатих квіткових пелюстків, створює враження нестримної, вируючої енергії життєдайної землі. Твір насичений неймовірною кількістю композиційних форм, кольорових відтінків, дрібними деталями візерунку. Контрастна, яскрава гама орнаментики напрочуд гармонійна, за рахунок вдало підбраного темного брунотно-чорного тла з

нефарбованої овечої вовни. Кайма, в свою чергу, виграє сріблясто-сірими відтінками ворсинок з натуральних ниток.

Кілька десятиліть Надія Бабенко пліч-о-пліч працювала поряд з сином Олександром, який продовжує і розвиває мистецьку традицію, намагаючись вдосконалювати майстерність у витончених композиційних формах орнаменту, нюансах, різноманітних відтінках та кольоросполученнях. «Його творче кредо – не просто інтеграція народних традицій і новітніх мистецьких тенденцій, а намагання вдихнути нове життя в ці традиції, здійснити більш глибинний і сутнісний процес ревалоризації традиційного українського килимарства»[3, с. 121-122].

Наприклад, у килимі «Вечірні вогники» кайма має кольорові переливи ніжних холодних і теплих відтінків, поряд з квітковими мотивами на темному тлі симетрично скомпоновані маленькі орнаментальні елементи, що асоціюються з зоряним небом. А образне наповнення твору «Зоре моя вечірняя» уособлює природні стихії: теплі кольори – земля і сонце, холодні – вода і небо, велика сиза квітка по центру композиції – вечірня зоря. «Мені до його творчості, як до неба. Це не тому, що син, а просто істина. Стільки вже зроблено! І гарних робіт»[1, с. 12]. Так писала видатна маестро в листі до художниці Олени Володимирової. На противагу цим словам син говорив: «Її творчість – це космос, океан, безмежність, всесвіт і мені до нього не дотягнутися» (фільм «Полтавські килими. Древо» UATV Channel).

Тобто це був творчий тандем самодостатніх, в той же час, взаємодоповнюючих художників. Про це можна спостерігати в різних мистецтвознавчих публікаціях: «В обох Бабенків у творах немає жодних однакових елементів, кожна «квітка», «птаха», «зірка» – неповторна, стандарт їм цілковито чужий. Навіть килимове тло – і те розмаїто-мінливе»[11, с.53]. Або інший вислів: «Ті, хто знають цю родину, намагаються знайти спільне у творчості матері й сина. Збіжності, звісно, є. Однак ніхто не дорікне Олександрові, що той гріється у промінні слави найдорожчої людини. Син упевнено прямує власною мистецькою дорогою – самобутньою, легко впізнаваною за сюжетами й технікою виконання, - промовисто переконуючи, що діти можуть і мають, якщо випадає таке щастя, повторювати і примножувати життєві звичаї батьків»[8].

Про зв'язок з традицією рослинного килимарства писалось так: «Олександр так само, як і Надія Несторівна, вважає, що мистецька традиція не повинна бездумно повторюватись, використовуватись без урахування реалій сьогодення, тобто традицію потрібно розвивати, доповнювати, збагачувати, одне слово, осучаснювати в національному вимірі»[9, с. 7].

Все ж деякі дослідники наголошують на суттєвих відмінностях творів Олександра, адже в житті - він романтик, філософ, музикант-імпровізатор: «Зовнішньо згармонізовані, вишукані композиції художника, однак, не сприймаєш як безумовну врівноваженість. Лад візерунка подекуди скидається на розбурхане полум'я. Здається, майстрові повсякчас доводиться приборкувати його імпульсивну, динамічну природу. Теж стосується й кольорових сполучень, а також графіки зображень. Вони витончені й сторожкі водночас. Загалом килими Олександра сприймаються надто декоративними, щоб вважати їх вжитковими. Особистісне домінує над сталим, традиційним»[7, с.14].

Останній ескіз до килима «Мелодія осені» Надія Несторівна не встигла зреалізувати в матеріалі. Син продовжив розпочату справу: намалював шаблон у натуральну величину, підібрав кольорову гаму, проконтролював процес ткацтва килима, збагативши його різноманітними деталями і відтінками. Отже, цей твір можна вважати результатом спільної творчості двох авторів.

Висновки. Творчий спадок династії художників-килимарів Надії та Олександра Бабенків є уособленням традиційного решетилівського рослинного килимарства. Автори органічно зуміли синтезувати власний хист, творчі здібності з народними багатовіковими традиціями краю. Ці дві складові цілісно і нероздільно доповнюють одна одну. Внаслідок цього місцева традиція набула нових характерних ознак, але не втрачаючи головних

канонічних законів і правил. Відповідно, твори династії майстрів мають незриме, але тверде опертя – класичний народний взірєць і тому завжди виглядають солідно, фундаментально.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабенко О., Бичкова Д., Коваленко Л. Килимарі Полтавщини: Надія Бабенко: Матеріали для самопідготовки з дисципліни «Килимарство» для напряму підготовки 6.020205 – Образотворче мистецтво. – Полтава: ПНПУ, 2015. - 134с.
2. Бичкова Д. Дерево життя Надії Бабенко /Д.Бичкова, О.Бабенко // Рідний край. – Полтава, 2013 -№1(28). - С. 121 – 128.
3. Бичкова Л. Магічний вирій бабенківських квіто-птахів у кронах світового дерева українського килимарства / Л.Бичкова // Рідний край. – Полтава, 2003 - №1(8). - С. 121-122.
4. Данченко Л. Невмируще джерело / Л.Данченко. – К.: Мистецтво, 1975. -192с.
5. Жук А. Український радянський килим / А. Жук. – К.: Наукова думка, 1973. - 150с.
6. Міщенко Г. Килимарський світ Надії Бабенко / Г.Міщенко // Образотворче мистецтво. – К., 1997 - №3-4. - С. 36-37.
7. Нестуля Л. З планети дитинства / Л.Нестуля // Народне мистецтво. – К., 2003 - №1-2. - С. 12-15.
8. Степаненко М. Розмаїтий світ краси й духовності Олександра Бабенка / М.Степаненко // Зоря Полтавщини. – 2015 - № 205-206(22514-22515).
9. Щербак В. Заквітчала б килимами усю Україну / В.Щербак // Народне мистецтво. – К., 2006 - № 3-4. - С. 4-7.
10. Ханко О. Осердя і джерело квітування / О.Ханко //Слов'янський збірник: (зб. наук.пр. / Ред. В.О. Пашенко). – Полтава, 2003. – Вип.2. - С. 157-162.
11. Ханко О. Мистецький рід Бабенків / О.Ханко // Образотворче Мистецтво. – К., 1999 – №1-2. - С. 50-53.

УДК 94:008(477)«19»(092)КУКОЛЬНИК

Михайло Белень
(Ужгород, Україна)

КАРПАТОРУСЬКИЙ, УКРАЇНСЬКИЙ, ГРОМАДСЬКО-КУЛЬТУРНИЙ ПРОСВЕТИТЕЛЬ НЕСТОР КУКОЛЬНИК

***Анотація.** КУКОЛЬНИК Нестор Васильович (8.9.1809-8.12.1864) — відомий російський прозаїк, драматург, поет і талановитий музикант. Син В.Г. Кукольника. Жив і працював у Петербурзі. Серед його друзів були композитор М. Глінка, художник К. Брюллов. Він був знайомий з О. Пушкіним і Т. Шевченком. Влаштовував літературно-музикальні вечори, на яких часто бував К. Брюллов зі своїми учнями, серед яких був і Т. Шевченко. На цих вечорах формувалися музикальні смаки українського поета.*

***Ключові слова:** Нестор Кукольник, п'єси, Глінка, романси, музика, композитор, поет, літературні гуртки, історичні дослідження, карпаторусин, освіта, Ніжин.*

Нестор Кукольник — автор багатьох п'єс, які роками не сходили з підмостків петербурзьких театрів («Торквато Тассо» (1833), «Рука всевышнего отечество спасла» (1834), «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» (1835), «Роксолана» (1835) та інш.). Він же був і редактором першої російської «Художественной газеты». Результатом приятелювання К. з Глінкою стали прекрасні романси М. Глінки «Сомнение», «Жаворонок», пісенний цикл «Прощание с Петербургом» та низка інших творів на слова К., а також музика композитора до драми «Князь Холмский».

Як піаніст і композитор К. відомий тим, що написав музику до відомого і по сьогодні романсу «Очі чорні». Залишив після себе цікаві спогади, які проливають світло на життя закарпатської наукової еміграції в Росії першої



Фрагмент класичного портрета
Н.Кукольника написаний генієм
живопису К.Брюлловим

половини XIX ст.

Видатний нащадок карпаторосів Нестор Кукольник народився у Санкт-Петербурзі в родині не менш відомого карпаторусина Василя Григоровича Кукольника (1765-1821), уродженця Росвигова, нині передмістя м. Мукачева. Корінне походження Василя Григоровича – від давньоруського українського світського роду. Навчався у Львівському та Віденському університетах. Карпаторуський, український, громадсько-культурний просвітител, класичний учений-енциклопедист. Видав десятки наукових праць, за які одержав визнання доктора вільних мистецтв, доктора філософії та доктора права. Батько талановитих синів – Нестора, Платона та Павла. Нестор був п'ятий син у родині Василя Григоровича.

Слід нагадати, що уродженець м. Хуста (Мараморош (жупа), Австрійська монархія, нині – Україна) карпаторусин Іван Орлай (1771-1829), учитель М. Гоголя у Ніжинській гімназії, був одним із перших, хто став видатним громадським діячем і науковцем у Російській імперії, рекомендував і запросив В. Г. Кукольника (свого земляка), вченого із західноєвропейською освітою, до Санкт-Петербурга для підсилення кадрами новостворювані університети, інститути та гімназії тогочасної Росії. Будучи в Петербурзі на різних посадах – педагога, фізика, агронома, знавця і професора давньоримського права – невдовзі був призначений директором (1818 р.) Ніжинської гімназії і залишався на цій посаді до самої смерті (1821 р.).

Нестор початкову освіту здобув при батьківській гімназії, а після смерті батька, мати відвезла сина у Віденську губернію (Литва) до далеких її родичів; через два роки (1824 р.) він знову був зарахований до Ніжинської гімназії відразу до четвертого класу як найуспішніший, найобдарованіший гімназист. У гімназії молодий Нестор дивував навчителів своїми різносторонніми талантами. Минуло небагато часу, як він і його однокурсники – Гоголь і Гребінка -- за рекомендаціями наставників, почали відвідувати літературні гуртки. Найталановитіших учасників таких гуртків друкували в тогочаснім журналі «Звезда».

Успішне навчання, володіння декількома мовами, збір багатої історичними подіями бібліотеки, яка стала фундаментом творчої діяльності, одночасно й історіографія, драматургія, поезія, музика (піаніст і композитор) творили у душі Н. Кукольника масштабні на той час теми поезії, новітніх пісень, романсів, театральних вистав та історичних досліджень Росії.

Нестор Кукольник на диво епохи, у якій народився і виріс, вражав своїх друзів, столичну придворну знать, творчу інтелігенцію всебічною обдарованістю, талантами. Він був великим організатором різноманітних вечорів - літературних, театально-музичних, зустрічей із придворною елітою - видавцями, перекладачами, істориками, співаками, громадськими діячами Петербурга.

Будучи молодим, але вже відомим поетом, Кукольник два роки у Вільні (Вільнюс) викладав історію російської словесності, правопис, каліграфію у двох гімназіях, де було високо оцінено його знання і педагогіку. Звідси із ректором Віденського університету В. Пеліканом виїхав до Петербурга як працівник архівних документних записів і писемних справ, одержавши чин колегіального асесора. Через певні доноси лакеїв звільнився (прохання) з посади, але незабаром вступив на службу в канцелярію військового міністра (1833 р.). Із 1837 року служив у Комісії (Капітулі) орденів, що займалася нагородженням.

Із 1839 по 1843 роки був звільнений із посади, проте згодом його знову взяли на службу військового міністра в Петербурзі, бо за вимогами освіченості та знань йому не було рівних.

Упродовж чотирьох років Кукольник служив у Петербурзі, а 1847-1856 роки провів у виснажливих відрядженнях на півдні Малоросії, вирішуючи численні проблеми царського уряду.

Біографія Кукольника надто велика й багатюща, складна творчими сторінками його бурхливого та насиченого злетами й паданнями життя. Заздрісники не могли пережити його успіхи, все робили задля того, щоби всебічно підривати його авторитет.

Творчу – поетичну, музичну, театральну – діяльність можна окреслити певними періодами. Спочатку гімназійний період, після закінчення студій і до приїзду в Петербург. Це народження літературного твору «Горквата Тассо», написання якого відбулося ще в Ніжині. Друга сторінка його творчості найпродуктивніша і найбільш тривала успіхами – з 1832 по 1847 роки в Петербурзі й Москві. Третя сторінка його життя пов'язана зі зенітом світської слави як видатного діяча культури в Росії з 1847 по 1857 роки, в цей час він здійснює постійні поїздки по історичних місцях всередині царської Росії та за кордоном. Отримуючи великі гонорари за літературні і музичні твори, а також маючи найвпливовіших друзів та поглинаючи жагу новітніх устремлінь, творив плідно і багато. Четверта сторінка життя – переселення у м. Таганрог. На цьому життєвому етапі слава великого поета-музиканта вщухає. Настають нові часи в політиці європейських країн, що мали вплив на царську Росію.

У Таганрозі Кукольника було обрано до міської думи. Але він вже не мав колишньої популярності, багато друзів відійшло із життя. Відомо, що хрещеним батьком Нестора був сам цар Микола I. Така подія працювала все життя на його стрімкий авторитет як діяча культури. Геніальний Брюллов писав портрети Нестора і його братів. А якщо когось портретував Брюллов, то це була світська, знана постать; добитися від Брюллова виконання портрету на замовлення було практично неможливо.

Свого часу на батька Нестора – Василя Григоровича було провокаторами кинуто тінь підозри щодо таємної причетності до народовольців-декабристів. Це посприяло тому, що наказом зі столиці Василя Григоровича було призначено директором Ніжинської гімназії. Не витримавши цькувань губернських лакеїв, чолобитників, він покінчив життя самогубством.

Величезну роль Нестор Кукольник відіграв у житті геніального Тараса Шевченка. У 1840 році вийшов у світ «Кобзар». Коло знайомств Шевченка на цей період розширюється, він відвідує літературно-музичні вечори, на яких зустрічається із видатними діячами вітчизняної культури – критиком В. Белінським, композитором М. Глінкою, медальєром Ф. Толстим, істориком М. Маркевичем, байкарем Є. Гребінкою та багатьма іншими. Як бачимо, згодом І. Франка про вплив В. Белінського та його оточення на формування світогляду і творчості Шевченка має під собою серйозний ґрунт. Треба сказати, що Шевченко з огляду на ті чи інші обставини зустрічався в цей період із такими особами, як Ф. Булгарін, М. Греч, Н. Кукольник та ін.

Віднайдено листи-оригінали поета-перекладача, співробітника журналу «Отечественные записки» О. Струговщикова: «27 квітня 1840 року – літературно-музичний вечір на квартирі, де було присутніх 40 чоловік, серед них М. Глінка, (Н. Кукольник. – авт.), К. Брюллов, В. Белінський, Т. Шевченко, Ф. Толстой, В. Одоєвський, В. Григорович, І. Віталі та інші».

У щоденнику М. Маркевича (історик) у записі про літературний вечір, що відбувся у ресторані на кошти автора записок (24 квітня 1840 року), із присутніх на вечорі згадуються Т. Шевченко, Ф. Толстой, Ф. Чижев, П. Корсаков, О. Струговщиков, П. Мартос, Н. Кукольник.

Подальший запис у щоденнику М. Маркевича за 9 травня 1840 року: «Т. Шевченко разом із О. Струговщиком, М. Глінкою, Ф. Толстим, О. Нікітенком, М. Полєвим, Н. Кукольником, С. Соболевським, Ф. Чатовим, Е. Губером та багатьма іншими присутній на літературному вечорі в М. Маркевича».

5 червня 1840 року знаходимо подальший запис у щоденнику М. Маркевича про літературний вечір у Н. Кукольника, де був і Т. Шевченко: «Зато вечер чудный!» У Нестора збирались: Греч, Булгарин, граф Толстой, Чернышев, Каменский, Чижев, Струговщиков, Прокопович, Яненко и множество других. Короче – 30 человек нас было, мы слушали второй раз Холмского.

Н. Кукольника як поета, діяча культури й організатора зустрічей піднесли на літературних вечорах яр найвищих висот слави тогочасся. Його таланти поета порівнювали з геніальним Гете. Він користувався симпатіями знаменитих людей у російському літературному та образотворчому мистецтві. Був чудовим оратором, співрозмовником,

співачом та музикантом. К. Брюллов та М. Глінка були його найкращими друзями. Н. Кукольник на свій ризик був видавцем найдорожчих журналів про культуру, мистецтво. Написав 10 томів «Повного зібрання творів» (1851-1853), у п'яти томах «Повісті і проза», у чотирьох томах казки (1841), «Картини російського живопису» (1846). Був редактором «Русского Вестника», видавцем якого був М. Глінка, і багатьох інших видань. Всього й не напишеш на шпальтах газети.

Н. Кукольник заслуговує на найприскіпливіше наукове дослідження творчого і світського життя у царській Росії.

Прикро, сором на віки, що після смерті митця політичні, військові і творчі противники по завершенні похорону на цвинтарі у Таганрозі викопали домовину і викинули тіло на узбіччя того ж цвинтаря; тіло так лежало декілька днів, де ж Н. Кукольника і ким саме було поховано – невідомо й досі. Як бачимо, іноді людська сліпа заздрість помститься мертвому за його... правду і талант. Такі випадки в історії непоодинокі...

УДК 069:745/749:7.036](477-25)

Людмила Білоус
(Київ, Україна)

ТРАНСФОРМАЦІЇ СТИЛЮ МОДЕРН У ТВОРАХ МАЙСТРІВ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ (на прикладі колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва)

***Анотація.** Статтю присвячено знайомству з багатотисячною колекцією Національного музею українського народного декоративного мистецтва. Головний акцент зроблено на твори першої половини ХХ ст., в яких самобутньо знайшли прояви риси новітнього стилю модерн. Аналізуються пам'ятки музейної колекції, які були тісно пов'язані з предметним середовищем як сільського, так і міського житла, були виразником модних тенденцій в одязі, формували інтер'єр громадських споруд.*

***Ключові слова:** музей, колекція, декоративне мистецтво, стиль модерн, художники, майстри.*

Зацікавлення модерном – цим глобальним художнім напрямом зі своєю ідейною програмою, триває в світі вже декілька десятиліть. На зламі ХІХ – ХХ ст. модерн охопив майже всі види творчості, створив своєрідну культуру, зумів комплексно організувати життєве середовище, тісно взаємодівав з іншими художніми напрямками епохи. Модерн проголосив природу єдиним джерелом творчості, тяжів до художніх рукотворних ремесел, виступав проти машинної культури. Найбільш яскраво цей стиль проявив себе в архітектурі та декоративному мистецтві, адже саме там орнамент став найбільш характерним втіленням нових стильових тенденцій. Для нього характерні гнучкість хвилеподібних ліній, експресія, що має багато спільного з пластичною мовою стилю бароко, що набув поширення і в Україні.

У середині ХХ століття цьому явищу не надавалося належної уваги, тема замовчувалася, бо метод соціалістичного реалізму переважав над усіма іншими. Не було публікацій, не відбувалося й виставок, присвячених модерну. Тим більше, не піднімалося питання проявам стилю в декоративному мистецтві України. І хоча в останні роки цій темі приділяється все більше уваги, все ж вона недостатньо вивчена. Досліджували її у своїх працях Ю Бірюльов («Мистецтво львівської сецесії». Львів, 2005), Г. Складенко («На берегах». К., 2007), В. Мазепа («Український модернізм початку ХХ ст.: спроба синтезу естетизму та української ідеї» («Філософська думка». 1998, №2), Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. («Відроджені шедеври» : книга-альбом. К., 2009). Озвучували у своїх виступах учасники Круглих столів, зокрема, «Стиль модерн у процесі розвитку українського народного та декоративного мистецтва» (5 жовтня 2007 р., Музей українського народного декоративного мистецтва, Київ, Україна) та «Новые подходы в изучении и осмыслении

художественного насліддя першої половини ХХ століття» (13 листопада 2018 р., Галерея Університету культури, Мінськ, Білорусь).

У творах, які зберігаються в колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва, одного з найбільших художніх музеїв України, знайшли прояв різні стилі та напрями в мистецтві, у тому числі й авангардного спрямування. Збірка складає понад 80 тисяч пам'яток як традиційного народного, так і професійного декоративного мистецтва України ХV – початку ХХІ ст.

Історія музейного зібрання починається у 1899 р., коли в Києві відкрився перший загальнодоступний музей – Миський музей старожитностей і мистецтв. Розмістився він у спеціально збудованому для нього приміщенні по вул. Олександрівській (тепер вул. М. Грушевського, 6).

У музейній колекції, яка з 1954 року розміщена в будівлях на території Національного Києво-Печерського історико-архітектурного заповідника, представлені всі види традиційного народного мистецтва України: килимарство, ткацтво, вибійка, вишивка, кераміка, різьблення та розпис по дереву, художня обробка шкіри, кістки та металу, художнє скло, фарфор, фаянс, емалі, декоративний розпис, витинанка, батик, писанкарство, народний живопис та іконопис. Це різноманітні за матеріалом, формою, декоруванням і призначенням предмети домашнього побуту, перетворені руками талановитих майстрів у високохудожні твори мистецтва. Всі вони мають яскраво виявлені національні та регіональні особливості. Також музей володіє значною збіркою творів професійних художників декоративного мистецтва України, в роботах яких прослідковуються використання народних традицій і тенденція до створення складних просторових композицій образно-асоціативного змісту.

Колекція килимів, а це понад тисячу творів ХVІІІ – початку ХХІ ст., – яскраве свідчення високої та самобутньої художньої культури українського народу. Вона дає можливість простежити процес формування єдиного національного стилю, демонструє розмаїття килимової орнаментики у різних центрах виробництва.

Понад сім тисяч творів нараховує колекція художніх тканин ХVІІІ – початку ХХІ ст. Красиві своїм орнаментальним і кольоровим рішенням ткані вироби (рушники, скатерки, налавники, рядна, верети тощо) прикрашали столи, лави, скрині, ліжка, божниці (полічки для ікон). Різноманітні ткані вироби використовувались і як елементи народного одягу. Цінною є колекція золототканих шовкових поясів ХVІІІ ст., що слугували доповненням до одягу заможних міщан і козацької старшини.

Найбільш численним зібранням музею є вишивка – понад двадцять вісім тисяч одиниць зберігання. Серед них – розшиті шовковими, золотими та срібними нитками предмети культового призначення ХVІІІ – початку ХІХ ст. Ці вироби вражають високою технічною майстерністю їхніх виконавців, красою орнаментальних композицій, вишуканістю кольорів. Серед величезного розмаїття творів, різних за формою, декоруванням, техніками виконання і за призначенням, почесне місце займають вишиті рушники.

Гордістю музейного зібрання є зразки українського традиційного одягу ХІХ – початку ХХ ст. усіх регіонів України, де в єдиному художньому ансамблі поєдналися мистецтво крою, ткання, вишивки, аплікації, плетення, обробки шкіри та металу. Спільним елементом жіночого одягу усіх регіонів України завжди була сорочка, декорована вишитим або тканим орнаментом. Український костюм демонструє різноманіття головних уборів (очіпки, намітки, хустки) та способи їх одягання і пов'язування. Доповненням святкового жіночого одягу були прикраси: коралове, скляне (венетійське), бурштинове намисто, гердани, силянки, дукачі тощо.

Значне місце в музейній колекції займає кераміка – понад п'ятнадцять тисяч творів ХV – початку ХХІ ст. Це різноманітні за формою, декором і використанням предмети побуту, фігурні посудини у вигляді звірів, домашніх тварин, птахів, а також дитячі іграшки. Унікальна група теракотових кахлів ХV–ХVІІ ст., прикрашених рельєфним орнаментом. Кераміка ХХ – ХХІ ст. – це твори провідних керамічних підприємств та авторські роботи професійних художників-керамістів України.

Близько шести тисяч творів нараховує зібрання художньої різьби та розпису по дереву, обробки кістки, шкіри та металу. В українському побуті минулих віків дерево було найбільш доступним матеріалом. Найбільш ранньою датованою музейною пам'яткою є дерев'яний різьблений хрест у срібній оправі з Волині 1576 р. Однією з найбільших в Україні є колекція рогових і кістяних козацьких порохівниць кінця XVII – XIX ст., оздоблених гравірованим орнаментом.

Унікальна колекція фарфору та фаянсу складає понад шість тисяч творів XVIII–XX ст. До неї належать кращі вироби усіх фарфорових і фаянсових підприємств України: Корецького фарфорового заводу (1784–1831), Баранівського фарфорового заводу (заснований у 1803 р.), в яких прослідковуються риси стилю класицизм; Волокитинського фарфорового заводу (1839–1861), твори якого позначені впливом модного в середині XIX ст. напрямку «друге рококо». Гордість колекції – найбільше в Україні зібрання виробів Києво-Межигірської фаянсової фабрики (1798–1876).

У колекції художнього скла XVI–XX ст. (понад чотири тисячі виробів) особливу цінність представляють предмети так званого гутного скла. Це штофи, графини, барильця, кубки, чаші, вази та ін., оздоблені ліпленням, гравіруванням, розписом емалевими фарбами. Привертають увагу скляні фігурні посудини у вигляді ведмедів, баранців, качок, птахів, які користувалися великою популярністю серед населення. Унікальною пам'яткою є скляний гравірований кубок 1731 р., виготовлений для князя Михайла Сервація Корибута-Вишневецького. У зібранні представлені чудові твори художників другої половини XX ст., які працювали на провідних склоробних підприємствах України – Київському та Львівському заводах художнього скла.

Багатою та різноманітною є колекція декоративного розпису, народного живопису, іконопису, витинанки, батика, писанок – понад одинадцять тисяч творів XVIII – початку XXI ст. Неперевершеними майстрами декоративного розпису були Г. Собачко-Шостак, Т. Пата, П. Власенко, М. Тимченко.

Музей володіє найбільшою в Україні колекцією творів народної художниці України Марії Примаченко (1909–1997) – понад шістсот казково-фантастичних живописних композицій. Ім'я М. Примаченко увійшло до числа 10 кращих художників-примітивістів світу.

Перлиною музейного зібрання є тридцять сім живописних полотен Катерини Білокур (1900–1961) – народної художниці України, чий мистецький спадок по праву належить до скарбниці світового мистецтва.

Всі, без винятку, предмети музейної колекції були тісно пов'язані з предметним середовищем як сільського, так і міського житла, були виразником модних тенденцій в одязі, формували інтер'єр громадських споруд. У них знайшли відображення стилі і напрями, що панували в мистецтві того чи іншого періоду. У той же час вони позначені міцними народними традиціями.

У цьому розмаїтті викликають особливий інтерес твори, позначені проявами стилів модерну та авангарду, що знайшли своє відображення в декоративному мистецтві України першої третини XX ст.

Формуванню стильових напрямів модерну сприяли народні кустарні промисли, учбово-показові майстерні, художньо-промислові школи, губернські земства. Особливо активно працювали Київське та Полтавське земства, які опікувалися народними майстрами, надавали їм матеріальну й технічну допомогу, організовували збут готових виробів.

Прагнучи наповнити нові ринки збуту продукцією народних майстрів, керівники земських, поміщицьких і кооперативних майстерень інколи нав'язували майстрам модні напрями мистецтва, одним із яких і був модерн.

На базі навчальних майстерень відбувався тісний зв'язок між діяльністю професійних митців і народних майстрів. Яскравим прикладом такої співпраці є творчість Ганни Собачко-Шостак і Параски Власенко із с. Скопці Переяславського повіту Полтавської губернії (нині с. Веселинівка Київської обл.), які працювали в навчально-показовій майстерні, заснованій Анастасією Семигradoвою та художницею Євгенією Прибильською. За їхніми ескізами

виконувалися наволочки на подушки та скатерті, оздоблені вишивкою в техніці гладі. У творах цих талановитих народних художниць спостерігається своєрідна трансформація модерну. Так, у творах Ганни Собачко це асиметричні ускладнені форми рослинних мотивів, динамічні вихороподібні композиції, напружена колористична гама. **(Іл. 1)**

Співробітничала з майстернею і Гликерія Цибульова із с. Барішівка Київської обл. Вишивала сорочки, а також подушки та панно за ескізами Г. Собачко. Використовуючи класичні народні техніки вишивки, майстриня застосовувала нові композиційні прийоми та кольорові поєднання. **(Іл. 2)**

З другої половини XIX ст. в Україні набула поширення техніка вишивання хрестом за друкованими малюнками, яка отримала назву «брокарівської». Жіночі та чоловічі сорочки, рушники оздоблювалися натуралістично трактованими орнаментами з переважанням квітки троянди у червоно-чорній гамі. Таким вишивкам часто були притаманні і риси стилю модерн (гнучкі лінії рослинних мотивів, зображення квітки лілії). **(Іл. 3)**

У селі Вербівка Київської губернії (нині Черкаська обл.) в майстерні Наталії Давидової, де також велись експериментальні пошуки, сформувалася творчість Василя Довгошиї та Євмена Пшеченка, які спілкувалися там з художницею Олександрою Екстер і художником Казимиром Малевичем. У майстерні Давидової Є. Пшеченко створював ескізи для вишивок і самостійні композиції на папері. Особливу групу складають роботи, в яких народний майстер звертається до образів циркових акторів: «Блазень», «Акробат», «Велетень», «Жонглер». **(Іл. 4)** Цирк в його композиціях сприймається як народне свято. Любив малювати й екзотичних птахів. Композиції майстра часто мають елементи, що несуть в собі символи часу: повітряна куля, п'ятикінцева зірка.

Фантастичні образи тварин і птахів приваблювали Василя Довгошию, односельчанина Пшеченка. Серед 13-ти робіт майстра, що збереглися: «Заєць», Рожевий лебідь», «Півень», «Кінь», «Цапля», «Папуга», «Птах». У його роботах лінії малюнка то химерно переплітаються, то створюють геометричні фігури. **(Іл. 5)**

Вплив модерну був відчутним і в кераміці у зв'язку із спілкуванням народних майстрів і професійних художників. Серед гончарів Полтавщини яскравою особистістю можна назвати Остапа Ночовника. Його творчість – приклад самостійного оригінального підходу до інноваційних проявів модерну. Вироби майстра традиційні за призначенням (курильниці, свічники тощо). Вони мають вибагливі форми, ускладнений силует, рельєфний ліпний декор. **(Іл. 6)** Яскравим прикладом реалізації системи синтезу мистецтв став будинок полтавського губернського земства, споруджений у 1903 – 1907 роках. Автор проекту, Василь Кричевський, запросив до співпраці викладача Миргородської керамічної художньо-промислової школи ім. М.В. Гоголя Опанаса Сластьона та опішнянських гончарів Івана Гладиревського та Федора Чирвенка.

На Київщині риси стилю модерн прослідковуються в роботах майстрів села Дибинці. Каленик Масюк захоплювався модернізованим розписом традиційних посудних форм у вигляді асиметричних гілок з дивними квітами, птахами, які мають гнучкі лінії рисунка і динамічні композиції. **(Іл. 7)**

Вплив новітнього стилю модерн знайшов специфічне відображення й у різьбленні по дереву Полтавщини. В 1911 р. Полтавське Земство організувало столярно-різьбярську майстерню. Майстри виготовляли меблі, предмети декоративного мистецтва, прикрашаючи їх рельєфним орнаментом із рослинних і геометричних мотивів.

Особливо виразно риси стилю модерн знайшли відображення в дерев'яній скульптурі. Яків Халабудний створював оригінальні, складні за побудовою анімалістичні композиції. На його пластику стиль модерн справив помітний вплив, який відчутний в композиційній ускладненості, побудованій на зіставленні контрастних форм. **(Іл. 8)**

У 1930-і роки в Полтаві була створена артіль «Спорт і культура». В роботах багатьох майстрів прослідковуються риси стилю модерн: у меблях, виготовлених за ескізами Паші Довгаль, в побутових речах Василя Гарбуза тощо. **(Іл. 9, 10)**

Естетичні прояви модерну знайшли відображення у творчості таких професійних художників як Євмен Повстяний та Олександр Саєнко. Євмен Повстяний закінчив

Строгановське училище в Москві. У 1918 р. в Опішні організував майстерню з виготовлення вибійчаних тканин. Він відмовився від традиційних дерев'яних дощок і звернувся до трафарету, що дало можливість створювати більш вільні композиції орнаменту на тканинах.

Народний художник України Олександр Саєнко навчався в Українській академії мистецтв у майстерні Михайла Бойчука. На творчість митця значний вплив як викладач мав Василь Кричевський, який завжди був вірним принципам модерну і вважав орнамент самостійним проявом декоративного мистецтва. Природне обдарування, ґрунтовна академічна освіта дозволили О. Саєнку оволодіти багатьма видами мистецької діяльності. Він працював у техніках олійного живопису та акварелі, килимового мистецтва, створив безліч ескізів для декоративних тканин, працював у техніці вибійки. (Іл. 11) Також займався формуванням і розписом керамічних виробів, виготовленням дерев'яних розписних форм. Але перевагу в своїй творчості віддавав техніці інкрустації соломкою. Саме в цьому виді мистецтва по-особливому розкрилося творче обдарування митця.

Твори О. Саєнка виразно виявляють мистецькі стилі та напрями ХХ століття. Монументальність, декоративність, стилізація, узагальнення, експресивний ритм орнаментальних мотивів і ліній малюнка є головними в його творчості. Мистецька позиція художника полягала в тому, щоб предмети, виконані в кращих народних традиціях, могли органічно співіснувати в сучасному середовищі, тому багато робіт замислювалося та виконувалося для інтер'єрів житлових приміщень.

У регіонах, що перебували у складі Австро-Угорщини та Польщі народне та професійне декоративне мистецтво розвивалося під гаслом «Мистецтво і ремесло». Особливо впливи стилю модерн позначилися на будівельній та художній кераміці. Вироби відзначалися збереженням місцевих традицій і пошуками нових стильових рішень, співзвучних віянням моди. Зберігалися традиційні для західноукраїнської кераміки форми, орнамент і колорит (брунатні, жовті, зелені барви). У той же час перевага надавалася більше декоративним якостям, ніж ужитковим. Декор густішав, народні мотиви сполучалися з модерними візерунками, колорит збагачувався відтінками нетрадиційних тонів – фіолетових, синіх, золотих. Ці риси спостерігаємо в творах Петра Кошака, Яна і Михайла Брошкевичів. (Іл. 12)

Підсумовуючи сказане, підкреслимо, що музей має досить значну і цікаву збірку творів з ознаками стилю модерн, які органічно та естетично цілісно формували предметно-просторове середовище проживання людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авангард і модерн у народному мистецтві 1910 – 1930-х років : буклет / текст, упоряд. О. Шестакова; відп. за випуск Л. Строкова. К., 2018
2. Білоус Л. Брокарівська вишивка в українському народному вбранні другої половини ХІХ – початку ХХ століть. *Народний костюм як виразник національної ідентичності : зб. наук. праць за ред. М. Селівачова*. К. : ТОВ «ХІК», 2008. С. 3–48
3. Білоус Л. Державний музей українського народного декоративного мистецтва. *Олександр Саєнко: мистецька спадщина і сучасність* / авт. концеп., текстів та упоряд. вид. Н. Саєнко. К. : Компанія ЛІК, 2009. С. 78–81
4. Білоус Л. До питання діяльності народних художніх промислів України у ХХ столітті. *Народні художні промисли України: історія, сьогодення, перспективи : наук. зб. за матеріалами Всеукр. наук.-практ. конф.* К. : ДП «НВЦ «Пріоритети», 2016. С. 13–32
5. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів : «Центр Європи», 2005. 184 с., 385 іл.
6. Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври : книга-альбом. К. : Новий друк, 2009. – 88 с.
7. Круглий стіл «Стиль модерн у процесі розвитку українського народного та декоративного мистецтва» (на матеріалах виставки з колекції Музею українського народного декоративного мистецтва) / упоряд. Л. Білоус, С. Яценко. К. : ТОВ «ХІК», 2008. 34 с., іл.

8. Національний музей українського народного декоративного мистецтва : альбом / вст. стаття Л.С. Білоус; упоряд. Л.С. Білоус, С.В. Яценко. К. : «АДЕФ-Україна», 2012. 124 с., іл.

УДК 37.035.3:372.874

Микола Близнюк
(Полтава, Україна)

МІЖНАРОДНА КАРПАТСЬКА ШКОЛА ЕТНОДИЗАЙНУ: НАЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ І ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНІ ЗАСАДИ

***Анотація:** Національна культура, маючи високий виховний і освітній потенціал, виступає потужним чинником гармонійного розвитку, соціалізації, індивідуалізації, етнокультурної ідентифікації особистості. Сама ж людина стає не лише творцем культури, а й водночас її творінням. Зміни у сприйнятті, осмисленні та впровадженні національних культурних надбань та регіональних особливостей до художньо-проектної практики XXI століття призводять до виокремлення різних підходів до освоєння національної культурної спадщини, зокрема етнودизайнерського підходу. Проект присвячено розгляду теоретичних положень й фундаментальних принципів організації і проведення Національної Школи Етнودизайну – своєрідного, дивовижного, національно колоритного багатовекторного комплексу заходів, які поєднують культурно-пізнавальні, мистецькі, освітні, виховні, науково-дослідні, світоглядні, природничі та туристичні напрями роботи.*

***Ключові слова:** Карпатська школа етнودизайну, національний аспект, євроінтеграційні засади.*

Частина перша: Міжнародна Карпатська Школа Етнودизайну.

Міжнародна Карпатська Школа Етнودизайну – інноваційний волонтерський освітній проект, ініційований у рамках краєзнавчої програми учасниками регіональної благодійної організації «Центр громадських ініціатив» міста Косова Івано-Франківської області за участі національних навчальних закладів та організацій громадянського суспільства. Це багатовекторна громадська платформа неформальної освіти, яка за задумом організаторів покликана: згуртовувати представників освітньо-просвітницької та мистецької сфери, майстрів, учених і науковців, громадських діячів і просто активних, ініціативних, креативних людей, які не байдужі до проблем сучасності та переймаються розвитком місцевих громад й держави взагалі; популяризувати й підтримувати українське народне мистецтво, культуру, традиції етнічних регіонів; знайомити суспільство з цією бездонною скарбницею, заохочувати молодь до продовження цих споконвічних традицій; піклуватися за збереження природи, її краси, чистоти, ресурсів, навертати до цього громаду; вдосконалювати культурне, просвітницьке, автентичне, комфортне для життя й відпочинку, привабливе для туризму середовище – як для мешканців регіону, так і для його гостей [1-3].

Міжнародна Карпатська Школа – це тепла, привітна й доброзичлива, людяна, відкрита атмосфера, яку створюють люди – учасники і, в передусім, організатори заходу, уже згадані – регіональна благодійна організація «Центр громадських ініціатив», громадська екологічна організація «Едельвейс», місцевий осередок Наукового товариства імені Шевченка спільно з національними та регіональними організаціями й установами. Завдяки їм тут щоразу насичена, різноманітна, до дрібниць продумана програма. Проте завжди гнучка, тобто має вільний формат, який дозволяє коригувати під запити і побажання учасників, вносити свої пропозиції і проводити презентації власних проектів, творчого доробку [3]

Рис.1. Міжнародна Карпатська Школа Етнودизайну



Проводиться вона за участі національних навчальних закладів і громадських суспільних організацій в символічному і знаковому місці – місті Косові – історично містичному курорті, адміністративно-торговельному, культурно-мистецькому, рекреаційно-туристичному осередку Гуцульщини, розташованому біля підніжжя Українських Карпат, у долині річки Рибниці, притоці Пруту. Мальовничий край (місцями незайманої природи) цієї частини Карпат – натхненне місце, енергетичне і архаїчне, з автентичним дерев'яним народним здобом, із особливим яскравим колоритом – місце, яке сприяє фізичному, психологічному, і духовному відпочинку та плідній роботі.

Міжнародна Карпатська Школа Етнодизайну поєднала у собі наукові читання, етнографічні дослідження, майстер-класи та пізнавальні мандрівки, показала шляхи налагодження співпраці органів місцевої влади, бізнесу та громадських організацій. Тематичні напрями роботи Школи охоплювали збереження національної культурної спадщини, розвиток міжнародного туризму, збереження біорізноманіття; поведінку з відходами; та стан освіти для сталого розвитку. Окремим завданням організатори Школи виокремили висвітлення ролі громад, підприємців та органів місцевої влади у реалізації стратегічних напрямів розвитку регіону. Зокрема, були розставлені пріоритетні цілі по напрямках – збереження культурної спадщини, рекреації і туризму, освітніх та просвітніх програм для молоді.

Карпатська школа посилила розуміння сучасних тенденцій розвитку суспільства та домінуючої ролі громад у процесі прийняття відповідальних рішень. Учасники мають можливість вивчати напрями і методи самоорганізації місцевого населення, аналізувати інструменти формування духовних цінностей і етнокультурних традицій Гуцульщини, Покуття і прилеглої частини Буковини.

Міжнародна Карпатська Школа – це яскрава подія, яка щороку триває тиждень у серці Карпат, яка дарує незабутні сонячні враження і позитивні емоції, приємне спілкування з освітянами й митцями та цікавий обмін досвідом, яка відроджує і розвиває народні художні традиції і українську культуру.

Міжнародна Карпатська Школа Етнодизайну підпадає під означення науково-освітнього кластеру, який об'єднує в собі науково-дослідні установи (бізнес-центри, інститути, лабораторії тощо) та заклади освіти з потужною науково-освітньою базою та високим рівнем інтелектуального потенціалу. Вона має здатність сприяти практичному впровадженню та поширенню інновацій, розвивати міжнародні зв'язки створювати бази для виробничої практики й апробації результатів наукових досліджень.

Ключовим завданням кластеру є підготовка та перепідготовка кваліфікованих кадрів відповідно до потреб розвитку регіону, який виконує дуже важливу соціальну функцію [2].

Університетам варто активніше брати участь у таких навчальних, проектах з нарощування власного потенціалу, використовуючи спільні матеріальні й інтелектуальні ресурси для створення платформи з метою поширення нових знань та розвитку міжнародних зв'язків. Головними викликами щодо розвитку потенціалу Міжнародної Карпатської Школи Етнодизайну є архаїчна система фінансового менеджменту, яка гальмує впровадження нових форм неформальної освіти. Подальшим кроком може стати вдосконалення національної та міжнародної професійної мережі, що зробить освіту ключовим механізмом сталого розвитку.

Отже, унікальність гірського регіону Гуцульщини заслуговує особливої уваги з боку уряду, науковців, серед яких багато глибоких шанувальників. Дбаючи про послідовність

вивчення етнокультури, її примноження, можна привернути увагу українських і зарубіжних туристів, збільшивши фінансові надходження у скарбницю регіону. Етномистецький потенціал повинен у майбутньому відігравати провідну роль у розвитку рекреаційної індустрії краю.

Частина друга: Національний аспект.

Згідно культурно-інформаційної теорії освіти В.І. Лугового і дослідження С. Ідальго на системній основі доведено, що в актуальних для будь-якої людини суб'єкт-об'єктних та суб'єкт-суб'єктних відносинах інформація закономірно розщеплюється на п'ять і тільки п'ять її основних видів – знання, цінності, проекти, діалогізми (консенсуси) і художні (мистецькі) образи. Ці канонічні інформаційні види не взаємозамінні та рівноважливі для кожної людини, водночас між собою реально взаємодіють і поєднуються в різноманітних комбінаціях. Вони характеризуються різною мірою співвідношення в них об'єктивного і суб'єктивного: від об'єктивних знань до суб'єктивних діалогізмів (консенсусів) та художніх (мистецьких) образів. Аргументовано, що кожен вид інформації також за критерієм ступеня вираженості об'єктивного і суб'єктивного має двочастинну типову будову (наприклад, теоретичні та емпіричні знання, виконавчі та творчі художні (мистецькі) образи і т. ін.). [6, с. 37-38].

Пропонований проект «Українська Національна Школа Етнодизайну» – це формування багатовекторної громадської платформи формальної й неформальної освіти, яка за задумом організаторів покликана: згуртовувати представників освітньо-просвітницької та мистецької сфери, майстрів, учених і науковців, громадських діячів і просто активних, ініціативних, креативних людей, які не байдужі до проблем сучасності та переймаються розвитком етнографічних регіонів на місцях й України взагалі; популяризувати й підтримувати українське народне мистецтво, культуру, традиції свого регіону; знайомити суспільство з цією бездонною скарбницею, заохочувати молодь до продовження цих споконвічних традицій; піклуватися за збереження природи, її краси, чистоти, ресурсів, навертати до цього громаду; вдосконалювати культурне, просвітницьке, автентичне, комфортне для життя й відпочинку, привабливе для туризму середовище – як для мешканців регіону проживання, так і для його гостей.

Проект ґрунтується на основі досвіду організації і проведення Міжнародної Карпатської Школи Етнодизайну (див. додаток – слайдова презентація, рис.1), яка поєднала у собі наукові читання, етнографічні дослідження, майстер-класи та пізнавальні мандрівки, показала шляхи налагодження співпраці органів місцевої влади, бізнесу та громадських організацій.

Ми пропонуємо вдосконалювати і популяризувати даний досвід за участі національних навчальних закладів й організацій громадянського суспільства. Адже унікальність різних етнографічних осередків Галичини, Волині, Буковини, Поділля, Слобожанщини, Гуцульщини, Таврії, Бессарабії, Покуття, Запоріжжя, Полтавщини, Гетьманщини та ін. (Косова, Канева, Сорочинців, Петриківки тощо див. схему - рис.2) заслуговує особливої уваги з боку уряду, науковців, серед яких багато глибоких шанувальників національної культурної спадщини. Дбаючи про послідовність вивчення етнокультури, її примноження, можна привернути увагу українських і зарубіжних туристів, збільшивши фінансові надходження у скарбницю згаданих регіону. Етномистецький потенціал повинен у майбутньому відігравати провідну роль у розвитку рекреаційної індустрії українських територіальних громад.



Рис. 2. Етнографічні регіони України

Мета проекту: Сприяння розвитку національного етнодизайну як унікального феномену української культури і мистецтва.

Цілі проекту:

1. Широкий доступ громадян до національного культурного надбання, підтримки культурного розмаїття.
2. Збереження культурної спадщини й промоція цілісного та орієнтованого на майбутнє її розуміння.

Завдання проекту:

1. Згуртовувати представників освітньо-просвітницької та мистецької сфери, майстрів, учених і науковців, громадських діячів і просто активних, ініціативних, креативних людей, які не байдужі до проблем сучасності та переймаються розвитком регіонів на місцях й України взагалі (Карпатська Школа у Косові, Круглі столи у Каневі, Полтаві та Дніпрі).
2. Популяризувати й підтримувати українське народне мистецтво, культуру, традиції різних етнографічних регіонів Гуцульщини, Наддніпрянщини, Слобожанщини тощо (Карпатська Школа, Круглі столи, публікації).
3. Знайомити суспільство з бездонною скарбницею українського національного етнодизайну, заохочувати молодь до продовження цих споконвічних традицій (Карпатська Школа, Круглі столи в етнічних осередках, публікації).
4. Міжкультурний діалог, налагодження та розвиток партнерства, підтримка культурного розмаїття та забезпечення дотримання культурних прав громадян та спільнот (Карпатська Школа, Круглі столи, публікації, видання).

Короткострокові результати: Заходи проекту посилять розуміння сучасних тенденцій розвитку суспільства та домінуючої ролі громад у процесі прийняття відповідальних рішень. Учасники мають можливість вивчати напрями і методи самоорганізації місцевого населення, аналізувати інструменти формування духовних цінностей і етнокультурних традицій. Морально-етичні цінності місцевих громад опановуються під час екскурсій у національні природні парки, виробничі цехи народних художніх промислів, відвідування експозицій музеїв національної культурної спадщини, а також храмів провідних релігійних конфесій.

Довгострокові результати: Українська Національна Школа Етнодизайну виявить потужний ресурс навчально-культурного проекту, який за рахунок синергетичного впливу змішаних форм навчання й пізнання забезпечить поглиблене розуміння суспільного інтересу в усвідомленні й популяризації національного культурного надбання.

Кількісні показники: В рамках проекту проводиться 4-х денна Карпатська Школа для 35-40 представників різних українських територіальних громад, національних навчальних закладів і організацій громадянського суспільства. Поширення напрацювань і досвіду Карпатської Школи здійснюватиметься на 3-х Круглих столах для 10-15 учасників на

кожному з етнографічних осередка Канева Черкаської області, Сорочинців Полтавської області та Петриківки Дніпропетровської області.

Якісні показники: Участь в реалізації проекту візьмуть біля 100 представників різних українських територіальних громад, національних навчальних закладів і організацій громадянського суспільства. Інформація поширюватиметься для жителів місцевих територіальних громад Івано-Франківської, Черкаської області, Полтавської області та Дніпропетровської областей, а також широкому загалу користувачів соціальних мереже через Інтернет (разом близько 150 тисяч жителів).

Українська Національна Школа Етнотдизайну підпадає під означення науково-освітнього кластеру, який об'єднує в собі науково-дослідні установи (бізнес-центри, інститути, лабораторії тощо) та заклади освіти з потужною науково-освітньою базою та високим рівнем інтелектуального потенціалу. Вона має здатність сприяти практичному впровадженню та поширенню інновацій, розвивати міжнародні зв'язки створювати бази для виробничої практики й апробації результатів наукових досліджень. Ключовим завданням кластеру є підготовка та перепідготовка кваліфікованих кадрів відповідно до потреб розвитку регіону, який виконує дуже важливу соціальну функцію. Подальшим кроком може стати вдосконалення національної та міжнародної професійної мережі, що зробить освіту ключовим механізмом сталого розвитку.

Цільова аудиторія проекту має два ядра:

1. Ключовою аудиторією стане активна частина мешканців територіальних громад та Косова і Косівського району Івано-Франківської області, Канева Черкаської області, Сорочинців Полтавської області та Петриківки Дніпропетровської області. Зокрема, ядром цієї аудиторії будуть всі, хто цікавиться декоративно-прикладним мистецтвом, активні учасники народних колективів, самодіяльні майстри, учні та вчителі шкіл, творча молодь, а також люди з обмеженими можливостями (в тому числі люди з вадами зору, які матимуть можливість ознайомитися з творами мистецтва на дотик). Також аудиторією проекту будуть не лише мешканці, але і туристи.

2. Вужча, професійна аудиторія: коло спеціалістів, що працюють в галузі культурної спадщини - мистецтвознавці, культурологи, вчені, музейні працівники, освітяни, студенти профільних вишів, менеджери та куратори мистецьких проєктів, працівники туристичної галузі, управлінці держорганів тощо. Зокрема, важливою метою буде налагодження контактів між представниками різних українських територіальних громад, національних навчальних закладів і організацій громадянського суспільства.

Моніторинг та оцінка реалізації проекту здійснюватимуться робочою командою проекту «Українська Національна Школа Етнотдизайну» за планом у 3 етапи: розробка індикаторів, проміжна та фінальна оцінка. Моніторинг відбуватиметься шляхом спостереження за реалізацією проекту та вивчення документації. На початку та наприкінці проекту відбудеться опитування експертів та учасників про враження від результатів.

Національним навчальним закладам та організаціям громадянського суспільства варто активніше брати участь у таких навчальних, проєктах з нарощування власного потенціалу, використовуючи спільні матеріальні й інтелектуальні ресурси для створення платформи з метою поширення нових знань та розвитку міжнародних зв'язків. Головними викликами щодо розвитку потенціалу Української Національної Школи Етнотдизайну є архаїчна система фінансового менеджменту, яка гальмує впровадження нових форм неформальної освіти.

Стратегія комунікації матиме 2 напрямки: розрахований на широку та спеціалізовану аудиторію.

Для широкої аудиторії основою меседжів буде унікальність проєкту – Української Національної Школи Етнотдизайну. Для представників різних етнографічних регіонів буде важливим підкреслити взаємозв'язок через традиційне декоративно-ужиткове мистецтво, яке є носієм для аудиторії певного позитивних культурного коду. Для аудиторії Карпатської Школи особливо треба підкреслити можливість побачити знамените мистецтво Гуцульщини, яке багатьом відоме лише через медіа.

Важливим способом зацікавлення місцевих мешканців є оголошення про початок проекту та шляхи його реалізації. Як канали комунікації будуть використані місцеві ЗМІ, соцмережі, розповсюдження плакатів та листівок. Окремо буде поширюватись інформація у навчальних закладах через вчителів, викладачів, дошки оголошень. Перед початком проекту будуть виготовлені короткі інформаційні матеріали для розповсюдження через соцмережі.

Для професійної аудиторії інформування буде проводитись через спеціалізовані засоби: пряма поштова розсилка повідомлень, запрошень, листів про заходи, повідомлення у фахових спільнотах і т.п. Ключовим меседжем для залучення професійної аудиторії буде можливість отримання дослідницького етнографічного матеріалу та сприяння справі відновлення місцевої культурної спадщини.

Досвід Косівщини із збереження ужиткового мистецтва та ремесел, який запропонується представникам інших етнографічних регіонів – це початок шляху. Партнери проекту будуть сприяти цьому процесу і далі. Подальша діяльність передбачатиме як продовження пошуку та наукових досліджень, так і роботу з відновлення та повернення до життя втраченого: зокрема, проведення інноваційних мистецьких проектів з використання традиційного мистецтва осередків Канівщини, Полтавщини та Петриківки. Завдання учасників проекту – зацікавити ширше коло учасників для продовження цієї ініціативи. Зокрема, встановлення контактів між навчальними закладами місцевими музеями, має стати важливим етапом продовження проекту. Також проведення Карпатської Школи у Косові та Круглих Столів у Каневі, Полтаві і Дніпрі накреслять подальший шлях розвитку ідей проекту.

Так само на рівні громад має відбутися передача усвідомлення важливості збереження своєї історичної та культурної спадщини. Важливим буде урок поваги до своєї спадщини, який має отримати осередки в Каневі, Сорочинцях та Петриківці від гостей з Косівщини. Тепер до них долучаться нові організації та партнери, в тому числі державні установи.

Виходячи з даних позицій вважаємо, що університетській спільноті варто активніше брати участь у таких навчальних, дослідницьких проектах з нарощування власного потенціалу, використовуючи спільні матеріальні й інтелектуальні ресурси для створення платформи з метою поширення нових знань та розвитку міжнародних зв'язків. Головними викликами щодо розвитку потенціалу наукової Міжнародної Карпатської школи є архаїчна система фінансового менеджменту, яка гальмує впровадження нових форм неформальної освіти.

Частина третя: Євроінтеграційні засади.

Наука і освіта відіграють ключову роль у процесі соціальної трансформації суспільства та досягненні цілей сталого розвитку (рис.3) в усіх частинах світу [4]. Провідна роль освіти закріплена програмами ООН, такими як Освіта для сталого розвитку (Education for Sustainable Development, ESD), глобальна мережа університетів для цілей сталого розвитку (GUPES) та ЦСР-2030 Україна. Досягнення успіху в цій сфері вимагає перегляду освітньої політики, нових форм і методологічних прийомів для опанування необхідних знань, навичок, умінь та цінностей, пов'язаних із поступом до сталості [5]. На жаль, сталий розвиток, як складна, інтегративна концепція, все ще залишається в Україні поза основним напрямком як у науковому, так і в освітньому плані.

Одним із основних шляхів виховання молоді на принципах сталого розвитку є співпраця освітніх установ з громадськими організаціями, місцевими громадами, об'єктами природно-заповідного фонду, де молоді люди наочно можуть побачити конкретні засоби збереження біорізноманіття та культурної спадщини і приклади розвитку розумного й відповідального бізнесу.

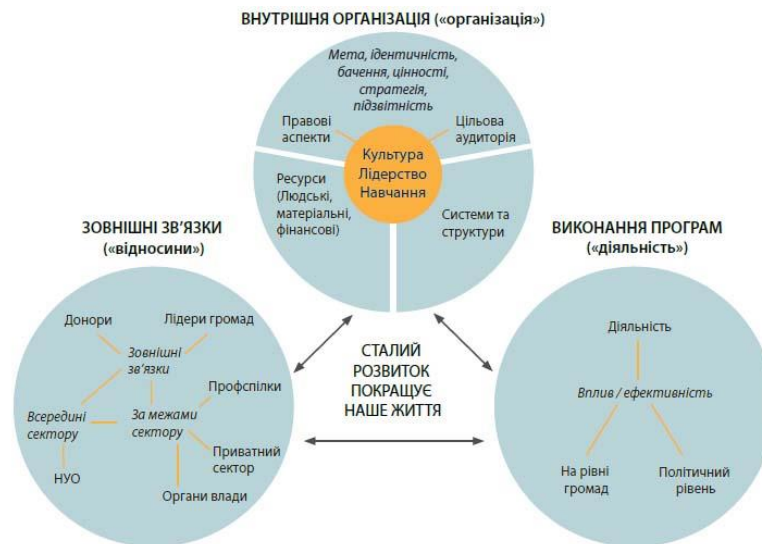


Рис. 3. Теорія сталого (збалансованого) розвитку

Очевидно, що основою сталого розвитку цивілізації до 2030 року є еколого-економічне та інформаційно-комунікаційне забезпечення потреб і інтересів всього суспільства. Поділяємо думку, що нагальною потребою нового тисячоліття є формування засадничих підвалин такого способу життя людства, яке забезпечить щастя, радість, здоров'я, довголіття, добробут, заможність, багатство і зиск кожній людині, кожній родині, кожній спільноті, що проживає на планеті Земля [6].

Впровадження концепції та принципів сталого розвитку (Pio-92) привело до появи нового типу освіти – «Освіта для сталого розвитку» – Education for Sustainable Development (ESD) [73, 77]. ESD має концептуально новий підхід до всіх рівнів і видів освіти на основі ідеалів і принципів, що лежать в основі сталості. Її слід розглядати як комплексний пакет навчальних інструментів, скерованих на розбудову такого суспільства, в якому соціально-економічний розвиток дасть змогу зберегти основні компоненти природи для наступних поколінь. На відміну від суто екологічних дисциплін, ESD рівною мірою фокусує увагу на соціально-економічних та виробничих аспектах, орієнтуючи суспільство на боротьбу зі злиднями, захист вразливих груп населення, національних культур, попередження кліматичних змін, збереження ресурсів та впровадження соціально відповідального бізнесу. Національні інтереси стикаються з нагальною необхідністю адаптації та розвитку з метою задоволення зростаючих потреб суспільства, в тому числі у реалізації Цілей сталого розвитку до 2030 року.

Наука і освіта відіграють ключову роль у процесі соціальної трансформації суспільства та досягненні цілей сталого розвитку в усіх частинах світу [73]. Досягнення цієї мети вимагає перегляду освітньої політики, нових форм і методологічних прийомів для опанування необхідних знань, навичок, умінь та цінностей, пов'язаних із поступом до сталості.

Сталий розвиток, як складна, інтегративна концепція, все ще залишається в Україні поза основним напрямком як у науковому, так і в освітньому плані. Питання сталого розвитку нехтуються на користь інших досліджень і, таким чином, розвиток такого важливого загальноосвітнього напрямку уповільнюється. Ряд експертних досліджень доводить, що ESD не стала пріоритетом національної освітньої політики.

Випускники вищої школи стикаються із необхідністю відповідати суспільному запиту, мати достатньо досвіду і умінь виборювати своє місце на ринку людських ресурсів. Майбутні фахівці повинні мати підтримку для набуття ключових компетенцій, необхідних для досягнення суспільством цілей сталого розвитку. Вони мають опанувати навички творчого і критичного мислення, спілкування з аудиторією, подолання конфліктних ситуацій, прийняття відповідальних рішень в управлінні, вирішення проблем стратегічного

планування, використання інформаційних комп'ютерних технологій і мати відповідну громадянську позицію.

У контексті розгортання у світі активного антиглобалізаційного руху, особливістю якого є домінування національних інтересів над геополітичними й економічними, в 2015 р. українською владою схвалено Стратегію сталого розвитку «Україна-2020», у якій передбачено відновлення й охорону об'єктів історичної, природної та культурної спадщини, розвиток народних промислів і ремесел. Указом Президента України «Про заходи щодо поліпшення національно-патріотичного виховання дітей та молоді» (2015 р.) поставлено завдання Національній академії педагогічних наук України щодо роботи навчальних закладів, музеїв, бібліотек, клубів, інших закладів культури з національно-патріотичного виховання, активного залучення ними дітей та молоді до вивчення історії та культури України. Закон України «Про народні художні промисли» (2001 р.) регулює правові, організаційні та економічні відносини у галузі народних художніх промислів, визначає статус суб'єктів народних художніх промислів, засади їх діяльності і спрямований на охорону, відродження, збереження та розвиток народних художніх промислів як важливої складової духовної культури українського народу. Закон України «Про вищу освіту» (2014 р.) встановлює кардинально нові основи (правові, організаційні, фінансові) функціонування системи вищої вітчизняної освіти, створюючи умови для поєднання освіти, науки та культури з метою професійної підготовки та самореалізації особистості, забезпечення потреб суспільства і держави у кваліфікованих фахівцях. Ці нормативно-правові документи, а також низка інших законодавчих актів у галузі освіти зумовлюють актуальність дисертаційного дослідження. Щоб досягнути цієї мети, треба, насамперед, переорієнтувати систему фахової підготовки майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва, яка має містити елементи етнічно, а відтак і екологічно спрямованої дизайн-освіти у вищих мистецьких навчальних закладах.

Одним із напрямків концепції модернізації української вищої школи є розвиток людини як особистості і найвищої цінності суспільства, підвищення професійної підготовки фахівців художньо-проектного напрямку у системі мистецької освіти, реформування підготовки студентів на основі компетентнісного підходу й впровадження сучасних інформаційних технологій у навчальний процес. Ці зміни підвищили вимоги до професійних якостей фахівців декоративно-прикладного мистецтва і у сфері етнотехнологій, оскільки за родом своєї професійної мистецької чи проектної діяльності вони стикаються з ситуаціями, що потребують знання дизайнерських компетенцій.

Рівень інтересу в конкретних умовах навчальної ситуації залежить від передісторії навчання, від того, як були побудовані й реалізовані попередні модулі, наскільки студенти опанували матеріал інших розділів курсу, методи навчальної діяльності в дидактичному етнографічному середовищі. Власне, в основу дослідження покладено *ідею*, дослідження якої побудовані на Концепції сталого розвитку: *етнокультурну і екологічну складові забезпечує традиційне декоративно-прикладне мистецтво; економічну складову – технічна творчість з використанням ІТ; етнічним дизайном забезпечується реалізація основних проектних технологій: художнього проектування, технічного проектування, ІТ-проектування.*

В умовах інформатизації суспільства освіта виступає гарантом його стійкого розвитку: водночас стійкий розвиток суспільства гарантує, насамперед, інформаційну безпеку особистості, надаючи їй через інформаційні й комунікаційні технології універсальне середовище самоосвіти; при цьому особистість розглядається як «високодуховна істота» і частина природи, що усвідомлює свою особливу роль у загальнолюдському розвитку.

Освітня інформація сьогодні – це поняття інтегративне: не тільки книги, журнали тощо, тобто інформація на твердих носіях, але й інформаційні повідомлення на електронних носіях, освітні ресурси Інтернет. У наявності відкрите протиріччя: освітні структури різних рівнів, покликані накопичувати, систематизувати, застосовувати освітню інформацію у всіх формах її представлення, залишилися осторонь від процесу формування й розвитку інформаційного середовища освіти. І проблема не тільки в недостатній технічній і кадровій

оснащеності освітніх установ, але й психологічна й професійна готовність (а скоріше, неготовність) учасників освітнього процесу використовувати інформаційні й телекомунікаційні технології у своїй діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є.А. Етноренесанси в культурі XX століття та їхні дизайнерські виміри // Етнодизайн: Європейський вектор розвитку і національний контекст. Кн.1: зб. наук. праць / упоряд. і відп. ред. Є.А. Антонович, В.П. Титаренко та ін. Полтава: ПНПУ ім. В.Г. Короленка, 2014. С.5-11.
2. Михайленко В.П. Карпатська Школа – освітній ресурс для сталого розвитку / В.П. Михайленко, М.М. Близнюк, Г. Денафас, Т. Малькова // Фізична географія та геоморфологія : міжвід. наук. зб. / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2017. Вип. 1(859). С.137-145.
3. Близнюк М.М. Карпатська Школа – далекоглядна етнодизайнерська національна програма для всіх і кожного! / М.М. Близнюк, Л.В. Обуховська // IV Міжнародний Конгрес «Етнодизайн: пошуки українського національного стилю: Полтава-Петриківка». 4-8 жовтня 2017 року.
4. Brennan, J., King, R., Lebeau, Y. (2004). The Role of Universities in the Transformation of Societies. An International Research Project. London, Centre for Higher Education Research and Information, Open University. 2004 p.1- 4.
5. Ochieng' O Benny (2017) Linking higher education to skills for sustainable development. University world news, № 211, 15 December 2017.
6. Розвиток теоретичних основ інформатизації освіти та практична реалізація інформаційно-комунікаційних технологій в освітній сфері України / В.Ю. Биков, О.Ю. Буров, А.М. Гуржій, М.І. Жалдак, М.П. Лещенко, С.Г. Литвинова, В.І. Луговий, В.В. Олійник, О.М. Спірін, М.П. Шишкіна / наук. ред. В.Ю. Биков, С.Г. Литвинова, В.І. Луговий. Житомир: ЖДУ ім. І. Франка, 2019. 214 с.
7. Сагач Г. М. Скарби Краси: монографія / Г. М. Сагач. К.: КВІЦ, 2019. 296 с.

УДК 745:069(477)

*Ганна Вережак
(Яблуниця, Україна)*

З ДОСВІДУ РОБОТИ ПРИВАТНОГО МУЗЕЮ ПИСАНКАРСТВА ГАННИ ВЕРЕЖАК

***Анотація.** В часи утвердження української державності, важливим є виховання майбутніх громадян України на прикладі народних звичаїв, традицій, обрядів, народного мистецтва. Є різні шляхи вирішення цього важливого завдання. Один із них – здійснення через студію „Писанка” приватного музею Ганни Вережак.*

***Ключові слова:** Писанкарство, народне мистецтво, традиції, гуцули, Великдень, символіка, писанки, музей, національно-патріотичне виховання, гуцулознавство, творчість, етнопедагогіка, культура, історія, обряди, звичаї, навчання дітей, мистецтво, студія "Писанка", фестивалі, музей писанкарства, науково-дослідницька робота, гуцульщина, народні ремесла.*

Автор статті ділиться досвідом роботи з тими, хто хоче навчитися сам або візьметься вчити дітей прекрасному виду народного мистецтва – писанкарству.

Ця стаття викликає інтерес тим, що автор наводить не тільки результати теоретичних розшуків, а й аргументовано доводить, що писанкарство тісно пов'язане з історією рідного краю і своїм корінням сягає в давно минулі часи і несе в собі глибокий зміст.

Під час навчання писанкарством, учні мають змогу звертатися до національного коріння, знайомитися з народними звичаями та обрядами.

Стаття привертає увагу актуальністю розглядуваного питання та є свідченням значної роботи студії „Писанка”, що діє на базі приватного музею писанкарства Ганни Вережак та її керівника по відродженню народного мистецтва, народних звичаїв, традицій та обрядів, здійснення національно-патріотичного виховання української молоді.

Я народилася в чудовому куточку української землі – Гуцульщині, вірніше Буковинській Гуцульщині. Цей край славиться не тільки своєю неповторною красою, але, насамперед, своєю самобутністю. Адже, живуть тут вільні, волелюбні, працьовиті люди – гуцули, які шанують та бережуть народні традиції. Дуже самобутній народний календар. А що вже казати про народні свята, звичаї та обряди! Особливо ті, що стосуються одного з найбільших християнських свят – Великодня. До цього свята готуються в кожній гуцульській родині: одяг шують щонайкращий – гуцульський, прибирають, білять, печуть паски, ну і, звичайно, пишуть писанки. Бо що то за Великдень без писанки?

І по нині в народі існує повір'я; „ Доки люди пишуть писанки, доти буде цей світ, а як перестануть писати, то і світ цей скінчиться”. Писанки – це зашифрована в орнаменті, знаках-символах, кольорах енциклопедія людського роду, передана нам нашими предками, як знакове письмо. Тут і зоряне небо, і дерево життя з птахами, і засіяне поле, і церкви... І все вимальоване в певному порядку, аби підтримати лад та рівновагу у нашому світі...

Мені пощастило, бо народилася я у родині, де шанували народні звичаї, традиції та народне мистецтво. Моя бабуся Єремійчук Катерина Іллівна була відомою майстринею не тільки в нашому селі, а й по всій окрузі. Вона вміла шити кожухи, сардаки, ткати килими, ліжники, запаски та писати писанки.

Пригадую, як перед Великоднем разом з бабусею та мамою сідали біля печі писати писанки. В печі жеврів вогонь, розігрівався віск у горнятку. А ми брали біле яєчко в одну руку, а в другу - писачок і починали виводити по білому яйцю воскові взори. Але перед початком роботи обов'язково треба було одіти чисту сорочку, помолитися та з добрими помислами і світлою душею починати писати писанки. І, борони, Боже, аби хтось зайшов у хату, бабуся враз промовляла: „ Сіль тобі в очах, кремін'я у зубах, як не шкодить земля воскові, аби так твої очі не пошкодили моїм писанкам!” Бабуся казала: ... „якщо подивитися на писанку злим оком, то і лінії будуть криві, і фарба не буде добре ловитися яйця”...

Бабуся вчила писати писанки та по - своєму розповідала про ті давні знаки- символи на писанках.

Безконечник – знак води, безсмертя, сонце –джерело світла і життя, блискавка – небесний вогонь, хрест –знак чотирьох сторін світу, чотирьох вітрів, чотирьох пір року, трикветр – символ вогню, ромб - родючість, граблі – символ дощу, дерево життя – символ природи, що безпосередньо відновлюється.

Кольори на писанках теж мали своє значення. Червоний колір означає любов, для молодих - надію на одруження. Жовтий колір уособлював місяць і зорі, в господарстві - врожай. Блакитний – небо, а магічне значення – здоров'я, зелений – весну, воскресіння природи. Бронзовий – землю, багату на дари плодів. Чорний з білим – пошана духів, подяка за охорону від злих сил. Сполучення кількох кольорів - родинне щастя, мир, любов, успіх тощо.

Писанки з веселими барвами, з поєднанням кількох кольорів дарують молодим – це писанки „ружка”, „квіточки” „вазончики”. Людям середнього віку дарують писанки „сорок клинців”, „кривулька”, „безконечник”, тобто писанки, які символізують добробут, достаток, успіх. Людям похилого віку - з темними барвами, з небесним мостом. Такі ж писанки носили й на могили дідів-прадідів та батьків.

На Великдень, повернувшись із церкви додому, вмивалися чистою водою в мисці, де лежали писанка та мідні монети, щоб бути красивим та багатим.

Родина сідала за святковий стіл. Спочатку розговлялися крашанкою, потім давали їсти її худобі, щоб була здоровою. А писанки – одні - залишали на взори, а інші - випорожнювали, нанизували на червону нитку у вигляді герданів і клали під образи, як оберіг, аби охороняв оселю від злих духів цілий рік або ж закопували в землю на добрий урожай.

Ці традиції, пов'язані з Великоднем, та інші, які шанувалися у нашій родині, ремесло, яке перейшло у спадок від моєї бабусі та мами, залишили навіки слід у моєму серці.

У радянські часи заборонялося ходити до церкви та писати писанки. Писанка зневажалася, принижувалася праця їх майстрів. А таке мистецтво, як писанкарство, майже не розвивалося, тому багато зразків писанкового розпису не дійшло до наших днів. Їх зберігали тільки самобутні майстрині такі, як моя бабуся. Від дочки до онуки тягнулася ота ниточка зв'язку поколінь.

Мене постійно хвилювала думка: що зробити? Аби не розірвалася ота ниточка зв'язку між поколіннями, аби і надалі писанкарство розвивалося у нашому краї?

Коли хвиля національного відродження докотилася до нашого краю, (тоді я вже працювала вчителем рідної мови у місцевій школі) твердо вирішила: буду вчити писанкарству молодих! Та з великим болем відчувала, як мало знаємо свою близьку і далеку історію, культуру. Тому почала займатися пошуковою, науково-дослідницькою роботою по вивченні історії села, звичаїв, традицій, обрядів, такого прадавнього мистецтва, як писанкарство. Спочатку вивчала, а потім узагальнила досвід писанкарів свого краю, досвід бабусі та мами, свій власний досвід, розробила науково-методичну програму, за якою почала викладати писанкарство в школі.

У 1989 році в школі, у своєму рідному селі Яблуниця, створила гурток „Майстри писанки” і почала навчати дітей писанкарству. Пізніше гурток розширився в студію. В 1992 році при Чернівецькому обласному Центрі школярів та юнацтва „Юність Буковини” була створена студія „Писанка”, яка діяла на базі Яблуницької ЗОШ I-II ступенів.

У „Юності Буковини” познайомилася і довгий час співпрацювала із заслуженим майстром України Шкрібляком М. М.

У 1991 році в м. Івано-Франківську проходив I Міжнародний Конгрес писанкарів В. М. Івано-Франківську. Серед запрошених були делегації з Канади, Англії, Франції, США. Були там і відомі зарубіжні писанкарі Катерина Лайшук, Тетяна Осадча, Галина Хоткевич, Оксана Ярош ...

Я із своєю ученицею представляли Буковину. З високої трибуни I Міжнародного Конгресу писанкарів у м. Івано-Франківську виступила з своєю програмою, говорила про буковинську писанку та про те, що її треба розвивати в нашому краї, особливо, передавати це ремесло молодим. Гарне враження ми тоді справили на закордонних гостей.

Пізніше, кілька років підряд, на запрошення Івано-Франківської Малої академії народних ремесел брали участь у Всеукраїнському дитячому „Святі писанки Галичини”. Виставка робіт студії „Писанка” Ганни Вережак знаходиться в краєзнавчому музеї м. Івано-Франківськ.

У 1992 р. при Яблуницькій ЗОШ I-II ступенів школі створила музей Писанки. Крім студії „Писанка”, вела гуртки „Музейна справа”, „Театральне мистецтво”, літературно-мовний клуб „Джерельце”. Видали збірку юних поетів школи, кращі твори увійшли до районної збірки „Я люблю тебе, світе”. Співпрацювала з Путильським районним будинком творчості. Була членом журі по захисту дитячих науково-дослідницьких робіт при Путильській гімназії.

Стала ініціатором та організатором проведення районних зльотів юних писанкарів, які проходили на базі музею Писанки 2000 - 2010 рр.

Мої учні - учасники та переможці різних районних, обласних, Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів та фестивалів. Серед них: Ковбиш Іван, Вережак Олександр, Вережак Антоніна, Вережак Дмитро, Кішляк Дмитро, Тимофійчук Іван, Василюк Марта, Рейкало Наталія, Курильчук Надія, Бровчук Тетяна а ін..

Учень Ковбиш Іван став переможцем у конкурсі „Собори наших душ”, що проходив у Києві в 1992 році, і був нагороджений дипломом I ступеня та пам'ятним подарунком – тарілкою з петраківським розписом, які вручив йому президент України Леонід Кучма. Курильчук Надія отримала II місце у I Всеукраїнському зльоті юних писанкарів у Києві.

Як керівник, я брала участь і була переможцем обласного конкурсу „Галерея мистецтв”, обласного конкурсу навчальних програм для позашкільних навчальних закладів,

та обласного фестивалю працівників освіти і науки, присвяченого 600-річчю Чернівців „Нехай святиться навіки ім'я твоє, Чернівці”. Автор посібників „Писанкарство”, „Мистецтво узору на писанці”, „По білому яйці воскові взори”, співавтор книг „Писанка Путильщини”, Хрестоматії з гуцулознавства”, „Основи художніх промислів України” (матеріали посібника друкувалися в журналі „Трудова підготовка в закладах освіти” №3, №4, №5 за 1998 р.), циклу віршів, коломийок. Написала пісні „Моя Яблуниця”, „Великодній дарунок”, „Незабутній фестиваль”, „Чічка –чарівничка”, „Добрий Ангел”, „Різдвяна-вітальна”, легенд „Про село Яблуниця”, „Про селище Ясіня”, п'єс „Писаночка мальована”, „Світ-вечір”, „Літування”.

Автор кількох наукових статей. Брала участь у ряді науково-практичних конференціях з питань українознавства, гуцулознавства, етнопедагогіки. Друкувалася в газетах „Карпати”, „Крайова освіта”, „Буковина”, в журналах „Гуцульська школа”, „Трудова підготовка в закладах освіти” і тд.

Вчитель вищої категорії, нагороджена значком „Відмінник народної освіти”, Лауреат премії ім. Омеляна Поповича, вчитель-методист.

У 2010 році вийшла на пенсію по вислужі років. Так склалися життєві обставини. Певний час ніде не працювала. Та події на Сході України, в 1914 році, заставили мене серйозно задуматися. Там помирають наші солдати, захищаючи рубежі нашої країни. А що ми можемо зробити тут, у тилу? Захотілося самій взяти участь, внести якусь часточку своєї праці у справу утвердження нашої державності. Як педагогу, як людині, не давала спокою думка:

- Як зберегти те, що вже було зроблено, і продовжити розпочату справу, щоб і надалі передавати молодим кращі надбання національної культури, що були виплекані протягом століть гуцулами?

- Що треба зробити сьогодні, аби й завтра народна пісня, коломийка, коляда, писанка, веснянки, гаївки лунали, не всихало джерело народної мудрості і творчості?

- Які зусилля докласти, щоб створити таку атмосферу, аби молодь не цуралася національного спадку, щоб прилучалася та примножувала народні скарби?

Так виникла ідея створити свою приватну школу – музей, яка би сприяла національному та патріотичному вихованню підростаючого покоління засобами народознавчого мистецтва, відродженням народних звичаїв, традицій та обрядів, що на наш погляд, є досить актуальним сьогодні.

Приміщенням для музею послужила батькова майстерня. Це окреме приміщення, розміщене на території моєї батьківської хати.

Перший рік роботи ми робили реконструкцію старого приміщення, вели пошукову роботу, збирали експонати, виготовляли вітрини, стенди, створювали робочі місця. Другий рік роботи працювали над інвентаризацією та комплектацією фондів музею. Третій рік роботи та наступні роки відзначилися участю гуртківців у всіх фестивалях Гуцульщини.

Колекція писанок рідного краю, багатство орнаментальних композицій, звичаїв, традицій та обрядів, пов'язаних з історією писанки та історією села лягли в основу експозиції музею.

Музей є одним із основних джерел, що знайомить дітей з минулим села, звичаями, традиціями та обрядами. Згідно плану роботи музею, крім практичних занять, тут проводяться екскурсії, фестивалі-ярмарки, виставки майстрів декоративно - прикладного мистецтва.

Матеріали музею постійно поновлюються та поповнюються.

Двері музею відкриті для відвідувачів. Ми провели екскурсії для учнів та вчителів шкіл Конятинської ОТГ. У 2016 р. музей відвідав депутат Верховної ради академік Філіпчук Г. Г., був тут також професор інституту етнології і антропології м. Варшави (Румунія) Лех Мроц та працівник Львівського музею етнографії та художнього промислу Роман Челик.

Створюючи музей писанкарства, основним завданням, яке я поставила перед собою – це не тільки вивчення звичаїв, традицій, обрядів, народного мистецтва свого краю, а й передати свої знання і вміння молодим, тому важливим питанням, яке потрібно було

вирішити,- це знайти приміщення, придатне для організації навчального процесу. Для цього я віддала літню кухню. Зробила ремонт: побілила приміщення та пофарбувала підлогу. Робочим місцем став стіл з лавицями на 16 чол.

Залишалося питання підготовки приміщення до роботи з писанкою, закупівлі необхідних матеріалів, інструментів.

Як наглядний матеріал, виготовила та повісила на стінах стенди „Технологія виготовлення воскової писанки”, „Матеріали, необхідні для роботи з писанкою”, „Охорона праці та техніка безпеки при роботі з писанкою”, схеми розподілу яйця та послідовність розпису писанки.

Закупила плитки, віск, фарби, писачки, яйця.

Питання організації навчання було вирішено. Зробила оголошення про набір учнів у гурток писанкарства. Бажаючих виявилось 21 учень. Це - діти сіл Яблуниця, Конятин Путильського р-ну Чернівецької обл. та сіл Черемошна і Яблуниця Верховинського р-ну Івано - Франківської обл.

Навесні 2015 р. було відкрито приватний музей Ганни Вережак.

У студії навчаються діти різного віку від 8 до 14 років, які виявили бажання навчатися писанкарству, вивчати народні звичаї, традиції та обряди. Набір 1 група (15 чол.) Форма роботи – позаурочна. Термін навчання – 3 роки.

Навчання здійснюється за авторською програмою з писанкарства, затвердженою Чернівецьким обласним інститутом післядипломної освіти. Навчання безоплатне. Працюю, як волонтер.

На заняттях діти знайомляться з історією писанки, її символікою, опановуючи її премудрості, вивчають технологічні прийоми виконання писанкового розпису, знайомляться з регіональними особливостями писанкарства України та діаспори. Особлива увага приділяється методу розгортання писанки та перенесення орнаменту із сферичної поверхні на площину. Діти навчаються писанкарства, ведуть пошукову роботу по вивченню народних звичаїв села, популяризують їх серед громадськості. Все це сприяє поглибленню художніх смаків, розвитку творчого мислення, формує інтерес до народних традицій, народного мистецтва

Після того, як діти опанували основні навички писанкарства, ми вирішили не зупинятися на досягнутому, а удосконалювати та демонструвати свої вміння, передавати їх іншим, популяризувати те, над чим глумилися, зневажали, принижували і що має право на життя як невід’ємна частина нашої історії, нашої культури, нашої біографії. І вирішили зробили це через фестивалі Гуцульщини.

В останню неділю травня, за традицією, в Путилі, проходить свято „Полонинська ватра” і означає, що отари вівчарів вже саме час виводити в гори на пасовиська. Свою назву свято „Полонинська ватра” отримала через те, що на святкуванні зазвичай запалюють великі багаття – невід’ємний атрибут виходу на полонину.

У 2014-2015 рр свято „Полонинська ватра” не проводилась через складну політичну ситуацію в країні та агресію Росії проти України.

На сьогоднішній день Вихід на Полонину 2016 – це традиційне свято, об’єднане у свого роду фестиваль. Усі охочі змогли доторкнутися до традиційного гуцульського колориту, відвідати виставку-продаж сільгоспвиробів району та області, виставку-конкурс IV регіонального конкурсу декоративно - прикладного мистецтва „Мистецтво гуцульського краю”, подивитися концерт, народні гуляння, покуштувати смачні страви гуцульської кухні.

Ми представляли на святі нашу традиційну путильську писанку, демонстрували розпис воскової писанки, співали коломийки, чим привертати увагу шанувальників народного мистецтва, гостей свята. Я представила свою виставку традиційних путильських писанок та їх розгортку.

За участь у виставці-конкурсі „Мистецтво гуцульського краю” студія „Писанка” та я, як керівник, були нагороджені дипломом I ступеня. А також отримали запрошення від гостей з Верховини на фестиваль „Полонинське літо”.

Верхній Ясенів – невеличке гуцульське село, розташоване на відстані 12 км. від районного центру Верховина. Щороку в кінці червня у Верхньому Ясеніві відбувається фольклорне свято „Полонинське літо”.

Насамперед - це свято вівчарів та полонинників. В цей день всі вівчарі з околиць збирали свою худобу та виганяли на пасовища – полонини - на все літо. Там вони і літували: розпалювали ватру, пасли та доїли овець, робили овечий сир.

Вогонь, що в перший день розпалювали у ватрі , мали підтримувати все літо. Вірили, що така ватра – сильний оберіг від звірів, а також чугайстра, мавок.

Ми вперше приїхали на фестиваль у Верхній Ясенів. Тут діти демонстрували розпис писанки воском та популяризували народне мистецтво через одноактну п'єсу на побутову тему „Писаночка мальована”, написану за народними звичаями нашого села Яблуниця.

Цілий день діти демонстрували розпис писанки, проводили майстер-клас для бажаючих навчитися їх писати .

Стомлені, але задоволені, діти поверталися додому з нагородами - дипломами Всеукраїнського товариства „Гуцульщина”, а також отримали запрошення на всі подальші Гуцульські фестивалі.

Минулого року фестиваль вийшов на новий, міжнародний рівень. Починаючи з 2018 р. Карпатський фестиваль проходить в рамках Міжнародного форуму Східної та Центральної Європи – Via Carpatia.

Цього разу до свята „Полонинське літо” ми підготували виставку писанок на тему „На полонині”, що відповідала темі фестивалю. Це писанки із зображенням овець на пасовиськах та писанки, що відображали життя і побут пастухів. А також я представила свою виставку писанок „Всюди буйно квітне черемшина”, на слова відомої пісні „Черемшина”.

Оскільки фестиваль міжнародний, на святі було багато гостей як з України, так із- за кордону. Юні писанкарі демонстрували розпис писанки, виконували коломийки. Присутні із задоволення дивилися та спостерігали за процесом розпису писанки, а ті, що забажали долучитися до цього процесу, могли самі взяти писачок в руки і писати писанку під керівництвом юних майстринь Псарюк Сніжани, Гарватюк Карини, Заєць Наталії, Косован Ірини та Косован Марії.

Міжнародний фестиваль 13 серпня 2018 р., що проходив на Коломийщині представляв автентичну культуру гуцулів, їхні традиції, побут та багато років збирає представників цього талановитого етносу з усіх куточків світу.

Завдяки проведенню таких фестивалів, українці ніколи не втратять своєї ідентичності. На стадіоні „Колос” села Королівка розгорнулося основне фестивальне дійство. Тут відкрито містечко майстрів народної творчості та фольклорно-музичне подвір'я „Коломийщина гуцульська”.

Приємно те, що ми теж змогли долучитися до цього свята, та представити народне мистецтво писанкарства, яке довгий час зазнавало занепаду і має право на життя як невід'ємна частина нашої історії, нашої культури, нашої біографії.

На фестивалі ми представили писанку нашого буковинського краю, демонстрували розпис писанки, виконували коломийки та показали п'єсу на побутову тему „Писаночка мальована”, а також проводили майстер – клас для тих, хто забажав спробувати навчитися писати писанку. Зібрали біля себе багато шанувальників цього прадавнього мистецтва. Наша виставка привернула увагу гостей з Болгарії, м. Чернівці та Львова. Вони були вражені майстерністю дітей.

Я представляла на святі буковинські писанки та їх розгортку.

Наша участь у фестивалі була відзначена дипломами оргкомітету фестивалю.

За збереження, відродження та розвиток народного мистецтва Буковини щороку вручається премія ім. Григорія Гараса - відомого орнаменталіста Буковини. Звання лауреата премії ім. Григорія Гараса я була удостоєна як популяризатор народного мистецтва – писанкарства. 5 серпня 2017 р. Червоній залі Чернівецького національного університету ім. Юрія Федьковича. Премію вручив голова обласної держадміністрації Олександр Фищук.

В Путильській районній центральній бібліотеці був проведений творчий вечір вшанування „Життя в писанці Ганни Вережак”.

XVI фестиваль - ярмарок „Гуцульська бриндза” проводиться у м. Рахові щороку, у першу неділю вересня. Це свято повернення вівчарів з полонин до додому. Демонструє справжні традиції гуцулів – полонинників - їх побут, ремесла, культуру, гостинність і здобутки.

Цього року фестиваль „Гуцульська бриндза” зібрав на схилах Карпат кілька тисяч туристів з різних куточків України, близького та далекого зарубіжжя, більше сотні виробників традиційних закарпатських страв та бриндзи, десятки творчих колективів, митців та майстрів прикладного мистецтва.

До цього фестивалю ми готувалися дуже серйозно. Виставка писанок, гуцульські співанки, які виконували гуртківці та одноактна п'єса „Літування” , яка була покладена юними акторами - це програма нашої участі у фестивалі, через яку ми прагнули передати життя і побут полонинників. І, обов'язково, наші традиційні майстер – класи для всіх бажаючих спробувати написати писанку своїми руками. Бажаючих було чимало. Та найбільше запам'ятався майстер - клас для дівчинки Марти та її мами, які приїхали на фестиваль з Чехії. Вони уважно слухали своїх маленьких наставників та старанно розписували свою першу писанку. Пані щиро дякувала юним писанкарям за навчання.

Щасливі, з масою позитивних вражень та з нагородами від Всеукраїнського товариства „Гуцульщина”, ми поверталися додому.

Смт. Ясіня Рахівського району Закарпатської обл. - столиця Гуцульської Республіки 1918 -1919рр. щорічно проводить свято „Довбушева юшка”. Головна страва свята - юшка, до якої можна поставити усе, що вдасться знайти в лісі від м'яса до ягід. Страву назвали на честь Олекси Довбуша –відомого карпатського опришка, тому вважають її ледь не основною стравою свого селища. На святі студія „Писанка” давала майстер-класи для учнів Ясінянських шкіл та всіх бажаючих та представили виставку писанок на тему „Ой, по - під гай зелененький”, „Довбушева юшка”

Урочисті заходи з нагоди 100-річчя утворення Гуцульської Республіки відбулися в Ясені на Рахівщині. У центрі селища на площі ім. Героїв Гуцульської Республіки, біля пам'ятника її Президенту Степану Ключураку, провели вселюднє віче. Участь у заходах взяли не лише закарпатці, а й представники Всеукраїнського товариства „Гуцульщина” із різних куточків України, в тому числі й з Івано -Франківська та сусідньої Румунії .

Ми представили на святі виставку писанок, підготовлену спеціально до 100-річчя Гуцульської Республіки. Це дитячі роботи та моя авторська виставка писанок на тему „Ясіня: минуле і сьогодення”, яку я присвятила 100- річчю Гуцульської Республіки 1918-1919 рр.. Це – 100 тематичних писанок, на яких я старалася відтворити національно-визвольну боротьбу закарпатців за своє визволення проти поневолювачів, життя і побут гуцулів, традиції, звичаї та обряди, спорт. Ці писанки – мій подарунок зі святом, який я подарувала для музею смт. Ясіня.

Провели майстер-клас для учнів Ясінянських шкіл та студентів українського ліцею ім. Т.Шевченка Сінготу. Румунія.

Із 2 по 7 травня і Ясенях проходив Міжнародний фестиваль – конкурс мистецтв „Гуцульська родина”. Фестиваль проходив в рамках святкування з нагоди 100 – річчя з дня створення Гуцульської Республіки в смт. Ясіня.

До цього фестивалю ми готувалися по - особливому. Підготували програму виступу, яка включала:

- виставку писанок на тему „Гуцульська родина”;
- виконання коломийок про писанку;
- постановка одноактної п'єси на побутову тему „Писаночка мальована”;
- майстер-клас з писанкарства;

Для музею Ясіня я подарувала виставку писанок на тему „Гуцульська родина” та „Ясіня в молитві”.

Журі, в складі якого були представники з Румунії, високо оцінили нашу роботу. Ми отримали диплом І ступеня з присвоєнням звання лауреата Міжнародної премії „Гуцульська родина” в номінації „Писанкарство”.

Фестивалі, на яких ми побували, надихнули нас на думку: чому б не провести такий фестиваль у нашому селі на базі приватного музею Ганни Вережак? Адже наш край теж славиться своїми традиціями, звичаями та обрядами, народними майстрами.

Ми розгорнули велику пошукову роботу по вивченню народних традицій. Усе розпочинається зі спілкування з носіями народних скарбів – батьками та жителями старшого покоління. З їх участю діти записують відомості про писанку, коломийки, веснянки та гаївки, легенди, перекази, прислів'я та приказки рідного краю, дівочі гадання на Андрія, ігри та забави, які проводились на Великдень коло церкви.

Серед наших дідів-прадідів можна записати безліч найпрекрасніших колядок а щедрівок.

Записані з уст місцевих жителів колядки, щедрівки, веснянки та гаївки (гембези, як їх у нас називають), розповіді про старовинні звичаї та обряди вивчаються поглиблено. А найбільш цікаві матеріали перетворюються на святкове театралізоване дійство. Так були покладені п'єси „Світ-вечір”, „Писаночка мальована”, „Літування” під час проведення фестивалю „Розливаються по селі вечорниці, по нашому селі”, селі Яблуниця, „Ходить селом коляда, Яблуницька коляда”, Котилася писаночка з гори на долину”. Ділимося досвідом проведення фестивалю, „Ходить селом коляда, Яблуницька коляда”.

Для проведення свята такого масштабу потрібна була сцена. На допомогу прийшли батьки Мицканюк Р. М, Косован І. М. та мої колишні учні. Під керівництвом Дроняка В. І., тепер майстра лісових культур, була створена робоча група до складу якої ввійшли майстри села Логош П. Ю., Василюк В. В., Малиш Я. М., Малиш С. П., Малиш М. М. Часу до проведення фестивалю було обмаль, тому працювали оперативно. За один день ці хлопці зібрали необхідні для будівництва матеріали: дошки, бруси, шифер і того ж дня поклали сцену, де мало проходити свято та підготували місце для виставки народних майстрів. „З такими людьми, - як кажуть в народі, - можна і край боронити”.

У грудні місяці 2017 р. на базі приватного музею писанкарства Ганни Вережак ми провели перший незабутній фестиваль „Розливаються по селі вечорниці, по нашому селі, селі Яблуниця”, у великодні святкові дні – фестиваль „Котилася писаночка з гори на долину, прикотилась писаночка до нас на гостину.

На фестивалях прозвучали також „Легенда про село Яблуниця”, пісні „Моя Яблуниця”, „Незабутній фестиваль”, „Чічка - чарівничка”, „Різдвяна- вітальна”, „Великодній дарунок”, які я написала спеціально до фестивалів, проведених у нашому селі Яблуниця.

4-5 травня 2019 р. у Чернівцях у Літньому театрі в парку ім. Т. Г. Шевченка проходив III Міжнародний чемпіонат з фольклору та I Національний чемпіонат фольклору в Україні. 15000 учасників!!! Трохи більше 100 колективів з України, Латвії, Болгарії. Чемпіонат мав конкурсний характер. Гран-прі отримав колектив з м. Богодухівка Черкаської обл.

Студія „Писанка” виступила з фольклорно-мистецькою композицією „Котилася писаночка з гори на долину”. Завдяки наполегливій праці, величезного бажання, таланту та жаги до перемоги, скарбничка досягнень нашої студії поповнилась II місцем у номінації „Відтворення народних традицій”, з присвоєнням студії „Писанка” звання лауреата II Міжнародної премії за участь у чемпіонаті світу з фольклору та лауреатами II премії за участь у Національному чемпіонаті з фольклору в Україні у номінації „Відтворення народних традицій”. (Чернівці – 2019. „Таланти 21 століття”) Стомлені, але щасливі повертались додому із масою позитивних вражень, нагородами, подарунками.

Виносимо щире вдячність спонсорам голові Конятинського ОТГ Комариці О. П., начальнику освіти та культури нашої громади Фрею Д. І. та лісничому Яблуницького лісництва Мицканюку Р. М.

У серпні місяці 2019 р. студія „Писанка” взяла участь та стала переможцем у обласному конкурсі для ОТГ.

У 2019 р. у курортному містечку Яремче, що на Прикарпатті, проходив XXV Міжнародний гуцульський фестиваль. Цього року він ювілейний – 25. На свято прибуло багато гостей з різних областей України та закордонні делегації з Румунії, Польщі, Молдови та Прибалтики.

Основне завдання фестивалю – це зберегти, примножувати народні традиції, звичаї та народне мистецтво. Цього року акцентували увагу на музичних уподобаннях молоді. Я із своєю студією „Писанка” вперше прибули на фестиваль у Яремче. Тут ми представили свої писанки, написані спеціально до цього фестивалю, демонстрували свої вміння, як правильно розписати писанки і виконували гуцульські співанки, чим привернули увагу багатьох прихильників народного мистецтва. Незважаючи на дощ, діти співали та звеселяли гостей.

Тут, на фестивалі у Яремче, ми познайомилися з професором Адамовичем. Євген Антонович уважно розглядав наші роботи, слухав виконання коломийок. Про свої враження записав у Книзі відгуків: „Вражений. Зачарований. Розчулений.” та запросив взяти участь у Міжнародному конкурсі юних дизайнерів „Україна квітуча”, що проходить щорічно у Києві. Звичайно, ми погодились. Протягом 2018 - 2020 рр. приймали участь у конкурсі молодих дизайнерів „Україна квітуча” І. як результат, - отримали дипломи І ступеня за майстерно виконані тематичні писанки. Переможцями стали юні писанкарі Заєць Наталія, Псарюк Сніжана, Гарватюк Карина у номінаціях „Місто без машин”, „Школа моєї мрії”, „На дахах і будинках ростуть сади”.

29 серпня – 1 вересня Гуцульський фестиваль завітав до м. Вижниця на славнозвісну Буковину. Усміхнені обличчя буковинців радо вітали на своїй землі XXVI Міжнародний гуцульський фестиваль та всіх гостей свята. Звідусіль лунала музика, що здавалося співає кожне українське серце від Заходу до Сходу. Адже фестиваль зібрав чимало талановитих людей з різних куточків України та з-за кордону.

Настрій був справді святковий: всюди лунали запальні гуцульські пісні, святкова мелодія, перші незабутні враження.

Фестиваль для гостей – це насамперед свято, відпочинок, а для народних майстрів – це наполеглива праця. До цього фестивалю студія „Писанка” готувалася дуже серйозно. Написали біля 100 тематичних писанок. Це писанки з оленями, вівцями, вівчарами та святкові - з емблемою сьогодення фестивалю. Виставка привернула увагу гостей. Кожен, хто оглядав виставку, захотів придбати собі такий подарунок. Діти демонстрували розпис писанки та виконували гуцульські коломийки.

Схвальну оцінку ми отримали від делегації з Києва. Професор Антонович Є. А. подякував за виступ та запросив взяти участь у Міжнародному конгресі, присвяченому 105 - річниці Полтавського національного педагогічного університету ім. В. Г. Короленка, що відбудеться в листопаді 2019р.

Доброю традицією стало проводити майстер - класи у школах Гуцульщини та літніх таборах.

Так, був проведений майстер клас „Котилася писаночка через тин, прикотилась писаночка в Конятин” для учнів 3-4 класів Конятинського ЗНЗ Конятинської ОТГ Путильського району Чернівецької обл., майстер - клас „Котилася писаночка з Яблуниці, прикотилась писаночка в гості до Вижниці” для учнів 5-8 кл. школи № 1 та школи - інтернат м. Вижниця Чернівецької обл., майстер-клас „Котилася писаночка щодуху, щосили, прикотилась писаночка в гості до Путилі” для учнів художньої школи смт. Путилі Чернівецької обл. та майстер - клас „Котилася писаночка через місток, прикотилась писаночка в гості до арт-студії „Їжачок” для дітей м. Кривий Ріг. в таборі „Бульбона” Путильського району Чернівецької області.

Одним з найбільших майстер – класів, за кількістю його учасників (біля 70 чол.), був проведений у школі с. Ясіня Рахівського району Закарпатської обл. У майстер-класі взяли участь учні всіх шкіл Ясіня.

Селище Ясіня залишило незабутній слід у житті нашої студії „Писанка”. Ми були тут кілька разів. Це - свято „ Довбушева юшка”, Свято селища, присвячене 520-річчю від дня його заснування, святі, присвяченому 100-річчю Гуцульської Республіки 1918-1919 рр., провели майстер-клас у Ясінянській ЗОШ №2, відвідали краєзнавчий музей смт. Ясіня, побували на горі біля пам'ятного знака „Ясіня – серце Карпат”. Дізналися багато про історію столиці Гуцульської Республіки, про її жителів. Ясінянці дуже люблять своє селище, поважають його традиції та роблять все, щоб вони розвивалися та примножувалися. На пам'ять про нашу співпрацю колекцію писанок „Ясіня: минуле і сьогодення”, „Ясіня в молитві”, написала та подарувала для жителів селища „Легенду про Ясіня “ та пісні „Ясіня – серце Карпат”, „Дорій Ангел”. Ми щиро дякуємо ясінянцям за запрошення, гостинний прийом та виносимо вдячність селищному голові Зелінському Е. Ф. та депутату селищної ради, меценату Криниці О. В. за підтримку та повагу до нашої творчості.

Діти отримали солодкі подарунки та квитки на каруселі смт. Ясіня від мецената Олександра Криниці

Моя праця була відзначена. Я нагороджена орденом „ За заслуги на честь 520 - річчя смт. Ясіня”, орденом „Ясіня. Гуцульська Республіка. 100 років”, орденом „Ясіня. Гуцульська Народна Рада. 100 років” та пам'ятною медаллю „ Гуцульській Республіці -100”.

Мені випала велика честь взяти участь у II етапі Всеукраїнського проекту „Я-Українка”.

23 травня 2018 р. в Офіційному будинку прийомів (м. Київ, вул. Грушевського, 22) відбулася урочиста частина Всеукраїнського проекту „Я – Українка”, який проходив за участі представників Адміністрації президента України, народних депутатів України, органів влади та місцевого самоврядування, громадських об'єднань тощо. Він розповів про 150 жінок, які об'єднали наполегливу працю, любов до України для блага та розквіту нації. Вони возвеличують країну, множать здобутки, зачаровують своє вдачею, вражають шляхетністю і милосердям. В рамках Проекту кожній з учасниць було присвоєно народне звання „Берегиня України” з врученням ордену, подяки „ За особистий внесок у розвиток Української державності, духовне відродження нації”, а також Книги Пошани „Я-Українка”.

Мені приємно, що і наша невтомна праця потічком вливається у загально - народну справу.

За особистий внесок у розвиток Української держави та духовне відродження нації, я була нагороджена орденом „Берегиня України”, який вручив мені Перший президент України Леонід Кравчук, а також була нагороджена Почесно грамотою голови Всеукраїнського проекту „ Я- Українка” народного депутата Верховної ради Олександра Марченка. Ім'я Ганни Вережак записано до Книги Пошани України.

Цей проект та всі вищезгадані, надихають нас на нові справи та звершення, вселяють віру в щасливе майбутнє нашої нації.

Ми пишемо писанки майже цілий рік. За традицією, на Великдень, як правило, пишемо традиційні гуцульські писанки такі, як „хрестик”, „Великдень”, „церковця”, „ружка”, „сорок клинців”, „павучки”, „метелики”, „квіточка”, „рукави”, „бочечка”, „вазончик”, „косий хрест”, „безконечник” та сучасні - до різних фестивалів. Це писанки із зображенням сюжетних картин. Так, до фестивалю „Полонинська ватра” смт. Путила та , „Полонинське літо” с. Верхній Ясенів писали писанки із зображенням оленів, коників, що відзначалися проводами вівчарів на полонини та писанки із зображенням оленів, коників, писанки із символами - оберегами , щоб оберегали вівчарів від блискавки та хижаків – ведмедів та вовків. До свята „ Довбушева юшка” смт. Ясіня Закарпатської обл. писали писанки із зображенням опришків, коней, оленів, До фестивалю Андріївські вечорниці ми писали писанки із сценами дівочих гадань, до Різдва - із колядниками, малим Ісусом, до Національного чемпіонату з фольклору в Україні - писанки із зображенням народних казок на пісень. До конкурсу „Україна квітуча”- писанки на теми „Місто без машин”, „Школа моєї мрії”, „На дахах і будинках ростуть сади”, „Навколишнє оточення людини” і тд.

Наша участь у фестивалях була відзначена дипломами Всеукраїнського товариства „ Гуцульщина”. Стали лауреатами I Міжнародної премії у фестивалі - конкурсі мистецтв

„Гуцульська родина” та лауреатами II Міжнародної премії за участь у чемпіонаті світу з фольклору та лауреатами II премії в Національному чемпіонаті з фольклору в Україні. Чернівці -2019 р. („Таланти 21 століття”). Дипломантами Міжнародного конкурсу „Україна квітуча – 2020”.

Майже три десятиліття ми намагалися самі осмислити, збагнути і передати молодим цей безцінний дар, яким наділена наша нація. Чимало зусиль доклали, щоб у маленькому селі Яблуниця на Буковині відкрити музей, який би став центром відродження традиційного народного мистецтва, осередком формування національно-патріотичного виховання української молоді.

Ми пройшли великий тернистий шлях, зустрічаючи на своєму шляху різні перепони. Та не впали духом, не зломилися, а витримали і зуміли понести у світ нашу писанку – цей вічний оберіг, що кличе до весни, до сонця, до нового воскресіння.

Ті терни – то гнітюча заборона розповсюджувати писанку, надавати їй величі та краси, то черствість правлячих душ і сліпота на стежині прозріння. Але мрії збуваються і прийшла довгоочікувана пора українського національного Відродження. Воскресне писанка! - Воскресне Україна!

Тільки людина сильна духом, віддана своїй справі, людина, яка любить свій край по-справжньому, здатна творити великі діла в ім'я майбутніх поколінь.

Цей шлях я пройшла разом з своїми маленькими вихованцями. Ці імена повинна знати історія. Це - Псарюк Сніжана, Псарюк Олег, Бубряк Богдана, Бубряк Едуард, Гарватюк Каріна, Гарватюк Валерія, Тищенко Катя, Косован Марія, Косован Ірина, Засць Наталія, Засць Іван, Засць Христина, Дуленчук Настя, Петрик Ріта, Киверо Аліна, Ключук Надія, Ключук Оксана, Кочерган Ігор, Аннич Євгенія, Дроняк Діана, Навотна Ірина, Попюк Марина, Мицканюк Володимир, Бельмега Мирослав. Ці юні писанкарі пізнали ази писанкарства, пройшлися всіма фестивалями Гуцульщини, прославляючи та популяризуючи мистецтво наших дідів-прадідів.

Сьогодні я пишаюся тим, що вивела у світ не одне покоління юних писанкарів, а приватний музей писанкарства Ганни Вережак – це невеличкий внесок у розвиток нашої духовності, нашої національної культури.

Я не знаю, як розпорядиться доля, і ким стануть мої вихованці в майбутньому, але точно можу сказати, що зерна добра, які я засіяла в їхні душі проростуть з часом і дадуть свої сходи. Свої вміння і знання вони передадуть свої дітям, а діти – внукам.

Багато зроблено та ще багато треба зробити, щоб пізнати себе, пізнати наші корені, стати на свій шлях. Іти своє дорогою в майбутнє з гордим ім'ям Українця.

Я вірю в Україну, вірю в її щасливе майбутнє, і в молоду зміну, яка буде любити свою Батьківщину, берегти, шанувати та примножувати досвід своїх дідів-прадідів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Основи національного виховання. Концептуальні положення: Київ, 1995.
2. Гуцульщина: Історико - етнографічне дослідження: Наукова думка, 1967.
3. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис: Оберіг, 1991.
4. Манько В. Українська народна писанка. - Львів: Свічадо, 2005.
5. Україно, нене моя! Сповідь: поезії, писанки. Збірник: Веселка, 1993.
6. Пише писанки бабуся, пише мама, пишу я. Збірник: Український Центр народної творчості, 1992.
7. Писанка на Путильщині. Збірник, Путила, 1994.
8. Христос воскрес! З святом Великодня! Писанки на Україні: Незброштурований альбом: Муза, 1991.

НАРОДНИЙ ХУДОЖНИК УКРАЇНИ ТАРАС ДАНИЛИЧ – ЕТНОМОТИВИ У ТВОРЧОСТІ

***Анотація.** Тарас Данилич – відомий український художник, живописець народився 7 березня 1945 р. у с. Тур'я Поляна Перечинського району Закарпатської області. У 1964 р. закінчив відділення художньої обробки дерева Ужгородського училища прикладного мистецтва, де педагогами з фаху були знані митці: скульптор Василь Свида, живописці Антон Шепя, Микола Медвецький.*

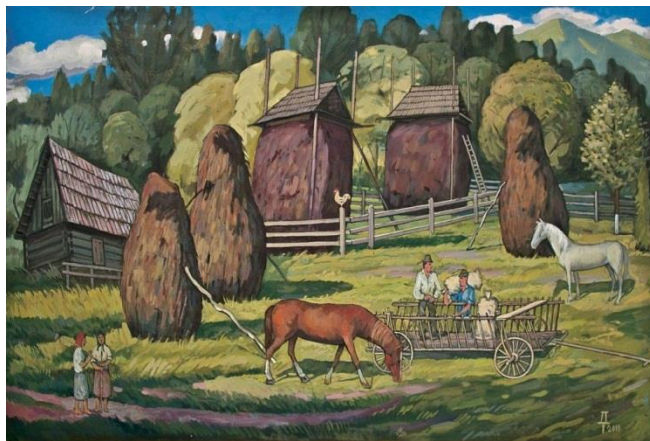
***Ключові слова:** Тарас Данилич, живопис, народний художник, Закарпаття, темперний живопис, олійний живопис, народний побут, народні традиції, етнографія, художник, образотворче мистецтво, картини, виставки, премії, закарпатська школа живопису, портрети, пейзажі, багатофігурні композиції.*

Свою творчу кар'єру починав як різьбяр по дереву, однак справжнє визнання здобув саме як художник, бо відчував потяг до живопису. Беручи участь у колективних експозиціях та під впливом видатних майстрів закарпатської школи Е. Контратовича, А. Коцки, А. Кашшя, З. Шолтеса, Г. Глюка, В. Микити, художник активно долучився до живопису. Творчість митця формувалася на визнаній школі живопису Закарпаття, яку плекали художники кількох поколінь, згодом Тарас Данилич виробив власний стиль.



Трудовий день. 1989 р. Полотно, темпера, 89Х91

З кінця 70-х років Тарас Данилич постійно бере участь в обласних (з 1979 р.), всеукраїнських та закордонних (з 1987 р.) художніх виставках. Організував персональні виставки в Ужгороді (1975, 1995, 2005), Києві (2004), Мукачеві (2005). Член Національної спілки художників України з 1989 р. Працює у техніці темперного та олійного станкового живопису. Автор пейзажів і, насамперед, багатофігурних сюжетних композицій. Володіє цікавою й оригінальною манерою художнього письма. Оптимістичні і щирі твори митця – це вируjące дійство народного життя, побуту, праці, звичаїв і фольклору, що органічно вплетені у казкову природу рідного краю. Його багатолюдні сцени, майстерно виписані до найдрібніших деталей і персонажів, чимось ледь вловимим перегукуються з полотнами славнозвісного нідерландця Пітера Брейгеля Старшого.



Старе сіно, 2010 р. Полотно темпера, 82X126

Тарас Данилич – багаторазовий лауреат закарпатської обласної премії в галузі образотворчого та прикладного мистецтва імені Й. Бокшая та

А. Ерделі (1996, 2009, 2015, 2017). Наразі художник зауважує: «Премія – це стимул. Якщо будеш думати тільки про неї, то ти її ніколи не отримаєш. Просто працюй, працюй, працюй. Нагорода сама тебе знайде». До речі, майстерня художника напрочуд охайна та затишна. Зрештою, так само виглядають будинок, подвір'я й усе господарство митця. Вочевидь, ця впорядкованість є прикметною рисою характеру й творчого почерку художника... Працює Т. Данилич у техніці темперного та олійного станкового живопису. Відомий насамперед як автор багатофігурних сюжетних композицій, за якими можна вивчати географію та етнографію Закарпаття. Дивлячись на його полотна, надовго поринаєш у мальовничий світ Карпатських гір і полонин, стаючи мимовільним учасником народного побуту, праці, обрядів і свят. Навіть назви робіт промовляють самі за себе: «Молитва за країну», «Стужицький дуб», «Ужгородський ярмарок», диптих «Під Варваркою та Стримбою», «Танок молодої», «Турянські коляди», «Поливанки під Гострою», «Спогади старого мельника», «Свадбівний когут», «Свято св. Іллі у Буківцях», «Сільська студня».



На вулиці, 1989 р. Полотно, темпера, 80X90

Сам автор зізнається, що ідею майбутньої роботи може виношувати рік, а то й більше, але процес малювання відбувається швидко, на одному диханні, хоча роботи об'ємні. Глибоко закоханий у рідний край та його людей, народний художник України Тарас Данилич каже: «Для мене Закарпаття – місце, де я народився та виріс, де живуть рідні. Звідти черпаю й натхнення для своїх картин. За допомогою живопису цю красу намагаюся донести й до вас, тому всі зможете хоча б на мить побувати в Карпатах». І нині митець продовжує активно творити, займаючись, крім живопису, ще й оздобленням іконостасу місцевої церкви. Він вийшов із народу, але залишився разом із ним, пам'ятаючи, що є його часточкою на всі сто відсотків.



Десятки персонажів живописних сцен Тараса Данилича виписані з віртуозною автентичністю, тут немає випадкових чи знеособлених фігур. Тому митця ще називають майстром мініатюрного портрета, де кожна фігурка має власний характер, не губиться серед інших. Все, що зображено на картинах, живе справжнім життям! Більшість персонажів, архітектурних

пам'яток, пейзажних і сюжетних композицій не є вимислом. Митець зазначив, що першу свою роботу намалював у гірському селі Буківцьово на Великоберезнянщині, потім поїздки селами захопили. Тому й нині чимало подорожує Закарпаттям, любить творити з натури; усе, що його цікавить, зображає олівцем на папері. Роблячи ескізи, багато спілкується з людьми, спостерігає за їхнім повсякденним життям, фіксує різні ситуації та сценки. А відтак у своїй філігранній брейгелівській манері переносить усе це на живописні полотна. Навіть декілька півників, що живуть у господарстві митця, стали героями колоритної серії картин «Газда». «Мої полотна прості, як саме життя, і

багаті всім тим, що в ньому є», – додає.

За значний особистий внесок у соціально-економічний, науковий та культурний розвиток України, вагомі трудові здобутки та активну громадську діяльність Т. Даниличу присвоєно почесні звання «Заслужений художник України» (2005) та «Народний художник України» (2016).

Творчість Тараса Федоровича Данилича сприймається як натхнення піснями земній красі і народній духовності.

Оригінальний художник з неповторним творчим обличчям, високою самобутньою мистецькою культурою через засоби образотворчого мистецтва невтомно пропагує традиції етнічних груп Закарпатського регіону, щоразу знаходячи нові образи та сюжети. Картини, виконані в техніках олійного і темперного живопису, славлять природу рідного краю і звеличують людину-трудівника, яка невтомною працею примножує багатства народу, творить пісні та легенди. Цикл живописних творів «Мій срібний край» у 2015 р. висунуто Національною спілкою художників України на здобуття Національної премії України імені Тараса Шевченка. Над циклом працює віддавна, добре знає, як зауважувалося вище, народні звичаї, обряди, вірування, думки та почуття людини, адже понад півстоліття Тарас Федорович мешкає у гірському закарпатському селищі Дубриничі, розташованому в Ужанській долині. На колоритних полотнах стверджується життєвий оптимізм та світле сприйняття навколишнього світу його героями — лемками, бойками, гуцулами.

Тарас Данилич є також автором грандіозних панорамних полотен. Вони випромінюють ауру світла і добра, мудрості і чистоти. «Молитва за Країну» (2014), «Стужицький дуб» (2014), «Ужгородська ярмарка» (2013), вражають глядача багатогранністю життя, народнопісенною стихією, невичерпністю фантазії автора. Картини художника зберігаються у фондах Закарпатського краєзнавчого музею, Міністерства культури і мистецтв України.



Газда, 1989 р. Полотно, темпера, 80X100

Загальновідомою в Україні і світі є школа живопису Закарпаття з великими майстрами і традиціями, котрі переходять із покоління в покоління, примножуючись та збагачуючись. Характерними її ознаками є палка любов до рідного краю, досконале знання життя та побуту земляків, вміння передавати інформацію молодшому поколінню. Важливим для учнів шкіл мистецтв, на нашу думку, є вивчення цього унікального явища, намагання його творчо застосувати.

Багато елементів саме творчості Тараса Данилича є чудовим навчальним матеріалом. На полотнах маєстро природа і людина перебувають у гармонійному співзвуччі. Надзвичайно повчально: коли художник показує буденну селянську працю, то кольори пейзажу стримані, а коли свято – то доквілля ніби розквітає вбранням та іншими його атрибутами. Починає звучати на повен голос осанна Богові, Природі, Вічності!

На жаль, у наш час все різко і невідворотно змінюється: зникають перлини дерев'яної архітектури, якими славилися колись Карпати, з'являються нові будови – більш модерні, але втрачається самотність. Важливо не забувати власну історію та її витoki. Тому для учнів (тепер і в майбутньому) творчість Тараса Данилича може стати цінним каталогом зображених мотивів, характерних для гірського краю.



Особливе місце у творчості закарпатця посідає захоплення народним, про вже теж йшлося вище, зодчеством Закарпаття. Будучи глибоким знавцем давньої архітектури і побуту, Данилич майстерно використовує ці етнографічні мотиви.

Вибудовуючи дрібними мазками архітектуру чи елементи пейзажу, він підкреслює їхню гармонійну спорідненість і ніби розповідає глядачам про історію народного будівництва.

Характерно, що у кожному випадку, зображуючи церкву або капличку, чи звичайне селянське житло із стареньким похиленим тином, мистець уважно ставиться до відтворення самотніх рис, що склалися упродовж років. У творчості художника можемо виділити до дрібниць чітко зображену архітектуру різних регіонів Закарпаття, предмети



побуту, ландшафти поселень тощо. У воістину енциклопедичній праці художника чимало також мотивів із повсякденної праці жителів Закарпаття (садіння картоплі, сінокоси, збирання врожаю та ін.). Багато зображень свійських тварин в оточенні характерних фрагментів природи. Скажімо, півня (улюблена тема в творчості Данилича). Загалом, у ній безліч готових взірців для наслідування.

Високою і розлогою темою художника є зображення небуденних подій – Великдень, Різдво, храмові свята у різних регіонах Закарпаття. Сакральна архітектура при цьому передана із дивовижною точністю.

Образно кажучи, творчість народного художника України Тараса Данилича – це справжня скарбниця,

унікальний музей неповторної, багатой на мистецькі несподіванки і таємниці, історії славетного Закарпаття.

Пропоную колегам використовувати окремі елементи творів Т. Данилича для вивчення, зокрема, конструкцій будов, навколишнього середовища та елементів народного побуту учнями мистецького спрямування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ковальчук О. Світанковий світ Тараса Данилича // Тарас Данилич. Малярство. За редакцією М. Маричевського. Ужгород-Київ-Львів: Афіша, 2003.
2. Данилич Тарас Федорович // Художники Закарпаття. Ужгород: Карпати, 2001.
3. Матеріали з приватного архіву Т. Данилича.

УДК 75.071(477):745/749(477.83/.86)«1920/1930»

Любов Волошин
(Львів, Україна)

МАРІЯ КРОМПЕЦЬ-МОРАЧЕВСЬКА І ЇЇ ВНЕСОК У ПРОЦЕС СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ В УЖИТКОВОМУ МИСТЕЦТВІ ГАЛИЧИНИ 1920-1930-Х РР.

***Анотація.** Марія Кромпець-Морачевська (1897–1960) — видатна галицька художниця, педагог і майстер декоративно-ужиткового мистецтва, одна з ключових постатей, яка вплинула на розвиток національного стилю в Україні в ХХ столітті. Народилася в родині поляка та українки на Золочівщині, здобула освіту в Львові, де навчалася в Державній Мистецько-Промисловій школі та Мистецькій школі Олекси Новаківського.*

***Ключові слова:** Марія Кромпець-Морачевська, галицька художниця, декоративно-ужиткове мистецтво, національний стиль, Українське Товариство Прихильників Українського Мистецтва, Олекса Новаківський, Мистецька школа, педагог, Львів, традиційні ремесла, ручні роботи, рисунок, художня освіта, культура Галичини, народне мистецтво, творчість ХХ століття, галицька школа живопису.*

Серед галицьких художників, які спричинились до формування новітнього національного стилю в українському ужитковому мистецтві ХХ століття, помітне місце займає Марія Кромпець-Морачевська (1897-1960), - серйозна, інтелігентна художниця, яка у період міжвоєнного двадцятиліття впродовж багатьох років працювала у Львові як педагог і художник-практик у сфері декоративно-ужиткового мистецтва, беручи активну участь в художньому процесі Галичини того періоду.

Народилась художниця 10 квітня 1897р. на Золочівщині (Львівська область) в багатодітній родині поляка поштового урядовця Петра Кромпця, одруженого з українкою Йоанною Жовнірчук. В 1911 р. родина Кромпців переїхала до Львова, де Марія отримала початкову і середню освіту, закінчивши тут Торговельну школу Товариства «Просвіта» та

вчительську семінарію. Певний час (1922-1923) навчалася у Державній Мистецько-Промисловій школі, яка користувалась тоді авторитетом одного із сильніших на Галичині художніх учбових закладів. На той час тут викладали такі досвідчені польські мистці та педагоги, як Едвард Піч, Казимир Сіхульський, Генрих Кюн (малярство), Веслав Гжимальський (художнє оформлення), Павло Гасвський (декоративний рисунок), Ядвіга Червінька (мереживне шиття), Василь Цьонь (практичне килимарство), Ян Нальборчик (моделювання). Хоча Марія (тоді ще Кромпець) навчалася у стінах цієї школи лише один рік, однак встигла здобути тут добрі початки професійних знань. Загальний високий фаховий рівень цієї школи та авторитет її педагогів залишити помітний слід у мистецькому світогляді початкуючої художниці. У прекрасно обладнаних учбових майстернях, якими славилась школа, Марія мала нагоду оцінити неперехідну вартість народного мистецтва та красу розмаїтих художніх ремесел. Пізніше саме ця ділянка мистецтва стала основною сферою її творчої і педагогічної діяльності.

В 1923-1926 рр молода художниця удосконалювала свою художню освіту у Мистецькій Школі О. Новаківського. Саме тоді його школа, приєднана до системи Українського Таємного Університету, переживала період найбільшого розквіту. Отримавши статус окремого мистецького факультету при Таємній Українській Політехніці, школа під керівництвом О. Новаківського (тоді декана факультету) значно розширила в ті роки свою навчально-педагогічну програму. До викладання нововведених тоді предметів були запрошені поважні науково- педагогічні сили: лекції пластичної анатомії викладав доктор медицини та анатомії проф. С. Бaley, курс історії культури читав авторитетний у наукових колах НТШ вчений-антрополог проф. І. Раковський; предмет перспективи викладав відомий на Галичині своїми церковними будовами архітектор Є. Нагірний; техніку і технологію вів улюбленець творчої молоді у школі - інженер-архітектор В. Пещанський, емігрант із Наддніпрянської України, між іншим, першорядний знавець і колекціонер української старовини, який тоді працював реставратором у Національному музеї у Львові. Марія слухала також захоплюючі лекції з історії світового і, особливо, візантійського мистецтва, які читав учням школи сам митрополит Андрей Шептицький - він ще з часів своєї університетської юності виявляв особливе замилювання до образотворчого мистецтва, був прекрасно обізнаний з історією європейської та світової культури. На його лекції учні приходили двічі на місяць до Митрополичої палати на Святоюрській горі. У кабінеті Владики їх вже чекали на столах коштовні ілюстровані альбоми та монографії, спеціально відібрані до обговорюваної теми. Лекції з новітньої історії мистецтва періодично читав у школі В. Залозецький - мистецтвознавець високого європейського вишколу, автор першої наукової монографії (1934 р.) про творчість Олекси Новаківського. Учні мали змогу почути також ряд лекцій з історії та теорії сценографії, що їх від часу до часу проводив у школі палкий ентузіаст театрального мистецтва, наддніпрянський поет Микола Вороний, який саме тоді тимчасово перебував на еміграції в Галичині. Навчання у цих педагогів, що були поважними творчими особистостями та визнаними авторитетами у науці, позначилось на загальному інтелектуальному рівні молодої художниці В 1932р. Марія взяла участь у другій виставці Українського Товариства Прихильників Українського Мистецтва (УТПМ) у Львові. , де вона виступила як член молодіжної творчої групи «Руб».¹ По смерті свого вчителя О. Новаківського написала спогад про нього на сторінках журналу "Нова Хата".² Вже в 1922 році, маючи закінчену вчительську семінарію, розпочала у Львові довголітню педагогічну діяльність, як вчителька ручних робіт і рисунку в Українській жіночій гімназії сс. Василянок. Одночасно викладала рисунок у приватній учительській жіночій семінарії та у жіночій гуманістичній семінарії «Рідної Школи», а також – у народній чотирирічній школі товариства «Рідна Школа» на Клепарові. Серед її учениць були такі відомі згодом в Галичині культурні та громадські діячки, як мистецтвознавець Віра Свенціцька, музейники - Наталія Якимчук і Софія Титар; художниця Іванка Нижник-Винників та педагоги - Олена Вергановська, Євгенія Кирилович-Чапельська.

В 1927 році Марія одружилася з правником Юрієм Морачевським, відомим ерудитом і поліглотом, сином польського графа Вацлава Морачевського (професора, ректора Ветеринарної академії у Львові) та українки Софії Окуневської. Молоде подружжя

підтримувало тісні приятельські стосунки з О.Новаківським. Їх дім в 1930-х роках був одним із елітних осередків інтелектуального культурно-мистецького життя Львова.

В 1926-1929 роках Марія (тепер Кромпець-Морачевська закінчила гуманітарний відділ Львівського університету (із спеціалізацією у художньо-педагогічній ділянці). Це відкрило їй двері до улюбленої педагогічної діяльності у різних учбових закладах Львова.

Влітку 1929 р. бачимо Марію Кромпець-Морачевську на пам'ятковій фотографії серед викладачів та учениць Фахової жіночої школи сс. Василянок. Школа ця заснована в 1928 році при жіночому монастирі сс. Василянок, була першою в Галичині ластівкою українського фахового шкільництва і діяла на засадах приватного учбового закладу. Згадана вище пам'яткова фотографія була зроблена з нагоди офіційного затвердження школи і надання їй правового статусу, що прирівнювався до державних шкіл такого типу. На фотографії у першому ряді посередині, серед монахинь і вчителів школи присутній сам Митрополит Андрей Шептицький - щедрий меценат і покровитель цієї школи. Дещо правіше сидить її почесний протектор п. М. Коцюба - офіційно призначений візитатор шкіл, досвідчений організатор фахового шкільництва.

Слід зауважити, що українське фахове шкільництво робило тоді в Галичині щойно перші кроки і було справою надзвичайної суспільної актуальності. Воно готувало дуже потрібні на той час молоді кадри у сфері ужиткового мистецтва, яке декларувало тоді нову, оперту на національних традиціях естетику сучасного міського побуту. До того ж фахове шкільництво задовольняло пекучу потребу української молоді, особливо дівчат, в отриманні певного фаху, а пізніше - у працевлаштуванні. Ця проблема неодноразово обговорювалась тоді у галицькій пресі, висловлювались думки про необхідність цілої мережі таких шкіл та про потребу відповідно приготовлених національних педагогічних кадрів для роботи у цій ділянці.³

Марія Кромпець-Морачевська з її педагогічним хистом, прекрасною освітою та досвідом роботи була ідеальною кандидатурою для такої праці. Її педагогічна діяльність вписувалась у найбільш актуальне на той час, передове русло культурно-освітньої праці серед українського суспільства. Фахова школа сс. Василянок, де працювала Марія, користувалась великою популярністю у Львові. Розміщена у мальовничому куточку міста, поруч із Ботанічним садом, школа займала частину того самого будинку по вул. Длугоша 17 (нині - вул. Кирила і Мефодія), що і Українська жіноча гімназія сс. Василянок (нині це приміщення середньої школи). Навчання у Фаховій школі було поставлене на солідну матеріальну та навчально-методичну основу. Просторі, добре освітлені класи, велика бібліотека, багата колекція шкільного етнографічного музею, спеціально обладнані кабінети - все це було у спільному користуванні школи і сусідньої жіночої гімназії сс.Василянок.

Навчання у фаховій школі тривало три роки і велось по програмі державних шкіл такого типу. Дівчатка віком від 14 років вивчали у школі опріч спеціальних фахових предметів широкий спектр загальноосвітніх дисциплін, таких як історія, географія, хімія, основи бухгалтерії та товарознавства, мови - українську, польську та німецьку, також - лекції гігієни, співу та фізкультури. Паралельно викладались практичні заняття, зокрема, крою та шиття, ручних художніх робіт та жіночого кравецтва. Сьогодні не маємо достовірних даних - які саме предмети вела у цій школі Марія Кромпець-Морачевська, але характер її університетської спеціалізації дозволяє припустити, що вона могла викладати такі обов'язкові, програмні у школі дисципліни, як ручні художні роботи, основи модельєрства, костюмології, декорації та початки етнографічних знань.

У своїй викладацькій роботі Марія Кромпець-Морачевська послідовно реалізувала певний, глибоко осмислений нею напрям, зорієнтований на творче засвоєння учнями багатих традицій українського народного мистецтва із наступним активним переосмисленням цих традицій у сучасних виробах ужиткового мистецтва. Цей напрям художниця демонструвала учням на власній творчій практиці, - проектуючи розмаїті речі сучасного побуту - серветки, обруси, декоративні подушки, взірці жіночого та дитячого одягу. У Львові, - як стверджують сучасники М. Кромпець-Морачевської, вона була однією із нечисленних на той час

вчительок - першорозрядних знавців українського народного вишивання, гапту, мережива і текстильних виробів: вона робила проекти килимів і завісок для внутрішнього устаткування, проектувала також моделі стилізованого вбрання і взуття. Кращі з цих проектів, виконані в матеріалі ученицями фахової школи, репродукувались в 1930-х рр. на сторінках львівського часопису для жінок "Нова Хата".⁴ В цей спосіб творча і педагогічна праця Марії Кромпець-Морачевської набула ширшого суспільного резонансу: на сторінках популярного тоді в Галичині жіночого журналу вона свідомо утверджувала і формувала нову, оперту на самобутніх українських народно-національних традиціях естетику сучасного побуту, а це значить - творила стиль своєї доби, стиль життя свого народу. В цьому М. Кромпець-Морачевська була одноступнем і соратником сестер Олени і Ольги Кульчицьких, котрі, живучи тоді у Перемишлі, також співпрацювали із часописом "Нова Хата" і були переконаними речниками ідеї створення сучасного національного стилю у щоденному побуті українців.

У стінах фахової школи сс. Василянок Марія Кромпець-Морачевська реалізувала цю ідею разом із кількома іншими вчительками, своїми найближчими співробітниками, впливаючи значною мірою на характер та методи навчального процесу у школі. Про особливості викладання у фаховій школі сс. Василянок так писала тогочасна галицька преса: "Ручним роботам тут присвячують велику увагу. Школа має змогу експериментувати в народному мистецтві, стилізуючи більше або менше його мотиви... Кожний (учень - Л.В.) переходить через призму вже модерної мистецької уяви. Беруть під увагу матеріал, призначення речі та її оточення, а головне - модерну простоту сучасного помешкання. В цьому напрямку працюють вчительки - сестра Марта ЧСВВ, пп. Морачевська, Гургула і Сташків вже від кількох літ".⁵

Починаючи від 1934 року Марія Кромпець-Морачевська розширила свою педагогічну діяльність. До початку Другої Світової війни вона паралельно із викладацькою роботою у гімназії та у фаховій школі сс. Василянок працювала вчителькою у фаховій школі кооперативи "Труд", яка знаходилась тоді у Львові на пл. Ринок, 38. Школа ця спеціалізувалась здебільшого на кравецьких роботах та модельєрстві. Великим авторитетом тут користувалась розміщена поруч творча майстерня Елі Олесницької - знаної і популярної тоді у Львові модельєрки і кравчині високого класу. У школі "Труду" М. Кромпець-Морачевська викладала ручні художні роботи. Її проекти сучасних ужиткових речей, - вишивані настільники, обруси, подушки, - виконані в матеріалі ученицями цієї школи, також репродукувались час від часу на сторінках часопису "Нова Хата".⁶

Щороку, закінчуючи навчання, обидві існуючі тоді у Львові фахові жіночі школи робили звітні іспитові виставки творчих робіт учнів і педагогів. Ці виставки давали багатий матеріал не тільки для підсумків - на них також викристалізовувалась подальша стратегія і тактика навчально-виховної роботи у школах такого типу. Характерна під цим оглядом невеличка, але майже програмова замітка-відгук невідомої, хоча явно компетентної у справах авторки на виставки львівських фахових шкіл 1935 р. Підсумовуючи педагогічну працю цих шкіл, автор замітки відзначає їх "свідому плянову працю в приміненні народного мистецтва". "Школи, - завважує далі автор, - мають звичайно багато часу та охочих рук до праці. Мистецькі сили надають їм напрямок. Тим самим вони неначе призначені для того, щоби творити нові шляхи, експериментувати в прикладному мистецтві. Згадаймо хоч би славнозвісну Kunstgewerbeschule у Відні! Вона надає смак і напрям усьому віденському промислу, що у спішному темпі купецької роботи не має часу на експериментування".⁷ Таким чином, львівські фахові школи, на думку тогочасної критики, мали стати, подібно як Віденська Мистецько-промислова школа, впливовими творчими осередками, де формується модерна і, водночас, - самобутня українська, національна естетика сучасного побуту. Тим більше, що Україна багата невичерпними, накопиченими впродовж віків скарбами народної творчості, які для художника можуть стати вдячним матеріалом для сучасної творчої інтерпретації. Тим більше, що "наша вишивка має вже свою славу у світі, отже її використання може стати для нас поважним верстатом праці," - підсумовує свою позицію авторка вищенаведеної замітки.

Ці, можна б сказати, програмні напрямні у діяльності тогочасних львівських фахових шкіл Марія Кромпець-Морачевська не тільки послідовно реалізувала, але й значною мірою сама формувала своєю творчістю та педагогічною працею. Запроектовані нею речі - ті, що збереглися у матеріалі, як і ті, що відомі нам нині лише із репродукцій у “Новій Хаті” - вражають артистизмом творчого задуму. Вони засвідчують оригінальний творчий почерк художниці, позначений тонким мистецьким чуттям духа української народної творчості і, водночас, - культурою модерного образно-композиційного мислення.

Яку б річ не проектувала М. Кромпець-Морачевська - чи то декоративну подушку, чи святковий обрус, чи жіночу батистову блузочку - завжди її творчі рішення свіжі, несподівані і сміливі у способі аранжування кольором, фактурою, ритмічно-композиційною побудовою. Вона любить використовувати для своїх проектів грубе, невибілене сільське полотно, яке у її артистичній подачі набуває своєрідної краси та естетичної виразності, художниця часто комбінує його із партіями вибіленого або злегка тонованого матеріалу. А для декору застосовує різноманітні старовинні прийоми народного ткацтва і вишивки, - як наприклад, поліське переволікання, полтавське гаптування, стебнівку, настилування, перетикання, різноманітні форми тороків, фактурні контрасти ниток, тощо. Це надає її речам чару автентичності, як у традиційних народних виробках, і разом з тим, - пікантності та гостроти сучасної подачі.

Слід особливо відзначити характерний для М. Кромпець-Морачевської спосіб трактування українських народних орнаментальних мотивів. Вона принципово уникає бездумного копіювання народних взірців, завжди вміло стилізує їх у дусі сучасної естетики, при тому орнаментальний декор на речах застосовує дуже скупі, добиваючись сталевієї чистоти, органічності рішення та функціональності кожного ужиткового предмету. Ця риса творчого почерку Марії Кромпець-Морачевської виразно виділяє її проекти з-поміж інших тогочасних творчих рішень, приваблюючи сучасників свіжістю модерних артистичних рішень. Так, в одному із коментарів “Нової Хати” до чергового поміщеного у журналі творчого проекту М. Кромпець-Морачевської читаємо: “Модерні стилізування, розповсюджені тепер по світі, мало прийнялись у нас. Ми любуємось у народній орнаментиці і не раді її змінити. Але модна хатня обстановка інколи вимагає крайньої стилізації народного орнаменту. Отже, для такого випадку подаємо й проекти стилізації, що їх з таким успіхом виконує в наших фахових школах п. Марія Морачевська (підкреслення наше - Л.В.)”.⁸

У 1933 р. Марія Кромпець-Морачевська розпочала свою довголітню творчу співпрацю із редакцією жіночого часопису “Нова Хата”, що був друкованим органом кооперативи “Українське Народне Мистецтво”, (скорочено - УНМ). Редакція цього журналу знаходилася у Львові по вулиці Руській, 18. Часопис провадив велику і дуже потрібну тоді культурно-просвітницьку роботу серед українського жіноцтва на Галичині, пропагуючи духовно-культурні надбання нашого народу, його звичаї, традиції та велику естетичну вартість народного мистецтва. Марія Кромпець-Морачевська працювала для цього журналу як мистець і педагог поруч із такими видатними українськими жінками того часу, як Олена і Ольга Кульчицькі, Ірина Гургула, Мирослава Чапельська (дружина Св. Гординського), Софія Вальницька, Лідія Бурачинська, Емілія Охримович (донька академіка С. Рудницького), Софія Федак, Ірина Павликовська, Дарія Бандрівська, Ірина Бонковська, Марія Струпинська – всі вони були запалені ідеєю створення сучасного національного стилю у міському побуті, стилю, опертого на великих традиціях української народної творчості.

У рубриці “Ручні роботи”, що постійно велась на сторінках часопису “Нова Хата”, періодично друкувались цікаві творчі проекти Марії Кромпець-Морачевської, - речі сучасного хатнього побуту, жіночого та дитячого одягу. Для сучасників вони були прекрасними зразками модерного, справді творчого і артистичного тлумачення традицій народного українського мистецтва. У 1934 р. Марія Кромпець-Морачевська увійшла до складу Редакційної колегії часопису “Нова Хата” разом із Іриною Бонковською, що очолювала тоді кооперативу “УНМ”, з Лідією Бурачинською, яка була головним редактором часопису, із мистецтвознавцем Константиною Малицькою та з іншими активними діячками

журналу, зокрема, з Марією Громницькою, Євгенією Вербицькою, Іриною Гургулою.⁹ Колектив цих жінок значною мірою формував обличчя часопису та визначав його ідейно-творче спрямування. Коли в 1934 р. з нагоди десятиліття заснування у Львові часопису “Нова Хата” його редакція оголосила конкурс на кращу ручну роботу із творчим використанням української народної вишивки, то до складу журі цього конкурсу були запрошені три авторитетні тоді знавці народного орнаменту та ручних робіт - І.Гургула, М. Кромпець-Морачевська та С. Сидорович.¹⁰

У житті Марії дотепер все складалось якнайкраще: педагогічна і творча праця її набирала все більшого розмаху, зростав її авторитет у суспільстві, а у своєму “домі на горі” вона була на рідкість щасливою дружиною і матір’ю двох дітей. Нічого, здавалось, не віщувало близької катастрофи у їх родині. Але вже весною 1935 р. у чоловіка Юрія несподівано з’явилися болі голови, які все посилювались. Пухлина мозку, супроводжувана нестерпними болями, невблаганно забирала із життя Марії її улюбленого супруга. Їх таке щасливе гармонійне подружнє життя, що могло б бути взірцем справжньої християнської української родини, потривало тільки вісім років. Юрій помер на операційному столі у Відні в грудні 1935 р. Смерть чоловіка була жахливим ударом для Марії і, водночас, - драматичним поворотом у її особистій і творчій долі.

Залишившись одна, з двома малими дітьми на руках, мусила зібрати всі свої душевні і фізичні сили для подальшої нелегкої життєвої боротьби. Щоб утримати себе і дітей, розширила, передусім, свою педагогічну роботу: опріч вже згаданих двох львівських фахових шкіл та гімназії сс. Василянок, викладала ручні роботи у т.зв. Однорічній господарській школі у Львові.

Одночасно посилила творчу співпрацю із Львівською кооперативою “Українське Народне Мистецтво”, яке регулярно влаштовувало вечори народної носії, конкурси сучасно української моди та виставки ручних робіт у сучасному українському стилі. Вони експонувались як в Галичині, так і закордоном - у Парижі, Варшаві, Данцінгу, Нью-Йорку, Скрантоні, Філадельфії, Чикаго. Ці виставки користувались, як правило, великим успіхом, популяризуючи українську культуру у світі. “Ніяка інша галузь нашої промисловості не має такого репрезентаційного значіння на зовні” - відзначала тогочасна, преса, підсумовуючи досвід закордонних виставок тогочасного українського ужиткового мистецтва.¹¹ Виробники його концентрувались тоді у своєрідних художньо-ремісничих кооперативах у Львові та Косові (де діяла кооператива «Гуцульське Народне Мистецтво»), або ж працювали самотійно, як О.Кульчицька у Перемишлі. Марія Кромпець-Морачевська також брала участь у такого роду акціях львівської кооперативи “УНМ”. Її реалізовані у матеріалі творчі проекти сучасних ужиткових речей та взірці вишивок мали великий попит у крамниці кооперативи.

Регулярно влаштовувані цією кооперативою у Львові т.зв. “Вечори української моди” також не обходились без творчої участі М. Кромпець-Морачевської. Про суспільний резонанс такої праці яскраво засвідчує одна із заміток того часу, надрукована в 1938 р. у ж. “Нова Хата” під заголовком “Стилізуймо наше вбрання”. “Вечір української моди, що його підготовляємо, - писала невідома авторка замітки, - зацікавив усіх приклонниць гарного і сталевго вбрання. У відповідь на чисельні запити скажемо, що це буде перегляд одягу, що має українську своєрідну нотку. Вечір цей улаштує кооператива “Українське Народне Мистецтво” у Львові за допомогою кооперативи “Труд”. Моделі запроектовані нашими мисткинями (такими як Стефанія Базюк, Софія Вальницька, Марія Морачевська, Міля Охримович) можна оглядати у канцелярії кооперативи та в робітні “Труду”.¹² Цікаво зазначити, що дві із перелічених мисткинь, а саме С. Рудакевич-Базюк та Емілія Охримович (потім Голубовська) були приятельками Марії ще з часів навчання у школі О. Новаківського. Тепер доля звела їх знову для спільної праці, на той раз - як художників-модельєрів, творців сучасної української моди.

Тим часом над долею Марії Кромпець-Морачевської, як і над усією українською землею збирались темні хмари Другої Світової війни, Роки першої совєтської окупації Західної України (1939-1941 рр.) художниця старалась пережити по-можливості непомітно,

не потрапляючи під об'єктив "визволителя". Працюючи тоді на скромній посаді художника-оформителя у новоствореному Торгово-економічному інституті, що діяв на базі довоєнної Академії Закордонної Торгівлі (Akademia Handlu Zagranicznego). Про обставини тодішнього життя так писав згодом його очевидець Микола Голубець - знаний у Львові критик та мистецтвознавець: "Два роки бушувала по нашій землі безшабашна агітка, два роки провокували наші найсвятіші почування комуністична згряя платних агентів... Не солодко жилося українським образотворцям під опікунчими крилами НКВД..., а хто все ж таки прожив ті два кошмарні роки, ховаючись в собі, то щойно тепер лікує рани і близни своєї до краю змаргані душі".¹³ Із приходом німців до Львова у червні 1941 р. українська інтелігенція з новою енергією взялася до культурної праці, намагаючись хоч якоюсь мірою відновити зруйноване попереднім окупантом. Намагалась використовувати кожен можливість, щоб діяти в умовах нав'язаного режиму нового завойовника. Український Центральний Комітет, що був тоді організаційно найвищою українською установою, підпорядкованою німецькій окупаційній адміністрації, очолив тоді видатний український вчений, академік В. Кубійович. Він, володіючи німецькою мовою, уміло вів дипломатичну політику з окупаційним владами, щоб забезпечити усі можливі на той час умови для розгортання українського культурного життя.¹⁴

"Результатом його політики, - згадує львівський художник К. Звіринський, очевидець тих подій, - було відкриття українських шкіл, середніх та вищих навчальних закладів, товариств, установ, бібліотек, видавництв, театрів. Українська культурна діяльність була на піднесенні, хоч основні події розвивались не в середині (себто не на офіційній поверхні - Л.В.), а в підпіллі. У боротьбу за незалежність була включена вся молодь, найширші верстви населення Галичини. Кожен робив щось для справи, кожен належав до якогось гуртка, об'єднання, організації".¹⁵

В цих обставинах Марія Кромпець-Морачевська знову опинилася на передньому краю українського культурного життя у Львові. Сама доля сприяла їй: у березні 1942 р. в окупованому німцями Львові засновується перший в Галичині (у статусі державної установи) український художній навчальний заклад "Державна Мистецько-Промислова Школа" з українською мовою викладання. Про мету її заснування у нелегких умовах того воєнного часу так розповів у розмові з кореспондентом газети "Наші Дні" перший директор цієї школи, художник Михайло Осінчук: "Після трьох, чотирьох років навчання у нашій школі абсолювент має самостійний заробіток. Має право створити свій власний верстат праці і при відповідному організаційному хисті може запевнити собі кращий добробут... Як фахівці у різних ділянках мистецького промислу, такі люди зможуть повести наше дрібне виробництво, що ґрунтується на народному мистецтві... Ми не маємо тут на наших землях важкого промислу (важкої промисловості - Л.В.)... Покажімо, що бодай у мистецькому промислі щось зуміємо зробити".¹⁶

Йшлося, отже, не тільки про практичне забезпечення молоді роботою, але й про далекосяжну державницьку стратегію. Суть її полягала в тому, щоб сформувати професійно підготовлені кадри, готові підняти на належний рівень перспективну на західноукраїнських землях галузь художньої промисловості, яка базуватиметься тут на багатючих традиціях народної творчості. У 1942 р. Марія Кромпець-Морачевська розпочинає викладацьку роботу у цьому навчальному закладі.

Школа діяла недалеко від її "дому на горі", у крилі великого будинку - колишнього приміщення польського Інституту пластичного мистецтва - по вул. Снопківській 47 (нині - вул. Кубійовича) під одним дахом із польською школою того ж профілю. У стінах школи викладали в той час, окрім самого директора школи М. Осінчука, такі яскраві творчі особистості як Микола Бутович, Володимир Баляс, Стефана Гебус-Баранецька (викладачі на відділі графіки); Іван Севера та Микола Мухин вели відділ скульптури; малярству у школі навчали такі молоді ще тоді, висококваліфіковані мистці як Вітовт Манастирський, брати Омелян та Юліан Ліщинські, Микола Федюк, а також товариші Марії по школі О. Новаківського - Антін Малюца та Михайло Кміт. Марія Кромпець-Морачевська очолила наймолодший у школі відділ художнього текстилю. Викладала на відділі курс художнього

проектування, а її найближчий співпрацівник, - між іншим, довголітній досвідчений фахівець текстильної справи, - Василь Цюнь, вів роботу у матеріалі. “В основу проектних завдань відділу, - згадує тодішній учень школи Микола Батіг, - було покладено українське народне мистецтво з творчим використанням оригінальних надбань музейних збірок. На відділі здійснювались проекти килимів у різних техніках, верет, скатертин, рушників, одягу, тощо з урахуванням мистецьких вимог сучасності та злободенних потреб оформлення житла”.¹⁷

У серпні 1942 р., проіснувавши заледве декілька місяців, Державна Мистецько-Промислова школа влаштувала у приміщенні Картинної галереї по тодішній вул. Оссолінських (нині - вул. В. Стефаніка, 3) показову виставку праць усіх відділів. Із рецензії на цю виставку, опублікованої у часописі “Краківські вісті” за 18 серпня 1942 р. можемо судити про характер показаних тоді студентських праць на текстильному відділі: це були “мережки, вишивка, зразки килимів, хідників, обрусів та рушників”.¹⁸ На завершення першого навчального року у липні 1943 р. ця школа знову влаштовує велику оглядову виставку студентських робіт. У популярному тоді львівському часописі “Наші Дні” з’явилась ґрунтовна, професійно написана рецензія на цю виставку, підписана криптонімом “М.М.” (правдоподібно, - самою Марією Морачевською).¹⁹

Підсумовуючи педагогічно-творчу діяльність школи, автор рецензії чітко декларує її ідейно-творчі орієнтири, стверджуючи, що “під знаком нав’язання до українських народних традицій - з одного боку, а до здобутків сучасного українського і світового мистецтва - з другого, розвивається Школа Мистецького Промислу у Львові. Досвід довгих віків великої збірної та анонімової праці нашого наряду дає необмежені засоби і можливості творити нові мистецькі вартості. Наше народне мистецтво таке багате і різноманітне - це вічно живе джерело для творчої уяви наших мистців. Гасло: за наш стиль, за наше обличчя у культурному світі - стає провідною ідеєю цієї школи”.

Праці керованого М. Кромпець-Морачевською текстильного відділу якнайкраще ілюстрували на виставці декларований нею напрям школи. Оцінюючи роботу цього відділу автор рецензії зазначає: “Наймолодший відділ Мистецько-Промислової Школи - текстильний - існує щойно один рік, а все таки він має поважні досягнення в деяких напрямках, хоч брак експериментального матеріалу для практичної роботи дуже спиняє працю. Проектування для верстатів підготовляє на своїх годинах проф. М. Морачевська, користуючись при цьому музейними збірками/ Тут учні опрацювали народні мальованки, проекти до батіку, оперті на мотивах старих традицій XVII століття”. Далі автор рецензії висловлює надію на подальшу плідну працю школи саме в цьому напрямку: щоб “популяризувати наші чудові народні верети і скатерки, багаті взори яких та цікава гама кольорів дає таке різноманітне застосування, особливо при обладнанні сучасного житла”. Один такий зразок гребінкового килиму “на східноукраїнських мотивах”, виконаний на текстильному відділі під керівництвом М. Кромпець-Морачевської, служив ілюстрацією до згаданої рецензії на сторінках газети “Наші Дні” (1943 р., Ч. 7).

У приватній збірці творів художниці у Львові збереглися два відбиті на папері (з оригінальних авторських дошок) проекти вибійки, виконані за мотивами старих полтавських гаптів. Художниця талановито демонструє студентам у цих проектах дух і стилістику української народної вибійки, в якій “працює на образ”, передусім, краса білих контурів рисунку на кольоровому тлі, а наївна простота мотиву поєднується з тонким розрахунком загального композиційно-ритмічного та декоративного ефекту вибійки. Обидва проекти вибійок - це лише окремі, збережені з тих буремних воєнних років фрагменти великої педагогічно-творчої праці Марії Кромпець-Морачевської у стінах Мистецько-Промислової школи у Львові.

. Коли проблемою Третього Рейху стала нестача робочих рук, німецька адміністрація Львова без вагань зліквідувала мистецький профіль школи, реорганізуючи її восени 1943 р. у т.зв. будівельну профшколу. М. Кромпець-Морачевська, як керівник текстильного відділу після реорганізації школи продовжувала вести своїх студентів-дипломників аж до лютого 1944р.

Одночасно, щоб надолужити втрату лекційних годин у Мистецько-Промисловій

школі, М. Кромпець-Морачевська вчителює у Ремісничій Фаховій Школі, що знаходила на тодішній вулиці Миколая, 16. На звітній виставці учнівських праць, - як видно із повідомлення у тодішній пресі, - було показано виконані під керівництвом М. Кромпець-Морачевської ансамблі жіночого одягу із застосуванням народних узорів і тканин.

В тих же 1940-х рр. Марія Кромпець-Морачевська розпочала коротку, але захоплюючу для неї працю художника-костюмера у львівському оперному театрі. Там на той час керувала театральною костюмерною майстернею її давня товаришка по фаховій школі “Труду” - Еля Олесницька, ефектна, енергійна жінка, відома у довоєнному Львові як елітарна художниця-модельєрка, що працювала на гребені тодішньої європейської, зокрема французької моди.²⁰

Еля Олесницька, знаючи творчі можливості Марії Кромпець-Морачевської, взяла її до співпраці у театрі. Слід принагідно зазначити, що Марія все життя любила театральне мистецтво і розумілася на ньому. Її чутливе, вироблене око художниці допомагало їй добре орієнтуватись у проблемах візуального, сценографічного оформлення театральної постановки. Свої цікаві роздуми на тему театрального мистецтва, як синтезу розмаїтих чинників - акторської гри, сценографічних декорацій, костюмів, звукового і світлового оформлення, - Марія Кромпець-Морачевська висловила у талановитій статті “Рефлексії на тему одної театральної вистави”, що була опублікована у двох номерах газети “Львівські вісті” за 1943 р.²¹

Про характер і стиль творчої праці М. Кромпець-Морачевської над театральними костюмами довідуємося нині лише із спогаду очевидця її праці Антіна Малюци: “Тут теж під її руками, - пише він, - лихі воєнні підмінки (замінники - Л.В.) та вдесяте - соте перешивані старі матеріали перемінюлися на пишні барокові брокати і тафти..., що на сцені виглядали може й краще, як виглядали б правдиві матеріали”.²²

Це цікаве завваження А. Малюци для нас нині дуже цінне, бо саме цю тенденцію театральної сценографії - “вміння робити з нічого враження коштовного”, - підхопив згодом і розвинув у своїй геніальній творчості художник-сценограф Львівської опери - Євген Лисик. Творча праця у театрі завершує діяльність М. Кромпець-Морачевської на Батьківщині.

Влітку 1944 р. до Львова знову наближалися воєнні фронтові дії: над Галичиною нависла похмура перспектива нової більшовицької окупації. Тепер українська інтелігенція добре знала злочинний почерк цього “визволителя” і, щоб уникнути репресій, змушена була масово емігрувати на Захід. Щодо Марії Кромпець-Морачевської, то вже за один той факт, що вона є власницею “дому на горі”, їй загрожувало безоглядне вивезення разом із дітьми на Сибір. З великим смутком вона розставалася із рідною землею, із своїм чарівним домом і садом, що їх з такою любов'ю і мистецьким смаком формувала разом з чоловіком Юрієм, вкладаючи в це стільки надій і труду. В 1944 р. Марія Кромпець-Морачевська, змушена була покинути рідне місто, улюблену роботу і разом з дітьми шукати притулку на далекій чужині, осівши остаточно у США (Філадельфія).

ЛІТЕРАТУРА

1. Вистава образів УТПМ (Каталог) – Львів. 4.XII.1932-17.I.1933. Кат .№ 91-100. – С. 4.
2. Морачевська М. Спомин // Нова Хата. – 1935. – Ч. 19. – С. 4.
3. Без автора. Дайте фахове образування своїм донькам // Нова Хата. – 1932. – Ч. 6. – С.11.
4. Див.: ж. “Нова Хата”. 1933 р. – Ч. 7-8, 10; 1934 р. – Ч. 1, 7-8, 12; 1935 р. – Ч. 8, 15-16; 1936 р. – Ч. 6 та інші.
5. Без автора. Наші заводіві школи // Нова Хата (Львів). – 1935. – Ч. 13-14. – С. 19.
6. ж. «Нова Хата». – 1934. – Ч.9; також: 1937. – Ч. 15-16; також: 1937. – Ч. 21-22 та інші.
7. Без автора: Наші заводіві школи // Нова Хата. – 1935. – Ч. 15-16. – С. 20.
8. ж. “Нова Хата”. – 1937. – Ч. 21-22. – С. 16.
9. Без автора. Загальні збори “УНМ” // Нова Хата. – 1934. – Ч. 6. – С. 4
10. ж. “Нова Хата”. – 1934. – Ч. 4. – С. 16.

11. Без автора. Загальні збори “УНМ” // Нова Хата. – 1934. – Ч. 6. – С. 4.
12. “Нова Хата”. – 1938. – Ч. 8. – С. 13.
13. Голубець М. Вистава Спілки Українських Образотворчих Мистців // Львівські вісті. – 1941. – 23 грудня. – С. 2.
14. Про культурне життя Львова того часу див.: Волошин Л. Українська Академія мистецтв у Львові. Період німецької окупації // Образотворче мистецтво (Київ). – 2001. – Ч. 1. – С. 80-83.
15. Звіринський К. Мистецько-Промислова школа у Львові: Спогад / Альманах 95-96. Львівська Академія Мистецтв: Мистецький науково-популярний ілюстрований щорічник. – Львів, 1997. – С. 68.
16. Осінчук М. Розмова про мистецько-промислову школу / з приводу вистави учнівських праць // Наші Дні (Львів), 1942. – Ч. 10. – С. 13.
17. Батіг М. Перший і останній випуск. Мистецька освіта у Львові періоду німецької окупації 1941-1944 рр. // Літопис Національного музею у Львові. – 2001. – Ч. 2. – С. 28.
18. БЕН. Вистава Промислово-Мистецької школи у Львові // Краківські вісті. – 1942. – 18 серпня. Певна скороспілість цієї виставки була, очевидно, продиктована потребою утвердити перед тодішніми окупаційними владами державний статус школи та відвоювати безкоштовний гуртожиток для студентів.
19. М.М. Де виростають майбутні майстри: Річний огляд праці Мистецько-Промислової школи // Наші Дні (Львів). – 1943. – Ч. 7.- С. 8.
20. Досить промовисто в цьому відношенні оголошення, опубліковане в 1933 р. (Ч. 2) у ж. “Нова Хата”: “Робітня суконь кооперативи “Труд” у Львові під управою Е.Олесницької виконує всякі роботи кравецькі після найвибагливіших французьких журналів – елегантно, солідно, дешево і точно”.
21. Газета “Львівські вісті”, 1943. – 14 і 15 січня.
22. Малюца А. Виставка мистецьких творів бл. п. Марії Морачевської // Свобода (Нью-Йорк). – 1963. – 21 березня.

УДК 75.071(477)ВОЛОЩУК

Юстинія Волощук
(Косів, Україна)

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ХУДОЖНИКА МИХАЙЛА ВОЛОЩУКА

***Анотація.** У статті здійснено перший всебічний аналіз творчості художника Михайла Волощука. Розглянуто та проаналізовано стилістичні й технічні особливості його картин.*

***Ключові слова:** художник, Михайло Волощук, роботи, творчість, мистецтво.*

Постановка проблеми. Протягом багатьох років творчість цього художника не була відомою широкому загалу. Він швидше знаний в межах свого регіону. Але все ж таки його роботи були поширені не тільки в Україні, але й в багатьох країнах світу. В зв'язку з поживанням інтересу дослідників до творчості маловідомих художників, або тих, про чію діяльність мало хто знає, проте які заслуговують більшого визнання, актуальним постає питання детальнішого дослідження, а зокрема – творчості Михайла Волощука.

Відомо, що кожен професійний художник має свій унікальний почерк, неповторний стиль, техніку виконання та ще безліч інших характеристик за якими можна впізнати його роботу. Таким виразним стилем і володів Михайло Волощук. У його роботах збереглися вчення тих відомих старих майстрів, викладачів, митців кін.ХХ-поч.ХХІ ст., які безсумнівно передали унікальні правила та настанови, і навчили своїх учнів трепетно і відповідально

ставитися як до виконання своєї роботи, так і до матеріалу, з якого вона виготовляється. Вони прививали дисципліну у мистецтві. Таким чином, можна сказати, що у роботах Михайла Волощука збереглися риси, які характеризують не тільки його світобачення, а й час, епоху, коли вони були написані. На основі його робіт можливе створення нових сучасних напрямків у мистецтві.

На жаль, на теперішній час в оселі художника збереглося не так багато його картин, оскільки більшість були розпродані. Деякі подаровані друзям, знайомим. Лише кілька майстрів знають про унікальний творчий доробок художника і цікавляться його надбанням. Здебільшого, це викладачі Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, які були його колегами і друзями, знайомі з його творчістю і знали його особисто.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з даної теми. Дослідженню творчості Михайла Волощука присвячено дуже мало публікацій і статей. Оскільки про його мистецтво мало кому відомо. Публікації були здійснені ще за життя художника, і були вони районного рівня. Дослідників у цій галузі покищо немає, а творчість художника все ще потребує ґрунтовного висвітлення.

Мета статті – ознайомити суспільство із мистецтвом художника Михайла Волощука. Розкрити характерні особливості його робіт. А також, відкрити його для загалу не тільки як талановитого та професійного художника, але й яскраву та неординарну особистість.

Виклад основного матеріалу дослідження. Народився Михайло Петрович Волощук 5 серпня 1954 року, в с. Черганівка (присілок Волійця), Косівського р-ну, Івано-Франківської обл. Батьки були простими селянами. Мати була родом з с. Попельники, Снятинського р-ну, і у віці 20-ти років вийшла заміж за батька художника, який був старший за неї на 10 років, (і за плечима якого був довгий тюремний термін заслання до Сибіру, де той юнаком через політику тодішньої влади, голіруч мив золото у холодних сибірських водах.) Він не знав, що виживе. Що судилося йому повернутися до рідного краю, до рідної домівки, де мама не впізнає рідного сина, - знесиленого, худого, бідованого. Багато чинників вплинуло на те, що тіло зазнало зовнішніх змін. Вона його впізнала лише по родимці на носі. Так, - то був її син. Всевишній врятував його, для того, щоб згодом він одружився, і в нього народився єдиний син (в майбутньому художник), ім'я якому – Михайло Волощук.

Зростав художник в люблячій родині, серед мальовничих гір, чарівного лісу, де й навчився змалечку споглядати красу і любити природу. Батьки були ще молодими, і в цей час проводили будову, через декілька років зі старої оселі вони збудували простору нову. Нелегко було їм, бо ще й фізично важко обоє працювали в колгоспі. Так і проходило дитинство художника. А батьки прагнули для сина кращого життя, і воліли дати йому освіту, для того, щоб зазнав кращої долі, ніж вони. Йшов час, і політична ситуація в країні вже не була такою суворою, наступав період неабиякого розквіту і розвитку. Наука крокувала впевненими кроками. Малий Михайлик вчився в міській загальноосвітній школі.

Після її закінчення, юний Михайло вступив до Косівського художнього технікуму (відділ художньої обробки металу), де отримав освіту бакалавра. Потім пішов до армії. А після повернення вступив до Одеського художнього інституту (відділ художньо – графічний), який успішно закінчив. Згодом художник буде згадувати тих вчителів, своєрідних особистостей, які поруч з цікавими історіями та студентськими оповідями, вчили його малювати. Він буде потім відображати цю тему і морський пейзаж у своїх мініатюрах. І в його роботах буде простежуватися “одеська школа”.

Поруч з тим, варто зазначити, що Михайло Волощук неабияк цікавився спортом. Він був високий, красивий, здоровий, спортивної статури. Займався вільною боротьбою. Став кандидатом в майстри спорту по самбо. А також брав участь в першості України серед юніорів, ввійшов до 5-ки сильніших. То було у 1970 р.

Згодом, Михайло Волощук працював вчителем в школі, протягом 9-ти років. Вчив дітей кресленню і малюванню. Ще 8 років займався оформленням інтер'єру. А потім став систематично займатися живописом.

Окрім цього, художник полюбляв збирати великі дружні компанії, та за столом, переодягнувшись у капелюх, червоний ніс та окуляри, читав свої гуморески. В нього була

неабияка фантазія та хист до цього. Він справді вмів знайти підхід до публіки, підняти її настрій та розвеселити.

Проте, художник писав і глибокі філософські вірші. Потяг до поезії в нього був завжди. У своїх віршах, як і на полотнах, любив описувати природу. Почерк мав широкий, розмашистий, але поруч з тим – художній і витончений. Улюблений його колір – чорний, пора року – зимовий снігопад. Писав він і прозу, вів щоденники свого життя, та записи архівного характеру.

Така це була багатогранна особистість, яка по собі залишила неабиякий здобуток, доробок, слід та багаж. Цим надбанням можуть не тільки милуватися, споглядати, але й досліджувати та аналізувати. Простежити хронологію робіт не важко. Всі вони підписані самим автором, на кожній вказано рік виконання. А з титульної сторони, автор вказував матеріали якими виконував роботу (наприклад: полотно, олія; або: папір, акварель; олівець, пастель...) А також розміри роботи.

Було також, що художник комусь дарував роботу, (дружині чи дочці), то з титульної сторони також підписував. Ще любив написати якогось вірша, для того кому дарує. Робив це цікаво, інколи гумористично.

Художник ставився до оформлення робіт дуже відповідально. Олійні роботи сам власноруч оформлював у рамки, а акварельні чи пастельні – у паспорт.

Відповідно до цього, варто детальніше описати роботи художника. А саме - тематику, стиль, техніку, а також охарактеризувати їх.

Здебільшого, картини художника Михайла Волощука – це реалістичні пейзажі. Мальовнича природа, серед якої жив і зростав митець. Високі гори, смереки, лісові стежини, хати, церкви чи сільські каплички, стоги сіна на полях і пташки, що летять в небі (делікатні, маленькі, акуратно прописані, ледь помітні на фоні великого пейзажу). Пташок художник чомусь дуже любив малювати, і вони присутні майже в кожній роботі. Також така закономірність простежується і зі стогами сіна.

Щодо техніки, то роботи художника характеризуються детальною пропискою, всі лінії пластичні, а мазки плавні та змазані. Художник все ж таки був прихильником академізму. Він чудово знав правила перспективи та прекрасно відчував плановість. Це помітно у його роботах. Прописував художник навіть задній план, але робив це дуже професійно. Якщо говорити про рисунок, то штрих у художника був дуже делікатний та акуратний. При зображенні природи інколи робив це тільки лінійно, мінімально використовуючи штрих, надмірно не зловживаючи тоном. Тому його роботи характеризуються легкістю. Робив художник різні зарисовки природи, здебільшого пейзажі. А також дуже полюблив виконувати портрети у рисунку. У всіх його роботах відчувається кропітка деталізація, на виконання якої потрібно чимало часу, витримки та натхнення.

Більшість завершених робіт художника виконані олійними фарбами. Але є багато й акварелей, в поєднанні з пастеллю, чи просто рисунки графічним олівцем. В арсеналі художника присутні як роботи великих розмірів, так і мініатюри.

Полюблив Михайло Волощук малювати природу у різних порах року. Найкраще в нього виходила зима. Мабуть, через те, що він любив цю пору року. Нічні зимові пейзажі Михайла Волощука – це особливі його картини. Тут йому не було рівних. Вдало підбирав колористику: глибокі, приємні, темно – сині кольори, білий, блакитний, які вдало поєднував із теплими відтінками. Все було гармонійно. На таких картинах сюжет був здебільшого такий: нічний пейзаж у Карпатах, глибоке темно – синє небо, білий сніг, що лежить на горах, високі величні смереки, в міру гострі гори, хати, що розкинулися поміж гір, круті стежини, стоги із сіном, вориння, а також теплий акцент – круглий місяць, що освічує місцевість.

Проте художник зображав і денні зимові пейзажі. Здебільшого це був засніжений ліс.

Любив художник малювати і весну. Коли гори стають ніжно – зеленими, а на них зображав дерева в білому цвіті, з фіолетово – рожевими відтінками. Небо навесні чисте та прозоре.

Коли малював осінь, то використовував широку палітру оранжевого, жовтого, коричневого. Такі роботи виглядали гарячими та насиченими. Інколи трохи художник

добавляв зеленого, якщо це було листя на деревах, як нагадування про те, що нещодавно було літо.

Літні ж пейзажі характерні відчуттям тепла та зеленими кольорами. Тут і теплі літні дощі, і потоки річок. І лісові стежини, оточені зеленим лісом, в яких зберігається така жадана серед літа прохолода.

Полюбляв також зображати захід сонця. Як і жовто-гарячий, - спокійний, так і багрянний, - різкий та яскравий. Тут в небі в нього гуляло розмаїття кольорів та відтінків.

Сюжет деяких робіт був вигаданий, але здебільшого художник працював з натури. Робив спочатку замальовки олівцем, а потім переносив на полотно. Для цього художникові приходилось неодноразово вирушати на пленери, які він дуже любляв і цінував. Але не завжди був час і натхнення вирушати в далеку подорож, то ж доводилось шукати красу поблизу. Це й на краще, бо хто як не корінний житель тієї місцевості може якнайкраще її відчутти, передати характер і відобразити. Майже вся місцевість біля оселі художника зображена на полотнах. Він малював свою оселю, оселі сусідів, місцеву капличку, дорогу додому, чи просто дерева та краєвиди поблизу хати. Всі вони існують в реальності. Звісно, що й краєвиди з часом змінюються до невпізнання, але художник прагнув відобразити їх на своїх полотнах, зупинити ту прекрасну мить. Йому це вдалося. На його полотнах краєвиди стали безсмертними. Це важка робота і завдання кожного митця - увіковічнити світ навколо себе, продовжити йому життя хоча б на декілька десятиліть, передати всю красу рідного краю, вміти побачити лише красиве, відкинувши недоліки та недосконалість притаманну всьому живому, та перенести на полотно тільки те, що правильне, важливе, доречне. А потім “взяти потрібний колір, і поставити його в потрібне місце” – так висловлювався про живопис сам художник.

А зараз розглянемо і проаналізуємо такі картини Михайла Волощука: “Місячна ніч” (1994р.), “Місячна енергія” (1996р.), “Дорога на Верховину” (1982р.), “Грудень 1995р.” (1995р.). (див. ілюстр.)

Картина “Місячна ніч” – це нічний пейзаж, що відображає всю красу засніжених Карпат. Вишуканий темно-синій колорит підкреслює чарівність ночі. Картина трьох планова. На передньому плані ми бачимо маленькі затишні дерев’яні українські хатки, в яких світяться світла, а з димарів іде дим. Два стоги сіна, що слугують композиційним акцентом. Дерев та засніжене вориння. А також, маленька протоптана стежечка біля вориння, яка веде до села. На другому ж плані ми бачимо безпосередньо село, оточене лісом та смерічками. Завдяки детальній прописці, можна помітити навіть маленьку сільську церкву, що заховалася поміж гір. Високі темні гори вражають своєю величчю. На третьому ж плані ми бачимо ті ж самі гори, але, завдяки плановості, вони вже ледь помітніші, і немов-би зникають у далині. Великий круглий місяць у небі освічує цей пейзаж, розсипаючи своє чарівне сяйво на все довкола.

Картина “Місячна енергія” також відображає всю чарівність і загадковість зимової ночі. На передньому плані бачимо невеличку лісову стежину, що розташувалася на похилому березі. Розкинутий сніг вказує на те, що нещодавно по ній хтось йшов. А також бачимо поряд маленьку засніжену ялиночку, яка привертає до себе погляд глядача, вдало акцентуючи на передньому плані. Подалі знаходяться великі ялини. Вони високі, величні, могутні. Вдалині ми бачимо стіжок сіна та холодний тихий зимовий ліс. Величне зимове нічне небо займає значну частину композиції. На ньому бачимо хмари, з-поміж яких виглядає блідо-холодний великий круглий місяць. Його сяйво надає картині таємничої енергії.

Картина “Дорога на Верховину” вирізняється з-поміж інших картин художника. Тут він проявив трохи іншу техніку. Виявив експресивність у мазках та в подачі. На цій картині зображений дощ. Від рясний, дужий, невпинний. Такі дощі зазвичай нас супроводжують восени. Картина виконана імпастро. Щоб передати дощ, художник використовував мастихін. Це неспроста, бо як впевнено і різко мастихін видряпує і розрізає фарбу, такі схожі відчуття супроводжують людину, коли її пронизують краплі дощу. На картині зображена невеличка глиняна хатина, обабіч дороги, та два стіжки сіна. Два великі дерева позаду вкриті охристо-

коричневим листям, завдяки цьому, розуміємо, що “осінь”. Біля хатини проходить розлога дорога, по якій стікають потоки води. На задньому плані ледь видніються туманні гори. Дош дуже важко вдало зобразити, але ця картина передає його неабияк.

Картина “Грудень 1995р.” відображає дорогу до дому художника. На ній зображене зимове засніжене чудернацьке дерево, стіжок сіна та крута дорога, яка веде до берега. Це денний зимовий пейзаж. Всі деталі дуже делікатно та чітко прописані. Галузки та гілля на дереві детально промальовані. Навіть видно сліди зайця по снігу, який пробіг через дорогу. Так само чітко художник зобразив сніг, який падає з неба. А падає він повільно, неквапливо, що вказує на тиху погоду, та носить розмірений характер. Зимове небо темніше за сніг. На задньому плані бачимо ледь-тепліший по колористиці сад. Картина добре врівноважена по композиційним акцентам. Вона створює спокійний настрій, та вдало передає атмосферу і відчуття від зимового дня.

Картини художника Михайла Волощука зберігаються в приватній колекції дочки Юстинії. Інші ж роботи розповсюджені по світу. Одні - знаходяться у США в м. Філадельфія, у особистій колекції п. Д. Ткачука емігранта 1939р., активного діяча української діаспори. Інші – в Австралії, Канаді, Чехословаччині, Болгарії, Польщі, Росії. В багатьох людей м. Косова, Чернівцець, Коломиї, Івано – Франківська, Києва та ін.

Помер Михайло Волощук 5-го липня 2014 року. Був хворий перед цим тривалий час, але продовжував малювати. Його роботи були вже трохи іншими. Змінився стиль, почерк і подача. Однак, по собі художник залишив чималий доробок, що налічує 62 картини (кількість, що збереглася в колекції дочки).

Висновки. Отож, в результаті дослідження було встановлено, що Михайло Петрович Волощук був одним з небагатьох художників, що жили, працювали і творили на Україні в період кін.ХХ-поч.ХХІ ст. Його творчість не була висвітлена широкому загалу, проте він все ж таки знаний в межах свого регіону. В статті було досліджено і висвітлено біографічний і творчий шлях майстра. Відкрито його не тільки як художника, але й як особистість. Здебільшого, картини художника Михайла Волощука – реалістичні пейзажі. Він малював місцевість і природу свого регіону в різні пори року. Щодо техніки, то роботи художника характеризуються детальною пропискою, всі лінії пластичні, а мазки плавні та змазані. Художник був прихильником академізму. Більшість завершених робіт художника виконані олійними фарбами. Але присутні й акварелі, в поєднанні з пастеллю, чи просто рисунки графічним олівцем. В арсеналі художника містяться як роботи великих розмірів, так і мініатюри. Сюжет деяких робіт був вигаданий, але здебільшого художник працював з натури. Розглянуто та проаналізовано деякі роботи за стилістичними, сюжетними та технічними особливостями.

Фокусуючись на окремих роботах художника було виявлено аспекти, що вказують на особливості манери його живопису та творчого подання. Картини Михайла Волощука містять в собі концепції та творчі рішення, що можуть сприяти розвитку та супроводжувати новітні проекти. Його творчість є ресурсом, що пов’язаний з формуванням укр. мистецтва. Діяльність його як митця була спрямована на створення не тільки матеріальних цінностей, що задовільнятимуть естетичні уявлення людства, але й на духовний розвиток суспільства.

ЛІТЕРАТУРА

Ілюстрації картин Михайла Волощука: “Місячна ніч” (1994р.), “Місячна енергія” (1996р.), “Дорога на Верховину” (1982р.), “Грудень 1995р.” (1995р.), “Розмова з Богом” (1997р.), “Небесне диво” (1997р.)



“Місячна ніч” (1994р.)



“Місячна енергія” (1996р.)



“Дорога на Верховину” (1982р.)



“Грудень 1995р.” (1995р.)



“Розмова з Богом” (1997р.)



“Небесне диво” (1997р.)

УДК 75.071.5(477.85):7.012:392(=161.2)

Володимир Ворончак
(Вижниця, Україна)

ХУДОЖНЯ ШКОЛА ВИЖНИЦЬКОЇ МІСЬКОЇ РАДИ ЧЕРНІВЕЦЬКОЇ ОБЛАСТІ: ЕТНОДИЗАЙНЕРСЬКА ТВОРЧІСТЬ

***Анотація.** Художня школа Вижницької міської ради Чернівецької області була заснована 6 вересня 1974 року для надання початкової художньої освіти та виявлення обдарованих дітей. Її створення стало результатом ініціативи директора Вижницького училища прикладного мистецтва Едуарда Жуковського, викладача Валерія Жаворонкова та Івана Григорійчука. Протягом своєї історії школа розширювала свою мережу, відкриваючи філіали в селах Банилів, Черногузи та Коритне.*

***Ключові слова:** Вижницька художня школа, початкове художнє навчання, філіали, Буковина, народне мистецтво, Темістокль Вірста, музей, співпраця, мистецька освіта.*

Художня школа Вижницької міської ради Чернівецької області (в минулому Вижницька дитяча художня школа) була організована 6 вересня 1974 року з ініціативи тодішнього директора Вижницького училища прикладного мистецтва Едуарда Федоровича Жуковського, викладача училища Валерія Павловича Жаворонкова та завідувача районного відділу культури Григорійчука Івана Тарасовича.

Навчальний заклад був створений для здобуття початкової художньої освіти та виявлення найобдарованіших дітей для продовження мистецької освіти.

Обов'язки директора на громадських засадах виконував викладач, завідувач відділу художнього ткацтва Вижницького училища прикладного мистецтва Іван Сергійович Баричев, а першими викладачами школи були досвідчені педагоги училища: Михайло Чернега, Віталій Косович, Анатолій Талаєвич, Євген Синицький. У серпні наступного року Міністерство культури України зареєструвало школу і виділило кошти на її функціонування. Це була друга дитяча школа на Буковині. Директором школи призначили Чернегу Михайла Романовича. Педагогічний колектив, очолюваний ним, багато зробив щодо забезпечення належних умов для проведення навчально-виховного процесу.

З 1978 по 1993 роки директором школи працював Олександр Михайлович Глиняний – відмінник народної освіти. Поліпшилась матеріальна база, навчально-методичне забезпечення, збільшився учнівський контингент. У 1985 році було відкрито клас-філіал у селі Банилів, який започаткував і в якому працював аж до закриття класу-філіалу в лютому 2020 року, Іван Дмитрович Зварич. У різні роки в школі працювали викладачами: Василь Ракіцький, Октавіан Паладій, Надія Ворончак, Любов Столетова, Надія Кукош, Василь Демчик, Вікторія Жаворонкова, Октавіан Михайлюк (клас-філіал у селі Коритне).

У 1991 році настав час Незалежності Української держави, відбулися докорінні зміни в суспільно-політичному житті рідного краю. Звісно, це торкнулося й навчально-виховного процесу нашої школи.

У 1993 році на заслужений відпочинок за вислугою років пішов директор школи Олександр Михайлович Глиняний. Директором школи призначили викладача школи Ворончака Володимира Івановича, Заслуженого майстра народної творчості України, голову Буковинського осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України.

З 1994 року у школі почав працювати Володимир Дмитрович Римар – відомий скульптор, живописець, активний пропагандист образотворчого мистецтва, учасник регіональних та Всеукраїнських виставок. Виставкова діяльність у школі набула нового розмаху.

У 1998 році в селі Черногузи було відкрито клас-філіал. Викладачем почала працювати колишня вихованка художньої школи, випускниця Вижницького училища прикладного мистецтва Бойко Людмила Іванівна. Згодом її змінила і розпочала свій творчий шлях молодий фахівець Ткач Олена Михайлівна, яка працює й донині.

Школа завжди тісно співпрацювала з Вижницьким коледжем прикладного мистецтва, майстрами народного мистецтва Буковинського осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України. На базі школи проводяться обласні семінари з питань вивчення предмета «декоративно-прикладна композиція», а також відкриті уроки, зустрічі, бесіди, майстер-класи, на яких учні долучаються до вивчення традицій народного мистецтва Буковини, ознайомлюються з творами народних майстрів, художників декоративно-прикладного мистецтва, багато черпають від безпосередніх контактів із митцями рідного краю.

Виставка 1998 року, яка відбулася у Чернівецькому художньому музеї нашого крайнина, який проживав у Франції (Париж), всесвітньовідомого художника Темістокля Вірсти, відкрила нову сторінку в становленні художньої школи у творчому та навчально-виховному плані. Він організував благодійну допомогу, багато разів відвідував різні мистецькі заходи, які проводились у Вижниці. На будинку села Іспас, в якому народився майбутній художник, стараннями дирекції художньої школи встановлено і урочисто відкрито меморіальну дошку до 80-річчя від дня народження видатного митця. У школі створено клас-музей Темістокля Вірсти, в якому в документах і матеріалах відображено його творчий шлях до вершин світового мистецтва, зберігаються подаровані ним мистецькі твори.

На прохання дирекції школи одну із центральних площ міста Вижниці названо іменем Темістокля Вірсти.

Дати життя і творчості Темістокля Вірсти

1923 – народився в селі Іспас на Буковині. Навчався в середніх та мистецьких школах у місті Вижниці та місті Чернівцях.

1930 – проживає у Вижниці і навчається у гімназії.

1940 – покидає свою країну та продовжує епізодично студіювати в класичних і мистецьких школах (малярство, скульптура, архітектура).

1950-51 – прибуває до Парижа, продовжує навчання в державних і приватних академіях.

1951 – працює в Парижі та Південній Франції.

1957-58 – звільняється від фігуративного мистецтва, відтворює внутрішній світ і здійснює пошуки ліричної абстракції. Більшість творів відображають світ уяви.

1960-80 – паралельно з малярством (олія, акрил), творить металізовані рельєфи, котрі нагадують світ космічний і символіку життя.

1980-90 – періодично відвідує Америку та Європу й створює власну алегоричну символіку.

1990-97 – продовжує пошуки в малярстві, яке конкретизувалося в напрямі «Знак і слово» та «Мутації», а також отримує визнання й нагороди, серед яких «Arts-Sciences et Lettres».

1997-98 – приїхавши в Україну, бере участь у виставках в Києві, Харкові, Донецьку, Полтаві, Івано-Франківську, Чернівцях, Львові, Тернополі, Одесі та Ужгороді. Відвідує місто Вижницю, Вижницьку дитячу художню школу та Вижницький коледж прикладного мистецтва.

Темістокль Вірста далекий від політики. Він – художник. З породи тих, що жили і творили в Монтсурі (неподалік від його колишнього помешкання): Сьора, Брак. Робітня парижанина Вірсти була якраз навпроти робітні уславлених Ганса Хартунга і Ніколя де Сталю.

П'ятдесят років у мистецькій атмосфері Парижа. Він – серед засновників післявоєнної Нувель де Парі, що виникла, можливо, опозиційно до американського абстрактного експресіонізму. Молодість Вірсти припала на роки, коли ідеї Вольса, Бріона, Базена, Естева, Моалю, Таль Коа, Тапі, Мат'їю, Фотрійє заповнили французький мистецький ринок. Паризька мистецька школа нефігуративізму – лірична абстракція, інформель, малярство матерії стали історичним фактом. Із новаціями парижан почав рахуватися мистецький світ. Засади нового стилю сприйняв молодий Темістокль Вірста і став його прихильником на все життя. У ті далекі від нашого часу 50-і роки Вірста полюбляв також скульптуру, і цю грань його таланту в Парижі також шанували.

Нині ми стверджуємо малярське обдарування Вірсти як нововідкриту сторінку пластичної культури України. Адже він вийшов із грона післявоєнної малярської генерації – свідок знаменитих виставок у галереях Стадлера, Мег, Дені Рене, Друен, був захоплений експериментами Мішеля Тапі, ідеями L'art autre, L'art brut, дружив із багатьма художниками-парижанами.

На перший погляд може здаватися, що художник прагне звільнитися від форми. Але це не так. Він діє у межах, які окреслює форма, байдуже, фігуративна чи не фігуративна. Малярство Вірсти – це витвір творчої уяви з точним французьким окресленням: *le Monde optique*. Композиції Вірсти – варіації на ту ж тему, сходження з глибин внутрішнього «Я», вихід із задзеркалля свідомості, де нуртують, клеочуть образи. Художник витворив світ мистецької гармонії, під формальним знаком єдності. Цю єдність він, усе ж, програмував: спершу це були групи символічно означені, як «Слово і знак», а потім настала черга «Мутацій» – таємничого ірреального витвору багатой уяви.

Із творчістю паризького художника ґрунтовно ознайомлювалися в Європі, Америці, Японії. За заслуги у мистецтві Вірста відзначений багатьма нагородами і дипломами. Одну з високих відзнак чверть століття тому йому вручав Комендант Жак Ів Кусто: великому кораблеві – велике плавання.

Національна комісія з питань повернення в Україну культурних цінностей повернула Батьківщині великого митця. За активної допомоги і сприяння Міністерства закордонних справ України, Міністерства культури України, Національної академії мистецтв України, Українського фонду культури, Спілки українських підприємців малого і середнього бізнесу, а також низки обласних державних адміністрацій почалося малярське турне Темістокля Вірсти по Україні. В Києві у культурному центрі «Український Дім» при Кабінеті міністрів України відбувся перший вернісаж.

На Буковині, де народився Вірста, його пам'ятають. Знають його і на усій великій Україні. Темістокля Вірсту завжди пам'ятатиме колектив викладачів та учні Вижницької дитячої художньої школи.

Дирекція та викладачі Вижницької художньої школи Віталій Косович, Іван Зварич, Любов Косович, Олена Ткач, Федір Чев'юк доклали багато зусиль для того, щоб творчо зростали юні таланти, збагачувалися художні традиції буковинського краю. Свідченням того є численні нагороди із Міжнародних та Всеукраїнських виставок у Києві, Чернівцях, Польщі, Японії, багаторазово в Канаді.

Починаючи з 2007 року, Вижницька дитяча художня школа бере участь у Міжнародній виставці «Милосердя очима дітей» у місті Вінніпезі (Канада). Учнівські роботи були відзначені «Золотою медаллю», багатьма мистецькими відзнаками, грошовими винагородами та цінними подарунками. Ці відзнаки вручав особисто Президент товариства

«Милосердя» пан Р. Зеленюк, серед них – Національний Прапор Канади, який майорів над Парламентом цієї країни. Його змінюють щоденно, і дуже символічно, що представники влади подарували один з них Вижницькій дитячій художній школі.

У 2012 році Вижницьку дитячу художню школу персонально відвідав

Уповноважений посол Японії в Україні Тоїчі Саката, щоб висловити вдячність дирекції школи та її учням за перемогу й участь у Міжнародній виставці в Японії у місті Токіо «Природа і гра», на якій експонувалося майже 20 тисяч учнівських робіт із усього світу. Він вручив диплом учениці школи Анастасії Скримі. Пам'ятні призи – календарі ілюстровані дитячими малюнками, переможцями цієї виставки, подаровані школі й учасникам виставки.

Переможцем Всеукраїнської виставки «Податки очима дітей» – 2012 рік став учень нашої школи Максим Петрейко, за що був нагороджений путівкою у Міжнародний табір «Артек».

Одними із перших переможців, які отримали найвищу нагороду – Гран-прі у номінації «Плакат» XXVII-ї обласної виставки «Буковинський розмай», стали учні Вижницької дитячої художньої школи Ангеліна Гриценко та Софія Максимчук.

Можна продовжувати розповідати про творчі заслуги наших дітей, але ми сподіваємося, що найвищі відзнаки ще попереду. Запорукою у цьому процесі творчого зростання є добре спланована організаційно-виховна та навчальна робота художньої школи, талановитість наших дітей і педагогів, розуміння проблем керівництвом Вижницької міської ради.

За час 45-річної діяльності школи її закінчило понад 750 вихованців, із них – близько половини продовжило навчання у різних мистецьких закладах України й Європи. Це зокрема:

Уляна Запорожець (Львівська національна академія мистецтв, факультет декоративно-прикладного мистецтва);

Наталія Токар (Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ);

Дзвенислава Римар (Львівська національна академія мистецтв, факультет декоративно-прикладного мистецтва);

Оксана Герасим'юк (Віденський технологічний університет, Австрія);

Павло Шешуряк (Львівська національна академія мистецтв, живопис).

Багато з них творчо працює вчителями загальноосвітніх класів і ліцеїв, викладачами Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка, у мистецьких закладах вищої освіти України, стали членами творчих спілок, мають вчені звання. Серед них такі:

Інна Баричева – член Національної спілки художників України, працює творчо;

Оксана Шпак – кандидат мистецтвознавства, доцент, Львівська національна академія мистецтв;

Ілля Поп'юк – викладач Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, член

Національної спілки художників України;

Олександр Линда – архітектор Івано-Франківського обласного управління архітектури та будівництва;

Галина Мотрук – головний художник Чернівецької фабрики «Схід»;

Ольга Вербицька – асистент кафедри декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича;

Віра Андрич – заступник директора з навчально-методичної роботи Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка, член Національної спілки художників України, Заслужений майстер народної творчості України;

Тетяна Кройтор – голова циклової комісії «Образотворче мистецтво та креслення» Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка;

Наталія Осташек – заступник директора з практичного навчання Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка;

Роман Гаврилюк – директор Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка;

Олександр Марковський – голова циклової комісії художньої обробки дерева Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка;

Марина Задорожна – член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, викладач Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка;

Марія Кузик – викладач Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка;

Інна Михайлюк – викладач Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка;

Тетяна Семирозум-Ямницька – викладач Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка;

Іван Труфен – викладач Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка;

Олександр Граб – художник-дизайнер (Лісабон, Португалія);

Ігор Денис – художник;

Костянтин Дола – іконописець;

Вадим Чепіль – викладач художньої школи Вижницької міської ради Чернівецької області;

Юрій Стребков – учитель образотворчого мистецтва Черешенського загальноосвітнього навчального закладу;

Марія Манчуленко – керівник художніх гуртків Центру дитячої та юнацької творчості (місто Чернівці);

Людмила Стратій – організатор культурно-масової роботи Вижницької гімназії Вижницької міської ради Чернівецької області;

Максим Петрейко – живописець, а також багато інших випускників художньої школи Вижницької міської ради Чернівецької області.

Підсумовуючи вищесказане, можна твердити, що наші колишні вихованці в майбутньому, робитимуть свій вагомий внесок у скарбницю художньої культури України, адже їм жити і творити мистецтво майбутнього, а їхні успіхи у мистецтві є результатом успішної навчально-виховної роботи художньої школи Вижницької міської ради Чернівецької області.

ЛІТЕРАТУРА

1. Федорук О. Маляр Темістокль Вірста. Вірста (Париж). Київ, 1997. С. 3-4.
2. Архів історії Вижницької дитячої художньої школи.

УДК 74+7.021.7(051)

*Анатолій Грицан
(Івано-Франківськ, Україна)*

ДВА СТОЛІТТЯ РОДИННОЇ ДИНАСТІЇ ШКРІБЛЯКІВ-КОРПАНЮКІВ

***Анотація.** У статті узагальнено першоджерела творчості та мистецька спадщина двохсотлітньої родинної династії видатних майстрів різьблення на дереві Шкрібляків-Корпанюків.*

***Ключові слова:** династія Шкрібляків-Корпанюків, першоджерела творчості, гуцульський стиль, декоративне різьблення, інкрустація, інтарсія.*

Вступ. Узагальнення першоджерел творчості та мистецької спадщини двохсотлітньої родинної династії Шкрібляків-Корпанюків відповідає завданням дослідження історії мистецтва в Галичині. У доробку різьбярів Гуцульщини захоплює багатство форм

декорованих виробів, які набрали широкого розповсюдження. Очевидно, що в художньому дереві активніше, ніж в інших видах декоративно-прикладного мистецтва, на зламі XIX-XX століть почала виявлятися нова художня система світовідчуття, відмінна від традиційної. Шкрібляки-Корпанюки зуміли досягнути таємниці народного мистецтва, впевнено йдучи шляхом удосконалення вже апробованих прийомів, їхні самобутні творчі почерки формувалися на загальному ґрунті традиційного мистецтва Гуцульщини.

Невичерпна фантазія, багатство кольорових рішень, безпосередність і оптимізм, особливе чуття декоративності, високий ступінь узагальненості образів – далеко не всі риси, якими можна схарактеризувати мистецький феномен родинної династії Шкрібляків-Корпанюків. Їхня творчість висвітлювалася у наукових розвідках П. Арсенича, А. Будзана, Л. Вербицького, Р. Горака, В. Грабовецького, І. Гургули, В. Гуменюка, Р. Захарчук-Чугай, М. Кіщука, К. Киркадим, М. Колцуняка, В. Корпанюка, М. Корпанюк, В. Лосюка, О. Соломченка, М. Станкевича, Б. Тимківа, І. Федів, В. Шухевича та ін. Аналіз джерел засвідчує високу зацікавленість вивченням, поширенням, колекціонуванням творів гуцульського декоративного різьблення видатних майстрів художнього дерева. Однак на сьогодні відсутня узагальнювана праця з проблематики творчого потенціалу родинної традиції Шкрібляків-Корпанюків у контексті глибоких витоків гуцульського різьблення, їх зв'язків із західноєвропейським декоративним мистецтвом, а також регіональних тенденцій розвитку.

Серед небагатьох документальних джерел опису етнографічного середовища, в якому жила родина Шкрібляків та розвивалася їхня творчість, виокремлюється стаття Маркелія Туркавського про етнографічну виставку в Коломиї 1880 року [1], на т.зв. Затишку, що розміщувалася у приміщенні Народного дому*. Відомо, що вироби з дерева Юрія Шкрібляка одні з перших склали експозицію Коломийського музею Гуцульщини і Покуття імені Йосафата Кобринського.

Зауважимо, що в 1884 році науковий співробітник Львівського промислового музею Л. Вербицький видав у Львові монографію чотирма мовами (українською, німецькою, польською і французькою) «Взори промыслу домашнего. Шницарски вироби селян на Руси», у якій детально висвітлює життя і творчість Юрія Шкрібляка [2, с. 494-498].

Видатний український історик Михайло Грушевський, відвідавши виставку, яка експонувалася у Косові 19-20 червня 1904 року, у статті «Гуцульська виставка», опублікованій в «Літературно-Науковому Віснику», зазначав: «Виставка була дуже цікава і показала багатство гуцульського промыслу, сього найбільшого артистичного кута, не тільки України, а може й цілої Слов'янщини». До речі, в експозиції виставки «цвяшком» вистави був стіл «у гуцульським стилі, дещо артистично перероблений, багато інкрустований і різьблений», замовлений істориком у народного майстра М. Шкрібляка [3, с. 224]. Слід зазначити, що Михайло Грушевський високо оцінював вироби уславлених майстрів різьблення на дереві Василя, Миколи і Федора Шкрібляків.

Актуальною темою є вивчення та окреслення характерних рис феномену мистецької спадщини родинної династії Шкрібляків-Корпанюків як відомих гуцульських майстрів гуцульського дерев'яного різьблення Автор прагнув узагальнити першоджерела походження та розвитку, що характерні для творчості майстрів-художників Гуцульщини.

Результати дослідження

Гуцульщина спрадавна славилася талановитими людьми, які мали свої звичаї, традиції, вірування, автентичні промисли. Стиль життя гуцулів, порівняно з іншими

* 27 грудня 1886 року намісництво у Львові затвердило статут Товариства Українського дому в Коломиї, в одному з пунктів якого зазначалося: «Створення бібліотеки з читальнею, музею етнографічного та господарсько-промислового». На засіданні Ради Товариства 1892 року оголосили про збір старожитностей для майбутнього музею. Нині тут розташований Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського.

субетносами краю, був виключно особливим. Численні мистецькі пам'ятки, що зберігаються у фондах художніх та історичних музеїв як України, так і країн зарубіжжя, у приватних колекціях багатьох цінителів декоративно-ужиткового мистецтва, демонструють високу культуру гуцульської народної різьби по дереву.

Давні історичні джерела засвідчують факти існування мистецтва різьблення по дереву, яким славилися наші предки-слов'яни ще в XI ст. Микола Кіщук указував на «велику кількість різьблених предметів у слов'ян. Усі стіни поганських святинь були покриті різьбою по дереву, а описи слов'янських богів та інших пам'яток є наочним доказом, що різьбярство у наших предків було широко розповсюджене. Звідси випливає і те, що серед способів прикрашання побутових речей і оселі різьба займає провідне місце» [4, с. 46-48].

Попередні дослідження вчених-мистецтвознавців довели, що художня різьба широко застосовувалася, спершу як декоративна прикраса на предметах домашнього вжитку – на скринях, столах, мисниках, полицях, лавах, дерев'яних ліжках, сундуках, кушках, тарницях, рахвах, рамках, декоративних тарелях, цукерничках, барильцях, топірцях, ложках та ін., а також на деталях житлової архітектури – на сволоках, на лицьовому боці дверей, воротах, наличниках вікон і дверей, на пам'ятних спорудах тощо. Художня різьба по дереву широко використовувалася в інтер'єрі гуцульських церков і на церковних речах.

Дослідник Гуцульщини другої половини XX – початку XXI ст. Олексій Соломченко першоджерелом натхнення багатьох поколінь народних митців, які примножили світову художню культуру своїм самобутнім мистецтвом, справедливо називав «мальовничі пейзажі з барвистими килимами лісових галявин, запашними полонинами і гомінкими отарами, неспокійними гірськими річками і дзвінкими потічками, глибокою блакиттю карпатського неба» [5, с. 3-9]. А Осип Залеський у своїх «Вражіннях з мандрівки по Гуцульщині» писав: «Здається, що скелі, вирізьблені дощем, вітром та морозом, – це декорація театральної сцени, на якій природа відіграє свої віковічні п'єси під акомпанемент громів або пекельний шум вітрів, чи сніговії при світлі блискавок або при срібному сяйві місяця, і так цілі роки, століття, безупину» [6, с.3].

Як відомо, життєстверджувальна сила народного мистецтва виявляється в постійному розвитку художніх традицій, у феномені колективної та самостійної діяльності. У цьому контексті особливо плідною є творчість родинної династії Шкрібляків-Корпанюків – славних майстрів народного мистецтва Гуцульщини. Одні з небагатьох, вони зуміли оволодіти секретами народного мистецтва, впевнено йдучи дорогою вдосконалення століттями вироблених традицій. Витоки формування творчих особистостей, персоніфікація доробку майстрів з родини Шкрібляків-Корпанюків на тлі багатогранного мистецтва Гуцульщини йдуть від видатного майстра сухої різьби по дереву Юрія Шкрібляка, якого дослідники називають основоположником гуцульської різьби в Гуцульщині.

Твори майстра відзначаються простотою, ажурною різьбою, майстерним використанням елементів гуцульського орнаменту: кривульок, кучерів, сливок, колосків, крижиків, руж, ільчатого письма. Аналізуючи його роботи, мистецтвознавець Раїса Захарчук-Чугай писала, що «все це майстер надзвичайно вдало закомпоновував на поверхні предмета, і під його різцем народжувались чудові самобутні орнаменти. Він глибоко знав властивості кожної породи дерева, яке йшло в роботу, і тому природний колір, податливість деревини відігравали чи не найголовнішу роль у виборі форми художнього твору. Юрій Шкрібляк суттєво вдосконалив техніку різьби, надавши їй високохудожній рівень [7, с.5].

Відомо, що перші відомості про Юрія Шкрібляка належать знаному громадсько-політичному діячеві Галичини Теофілу Окуневському. В одному із часописів знаходимо життєпис гуцульського різьбяра, якого автор знав особисто, де подано своєрідну мотивацію до творчості майстра: «Робота моя – то утрата маєтку, і нікому би більше си не радив, а сам лиш тому не покидаю, бо ми Бог таку уже дає охоту, та не хочу ломити Божої та панської волі <...> Майстер тоді вже недобачав, працювати міг тільки «при помочи сильних шкел» – окулярів, мимо того не тратить запалу до свого ремесла <...> Найгорячішею его жадобою єсть, хоть як старий, а має уже 57 років, пійти ще десь на науку. Тогда, каже він, як научуся

легшого способу працювання, обов'язуюся також и другій діти учити, бо так, як тепер річи стоять, то не раджу нікому мого ремесла»[8].

Виняткову мистецьку значущість виробів Юрія Шкрібляка засвідчує такий випадок. У вересні 1880 року, австро-угорський імператор Франц Йосиф, проїжджаючи потягом через Коломию, завітав на етнографічну виставку, де були також вироби Юрія Шкрібляка. Він так їх уподобав, що замовив майстрові пістоль, ніж і порохівницю, а також пояс, торбу й люльку [9].

Продовжувачами справи батька й знаних майстрів художньої різьби були сини Юрія – Василь, Микола і Федір. Вже у ранніх роботах брати наслідують його прийоми, а згодом кожен із них зумів створити свій мистецький почерк. Так, найстарший син Юрія Василь Шкрібляк, розвиваючи батьківські прийоми різьблення, працював у техніці «сухої» плоскої різьби, рельєфної різьби, інкрустації, інтарсії, випалювання, мосяжництва, жирування, удосконалював традиційну гуцульську т. зв. «суху» різьбу, урізноманітнюючи композиції творів, вміло декоруючи їх інкрустацією, розкладаючи кольорові акценти. Він оздоблював свої вироби площинним різьбленням та інкрустацією металом, бісером та різноколірним деревом. У другій половині XIX ст Василь Шкрібляк у співпраці з Марком Мегединюком «ввели до гуцульських виробів дротики й пацьорки»[10, с.6].

Творчість Василя Шкрібляка мистецтвознавці вважають найвиразнішим виявом художнього покликання до різьбярства. Його твори виділяються оригінальністю композицій і тонким мистецьким смаком. На виставці робіт українських художників у Львові 1905 року його твори були високо оцінені художниками, зокрема Іваном Трушем. Василь Шкрібляк є одним із засновників і викладачів Вишницької школи столярства, токарства, різьбярства та металевої орнаментики*. Василь Шкрібляк, як і Марко Мегединюк, – майстри гуцульського модерну, творчість яких, на превеликий жаль, на сьогодні є неоціненою. Лише невелика кількість творів мистецтва, що збереглися до наших днів і перебувають у музеях Відня, Праги, Львова, свідчать про великий мистецький талант цих особистостей. Їх твори вирізняються з-поміж робіт сотень майстрів, що творили на Гуцульщині з кінця XIX ст. по теперішній час, вражаючи своєю досконалістю, відчуттям форми, орнаментальними мотивами, технікою виконання.

Слід додати, що уперше дерев'яні вироби Василя Шкрібляка, прикрашені плоскою різьбою та інкрустацією металом, були показані на крайовій виставці в Тернополі 1887 року. За ці вироби Василь Шкрібляк був нагороджений срібною медаллю. Того ж року різьбяр відіслав свої вироби на виставку до Кракова. За тонке технічне виконання та високу мистецьку вартість цих виробів журі виставки присудило йому бронзову медаль[11, с.9-12]. У вступній статті до альбому «Родина Шкрібляків» Раїса Захарчук-Чугай зазначає, що «недаремно Василя Шкрібляка називають найкращим майстром після батька» [12, с.5].

Недивлячись на те, що сини Шкрібляка Микола, Василь і Федір вивчили різьбярство і токарство від свого батька, користувалися тією ж самою мистецькою технікою, кожний із них виробив свій власний стиль в орнаментиці, комбінуючи традиційні декоративні мотиви в різні оригінальні декоративні композиції. Микола Шкрібляк приділяв багато уваги світлотіньовим і кольоровим ефектам. Для цього він застосовував інкрустацію кольоровим деревом, бісером, металевими дротиками тощо.

Про один із цікавих епізодів, пов'язаних з його творчістю, розповідає Любов Волинець у статті «Гуцульська різьблена касетка: родинна пам'ятка стає музейним скарбом», опублікованій в офіційному виданні Української католицької єпархії у Стемфордї (США) «Сівач» від 29 грудня 2013 року: «Недавно Лариса Музичка подарувала нашому музею різьблену касетку, якій 119 років. Касетка – робота відомого гуцульського різьбяр Миколи (Николи) Шкрібляка <...> Різьблена касетка Миколи Шкрібляка, яку наш музей одержав у дарунок, зі споду підписана чітко вирізьбленими ініціалами «Н.Ш.». В оздобленні касетки

* Нині – це Вишницький коледж прикладного мистецтва імені В.Ю. Шкрібляка.

Микола застосував такі мотиви як «баранячі роги», «рівнораменні хрести», «солярні мотиви», «віконця», «дужки» та інші. Касетка інкрустована кольоровим деревом для світлотіньового ефекту, білим та темним бісером, крученим дротиком та металевими цвяшками. Саме ці особливості характеризують вироби Миколи. Його орнаментальні композиції – різноманітні та складні. Кришка касетки прикрашена квадратами, поставленими діагонально та укладеними в шаховому порядку. У кожному квадраті – рівнораменний хрест. Передня, задня та бічні спинки прикрашені своєрідно укладеними різноманітними геометричними мотивами. Касетка має оригінальний замочок і ключик. Різьба, інкрустація та орнаментика касетки є високої якості: усе делікатне, чітке та детальне. Вона віддзеркалює надзвичайну майстерність талановитого майстра». Далі автор статті, зазначає, що складна, часом трагічна історія власників цієї касетки зробила її ще більше значущою: «Невеликий предмет народного мистецтва високої мистецької вартості, сімейна цінність, свідок і зберігач історичної пам'яті не тільки однієї сім'ї, але українського народу, який пережив бурхливі та жорстокі роки, але ніколи не втратив своєї гідності, не відрікався, а весь час зберігав свою ідентичність та свою спадщину»[13, с.13].

Життєвий шлях до зеніту творчості був найважчим у наймолодшого сина Юрія Шкрібляка – Федора, який з дитинства переймав науку різьблення від свого батька. Водночас, як відзначала одна із дослідниць феномену родини Шкрібляків Оксана Веретко, «про творчість Федора Шкрібляка маємо обмаль відомостей, насамперед через те, що у розглянутих музейних колекціях збереглося найменше його творів. Утім аналіз опрацьованих пам'яток свідчить, що Федір Шкрібляк теж мав свою специфіку в оздобленні виробів, він менше за братів застосовував інкрустацію бісером, натомість більше уваги приділяв формі та декору»[14, с.23-27]. Зберігаючи стильові особливості, властиві кращим класичним зразкам гуцульської різьби, він не залишився у полоні усталених композиційних прийомів, а створив власну самобутню, тільки йому притаманну орнаментальну палітру зразків і мотивів, що визначила його індивідуальний почерк.

Основна риса робіт Дмитра Шкрібляка – творче застосування традиційних орнаментальних мотивів, їх своєрідне, так би мовити, протяжне компонування. Щедро збагачуючи палітру гуцульських орнаментів, Дмитро Федорович розширив їх поетично-сміслові значення. Особливо це помітно у його тематичних композиціях, де митець уводить нові орнаментальні елементи і мотиви, що втілюють глибокий символічний зміст. Дмитро Шкрібляк – заслужений майстер народної творчості України, лауреат премії ім. Катерини Білокур, був членом Спілки художників України, членом Національної спілки народних майстрів України. У Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття зберігається біля 100 робіт майстра.

Повертаючись до сім'ї класика гуцульської різьби Юрія Шкрібляка, слід згадати його дочку Катерину – відому на Гуцульщині вишивальницю. У подружжі з Іваном Корпанюком у них народилося троє синів: Юрій, Семен і Петро. Корпанюки стали міцною гілкою роду Шкрібляків, щедро збагативши своїм талантом родинне дерево, започаткувавши династію Шкрібляків-Корпанюків. Розгалуження цієї різьбярської династії розпочали брати Юрій і Семен. Для них мистецтво різьблення по дереву також стало традиційним заняттям, яке передавалося з роду в рід. Вже у своїх ранніх роботах брати Корпанюки наслідували прийоми плоского різьблення і формотворення свого діда Юрія Шкрібляка. Доробок Юрія і Семена Корпанюків визначається високим технічним виконанням плоскої різьби та інкрустації. Кожен з них у своїх авторських виробах – тарілках, касетках, пляшках, застосовуючи оригінальні композиційні прийоми, створював тонке мереживо плоскої різьби з характерними для них мотивами: «клинчиками», «колосками», «пшеничками», «соняшниками», «сливочками» тощо. Цікаво, що такі мотиви, як «ружі» (троянди) з округлими пелюстками, Корпанюки називали «невісточками», а дещо змінений мотив «розклиння» – «ключками», «віконця» – «квадратиками». Вони ввели й принципово нові мотиви, зокрема «хлопчики», «шишаки», «зірниця».

Вже у 1912 році художні вироби молодого митця Юрія Корпанюка – дві скриньки, портретна рамка, дерев'яні пляшки, тарілка, виконані в техніці площинної різьби – отримали

високу оцінку відвідувачів «Виставки домашнього промислу» в Коломиї. За високу художню майстерність Юрію Корпанюкові було присуджено диплом виставки. Цікаво, що водночас у Відні експонувались його роботи – столик і крісло. Твори митців також було відзначено грамотами на виставці «Торги Східні» у Львові (1927 рік) і на «Повсехній виставці Крайовій» у Познані (1929 рік). У 1930 році на виставку у Ворохті брати подали кілька робіт (портретні рамки, портсигари, рахви, шкатулки), декорованих різьбою та інкрустованих рогом, перламутром, бісером і кольоровим металом. Одне з видавництв, що існувало під опікою т.зв. Ради повітової в Косові, 1932 року випустило в Кракові путівник «Гуцульщина» польською мовою, в якій, поряд з коротким описом природи, туристських маршрутів, географічних відомостей, побіжно згадано народне мистецтво колишнього Косівського повіту. Це не велике за форматом видання високо оцінювало діяльність Корпанюків, прирівнювало їхню творчість до творчості славних попередників – Шкрібляків[15, с.253].

Після визволення Прикарпаття від німецько-фашистських загарбників відновила свою діяльність Косівська артіль художніх виробів «Гуцульщина». Брати Корпанюки почали виготовляти високохудожні вироби для експериментальної майстерні артілі та для музею Косівського училища прикладного мистецтва. У п'ятдесятих роках минулого століття художні вироби відомих яворівських майстрів з успіхом експонувались на багатьох всесоюзних і зарубіжних виставках. З нагоди проведення Декади української літератури і мистецтва 1960 року за великі творчі заслуги перед мистецтвом Юрію Івановичу Корпанюку було присвоєне почесне звання заслуженого майстра народної творчості. Згодом, у 1964 році, такої ж державної відзнаки був удостоєний Семен Корпанюк. Значною подією в житті братів-різьбярів було прийняття їх у члени Спілки художників України[16, с.253].

Цінність творчості талановитих майстрів полягає в тому, що під їхніми руками народилось безліч нових композицій, які, не втративши своєї традиційної основи, заговорили самобутньою мовою, співзвучною сучасності. Особливо слід відзначити простоту, чіткість і ясність побудови орнаментальних мотивів, у яких виявилось чуття і розуміння ритму, симетрії та рівноваги. Як зазначає Микола Домашевський, «Корпанюки внесли багато нового як у мистецькі прийоми побудови орнаменту, так і в техніку їхнього виконання. Це стало цінним надбанням не тільки яворівської школи, до якої якраз належать Корпанюки, а й усіх різьбярів цілої Гуцульщини»[17, с. 259].

Як поетично визначав Роман Горак, Семен Корпанюк «свій ідеал краси втілював у тарілках великого розміру. Там було трохи більше простору для його різця. Ті тарелі аж ніяк не були творами ужиткового мистецтва, а великою картиною, пронизаною думкою і поезією. Там розкошувала ідеальна гармонія вимріяного світу. Там сонце світилось малими і великими колами, обвите вінком проміння з мідяних цвяшків. Там хмаринки вряди-годи переливались між тою міддю скупим перламутром, бо для чого в ідеалі багато має бути хмаринок? Там плаї і полонини і все навколо видзвонювали дзвіночками, а між тими чічками, яким і назви не знаєш, бо нема такого ні на полонині, ні на плаю, вивівкувало, виспівувало, тремтіло і раділо по вінця життя. Там були гори і ота далечінь, що за горами, яку бачив кожен день та котра манила його. Там, у його творах, була лише краса. Там було тихо і спокійно, чого ніколи не було на світі, який оточував його. В різьбярстві він аристократ і повний пан форми, як ніхто інший. Це були його поеми, виспівані серцем»[18, с. 71-76].

Незвичайний талант до художнього оброблення дерева від батька Семена Корпанюка і його брата Юрія успадкував Василь. Як згадує Марія Корпанюк, за словами самого Василя Корпанюка, з 14-ти років він «став на свій хліб, тобто став заробляти на прожиття різьбою <...> Його твори народжувалися за верстатом, у невеличкій майстерні. Не один орнамент тарілок, скриньок, свічників, хрестів, обкладинок для альбомів і книг, чаш, жіночих прикрас, створений його уявою, був відтворений в дереві <...> Різьба стала справою його життя. Вона допомогла виживати в тяжкі для родини воєнні і повоєнні часи, вона годувала, зодягала і водночас була тою найвищою насолодою, яку відчуває митець, заглиблений у творення. Не один музей світу прагнув би мати речі, які із звичайного дерева видобувала його переповнена душа»[19, с. 23-25].

У книзі відгуків домашнього музею в садибі Корпанюків, який діяв з 1968 до 2004-го року, до смерті Василя Корпанюка, можна ознайомитися із записами відвідувачів. Ось один із них: «Дякуємо Вам, Родині славних талантів, за Вашу пребагату творчість, за цей Храм краси і Дива, за все, що Ви зробили і зробите в майбутньому для людей, для прийдешнього, для нашого талановитого співучого народу, для його звеличення і слави. Ваша слава, як наша народна пісня, не вмере, не загине. Нехай Вашому талановитому роду ніколи не буде переводу». І ще один, по-дитячому щирий: «Ми хотіли б бути хоч трохи Корпанюками»[20, с. 73-83].

Найкращі традиції уславленої родини нині продовжує заслужений художник України, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, голова обласного осередку Національної Спілки майстрів народного мистецтва Василь Васильович Корпанюк. Його роботи з художнього оброблення дерева зберігаються в Національному музеї Українського народного декоративного мистецтва у Києві, у єдиному в Україні музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України у Львові, в Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського у Коломиї, а також у приватних колекціях України, Канади, Бельгії, Польщі, Росії. Мистецькі твори Василя Корпанюка експонувалися на багатьох міжнародних та всеукраїнських виставках.

Крім художнього оброблення дерева Василь Корпанюк працює в галузі декоративно-ужиткового і монументального мистецтва. Він – автор чисельних художньо-оздоблених інтер'єрів та екстер'єрів громадських споруд Прикарпаття, серед них – монументально-декоративного рельєфу на фасаді Івано-Франківського Національного академічного театру імені Івана Франка, мозаїчного рельєфу на фасаді Івано-Франківської обласної дитячої лікарні, рельєфу на фасаді Болахівського лісокомбінату. Секрети творчості династії Шкрібляків-Корпанюків, набуті знання і життєвий досвід митець щедро передає студентам інституту мистецтв.

Син Василя Корпанюка Юрій, продовжуючи родинні традиції, закінчив Львівську державну академію мистецтв з художньої різьби по дереву. Починаючи від 1998 року бере участь в обласних та всеукраїнських художніх виставках. Створюючи декоративні тарелі, церковні чаші та кубки, молодий митець розробляє сучасні прийоми й орнаментальні композиції, оригінальний дизайн. Мистецьку зрілість художника підтверджують його роботи – кіот до храму «Вознесіння Господнього» та іконостас до храму «Різдва Пресвятої Богородиці». У 2006 році Юрій Корпанюк був прийнятий до Національної спілки художників України.

До сучасних представників славетної різьбярської династії Шкрібляків-Корпанюків належать брати Петро й Іван Корпанюки – праправнуки Юрія Шкрібляка та внуки Юрія Корпанюка. Петро Корпанюк – майстер із власним творчим почерком. У його декорованих різьбленням та інкрустацією творах відлунням звучить властиве творчості діда Юрія Корпанюка виконання різьблення із уведенням для інкрустації темної породи деревини та бісеру (до прикладу, таріль «Дідові візерунки»). Спорідненість із творами діда у підсиленні головних мотивів декору інкрустацією бісером чи перламутром, спостерігається в тарелях Петра Корпанюка «Гуцульський край», «З глибини віків», «Всесвіт», «Наш духовний світ». 1992 року митець був прийнятий до Національної спілки майстрів народного мистецтва України, а через рік поспіль – до Національної спілки художників України. У 2010 році за значний внесок у розвиток національної культури і мистецтва, вагомі творчі здобутки та високу професійну майстерність Петро Корпанюк був удостоєний почесного звання «Заслужений майстер народної творчості України». Його різьблені вироби демонструвалися на чисельних виставках у Львові, Києві, а також у Польщі, Угорщині, Франції, Німеччині й Канаді.

Мистецькі твори з різьби по дереву молодшого брата Петра – Івана Корпанюка вирізнялися новаторськими рішеннями композицій декору, сміливістю поєднання техніки плоского різьблення з пластичним. Окрім традиційних елементів сухого різьблення, автор

використовував стилізовані зображення птахів, рослин, фігур людей, звірів, створював різьблені декоративні рахви, скрині, тематичні декоративні панно й тарелі з фрагментами гуцульського побуту, мисники, баклаги, ручні та напрестольні хрести, свічними, бочівки, портретні рамки, письмові набори, книги-альбоми, пласти з портретом Тараса Шевченка, в техніках інкрустації, інтарсії. На превеликий жаль, у березні 2012 року Іван Корпанюк на 52-му році життя передчасно помер.

Розглядаючи творчу діяльність родинної династії Шкрібляків-Корпанюків, варто відзначити, що всі майстри працювали і продовжують працювати в одній техніці, послуговуючись тими самими художніми прийомами, що передавалися від покоління до покоління. Водночас у композиції орнаментальних мотивів, у колориті інкрустації та в деяких технічних прийомах простежується індивідуальна манера кожного з них. Завдяки цій династії та на її прикладі виникнула специфічна система навчання, яка полягає в тому, що знання і практичний досвід майстрів передавалися безпосередньо від батька до сина в процесі роботи, а згодом – від учителя до учня. Передача цього досвіду відбувалася не лише всередині різьбярської династії Шкрібляків-Корпанюків, а й поза її художньої практики.

За твердженням В. Білого, «яворівська школа різьби дала поштовх до створення осередків в інших селах Гуцульщини». Самобутня творчість славетних майстрів прокладала напрями розвитку гуцульської різьби по дереву, визначила її характерні художні стильові ознаки, які згодом були перейняті та розвинуті різьбярями сіл Річки, Брустур, Вижниці та Косова. Творчість яворівських майстрів мала великий вплив на становлення різьбярства на Прикарпатті і Буковині [21, с. 105-109]. Родинна династія Шкрібляків-Корпанюків, як пізніше і послідовники майстрів, внесла вагомий вклад в історію розвитку плоскої різьби по дереву. Вони визначили нові напрями в розвитку плоского різьблення, які продовжили їхні діти, онуки, правнуки, всі гуцульські різьбярі минулого і нашого часу. Їм належать твори, що стали класикою українського різьбярства. Важливо, що й до сьогодні зміцнюється генеалогічне дерево родини, потужні корені якого сягають двох століть.

ЛІТЕРАТУРА

1. Туркавський М. Етнографічна виставка Покуття в Коломійі; переклад з поль. Коломия : «Народний дім», 2004. 40 с.
2. *Батьківщина*. 1889 – № 41. С. 494–498.
3. Грушевський М. Гуцульська вистава. Тв. у 50 т. Серія: Суспільно-політичні твори (1894–1907). Київ : «Світ», 2002. Т. 1. С. 244.
4. Кіщук М.М. Витоки гуцульської декоративної різьби. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 14. С. 46-48.
5. Соломченко О.Г. Народні таланти Прикарпаття : книга-альбом. Київ : «Мистецтво», 1969. С. 3–9.
6. Залеський О. Вражіння з мандрівки по Гуцульщині. *Діло*. 1938. 25 серп. С.3.
7. Родина Шкрібляків: альбом / автор-упорядник Р. В. Захарчук-Чугай. Київ : «Мистецтво», 1979. 99 с., іл.
8. Юрій Шкрібляк – основоположник гуцульської різьби на дереві. веб-сайт URL: <http://www.oda.te.gov.ua/print/33651.htm>.
9. Шарговська О. У різьбяр Юрія Шкрібляка імператор Франц Йосиф замовив люльку. веб-сайт. URL : <https://gazeta.ua/articles/history-newspaper/ u-rizbyara-uriya-skriblyaka-imperator-franc-josif-zamoviv-lyulku/433466>.
10. Прутський Я. Гуцульщина й Поділля. *Воля Покуття*. 27 лютого 1944 року. № 99. Ч. 9 (126). С.6.
11. Арсенич П. Мистецька спадщина Юрія Шкрібляка та його нащадків у музеях, виставках, приватних збірках. *Феномен українського художнього деревообробництва*: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 190-річчю від дня народження класика українського різьбярства Ю. Шкрібляка та 120-річчю заслуженого майстра народної творчості України Ю. Корпанюка. Яворів; Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2013. С. 9-12.
12. Родина Шкрібляків: альбом / автор-упорядник Р. В. Захарчук-Чугай. Там само.

13. Волинець Л. Гуцульська різьблена касетка: родинна пам'ятка стає музейним скарбом. *Сівач: Офіційне видання Української католицької єпархії у Стемфордї*. 2013. С.13.
14. Веретко О. Творчість родини Шкрібляків у музеях Львова, Івано-Франківська, Коломиї : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 190-річчю від дня народження класика українського різьбярства Ю. Шкрібляка та 120-річчю заслуженого майстра народної творчості України Ю. Корпанюка. Яворів; Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. ун-ту, 2013. С. 23-27.
15. Домашевський М. Історія Гуцульщини : 2-е доповнене видання. Гуцульський дослідний інститут і Чикаго, США. Конференція Гуцульських товариств у Чикаго. Чикаго; Львів, 1995. Т. 1. С. 253.
16. Там само. С. 255.
17. Там само. С. 259.
18. Горак Р. Зачудований красою. *Самобутність Яворова* : до 120-річчя від народження класика гуцульської різьби Семена Корпанюка; за заг. ред. Д. Дзвінчука. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2016. С. 71-76.
19. Корпанюк М. Продовжувач славного роду. *Народне мистецтво*. Київ, ПФ «Оранта», 2005. С. 23-25.
20. Корпанюк В. Семен Корпанюк в родинній династії Шкрібляків-Корпанюків. *Самобутність Яворова* : до 120-річчя від народження класика гуцульської різьби Семена Корпанюка; за заг. ред. Д. Дзвінчука. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2016. С. 77-83.
21. Білий В. Формування індивідуального стилю в творчості народних майстрів художньої обробки дерева (на прикладі різьбярських династій Шкрібляків та Корпанюків). Народна художня творчість та етнографія. Київ, 2010. № 4. С. 105-109.

УДК 378.147

Василь Гудак
(Львів, Україна)

РОЛЬ ДОСВІДУ ВИДАТНИХ МИТЦІВ У РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ МОЛОДІ

***Анотація.** Стаття побудована на основі висловів видатних митців, науковців про мистецтво, передає їх досвід з метою розвитку навчально-методичного процесу в мистецьких навчальних закладах. Увага зосереджується на міркуваннях про композицію, яка була, є і залишається основною і фундаментальною професійною дисципліною.*

Представлений матеріал допоможе оновити навчально-методичну документацію, проводити лекції та бесіди зі студентами задля їх загального розвитку, так і вузькопрофесійного пізнання обраного фаху.

Робота засвідчує необхідність подальшого вивчення досвіду відомих митців задля майбутнього професійного зростання молодих художників.

***Ключові слова:** творчість, мистецтво, композиція, етноісторичні національні традиції, здобутки, перспективи.*

Сучасна мистецтвознавча наука, незважаючи на розлогість і широту актуальних досліджень, все-таки недостатньо уваги приділяє таким вузьким ділянкам художньої грамоти як основи композиції, композиція, кольорознавство, конструювання та ін., які є вкрай важливими в справі підготовки молодих фахівців образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, дизайну і архітектури. Щодо педагогічної праці, то їй спроможний допомогти існуючий теоретичний і практичний досвід видатних митців. Автор пропонує також власні й опубліковані в різних працях знання, а також вислови фахівців, чий доробок спроможний сприяти розвитку професійної свідомості, розширенню світогляду творчої молоді.

Робота написана на основі переважно авторських міркувань і (наголосимо) із залученням думок видатних митців, учених, мистецтвознавців, освітян, які працювали чи працюють у сфері образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, а також його теоретично-практичного обґрунтування, мається на увазі мистецтвознавча, художньо-практична та педагогічна робота.

Досвід відомих митців буде корисним як для практичного втілення в навчально-методичний процес, так і для збагачення теоретичної бази професіоналів. Подібні публікації варто постійно вивчати та використовувати художнім навчальним закладам і митцям. Адже наведені міркування митців, учених, як і ті, які творча молодь ще зможе знайти в різних джерелах інформації, збагатять її уяву, мислення, допоможуть краще засвоїти основи обраного фаху.

У даний час інтерес до мистецтва, що це таке, все яскравіше виокремлюється на широкому видноколі сучасного мистецтвознавства. Хоч ця мистецтвознавча наука неточна, розтягла, в якій кожен науковець започатковує «щось», що опонент може перетлумачити в зворотній бік. Проте об'єкт, довкола якого точаться суперечки, залишається вартісним, непохитним «стовпом». І скільки б тих мистецтвознавчих праць не було надруковано, автор кожної з них залишається при своїх інтересах в силу своєї професійної підготовки й зрілості. Натомість митцеві-педагогу треба навчати інших розбиратися в складній мистецтвознавчій круговерті думок, понять, термінів, категорій тощо.

Кожен індивід «вбирає в себе» знання, переконання залежно від його початкової духовно-інтелектуальної підготовки. А який врожай дасть така підготовка зможемо пізнати з того, що буде написано цим художником чи науковцем, мистецтвознавцем, письменником. Але чи це написане дуже спричиниться до виховання й росту митців? Насамперед їх породжує велика любов до мистецтва, жадоба працювати «від зорі до зорі» невпинно, послідовно і цілеспрямовано. І тут, як уже мовилося, дуже доречно згадати досвід визнаних художників, науковців, освітян. Сказане стосується насамперед педагогічної науки, яка невпинно вдосконалюється, розвиває свої обрії пізнання явищ, умов, обставин життя і творчості кожного індивідууму, народу, нації, суспільства, держави.

Автор схильний вважати митця керманічем у розвитку мистецтва, а науковця - вторинним, похідним, який слідує за творчістю митця. Він міг би бути першим, якби, зважаючи на історико-наукові надбання і свої спостереження, гіпотези та прогнози, зміг би вказати такі шляхи розвитку мистецтва, яким би слідували митці. Проте дай Бог їм «вилізти» на такий науковий Еверест, з якого все видно навколо і вони в наукових термінах вкажуть художникам десницею: ідіть такими-то художньо-естетичними дорогами, черпайте «родючу» перспективу, натхнення і впевненість на вказаній нами дорозі. Але чи ця дорога є справжнім маяком для наслідування в історико-хронологічному розвитку мистецтва? Адже знаємо, що пам'ятки мистецтва, їхнє дослідження не так уже й часто ставали зразками для наслідування найвидатнішими митцями, хоч на такій основі виростає, формується мистецька свідомість, мудрість, впевненість у собі і своїй професійній зрілості.

Мистецтвознавець повинен чітко і ясно усвідомлювати свою місію. Недаремно відомий художник і знавець мистецтва В.А. Овсійчук вказував, що мистецтвознавець мало чого вартий, коли не вміє допомогти художньому твору, з яким має справу (1, с. 109). Мистецтвознавець так повинен охарактеризувати чи описати твір, щоб у слухача в уяві постав зримий образ того, що зображено на полотні, папері чи в іншому матеріалі. А це не кожному дано.

Тепер кілька слів стосовно запозичень чи повторів. Як у науці, де плагіат менш помітний, бо оповитий «научнообразним словоблудием», так і у художній творчості запозичення можливі. Але кожен автор вносить у свій твір індивідуальне тлумачення на основі взятого існуючого мистецького зразка. Суб'єктивний фактор тут відіграє визначальну роль, бо на його основі і в мистецтві, і в науці будуються об'єктивні (а чи об'єктивні?) підвалини. А це перспектива, майбутнє розвитку тих же мистецтва і науки, без яких зазнаватиме непоправної шкоди і суспільно-економічний фактор, якому ще й як властива винахідлива творчість у безперервному розвитку навіть виробничих і продуктивних сил.

Мистецтво і наука — це різні речі, але, мистецька творчість точніша, і, мабуть, об'єктивніша, ніж так звана точна «об'єктивна» наука. Варто наголосити й на такому визначальному факторі, як правдивість зображуваного, досліджуваного. Творчість, зокрема поезія, є більш правдива, ніж, скажімо, історія. Оригінальною в цьому плані є наступна думка Лопе: «Історія і поезія можуть бути одним цілим. І все ж поезія правдивіша за

історію» (2, с. 148). Це надзвичайно цікаве твердження, оскільки мистецтво, творчість здатні, паралельно живим фактам, самій історії, більш вірогідно пояснити, дослідити й подати реалії життя, ніж їх письмова історична фіксація. Парадоксальна істина! А це впливає з високого інтелекту та художнього відчуття творців, якими мають бути поети та митці.

Стосовно літературно-мистецького творчого процесу, то вартими уваги є вислови відомого французького письменника Еміля Золя: «Художній твір є частка природи, профільованої крізь темперамент митця»; або ще: «Твір мистецтва – це куток всесвіту, побачений крізь призму певного темпераменту» (3, с. 140). Усе це обумовлює потребу глибоко і всебічно осмислювати довкілля. Мистецтво взагалі незбагненна річ, духовне явище, очевидно вище від державотворення. Недаремно Народна артистка України Оксана Білозір висловила так: «Співак може зробити те, про що політик тільки мріє» (4, с. 5). Свідченням цього є військові музичні оркестри, ансамблі, хорові колективи, не говорячи вже про цивільні. Одне слово, Бог дав людині мистецтво, а це культура в найширшому і всебічному вимірі.

На думку автора, мистецтво – це нездоланна сила, духовна енергія, яку не в силі «приручити» (знаючи цю силу) ні князі, королі, царі, ні генсеки, ні навіть армії. Бог вкладає творчу іскру в індивідуальність, яка видає з себе назовні при певних умовах духовно-матеріальну суть, силу, дух, енергію во плоті-матеріалі задля кращого життя людей, людства, суспільства, держави.

Творчій молоді варто творити мистецтво своєю плоттю, своїми почуттями, нікому не підкоряючись, лише своїй природі, незважаючи на зразки, традиції, залишаючи на відтвореній природі печать творця. Цю думку, як і інші, вибрані з літератури, автор пропонує широко і всебічно осмислювати задля подальшого особистісного розвитку не лише в практичній, чисто мистецькій, а й у навчально-методичній сфері, а пізніше і в науково-дослідних працях. Інтерес до мистецтва слід розвивати на основі творчого бачення природи, довкілля, але творити треба в індивідуальному дусі і саме такі твори є вартісними, які відповідають даному творцю. Так повинно бути, бо митець – це великий егоїст, творячи він задовольняє, виявляє своє «его», так і тільки так. А знавці, поціновувачі мистецтва, обов'язково знайдуться, як не тепер, то пізніше. Але буде шкода, якщо це «пізніше» прийде через досить тривалий час, а не ще за життя творця.

Твір митця «в часі і просторі» вимірюється вихідними і, здавалось би, мало помітними його ознаками, однак суттєвими мистецькими засобами художнього виразу, такими як градація, нюанси, акценти, контрасти, фактура, тон, колір, що в сумі визначають фізичне втілення інтерпретації, імпрровізації, асоціації на основі природи, довкілля. Таким чином народжується праця для того «адвоката», яким часто є мистецтвознавець, але другий, похідний від митця – першого.

Добру мистецьку роботу видно одразу. Ренуар стверджував, що теорії не створять доброї картини, вони служать лише для маскування недостатності засобів виразу. Зрештою їх створюють лише пізніше. Чудовий твір не потребує коментарів (5, с. 19).

Як уже зазначалося, надзвичайно важливою для подальшого розвитку творчої молоді є ініціатива, захопленість своїм фахом. Стосовно таких людей відомий французький скульптор ХХ ст. О. Роден говорив, що всякого, хто з любов'ю робить свою справу, варто називати художником і бажаним було б суспільство, в якому всі люди були би художниками. Наскільки людина була би щасливіша, якби робота стала для неї метою життя, а не викупом за нього (6, с. 52).

Самовідданість митця, його успіх, як стверджував Ван Гог, полягає головним чином у щирому почутті і правдивості (7, с. 159). Це насамперед стосується митців, які сумлінно ставляться до натури, черпаючи з неї і завдяки їй творять своє. Німецький поет Гете з цього приводу говорив, що художник зовсім не повинен бути вірним природі, він повинен бути вірним мистецтву (8, с. 31).

Ван Гог наголошує, що художник – щасливець, бо він перебуває в гармонії з природою всякий раз, коли йому в певній мірі вдається виразити те, що він бачить (7, с. 152).

Тут проявляється принцип імпресіонізму: художник повинен писати те, що він бачить, і так, як він бачить (9, с.8).

Уміння творчо бачити світ, природу, довкілля є суттєвим фактором, очевидно тому П. Гоген стверджував, що твір мистецтва для того, хто вміє бачити – це дзеркало, в якому відбивається стан душі художника. Саме художник повинен вміти бачити, відчувати природу, довкілля, середовище, людей, оскільки вони є рушіями його творчості. Все це митець подає, реалізує художніми засобами.

У мистецькій технічній «кухні» найбільш суб'єктивними художньо-виражальними засобами виступають тони, кольори, і, звісно, форми, які ними виявлені. Митець повинен володіти якнайширшою градацією, тобто тонально-колористичною розтяжкою, особливо контрастами, які треба навчитися бачити в природі, довкіллі. Це сприяє величезній виразно-дієвій силі прояву художньо-композиційної завершеності твору. І основу тут складає велика різноманітність і полярність усього сущого. Можливо і тому Е. Делакруа говорив, що в природі все – контраст. Контраст руху, ліній, форм, світлого і темного, контраст кольору – все це ми повсюди спостерігаємо. Контраст же проявляється і в творах мистецтва (5, с. 326). З цього приводу Е.А. Кібрик також наголошував, що не лише основний задум композиції, а й вся її художня тканина повинні складатись із контрастів. Кращий же спосіб виявити своєрідність деталей – це співставляти їх за принципом контрастів, від цього прямо залежить дієва сила композиції.

Поєднання виразних контрастів - закономірність, що виражається через ритм. Митець повинен настільки глибоко зрозуміти і відчувати суть своєї ідеї, щоб уловити в ній, «підслухати» той своєрідний порядок, яким вона намагається виразитися в творі. Ритм – це не лише організуючий порядок у композиції, а й естетичний. Саме через ритм передаються твору поетичні, музикальні ознаки, невіддільні від художності. Контрасти породжуються не чорним і білим, а кольоровим відчуттям, як стверджував Поль Сезанн.

У повній мірі застосовувані художні виражальні засоби сприяють тому, про що Матісс неодноразово говорив, як про музикальні моменти в живописі. Майже всі картини Матісса дуже звучні, кожна має свій неповторний тембр (3, с. 31).

Усе це творча молодь повинна вміти почерпнути з природи, яка в цьому плані є безмежною і невичерпною. Цього можна досягати завдяки потужній цілеспрямованій і послідовно самостійній праці над собою. П. Пікассо говорив, що деякі художники перетворюють сонце на жовту пляму, а варто вміти перетворити жовту пляму на сонце!

Серед художньо-виражальних засобів і можливостей рисунок і колір невіддільні: чим більш гармонійним робиться колір, тим точнішим стає рисунок, коли колір досягає найбільшого багатства, форма набуває повноти, контрасти і співвідношення тонів – ось секрет рисунку і моделювання, - зазначав П. Сезанн (2, с. 316). При цьому слід наголосити, що чи не найважливішу роль відіграє світло, яке, «обливаючи» все навкруги, надає цьому всьому органічну цілісність, якій теж властивий розмаїтий колорит. Тому даремно П. Сезанн говорив, що «світло – це дещо, що не може бути відтвореним, але повинно бути представленим іншим – кольором (9, с. 27). Феномен кольору своїм витокom має світло, яке вважається духовною основою. Адже світло рахується видимою ознакою присутності Бога. Колір при цьому відіграє матеріальну основу, вартість. Митець повинен володіти якнайширшою гамою, градацією тональних та кольорових відношень, оскільки саме це збагачує і увиразнює красу художньої мови. Треба наголосити, що і народному мистецтву, зокрема іконі, властиві раніше згадані чинники, які ще оперують знаками, символами і тому вони є глибоко духовним мистецтвом.

На переконання автора, визначальною є саме вірно взята тональність. Тому знову ж таки наголосимо, що суб'єктивними художньо-виражальними засобами виступають тони, кольори і, звісно, елементи, форми, які ними виявлені. Автор схильний вважати, що митець повинен володіти якнайширшою градацією, контрастами всього, що можна бачити, тобто тонально-колористичною розтяжкою. Це сприяє величезній виразно-дієвій силі прояву, художньо-композиційній завершеності твору.

Про первинність тону, вірність його подачі в творі автор говорив з відомим митцем О.Т.Міньком. Що ж до кольору, то, як стверджував В.А. Овсійчук, його треба наситити людськими почуттями, а ці почуття треба виховати.

Молодим митцям треба взяти до уваги і те, що майстри колориту – це рідкість. Немало є чудових рисувальників, але великих колористів мало (8, с. 174).

Митці, як і науковці, повинні усвідомлювати, що кожен твір повинен бути наділений певною дією, тобто життям. Споглядаючи картину, читаючи книгу, статтю тощо, відчуваємо приплив сил, енергії, що «віють» з творів. «Наділити твір мистецтва життям – в цьому безумовно одне з найбільш необхідних завдань справжнього митця. Все повинно бути спрямоване до цієї мети: форма, колір, фактура. Враження митця, який творить художньо, повинні бути животворними, бо лише такі враження збуджують глядача», - стверджував А. Сіслей (5, с. 19). А П. Боннар говорив, що мова йде не про те, щоб зображати життя, а про те, щоб оживити зображення.

Митці в силу своєї професійної свідомості працюють по-різному. Але автор цих рядків вважає, що творча робота повинна засвідчувати про Час. Адже мистецтво завжди повинно бути пов'язане з епохою, відповідати її вимогам і потребам, як говорив Пісарро (5, с. 19).

Цікаво, що відомий французький митець Ренуар навчав, що лише в музеї одержуєш любов до живопису, яку природа нездатна дати. Не перед чудовим видом говорять собі «я стану художником», а перед картиною (5, с.18).

Слід мати на увазі, що всюди, де вирішуються питання мистецтва, головна роль належить художнику. Бо, на переконання автора цих рядків, лише митець завдяки своїй професійній підготовці, зокрема володінню композицією, може і повинен художньо організовувати твір, простір, середовище.

Композиція є всюди в природі, це об'єкти, предмети, живі створіння, які перебувають у русі. І цікавим є те, що витворене Природою є дивним, таємничим, незбагненим, а створене людьми – зрозуміле, доступне, просте. І час примушує людей продовжувати розвиватися, оскільки він висуває нові вимоги. Відповідно час вимагає стабільного, послідовного і цілеспрямованого розвитку мистецтва, зокрема його серцевини – композиції, ознаками якої є те, що нічого в даній речі не може бути змінено без зміни самого характеру побудови.

Ван Гог теж наголошував, що від живописців вимагається, щоб вони завжди komponували самі і були перш за все майстрами композиції (7, с. 494). Суттєво щодо композиції висловився А. Матісс про те, що значущість художника вимірюється кількістю нових знаків, які він уведе у пластичну мову (8, с. 176).

Слід зазначити, що композиція є присутньою всюди, докола нас. Не можна не зачаруватися величезною розтяжкою тонової та кольорової шкали, яка в природі є практичною безмежною, щомиті мінливою, однак завжди гармонійною і цілісною. Цьому сприяють, як уже було сказано, світло, яке заливає об'єкти, а також тон і особливо тіні, яким допомагає світло, що як наяву, так і в уяві, вибудовують структуру майбутньої композиції – непередбачуваної і оригінальної.

Разом із тим усе слід представляти лише малярським способом, тобто тоном і кольором. І це не натуралістичний підхід до відтворення дійсності, а вдумливий і свідомий. Тому-то Сезанн говорив, що в живопису є дві речі: око і розум і обидва повинні допомагати одне одному. Слід працювати для розвитку того та іншого, але в мистецтві око повинно розвиватися баченням на натурі; розум – логікою організованих відчуттів, які дають засоби виразу (8, с. 27). Очевидно і тому, маючи європейську (французьку) художню освіту, наш видатний львівський живописець Р.Ю. Сельський спрямовував своїх студентів проти натуралістичного копіювання дійсності, її механічного відтворення, проти некерованих емоцій. Почуття повинні керувати знаннями, знання – почуттями, - говорив художник і педагог. Завжди твердий і принциповий Р. Сельський вимагав від учнів усвідомленого творчого підходу (3, с. 66-67).

Аналогічні настанови і думки висловлював Е.А. Кібрик: «композиція створюється на почуттях. Без зосередженості на поставленому завданні, без польоту уяви, фантазії, без натхнення нічого не скомпонуєш. А ось зроблене по почуттях і можна, і потрібно проаналізувати – без цього композиції не завершити. Аналіз зробленого по почуттю допоможе знайти вірний шлях до завершення роботи (3, с. 95).

Усі тонально-кolorистичні вартості, які живуть у рослинному, тваринному і, звісно, у людському світі, середовищі, треба вивчати і художньо засвоювати, а починати варто з найпростіших речей, пізніше об'єктів. Цікавим фактом є те, що бачення, спостереження за натурою може породжувати різне сприйняття і відтворення природи, довкілля як загалом, так і в деталях, елементах зокрема. Тому очевидно Глез і Метценже говорили, що скільки око бачить предмет, стільки форм має предмет. Звідси простежується різноманіття пластично-композиційного вирішення навколишнього світу. Відбувається це ще завдяки індивідуальному баченню, розумінню, сприйняттю й мисленню, які властиві в часовому вимірі не лише окремим індивідуумам, а й суспільствам.

Митець у різних умовах, режимах, суспільствах повинен залишитися щирим, відвертим, правдивим і служити лише мистецтву, яке його гріє, дає силу, наснагу, бадьорість і впевненість у вірно вибраній дорозі, що приносить задоволення й щастя. Лише так може розвиватися мистецтво. Тому стосовно цього нагадаємо: «Мистецтво процвітає там, де над ним не чинять насильства, воно не живе в казематах» (1, с. 27). Для всезагального блага це повинні усвідомити керівні кола різних суспільних режимів.

Двадцять років ХХ століття були характерні певною свободою і тому розвиток мистецтва в Україні був на значному піднесенні, навіть до загальноєвропейського рівня. Сьогодні це особливо помітно, вдивляючись у майже столітньої давності витвори видатних митців. Так, зі стендів виставок, з книжкових оправ, плакатів і фотографій звертається до нас О. Родченко, «як живий з живими говорячи».

Мистецтво – це завжди відкриття, в ньому нема раз і назавжди встановлених істин. І кожен митець сам приходить до своєї істини, тому що кожен митець це особистість суто індивідуальна, зі своїм світоглядом, характером і звичками.

Мистецтво переважно твориться на основі художнього тлумачення природи, довкілля. Тому К. Моне наголошував: «Мистецтво залишається тим же: вільною і проникнутою почуттям інтерпретацією природи» (5, с. 19).

Творчій молоді насамперед треба усвідомити, що «Бог покликав до існування людину, передаючи їй завдання бути творцем-митцем» (1, с. 9). Ці слова, сказані Папою Іваном Павлом II, стосуються як митців, так і вчених. Адже «митець в дійсності, коли творить якийсь архівір, не лише викликає до життя своє творіння, але й через нього в той чи інший спосіб виявляє власну особистість» (4, с. 11). Правда, цю особистість слід виховувати і то якнайшвидше, хоча «найдосконаліша зі шкіл... не зможе жодним чином створити митця, який повинен бути обдарований своєю природою, прийти на світ із цим особливим покликанням, яке окреслюється мистецьким талантом (8, с. 317). А для цього слід послідовно, натхненно й цілеспрямовано працювати. Зазначимо, що важливим є те і для тих, хто займається мистецтвом, щоб навчитися при читанні художньої літератури фіксувати ті чи інші тлумачення, аналіз, характеристику творчості авторів, що згодом стане основою для певного мистецького росту, а потім і мистецтвознавчого дослідження. Разом з тим варто наголосити, що особливо важлива органічна гармонійно-професійна взаємодія «викладач-студент» відіграє визначальну роль у навчальному процесі. Крім того автор схильний вважати, посиляючись на свій тривалий педагогічний досвід, якщо молода людина від природи не обдарована мистецьким талантом, то ніяка школа не здатна сформувати з неї справжнього митця, адже митець тільки таким і повинен бути, а не малим чи посереднім.

Автор поставив у даній статті перед собою мету зацікавити творчу молодь пізнанням мистецького фаху, більше того, допомогти їй усвідомити широкі й навіть необмежені горизонти мистецької професії, такої необхідної в розвитку суспільно-культурних процесів країни, усього народу. А для цього слід вивчати багатющий досвід видатних особистостей у мистецтві і мистецтвознавстві та інших науках.

Суттєвим, на думку автора, є також виявлення та розвиток етноісторичних традицій як дохристиянських, так і християнських часів, які мають бути втілені в сучасних українських художніх здобутках. Визначальні зразки давнього мистецтва можна знайти в скарбниці національних досягнень, які слід постійно і послідовно вивчати і розвивати. Вони характерні міжнародними аналогіями, але для нас вартісною є саме своя, українська, дорога, специфіка, що вирізнятиметься і не поступатиметься культурі і мистецтву інших народів, країн.

І наостанок треба сказати, що сучасна розгалужена мистецька інформативна мережа в планетарному масштабі вимагає від нас подальшого розвитку своєї етнічної духовності, в якій є ще безліч невідкритих цінностей та джерел, вартісних і оригінальних у наш час серед культур і мистецтв інших народів і націй.

ЛІТЕРАТУРА

1. Селівачов М. Овсійчук: тепле світло зірки / Михайло Селівачов // Образотворче мистецтво. – 2016, - № 2, - с. 109.
2. Бергамін Х. Малювати як любити. Есе /Хосе Бергамін // Всесвіт, - 1986, - № 8, - с. 147-151.
3. Українкою ж я народилася [текст]: метод. бібліограф. Матеріали / Упоряд. І.Лешнівська, Н.Письменна (бібліограф. сторінка); ред. О. Букавіна, наук. ред. І. Лешнівська; ЛОУНБ. – Львів, - 2018, - 24 с. (Славетні галичани).
4. Прищенко С.В. Кольорознавство: Навч. посіб./ За ред. проф. Є.А. Антоновича. – К.: Альтпрес, 2010, - 351 с.
5. Алпатов М.В. Матісс /М.В.Алпатов. – М.: Мистецтво. 1969. – 105 с.
6. Поліщук А.А. Теорія та практика графіки. Навч.посіб. - К.: Ун-т ім. Б.Грінченка, - 2015, – 212 с.
7. Кристопчук М. Роман Сельський (1903-1999) / Микола Кристопчук // Вісник Львівської академії мистецтв, вип. 7. – Львів: ЛАМ, 1996, с. 62-67.
8. Іван Павло П. Лист до митців / Іван Павло П., Львів. академія мистецтв, Український Католицький Університет (Рим). – Львів, 1999, – с. 9, 11.

УДК 75.03:75.071

Марія Гуска
(Тернопіль, Україна)

МОТИВ ДОМУ І ЙОГО НОВЕ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ АВАНГАРДУ Д. БУРЛЮКА, К. МАЛЕВИЧА, К. ПІСКОРСЬКОГО

Анотація. Рубежу століть, особливо початку нового століття, характерні активні пошуки шляхів самовираження і нове осмислення буття. Пошуки нового бачення майбутнього завжди супроводжуються переосмисленням минулого. Оголосивши себе футуристами, художники початку ХХ століття сміливо ламали підвалини старої системи цінностей не тільки в сфері культури, життєвих засад, а й самого світосприйняття. Важливо відзначити, що в своєму новому погляді на майбутнє багато які з них спиралися на архаїчну культуру, прагнучи в схемах її світоустрою знайти ключі для усвідомлення цілості світу, як єдиного (неподільного) Світового Дому. Ми розглянемо особливість такого пошуку рубіжного періоду ХІХ-ХХ століть за допомогою аналізу творчості яскравих представників українського авангарду: Давида Бурлюка, Казимира Малевича, Костянтина Піскорського. Майже сторічна дистанція, на якій ми знаходимось від тієї епохи, і гостра необхідність осмислення доленосних змін і подій ХХІ століття дозволить нам краще зрозуміти роль майстрів авангарду в цьому ланцюзі рубіжних етапів вічного циклу буття і, можливо, виявити ту приховану сполучну нитку пронизуючу всю систему буття, яку інтуїтивно відчували і прагнули побачити майстри авангарду.

Ключові слова: криза, український авангард, прототип, світоустрій, інтуїція, будинок як світ, світ як будинок, карусель, цикл буття.

Поняття дому має не тільки естетичне та психологічне значення. Естетичний і психологічний фактор тісно переплітається з культурно-історичними спадком. Саме тому обізнаність і розуміння свого культурного спадку надає неабияку цінність у дизайнерському формуванні простору. Та найважливішою в цьому контексті є людина, особистість. Саме її свідомість, змінюючись і формуючись у плині часу, завжди потребує твердого підґрунтя для здійснення своєї місії, місії свідомої особистості. У цьому сенсі поняття дому для духовного розвитку людини потребує глибокого суттєвого усвідомлення в цілісній системі світоустрою. На рубежі XIX–XX століть такі світоглядні пошуки об'єднували багатьох художників, літераторів, філософів. І цей культурний прорив, що дістався нам як їх творчий спадок, став надбанням світового рівня. В цьому контексті феномен художників українського авангарду потребує більш глибокого аналізу.

Вбачаючи актуальність самоусвідомлення особистості та визначення світоглядних позицій в наш час (початку XXI століття), потребу збереження та збагачення своєї культурної спадщини, ми звернулися до феномену українського авангарду початку XX століття. Символічні ряди, що створюються на основі аналізу творів художників авангарду, вказують на ще нерозкриту своєрідність відчуття світоустрою, до якої вони інтуїтивно долучалися. Розвинута інтуїція – важлива риса художників українського авангарду. Вчення аналітичної психології К.Г.Юнга про взаємозв'язок свідомого і несвідомого допомагає зрозуміти істинне значення мистецтва авангарду. Художники перетворювали першообрази¹ із глибин психічного у візуальні ряди символів. Зокрема, багато які з них зверталися до архетипу дому. Дім – один з найважливіших архетипів людства. «Дім зв'язує людину з зовнішнім світом, являючи собою до певної міри репліку зовнішнього світу, зменшену до розмірів людини», – пише Т. Ців'ян [13, с. 65]. Мотиви дому, дерева життя, жертви в художній моделі світобудови українського модерну та авангарду, розглянуті автором раніше в опублікованих статтях [9, 10, 11], вказують на те, що ми можемо отримати відповіді на питання, які стосуються світоглядного бачення художників цього періоду.

Ми обмежимося розглядом мотиву дому в творчості Д.Бурлюка, К.Малевича, К.Піскорського з позиції вчення Юнга про архетипічні символи. Юнг вважав, що розв'язання завдання – «зробити несвідоме надбанням свідомого» – послужить оздоровленню людства [5, с.396].

Розширення меж мистецтва, вихід за рамки чуттєво-конкретного світу було метою багатьох митців авангарду. У своєму завданні – вихованні людини з високим самоусвідомленням – головну роль художники авангарду надавали мистецтву. Так, Бурлюк писав, що тільки «в майстерні мистецтва <...> здатна викуватися надлюдина, надгромадянин» [4, с. 135]. Малевич розмірковував про білий квадрат, як про форму «самопізнання в суто утилітарній досконалості «надлюдини» [12, с. 236]. Він також писав: «Світова енергія прямує до економії, і кожен її крок в безкінечність виражається в новій економічній *культурі знаків* (виділено мною – М.Г.), і революція не що інше, як вивід нової економічної енергії, яку колише світова інтуїція» [13, с. 230]. Піскорський підкреслював, що «мистецтво є особливий рід духовної творчості людини» [13, с. 176].

Які ж причини сприяли зверненню художників до інтуїції, до несвідомого? Процес переходу до нових художніх систем на початку XX століття визначив сам час. Цивілізація наступала повним ходом, але не робила людину щасливою. Руйнувалися стереотипи простору і часу, вікові підвалини, традиції. Звабливий світ технічного прогресу не принадажував настільки, щоб прийняти його без вагань. Цивілізація остаточно розривала зв'язок минулого і сучасного. Процес раціонального логічного усвідомлення світу дійшов до межі. Тому у творчому середовищі авангарду пріоритет було віддано інтуїції, несвідомому. Вони сприймалися, як аспекти духовності. Така ситуація спонукала до необхідності відтворення цілісної картини світу. Багатюща інформація про минулі цивілізації, про світосприйняття давньої людини – з одного боку, і технічний прогрес – з іншого, вимагали переусвідомлення всієї картини життя. Для досліджуваної теми безперечно значення мають праці Г.Сковороди, О. Потебні, П. Юркевича, М. Грушевського, російських вчених М.

Бердяєва, В. Соловйова, Вяч. Іванова, П. Флоренського, П. Успенського, а також філософів Заходу – Ф. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона та ін.

Варто зазначити, що у першій третині ХХ століття зростає роль етнографії та археології. Це було викликано прагненням до усвідомлення коріння, що зберігалося в культурі минулого, в народній традиції. Назвемо деякі події наукового життя досліджуваного періоду:

– На рубежі ХІХ–ХХ століть відбулося відкриття давньої культури Трипілья. Художників приваблювали відкриття сучасної археології. Наприклад, для творчої біографії братів Бурлюків важливою є участь в археологічних розкопках курганів південної частини України. Багато в чому вона визначила символічну тканину їх живописних та графічних творів.

– Заснована у 1918 році, Українська Академія Наук приділяла велике значення ролі архаїчної спадщини попередніх епох. Керівник академії М.Грушевський стверджував, що пережитки попередніх епох мають місце і у вищих суспільствах, лише в інших комбінаціях. Він закликав звернути увагу на матеріал, що може послужити джерелом для студіювання етнопсихіки та світоглядних засад. Вчений писав: «Первісна примітивна підоснова, яка живе в різних переживаннях серед явищ культурного життя, служить тою просторою, більш-менш спільною і загальною для всього людства коморою, в котрій містяться архетипи всієї пізнішої різноманітності варіантів і комбінацій» [5, с. 12].

– Друкований орган Відділу примітивної культури УАН «Первісне громадянство та його пережитки на Україні» друкував статті, у яких розв'язував складні питання соціальної праісторії в Україні; висвітлював соціологічні засади народної творчості. Друкувалися праці європейських вчених: Моріса Гальбхаса (про проблеми примітивної культури, про соціальні рамки пам'яті); П. Шебести (про первісний монотеїзм); Леві Брюля (про неіндивідуалізованість примітивного індивіда, його містичну залежність від колективу) та багатьох ін. [7].

– Виник неабиякий інтерес до мови символів, що дійшов із глибини віків у народній творчості і залишках прадавніх культур. Вважалося, що свідомості архаїчної людини було властиве бачення цілісної картини світу. У 1923 році в Росії видається словник символів «Symbolarium» під редакцією П.Флоренського та А.Ларіонова [6, с. 99–115]. Відділи словника містять найрізноманітніші тлумачення символів: кола, трикутника, лінгама, яйця, точки та ін. Але вийти у світ було суджено тільки першому випуску словника. У ньому містився матеріал з узагальнюючими відомостями про символ точки.

Ці та інші факти вплинули на світосприйняття художників авангарду. В пошуках опори вони звернулись до символіки народного мистецтва, до древньої культури. Але найчастіше відбувався інтуїтивний процес візуалізації першообразів, архетипів. Індивідуальні можливості образно-інтуїтивного бачення створювали неповторність стилістики. Мова несвідомого багата передчуттями. Тому її інтерпретація може створювати невичерпний ряд трактувань. На цю особливість архетипів вказували О.Потебня, П.Флоренський, О.Фрейденберг. В ході історичного часу змінюються образні форми архетипу, втрачається цілісність, виявляючи ділянки інформації як окремі ланки в бувшому колись цілісному ланцюгу. Ми можемо відзначити, що архетип перебуває поза часом як поняття, але водночас він піддається трансформації через процес його осягнення. Юнг відзначав, що «... «пояснення» повинне бути таким, щоб функціональний зміст архетипу залишався збереженим, тобто був забезпечений задовільний та відповідний щодо змісту зв'язок між свідомістю та архетипом» [13, с. 356]. Виходячи із того, що «мотиви», «прообрази», «архетипи» Юнг вважав міфологічними компонентами і позначав їх як взаємозв'язані речі, ми скористаємося тими ж визначеннями.

Мотив дому в творах майстрів авангарду має два нерозривних між собою аспекти:

I. Дім, як модель світу – «Дім як Світ і Світ як Дім»;

1) конкретно-чуттєвий образ;

2) абстрактний.

II. Дім як внутрішній світ людини.

І. Дім як модель світу – «Дім як Світ і Світ як Дім».

Мотив дому властивий для раннього періоду творчості К.Малевича. В творах «На бульварі», «Квіткарка», «Бульвар» (всі – 1903) дім зображується як частина міського середовища. В пейзажі «Весна – квітучий сад» (1904) художник показує окремий дім з садибою. В «Весні» (1905–1906) ми бачимо заміську будівлю з подвір'ям на фоні міського ландшафту. Можна відзначити, що в цих творах дім показано як відокремлений мікросвіт. В імпресіоністичних творах «Пейзаж» та «Пейзаж з жовтим домом» (обидві 1906-1907) [Л. 7] художник мов би розчиняє дім в оточуючому середовищі. У творах зрілого періоду («Пейзаж з п'ятьма домами», 1928-1929; «Червоний дім», 1932 та ін.) [Л. 12] композиція структурується, узагальнюється. Дім виділяється як самостійний образ і набуває символічного характеру. На думку Юнга, фрагмент цілого може стати окремою символічною одиницею. У Малевича мотив дому проходить еволюцію від конкретно-чуттєвого рішення до символічного.

В творах Д.Бурлюка зображення дому як символічного образу носить спонтанний характер. В різні періоди творчості художник звертається то до чуттєво-конкретного («Весна у селі», 1917; «Літній пейзаж», не датована; «Одинок лачуга», 1918) [Л. 6], то до узагальненого рішення дому («Дім у степу», 1908) [Л. 8]. В картині «Карусель» (1921) [Л. 15] образ дому досягає символічного звучання.

В творчості К.Піскорського етап безпосереднього відтворення дому в конкретному природному середовищі відсутній. В акварельній композиції «Україна пригноблена» (1919) [Л. 10] млин з вітрилами та вертикальність вежі, що сприймаються невід'ємними з домом, нагадують про циклічність буття та його зв'язок з «небом», яке Піскорський зображує червоним кольором.

Порівнявши композиції «Дім у степу» Бурлюка, «Червоний дім», «Пейзаж з п'ятьма домами» Малевича, «Україна пригноблена» Піскорського [Табл. І], можна помітити дивну спільність художнього розв'язання. Передусім, звертає увагу вибір пейзажного мотиву – степ. (В Піскорського – стилізований лінійний простір на тлі якого зображені згруповано млин, дім і вежа). У названих творах Бурлюка і Малевича земля трактується яскравими кольоровими горизонтальними смужками. У Піскорського – теж горизонтальні смужки, але в стриманих тонах. В іншій акварелі Піскорського «За межею» (1918) доми, що зображені у центрі композиції на лінії горизонту, мов би омиваються хвилями океану, який може символізувати океан життя. Композиція являє собою символ моделі світу, начебто споконвіку. У творах Малевича дім виділено локальним кольором (червоним, білим, чорним). У Піскорського колір домів синій, білий і сірий. Художники віддають перевагу простору неба над земним простором. В їх творах небо кличе, манить, і в той же час світ його холодний, замкнений і загадковий. У всіх композиціях низька лінія горизонту. Простір розчиняється і тяжіє до безкінечності. (Таке співвідношення віддалено асоціюється з «поземом» і «небом» древніх ікон). Завдяки центричності, симетрії і кольоровому розв'язанню композиції мають ієрархічний характер. В зображеннях домів Малевича і Піскорського домінує вертикаль. Вона ототожнюється з духовною спрямованістю. В композиції Бурлюка дещо переважає горизонталь.

Цікавою в цьому контексті є акварельна композиція Піскорського «За межею» (1918), яка виділяється своєю символічною наповненістю і завершеністю. Піскорський наповнює життям як нижній (земний) світ, так і верхній – світ неба. Овальні, яйцеподібні форми, які зосередилися у незліченні кількості в просторі вертикального світу, подібні до таких же форм, що плавають у хвилях океану нижнього світу. Взаємозв'язок між ними посилює образ птаха, що здійснює свій політ з верхнього світу у нижній. Так стверджується нерозривність світів. Цікаво, що композицію Піскорський написав на десять років раніше, ніж Твір Малевича. Однак, їх подібність вражає. Навряд чи хто-небудь із цих, переповнених своїм образним світом художників, вдався би до плагіату. Без сумніву, тут має місце природа інтуїтивного прозріння, яка розкриває один і той же мотив дому відповідно глибині його осягнення кожним із художників.

Бувши переосмисленим, світ для художників авангарду набув нових орієнтирів. Дім, земля, як образи реального світу, втратили попереднє значення. Це дістало візуальне вираження в об'єктах і формах живопису. Наведемо приклади. В композиції «Цивілізація» (1917) [Л. 13] Піскорський зображує птаха, що намагається вирватись із сферичної клітки. В даному випадку, клітка асоціюється зі землею кулею. В пейзажі «Одинока лачуга» Бурлюк показує покинутий в безлюдному степу дім, що руйнується. Віконні пройми дому в «Пейзажі з білим домом» (1929) [Л. 11] Малевича подібні до тюремних вікон з ґратами. В композиціях «Червоний дім», «Пейзаж з п'ятьма домами», «Складне передчуття» (Торс в жовтій сорочці) (1931), «Селянин поміж хрестом і мечем» (1932) Малевича та в акварелі Піскорського «За межею» будинки зображено без вікон та дверей. Таким чином, дім сприймається як замкнений, безживний простір. «Ці будинки не схожі на хату – на справжню селянську обитель. Вони – кам'яні, сурові, безокі, мов казарма чи тюрма», – до такого висновку доходить Д. В. Сараб'янов [2, с. 167]. В цьому контексті звучать і спогади Юнга: «Це життя і весь світ здавалися мені в'язницею, і мене шалено дратувала та обставина, що я мушу сприймати це як цілком нормальне. Я був такий радий позбутися усього цього, і тепер виходило, що я – як всі інші – житиму прив'язаний у якомусь ящику» (8, с.356). Дім в аналізованих творах Бурлюка, Малевича і Піскорського позбавлено ідилічності. Таке сприйняття було властиве й іншим художникам авангарду (С.Богомазов «В'язниця», 1914; В.Маяковський «Self Portrait», 1915). Зображені на лінії горизонту (межі між небом та землею) будинки в композиціях Малевича 1928-1932 рр. і акварелі «За межею» Піскорського уподібнюються знаку. Тим самим художники вказують на іншу орієнтацію у сприйнятті поняття дому – безмежного, Вселенського.

Без сумніву символи та архетипи допомагали художникам усвідомлювати світ у новому вимірі. Але вони не виникли раптово. Кожному художнику властивий свій попередній шлях до них, він невід'ємний від роздумів над питаннями поставленими часом. Наприклад абстраговані і геометризовані зображення дому у розглянутих нами картинах Малевича свідчать про те, що перехід до супрематизму і чисто абстрактної творчості художника розвивалися на чуттєвій, реально-змістовій основі. Про необхідність переходу до нового свідчать слова Малевича: «Ключі супрематизму ведуть мене до відкриття ще не усвідомленого. Новий мій живопис не належить землі винятково. Земля покинена, як дім, зточений шашіллю. І насправді, в людині, в її свідомості лежить прагнення до простору, тяжіння до «відриву від кулі землі» [10, с. 192]. Твори Піскорського, датовані 1917 роком, художник писав на лінії фронту – середовищі, де особливо загострюється світосприйняття високо-спрямованого інтелекту. (Цьому передували глибокі роздуми і знайомство художника з концепціями вітчизняної та зарубіжної філософської думки) [1]. На світосприйняття Бурлюка великий вплив справила археологія. Інтерес до далекого минулого, що зберігся в архаїчних пам'ятниках давніх культур, був властивий для Юнга ще в юності. Навчаючись в університеті, він мріяв стати археологом [7, с. 7]. Метод «глибинної психології» вченого, що звернений до «архе» (першо-початку), нагадує археологію. Як і процес осягнення художниками авангарду узагальненої картини світу через інтуїтивний, внутрішній світ, світ самоусвідомлення, який також можна назвати археологією душі.

У свідомості праслов'янина хата завжди була моделлю Космосу. Здавна практично всі елементи дому мали символічне значення. Стріха ототожнювалася з Небом, вищим планом буття. Прямокутна форма дому з чотирма кутами відповідала земній орієнтації. У зверненні художників до мотиву дому відображено їх намагання осягнути картину світобудови. В цьому нас переконує доповнення мотиву дому іншими символами – вітряком, каруселлю (К.Піскорський «Україна закріпачена», 1919. Д.Бурлюк, «Карусель», 1921; «Пейзаж з возом і млином», «Пейзаж з чотирьох точок зору», обидві – 1930-ті). Створювався типологічний ряд мотиву дому. Млин і карусель найбільш вдало поєднують в своїй конструкції статику та динаміку. Вважаючи рух основою життя, художники знаходили в цих реальних образах символи вічного, вселенського. Мотив каруселі як моделі світу досліджується автором статті в інших публікаціях [10, 11]. Селянська хата, дім, млин, карусель, до яких зверталися художники авангарду, в своїй схематичній структурі мають дві

постійні складові: квадрат і трикутник. В геометричній формі трикутника, розміщеного на квадраті, Рене Генон бачив вираження «космічної схеми» і співставляв її з тетрактисом² [2] [Лл. 1].

II. Дім як внутрішній світ.

Без сумніву, для майстрів авангарду значимим був не тільки «безмежний», «вселенський» світ, але й світ внутрішній. «Мені стало зрозуміло, що дім це щось подібне до образу душі», – пише Юнг [9, с. 201]. Для його розкриття необхідна особлива мова. Нею стала мова геометричних символів. Геометричні символи квадрат [4, с. 131–149], трикутник, коло, овал та ін., притаманні живопису авангарду, ми бачимо в архаїчній орнаментиці, народній творчості. Для нас важливим є семантичний зміст вказаної «схеми» тетрактиса. За Геноном трикутник в ньому співвідноситься з областю більш високою, ніж квадрат [2, с. 136]. Юнг бачить в тетрактисі, передусім, психологічний аспект [7, с. 169] і, співставляючи його з храмом називає «домом зосередженості». Я вхожу в урочисту будівлю, іменовану «домом внутрішнього спокою і самозосередженості», – читаємо в Юнга [7, с. 153]. Він асоціюється у вченого з образом вежі. Замкнений простір і вертикальний силует вежі були пов'язані для нього з почуттям «спокою та оновлення» [9, с. 274] і визначалися як «місце зрілості» [9, с. 275]. Юнг побудував свій дім у вигляді вежі, назвав його «місцем духовної концентрації» [9, с. 275]. Вежу він також визначає як «символ душевної цілісності» [9, с. 276], де життя усвідомлюється у всій його величі» [9, с. 290]. Світовідчуття, виражене художниками авангарду в мотиві дому, безпосередньо пов'язане з мотивом вежі. Важливо відзначити, що домінанта вертикалі і замкненість у розглянутих вище домах Малевича і Піскорського вказують на подібність до типу вежі. Мотив вежі виявився у творчості багатьох їх сучасників. Свідченням тому: вежа Татліна, що стала символом ХХ століття; символічні і квартира з еркером – «вежа» філософа-символіста Вяч. Іванова; дім М. Волошина, тераса якого слугувала для споглядання безкрайого простору неба і моря. Як філософи, літератори та ін., художники намагалися здійснити зв'язок з простором безмежного, нескінченного. Звернення мистецтва першої третини ХХ століття до мотиву вежі можна сприйняти як необхідність відчуження від усього буденного, прагнення піднятися над всім обмеженим, щоб заглибитися в аспекти вічного.

Стан самозосередженості у високій мірі був властивий майстрам авангарду. Відомо, що Малевич надовго зачинався у своїй майстерні і поринав у світ своїх відчуттів. Він писав: «[Я] віддався у нову для мене область думки і, як можу, буду висловлювати те, що побачу у безкінечному просторі людського черепа» [5, с. 236]. В портреті І.В. Ключа (1913) [Лл. 12] художник, руйнуючи зовнішній вигляд портретованого, замість ока малює частину хати з вікном. В очах, як у дзеркалі відображуються предмети, що є перед глядачами. Але мабуть тут не буде слушною така проста інтерпретація. Без сумніву, художник порівнює два поняття: Людину і Дім. Очі також поєднуються з «внутрішнім світом», «світом душі», істинного і невидимого «Я» людини. Бурлюк і Піскорський зображували персонажі живописних полотен у позі медитації, у стані заглиблення в себе (Д. Бурлюк: «Святослав», 1915; «Козак Мамай», 1921. К. Піскорський: «Козак Мамай», 1916; «Спокій», 1917; «Ідол», 1919).

Один зі своїх творів Малевич символічно називає «Першоутворенням нового образу» (1928-1929). В композиціях 1928-1932 рр. він геометризує фігуру людини, уподібнюючи її знаку – конусу, трикутнику та ін. («На жнива», «На сінокосі», «Дівчата в полі») (Лл. 23). Вище, пояснюючи символіку тетрактиса, ми писали, що у ньому, як мікроструктурі, трикутник співвідноситься з вищою природою людини. Можливо, цей ключ допоможе нам розкрити сакральний зміст антропоморфних трикутних персонажів Бурлюка «Прихід весни і літа» (1916), трикутного німбу портретованої у творі Малевича «Жіночий торс №4» (1928-1932), трикутників у творі Піскорського «Тут» (1919).

Очевидною є близькість між тетрактисом (трикутником, зображеним на квадраті) і формою яйця. Обидві «схеми» співвідносяться з макро- та мікро- космом. У яйці зароджується життя і розвивається зародок. Тому яйце – дім на початку життя. Відомо, що синій (чорний), білий і червоний – основні кольори, які використовувалися для

розфарбовування тла української писанки. Можна сказати, що правильні овали голів персонажів Малевича співвідносяться з мікрокосмом («Складне передчуття», «Торс. Фігура з рожевим обличчям», «Три жіночі фігури», «Першоутворення нового образу», усі 1928-1932).

Овал як макрокосм знайшов своє відображення у творах Піскорського: «Богоматір над світом» (1917), «Планета. Серія «Світи» (1919). Піскорський проявляв неабиякий інтерес до писанок. Він створював ескізи писанок, зображуючи то органічний світ, то ширяючі в небі ангелоподібні фігури, або храми.

Важливо відзначити, що голови персонажів Малевича мають чітку овальну форму заповнену червоним, білим та чорним кольором «Жіночий торс № 4», «Дівчата в полі», «Три жіночі фігури». Такі ж кольори художник використовує і в символічних зображеннях домів «Пейзаж з п'ятьма домами», «Пейзаж з білим домом», «Червоний дім». Загадкові композиції Малевича «Чорний квадрат» (1915), «Червоний квадрат» (1915) і «Білий квадрат» (1918), та інші його твори цього періоду, є для нас прямою вказівкою на символічну особливість цих трьох кольорів в феномені світосприйняття художника. Бурлюк підкреслював семантичну значимість чорного, червоного та білого кольорів, використовуючи образ коня: «Святослав» (1915), «Карусель» (1921). В акварелях Піскорського така очевидність не відслідковується, однак «небо» в його композиціях або червоне «Україна закріпачена», або заповнене безмежною кількістю овалоподібних форм «За межею», або чітким ритмом трикутних форм «Тут». Археологічні розкопки степових курганів також підтверджують цю символічну спорідненість чорного, білого та червоного кольорів. У відділах жертвних захоронень вживали використання чорного вугілля, білого кремнію та червоної глини [6]. Жертвне захоронення сприймається не як кінець життя, а як перехід у нові просторові виміри єдиного світу [1, 2, 6]. В нашому дослідженні цікавим описом цілісної моделі світу як нерозривного зв'язку трьох вічних просторів: фізичного (матеріального), тонкого (за межами матеріального), та верхнього (бестілесного) є трактування, яке аналізує аналітик східної філософії Чандр Джагдіш [3, с. 196-207]. В цьому контексті чорний колір співвідноситься з фізичним простором світу, білий – з тонким, червоний – з верхнім. Інтуїтивне світосприйняття митців авангарду багато в чому перекликається з таким трактуванням вічної моделі Світового Дому.

Можна зробити висновок, що звертаючись до мотиву дому, Бурлюк, Малевич і Піскорський наблизились до його архетипічної суті. Вона розкривалася у двох напрямках:

- дім сприймався й трактувався як модель світу;
- людина сприймалася, як мікрокосм, у якому функція її «Я» виступає у своїй найвищій якості – зосередженості величезного потенціалу творчої життєвої сили. Лише побудивши і усвідомлюючи її, Людина стає свідомою часткою Вселенського Дому.

Ми не можемо стверджувати, що художники авангарду проникли в глибини сакральних понять. Їх композиції створювались, передусім, завдяки розвинутій інтуїції. В зримих формах художники виразили архетипи. Один із них – архетип дому. Часова дистанція дозволяє нам інтерпретувати художні образи українського авангарду, тим самим, наблизитись до таїн світобудови. Важливо визначити:

- заслуга художників авангарду полягає у тому, що вони змогли візуально виразити природу несвідомого, яку К.Г. Юнг науково пояснив на рівні психологічного поняття;
- художня мова живопису українського авангарду близька архаїчній мові;
- символічні образи художників українського авангарду мають між собою аналогії, що свідчить про спільну архетипічну основу їх міфотворчості

Примітки.

1. *Першообраз – поняття, яке заснував вперше Якоб Буркхард. Спочатку К.Юнгом використовувалося для позначення архетипу. Пізніше Юнг визначив відмінність. Архетип відповідно за ствердженням Юнга не визначається змістовно, а лише формально. Змістовно можна визначити лише першообраз., та й то, лише тоді, коли його усвідомлено. Сутність архетипу є неусвідомлюваною, трансцендентною, вважав Юнг і характеризував його як «психовихідне*

2. Тетрактис – за Рене Геноном, символ «трикутного числа», що має форму тернера. Цей символ в цілому складався із десяти елементів у вигляді крапок, із яких дев'ять розміщувалися по периметру трикутника і одна – в його центрі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Археологія і давня історія України / Нац. акад. наук України, Ін-т археології. Київ : ІА НАН України, 2010.
2. Археологія і простір. Київ : ІА НАН України, 2015. 206 с.
3. Бюлетень Етнографічної комісії ВУАН. Київ : 1928. № 9-10; 1930. № 3,12.
4. Горбачев Д. Український авангард 1910-1930 рр. Київ, 1996.
5. Горбачов Д. На карті українського авангарду. *Українське мистецтво та архітектура кінця XIX - початку XX ст.* Київ, 2000. С. 93–105. (№ 49).
6. Горбачов Д. Послання у вічність. *Столичні новини.* 2002. (№ 42).
7. Гуска М. Мотиви дому, дерева життя, жертви в художній моделі світобудови українського модерну та авангарду. *Діалог культур: Україна у світовому контексті.* : збірник наукових праць. Львів. 2000.
8. Записки історико-філологічного відділу. Кн. II-III : 1920–1922 рр. / за ред. А. Кримського. Київ : ВУАН, 1923. 390 с.
9. Записки історико-філологічного відділу. Кн. V : 1924-1925 рр. / за ред. А. Кримського. Київ : ВУАН, 1925. 353 с.
10. Новікова О. Художник К. Піскорський. *Українське слово.* Париж, 1919.
11. Первісне громадянство та його пережитки на Україні : примітивна культура та її пережитки на Україні, соціальна преісторія, народна творчість в соціологічному освітленні : наук. щорічник. 1929. Вип. 2. : Всеукр. АН, Культ.-іст. коміс. : за ред. К. Грушевської. Київ, 1930. 140 с.
12. Скрипник Г. Етнокультурне та державне відродження України і розгортання наукової діяльності установ УАН (20-ті роки XX ст.) : *Народна творчість та етнографія.* 1998. (№ 5-6). С. 11–12.
13. Jagdish Chander. *Eternal Drama of Souls, Mather and God.* Om Shanti Press. Gyanamrit Bhavan, Shantivan. Abu Road, 1985. Part-1, p.196–207.

УДК 745/749.071(477)ФІРЧУК

Мирослава Жаворонкова
(Чернівці, Україна)

НЕОЦІНЕНИЙ СКАРБ ДУХОВНОЇ ПРАЦІ МИХАЙЛА КОРНИЛОВИЧА ФІРЧУКА

Анотація. Буковина повертає із забуття ім'я унікального буковинського колекціонера і дослідника старожитностей Михайла Фірчука, який першим винайшов і запатентував метод консервації писанок за складністю можна прирівняти хіба до ювелірної різьби.

Ключові слова: Буковина, Виженка, писанкарство, консервація, майстри, зразки, народне мистецтво, класифікація.

Виженка – таку назву має село, яке пригорнулось до пагорбів Карпат. З її стрімких пагорбів норавливими звивинами стікають потічки наповнюючи місцеву одно іменну річку, яка буває дуже вередливою та руйнівною. Разом з тим це сприяло такому виду господарювання, як млинарство. За оповідками старожилів мірошники Виженки були знані. На сьогодні від численних млинів залишився один, як згадка. Відома з XVIII ст. як Верхня Вижниця.

У Виженці побували українські письменники та просвітники Юрій Федькович, Ольга Кобилянська, Леся Українка, Іван Франко, Василь Стефаник та багато інших знаних і не знаних людей, адже Виженка курортом залишилась і сьогодні. Виженка захоплює своєю

красою природи, красою Карпат. Тому у такій дивовижі не могло не зародитись та розвиватись народні ремесла вишивки, ткацтва, писанкарства.

У Виженці народилася та прожили все своє життя заслужені майстри народної творчості України: Марія Власівна Гудима; Клим Параска Фоківна; Клим Марія Іванівна; Ірина Володимирівна Андрицуляк; Дмитро Миколайович Курик.

Одним із найяскравіших представників талановитої Виженки сьогодні хочу донести й ознайомити, це мова про Михайла Корниловича Фірчука.

Але мрія жителів с. Виженка – це відкриття Музею Михайла Корниловича Фірчука, яка на сьогодні є най болісною проблемою.

У другій половині минулого століття ім'я Михайла Фірчука, котрий збирав унікальну колекцію зразків народного мистецтва, скликало до буковинської Виженки зацікавлених відвідувачів з усієї України. До того: Михайло Корнилович першим винайшов і запатентував метод консервації писанок, який за складністю можна прирівняти хіба до ювелірної різьби. Трагічність відібрала здоров'я Михайла Фірчука, хоч він і прикутий до ліжка продовжував свою справу унікальну діяльність. Не стало його у 1992 році...

Микола Шкрібляк зазначає: «Прикро, що збереженням писанки, як символ українського національного мистецтва, опікувались не державні мужі, а прості небайдужі люди. Нині з вдячністю згадуємо Михайла Фірчука. Він залишив після себе неоцінений скарб духовної праці: понад 5 тисяч писанок, цілі стропи старовинних орнаментів, десятки унікальних речей – вишитих, витканих, вирізьблених, створених з глини, шкіри, металу).

Народився Михайло Фірчук 1 квітня 1930 року, а за паспортом 1 березня в с.Виженка. Хлопець вибрав мистецьку професію, здобувши фах різьбяра у Вижицькому училищі прикладного мистецтва.

Але цього було замало. Ще рік він опановував основи ткацтва. Все життя працював у місцевому колгоспі.

Він жив буковинським мистецтвом. Розумів, що у часи безбожжя йшла систематична руйнація і знищення справжнього українського і буковинського зокрема народного унікального декоративно-ужиткового мистецтва та писанкарства.

Музею так і нема. Тепер наймолодша донька, Оксана, опікується колекцією батька. У спеціальних дерев'яних ящикках, поділених на 64 гніздечка, які дбайливо виготовив Михайло Корнилович, знаходяться писанки. Він розклав їх туди й кожну підписав. Деякі так і залишилися не до кінця описані й систематизовані. Залишилися його нотатки й матеріали, проте як і звідки формувалась писанкова антологія Буковинської Гуцульщини.

Обійшов Михайло Фірчук більшість сіл Буковинського Підгір'я. Цінність його колекції становлять численні зразки писанкового розпису й з інших етнографічних зон краю – По пруття, Придністров'я, з сіл Івано-Франківщини. Його завжди захоплювала незбагненність символіки й добору кольорів на білій яєчній шкарлупі. Саме тому Михайло Корнилович намагався ретельно поділити та класифікувати писанки за своїм образно-символічним змістом.

Він неймовірно щиро мріяв не тільки про власний музей, а і коли до народного мистецтва ставитимуться, як до найціннішого скарбу, коли наші музеї багатітимуть експонатами.

Та чи не найбільше переживав п.Михайло над тим, як зберегти писанку, так, щоб на віки. Скільки перепробував методів консервації: віск, гіпс, парафін, газети й т.д. Розділив яйце на тому місці, де його стискала кільце, зроблене зі струни, виймав жовток і білок, акуратно знімав плівку попри шкаралупу, висушував дві половинки, змащував клеєм ПВА, насипав туди, просіяної через сито дрібної тирси, висушував, - і ще раз так клеєм та тирсою скріплював розписане диво. Потім склеював дві половинки, на певний час обтиснувши їх гумкою. У 1983 році метод консервації писанок М.К.Фірчук запатентував, яким дуже пишався, як і своєю колекцією. Помер майстер та колекціонер 27 вересня 1997 року. Його працю оберігає та продовжує уже онука Таміла Мадей. У 2019 році вона закінчила навчання в Чернівецькому Національному університеті. Її робота на здобуття освітнього рівня

«магістр» викликає щире захоплення. Писанкове диво – найкраща данина пам'яті дідусеві від онуки.

Не дивно, що до його тихої господи раз по раз прибувають любителі прекрасного, щоб ознайомитись з його творчим доробком.

На сьогодні показати частину колекції писанок Михайла Фірчука можна побачити мистецькому журналі «Народне мистецтво. Найкращий твір року».

ЛІТЕРАТУРА

1. Авксентій Яківчук. Мовою різця і пензля. / Чернівці. – «Прут». 1993р.
2. Етимологічний словник української мови У 7 т. – К.:Наукова думка, 1982. – Т.1.- 631с.
3. Козубовський Д.Вижницький коледж прикладного мистецтва ім..В.Ю.Шкрібляка: історія, сучасність //Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта: Зб.наук.праць. – Львів, 2000
4. Микола Шкрібляк. Писанковий світ Михайла Фірчука. Найкращий твір року 2015., в-во Народні джерела,м. Київ 2015
5. Народне мистецтво Буковини. 15 років Буковинському осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України./автор-упорядник Володимир Ворончак. – Вижниця: Черемош, 2008.
6. Селівачов Р. Сучасне мистецтво і народна творчість // Народне мистецтво, 1999, №2.

УДК 908(477.53)

Людмила Зубко
(Хитці, Україна)

СЛАВНЕ «ДРАГОМАНІВСЬКЕ ГНІЗДО» У ГАДЯЧІ НА ПОЛТАВЩИНІ

***Анотація.** Рід Драгоманових є одним із найвідоміших в українській історії, зокрема через своїх представників, таких як Михайло Драгоманов, Олена Пчілка та Леся Українка. Цей рід, пов'язаний із Гадяцьким краєм, залишив важливу спадщину, що чекає на глибоке дослідження. Дослідження творчості та громадської діяльності Драгоманових, їхній вплив на національне відродження та державотворення України є важливим для сучасного розуміння історії та культури. Творчість родини відображає боротьбу за незалежність та національну гідність, що стало основою для здобуття незалежності України в 1991 році. Особливо значущими є спогади про родинні місця, як Драгоманову гору, які стали символами боротьби та спадкоємності поколінь.*

***Ключові слова:** рід Драгоманових, Михайло Драгоманов, Олена Пчілка, Леся Українка, Гадяч, національне відродження, державна незалежність, спадщина, пам'ять.*

Між багатьох відомих українських родів – рід Драгоманових вивищується, подібно Драгомановій горі у гетьманському Гадячі, на якій він народився. Найчастіше згадується чоловіча гілка цього роду – М. П. Драгоманов, а якщо заходить мова про жінок, то говориться переважно про Олену Пчілку (Ольгу Петрівну Косач-Драгоманову) та її славну доньку Лесю Українку, що завітла під дужим впливом дядька М. Драгоманова.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що творчість Олени Пчілки, М. Драгоманова, Лесі Українки, пов'язана з Гадяцьким краєм, ще недостатньо вивчена і чекає ґрунтовних, глибоких досліджень. Їхня творча спадщина, більша половина якої розпорошена по різноманітних виданнях, зберігається в рукописах. Багато творів, статей, рецензій, заміток, епістоляріїв чекають на публікацію. У поширенні творчої спадщини родини Драгоманових вбачаємо своє завдання.

Необхідно віддати належне видатному діячеві українського національного і культурного відродження М. Драгоманову, враховуючи те, що зміст цієї активної громадсько-політичної роботи є актуальним для сьогодення.

Мета роботи: зберегти для нащадків творчу спадщину родини Драгоманових, які є дороговказом в сучасному бурхливому на важливі події житті.

Робота важлива тим, що вносить часточку в успішну боротьбу за українську національну справу у вирішенні багатьох проблем національно-культурних та державотворчих процесів.

Завдання роботи: опрацювати літературні джерела, визначити головні напрями державотворчого процесу та національного відродження українського народу.

Драгоманівська гора, де поселився Петро Якимович із своєю дружиною Єлизаветою Іванівною – це чудовий і мальовничий уступ косогору на околиці колись гетьманського містечка Гадяч. Коли зійти на край того уступу, то перед зором відкривається дивовижно-чарівна панорама довколишньої природи і саме узгір'я косогору помережане звивистими улоговинами і підвищеннями, розмитими роками весняними струмками з таких снігів, зарослими густими чагарями та кучерявим убранням дерев [5, с.4].

На одному з горбочків Подолу, майже біля плеса річки, виблискує позолоченими куполами невелика дерев'яна церковка Архангела Михаїла - патрона міста, його покровителя.

Ген далі, за річкою, розпросторюються на значну широчінь запільські луки, в обійми Псла лине сестриця Грунь і аж від самих Хитців, мчать свої води повз круті підніжжя Драгоманівської гори, Заяру, ... прагнуть більш дозвольного плину з головною життєдайною артерією України – Дніпром-Славутичем [3, с.10].

Драгоманов був сином своєї епохи. На його світогляді відбилися гостра боротьба між ідеалістичною і матеріалістичною ідеологією та різними політичними напрямками. З Драгоманова вийшов і Єфремов, і Грушевський, і Чикаленко, і Симон Петлюра.

Національну незалежність народу Драгоманов завжди вважав одним з головних факторів його духовного розвитку і загального прогресу [2, с.9]. В одному з листів від 21 березня 1889р. з Женеви в Софію до своєї дочки Ліди та її чоловіка Івана Шишманова, М. Драгоманов, говорячи про історичну долю болгар і українців наголошував, що «для правильного розвитку народів, їм треба мати державну незалежність» [6, с.26].

Збулася мрія М. Драгоманова на початку 90-х років ХХ століття.

У серпні 1991 року була проголошена незалежність України. До ознаменування цих подій наша землячка Віра Баринова-Кулеба змалювала портрет М. П. Драгоманова. Разом з відомою письменницею Раїсою Іванченко вони побували в Гадячі на Драгоманівській горі, відвідали Зелений Гай, також ознайомилися з експонатами Гадяцького краєзнавчого музею і під враженнями побаченого Віра Іванівна змалювала портрет, відкрила образний корінь роду видатних людей України. Портрет М. П. Драгоманова змальовано на фоні могутніх дубів, що тримають на собі міць і основу родини.

Поряд з великими, могутніми деревами ростуть, підіймаються до сонця молоді стрункі дубочки. Гілка дуба схиляється до лівого плеча Михайла Петровича, а на ній розпускаються молоді листочки.

Це символічно передана спадковість, взаємозв'язок у боротьбі за незалежність наступних поколінь українського народу. Погляд Михайла Петровича суворий, уважний, зосереджений, ніби тривожно запитує «А що ж там далі?»

Основою для змалювання портрета стало чорно – біле фото, яке віднайшла в архівах 101 відділу Союзу Українок, перебуваючи в США Віра Баринова-Кулеба. Широка, масивна рама надає солідності, масштабності портретові Михайла Петровича. Цей портрет просило придбати керівництво Університету імені Михайла Драгоманова, та поки що він зберігається у особистих фондах автора, з метою передачі його в Гадяч [5, с.2].

Гілка пам'яті на портреті М. П. Драгоманова проростає густим зеленим гаєм на вишиваному проекті етно - гурту «Чорнобривці» Хитцівського ЗЗСО І-ІІ ступенів на Гадяччині. Дуби, липи, берізки, осики різного відтінку зелені зберігають і до сих пір

таємниці Зеленого Гаю (Голубівщини) на околиці Гадяча. Про що шумить Зелений Гай? Люди їдуть і йдуть з усіх куточків України, щоб відчутти духовний зв'язок з родиною Драгоманових. Гарний і всіх відтінків зелений навколишній краєвид і в ньому ніби великий білий корабель – родинний будинок Драгоманових-Косачів [1].

Історія Зеленого Гаю тісно пов'язана з життєвим і творчим шляхом Лесі Українки. 1873 року Леся, якій тоді було три роки і чотири місяця вперше побачила мальовничі краєвиди рідного бабусиною та маминого міста, а також інших родичів по лінії Драгоманових. Не випадково ж Леся Українка писала до Ольги Кобилянської про "найукраїнішу" Україну, запрошуючи її до Гадяча [7, с.10]. Гадяччина край лагідної краси заворожив Лесю, вона часто приїздила сюди. Особливо скучала за ним, лікарі порадили їй найкраще лікуватися тут у смузі помірного клімату із цілющими глинами методом "глинкою і полотнинкою", як говорила сама Леся Українка.

На вулиці Лесі Українки в Гадячі стоїть оригінальний пам'ятник родині Драгоманових. Тут скульптор Лідія Копайгоренко та архітектор Іван Сидоренко втілили у великого чотиригранного стовпа образи М. Драгоманова, О. Пчілки, Лесі Українки. Родина Копайгоренків – це талановиті в художній, скульптурній, іконописній творчості діячі. Кожного літа приїзять вони в село Максимівку, тут мають город, будинок і все літо, кохаючись красою рідного краю пишуть, малюють, творять.

Своєю творчістю їм близька родина Драгоманових, ось і запропонували вони поєднати всіх найвидатніших Драгоманових в одне ціле. Моноліт чотиригранний, ніби виріс з-під землі, і стрімко вростає в небо. З трьох сторін портрети видатних патріотів рідного краю єднає четверта стіна – сторона де вміщені перефразовані слова Лесі Українки.

Вони живі і будуть вічно жити...,

Бо мають в серцях те, що не вмирає.

До пам'ятника не заростає стежка народної пам'яті і любові. Тут завжди буйноцвіттям палахкотять квіти, які полюбляли і висаджували на кожному клаптику землі жінки знаменитої Драгоманівської родини. А в одному з листів Олена Пчілки просила матір: «Пришлите нам один куст рози, может быть, пидварчане достанут в Хитцях. Здесь нет такого сорта: есть лучшие-разные чайные розы, но таких нет» [5, с.4]. Бо то був жаданий цвіт рідної землі.

Хочемо вірити і будемо все робити, щоб не зів'янув квіт Лесиною гаю, Гадяцького краю.

Минають роки, століття... Невпинний час стирає в людській пам'яті дати, події, імена. Тільки сторінки книг у змозі зберегти їх для нащадків, стати для наступних поколінь справжніми реліквіями і дороговказом в сучасному бурхливому на важливі події житті. Філософські погляди М. Драгоманова, етнографічні розвідки О. Пчілки, волелюбні поезії Лесі Українки надзвичайно актуальні у державотворенні, незалежності, економічно стабільної України.

Кожний справжній український патріот знайде тут багато корисного для себе у сучасній справі формування і піднесення національної самосвідомості народу та розбудови української державності. Робота засвідчила, що Гадяччина – родове гніздо Драгоманових, у зв'язку з реакційною політикою російського царизму, а пізніше і більшовизму щодо українського народу, які забороняли розвиток його національної освіти і культури став своєрідним П'ємонтом українського національного відродження. Активна, пульсуюча діяльність родини Драгоманових та поетів, письменників, громадських діячів, які приїздили до Гадяча на Драгоманову гору, у Зелений Гай знаменувала собою перехід до більш організованої і політично цілеспрямованої боротьби нового покоління борців за національно-культурну і державну незалежність України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архів музею «Перевесло» Хитцівського ЗЗСО І-ІІ ступенів.
2. Б.Грінченко. – М. Драгоманов. Діалоги про українську національну справу. – Київ. 1994. – 9 с.
3. Г. Шанько – Вогнена квітка. Полтава. Полтавський літератор, 2001р. –

10 с.

4. Журнал «Мистецьке гроно». – Гадяч. Альманах культурно-мистецької спілки Гадяцького краю №2, 2001р. – 21 с.

5. П.Одарченко. Леся Українка. Розвідки різних років. – К: Вид-во М.П. Коць, 1994. – 4 с.

6. О. Косач-Кривенюк. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. – Нью-Йорк: УВАН, 1970. – 26 с.

7. Л.Шишманова-Драгоманова. «Рада». 1913р. Цитати за працею М.Драй-Хмари. Леся Українка. К:ДВУ, 1926, – 10 с.

УДК 7.071;741(477)

*Іван Кириченко
(Київ, Україна)*

НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНА І ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОФЕСОРА МИКОЛИ КИРИЧЕНКА

***Анотація.** Науково-педагогічна та творча діяльність Миколи Авксентійовича Кириченка розглядається в контексті становлення київської школи графіки та формування засад, методології викладання образотворчого мистецтва в початковій школі, що стало пріоритетом в українській педагогічній освіті.*

***Ключові слова:** Микола Кириченко, художник, графік, педагог, образотворче мистецтво, малювання.*

Микола Авксентійович Кириченко народився 22 травня 1925 року в с. Томилівка Білоцерківського району на Київщині. Навчався у загальноосвітній школі та мав великий потяг до малювання, але почалася Друга світова війна... Мобілізований польовим воєнкоматом у 18 років, він став учасником бойових дій. Солдат війни, Микола Кириченко повернувся в знедолене рідне село, до зuboжілої батьківської хати, бо не лише він, а й батько був фронтовиком. Через інвалідність був не спроможний працювати фізично. Першою фаховою освітою для Миколи стала відома Республіканська художня середня школа ім. Т.Г.Шевченка, освоєння різних технік і методів роботи у графіці та живописі, набуття майстерності в художній інтерпретації академічних постановок та природи на пленері, згодом, без всяких протекцій, 1947 року вступив до Київського державного художнього інституту на графічне відділення. Його першими вчителями були К. Заруба, О. Пашенко, Л. Сак, Т. Яблонська та інші, які допомагали досягати глибини мистецтва та образотворчої грамоти. Методи викладання академічної освіти давали можливість створювати і відслідковувати композиційні ситуації, контролювати хід виконання творчої або навчальної роботи з рисунка, олійного та акварельного живопису. Тут розкрився талант М. Кириченка у вивірених композиційних рішеннях, світлотіньовому моделюванні натури, гармонізації художньої площини. Вища школа професійної художньої освіти надала молодому митцю інструментарій не лише для творчого поступу, а й для викладання образотворчого мистецтва, в якому він уже був спеціалістом.

Після закінчення у 1953 році Київського державного художнього інституту М. Кириченко почав свою педагогічну та творчу діяльність в графічних і живописних студіях, водночас, працював художником газети «Правда України», публікував портрети відомих освітян та науковців у газеті «Радянська освіта». У 1954-1962 роках викладав на кафедрі графіки Київського політехнічного інституту, а з 1962 року — в Київському педагогічному інституті (нині Національному педагогічному університеті ім. М. П. Драгоманова). Водночас працював позаштатним художником видавництв «Радянська школа», «Колгоспне село», «Молодь України», «Мистецтво», для яких виконав чисельні естампи, увічнюючи видатних особистостей. Тривалий час М. Кириченко був учителем малювання та креслення в загальноосвітній школі № 175 м. Києва.

Більше сорока років Микола Кириченко всі свої сили, організаторський та мистецький талант віддав професійному становленню та художньому вихованню студентів Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова. Захистив кандидатську дисертацію у 1970 році в Московському педагогічному інституті. В 1972 році отримав звання доцента, у 1986 році — професора кафедри педагогіки і методики початкового навчання. Микола Авксентійович Кириченко став першим в Україні професором з методики викладання образотворчого мистецтва, фундатором української школи методики навчання образотворчого мистецтва та підготував фундамент для створення кафедри образотворчого мистецтва Інституту педагогіки і психології Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова заснованої 28 квітня 2005 року, яка здійснює підготовку бакалаврів, магістрів за спеціальністю «Образотворче мистецтво», аспірантів і докторантів за фахом 13.00.02 — теорія і методика навчання образотворчого мистецтва.

За час роботи в НПУ ім. М. П. Драгоманова професор, художник-педагог М.Кириченко підготував численні підручники, навчально-методичні посібники для учнів шкіл, студентів і викладачів з образотворчого мистецтва, в яких розробив та подав методику викладання даного предмета на основі адаптованої академічної художньої освіти, щоб сформувати послідовність процесу художнього пізнання дійсності дітьми молодшого шкільного віку, оскільки він відіграє важливу роль у розвитку їхнього чуттєво-емоційного ставлення до реалій навколишнього середовища і світу. Великий досвід Миколи Авксентійовича як вчителя і методиста втілюється в навчальний посібник «Перспективне малювання в школі» (видавництво «Радянська школа», Київ, 1966 р.). Виданий посібник допомагав учителям образотворчого мистецтва краще зрозуміти наступність у передачі перспективного зображення, закони лінійної і повітряної перспектив, а також методику їх викладання. Збірний за роки роботи в школі практичний матеріал, дозволив широко і ґрунтовно подати в посібнику розвиток просторового зображення для дітей молодшого віку, загальні поняття та методи перспективного малювання.

У цей же час М. Кириченко видає таблиці послідовності роботи над малюнками в початкових класах, працює над таблицями з живопису і композиції. У співавторстві з О. Коротом видає «Методичні вказівки до таблиць послідовності роботи над малюнком у початкових класах». Видані таблиці та методичні рекомендації мають як навчальне, так і виховне значення, сприяють розвитку в учнів образного сприйняття навколишнього світу, грамотно зображувати предмети та явища навколишньої дійсності у своїх малюнках, художнього смаку та інтересу до образотворчого мистецтва.

У 1973 році виходить навчальний посібник «Образотворче мистецтво» для третього класу в співавторстві з К. Щербаковою, в 1974 році альбом для учнів 1-го класу «Вчіться малювати», а в 1976 році «Уроки образотворчого мистецтва в 3 класі». Практично всі навчальні посібники Микола Авксентійович ілюстрував сам. Учителям пропонував методи і прийоми проведення занять з образотворчого мистецтва, їх обладнання та застосування тих чи інших художніх матеріалів для виконання завдань. В 1974 році перевидається та перекладається угорською мовою альбом «Вчіться малювати» для учнів 1 класу. В 1982 році вийшов з друку методичний посібник «Уроки образотворчого мистецтва в 1-3 класах» у співавторстві з В. Проців та «Образотворче мистецтво» — підручник для 3-го класу видавництва «Радянська школа». Протягом усього часу викладання на кафедрі педагогіки і методики початкового навчання інституту (згодом педагогічного університету) М. Кириченко видавав навчальні посібники і підручники для початкової школи.

Великим успіхом у студентів і викладачів вищих навчальних педагогічних закладів користувався навчальний посібник М. Кириченка «Основи образотворчої грамоти» видавництва «Вища школа» (Київ; 1982). У посібнику цікаво і ґрунтовно викладено матеріал з історії образотворчого мистецтва України та світу. Висвітлено теоретичні питання сюжетної композиції, особливості ілюстрування літературних творів. Також розглянуто питання теорії кольору, прийоми та послідовність виконання акварельного живопису, техніка роботи гуашшю. В 2002 році посібник перевидається у співавторстві з І.Кириченком,

друге видання доповнено новим матеріалом у розділах «Малюнок», «Живопис аквареллю» та «Тематична композиція».

Безцінному духовному надбанню — українському декоративному розпису, що історично сформувався як традиція оздоблювання білених стін інтер'єру та екстер'єру хати, господарських приміщень, умеблювання, декору посуду, створення декоративних композицій на папері «мальовок», орнаментів писанок, — присвячений навчальний посібник М. Кириченка «Український народний декоративний розпис», який вийшов з друку в 2006 році, вже після смерті автора. В книзі розповідається про найвищі досягнення майстрів народного декоративного розпису, численні ілюстрації формують яскраві уявлення про духовну культуру українського народу, залучають до власної творчої діяльності та художніх пошуків. Важливою складовою посібника є ґрунтовна історія зародження кожного з різновидів українського народного розпису, яка активізує до поглибленого вивчення того чи іншого виду мистецтва декоративного розпису. Ілюстративна частина розділів поєднує історичні пам'ятки та артефакти, їх регіональну специфіку, авторські твори, а також сучасних майстрів. Далі логічно подаються етапи роботи з освоєння цих видів народної творчості: від графічних рисунків, при збереженні автентичної іконографії, — до завершених декоративних, виконаних у кольорі, форм. Послідовність зберігається не лише в опануванні техніки і виконанні окремих елементів, а й у створенні цілісної композиції, що відповідало б принципам розписів на етапі їх формування та становлення як традиції. Чітка і продумана структура навчального посібника якнайповніше розкриває багатогранну творчість народних майстрів, які творили неперевершену живописну культуру українців, серед якої візитівкою України є петриківський розпис, визнаний ЮНЕСКО у 2013 році нематеріальною культурною спадщиною людства. М.Кириченко приділив велику увагу даному різновиду розписів, написавши не лише історію зародження художнього ремесла, а й творчості визначних майстрів, які зберегли, розвинули і передали нащадкам свій творчий досвід, свої знання. Тут йдеться про Тетяну Пату, Ярину Пилипенко. Надію Білокінь, Ганну Ісаєву, Параску Павленко, їхній стиль та манеру виконання, які заклали основи петриківського розпису. У передмові автор зазначив, що навчально-методичний посібник допоможе педагогам глибше розуміти українське народне мистецтво, його роль у суспільстві, вести навчально-виховну роботу серед молоді.

Для вдосконалення навчального процесу на кафедрі початкового навчання в Національному педагогічному університеті ім. М. П. Драгоманова М. Кириченко розробив низку навчальних програм з методики образотворчого мистецтва, рисунка, живопису та композиції. Він автор понад 50 праць, зокрема 32 підручників і начальних посібників, які ретельно готував, ураховуючи всі аспекти мистецької освіти. Більшу частину навчально-методичних робіт та наукових статей було опубліковано в наукових збірниках педагогічного університету.

Поряд із викладацькою діяльністю М. Кириченко працював і над своїми власними художніми творчими роботами. В творчому доробку відомого українського художника-педагога — графічні роботи виконані в естампі та акварелі, живописні полотна, які неодноразово експонувалися на Всеукраїнських виставках Національної спілки художників України, членом якої він став у 1993 році. М. Кириченко освоїв різні техніки і секрети мистецтва графіки, виконав 21 естамп, літографії, зокрема «Розповідь про Кобзаря», 54 плакати соціального, спортивного та навчального спрямування, зокрема «Т. Шевченко», «Займайтесь художньою гімнастикою», «Всіх, хто чесний серцями, ми зовемо за нами», «Слюсарна справа», «Електротехніка» (усі – 1953 р.). У графічних творах художник досягав виразності у поетиці образу, вибудовував перспективу через ритм художніх елементів, а через їх значення формував контекст твору. Контекст був невід'ємною складовою зображення, оскільки розкривав його сутність у конкретний час. Зокрема, у літографії «Розповідь про Кобзаря» часовим виміром поєднано образи Т. Шевченка, який пише свої вірші, що демонструє плакат на стіні, та образ оповідача, який їх декламує. У художньому просторі дві постаті поєднують минуле і теперішнє, історичне і сучасне, зафіксоване у

книгах і живе слово. М. Кириченко дуже вдало підкреслив тяглисть традицій української духовної культури.

Цей принцип застосовував і в акварельному та олійному живописі. Написані тематичні картини «Розмова», «Троїсті музики», «Скрипаль» та інші розкривають світогляд митця у виборі моменту зустрічі, діалогу, музикування, в яких розкривається внутрішній світ портретованих. Не менш улюбленим жанром художника був пейзаж, в якому він досягнув високої майстерності у передачі різних станів природи. В близькій за тональністю написана й робота «Після дощу», натомість на контрастах — «Річка Рось», «Опівдні», яскравий колорит сонячного дня відображено у композиції «Осіньне Прикарпаття». В усіх творах М. Кириченко прагнув передати властивості природних реалій — води, руху хмар, шелесту лісу, палкого сонячного світла і прохолодної тіні, наприклад у творі «Рідна хата моя», фіксуючи не лише типову за конструкцією для XIX — початку XX століття українську хату-мазанку, а й навколишнє середовище — калину, верби, дуб, мальви, соняшники, які оспівані в народних піснях та є основою української міфології. Принцип фіксації історичного чи сучасного часу, його контексту, надавали живопису певної епічності.

Він умів передавати й настрій у творах, що демонструють яскраві за колористичним звучанням та ліричні за тональністю пейзажі, натюрморти, жанрові композиції. В натюрмортах майстер увиразнював красу різноманітних квітів, точно моделюючи їхні природні форми, гармонійно поєднуючи їх у пишному букеті, наприклад у картині «Квіти». М. Кириченко створив понад 50 картин і композицій, зокрема в акварелі «Дівчина з Вівчанця», «Троїсті музики», «Скрипаль», «Вишивальниця» (усі — 1954 р.), «Житло осетинів», «Північна Осетія. Селище», «Соняшники» (усі — 1955 р.), «Гора О. Довбуша», «Осіньне Прикарпаття», «Вечоріє», «Золота осінь у Поляні» (усі — 1999 р.), «Церква на Буковині» (2000 р.), в олійному живописі «Рідна хата моя» (1958 р.), «Розмова» (1965 р.), «Опівдні», «Річка Рось» (обидва — 1969 р.), «Сосна» (1975 р.), «Після дощу» (1992 р.). Пленерні роботи та творчі композиції митця увиразнюють його індивідуальне бачення, в якому важливим був смисловий центр, що розкривав загальні значущі національні цінності українського буття. Тут можна відзначити і архетип української хати, річки, ставу, лісу, гір, а також українських типажів у національних строях.

М. Кириченко з 1955 року брав участь у численних Всеукраїнських та Міжнародних художніх виставках. Відбулися персональні виставки художника в Москві (1970), Пряшеві (нині Словаччина, 1984), Києві (2000–2001, 2003) та ін. Окремі твори зберігаються у Національному музеї історії України (м. Київ). У 2003 році видано каталог творів М. Кириченка та його синів «Микола, Іван, Віктор Кириченки. Живопис. Графіка. Акварель. Левкас. Емаль: Каталог» (м. Київ).

Педагогічний доробок М. Кириченка дає уявлення його плідну вагому працю над удосконаленням методики навчання образотворчого мистецтва в початковій та вищій школі, а творчі здобутки розвивають традиції київської художньої академічної школи, демонструючи власні методи виконання різних за стилістикою, манерою, технікою живописних композицій, що увиразнюють ліричний настрій художньо інтерпретованої дійсності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Основи образотворчої грамоти : [посібник для студ. спец. "Педагогіка і методика початкового навчання" пед. інститутів] / М. А. Кириченко ; [ред. О. Ф. Воробйова]. — К. : Вища школа, 1982. — 168 с. : кольор.іл., рис.
2. Уроки образотворчого мистецтва в 1-3 класах : посібник для вчителів / В. І. Проців, М. А. Кириченко. — К. : Рад. шк., 1983. — 112 с. : іл.
3. Основи образотворчої грамоти : малюнок, живопис аквареллю, тематична композиція : навч. посібник для студ. худож.-граф. фак. вищ. пед. навч. закладів / М. А. Кириченко, І. М. Кириченко. — 2-ге вид., переробл. і допов. — К. : Вища шк., 2002. — 190 с. : кольор. іл., рис.
4. Український народний декоративний розпис : навч. посібник / М. А. Кириченко. — К. : Знання-Прес, 2006. — 228 с. : кольор. іл., фото. кольор.

**ЕТНОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НІМЕЦЬКОГО НАСЕЛЕННЯ БУКОВИНИ
КІНЦЯ XVIII ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ ТА ВПЛИВ ГОСПОДАРЮВАННЯ
НІМЦІВ НА СПОСІБ ЖИТТЯ ЖИТЕЛІВ БУКОВИНСЬКОГО КРАЮ**

***Анотація.** У статті висвітлено особливості формування німецьких колоній на Буковині кінця XVIII початку XX століття і показано який внесок зробили поселенці в розвиток сільського господарства краю та як спосіб життєдіяльності німців впливав на формування менталітету буковинців, їх звичаїв і традицій.*

***Ключові слова:** історія розвитку Буковини, батьківщина людей доброї волі, німецькі поселення, розвиток сільського господарства, звичаї і традиції, матеріальна й правова підтримка з боку державної влади.*

Історія розвитку Буковини, у тому числі й Вижниччини, надзвичайно цікава і багатогранна. Буковина завжди вважалася своєрідною моделлю мирного і толерантного співжиття різних етнічних груп. Цей куточок української землі був і залишився привітним і гостинним для всіх людей доброї волі. Саме цей край став понад 200 років тому новою батьківщиною для сотень німецьких трудових родин, котрі шукали тут кращої долі.

Найдавніші відомості про появу німців на землях майбутньої Буковини походять з доби середньовіччя. Чи не найпершими були купці-сакси (саси), які прибули сюди в 14 ст. переважно із Семигороду (Трансильванії). Вони осіли в містах Сучаві на Сереті, а згодом і в деяких інших торгово-ремісничих центрах Молдавського князівства. В Сереті деякий час існувало католицьке єпископство, і ще в 1371 році отець Ніколаус із Мельзака (Прусія) заснував на території серетської парафії монастир Ордену францисканців. Однак протягом 16-17 ст. німецькі торгово-ремісничі колонії на Буковині через несприятливі історичні обставини занепали, а їхні мешканці втратили етнічні риси.

Відтак поодинокі і вельми недовготривалі німецькі поселення почали з'являтися на території краю в середині 18 ст. Справа в тому, що на території Польщі ці лютерани зазнавали утисків з боку католицької церкви. Проте з початком російсько-турецької війни 1768-1774 роках німецькі сукнороби були змушені втікати з цього поселення, у зв'язку з чим воно припинило існування.

Німецька колонізація набула помітних розмірів лише після приєднання Буковини до Габсбурзької монархії, зокрема після видання 17 вересня 1781 року «Патенту про переселення», у якому проголошували пільги для всіх іноземців, що бажали переселитися на територію Австрії. Патент сприяв припливу у малозаселені області, зокрема Галичину та Буковину, вихідців із німецьких князівств, де існувало відносно аграрне перенаселення і важкі повинності селян. Не менше значення мав і патент про віротерпимість, опублікований 20 жовтня того ж року. Він дозволяв лютеранам, кальвіністам і православним вільне сповідування їхніх релігійних конфесій, а також урівнював їх у правах із католиками.

Перші колоністи з прирейнської Німеччини (шваби) прибули в Чернівці в червні і жовтні 1782 року у кількості 22 сімей, їх поселили в Рощі (2 сім'ї), Жучці (2 сім'ї) та Молодії під Чернівцями (13 сімей). Вони одержали земельні ділянки, грошову допомогу, сільськогосподарський реманент, худобу. Завдяки цьому німецькі поселенці досить швидко створили міцні господарства.

Наступна група німецьких колоністів була поселена на Буковині 1787 р. у кількості 75 сімей. Вони одержали землю в помістях Буковинського православного релігійного фонду.

Перші сільські колоністи, які організовано прибули на Буковину у 80-роках 18 ст. одержували, окрім земель, дерев'яні будинки, які складалися з кількох приміщень. Вхідні двері вели в сіни, так званий «Vorhaus», де розташовувалася піч, завдяки чому сіни використовувалися одночасно як і кухня. З одного боку сіней знаходилася житлова кімната (Wohnstube), а з іншого комора (Kammer). Часто в одному комплексі з будинком, була

конюшня. Хлів для худоби стояв окремо. Поруч розташовувалася стодола з током для обмолоту хліба. За користування цими спорудами колоніст сплачував один флорин на рік.

З часом німецькі селяни посадили навкруг або позаду будинків фруктові дерева, так що сади стали обов'язковим атрибутом господарства колоністів. Біля самих жител садили горіхи або груші.

У ХХ ст. житлові умови німецьких селян значно покращилися, будинки стали більшими і просторішими, хоча господарські споруди продовжували будувати з дерева і покривати дранкою. Лише наприкінці століття заможні господарі почали ставити муровані будинки, інколи покривали їх бляхою. В будь-якому разі житло стояло боковою стіною до вулиці, а фасадом до двору, як це прийнято на Буковині і до нині. Між вулицею і будинком розташовувався величезний квітник, або грядки з городиною. Фасадний бік був звернутий, як правило, на південь, або схід.

Простора житлова кімната розташовувалася справа від сіней. Вона мала два вікна, які виходили на вулицю, та одне, звернуте в двір. Звичайно, біля житлового приміщення була ще комора з вікном, яке виходило в бік вулиці. В такому разі поруч з коморою, одразу ж за сіньми, споруджувалась окрема кухня з вікном, яке виходило в сад або на ділянку сусіда. Кімната і комора обігрівалися спільною піччю. У старших будинках, за франконським звичаєм, стіл і лави стояли в так званому «Божому кутку» (Ehrenplatz), де висіло розп'яття. У новіших житлах стіл стояв між двома головними вікнами, а на кутках розташовувалися ліжка з численними подушками поставленими гіркою одна на одну. З інших меблів у німецьких будинках зустрічалися окрім лавок, важкі дерев'яні крісла, багаторядні полиці, на яких стояли блюдця, тарілки, глечики, пляшки. На видному місці під стінкою була велика полірована скриня для одягу. На ній стояли квіти, а над нею висіли ікони (в католицьких родин). Окрім скрині міг бути ще й додатковий ящик для речей, який теж стояв під стіною. Особливістю побуту колоністів був великий настінний годинник з чорного дерева німецького виробництва, який висів в одному з кутів. У багатьох випадках такі старовинні годинники німці привозили з собою як сімейну реліквію і як згадку про свою батьківщину. З іншого боку сіней розташована кімната або комора. Кімната слугувала житлом для перестарілих. Далі як продовження будинку розташовувалась конюшня. Під сіньми чи коморою влаштовувався підвал, вхід до якого закривався дерев'яною кришкою. Інколи підвал будували на підвір'ї й обладнували міцними дверима із замками, які часом бували зайвими, тому що кожен господар тримав сторожових собак. Навпроти житлового будинку, паралельно до нього, стояв хлів для худоби з коморою для сіна. Далі стояв прибудований або окремо споруджений свинарник, курник, вбиральні і собача будка. В глибині двору розташовувалася стодола, яку на перших порах плели з прутів, а згодом почали робити з дошок. Окрім того, колоністи перейняли в місцевих жителів звичай споруджувати кошніці для кукурудзи, які спочатку плели, а потім збивали з планок. Дахи покривали дранкою. З кінця ХІХ ст. заможніші господарі почали використовувати для покриття будинків бляху. Особливою прикметою німецьких будинків був мурований комин, перекритий хрестоподібним склепінням. На комині завжди виліплювали рік спорудження або перебудови дому. У дворі, ближче до вулиці, обов'язково розташовується криниця. Воду діставали по - різному. Це могли робити за допомогою "журавля" коловоротом або й довгої палиці. Перед криницею заради завжди ставився жолоб для поїння тварин. Двір відокремлювався від вулиці міцним парканом з товстих горизонтальних дощок і двохвіртковими воротами. Біля паркану розбивалися лавка для відпочинку.

Таким чином двір німецького колоніста був з трьох боків оточений будівлями, а з четвертого - парканом, утворюючи замкнутий простір. Присадиба розташовувалася за будівлями. Частина її, як зазначалося, займали фруктові дерева, а частину город. Саме німці першими на Буковині почали вирощувати картоплю. Крім неї садили горох, біб, квасоллю, червоний буряк, чечевицю, кукурудзу, гарбузи, огірки тощо. З технічних культур вирощували соняшник, льон і коноплю. Виноградну лозу плекали більше для прикрашання стін будинків, ніж заради самого винограду, який через кліматичні умови не завжди дозрівав. Майже всі колоністи мали власні пасіки.

Основою господарства німецьких селян було землеробство й тваринництво. Маючи в користуванні 10-15 га орної землі, вони застосовували не традиційне для Буковини трипілля, а багатопілля з правильною сівозміною і використовували різноманітний інвентар та машини. Окрім власної землі німці нерідко обробляли ще й чужі поля, на умовах оренди. На полях вирощували жито, пшеницю, ячмінь, кукурудзу, кормові культури.

Колоністи були визнаними майстрами вирощування кращих порід коней і великої рогатої худоби. Вони утримували по 3-4 кобили-матки великовагових порід, окрім того лошат і робочих коней. Коли німецький селянин виїжджав на конях на вулицю, то вже здалеку було видно по широкогрудих, рослих конях, хорошій збруї і добротному возу, що це їде колоніст.

Із середини 19 ст. німці почали розводити продуктивні породи корів, а саме бернську, симентальську, альгауську, мюрцтальську. Корів утримували в утеплених стійлах з годівницями, твердою долівкою, пристроєм для подачі кормів та очищення від гною.

Як приклад процвітаючого німецького колоніста можна навести відомості про господарство Якоба Зауера з Теремблечого. На початку XX ст. він мав 21 га землі, в тому числі 19 га поля та 2 га саду й присадиби. З кожного гектара ріллі він одержував в середньому по 17 ц пшениці, 16 ц жита, 22 ц ячменю, 128 ц картоплі. В господарстві було 4 коней 16 голів великої рогатої худоби, 4 свиней, різна птиця. Зауер мав повний набір сільськогосподарських знарядь і машин. Його садиба складалася з великого житлового будинку, просторих конюшень для худоби, свинарника, пташника й ще трьох господарських будівель. Він постійно наймав 5 робітників. Господарство приносило в середньому 1 тис. крон чистого прибутку. Господарства багатьох німецьких селян мали вартість 10 тис. флоринів і більше, тоді, як господарство корінних жителів рідко перевищували вартість 1.5 тис.фл.

Як відзначав Й.Полек, найсталіші прибутки від своїх господарств мали ті колоністи, які мешкали поблизу ярмаркових містечок. "У Чернівцях можна було побачити кожного ранку цілі каравани "швабок" які йдуть з повними корзинами молока і овочів на головах, з легшими речами в руках, не зважаючи на дощ і бурю, на гололід і снігові замети".

Хоча німецькі колоністи були загалом заможнішими ніж корінне населення, їхній побут, одяг та їжа не відзначалися пишністю. У робочі дні "шваби" одягали прості широкі штани заправлені в чоботи, прилягаючу кофту поверх сорочки і картах. "Ціпсери" ж носили вузькі світло-сірі шерстяні штани з ремінцем, постолі, і фетровий капелюх з вузьким краєм. Святковий одяг був у всіх німців однаковий. Він складався з чорної або темно-синьої сукняної куртки, сірих сукняних штанів, сатинового жилета і шапки з чорного сукна. Взимку на голову одягали круглу хутряну шапку, замість кофти – кожушок, на ноги – високі юхтові чоботи.

Жінки й дівчата носили влітку відносно короткі складчасті спідниці темно-синього або червоного кольору, завжди в горошок. На голову вдягали платок з квітковим узором, кінці якого зав'язували на потилиці двома великими вузлами. Дівчата могли виходити й без нього. Святковий одяг складався із світлого ситцевого плаття, білого фартушка й чорного шовкового платка. Взимку жіночий одяг був шерстяний. Правилom хорошого тону було щоб у святкові дні у хлопця з кишені виглядали кінчики яскравої хустинки, дівчина тримала в руках букетик квітів або хустинку із звисаючими кінчиками.

Чоловіки мали великі кишенькові годинники на масивних залізних ланцюжках і було прийнято час від часу на них поглядати.

Німці любили ситно поїсти, хоча при цьому приказували: « Fette Kost magere Erbschaft» (Жирна їжа – худий спадок). Вживали молочні продукти, суп з картоплі або мучної бовтанки, густий м'ясний бульйон, горох, квасолу, чечевицю. Улюбленою стравою була квашена капуста з кнедлями. На даний час дуже популярні на Буковині книглі, які практично готуються у кожній буковинській сім'ї. Майже щоденно їли м'ясо. Господар не відмовлявся випити зранку чарчину горілки. Окрім того, німці швидко при звичаїлися до традиційної їжі корінного населення.

Отже, німецькі колоністи використали досвід своїх західноєвропейських предків, щоб створити для себе кращі житлові побутові умови, мати міцні господарства, орієнтовані на виробництво товарної продукції завдяки передовим методам господарювання. Тому вони в побуті й роботі ширше використовували предмети, матеріали знаряддя та механізми ремісничо-фабричного виробництва.

Як і корінні жителі Буковинського краю, німецькі колоністи мали свої давні звичаї, традиції, обряди, повір'я, які були основою їхньої духовної культури.

До найважливіших родинних звичаїв належало весілля, яке проводилось зазвичай восени або на масляницю і тривало 2 або й 3 дні. У більших поселеннях, де одночасно гралося кілька весіль, вони відбувалися по чергово в неділю, вівторок і четвер. В окремих селах весільним днем був понеділок, який традиційно вважався щасливим днем.

Гостей запрошували за день до весілля наречені або спеціально призначені хлопці в кількості 4/6 осіб. В окремих колоніях це робив «весільний запрошувач», який ходив з багато прикрашеною стрічками палицею по будинках, вказаних йому нареченими чи батьками. Він виголошував віршоване запрошення, яке складав сам або ж знав від предків, наприклад, що нехай приходять газди цього дому на весілля «Auf Tropfel Suppen auf Brockel Fleisch und auf den Sprung» («На крапельку супу, на крихточку м'яса і гарніру, на ковток і на стрибок»). У кожному домі «запрошувача» пригощали келихом горілки, і пов'язували на палицю ще однією стрічкою.

Святково вдягнені весільні гості збиралися до будинку молодої. Наречений приходив туди у супроводі друзів. Останні одягалися так само святково, як і молодий. Окрім того, вони прикрашали капелюхи чи шапки квітами і двома червоними стрічками, які звисали аж на плечі. Коли з'являлися музиканти, їх зустрічали пострілами з пістолів.

Перед тим, як іти до вінчання, наречені просили вибачення у батьків і гостей за всі прикросі й образи, які вони, можливо, їм завдали.

Коли весільна процесія йшла до церкви й поверталася з неї, хлопці стріляли в повітря з пістолів. Інколи вже на шляху до церкви шнуром чи палицею перегороджували дорогу весільній процесії, але як правило, таке відбувалося при поверненні з вінчання. Щоб звільнити шлях молодий змушений був заплатити митний збір від 20 крейцерів до одного гульдена.

Перед будинком нареченої молодих оточували всі запрошені. З певними церемоніями наречена знімала фату і кидала її дівчатам. Вважалося, що та з них, якій вдалося спіймати фату, незабаром теж вийде заміж. Вдома обвінчаних молодих зустрічала мати нареченої з хлібом і сіллю. Відтак всі йшли на весільний обід, який відбувався у домі молодої. Якщо ж там було мало місця, то застілля відбувалося в будинку молодого або й у чужому домі.

Головну роль відігравав під час застілля так званий «Tischmeister» (старший стола). Він підносив наїдки й розважав гостей. Під кінець застілля дружби ходили вздовж столів з таріллю, на якій стояли два келихи з вином і, просячи гостей випити, збирали весільні подарунки. Наречена щиро дякувала за подарунки.

У протестантських колоніях, тобто у «швабів», це робив молодий. Після цього кухарка просила винагороди, бо, мовляв, під час приготування наїдків «спалила фартух». Один із музикантів теж просив помінати мундштук, тому що під час гри нібито він зламався в його трубі. В деяких селах кухарка чи інша особа з обслуговуючого персоналу залізала під стіл і знімала взуття з ніг нареченої. Молодий повинен був заплатити за те взуття викуп.

Застілля поділялось на дві частини: опівночі закінчувався так званий «малий стіл» і починався «великий стіл», що тривав до самого ранку. Тим не менш опівночі вінчальні матки та інші жінки вели молоду в сусіднє приміщення, знімали з неї весільний вінок і одягали в звичайне плаття. Фартух і чеpecь – подарунки вінчальних маток. Після її заводи, тримаючи в руках запалені свічки, в кімнату, де відбувалося застілля. Столи відсовувалися вбік і молода починала танцювати – спочатку сама, а потім по черзі з молодим, вінчальними батьками і матками, друзями, друзками і, нарешті, з гостями. Це танок нареченої, який ще називали диким танком молодої, тому що хлопці вичікували момент, коли вона міняла партнерів, щоб «викрасти» її й отримати від молодого викуп.

Закінчувалось воно перевезенням посагу ("везенням постільного вбрання або постільної білизни") і "спаленням солом'яного матрацу". Останнє полягало в тому, що кухарка або інша жінка спалювала під столом жменю соломи чи сіна, витягнутої з ліжка молодої. Як підкреслював Л. А. Симігінovich-Штауфе, перевезення посагу супроводжувалося чисельними жартами, коли, наприклад, подушку, матрац, покривало піднімали, наче прапори, і так везли через село. Назустріч виїжджали на жеребцях чоловік, перевдягнений на жінку, а жінка, перевдягнена в чоловіка. Якщо ж молода залишалася вдома і посаг не треба було перевозити, то все одно веселі хитруни умудрялися повитягувати на подвір'я подушки, покривала, матраци, одяг і починали виробляти з ним різні жарти з перевдяганнями й маскарадом.

Сім'ї буковинських німців були досить багатодітними. Новонароджене дитя одразу ж після купання передавалось матері, відтак батькові, потім іншим, хто був присутнім при народженні. Всі його цілували і хрестили. В робітничих колоніях читали дитині в обличчя або на вушко молитву "Отче наш". Кумівство було взаємним. Відмовлятися від ролі хрещених вважалося гріхом. Хрещені батьки дарували гроші (1-2 гульдени) та двометровий шматок перкалю, з якого через рік чи два мати шила дитині одешинку. Коли породілля перший раз йшла в церкву, то всі, кого вона зустрічала, вітали її з днем народженням "принца" чи "принцеси", бажаючи їм щастя, Божого заступництва тощо.

Коли ж хтось помирав, то збиралися всі родичі й друзі, а якщо це відбувалося у неділю або в святковий день, то й всі інші члени громади, щоб молитися за вмираючого й полегшити йому вихід з цього світу. Допоки тіло померлого знаходилося в будинку, всі рідні й близькі вночі не спали, спільно молячись. Поряд із цим існували деякі повір'я. Зокрема, після смерті батька чи матері спалювали соломку, на якій вони лежали. Попіл старанно згортали на купку й залишали на ніч. Вранці в попілі знаходився слід ноги. Тоді приходили діти і вставляли підшви в цей слід. До чийої ноги підходив слід, той був наступним, щоб послідувати в могилу за батьками.

Серед календарних свят, які відзначали німецькі колоністи, особливе місце займало Різдво. У католиків, тобто богемських німців і більшості цінсерів в різдвяний вечір звичайно з'являвся маленький Христос у вигляді вдягнутої у білі строї жінки. Його супроводжував перевдягнутий чоловік, який в одній руці мав різку для неслухняних дітей, а в іншій - серветку з яблуками та горішками для слухняних.

Проте часто розігрувалися справжні різдвяні вистави. У робітничих німецьких поселеннях це були так звані "пастуші комедії", у німецько-богемських колоніях - "гра про трьох королів", по-іншому "іроди". У чернівецькому передмісті Роша, де перед першою світовою війною проживало близько 4,5 тис. "швабів", переважно городників, звичайно ставили на Різдво "апостолів" або гру про християнських апостолів. Вона представляла Спасителя, який судить людей, особливо ж малих дітей. Його оточували святі Петро, Мартин, Миколай, Томас, Мойсей, два (інколи чотири) Ангели і два "Руперуси" (Рупрехти). Останні уособлювали своєрідних дідьків. Як обвинувачі виступали Петро, Миколай, Мартин і Мойсей. Те, що вони виголошували, звучало так обтяжливо, що один з Руперусів робив вигляд, ніби хоче забрати присутніх дітей. Але святий Томас випрошував для них помилування. На закінчення всі задіяні особи спільно співали різдвяну пісню. Ангелів і Руперусів грали дівчатка й хлопчики, тоді як всі інші ролі виконували чоловіки. Кожен актор був одягнутий у довгу білу сорочку, стягнуту широким поясом з кольорового паперу. Голови прикрашали паперові корони. Христос тримав у руках скіпетр, Петро - довгий дерев'яний ключ, Мойсей - дві кам'яні таблиці, Миколай і Томас - пастуші палиці, Мартин - горнятко для збирання грошей, більший ангел - дерев'яний меч, менший - дзвіночок (якщо їх було четверо, два більші мали мечі, а менші - дзвіночки), оба Реперуси - кайдани.

Як правило, німецькі колоністи вельми весело й дружньо проводили храмове свято. Напередодні поблизу шинку вкопували високий стовп ("дерево"), прикрашений квітами й довгими яскравими стрічками, щоб кожній подорожній міг здалеку побачити, що громада відзначає храм. Після служби Божої селяни, насамперед молодь, збиралися біля шинку або (за поганої погоди) в шинку й влаштовували танці, співи та ігри. Танцювали та співали під

акомпанемент гармоніки - любимого інструменту німецьких селян. Пісні були виключно традиційні, привезені з історичної батьківщини. Дослідники в один голос стверджують, що на Буковині німці не створили жодної народної пісні, хоча полюбили співати жартівливі єврейські пісні, а також пісні інших мов. Наприкінці свята дівчата платили за наїдки, а чоловіки за традиційні напитки - горілку та пиво.

Традиційна культура німецьких селян була просякнута численними повір'ями та забобонами, які проявлялися в певних звичаях та обрядах. Наприклад, селянські дівчата намагалися різними способами вгадати свою майбутню долю і вдавалися до ворожіння. Так, у день Св. Андрія збиралось разом, як правило, дев'ять дівчат і кожна готувала кнедлик, надаючи йому певної форми, щоб відрізнити від інших. Після того, як кнедлі зварилися, вони клали його перед добре нагодованим собакою. Та дівчина, чий кнедлик собака з'їв першим, вийде незабаром заміж. Також на Св. Андрія дівчата одягали простеньке вбрання, розпускали волосся і сідали між двома дзеркалами рівно опівночі. В цю хвилину в одному із дзеркал повинен був з'явитися образ судженого. Але перед цим ворожінням треба було постити і роздавати милостиню. Хлопці ж знали про цей звичай, підходили під вікна до дівчат, стукали в шибки, щоб всіляко налякати їх, одним словом робили собі з цього забаву. Окрім того, дівчата практикували "стовбове пророцтво". Потрібно було вийти опівночі на вулицю і відрахувати в паркані 12 стовпів. В залежності від того, яким буде 12 стовп - кривий чи рівний, високий чи низький, таким буде майбутній наречений.

Існували різні приворотні та відворотні засоби, які використовували дівчата. Вельми цікавий з них такий: дівчина ловила летючу мишу і закопувала її в мурашник. Через певний час мурахи з'їдали тварину, від якої залишався тільки кістяк. Дівчина робила з кісточок вилку, віничок і грабельки, яку відтак використовувала в двох випадках. Якщо вона хотіла щоб наречений був гарним, то старалася погладити грабелями хлопця, який їй подобався. Коли ж до неї підходив не бажаний кандидат у женихи, то вона колола його вилкою і проганяла геть віником геть.

Селяни-німці дуже вірили в різноманітні прикмети, пов'язані з тваринами, птахами, людьми. Красивій корові прив'язували червону стрічку, щоб вберегти від злого ока. Якщо ластівка пролітала між рогами корови, це могло призвести до того, що тварина даватиме погане молоко. Вночі скигнуть сова або виє собака - хтось з близьких незабаром помре. Побачив у дорозі сову - хтось помре із родичів. Перебіг дорогу заєць під час поїздки - краще повернутись, тому що може трапитись велика неприємність, якщо продовжити подорож. В певні дні не можна було підходити до улюблених дерев, так як найменша подряпина могла їх вбити. Поганою прикметою було побачити жінку на початку оранки, яка йде на зустріч.

Отже, звичаї і традиції, обряди та повір'я німецьких поселенців мали багато етнографічних особливостей. Вони відображали духовну культуру колоністів, яка в певній мірі базувалася на духовних цінностях, принесених першими переселенцями з історичної батьківщини і збережених наступними поколіннями.

Потрібно відзначити, що німецькі селяни, ремісники і робітники внесли помітний вклад в господарський та культурний розвиток краю, доклали багато зусиль до освоєння часто малопродатних для обробітку земель, корчування лісів, розбудови високоефективних землеробсько-тваринницьких господарств. Колоністи справили значний вплив на підвищення економічного рівня виробництва в краї через високу культуру сільського господарства та діяльну участь у розбудові промислових підприємств.

Безумовно, успіхам німецьких колоністів сприяла не лише матеріальна й правова підтримка з боку державної влади, але й використання передового досвіду їхніх західноєвропейських предків. Цей досвід дозволив їм створити для себе кращі житлові й побутові умови за традиційними німецькими звичаями, мати міцні «бауерські» господарства, орієнтовані на виробництво товарної продукції завдяки передовим методам господарювання. Тому побути й виробничій діяльності вони ширше використовували предмети, матеріали, знаряддя й механізми ремісничо-фабричного виробництва.

Разом із матеріально-виробничим досвідом німецькі поселенці принесли на нову батьківщину свої давні звичаї і традиції, обряди й повір'я, які відрізнялися від аналогічних проявів духовної культури місцевого населення, тобто мали власні етнографічні особливості. Вони відобразили духовну культуру німців-колоністів, яка в значній мірі базувалася на духовних цінностях, принесених першими переселенцями з історичної батьківщини і збережених їхніми нащадками. Ці особливості проявилися і в традиційній сімейній обрядовості, і в календарній обрядовості з її своєрідною народною театральністю, і в звичаях, пов'язаних з щоденним життям і виробничою діяльністю. Водночас колоністи не були замкнутою етнографічною групою і в етнічно змішаних громадах активно сприяли елементи місцевих культурних традицій.

Саме в цей період спостерігається поживавлений розвиток національних культур краю. Музичні товариства різних національних забарвлень стали тією силою, яка плекає національний дух та доброзичливі міжнаціональні стосунки, адже музика, пісня, танець завжди були і є одним із основних компонентів на шляху до взаєморозуміння між націями.

Головною рушійною силою у прогресі Буковини упродовж 19 століття стали тисячі німецькомовних переселенців, які розмовляли десятима діалектами німецької мови, походили із різних регіонів Австрійської держави, були римо-католиками і протестантами, а місцеве населення їх всіх, за винятком міських німців, називало збірною назвою – шваби. Швидко, за кілька десятиліть, вони продемонстрували прогрес: від невеличких німецьких колоній в існуючих селах Буковини – до власних заможних великих сіл. Шваби були взірцем, на яких рівнялися і у яких вчилися українці та румуни. Тенденції сільської кооперації, споживчих кооперативів, молочарень та сироварень, фінансових інституцій – ощадно-позичкових кас – вже тоді були практикою серед німецьких громад Буковини.

Політична еліта цих буковинських швабів жила у Чернівцях та всіх повітових містах, були держслужбовцями, ремісниками, офіцерами і вчителями, але найяскравіші їх представники були серед професорів Чернівецького університету та державної гімназії. Хоча, загальна кількість німців Буковини ніколи не перевищувала 9% від кількості населення краю, корисний коефіцієнт їхньої присутності був у кілька разів вищим. Як і інші національні спільноти німці мали свої різноманітні товариства, політичні партії, газети й журнали, театральні та музичні об'єднання, спортивні команди, які вони утримували як за власний кошт, так і завдяки підтримці Буковинського сейму. Кульмінацією розквіту й розвитку німецької громади стало спорудження у червні 1910 року величного Німецького Дому на теперішній вулиці Ольги Кобилянської, 53.

Важливого значення мав закон «Vereinsrecht», тобто «Товариське право», який гласив, що всім громадянам Австрійської імперії безперешкодно дозволялося утворювати різноманітні товариства, об'єднуватися у громадські організації заради того, щоб спільними зусиллями досягати тих цілей і задовольняти ті потреби, які для людей були нагальними.

Цей закон став тим фундаментом успішного самоврядування всіх національних громад Буковини, на якому формувалося громадянське суспільство. Тобто, то були осередки завзятих, небайдужих, енергійних ентузіастів, які власною громадською роботою змінювали життя на свою користь. Усвідомлюючи їх важливу рушійну силу Буковинський сейм, його виконавчий комітет регулярно впродовж десятиліть підтримували фінансово діяльність різноманітних товариств у особливо важливих справах. Перед Першою світовою війною реєстр товариств Буковини подавав близько 1400 громадських і політичних організацій у краї.

Необхідно відзначити, що органічною частиною культурного симбіозу була й німецька література. Тоді на Буковині жили й працювали письменники, яких часто називають представниками «української школи» в австрійській літературі – Ернст Рудольф Нойбауер (1822–1890), Моріц Амстер (1831–1903), Людвіг Адольф Сімігінович-Штауфе (1832–1897), Віктор Умлауф фон Франквель (1836–1887), Йоганн Георг Обріст, який перший з німецьких письменників перекладав твори Тараса Шевченка. Важливо те, що твори великого Кобзаря, вперше були перекладені саме в Чернівцях... Вони були написані німецькою мовою і натхненно оспівували Буковину, її чудову природу, працюючих і

дбайливих людей, народні вірування й звичаї. Німецька інтелігенція збирала й популяризувала в німецькомовному світі перлини українського фольклору та літератури і заклала демократичні традиції німецької словесності на Буковині, до яких долучилися й українські письменники Юрій Федькович, Сидір Воробкевич, Ольга Кобилянська, які починали свій шлях у літературі як німецькомовні автори. Такий щедрий засів не міг не дати рясних сходів: уже у другій половині XIX ст. на Буковині утвердилася німецькомовна література, яка була частиною австрійського літературного процесу: тут виходять літературні щорічники й альманахи («Buchenblätter», «Bukowiner Hauskalender»), часописи й додатки до німецькомовних газет («Im Buchwald», «Familienblätter», «Sonntagblatt der Bukowina»), збірки віршів і прози, п'єси для театру.

Отже, історична доля Буковини сформувала таку структуру крайового суспільства, де кожна національна група зберігала свої національні особливості та розвила свою духовну та матеріальну культуру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ботушанський В. Сільське господарство Буковини (Друга половина XIX – початок XX ст.). – Чернівці: Золоті литаври, 2000.

2. Bukowiner Nachrichten. Organ des deutschen Volksbundes in der Bukowina XVII. Jg. – 1914.

3. Kaendl R.F. Geschichte von Czernowitz von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. – Czernowitz:

4. Kaendl R.F. Geschichte der Bukowina (seit 1774). – Czernowitz: Pardini, 1898.

5. Огуй О.Д., Сайко М.М. Передмова та коментар //

6. Polek J. Anfänge der deutschen Besiedlungen der Bukowina unter der Militärverwaltung (1774 – 1786). – Czernowitz, 1899.

7. Сплєні фон, Г. Опис Буковини/ Пер.з нім., передмова та коментар

8. Троян С. Буковинське німецтво і його роль у культурному розвитку краю: 1775 – 1914.

9. Яцюк І.Я. Німецький діалект Карпатського регіону України: Автореф. дисертації ... канд. філол. наук зі спеціальності 10.02.04 “Германські мови”. – К., 1996.

УДК 7.012(477)

Любов Крайлюк
(Рівне, Україна)

«ЗДІБНИЧИЙ» НАПРЯМ ДІЯЛЬНОСТІ МИСТЕЦЬКОГО ОБ'ЄДНАННЯ «СПОКІЙ» У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ДИЗАЙНУ

Анотація. В історії формування українського дизайну 20-х – 30-х рр. XX ст. сьогодні існує безліч прогалин, однією з яких залишається творчий спадок мистців, об'єднаних у Варшаві гуртком «Спокій». Метою статті є спроба реконструкції та аналізу їх дизайнерського доробку, зважаючи на втрату більшості артефактів. Завданням розбудови дизайну з українським обличчям у різних галузях займалася частина гуртківців. Український дизайн в їхній версії проєктувався через різноманітні інтерпретації етнографічних мотивів у стилістичних річищах Ар Деко та модернізму.

Ключові слова: український дизайн, мистецький гурток «Спокій», міжвоєнна Варшава, модернізм, Ар Деко.

Історія виникнення українського дизайну, як і вся історія українського мистецтва, має ще багато незаповнених лакун. Р. Яців, досліджуючи діяльність мистецького угруповання «Спокій», серед інших виокремлював дизайнерські ініціативи та акцентував необхідність їх окремого вивчення [6, с.15]. Нині найбільш висвітленими у наукових працях є ужиткова графіка відомого гуртківця Н. Хасевича, проєкти його текстильних виробів та відзнак УПА [1; 2; 3]. Головною проблемою дослідження дизайнерської діяльності гуртківців залишається стан збереження їхньої мистецької спадщини – історіографічні джерела обмежуються

каталогами виставкової діяльності, окремими віцілілими зразками графічного дизайну та спогадами членів «Спокою», які після Другої світової війни видавалися за кордоном. Важливо прослідкувати паралелі між дизайнерськими практиками східних і західних культурних центрів, де розвивався дизайн з «національним обличчям» в умовах фактичної бездержавності першої половини XX ст., коли Україна виявилася розділеною між кордонами і багато творчих продуктивних людських ресурсів були розпорошені в еміграції.

Угрупування українських мистців «Спокій» розпочало свою діяльність 1927 р. у Варшаві, об'єднавши навколо себе переважно студентів та випускників Варшавської академії мистецтв. Керівником та ідейним натхненником групи став буковинець Петро Мегик, у минулому – військовий УНР. Прихильниками та меценатами гуртка були такі відомі особистості як Митрополит А. Шептицький, С. Скрипник, Ю. Липа, Є. Маланюк, Р. Смаль-Стоцький, Л. Чикаленко. Найактивнішими членами об'єднання виступили Петро Андрусів, Ніл Хасевич, Петро Холодний (молодший), Олекса Сміх-Шатківський. Молоді художники ставили перед собою широкий спектр завдань, спрямованих на розвиток українського мистецтва та мистецького середовища як важливих чинників збереження ідентичності та здобуття державності. У передмові до каталогу II виставки «Спокою» зазначено: «Станемо до праці зі зрозумінням, що досконалість форми в матеріалі, а декоративність тільки в конструкції, є підставою до розвитку українського мистецтва, яке мусить стати на однім рівні з новочасним мистецтвом інших народів і довести – що живий нарід завжди жие і творить. Творчість народів, це живчик їхньої культури» [7, с. 46]. Серед розмаїття культурно-мистецьких відгалужень діяльності значна увага надавалася «здібничому» напрямку. Теоретичні засади необхідності звернення до дизайнерських практик сформульовані П. Мегиком у передмові до каталогу шостої ювілейної виставки мистецького гуртка: «Звернемо увагу на Мистецтво здібниче. Не залишаючи малярства станкового, з успіхом працюють молоді мистці над ткацтвом, внутрішньою архітектурою, декорацією, меблярством, практичною і книжково графікою, і т. д. Ціллю Гуртка є, аби серед своїх членів розвинути якнайбільше заінтересовання для здібничого Мистецтва, для Мистецтва призначеного для всіх. А підставою до праці мають бути: досліди народнього Мистецтва і новочасні конструктивні змагання для створення нових форм, згідних з великими традиціями українського Мистецтва, згідних з вимогами матеріалу, в якому праця має бути виконана» [4, с. 5].

Серед дизайнерського доробку гуртківців «Спокою» у найбільшій кількості збереглися світлини проєктів та виконаних у матеріалі робіт Петра Мегики. Мистець працював у різних галузях дизайну – це стінописи сакральних споруд, меблі для житлових інтер'єрів, комплексне оформлення інтер'єрів, дрібні декоративно-ужиткові речі, печатки, тканини, графічний дизайн. Серед творів, презентованих на виставках, фігурують дві шафки авторства П. Мегики. Про одну з них можемо судити лише за назвою у каталозі «шафка – дерево: ясінь і оріх (виконала столярня Новицького)» [7, с. 48]. Про індивідуальний дизайнерський почерк можна судити за світлиною другої шафки, оздобленої мозаїкою з різних порід деревини [4, с. 43]. Композиція центрального акцентного об'єму предмету умеблювання нагадує орнаменти буковинських народних килимів або геометричне різьблення гуцульських регіонів. Інші три відкриті полицьки, з яких складається композиція шафки, слугують своєрідним обрамуванням для активної центральної частини. Стилістично твір тяжіє до Ар Деко – активно культивованого у Варшавській академії мистецтв, але у його українській «редакції».

Подібне образно-стилістичне наповнення демонструє більшість репродукованих дизайнерських здобутків П. Мегики. Чотири твори, представлені у каталогах «Спокою», підписані однаково – «декорація» [4, с. 44-46]. Цей термін має на увазі комплексне вирішення інтер'єрного простору. У трьох випадках йдеться про частини проєкту внутрішнього простору сакральної споруди зі складним архітектурним вирішенням, якому підпорядковується композиційна структура поліхромій. Орнаментальні мотиви ритмічно організовують композиції, тематичними акцентами яких виступають фігуративні мотиви зі зображеннями біблійних сцен. Серед них виділяються в'їзд до Єрусалиму та катування Ісуса

Христа. Злегка геометризовані силуети ангелів та інших персонажів Священного писання перегукуються з діагональними ритмічними побудовами орнаментів і архітектурних елементів. Компонування внутрішнього простору сприймається цілісно через врівноваження виразних інтерпретацій української орнаментики з площинно вирішеними фігурами та архітектурною пластикою. Рапортна побудова орнаментів може бути підґрунтям гіпотези про те, що частина стін планувалася в кераміці або іншій мозаїчній техніці. На жаль, нічого не відомо ні про специфікацію матеріалів, ні про кольорове вирішення стінописів.

Ще одне комплексне вирішення інтер'єру П. Мегика стосується споруди суспільного призначення, про що свідчать тематичні панно, розміщені обабіч входних двохстворчатих дверей. Очевидно, що в каталозі представлена акцентна стіна приміщення [4, с. 47]. Пропонований інтер'єр має репрезентативний характер за рахунок великих розмірів, симетричної композиції та значної кількості декоративних елементів. Силуетно стилізовані шість геральдичних зображень, тематично пов'язаних з краєзнавством, розташовані на діагональних квадратних елементах панно у світлих (дерев'яних або гіпсових) рамках. Ці рамки римуються з іншими елементами інтер'єру через ритмічні діагональні смуги світлого відтінку. Темніша цокольна частина стіни підкреслена вгорі такою ж тонкою світлою смугою. Панно дублюють розміщені в пандан до порталу декоративні столики з діагональними Х-подібними ніжками, декоровані контрастними орнаментальними вставками трикутної форми під царгами, що асоціюються з рослинними стилізаціями Г. Нарбута. На роль акценту претендує годинник шестигранної форми у виразному геометричному орнаментальному обрамуванні. Силует циферблату гармонійно поєднується з витягнутими шестигранниками набірних тафелів на дверних полотнах. Завершують композиційне вирішення зали керамічні вази лаконічної форми на столиках. Контрастування декоративних і конструктивних елементів надає інтер'єрові урочистої елегантності Ар Деко.

Образне вирішення твору декоративно-ужиткового мистецтва «Попільничка» П. Мегика, виконаного у металі, базується на контрасті дещо гіпертрофованого геометричного об'єму з деталями [4, с. 42]. Акцент на циркульних та конусних силуетних лініях у конструванні попільнички апелює вже до стилістики модерну.

Ще один репродукований твір П. Мегика – «Тканина» у своєму композиційному вирішенні інтерпретує геометризовані рослинні мотиви, що накладаються на орнамент плахти, поєднуючи таким чином народні традиції ткацтва Лівобережної України з елементами художньої мови Ар Деко. Подібне композиційне трактування тканини демонструє Н. Хасевич, хоча в його тканині домінує традиційний поліський орнамент «сосонки» [4, с. 48; 49]. Серед текстильних проєктів П. Мегика також виставлялися: два «технічні рисунки рапорту», тканина жовто-червона, тканина льняна сіро-зелена, тканина жакардова на стіл. Килими проєктували гуртківці Ольга Мариняк, Н. Хасевич та Іван Курах. Останній автор згодом мав надзвичайно успішну кар'єру живописця в Італії, а пізніше і у США. У 1930-х він заробляв на життя декоратором Варшавської Опери та співпрацював з варшавською килимарнею [6, с. 1512]. Крім того він працював над розробкою обгортки, печаток, жетонів, пам'ятників. П. Холодний здійснив проєктування печаток та «пуделка» [7, с. 49]. Василь Зварич є автором оформлення їдальні та художнього конструювання меблів [7, с. 52]. На виставках «Спокою» були репрезентовані проєкти житлових, сакральних та інших – суспільного призначення – споруд інженерів-архітекторів Леоніда Маслова, Олександра та Сергія Тимошенків. Кілька репродукцій демонструють модерністично-інтернаціональний підхід до проєктування житла Л. Маслова та С. Тимошенка.

Композиції печаток, як своєрідних логотипів, серед «Спокійців» розробляли Н. Хасевич, П. Мегик, П. Холодний та І. Курах. Легка елегантна печатка, виконана І. Курахом, «Towarzystwo opieki nad zwierzętami» (Товариство опіки над тваринами) у своїй композиції гармонійно поєднує стилізований анімалістичний мотив з вишуканим модерним шрифтом [4, с. 52]. Печатка авторства П. Мегика «Бібліотека корпорації Запорожжа» складається зі шрифтової частини трикутної форми та логотипу корпорації в центрі [4, с. 59]. Масивні літери не зовсім вдало інтерпретують авторські шрифти Г. Нарбута, хоча у поєднанні з

декоративними рослинними елементами композиції надають печатці національного характеру.

Цікавий проєкт (або світлину) сграфіто на сакральну тематику представлено Борисом Борковським [5, с. 24]. Виразно архітектонічна композиція поєднує максимально геометризовані фігури біблійних персонажів з двома постатями військових, підкреслюючи етнографічні, в одному випадку, та історико-ретроспективні, в іншому, риси. Художник фахово оперує тонально-ритмічним контрастом. Стилiстичні ознаки сграфіто Б. Борковського виходять поза рамки Ар Деко і тяжіють до вишуканого графічного модернізму П. Ковжуна. Доля цього талановитого художника, як і його творів, невідома. Судячи з назв у каталогах, у 1930-х Б. Борковський практикував олійний, переважно пейзажний живопис.

Узагальнюючи дизайнерський доробок гуртківців «Спокою», можемо виокремити його теоретичні та практичні аспекти. У програмних статтях гуртківців акцентовано усвідомлення розвитку «здібничого» мистецтва як одного з найважливіших чинників українського державотворення та необхідність професійного підходу до вирішення практичних завдань. Про дотримання проголошених постулатів свідчать збережені репродукції експонованих творів, позначені індивідуальним авторським підходом. Їх стилістичний аналіз демонструє множинність варіацій Ар Деко з виразними українськими акцентами та інтернаціональні модерністичні впливи. Виявлені окремі ремінісценції мотивів Г. Нарбута.

Події Другої світової війни перекреслили амбітні плани «Спокійців» щодо розвитку українського дизайну. Подальша доля багатьох молодих ентузіастів складалася дуже драматично, сліди біографії інших загубилися в жорстоких історичних обставинах. Вплив творчих пошуків гуртківців на розвиток дизайнерського мистецтва має хронологічно і географічно перервний характер, що стане предметом наступних наукових праць.

ЛІТЕРАТУРА

1. Крайлюк Л. Ніл Хасевич в українському мистецтві. Рівне, 2014. 164 с.
2. Крайлюк Л. Ніл Хасевич і українська книжкова графіка першої половини ХХ ст. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Вип. 20. Т. 1. С. 321-324.
3. Крайлюк Л. В. Ремінісценції традиційної монументальної пластики в проєктній графіці Ніла Хасевича. *Український та європейський мистецькі простори: історія, теорія, практика: Тези III Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю / упор. О. А. Сташук, Л. В. Крайлюк*. Рівне: РДГУ, 2019. С. 19-22.
4. Мистецький гурток «Спокій» – 5 літ праці: катальог ювілейної виставки. Варшава, 1932. 64 с.
5. Мистецький гурток «Спокій». Катальог XI виставки. Варшава, 1938. 16 с.
6. Яців Р. Від «Спокою» до Венеційського бієнале: творча доля Івана Кураха. *Народознавчі зошити*. № 6 (138). 2017. С. 1511 – 1520.
7. Яців Р. Олекса Шатківський та український мистецький гурток «Спокій»: матеріали до історії українського мистецтва 1920 – 1930-х років. Львів, 2008. 68 с.

**СПОГАДИ ПРО ДИТИНСТВО, ПРО БАТЬКА, ФЕДОРА САВИЧА ПАНКА -
ЗАСЛУЖЕНОГО МАЙСТРА НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ. РОЗПОВІДЬ ПРО
МУЗЕЙ МИТЦЯ У ПЕТРИКІВЦІ**

Анотація. Стаття є спогадами автора про своє дитинство в селі Петриківка та життя її батька, Федора Савича Панка, заслуженого майстра народної творчості. Вона розповідає про труднощі та побут тих часів, коли в селі ще не було телефонів і телевізорів, а технології та доступ до інформації були обмежені. Особлива увага приділяється історії відродження петриківського розпису у повоєнні роки, до якого доклав великих зусиль батько автора. Автор також описує своє дитяче життя, повне гри, фантазій і наївності, а також згадує про важливі моменти, пов'язані з родиною, культурними традиціями та гостями, які відвідували їхній дім. Це розповідь про родинні зв'язки, творчість і важливість національної спадщини.

Ключові слова: спогади, Петриківка, дитинство, Федір Панко, петриківський розпис, народна творчість, сільське життя, творчість, родина, традиції, культурна спадщина.

Складно писати спогади, бо, дивлячись на минуле, і самій не віриться, що так було. І коли прочитає молода людина, вона нічому не повірить. Самій стає страшно, як згадаю, що пам'ятаю ті часи, коли в селі не те що телефонів, телевізорів ще не було. Здається, ціла вічність минула, а всього- на-всього якісь 50-60 років. З погляду сьогодення, з нинішніх умов легкого доступу до будь-якої інформації і технології, складності зусиль людей, які хотіли створити щось нове, нам зараз важко уявити. Вони всі зневілювались. А розповідь моя піде про дитинство, мого батька, Федора Савича Панка, заслуженого майстра народної творчості, людину, без якої відродження і розквіт петриківського розпису у повоєнний час і розглядати не варто. Зрозуміло, що торкнуся окремих сторінок і епізодів з його життя, бо все, що пройдено, зроблено і пережито на декількох аркушах не опишеш. Розповім про те, про що ніхто не напише. А та людина, яка наважиться стати на шлях першопроходця, щоб усвідомила складність вибраного шляху і була готова до всіх труднощів життя. Дитинство моє було, напевно, таким, як і у багатьох інших сільських дітей тодішньої Петриківки. Гралися з сусідськими дітьми на вулиці, їли плоди калачиків, які росли на подвір'ях, плели коси на кукурудзяних качанах і не розуміли, чому нам це забороняли робити, грали у класики і лазили по деревах. Це було моє найкраще заняття. Дерев'я були моєю схованкою і моїм спасінням. Я була вразливою дитиною і тільки які прикросці, я ховалась на деревах з думкою: «Спробуйте тепер знайти мене» А мама вийде у садок і чує:» Де це Валя? Жучок, (це наш собака) ти не бачив де вона?» А я сиджу і думаю:»Шукайте, шукайте». Мама, звісно, побачить де я, і йде собі, а я думала, що сховалась надійно і вона мене не знайшла. Дитяча наївність. Я часто вилазила на дах веранди. де сушили фрукти, витягувала туди ковдру, подушку, лежала і спостерігала за хмарами. Це було неймовірне поле для моєї фантазії і уяви. Тут звірі і дракони, які перетворювалися на прекрасну принцесу, а часто і навпаки, фортеці і безжальні бої... Тільки тепер я розумію, як важливо і корисно час від часу залишати дітей наодинці з собою. Це можливість пофантазувати. Пам'ятаю, як у дощові калюжі боялася наступити, щоб не провалитися у небо, яке відбивалося у ній, наскільки сильна була ця уява. Але я розуміла, що це ж все-таки калюжа. І щоб позбутися цієї уяви, я щосили била ногою по калюжі, стрибала в неї. Приходила додому вся мокра і брудна, але не пам'ятаю, щоб за це мене лаяли. Зате завжди давали зауваження за обгризені бічки купленого і не донесеного додому цілим хліба. Як вони не розуміли, яку я отримувала насолоду від смаку гарячого, хрусткого, запашного, свіжоспеченого хліба. Наша сім'я жила надзвичайно скромно. Щоб ми розкошували, я навіть не пригадую. Всі кошти батька йшли то на купівлю дерев'яних форм (у Петриківці тоді ще з дерева ніхто не точив, станків навіть ще не було, і перші дерев'яні форми він купував у токарів західних

областей дуже дорого), то на фарби і пензлі. Ще пам'ятаю магазини з викладеним пірамідами згущеним молоком і повно шоколадного масла. І коли просила купити, мама відповідала:»Виростеш, зароблятимеш, купуватимеш, що захочеш». Виросла, заробляю, але шоколадного масла вже не хочеться чомусь. Воно тоді таким смачнющим було. Але з найяскравіших спогадів були ті, коли до нас додому приходили гості. Без перебільшення скажу, що кожного дня до нас хтось та й навідувався. Це і журналісти, письменники, науковці, студенти, викладачі вишів, співробітники, сусіди, друзі дитинства, колишні учні батька...Саме тоді було перше знайомство з Н. О. Глухенькою, Олександром Стативою, Наталкою Нікуліною, Валентиною Глобою. І батько завжди знаходив для всіх час. Він був цікавим розповідачем. І тоді піднімалися найрізноманітніші теми: про історію, козацтво, мистецтво, традиції, про розпис, про давніх майстринь, про давній одяг, петриківську вишивку і килимарство, про давній побут і т.і. А я сиділа, із захопленням слухала всі ці розповіді і постійно була там у гущі історичних подій. І здавалося у ті хвилини, що важливішого за батька тоді не було нікого у цілому світі. Це були найкращі уроки народознавства. А мама завжди старалась усіх нагодувати. Я завжди дивувалась, як за якісь 15-20 хвилин, по суті з нічого, на столі з'являлися страви. І досі люди згадують мамині вареники. Вже набагато пізніше на запитання, для чого вона це робить, вона відповіла:»Людина з дороги, де вона тут поїсть. Ти знаєш, як це, коли їсти хочеться?» Так тоді думали люди, яким довелося пережити голодомор, які знали ціну хлібу і пам'ятали оте велике бажання чогось поїсти. У мене не так багато особистих спогадів про фабрику «Дружба», яку батько створив у 1958 році при артілі вишивки «Вільна селянка». Пам'ятаю тільки, як віз він мене велосипедом берегом річки, заводив до свого кабінету, давав аркуш паперу, олівець і говорив:»Малюй».Мені тоді було десь років 3-4. І я постійно малювала одне і теж: високий будинок, де вікна були розташовані набагато вище дверей, огорожу, озеро у дворі і ...гусей. Але я добре пам'ятаю розповіді батька про створення фабрики. Я все творче життя пропрацювала в одній з ним майстерні і ці розповіді чула неодноразово, тим більше, збереглися його рукописи, частина з них опублікована вже, а частина чекає свого часу. Спочатку це був маленький сарайчик з дірками у стелі, з якої ще й пацюки падали. Довелося самотужки привести його до ладу. Тоді було всього- на-всього 4 працівники: пресувальник Ступак Олександр, ґрунтовщиця Дубина Євдокія, художник Завгородній Іван та майстер цеху Панко Федір. Постало питання, чим вони будуть займатися, які і з чого виготовлятимуть сувеніри. Підтримки від держави не було, навпаки, були попередження:»Тобі захотілося, то пиняй на себе. якщо нічого не вийде». Вирішили виготовляти сувеніри з тирси, відходів, яких тоді було досталь. І опановувати технологію пресування тирси його направили у Київ. Хочу наголосити ОСВОЇТИ ТЕХНОЛОГІЮ ПРЕСУВАННЯ ТИРСИ, А НЕ УЧИТИСЬ МАЛЮВАТИ, як закидають деякі, що Панко їздив до Києва вчитись петриківському розпису. Це дуже різні речі і це дуже суттєво. Як згадував батько, з ним не дуже ділилися секретами пресування, використовували як звичайного робочого. І тоді він сам почав придивлятися і після робочого дня шукати пропорції складових, експериментуючи. Через два тижні він показав директору Київської фабрики готовий виріб, який сам зробив, чому директор був дуже здивований. Дали йому браковані форми для пресування, і з цим багажем і з цими знаннями він і поїхав додому.

От і вся наука у Києві. Приїхавши додому, він розпочав велику роботу з відродження петриківського розпису. Шлях до першого виробу був нелегким. Треба було налагодити процес виробництва. А так, як цех ще нічого не виготовляв, то людей, які в ньому працювали, називали трутнями. У пошуку суріку для ґрунтування виробів батько об'їздив багато організацій. Забирав все, що могли йому дати: і напіввисохлий, який потім розчиняли, і залишки в бочках. Все ішло в роботу. Почали виготовляти тарелі і шкатулки. Але тирса не художній матеріал, і її тло не працювало на користь розпису. Почали шукати колір для покриття виробів. У музеї Федора Панка є зразки сувенірів того часу розписаних як просто по тирсі, так і по бежевому, вишневому, зеленому, чорному кольорах. Але для масового випуску продукції зупинилися на чорному. На цьому тлі фарби добре заграли, тому

що хороший контраст кольорів, та й чорна фарба була доступнішою за інші. Не повірять молодь зараз, що в ті часи, фарб, крім білого і чорного кольорів, у магазинах годі було шукати. Але диво, на чорному тлі вироби людям сподобалися. І з цього часу чорний колір, як тло, широко і надійно увійшов у петриківський розпис. Цех запрацював, з'явилась перша продукція. Утворилася нова організація на базі давно вже забутого петриківського розпису. А в пресі прозвучало:» Благодаря чуткому керівництву партії....»

У 1960 році артіль «Вільна селянка» з цехом підлакового розпису була реорганізована у фабрику художніх виробів «Дружба», де основним видом продукції вже була не вишивка, а вироби підлакового розпису. На фабрику прислали нового директора Клавдію Петрівну Буцай з великим досвідом роботи у народних промислах. Вона прекрасно знала про важливість розширення виробництва, тому розпочалося будівництво приміщення для цеху, куди мене батько згодом і привозив.

На фабрику уже приходила молодь, яка розпочинала вчитись малювати у створеній батьком дитячій художній школі у 1958 році (зараз вона носить ім'я Тетяни Пати), а потім удосконалювала свою майстерність на виробництві. Фабрика мала свою творчу групу майстрів, які створювали малюнки-зразки, і художників -виконавців, які переносили ці малюнки на сувеніри. Пам'ятаю розповіді Ніни Турчин, як тоді старалися виводити кожний мазочок, кожний елемент. І малюнки, хоч і були простими, але заворожували погляд. Фабрика росла, росла і її слава. Це вже був великий повноцінний організм. Продукцію почали відправляти і за кордон. Батька представили до звання заслуженого майстра народної творчості. Але не судилося. Він не був членом КПРС і ніколи не намагався туди вступати. Тому звання надали іншому художнику, комуністу.

А місце директора стало ласим шматком. Не буду описувати всіх тих подій, Скажу тільки, що фабрикою почав керувати інший директор з кардинально іншим поглядом на мистецтво. Черга підійшла і до батька. Були створені нестерпні умови для праці. Як згадував батько, загляне директор у кабінет, дивиться у вічі і каже:»Панка на роботі немає». Тому він вирішив звідти піти, щоб не витрачати роки життя на марну боротьбу. Пам'ятаю, як все село гуло, що Панко пішов із фабрики, яку організував із нічого, покинув своє дітище. Це було одним цілим- Панко і фабрика. Залишив повноцінний організм, який вже жив і працював самостійно. Але і своє історичне завдання фабрика вже виконала. У повоєнний час разом із художньою школою повернула традицію малювання у село. Вона дала населенню багато робочих місць і тепер знову у нас все село малювало.

А Федір Панко пішов іншим шляхом. Було важко, звичайно, покидати працю багатьох років, але він не розкис, не зневірився, не розчарувався. Життя продовжувалось. Як член спілки художників поїхав до Києва у Художній фонд за підтримкою і за можливістю знайти роботу. Йому там сказали:»А ми Вас тут давно чекаємо». Хотіли залишити його в Києві, пропонували безкоштовно трикімнатну квартиру. І я добре пам'ятаю, як бігала і все допитувалася:» А що, ми в Києві будемо жити?». А згодом все якось для мене забулось, та про це вже ніхто і не згадував. І тільки через багато років, коли батько якось згадав цей епізод, у мене виникло запитання:» А чому Ви не погодились? У Києві більші перспективи для творчого росту, більші можливості для художника. Всі намагаються через це туди переїхати. І не кожному випадає такий шанс.» А батько відповів:»Я тоді відчув якусь загрозу. Знав, якщо переїду, то петриківський розпис знищать». Чому так відповів, тепер тільки залишається здогадуватись. Що це як не патріотизм, ставлення інтересів розвитку мистецтва України вище за свої особисті. Багатьом це здається дивним, і багато хто говорив, що неправильно батько вчинив. Не знаю, враховуючи те, що в цьому році, році 95-річчя від дня народження Федора Панка, ця подія була висвітлена і за рубежем(на офіційному сайті Посольства України у Литві була розміщена ціла стаття про митця), у Дніпрі у Будинку мистецтв пройшов захід, приурочений цій даті, у Кривому Розі експонувалась родинна виставка, у Фейсбукі були матеріали з цього приводу. Тільки у Петриківці ця подія пройшла ніким не поміченою. Людсь капають невдячна. Залишившись у селі, батько почав створювати якісно нове виробництво - експериментальний цех петриківського розпису при Художньому фонді України. Він став філією Дніпропетровського художньо-виробничого

комбінату. От із створенням цього цеху у мене багато особистих спогадів, бо я вже була шкільного віку, і все відбувалося на моїх очах, тим більше, що я постійно крутилася біля батька. Спочатку художники працювали у себе дома, бо приміщення для цеху ще не було. На нашому подвір'ї батько сам прибудував до літньої кухні кімнату, залучаючи і мене до роботи «принеси-подай». Мені тоді було років 9. Добре пам'ятаю, як він натягував мішковину на підлогу, шпаклював її, шліфував, а потім фарбував. Такою була підлога. Потім завезли металеві сушильні шафи, і художники почали сюди зносити свою продукцію. Її всю батько сам лакував, шліфував, а потім приїздила машина з Дніпропетровського художнього комбінату і забирала її, привозячи знову нові заготовки для роботи. Ішов пошук якісного лакування. Навіть пробував лакувати своєю долонею, щоб не залишалися крупинки пилу і поверхня була гладенькою. Але через деякий час шкіра на руках почала відмирати і відшаровуватися. Виникли проблеми зі здоров'ям. Від таких експериментів довелося відмовитися. Тоді разом із А. Кімником, робочим цеху, який багато чого міг робити своїми руками, придумали шліфувальний станок, де мотор крутив зафіксований казанок, в який була поміщена надута камера для м'яча, обтягнута тканиною, змащеною мастикою. Так відполіровували поверхню виробів. Але згодом від цього методу теж відмовилися, бо камера часто лопалася і це було небезпечно. Тобто, люди експериментували, знаходили свої методи, свої технології, до всього доходили самі. Треба враховувати, який був тоді час. Про інтернет і не знали, книг відповідних не дістанеш, та й секретами технологій ніхто не ділився. Тому в сучасних умовах зусилля тодішньої праці знівелювалися, і ніхто не може тепер уявити, як важко було щось створити нове.

Цех поступово впевненіше ставав на ноги, колектив збільшувався. Батько залучав художників, яким до душі більше було створювати щось нове, вносити щось своє, ніж щодня відтворювати малюнки інших. Він заохочував художників до нового у малюванні, наголошував на серйозному підході до створення композицій, був у цьому дуже вимогливим. Тому приходили художники, які не тільки вміли добре малювати, але хотіли і вміли творити. А це вже вищий щабель у розвитку петриківського розпису. В експериментальному цеху кожний створював сам собі малюнки і працював за своїми ескізами. Цех здобував прихильність і повагу у тих, хто шанував мистецтво, і викликав заздрість і злобу в деяких інших людей. Тому постійно на батька писали анонімки, доноси, скарги. Не на часі, напевне, ще згадувати їх прізвища, у Петриківці про це ще пам'ятає старше покоління. Писали в них, що Панко використовує найману працю, (знову ж таки, ми були соціалістичною державою, де використання найманої праці заборонялося законом), створює конкуренцію фабриці та й цехом керує «изменник родини» (під загрозою знищення всієї родини, батько під час війни був відправлений на примусові роботи до Німеччини. Коли повернувся після визволення додому, то був такий виснажений і хворий, що батьки його були впевнені, що він не виживе). Деякі доноси були підписані. Це окремі художники з тієї ж фабрики, яку батько створив і плодами якої вони ж і користувалися. Хтось із них уже покійний, а хтось живий. Живуть із «чистим» сумлінням, і нічого їх не мучає. Тому були у нас дома і перевірки. Як говорив батько, що заглядали навіть і у діжки з капустою шукаючи «найману працю». Викликали його і до прокуратури і одного разу ледь за грати не посадили за його сподвижницьку роботу. Але у черговий раз виручив голова Дніпропетровської спілки художників Георгій Чернявський, який добре знав, чим батько займається, і якому теж набридло неодноразово давати відповіді на такі листи. Тоді він написав довідку, що Ф.Панко виконує доручення партії по відродженню народного мистецтва. І після цього, як згадував батько, його з цього приводу вже менше турбували. У таких умовах доводилося відроджувати забуте мистецтво петриківського розпису у повоєнний час. До речі, треба віддати належне Георгію Чернявському і в тому, що він відгукнувся і допоміг у придбанні будинку для експериментального цеху у Петриківці на вулиці Комуністичній (нині це вулиця Федора Панка). Тепер цех мав своє приміщення.

Пам'ятаю, як туди завезли новенькі письмові столи, запах нових меблів. І я прибігала туди посидіти за столом із шухлядками. Я прийшла працювати у цех у лютому 1978 року, коли мені не було і 18. І хоч позаду було навчання і в образотворчій студії, яку створив

батько для найменших, і в художній школі, але цього ще було замало для виробництва такого рівня, як експериментальний цех. Тому батько запровадив при цеху учнівство, і я була першою тут ученицею. Цілий рік я відшліфовувала свою майстерність, а потім мене перевели у майстри. Я дуже боялася підвести батька, бо поряд були професійні художники і у кожного було чому повчитися, але і вони прислухалися до його порад. Всі з цікавістю поспішали на художні ради. Батько хотів, щоб художники кожного разу приносили якісь нові доробки, цікаві знахідки і рішення у своїх малюнках. Відзначав вдале і обговорювали невдале. А ще було цікаво всім, чи помітить Савич те нове. Звичайно, без гумору не обходилося. Батько вболівав за кожного, був відкритим, щирим, завжди ділився своїми знаннями. Цех міцнів, поповнювався молодими художниками, все сильніше утверджувався, виходив на міжнародну арену.

Запрошували майстрів розписувати інтер'єри столичних готелів, інших державних закладів, оформляти стенди України для міжнародних промислових виставок. І це було визнання і велика честь для художників цеху. Батько завжди наголошував, що ми можемо вижити тільки за рахунок якості робіт. На першому місці якість і виставкова діяльність, а потім все інше.» Ви не заробітчани, а художники...» І дійсно, роботи художників цеху вражали надзвичайно. Не так давно я відвідала у Дніпропетровському художньому музеї ретроспективну виставку петриківського розпису і, будучи сама художником, постійно проживаючи у Петриківці, була надзвичайно вражена роботами майстрів цеху тих років, вражена фантазією, різноманітністю і форм, і кольорових гам. Кожна робота викликала незабутні враження і захоплення. Чому у мене був такий шок? .. Питання...

Але у батька була і велика відповідальність за людей, які працювали під його керівництвом. Завжди знаходив замовлення, щоб художники добре заробляли. Тому у цеху постійно були добротні зарплати. І це теж викликало у багатьох заздрощі і ненависть. Та й директор комбінату докоряв батьку, що у нього сільські художниці заробляють більше за директора. Інші називали його нерозумним: складав би ескізи і заробляв би сам набагато більше, а інші хай би виконували їх. Але людина, яка пережила голодомор, побувала на межі життя і смерті у Німеччині, знала ціну життя, ціну людської праці, інакше вчиняти не могла. Розподіляв продукцію порівну на всіх, а якщо були якісь зайві одиниці, то додавав їх тим, хто найдавніше працював у цеху. І це інколи викликало невдоволення у молодих. Тоді він говорив;» Не сваріться за дрібниці, поважайте одне одного, бо будете колись згадувати ці часи ,приходячи на попелище цього цеху» Передбачав? Напевне, просто знав, що так ставитися, як він, до своїх підлеглих не буде більше ніхто.

Так воно і трапилось. Зараз часто згадують художники, як працювалось при Панку, як було дружно, а зарплати які були.. І як приходили на роботу, Савич вже працював, йшли додому, він ще працював.. А Панко поспішав, працював з ранку до вечора, у вихідні виходив на роботу. Хотів багато чого встигнути. У цеху художники не тільки розмальовували блюда, а й розписували виточені вази з дерева, ложки, панно на папері, стільчики, керамічний посуд, кахлі. Для випалювання кераміки була збудована велика муфельна піч. Але він мріяв про повний цикл від виготовлення самих форм і до випуску вже розписаних випалених виробів. Вже був широкий асортимент продукції з тиражем максимум 10 штук. Батько намагався відродити нашу петриківську вишивку. За його ескізами майстрині вишивали рушники, скатертини. Зокрема, Марія Кравець вишила рушник, який знайшов гідне місце в одному з музеїв Дніпра. Хотів відродити килимарство, іконопис, впровадити набійку, щоб здешевити продукцію і щоб вона стала доступнішою для покупця, а ,значить, ширше входила в побут сучасної людини, та ще багато чого.

Він багато працював над своїми персональними виставками і не просто малював орнаментальні полотна, а створював надзвичайно оригінальні твори, які і зараз дивують умінням креативно втілити ідею в сюжеті, умінням художніми засобами: листям, квітами, кольором, елементами символіки розкрити цю ідею, показати, разом із тим, великі можливості вираження самого петриківського розпису. Піднімав заборонену у радянські часи тему козацтва, викликаючи на себе шалений вогонь. Тему, яку тоді боялись багато хто з художників і зачіпати, а коли Україна здобула незалежність і ця тема стала популярною, то і

в багатьох художників стала присутньою у творчості. І знову зневілювалась сміливість і ризикованість майстра . Це зараз сприймається як норма, ніхто навіть тепер і не здогадується, що могло загрожувати художнику в ті часи. Серед таких творів «Петро Калнишевський», «Невтішні думи Калниша», «Петро Сагайдачний» та інші.

Ішов час, і в приміщенні сільської хатини експериментального цеху ставало тісно. Виробництво мало розширятися . Батько був переконаний, якщо цього не станеться, то цех рано чи пізно перестане існувати. Тому почав працювати над тим, щоб побудувати у Петриківці нове велике приміщення для цеху. Їздив до столиці, переконував керівництво у такій потребі. Його наполегливості можна було тільки дивуватись. І добився свого. Були виділені кошти на будівництво нового цеху в Петриківці. Одного дня йому зателефонували з Києва і запитали , як просувається будівництво, на що він відповів, що ще ніхто нічого не розпочинав будувати. «Як? Вам же виділили кошти» А в цей час у Дніпропетровському комбінаті за ці кошти почали будувати нове приміщення. За таку зухвалість було попереджено керівництво комбінату про звільнення, якщо терміново не розпочнеться будівництво в Петриківці. І це будівництво поставили під контроль. Друзі попередили батька, що за це йому готується помста і краще для нього буде, якщо він передасть керівництво цехом комусь іншому. Ось так буває. Але, попри все, стоїть у центрі Петриківки великий будинок, де працював і примножував славу України експериментальний цех петриківського розпису. Тепер у ньому знаходиться ЦНМ «Петриківка», але це вже інша історія.

Я все життя живу з тим, що моє прізвище як подразник для тих людей, хто колись знав батька. У багатьох воно миттєво викликає теплі почуття, теплі спогади про нього. Такі люди миттєво стають і твоїми друзями і на тебе автоматично переносяться всі хороші емоції і почуття. Але бувають випадки, що в окремих людей прізвище миттєво викликає злість, агресію, зневагу. Лице змінюється, перекошується. Колись мене це бентежило, викликало багато запитань. Тепер я до цього вже звикла і, крім сміху і зацікавленості, як далі поведе себе ця людина, це не викликає. Прізвище, як індикатор. Не треба, як кажуть, і пуд солі з'їдати. щоб зрозуміти, хто є хто. Це вже навіть тішить. З'являється ще більше поваги і гордості за своє прізвище. Значить , людина була особистістю, впевнена в правильності обраного ним шляху, мала свої погляди і переконання, не терпіла несправедливості і впевнено крокувала до своєї мети. А такі обов'язково матимуть і хороших друзів, і хороших ворогів. І чим більша особистість, тим більша і полярність між цими людьми. Ті й інші мають, мабуть. бути у житті людини. Одні вселяють впевненість, підтримують і допомагають, інші дуже добре мотивують.

Першу свою персональну виставку я відкрила вже після смерті батька, на жаль. Коли життя, як митця, у Петриківці ставало нестерпним, коли задихалася від несправедливості, я була впевнена, що треба їхати кудись з виставкою. І це стало моєю віддушиною і моїм спасінням. Мені цікаво спостерігати за глядачами. Я бачу, які люди заходять на виставку і з якими емоціями її залишають .І коли тебе приймають за наглядача у залі , це дає тобі можливість почути чесні і правдиві думки. Коли ти бачиш, що твої твори знаходять відгук у душах людей, що це їм потрібно, це їх підтримує і вони це шукають, значить, ти на правильному шляху і твоя праця не марна. Ці переконання надають тобі енергії і сили теж. Взаємний зв'язок потрібний художнику. І в цьому я завдячую батькові, бо він показав мені, що є інший світ, куди треба прагнути, прямувати і рости. І коли повертаєшся додому, то вже байдуже, що там тобі хочуть нав'язати. Ти дивишся на все іншими очима. Кожна виставка, кожна поїздка робить тебе іншою. Тому я розумію, чому батько любив проводити екскурсії, бо це завжди живе спілкування з глядачем, впевненість, те, що ти робиш, потрібне людям.

Хочеться розповісти про один епізод із життя батька, довго думала, чи варто. Але це буде відповіддю тим, хто ставив питання «Чому у Панка не склались хороші стосунки з окремими художниками?».

У часи, коли тільки був створений експериментальний цех, а художники працювали ще надомниками, завітала до нас додому молода особа на екскурсію з зошитом, олівцем, яка

все фіксувала, занотовувала. Батько по своїй щирості, відкритості все розповідав, ділився планами. Якраз на планшеті стояла робота ,над якою він працював. Це була «Дідова груша». Готував він її на чергову художню виставку. Намальоване було велике дерево груші у вертикальному форматі. Поділився наробком. Пройшов певний час. Вже був придбаний будинок для цеху, художники працювали вже там, і ця особа влаштувалася сюди на роботу. На виставці з'явилися дві роботи; одна «Дідова груша» і друга »Бабина яблуня». Намальовано теж дерево, тільки в горизонтальному показі. Одного дня, йдучи додому, наздоганяє його ця особа і каже:»Я Вас проведу» і починає свою мову:» Федір Савич, Ви людина талановита, визнана,але як Вам не соромно, Ви у мене, молодого художника, вкрали ідею, присвоїли її собі». Я не знаю, що відповів батько, але таким його я ще не бачила... У понеділок на оперативці батько розповів усім про цей випадок і приніс показати ескіз своєї роботи, який був зроблений набагато раніше. І тоді ця особа каже:»Де свідки? Ви на мене зробили наклеп. Я на Вас подам у суд, і свідків багато». Як вам таке? Такого цинізму, нахабності, хамства ще світ не бачив. Про таких кажуть:»Далеко піде» І це людина , яка тільки починала свій творчий шлях .Як до неї ставитися після всього, як з нею працювати?

Після цього батько перестав бути дуже відкритим, став замкнутішим і про свої плани більше нікому не розповідав. А такі особи дали ідею зобразити їх у роботі «Мій рушник» в образах пацюків і колорадських жуків (хто більший, а хто менший), які постійно гризли його дерево життя. І образно, і іронічно показати, що він вище за них і їх негідні вчинки.

Ідея створення музею Федора Панка у мене була давно і щоб створити його обов'язково у Петриківці. Батька не стало, але залишилися частина його робіт, документи, світлини. Тим паче, підростає молодь, яка традиційно опановує знання про петриківський розпис. Такий музей доречний і для спілкування з мистецтвом, для вивчення самого петриківського розпису, його історії і розвитку. Після переїзду у нове приміщення цеху пустувала і занепадала будівля, де колись працював експериментальний цех петриківського розпису . Проходячи повз нього у дощову погоду, чула, як шелестить вода у середині будівлі, вибиті вікна... І ставало дуже сумно, тому що тут,у цих стінах, творилася ціла історія петриківського розпису, ці стіни бачили багатьох видатних людей, які приїздили у Петриківку познайомитися з унікальним мистецтвом. І в цьому будинку було б логічно розташувати такий музей. Але не судилося. Мої спроби одержати це приміщення під музей не увінчалися успіхом. Тільки у 2013 році, коли петриківський розпис був внесений до списку ЮНЕСКО як елемент нематеріальної культурної спадщини людства і про нього дуже заговорили, з'явилася можливість відкрити музей. Мені виділили кімнату в Будинку культури, де я зробила ремонт. Але кімната невелика, всього не розмістиш. Постало питання, на чому робити акцент. Тому що про Панка можна багато розповідати і як про громадського діяча, блискучого організатора, прекрасного вчителя, успішного керівника,батька, оповідача, збирача історії і культури нашого села. Але найперше, він був митцем і зробив величезний внесок у відродження і розвиток петриківського розпису. Тому музей про Панка-художника.

Він завжди говорив, що мистецтво ,хоч і прийшло до нас із сивої давнини, але і зараз сучасне і потрібне,хоч вже далеко не таке, яким воно було колись. Стало складнішим, виписанішим, витонченішим таким, що відповідає вимогам і умовам сьогодення. Воно стало професійним. Мова про високохудожні твори. Життя змінюється, змінюється і мистецтво. Для кожного часу воно своє.

Батько любляв народну картинку. Це твори, де розкривається певний сюжет, і за допомогою кольору, символіки, певних деталей можна розповідати цілі історії, спілкуватися з глядачем і доносити певні думки. Як безпосередньо художник це робив ,стає зрозумілим на прикладі робіт «Легенда про петриківську вишню», «Петро Калнишевський»,«Мій рушник».

Художник першим почав вводити у розпис портрети конкретних визначних людей. Серед таких робіт у залі знаходиться серія портретів » Пам*ять серця», людей, які багато зробили для збереження петриківського розпису, для того, щоб це мистецтво не загубилось, щоб передати його наступним поколінням. А отже, їх ми повинні знати . У доробку Федора

Панка велика шевченкіана, але в музеї є декілька робіт на теми творів Шевченка, включаючи і його портрет. Разом із тим тут також представлені роботи і на твори Л. Українки, М. Рильського, М.Гоголя, С.Данилейка. Окрема сторінка у творчості майстра це звернення до тем народних пісень, які так гармонійно поєднуються з петриківським розписом, бо це мистецтво одного народу. Також хотілося показати багатогранність творчості художника. Він вміло впроваджував сучасні матеріали під розпис, нові технології (розпис по тканині, зокрема шовку, пластику, металу, склу, фарфору, розпис під поліефіром). Перший почав використовувати під розпис живу фактуру дерева, вважаючи її гарною і доречною. В експозиції представлені зразки різних років творчості художника.

Великою мрією батька було і відродження старовинної петриківської вишивки, тому в музеї знаходяться ескізи рушника і скатертини, за якими вони були вишиті. Були спроби впровадити у петриківський розпис набійку, щоб здешевити і зробити доступнішими вироби на тканині. У музеї знаходиться вирізана для цього дошка з рельєфом орнаменту. Федір Панко працював і над відродженням петриківського іконопису, килимарства. Але одна людина всього зробити не може.

Та й саму манеру письма майстра, його почерк не переплутаєш ні з чийм, відрізняється серед інших. Він зображав небо, землю, дерева маленькими квіточками. І це дуже вдала його знахідка. Коли придивитися до робіт, можна побачити, що вони всі вимережані квіточками. Показовою є робота «Закохались три тополі та й в одного журавля», де зображені три дерева, але намальовані квітами так вміло, з такими переходами кольорів і відтінків, що тільки можна захоплюватися і дивуватися фантазії і майстерності художника. У музеї знаходиться і робота майстра «Мій рушник». Вона цікава тим, що на невеликому форматі, у вигляді рушника квітами, листям показано не один якийсь епізод з життя художника, а все його життя. До Федора Панка так ніхто ще не робив, і це нове явище у петриківському розписі.

У нас у Петриківці багато талановитих, дуже талановитих художників, твори яких варті уваги, багато визнаних, заслужених, є і народні, але майстра такого високого рівня, як Ф. Панко, людини, яка стільки зробила для Петриківки, для відродження, розвитку і процвітання петриківського розпису, такої широти тематики творів з їх потужністю висвітлення теми, різноманітності кольорових гам, використання багатьох кольорів тла, матеріалів, технологій не було, нема і ще не намічається. Це моя думка, яка ґрунтується не на чийось, а на особистих спостереженнях, порівняннях, аналізі і висновках про діяльність і творчість багатьох художників. Можна сказати, погляд із середини, а не на відстані. Можливо, це дуже сміливо, але щиро.

У музеї можна побачити і шлях петриківського розпису до ЮНЕСКО. Петриківський розпис – перший в Україні елемент нематеріальної культурної спадщини людства, який внесено до списку ЮНЕСКО, як традиція, яка і досі жива. І як підтвердження цього явища, у музеї представлені також роботи дітей і внуків митця.

Створювався музей для допитливих людей, для молоді, яка робить тільки перші кроки у мистецтві петриківського розпису і відповідально до цього ставиться, для збереження пам'яті художника, який все життя своє поклав на плаху розвитку цього виду мистецтва.

Федора Панка зараз немає серед нас, але і досі прямо чи опосередковано багато людей користується результатами його праці. Уявити тільки на хвильку, що було б, якби не була створена фабрика, художня школа... Напевно б, доля петриківського розпису була б такою, як і доля розпису Мішуриноного Рогу чи інших загублених розписів колишньої України, як доля петриківської вишивки, килимарства, художнього ковальства, всіх ремесел, які колись широко побутували в Петриківці. Залишилися б тільки спогади і окремі зразки в музеях, хто б знав і про давніх майстринь, та й чи було б у нас у Петриківці стільки художників? Питання велике. Але, на щастя, у нас була така людина, одержима ідеєю відродження українського народного мистецтва, яка не тільки, по великому рахунку, відродила петриківський розпис, а й поставила його на високий професійний рівень. У цьому проявляється ще один талант митця: уміння переконати і повести за собою людей.

Такі одержимі люди і рухають вперед все суспільство. То в чому ж феномен петриківського розпису?

Але історія чомусь переписується, досягнення одних приписуються іншим. Знайомі явища? Тому завдання таких музеїв зберігати пам'ять і досягнення багатьох значимих людей. А час, рано чи пізно, розставить усе на свої місця.

УДК 7.012:891.001

Надія Паранько
(Київ, Україна)

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ СТРІЙ В ЕТНОМИСТЕЦЬКІЙ СПАДЩИНІ ДОМІНІКА ДЕ ЛЯ ФЛІЗА (середина XIX ст.)

***Анотація.** В контексті вивчення етномистецької спадщини дослідника української культури, француз за походженням, лікаря за фахом Домініка Де ля Фліза виявлено нові ареали його досліджень, що стосується безпосередньо українського одягу. Представлено фотографії оригінальних архівних малюнків Де ля Фліза із зображеннями українців у народному вбранні Сквирського, Таращанського, Бердичівського та Липовецького повітів Київської губернії середини XIX ст.*

***Ключові слова:** український народний стрій, етномистецька спадщина, оригінальні малюнки Домініка Де ля Фліза, художньо-образні особливості.*

Актуальність теми. Однією із складових самоорганізації українства як загальнолюдської спільноти є глибинні народні традиції, тому звернення до вивчених часом національних етнохудожніх витоків є актуальним завданням сучасного мистецтвознавства [1]. Потужний народний досвід творення одягу, як синтезу різних видів народного декоративного мистецтва, особливо важливий в сучасному етнодизайні.

Дизайн-проектування одягу з орієнтацією на художньо-образні особливості українського вбрання проходить шлях пізнання та вивчення народних традицій в творенні строїв, проектного аналізу та систематизацію елементів народного одягу, що дає можливість створювати нові образи, в яких гармонійно втілені взірці національної культури. І це надає сучасному костюму емоційної наповненості та естетичної досконалості.

Мета роботи – структурний аналіз та систематизація акварельних малюнків Домініка Де ля Фліза, на яких зображені мешканці Київської губернії в українському народному одязі.

Виклад основного матеріалу. Дослідник української культури Домінік Де ля Фліз, «чужинець з добрим серцем» силою свого художнього бачення в акварельних малюнках представив змістовний матеріал з історії українських народних строїв. Про його внесок в дослідження української культури свідчать наукові публікації Х.К. Вовка [2], В.І. Наулка [3], Т.О. Ніколаєвої [4], О.Ю. Косміної [5], К.І. Матейко [6], Г.Г. Стельмащук [7]. В роботах Де ля Фліза представлено різноманітність видів та форм українських народних строїв Правобережної України.

Малюнки Домініка Де ля Фліза, на яких зображені українці в народному одязі, не були об'єктом спеціального наукового дослідження з точки зору етнодизайну, тому вивчення і структуризація його творчої спадщини є важливим, цікавим і новим напрямом в проектуванні сучасного костюма.

Достовірні відомості і багатий ілюстративний матеріал рукописів Домініка Де ля Фліза набувають в наш час особливого пізнавального значення, оскільки вони з'явилися внаслідок безпосередніх спостережень, тобто засобом, найбільш виправданим у класичній і сучасній етнографії [8]. Як правило, ці відомості Де ля Фліз одержував переважно від літніх людей, тобто найнадійніших інформаторів, які є об'єктом найпильнішої уваги сучасних дослідників.

Також роботам Де ля Фліза надає ваги те, що з часу створення малюнків, які були виконані з натури, пройшло близько 170 років і багато явищ культури та побуту зникли або

трансформувалися під впливом різних чинників, тому наукове значення рукописів Де ля Фліза важко переоцінити.

Для сучасної ідентифікації культурно-етнографічних осередків, які вивчав Де ля Фліз, досліджено карту Київської губернії середини XIX ст, з якою працював Домінік Де ля Фліз. Оригінальна назва карти: «Карта Киевской губернии с показанием на оной округов Государственных имуществ и сельских обществ, начерченная и исправленная на грунте доктором Деляfliзом», зберігається у Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського [9].

Науковці, які займалися вивченням спадщини Де ля Фліза стверджують, що його дослідження охоплюють частини територій сучасних Київської, Житомирської та Черкаської областей, але на часі можна з впевненістю додати, що дослідження Домініка Де ля Фліза, які стосуються безпосередньо українського одягу, охоплюють частину територій не тільки наведених вище областей, а й додатково районів Вінницької та Кіровоградської областей.

В передмові до тому 1 видання «Альбому Де ля Фліза» [10] сказано, що один із рукописів Де ля Фліза присвячено окремо Сквирському повіту і в подальшому дослідник намагався територіально розширити поле своєї діяльності. Але в науковий обіг не введено малюнки, які підтверджують зацікавленість Де ля Фліза іншими повітами.

В результаті досліджень виявлено, що в рукописі «Медико-топографічний опис або фізико-медична географія державних маєтностей Сквирської округи Київської губернії» [9] представлено акварельні замальовки народних українських строїв не тільки Сквирського, а й суміжних повітів: Бердичівського, Липовецького і Таращанського [10]. Доказом цього є представлені нижче фотографії оригінальних рукописних малюнків Де ля Фліза, зверху на яких зображено напис – Сквирський і Таращанський повіт відповідно (рис.1. – рис. 2.).

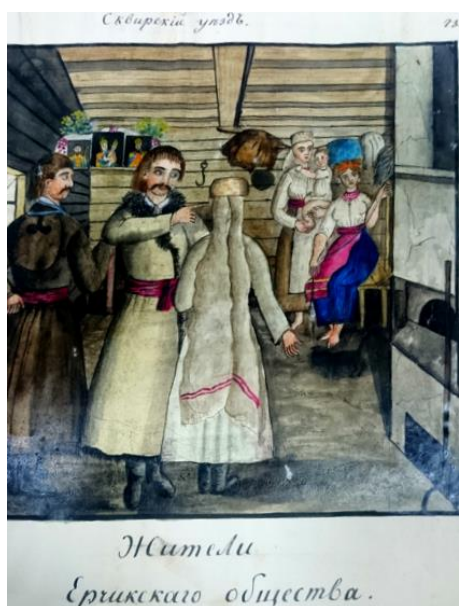


Рис. 1. Мешканці Єрчикського товариства



Рис. 2. Мешканці Таращанського товариства

Дослідження наступних малюнків підтверджує те, що Домінік Де ля Фліз зображував українців у народному одязі Бердичівського та Липовецького повітів, про що також свідчать його надписи зверху роботи (рис.3. – рис. 4.).



Рис. 3. Мешканці Білівського товариства



Рис. 4. Мешканці Попівського товариства

Таким чином, в результаті досліджень етномистецької спадщини Домініка П'єра Де ля Фліза додається фактологічний матеріал щодо складових українських народних строїв, а саме: сорочок, плахт, спідниць, фартухів, свит, юпок, кожухів, кожушанок, поясів, взуття, головних уборів, прикрас.

Висновки. Досліджено рукописні архівні етнографічні альбоми Домініка Де ля Фліза та проаналізовано його акварельні малюнки із зображеннями українців у народному одязі, що мешкали в десяти повітах Київської губернії. В результаті дослідження знайдено підтвердження того факту, що етнографічна діяльність Домініка П'єра Де ля Фліза поширювалась на Бердичівський, Липовецький та Таращанський повіти Київської губернії.

Для збереження ідентичності нації науковий аналіз створення комплексів та форм українського народного одягу, його колориту і орнаменталізації та класифікація його структурних складових стають особливо актуальними в теорії та практиці сучасного дизайн-проектування одягу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Паранько Н.П., Ніколаєва Т.В. Художньо-образні особливості українських свит в творчій спадщині Домініка Де ля Фліза (середина XIX ст.). Мистецтвознавчі записки. Київ, 2018. №34. С. 134 – 140.
2. Вовк Х.К. Студії з української етнографії та антропології. Київ: Мистецтво, 1995. 336 с.
3. Наулко В.І. Пошуки. Роздуми. Студії: Збірник вибраних праць до 80-річчя від дня народження. Київ: Український письменник, 2013. 392 с.
4. Ніколаєва Т.О. Історія українського костюма. Київ: Либідь, 1996. 176с.
5. Космина О.Ю. Українське традиційне жіноче вбрання Київщини. Кінець XIX – поч. XX ст. Київ: Хрещатик, 1994. 52 с.
6. Матейко К.І. Український народний одяг: Київ: Наукова думка, 1977. 222 с.
7. Стельмашук Г.Г. Українське народне вбрання. Львів: Априорі, 2013. 256 с.
8. Паранько Н.П. Аналіз художньо-образних особливостей українського костюма на основі дослідження творчої спадщини Домініка Де ля Фліза. *Art and Design*. Київ, 2018. №2. С. 18 – 26.
9. Альбоми Де ля Фліза у 2 томах. Національна Академія наук України, Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського, Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського, Кафедра української культури та етнографії ім. Гуцуляків Університету Альберта (Канада). Т.1. Серія «Етнографічно-

фольклорна» / редкол. Г. Боряк, К. Вислобоков, Л. Дубровіна та інш.; передм. В. Наулка, В. Горленка. Київ: Поліграфкнига, 1996. 257 с.

10. Паранько Н.П. Етномистецька спадщина Домініка Де ля Фліза в дизайні сучасного одягу: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.07 Київ, 2019. 316 с.

УДК 745/749.071(477)

Дарія Петrenchко
(Івано-Франківськ, Україна)

ДОСЛІДНИЦЯ ВИШИВАНИХ СКАРБІВ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ

***Анотація.** Іноді ми навіть не здогадуємося, яку мистецьку цінність мають автентичні орнаменти народних вишивок. А тим часом загублені знання є втраченим пластом нашої культури. Сьогодні наша розповідь про ентузіастку, яка 47 років життя присвятила збиранню, вивченню, відтворенню вишивок субетносів Прикарпатського краю. Вона стала і фотографом, і етнографом – популяризатором знань, хоча за фахом лікар-хірург з талантом художника-графіка. До останніх днів свого земного життя вона була «народницею» – їздила, ходила регіонами Прикарпаття та шукала надбані й загублені скарби народу.*

***Ключові слова:** Ірина Владиславівна Свйонтек, лікар-хірург, педагог, народна вишивка, дослідниця, етнографія, гуцульські вишивки, покутські вишивки, геометричний орнамент, альбоми, культурна спадщина, народне мистецтво, виставки, премії, Товариство «Просвіта».*

Ірина Владиславівна Свйонтек – лікар-хірург, педагог, дослідниця народної вишивки, член Товариства «Просвіта» і Національної спілки майстрів народного мистецтва України (2002) – народилася 25 березня 1937 року у Львові. Її батько Владислав Свйонтек – архітектор, художник; мама Софія з роду Когутяків і Винничуків – учителька. Мама та бабуся з дитинства привчили дівчинку вишивати подушки та рушники. Зерна любові до мистецтва вишивки розвинулися у неї з юних років. А раннє захоплення графікою спонукало Іру годинами бродити містом, розглядаючи ковані ворота та балкони у рідному Львові, а згодом в Івано-Франківську.

З 1970 року відвідувала музеї та фонди, копіювала вишивані взірці та переносила їх на папір, а пізніше відшивала на тканину. Її старання та захоплення побачив багатолітній охоронець фондів Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини Любомир Кречковський і порадив відвідувати колекціонерів по селах, на виставках народної творчості та у храмові свята. Жінка прислухалася до такої поради. В результаті вийшов альбом вишивок «Гуцульські вишивки Карпат. Івано-Франківщина». «Можливо, якби я стала художником-графіком, то мала би набагато більше часу, щоб зібрати та систематизувати колорити не тільки Івано-Франківщини, а й усієї України», – згадувала пані Ірина. Але втрачений час не повернеш. І як добре, що встигла вихопити з небуття справжні перли народного мистецтва.

У сім'ї було вирішено, що вона навчатиметься в медичному інституті. У 1961 році закінчила медичний виш. Працювала і головним лікарем, і лікарем-хірургом, і викладачкою у різних медичних закладах. Викладач вищої категорії та методист-новатор. Та найважливішими для пані Ірини були нагороди не за фахові здобутки, а за відродження прикарпатської вишивки. Саме «за великий вклад у відродження українського національного мистецтва – прикарпатської вишивки» відзначена обласною премією імені Марійки Підгірянки, відзнакою управління культури ОДА «За подвижництво в культурі Прикарпаття», грамотами Науково-методичного центру культури Прикарпаття та Товариства «Просвіта». 2011 року її відзначено премією імені В. М. Гнатюка, а 2018 року нагороджено орденом Княгині Ольги III ступеня.

У 2000 році відбулася перша персональна виставка відтворених мисткинею вишивок. Тоді ж Ірина Свйонтек почала друкуватися в журналі «Народне мистецтво». У 2010 році провела персональну фотовиставку «Етномода початку ХХ ст. Карпат і Прикарпаття (Галичини)» в Івано-Франківську, Галичі та Гамбурзі (Німеччина). У травні 2017 року у

Центрі української культури та мистецтва відбулася унікальна виставка її авторських історичних фотографій-типажів покутян, ополян, гуцулів та бойків у народних строях в історичному центрі Києва. Виставка такого масштабу вперше відбулася в Україні.

З 2003 року почала друкуватися в журналі «Народна творчість та етнографія». Упродовж 2005–2013 років було видано мистецькі альбоми Ірини Свйонтек «Гуцульські вишивки Карпат. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту», «Вишивки Гуцульщини. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту», «Покутські вишивки Прикарпаття. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту», «Гуцульські вишивки Карпат. Космацькі вишивки Косівщини. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту». Перші альбоми вийшли в видавництві «Нова Зоря» м. Івано-Франківськ, а згодом у львівському видавництві «Апріорі».

Це результат наукової і дослідницької діяльності Ірини Свйонтек. Ці книги-альбоми передають дивовижну красу народного вбрання. Вишивка хрестиком та низинкою, розроблені авторкою схеми – одна зі справжніх основ для складання загальної історії такого явища, як українська та гуцульська вишивка. Зібрані й опрацьовані нею узори – одна з правдивих основ для написання загальної історії української народної вишивки.

Ірина Свйонтек – учасниця численних міжнародних конференцій (Івано-Франківськ, Київ, Полтава, Косів, Коломия, Тернопіль) та авторка багатьох статей. Вона часто подавала власні фотографії типажів і статті про вишивку в журнали «Народне мистецтво», «Народна творчість та етнографія», результативно працювала як член Національної спілки майстрів народного мистецтва України. Про неї писали і пишуть шанувальники народного мистецтва. У всіх викликає захоплення багатство геометричного орнаменту вишивок Гуцульщини, знайденого, відкритого і вперше введенного в науковий обіг дослідницею. Завдяки науковим дослідженням Ірини Свйонтек було збережено безцінні узори автентичної вишивки сіл та містечок Західної України. Мисткиня є прикладом того, що навіть не будучи етнографом, але маючи велике бажання збереження своєї культури, традицій, можна зробити дуже багато. Її колосальна робота протягом багатьох років дозволяє сьогодні по праву вважати І. Свйонтек легендарною постаттю в сучасному українському мистецтві та науці. «Зібрані Іриною Свйонтек матеріали про вишивку важливі для сучасних розробок нових наукових концепцій методологій комплексного дослідження духовно-мистецької культури українського народу», – вважає доктор мистецтвознавства Раїса Захарчук-Чугай.

Сьомого березня 2018 року дослідниця вишиваних скарбів Карпат відійшла у вічність. Похована на кладовищі в Івано-Франківську.



БАУГАУЗ І ЯПОНСЬКА ХУДОЖНЯ ТРАДИЦІЯ: МИСТЕЦЬКІ ПАРАЛЕЛІ

***Анотація.** У статті розглядається архітектурно-дизайнерська школа Баугауз у контексті японізму; визначено паралелі між японською мистецькою традицією та програмними завданнями, художніми принципами та підходами, декларованими школою, зокрема: архітектура, монохромний живопис тушію, театр Но, орігамі, чайна церемонія. Окреслено ступінь вивченості проблеми японізму в дизайні та перспективи її подальших досліджень.*

***Ключові слова:** японська художня традиція, японізм, модернізм, дизайн, синтез мистецтв, Баугауз, художня освіта.*

Актуальність дослідження. Баугауз як художня школа і рух, що визначили шляхи розвитку мистецтва ХХ століття, привертає заслужену увагу фахівців. Діяльність школи і її видатних представників є не лише славетною сторінкою історії художньої культури Європи та світу в цілому, а й джерелом натхнення сучасних архітекторів та дизайнерів, педагогів і теоретиків. Без згадки про Баугауз не обходиться жодне видання, присвячене історії архітектури, становленню дизайну та дизайнерської освіти. Однак, у цього явища є й інший вимір: наявність орієнтальних (і, зокрема, японських) джерел у розробці навчальних завдань, формуванні провідних принципів та підходів у проектуванні. Якщо проблеми впливу Баугаузу на розвиток інших національних (і в тому числі японської) шкіл дизайну широко висвітлювалися у науковій літературі, то відповідність окремих складових навчального процесу та художньо-освітнього середовища у цілому певним мистецьким практикам Японії, залишаються лише частково окресленими зарубіжними вченими і знаходяться зовсім поза увагою вітчизняних фахівців. Разом з тим, з огляду на безперечний вплив Баугаузу на становлення архітектурної та дизайнерської освіти України, запропонований вектор наукового пошуку дозволить не тільки уточнити витоки та сутність основних позицій Школи, а й розширити уявлення про японізм як загальноєвропейське явище художньої культури, осмислити шляхи та засоби його адаптації в українській архітектурно-дизайнерській практиці.

Аналіз останніх досліджень. Як зазначалося вище, відомості про Баугауз містяться у численних наративах з історії дизайну та архітектури. З огляду на те, що теоретична спадщина, освітні та творчі підходи Школи не втратили своєї актуальності й на початку ХХІ століття, фокус досліджень поступово зміщується у бік самого процесу викладання, навчальних програм і завдань, форм та прийомів виховання. Цьому сприяли й публікації колишніх випускників, архівних документів, спогадів. Нажаль, опубліковані спогади Івао Мічіко у 1995 році (йї до сьогодні не перекладені на жодну з європейських мов) з красномовною і, на перший погляд, парадоксальною назвою «Баугауз і чайна церемонія», тривалий час залишалися поза полем зору істориків дизайну. Завдяки праці японістів окремі фрагменти тексту і, найголовніше – концепт «японізм і Баугауз» увійшли до наукового дискурсу.

Серед перших дослідників, що порушили проблему японізму в дизайнерській практиці Заходу і, зокрема, Баугаузу --- Клаудія Деланк [3]. Вчена у своїй монографії, присвяченій образу Японії на Заході та його втілення в образотворчому мистецтві, крім традиційних гравюри та живопису, залучає архітектурно-дизайнерські розробки. У 5-му розділі роботи авторка, на підставі щоденникових записів діяльності одного з фундаторів Школи – Йоханнеса Іттена – розкриває його захопленість японським живописом тушію. Там саме Деланк пропонує огляд сприйняття елементів японської архітектури на Заході на початку ХХ ст. на підставі аналізу деяких класичних проектів архітекторів Баугаузу.

Більш докладно роль японської мистецької спадщини в педагогічній практиці Йоханнеса Іттена аналізує Йошімаса Канеко [15]. Вченою реконструйовано коло японських

зв'язків майстра, уведено до наукового обігу багато архівних документів, що стосуються перебування у Німеччині японських митців та студентів, що навчалися у Баугаузі.

Слід відзначити також дослідження взаємного впливу в галузі дизайнерської освіти між Німеччиною та Японією Олени Чапкової [2]. Вчена пропонує транснаціональний підхід до вивчення досвіду Школи, розглядаючи як орієнтальні вподобання викладачів і, зокрема, Йоганнеса Іттена, так і подальшу діяльність японських «баугойслерів», їх прагнення не лише перенести педагогічні методи, а й відтворити дух школи у новоутвореному «японському Баугаузі». Значну увагу дослідниця приділяє спогадам подружжя Івао.

У контексті нашої теми слід також відзначити статті таких дослідників, як Лін Бурхерт [1], Райнер К. Вік [13], Ерік Герд [4], присвячені певним курсам, що викладалися у Школі. Згадані автори не ставили на меті винайти паралелі з японським мистецтвом, але викладені ними подробиці стосовно процесу викладання, низки завдань та педагогічних настанов, дозволяють визначити такі відповідності.

Підбиваючи підсумок стосовно наукової розробленості обраної нами проблеми, підкреслимо, що література, присвячена Баугаузу, творчості його викладачів та вихованців сьогодні дуже обширна та розмаїта. Практично усі дослідники відзначають космополітизм школи, її свідоме звернення до різних культурних традицій, однак японська складова виявляється найменш артикульованою.

Результати дослідження. Якщо зважити на масштаб змін, що відбулися у мистецтві другої половини XIX століття під впливом японської художньої культури, на те, що у числі перших пропагандистів та інтерпретаторів японської мистецької традиції були художники, котрі виступали за синтез мистецтва і ремісництва на чолі з Уільямом Моррісом, і яких сьогодні прийнято вважати серед піонерів дизайну як галузі діяльності, то проблематика «японізм у дизайні» не буде здаватися штучною чи революційною. Саме народження дизайну як художньо-проектної діяльності було інспіровано відкриттям європейцями японського мистецтва. Наступні кроки в його розвитку неминуче демонструють цей зв'язок, оскільки європейські фундатори дизайнерської справи вийшли з лав митців, чиї естетичні погляди сформовані під впливом японізму. Тому уявляється цілком закономірним, що викладачі (користуючись термінологією Баугаузу – Майстри) прагнули синтезувати досвід Сходу та Заходу.

Програма навчання і особливо, пропедевтичний курс, розроблений Йоганнесом Іттенем, містили різноманітні східні і, зокрема, японські практики – від малювання тушшю та каліграфії до вегетаріанської їжі, медитацій, занять йогою тощо. Навчальні програми, як би вони не перероблялися у подальшому, завжди зберігали частину компонентів іттенівської пропедевтики.

Важливо особливо підкреслити інтерес самого Йоганнеса Іттена до культурної спадщини Східної Азії. Як відзначають дослідники, ще до викладання у Баугаузі він цікавився буддизмом та даосизмом, японською літературою [15]. Він брав уроки мистецтва пензля та туші у японського майстра школи Нанга (або Бунджінга – живопис інтелектуалів). Згодом він запрошував японських митців викладати студентам створеної ним Іттен-шULE курс живопису тушшю. Цей живопис, на думку Йоганнеса Іттена, був мистецтвом, де цінувалися не формальні, а духовні аспекти. За свідченням колишніх студентів, він пропонував своїм учням малювати абстрактні почуття, настрої, природні стани тощо. Він вчив не наслідуванню природі, а скоріше заохочував учнів шукати почуття єдності з намальованим об'єктом [2]. У східноазійській художній традиції це виражається формулою «хочеш намалювати бамбук – стань бамбуком».

Прикметно, що Такехіса Юмеджі – видатний японський митець, чиї графічні розробки і сьогодні широко використовуються у дизайнерських виробках, написав спеціально для викладання курсу в Іттен-шULE два підручники, які було перекладено на німецьку: *Der Begriff der japanischen Malerei* (Концепція японського живопису) та *Ueber die Linien* (За лініями). У своїх підручниках Юмеджі згадує зв'язок між японським живописом, чайною церемонією і шляхом дзен. Співставляючи особливості чайної церемонії Сен-но-Рікю і поезії хайкай Башьо Мацуо, він вказував на спільність духовних та естетичних принципів. Як справедливо

зауважує дослідниця, Юмеджі вказував на естетику, побудовану на відмові від дублювання, на стимулюючий уяву ефект під час споглядання порожнього простору, де нічого не намальовано. Він також навчав особливостям японського живопису тушшю, де лінії використовуються як спосіб вираження внутрішніх почуттів [15].

Спрямованість зазначеного живопису на зображення ідеї пасувала реформаторській системі Баугаузу, де проходження пропедевтичного курсу було не лише підготовкою до подальшого навчання, а й певною мірою ініціацією і засобом подолати залишки традиційної художньої освіти з її класичними взірцями та опорою на знання [13]. Тож ознайомлення студентів з японським традиційним живописом мало не загальнопросвітницький характер, а було важливою складовою художньої підготовки. За влучним висловом Клаудії Деланк, «очі студентів Баухауза були натреновані на далекосхідний живопис» [3, р.152].

Східні практики, орієнтовані на спонтанні відчуття серцем та вираз глибинної сутності пояснює і ту важливу роль, яка відводилася у пропедевтиці Йоганнеса Іттена диханню, ритміці та медитації. У зазначеному сенсі слід згадати й курс ритміки, розроблений Гертрудою Грунов, яка надавала велике значення тілесним рухам, диханню, душі та духу. Вона, немов наслідуючи дзенських попередників, вважала свою систему засобом гармонізації фізичного та духовного, що мало позитивно позначитися на художній практиці [1].

Японський вектор зберігався у Баугаузі і після розриву Йоганнеса Іттена з Вальтером Гропіусом. Це відбувалося не останньою мірою завдяки викладачам, захопленим японським мистецтвом, серед яких – Пауль Клее та Йозеф Альберс. Вступний курс останнього привертає особливу увагу низкою завдань з паперової пластики. Шляхом найпростіших технологічних прийомів (згинання та розрізування) студенти експериментували з формоутворенням, досліджували концепції трансформації поверхні, конструкції тощо. Такі вправи розвивали творчу уяву та мислення студентів, вміння побачити у простому аркуші безліч потенційних форм, що за своїм принципом збігається з японським мистецтвом орігамі.

Фундаментальні принципи японського мистецтва у тій його частині, що була сформована практикою дзен, відповідали напряду школи, прагненню її викладачів до пошуку раціональних, естетично виразних, технологічних рішень.

Японські студенти, що стали приїздити до Баугаузу для навчання від початку 1920-х років, відзначали, що архітектура та предметно-просторове середовище школи нагадувало їм японські традиційні житлові будинки. Сьогодні не існує відомостей, які би прямо вказували на вивчення викладачами майстерень принципів японського будівництва. Більш того, й сам засновник Баугаузу Вальтер Гропіус, відвідавши Японію у 1954 році, писав про своє «здивування» тим, наскільки певні погляди і підходи до речей в Японії були близькі до принципів, яких дотримувався Баугауз. У своїй статті «Архітектура Японії», опублікованій в журналі «Perspecta», він визначав ті аспекти, що його приваблювали [5]. Це, насамперед, духовний зв'язок між людиною і місцем її проживання, що можливо лише завдяки гуманізації підходу, який пов'язує дві потреби людини – ментальну й емоційну. Найціннішим внеском японців в універсальну філософію архітектури, Гропіус вважав художню узгодженість духовних і практичних потреб життя. Він звертає увагу на такі аспекти японської архітектури, як простір, ставлення японців до порожнечі і повноти, гнучкість та модульність просторів, аскетизм інтер'єрів.

Однак, факт написання наведених рядків лише через 20 років після закриття школи не означає, що їх автор нічого не знав про японську архітектуру до своєї подорожі. Всесвітні виставки, у яких Японія стала брати офіційну участь від 1873 року, знайомили європейців не лише з продуктами ремісництва, а й традиційною архітектурою, що зводилася на експозиційних площадках у масштабі 1:1. Виставка у Чикаго 1893 року, де було зведено і подаровано місту японський павільйон, здобула широкий резонанс у спільноті архітекторів. Вільний простір, розділення опорних та захисних стін, простота матеріалів і конструкцій, можливість трансформацій, єдність із природним середовищем – усе це вражало західних архітекторів. Серед них був і Ллойд Райт, роботи якого найяскравіше репрезентують використання принципів японської архітектури в проектуванні [6], розробці нового бачення

архітектури. Роботами Ллойда Райта, що являли творче переосмислення японського досвіду, як добре відомо, надихався Вальтер Гропіус.

Крім того, в колах архітекторів та інтелігенції в цілому, набула популярності видана 1886 року книга Едварда Морса, присвячена японській архітектурі [7]. Її автор тривалий час провів у Японії, багато подорожував, зібрав безцінний матеріал. Якісні схеми та креслення японських будинків та їх елементів з ретельними коментарями щодо облаштування та обслуговування японського житла давали ясні уявлення про японську архітектуру. Зрештою згадане та інші видання Морса, творчість Ллойда Райта та японські експозиції на Всесвітніх виставках, репрезентують сутність ситуації в художній культурі наприкінці ХХ – початку ХХ століття, коли західна культура шукала цінності минулого в японському мистецтві, а Японія шукала на Заході засоби модернізації. Наслідком, на думку Ганни Сігур, стала трансформація традиціоналізму в модернізм [10]. Баугауз знаходився у вирії зазначеного процесу, тож японські паралелі, що виникають від спостереження будівель Баугаузу, мають вагоме підґрунтя.

Не менш яскраві паралелі з японським мистецтвом спостерігаються в театральних експериментах школи. Театральні вистави реформаторами художньої освіти мислилися не стільки як творче дозвілля студентів, а як її важлива складова, саме та галузь, що дозволяє практично втілити ідею синтезу мистецтв, екстраполювати теоретичні пошуки у практичну галузь. Експерименти керівників театральної майстерні, що працювали у Баугаузі від самого початку роботи школи і майже до її закриття, виявляють багато спільного з японською театральною традицією. Це, перш за все, звільнення сцени від громіздких декорацій, вивільнення простору, де головною подією стає поява актора; осмислення тіла актора у просторі сцени, конструкції та пластичній виразності його костюму, увага до точності і довершеності його жестів. Це принципова відмова від удавання реальності та прагнення творення іншого, метафізичного світу на сцені.

Усе перелічене впливає з аналізу театральних експериментів Оскара Шлеммера та напрочуд нагадує опис японського театру Но. Вальтер Гропіус, узагальнюючи сутність концепції Шлеммера, висловлює думку, що майстер скоріше за все не знався на театральній практиці Но [11]. Проте на той час вже могли читати європейські видання присвячені цій та іншим театральним традиціям Японії. Крім того, з 1900 по 1930 рік відбулося чотири гастрольні тури японських театральних труп у Європі [12]. Попри те, що жодна з них не може розглядатися як репрезентант класичної традиції бодай однієї з театральних шкіл Японії, їх виступи унаочнювали принципово інші (і спільні для різних японських театральних напрямів) підходи до організації сценічного простору та акторської майстерності. Саме тому європейська критика не зважала на заперечення японських колег, обурених ототожненням труп рівня вуличного театру з японським професійним театром [12]. Для європейських глядачів і представників театрального цеху більш важливими виявилися новітні принципи та прийоми, у яких містився могутній потенціал оновлення театру.

Узагальнюючи викладене, наведемо спогади Ямавакі Мічіко – японської студентки, яка разом із своїм чоловіком навчалася у Баугаузі у 1930-32 роках. В опублікованій нею в 1995 році книзі про Баугауз, через увесь текст проводяться порівняння з ...чайною церемонією. Вона згадує Йозефа Альберса, який «...виглядав та одягався як людина, що проводить чайну церемонію» та й усе у школі (за її твердженням) за своєю естетикою відповідало принципам ча-но-ю [2, р.109]. Варто зазначити, що батько студентки був майстром чайної церемонії, тож згадане порівняння – більше, ніж риторична фігура. Естетичні ідеали Японії, уособлені в чайній церемонії були відомі освіченій еліті завдяки таким бестселерам, як Книга про Чай Окакура Какудзо [9], що була написана англійською та орієнтована сама на європейського читача. Уточнювали ці знання й перекладені на німецьку згадувані вище тексти Такехіса Юмеджі. Лаконічність форм, орієнтованість на виявлення внутрішньої сутності, естетичний синкретизм, притаманні чайній церемонії, співпадали з основами педагогічної системи Баугаузу (попри розмаїття підходів його викладачів).

Висновки

Розглянуті паралелі в освітній концепції Баугаузу та японському мистецтві, безумовно, не є вичерпними і потребують більш детальних досліджень. Проте навіть цей побіжний огляд дозволяє пересвідчитися, що становлення дизайну як художньо-проектної діяльності відбувалося під суттєвим прямим або опосередкованим, свідомо (і часто – несвідомо) впливом японської художньої культури. Естетичні принципи японського мистецтва просякали освітні програми, вправи і художні практики, архітектуру та інтер'єри кампусів, художні рішення студентів.

Окремі аспекти навчального процесу, зіставлені з японською художньою практикою, через брак матеріалів залишилися поза межами запропонованої розвідки. До таких належать завдання на вивчення матеріалів, їх фактур, фізичних властивостей та естетичного потенціалу.

Свідоме звернення фундаторів школи до японської мистецької спадщини пояснюється певною мірою програмним відкиданням академічної системи, пошуком альтернативних шляхів у творчому та виховному процесі. Японська художня система у зазначеному сенсі і була такою альтернативою. Тому поширене уявлення про розвиток модернізму в Японії як результат впливу західних практик, потребує уточнень. Як випливає з викладеного матеріалу, студентам з Японії не доводилося ламати естетичні стереотипи, вони дуже органічно почували себе у Баухаузі, де народження модернізму збіглося з японською традицією (не можна не помітити в цьому певний історико-культурний оксюморон). Тож зазначений процес був, принаймні, двоїстим.

Ми солідаризуємося з думкою Генрі П. Рейліх, що сьогодні навряд чи знайдеться художня програма на будь-якому рівні освіти, яка би тією чи іншою мірою не містила би залишків старого пропедевтичного курсу Баугаузу [8, р. 302]. Тому подальше вивчення освітньо-виховної концепції Баугаузу та педагогічних поглядів і програм її окремих представників, дозволить осмислити витоки та сутність японізму в сучасних дизайнерських практиках.

ЛІТЕРАТУРА

1. Burchert, Linn. Gertrud Grunow's Theory of Harmonization. A Connection between European Reform Pedagogy and Asian Meditation? *Bauhaus Imaginista Journal*. URL: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/3895/gertrud-grunow-s-theory-of-harmonization>. Назва з екрана (дата звернення: 12.01.2021).
2. Čapkova, Helena. Bauhaus and Tea Ceremony. A Study of Mutual Impact in Design Education between Germany and Japan in the Interwar Period. *Eurasian Encounters: Museums, Missions, Modernities*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. Pp.103-120. URL: https://www.academia.edu/32101027/Bauhaus_and_Tea_Ceremony_A_Study_of_Mutual_Impact_in_Design_Education_between_Germany_and_Japan_in_the_Interwar_Period?auto=download. Назва з екрана (дата звернення: 12.01.2021).
3. Delank, Claudia. *Das imaginäre Japan in der Kunst. 'Japanbilder' vom Jugendstil bis zum Bauhaus*, iudicium, Munich 1996, p. 152.
4. Gjerde, Eric. Open Your Eyes. Breathing New Life Into Bauhaus Papercuts. *Bauhaus Imaginista Journal*. URL: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/1703/open-your-eyes>. Назва з екрана (дата звернення: 12.01.2021).
5. Gropius, Walter. "Architecture in Japan." *Perspecta*, vol. 3, 1955, pp. 9–80. JSTOR, www.jstor.org/stable/1566830. Назва з екрана (дата звернення: 14.01.2021).
6. Meech, Julia. *Frank Lloyd Wright and the Art of Japan. The Architect's other Passion*. New York: Abrams, 2001. 304 p.
7. Morse, Edward. *Japanese Homes and Their Surroundings*. Boston, Ed. Ticknor and Company, 1886. 372 p.
8. Okakura, Kakuzo. *The Book of Tea*. London: Tuttle, 2018. 128 p.
9. Raleigh, Henry P. Johannes Itten and the Background of Modern Art Education. *Art Journal*, vol. 27, no. 3, 1968. pp. 284–302. URL: JSTOR, www.jstor.org/stable/775089. Назва з екрана (дата звернення: 12.01.2021).

10. Sigur, Hannah. *The Influence of Japanese Art on Design*. Layton, Utah: Gibbs Smith, 2008. 224 p.
 11. *The Theater of the Bauhaus*. Ed. W. Gropius, A. Wensinger. URL: https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_ed_The_Theater_of_the_Bauhaus.pdf. Назва з екрана (дата звернення: 20.01.2021).
 12. Tschudin, Jean-Jacques. Kabuki's Early Ventures onto Western Stages (1900-1930): Tsutsui Tokujirō in the footsteps of Kawakami and Hanako. *Cipango – French Journal of Japanese Studies*. no.5, 2016. *New Perspectives on Japan's Performing Arts*. URL: <https://journals.openedition.org/cjs/1168>. Назва з екрана (дата звернення: 10.01.2021).
 13. Wick, Rainer K. Three Preliminary Courses: Itten, Moholy-Nagy, Albers. *Bauhaus Imaginista Journal*. URL: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5176/three-preliminary-courses-itten-moholy-nagy-albers>. Назва з екрана (дата звернення: 25.01.2021).
 14. Wingler, Hans M. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. London : The MIT Press, 1969. p. 430.
- Yoshimasa, Kaneko. Johannes Itten's Interest in Japanese Ink Painting -- Shounan Mizukoshi and Yumeji Takehisa's Japanese ink painting classes at the Itten-Schule. *Bauhaus Imaginista Journal*. URL: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6084/johannes-itten-s-interest-in-japanese-ink-painting?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=07364ecf8e1672de86df126fb72f9cc9>.

УДК 75.043.3(477)«19»

*Ігор Савицький, Олександр Нога
(Львів, Україна)*

ПАВЛО ЗАПОРІЖСЬКИЙ – МАЛОЛІЗНАНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ІКОНОПИСЕЦЬ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

***Анотація.** В статті висвітлюється життя і творча діяльність малолізаного українського іконописця, що працював на Західній Україні та Лемківщині у 1930-х рр.*

***Ключові слова:** іконописець, церква, український.*

Павло Запоріжський – легендарна і знакова особа, дані про яку відсутні в довідниковій літературі України в минулі епохи, а властиво у період 1930-1990 роки.

Йому була суджена така сама доля як і історія українських художників, що з кінця ХІХ - ХХ ст. не змінювалася. Вона полягала, перш за все у тому, що вони впродовж всього свого життя тяжко працювали, створили масу значних шедеврів, але лишались практично невідомими широкому українському і світовому загалові.

Переглянувши літературу видану в період СРСР з сумом можемо констатувати про відсутність будь-якої інформації. Зрештою, це не викликає здивування так, як такі особи, як Павло Запоріжський не приховували ворожого ставлення до всього радянського, а тому розглядались органами СРСР, як представники ворожого табору і піддавались всіляким заборонам.

Павло Запоріжський – малолізнаний іконописець Західної України ХХ століття, що залишив по собі значну спадщину у царині церковного мистецтва.

Його роботи зафіксовані в різних регіонах України та за її межами, зокрема на сьогоднішній день мистецькі здобутки Павла Запоріжського фіксуються на Львівщині, Тернопільщині, Івано-Франківщині та території Польщі – Лемківщині.

Не дивлячись на таке значне представлення навіть при побіжному огляді ми не можемо знайти про нього ні найменших даних.

Спробуємо більш детально оглянути довідкові дані про людей, які залишили значний та достатньо рельєфний слід в історії нашої держави та іноземних країн в давнину і сьогодні.

На жаль і тут ми не маємо позитивних результатів.

Павло Запоріжський загадкова, але з іншої сторони символічна постать української культури XIX – початку XX століть. Він один з небагатьох народжених на східних теренах нашої держави зумів залишити рельєфний слід в історії української культури західноукраїнських земель.

Свою діяльністю він реально показав єдність українського народу від Сходу до Заходу нашої країни, спільну духовну ментальність, щирість у своїх бажаннях і починаннях.

Спільна боротьба за єдину національну державу показала справжні прагнення українців з заходу і сходу наших земель. Які з об'єктивних причин були роз'єднані.

Життя Павла Запоріжського реально підтверджує єдність українських земель в XIX столітті та місцевого населення.

Місцем народження Павла Запоріжського було теперішнє місто Кропивницький. На кінець XIX століття воно називалось Єлисаветград (1775-1924). Це було мультинаціональне місто де разом проживали різнонаціональні громади які утворювались на Україні в різні часові проміжки, що відвело їм суспільне місце на українській карті.

Це були рівновеликі групи циган, євреїв, сербів, греків, білорусів, молдаван, вірмен, болгар, німців грузинів, росіян тощо. З давніх часів ці терени замешкували українці, які володіли тут давніми місцевими землеробськими традиціями.

Ці тенденції продовжувались протягом століть в умовах дуже несприятливої Російської царської імперії, куди була втягнута Східна Україна.

При всіх цих умовах треба відзначити що українці були дуже стійкі до виживання. Так, українці тут становили більшість – близько 85 %.

На час проживання тут Павла Запоріжського, а власне в середині XIX – початку XX століть, Єлисаветград переживав «золотий вік» розвитку – розвивалась промисловість, на всю імперію гриміла культура (зокрема тут вперше був відкритий Український професійний театр, національні товариства, тощо).

Козацький рід Павла Запорожченка рельєфно проявився і в побутовій сфері. Передовсім це проявилось у ставленні батьків до свого сина, його вихованні і допомозі і фінансуванні його освіти і подібних процесах.

В сфері вищесказаного потрібно зазначити, що рід майбутнього художника був достатньо заможний так, як міг забезпечити Павлу достойну початкову освіту.

Треба нагадати, що вже з дитинства у Павла проявилось захоплення до малювання. Він означив сферу своїх зацікавлень і напрям навчання. Батьки не противилися захопленням юного митця і всіляко підтримували його, як морально, так і фінансово.

В 1908-1910 рр. Павло здобув мистецьку початкову освіту на Вечірніх рисувальних курсах Кіровограда (тоді місто Єлисаветград). Навчальні методи цього закладу опирались на стандарти, яких дотримувалась та вимагала Російська Академія Мистецтв.

Вдосконалював свою художню освіту в одному із значних мистецьких центрів півдня України – Одесі – знаному мистецькому та економічному центрі.

Одеса була вибрана не випадково, так як з нею Єлисаветград мав залізничне сполучення в кінці XIX ст.

Від 1910 року Павло Запоріжський навчався в Одеському художньому училищі - знаному мистецькому художньому закладі Російської імперії.

Треба зазначити що, Одеське художнє училище займало одне з головних місць на теренах Російської імперії у встановленні імпресіоністичних тенденцій.

Впродовж 1923-1944 рр. Павло Запоріжський проявив себе як фаховий іконописець. «Сучасна енциклопедія України» свідчить, що 1923 р. – писав ікони для церков Львівщини, Бойківщини і Лемківщини, зокрема для церков в селі Турівка (нині Підволочиського р-ну, Тернопільської обл., 1928 р.), чотири ікони для бічних престолів у с. Добра (нині Польща, 1929 р.); розписував греко-католицьку церкву Петра й Павла у Львові (поч. 1930-х рр.), виконав іконопис у греко-католицькому соборі у м. Ярослав (Польща, 1935-1937 рр.). У селі Великий ключів (нині Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.), 1933-1934 рр. проводив реставрацію ікон, розписував бані у церкві св. Параскеви, створив 12 образів «Хресної дороги».

Перебування Павла Запорізького в Перемишлі спонукало до стабільної праці та її збільшення. Це стало можливим через ситуацію, яка спричинилась у цьому місті.

Передовсім це давні сильні українські тенденції, які з поразкою української революції ще більше посилились.

Перемишль хоча і знаходився на території Польщі, але залишався важливим українським містом, де український дух зберігався навіть після втрати державності.

Тому-то, власне у 1927 році Павло Запорізький відкрив власну артистично-малярську та іконописну майстерню в Перемишлі (на території Польщі).

Вона знаходилась у ви найманому будинку на вул. Белна.

Не дивлячись на те, що іконописна майстерня знаходилась на території Польщі, її діяльність поширювалась на етнічні українські землі в Польщі (Лемківщина) та областях Західної України.

Тяжко пройшлася по долі Павла Запорізького, як і мільйонів людей у Європі, Друга світова війна з усіма її парадоксами і трагедіями.

Проте і у часи війни Павло Запорізький продовжував свою іконописну діяльність, яка не завжди була успішною. Серед відомих його речей була запрестольна ікона у церкві Різдва Пресвятої Богородиці у Перемишлі (1943); розписи церкви в м. Щавне на Саннічині; ікона Івана Хрестителя, вивезена у 1945 році до Польщі.

У зв'язку з тяжким військовим станом на цих територіях у роки Другої світової війни значна кількість церковних праць були втрачені і багато даних про них відсутні.

Багато його робіт виконаних на території Польщі після Другої світової війни зникло внаслідок депортації українського населення.

Після Другої світової війни у Польщі постало нове прокомуністичне керівництво. В зв'язку з цим змінилося ставлення до колишніх воїнів УНР, таких як наприклад Павло Запорізький.

Після війни розпочалися дуже тяжкі часи для Галичини, особливо для її столиці Львова.

Вже у квітні 1944 року німецькі війська залишили Львів. Згодом до міст позлітались радянські війська і почались репресії та русифікація Львова. Апогей цих подій припав на 1946 рік, коли почалися депортації в Сибір.

Зі Львова починаються масові виїзди до Польщі не тільки поляків, але й українців, що таким чином ховались від переслідувань комуністичного режиму СРСР.

В такій тяжкій ситуації опиняється і Павло Запорізький. Але він вирішує не покидати Україну.

З 1945 року Павло Запорізький постійно жив у Львові. Подальша його доля невідома.

ЛІТЕРАТУРА

1. Українська Загальна Енциклопедія. – Львів – Станіслав – Коломия, 1930. – В 3-х томах. – Гол. редактор Раковський І.
2. Крип'якевич І. Історія України. – Львів, видавництво «Світ», 1990.
3. Українська загальна енциклопедія. – Львів, 1930.
4. Доля наших малярів // Діло. – Львів, 1896. - №54. – С. 3.
5. Місто і люди. Єлисаветград – Кіровоград, 1754-2004 (ілюстрована енциклопедія). – Кіровоград. – «Інекс-ЛТО». – 303с.
6. Кіровоградщина... Збірник документів і матеріалів. – Дніпропетровськ, видавництво «Промінь», 1965. – 305 с.
7. Кіровоград... // Історія міст і сіл Української СРС. В 26 томах. – Київ, Головна редакція УРЕ, 1967-1974.
8. Антонович М. Історія України (Нова доба). – Прага, 1942. – Видавництво Юрія Тищенка. – 89 с.

**СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД НА ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ОРНАМЕНТИКИ
У ТВОРЧОСТІ ЗАСЛУЖЕНОГО МАЙСТРА НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ
УКРАЇНИ ГРИГОРІЯ КИСІЛЯ**

***Анотація.** Стаття присвячена українській вишивці як важливій частині народного мистецтва, що зберігає традиції, символіку та техніку протягом століть. Особливу увагу приділено творчій діяльності Григорія Кисіля — заслуженого майстра народної творчості України, автора п'яти альбомів «Українська вишивка».*

***Ключові слова:** Українська вишивка, народне мистецтво, Григорій Кисіль, орнаменти, символи, червоне і чорне, білим по білому, Полтавщина, фольклорна символіка, шрифти, традиція, сучасність.*

Вишивка — один з масових і найулюбленіших видів українського народного мистецтва. Саме вишивка, мабуть, найбільше відібрала і зберегла ті орнаменти, візерунки, символи і техніки вишивання, які, на думку людини, не лише прикрашають її життя, а й оберігають від усього недоброго і лихого. Традиції цього мистецтва витримали перевірку часом. Зрозуміло, що протягом століть орнаментальне мистецтво зазнавало певних змін, віянь та впливів свого часу. Воно збагачувалося новими символами, техніками, колористикою, що відповідали уподобанням тогочасної людини.

Заслужений майстер народної творчості України Григорій Кисіль, відомий на всю Україну своїми малюнками-схемами для вишивки хрестиком, усе своє творче життя збирав та вивчав зразки української вишивки.

Наслідуючи приклад своєї землячки, вченого, етнографа, глибокого знавця українського національного орнаменту Олени Пчілки, яка у свій час видала альбом «Українські узори», Григорій Кисіль підготував до друку та видав п'ять альбомів «Українська вишивка». У цих альбомах подано орнаменти, шрифти, тематичні композиції, ікони, портрети видатних полтавців та орнаментальні композиції з портретами Тараса Шевченка.

Автор цих видань, щонайперше, подає візерунки-орнаменти традиційної вишивки Полтавщини (переважно це узори з рушників, сорочок) та візерунки, зібрані з різних куточків України. Більшу ж частину орнаментів на основі глибокого знання народних мотивів створив сам. Їх вирізняють виключна гармонійність, довершеність композиції, впорядкованість, власна інтерпретація.

Так, невичерпна творча фантазія майстра допомогла йому по-новому подати поєднання традиційних червоного і чорного кольорів. Лише два кольори — червоний і чорний, а створюють враження багатокольорності орнаментів, шрифтів. Це підкреслив у своєму слові до альбому Григорія Кисіля «Українська вишивка. Ікони. Релігійні композиції» доктор мистецтвознавства Дмитро Степовик: «Майстер грою форм, перебігом кубиків-хрестиків уміє творити розмаїті ілюзії: два кольори плюс білизна тла навіюють чуття білої палітри. Гармонія і композиція непомітно працюють на колористику практично кожного твору».

А створюючи схеми для вишивання портретів видатних людей Полтавщини, майстер зумів досягти враження багатокольорності завдяки вмілому поєднанню кольорів, тонкому розумінню композиції, хоча в жодному з 18 портретів немає більше чотирьох кольорів.

Окрім вишивок червоними й чорними нитками, у розробках Григорія Кисіля, присутні узори вишивок білим по білому, створені на основі відомих у всьому світі решетилівських зразків. Тонке відчуття нюансів вишивки білим по білому дозволили художнику створити вишукані орнаментальні узори.

До творчих заслуг майстра треба віднести й широке використання багатої символіки українського фольклору: Дерево Життя, пишні троянди, райські птахи, пара лебедів,

гордовитий півник, грона калини та винограду - ця символіка залишається сучасною і широко використовується в декоративно-прикладному мистецтві.

Особливої уваги заслуговують шрифти і шрифтові композиції Григорія Кисіля. Шрифти – дещо забута сторінка народної вишивки. Майстер створив багатий вибір абеток і цифр для вишиваних художніх написів різного характеру і призначення. Особливість цих шрифтів і шрифтових композицій в тім, що літери в інтерпретаціях художника самі по собі являють орнамент.

Григорій Кисіль був справжнім педагогом, Учителем з великої літери. 40 років життя віддав творчій роботі у Гадяцькому коледжі культури і мистецтв ім. І.П. Котляревського. Працюючи викладачем декоративно-прикладного мистецтва, він навчав своїх студентів уважному ставленню до традиційних технік та орнаментів, їх творчому використанню, пошуку нових форм, привнесення сучасних елементів. Своїм студентам, майбутнім художникам, спеціалістам декоративно-прикладного мистецтва, Учитель щедро передавав свій досвід роботи, свою любов до всього українського.

«Вишивка буде вічно з нами, доки ми будемо нацією. Це – наш національний символ, наш оберіг. Будьмо гідні цього. Бережімо, шануймо наше одвічне народне мистецтво – українську вишивку. Тож, вишиваймо на втіху собі і на радість людям», - це послання до нас справжнього українця, великого митця, щедрої на добро і красу людини Григорія Олексійовича Кисіля.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кисіль Г.О. Українська вишивка. Орнаменти, шрифти, тематичні композиції. Полтава : Дивосвіт, 2005. 40 с. (Вип. 1).
2. Кисіль Г.О. Українська вишивка. Портрети видатних людей Полтавщини. Полтава : Дивосвіт, 2007. 40 с. (Вип. 2).
3. Кисіль Г.О. Українська вишивка. Ікони релігійні композиції. Полтава : Дивосвіт, 2008. 40 с. (Вип. 3).
4. Кисіль Г.О. Українська вишивка. Портрети Тараса Шевченка. Полтава : Дивосвіт, 2014. 79 с. (Вип. 4).
5. Кисіль Г.О. Українська вишивка. Узори. Рушники, сорочки, орнаментально-декоративні та тематичні композиції, шрифти. Гадяч : видавництво «Гадяч», 2016. 207 с. (Вип. 5).
6. Українські узори. Зібрала Олена Пчілка (О. Косач). Вид. 7. Новоград – Волинський, 2007. 1 папка (12 арк.).

УДК 7.012:7.072.2(430)ЗЕМПЕР

Роман Силко
(Чернігів, Україна)

ТЕОРІЯ ФОРМОТВОРЕННЯ ГОТФРІДА ЗЕМПЕРА ЯК ТЕОРЕТИЧНА ОСНОВА СТАНОВЛЕННЯ ДИЗАЙНУ

Анотація. У статті аналізується теорія формотворення Готфріда Земпера та її вплив на становлення технічної естетики та теорії формотворення як основи дизайну. Зокрема розкриваються основні положення теорії стилів формотворення, яку автор розробляв на матеріалі прикладного мистецтва; обґрунтовується необхідність використання цього вчення для розвитку вітчизняного етнодизайну.

Ключові слова: формотворення, прикладне мистецтво, етнодизайн, стиль, технічна естетика.

Для подальшого розвитку вітчизняного етнодизайну, загальної дизайнерської культури та національного стилю дизайну є необхідними дослідження, які б розкривали важливі зв'язки споконвічної етнічної матеріальної культури та сучасного формотворення. Для доведення можливості та необхідності такого синтезу, необхідно звернутися до особливостей зародження та становлення технічної естетики й теорії формотворення.

Тому метою статті є актуалізація наукових розвідок Г. Земпера у галузі формотворення як зачинателя технічної естетики – наукової основи дизайну. Адже дослідник одним з перших всі свої дослідження провадив на основі матеріалів прикладного мистецтва, чим сприяв зближенню науки, промисловості і мистецтва.

Ретроспективний аналіз розвитку західноєвропейської матеріально-художньої культури другої полов. XIX ст. засвідчив, що прикладне мистецтво було її пріоритетною складовою. Особливості розвитку прикладного мистецтва уможливлувалися якісно новою взаємодією художньої і технічної творчості, а також впливом таких основних чинників: стрімким технічним прогресом, масовим машинним виробництвом та зародженням і поширенням стилю модерн у європейському мистецтві. Художники значну увагу почали приділяти естетичним якостям побутових предметів, що виготовлялися промисловим способом, і проблема прикладного мистецтва тісно переплелася з проблемами художнього конструювання (дизайну). Цей період характеризується становленням нової естетики формотворення та початком практичного поєднання мистецтва і техніки, художника й інженера.

Становлення Земпера-теоретика відбувалося саме у ці переломні часи – зародження нової естетики та перших концепцій дизайну. Вивчення сучасних зразків промислової продукції спонукало його досліджувати причину занепаду їх художньої якості. Зокрема, ним була написана доповідь „Наука, промисловість та мистецтво. Пропозиції з розвитку смаку народу у зв'язку з Всесвітньою промисловою виставкою у Лондоні” (1852 р.), яка була видана після закриття цієї виставки.

У 1860-63 рр., очолюючи у Цюриху кафедру архітектури при Вищій технічній школі, він видає головну працю свого життя – «Стиль у технічних та тектонічних мистецтвах, або Практическая эстетика» – дослідження історичних закономірностей формотворення у мистецтві, де аргументується думка про залежність форми від функції, матеріалу та технології створення твору. Земпер досліджує різноманітні види прикладних мистецтв, обґрунтовує первинність «технічних мистецтв» (ремесел) щодо «вільних» мистецтв та архітектури.

Сам дослідник обґрунтовуючи мету свого вчення писав: „У наш час рідко або, мабуть, ніколи в одній особі не суміщаються безпосередній виробник і той, хто володіє достатніми творчими здібностями та часом, щоб доопрацювати певний винахід, який ще тільки вийшов зі стадії дослідів та розрахунків і пройшов лише половину шляху, для того, щоб склалося ясне уявлення про те, якої художньої форми йому треба надати... Тому напрощуд необхідною є практична теорія формотворення для кожної галузі промислового виробництва, що має часткове чи хоча б опосередковане відношення до мистецтва, написана з повним знанням специфіки предмету високоосвіченою у художньому відношенні людиною” [70, с. 248].

Розпочинаючи дослідження, Г. Земпер ставив перед собою завдання пошуку закономірностей та системи у розвитку прикладного мистецтва, на основі яких можна було б вивести загальні принципи, основні риси емпіричної теорії прикладного мистецтва. Він виходив з того, що подібно до еволюції в природі, протягом якої у всіх новоутвореннях можна виявити попередні мотиви, й у прикладному мистецтві існує обмежена кількість основних видів форм (типів), коріння яких сягає найдревніших традицій. Постійно повторюючись, вони є нескінченно різноманітними, в них немає нічого випадкового, адже все зумовлено чинниками, обставинами та зовнішніми умовами.

Відправною точкою в аналізі порівняльної теорії стилів формотворення Г. Земпера є трактування ним поняття „стиль”, якому відводиться визначальне місце в естетиці. „Стиль – це піднесення на найвищий щабель художньої значущості вираження основної ідеї твору мистецтва й усіх внутрішніх та зовнішніх чинників, які впливають на її втілення” [70, с. 54]. З такого визначення випливає, що відсутність стилю є вираженням недоліків твору, зумовлених нехтуванням притаманною йому основною ідеєю та цілком безпорадним використанням наявних художніх засобів.

Г. Земпер виділяє два класи впливів, які відіграють вирішальну роль при створенні творів прикладного мистецтва. Так, до першого класу він відносить ті вимоги, які витікають

із сутності самого твору мистецтва, зумовленої природними потребами, що є незмінними у всі часи і за будь-яких обставинах. Цей клас впливів позначений літерою F. До другого класу належать ті впливи, які можна вважати зовнішніми у процесі створення творів мистецтва. Ним у наведеній вище формулі відповідають літерні позначення x, y, z і т.д.

Характеризуючи перший клас впливів Г. Земпер уводить терміни „мотив” та „тип”, називаючи мотивом основну ідею, закладену у творі, а типом – ті ранні форми, в яких була втілена первинна ідея. Тобто, на основну ідею, закладену у творі мистецтва і яка впливає з його призначення і застосування, не можуть вплинути ані люди, ані використані матеріали, ні час, ні місце. Ця ідея і є мотивом художньої речі. Мотиви зазвичай найбільш чітко й у найчистішому вигляді виражені у „творах” природи й у ранніх формах, які створювалися людиною на початковому етапі розвитку прикладного мистецтва. Як зазначає Г. Земпер, такі природні та первісні форми і є типами, в яких втілена основна ідея.

Окрім виявлення первинних типів, Г. Земпер вважає напроцуд важливим дослідити, як пристосовувались давні, зумовлені потребами і традиціями форми до нових засобів виробництва. У цьому прагненні відображається глибоке розуміння автором тодішньої кризи прикладного мистецтва у зв'язку з бурхливим розвитком промислового виробництва, випуском масової продукції та неспроможності абстрактної естетики вирішити назрілі суперечності.

Переходячи до впливів другого класу і відзначаючи, що їх кількість є безмежною, дослідник поділяє їх на такі три групи:

- матеріали та виробничі процеси (технології), що необхідні для виготовлення;
- впливи місцевих природних та етнографічних умов на художню форму (етнічне середовище);
- ті впливи, включаючи роль особистості художника, які надають твору мистецтва індивідуального характеру (майстерність художника, індивідуальні якості особистості, світогляд тощо).

Розглядаючи значення матеріалів при створенні форм творів прикладного мистецтва, Г. Земпер зазначає, що всі специфічні закономірності стилю, які залежать від матеріалів можуть бути зведені до таких положень:

- завжди застосовувати тільки той матеріал, який є найбільш придатним для вирішення поставленого завдання;
- використовувати всі переваги, притаманні цьому матеріалу, дотримуючись, однак, тих обмежень, які накладає ідея, закладена у призначенні предмету, для виготовлення якого використовується цей матеріал;
- матеріал не слід розглядати як певну пасивну масу; він є засобом, активним елементом, який бере участь у творчому процесі.

Питання, які стосуються матеріалів не можуть, за Г. Земпером, розглядатися у відриві від способів і прийомів, що використовуються при їх обробці. Вони здійснюють цілком визначений вплив на форму, зумовлену матеріалом, який обробляється, з точки зору відповідності естетичного вигляду речі її призначенню.

Не менш важливими для формотворення Г. Земпер вважав зовнішні чинники (впливи локального й особистісного характеру), зокрема:

- клімат, природно-географічні особливості країни;
- характер народної освіти, історичний спадок і традиції;
- вплив конкретної ситуації (наприклад, розташування – у долині чи на горі, у місті чи селі);
- вплив замовників;
- майстерність художника, індивідуальні якості особистості, його умонастрій.

Розвиваючи міркування Г. Земпера, можна констатувати, що сукупність зовнішніх чинників зумовлює етнічне середовище кожного народу. Таким чином, справедливо стверджувати про національні особливості формотворення, національні стилі формотворення у прикладному мистецтві та дизайні.

На основі цієї класифікації і виходячи з власного трактування стилю у мистецтві, Г. Земпер, поєднавши первинні мотиви, що походять від головних функціональних потреб, архетипи житла (вогнище, тераса, дах, покриття) з основними групами сировинних матеріалів (за фізичними властивостями й особливостями обробки), довів існування чотирьох різних способів формотворення, від яких беруть початки первинні типи і на основі яких будується все предметне оточення людини. Підтвердження цієї думки знаходимо в автора: „Кожна з указаних основоположних частин будівлі може з повним правом вважатися сферою, в якій знаходить розвиток одна з чотирьох галузей художнього виробництва” [70, с. 113]. Таким чином, за Г. Земпером, керамічне мистецтво, а пізніше й мистецтво металообробки застосовуються у безпосередньому зв'язку з вогнищем, інженерне мистецтво та мистецтво кам'яної кладки використовувались у терасі або субструкціях, а теслярське мистецтво – в усьому, що пов'язане з дахом. З покриттям або огороженням у своєму розвитку найтіснішим чином була пов'язана майстерність виготовлення циновок і килимів (ткацьке мистецтво).

Розпочинаючи дослідження, Г. Земпер ставив перед собою завдання пошуку закономірностей та системи у розвитку прикладного мистецтва, на основі яких можна було б вивести загальні принципи, основні риси емпіричної теорії прикладного мистецтва. Він виходив з того, що подібно до еволюції в природі, протягом якої у всіх новоутвореннях можна виявити попередні мотиви, й у прикладному мистецтві існує обмежена кількість основних видів форм (типів), коріння яких сягає найдревніших традицій. Постійно повторюючись, вони є нескінченно різноманітними, в них немає нічого випадкового, адже все зумовлено чинниками, обставинами та зовнішніми умовами.

Г. Земпер протиставляє таку емпіричну теорію суто естетичним дисциплінам, абстрактній теорії прекрасного, яка розглядає форму як таку. Водночас він прагнув з'ясувати складові утворення форми, які самі не є формами – це ідеї, сили, матеріали та засоби, і поряд з ними вихідні елементи й основні умови, які визначають форму. Для цього він використав специфічний для мистецтвознавства того періоду метод систематизації та зіставлення. Вчений вважав такий метод неминучим у прагненні до групування за ознакою спорідненості, приведення всього похідного до первинного і простого, що є виключно корисним, бо полегшує досягнення широкого кола діяльності.

Особливо корисним у цьому сенсі він вважав досвід порівняльного мовознавства: „Мистецтво користується своєю особливою мовою з типів і символів, втілених у формі, які зазнавали у перебігу історії мистецтва численних перетворень, щоб вони ставали зрозумілими; тому вони настільки ж різноманітні, як і мови якими ми розмовляємо” [70, с. 114]. Будучи свідком досягнень наукового мовознавства, Г. Земпер вважав цілком правомірним і доцільним використовувати його принципи і методи у мистецтвознавстві: „... слід приділяти увагу, якої вони цілком заслуговують, питанням розвитку художніх форм, зародкам і корінням, з яких вони розвивалися, перехідним формам та різновидам форм” [70, с. 217].

Отже, Г. Земпер запропонував нову методику вивчення стилю, яка не співпадала з традицією опису й аналізу формальних систем, що існувала до середини XIX ст. в теорії прикладного мистецтва та екстраполювалася в систему художньо-промислової освіти Західної Європи. Розглядаючи прекрасне у мистецтві як похідну від безлічі зовнішніх та внутрішніх чинників, які діють у процесі його створення, вчений висвітлював естетичну проблему стилю у суто виробничо-трудовій площині, з позиції, за його словами, „художнику практично найбільш корисної та зрозумілої” [70, с. 148]. Г. Земпер розглядав будь-який твір прикладного мистецтва як єдність усіх чинників, що зумовлюють його створення, не абсолютизуючи матеріал виготовлення. Тому є помилковим віднесення його до пересічних матеріалістів (А. Гільдебранд, Г. Зергель, М. Каган).

Проведений аналіз фундаментальної теоретичної праці Г. Земпер дозволяє нам погодитися з думкою німецького дослідника Ю. Пауля [289] та класифікувати „Практичну естетику” як перший посібник з теорії формотворення, прикладного мистецтва і дизайну.

Грунтовні наукові розвідки Г. Земпера актуалізували й уможливили якісно новий поступ художньо-промислової освіти Західної Європи другої половини XIX ст., похитнувши вікове панування абстрактного знання, та відкрили шлях для активного розвитку прикладних видів мистецтва і дизайну.

ЛІТЕРАТУРА

1. Paul J. Gottfried Semper als Theoretiker *Dresden Hefte*. № 75, 2003. S. 27-35.
2. Оршанський Л.В., Силко Р.М. Готфрід Земпер та художньо-промислова освіта Західної Європи й України: монографія. Дрогобич, 2016. 281 с.

УДК 377.36:745.05:332.1

Лідія Сліпчишин
(Київ, Україна)

ВНЕСОК ЯВОРІВСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ В УКРАЇНСЬКЕ НАЦІОНАЛЬНЕ ВІДРОДЖЕННЯ

Анотація. Проаналізовано внесок Яворівської художньої школи як мистецького явища в українське національне відродження. Схарактеризовано передумови виникнення феномену Яворівської художньої школи та на її прикладі розглянуто модель функціонування етномистецької традиції. Обґрунтовано сутність інноваційної діяльності Художнього професійно-технічного училища імені Й.П.Станька. Окреслено основні напрями, через які освітній заклад бере участь в українському національному відродженні.

Ключові слова: національне відродження, мистецьке явище, народні художні ремесла і промисли, професійно-технічна освіта, Яворівщина.

Народна культура і мистецтво є виразником світогляду спільноти, який формується завдяки взаємодії людини з навколишнім середовищем. Яскравим прикладом такої взаємодії на малій Батьківщині є народні художні промисли й ремесла. Виготовлення самобутньої, високохудожньої продукції потребує збереження художніх, технологічних і виробничих традицій центру промислів і ремесел та їх розвитку, що передбачає не лише наявність народних майстрів, але й підготовку відповідних кадрів. Як показує ретроспективний аналіз розташування і функціонування в Україні (та й у сусідніх країнах) центрів народних художніх промислів, вони розташовувались у невеликих містах й селах і були пов'язані з місцевою промисловістю та її підприємствами. Дестабілізація роботи цих підприємств негативно вплинула і на розвиток цих центрів, і на зайнятість населення, і на художній рівень продукції, адже для виготовлення низькоякісних виробів не потрібне професійне навчання.

Дослідження процесів становлення і розвитку професійної освіти і навчання фахівців для промисловості та зокрема для художніх ремесел у Західній Україні за тривалий період (1872-2019 рр.) показало унікальний приклад життєздатності освітнього закладу, який сьогодні має назву ДНЗ «Художнє професійно-технічне училище імені Й.П.Станька» (Львівська область, смт Івано-Франкове). Ця школа належить до невеликої групи закладів, яким вдалося в пошуках нової ідентичності у різні часи звертатися до джерел народної творчості, зберегти і примножити традиції регіонального мистецтва, але вже на нових засадах. Заклад пережив п'ять періодів, пов'язаних із перебуванням Галичини у складі різних держав: австро-угорський, польський, окупаційний німецький, радянський і український.

Значна кількість науковців і практиків присвятили свої праці дослідженню різних аспектів функціонування Яворівської художньої школи, зокрема у контексті: декоративно-прикладного мистецтва в Україні та його видів (Є.Антонович, Л.Герус, М.Гнатюк, А.Дещук, Р.Захарчук-Чугай, Л.Орел, М.Сидор, М.Станкевич, О.Федина, О.Шпак), розвитку художньої професійно-технічної освіти (В.Радкевич, Б.Стебельський, Г.Субтельна), дидактики і методики навчання (Л.Більська, К.Кавас, М.Корець, Н.Косик, Б.Тимків). Незважаючи на те, що Яворівська художня школа як центр підготовки фахівців для народних художніх

промислів і фахівців деревообробної галузі відома давно, водночас науковцями недостатньо уваги було приділено її внеску в процес національного відродження.

Метою статті є аналіз внеску Яворівської художньої школи як мистецького явища в українське національне відродження. *Завдання* статті: схарактеризувати передумови виникнення феномену Яворівської художньої школи як мистецького явища; з'ясувати сутність інноваційної діяльності художнього професійного закладу; окреслити напрями впливу Яворівської художньої школи на українське національне відродження.

Створення освітнього професійного закладу в регіоні ініціюється тоді, коли в ньому виникає соціально-економічна потреба: дати можливість молодому поколінню здобути освіту, фах і відкрити шлях до побудови власної професійної кар'єри. Регіональний аспект здобування фаху пов'язаний з конкретними історичними обставинами, які впливають на професійне поле галузі: зміни в господарюванні, культурний процес, розвиток техніки й технології, занепад і зникнення одних професій, нагальна потреба в інших. У таких обставинах професійний освітній заклад має проводити гнучку політику і займатися освітнім маркетингом. Така потреба ініціювала в 1896 році в місті Яворові створення тимчасової майстерні «для виготовлення забавок», яка через три роки почала переорієнтовуватися із забавкарства на художню обробку дерева. Основним завданням школи було піднесення на вищий рівень промислу водночас з ушляхетненням їх виробів. Від 1896 року (за винятком 7 років, які припали на три війни) в школі основною була підготовка за професією «столяр-червонодеревець-різьбяр». Хоч були спроби польської і радянської влади змінювати профіль підготовки на суто технологічний, та заклад неухильно дотримувався стратегії на використання креативного потенціалу регіону, пов'язаного з різними видами народного мистецтва і художніми ремеслами, та популяризації високих стандартів художньої професійно-технічної освіти.

Завдяки високопрофесійній роботі художників-майстрів освітній заклад зберіг і примножує освітньо-мистецькі традиції Яворівщини, що дає підстави говорити про існування «Яворівської художньої школи». Ознаки цієї школи можна побачити в творчості багатьох випускників, які практикують і яворівську різьбу, і вже виробили свій стиль різьблення, або творчо інтерпретують яворівський розпис. Закладів такого типу, як ДНЗ «ХПТУ ім. Й.П.Станька», в Україні було кілька, тому не дивно, що випускники розпорошились по всій території країни, а також за її межами. Значна кількість випускників стали відомими людьми у сфері мистецтва, виробництва та освіти, зокрема й за кордоном.

Значними перевагами освітнього закладу, які сприяють формуванню його іміджу, є: *по-перше*, якість підготовки фахівців, що залежить від якості абітурієнтів, педагогічного колективу і навчально-методичного забезпечення; *по-друге*, наявність освітньо-професійних традицій та цінностей; *по-третє*, наявність творчого розвивального середовища; *по-четверте*, професійна кар'єра випускників за профілем навчання. Сьогодні для художніх професійно-технічних навчальних закладів важливо не опинитися в маргінесному стані та не опуститися до рівня провінційності. Це означає, що потрібно дбати про фіксування досвіду і досягнень, зберегти все найкраще зі створеного, тобто традиції, та водночас проводити активну роботу по впровадженню нового, тобто інновацій, що створює передумови для *затребуваності як закладу, так і його випускників*.

Як зазначено [3, с. 318], в результаті цілеспрямованої діяльності людей з'являються нові елементи культури (інновації), які в процесі розвитку в певному суспільстві традиціоналізуються. Інноваційна діяльність професійного художнього закладу має ґрунтуватися на таких принципах: *«Перший принцип* – розробити спектр виробів, достатньо нескладних у виконанні, але які мають, з одного боку, прикладне значення (предмети побуту та щоденного вжитку), з другого – забезпечують високий рівень художньо-естетичного оформлення. *Другий принцип* – художнє оформлення повинно поєднувати народні традиції прикладного мистецтва та норми художньої творчості. ... *Третій принцип* – якнайбільше розвинути в студентів почуття стилю, смаку, їх композиційних здібностей. У цьому випадку розвиток традиції відбувається в напрямі сучасних художніх пошуків, але коріння не втрачається» [1, с.165]. Ці принципи лягли в основу інноваційної діяльності ХПТУ імені

Й.П.Станька, а втілення художньо-прикладної традиції здійснюється через випускників, які своє професійне життя пов'язали з мистецтвом у всіх його проявах.

Як зазначає М.Станкевич, сучасне етнічне народне мистецтво характеризується певним набором етномистецьких традицій, способами їхньої трансляції і формами функціонування. Жанрові та локальні традиції функціонують за допомогою певних стереотипів (технологічних, декорування, засобів виразності, іконографічних, семантичних, тектонічних, артефактів). Водночас важливими є нагромаджений досвід як однієї людини, так і поколінь майстрів, які наслідують традицію: «... це специфічні частинки мистецьких цінностей, що відтворюються і передаються у часі» [2, с. 95]. Отже, вихід локальної традиції за межі регіону певним чином впливає на традиції в інших географічно-етнографічних регіонах. Це дає підставу говорити про формування мистецької школи. На основі дослідження проблеми функціонування етномистецької традиції С.Арутюнов запропонував багатовимірну діахронну модель, яка за своєю сутністю є моделлю життєвого циклу традиції, що унаочнює дію процесів, які одночасно перебігають в її реальному вимірі [2].

Головними ознаками виникнення мистецької школи є: значущість результатів роботи фахівців; наявність значної кількості висококваліфікованих послідовників; високий авторитет у мистецьких колах; громадське визнання; спільні художньо-естетичні погляди учасників; оригінальність методики роботи; наявність лідерів, які володіють умінням підбирати творчу молодь і навчати її професійної майстерності, заохочувати самостійність мислення та ініціативу. Якщо мистецька школа виникла на базі освітнього закладу, то потрібно враховувати чинники, які «забезпечують стійкість, стабільність, протяжність у часі й просторі та повторювання типових мистецьких ситуацій (стереотипів)», і створити організаційно-педагогічні умови для нагромадження, відбору і передачі досвіду, відтворення і захисту традиції, і, що дуже важливо, активно шукати інновації, які могли б бути стійкими в часі. Практично школи виникають на третій стадії моделі етномистецької традиції і зникають на п'ятій [2].

У контексті визначення потужності діяльності школи та її впливу за межами регіону доцільно виділити рівні випускників за критеріями – *досягнення і вміння передавати* її художньо-естетичні погляди наступним поколінням митців. Цінність існування мистецької школи визначається наступністю в опануванні, передачі традиції та впливом на інші традиції чи школи. Відповідно до виокремлених критеріїв доцільно поділити випускників на п'ять груп: *перша* – особистості, які на основі засвоєної мистецької традиції зуміли знайти власний шлях в мистецтві, добилися значних успіхів і створили власні школи майстерності; *друга* – особистості, які засвоїли мистецьку традицію, добилися значних успіхів і готують послідовників в освітніх закладах; *третья* – особистості, які засвоїли мистецьку традицію, у подальшому поєднали її з іншими традиціями, добилися значних успіхів і готують послідовників; *четверта* – особистості, які засвоїли мистецьку традицію і побудували власну професійну кар'єру; *п'ята* – особистості, які засвоїли мистецьку традицію, але працюють за іншим фахом. Завдяки випускникам першої групи традиція транслюється в інші регіони, збагачує інші види мистецтв. Чим більше випускників першої групи, тим тривалішою є оптимізаційна стадія моделі етномистецької традиції. Зростає також ймовірність того, що серед випускників знайдуться інноватори, здатні дати друге життя традиції [3, с.147].

Внесок Яворівської художньої школи в українське національне відродження відбувається різними шляхами: підготовка фахівців для художніх і технологічних професій, які розпочинають трудову діяльність у різних місцях України і за її межами; функціонування Музею історії художніх ремесел Яворівщини; проведення щорічних конкурсів фахової майстерності з професії «різьбяр по дереву і бересті»; проведення щорічної науково-практичної конференції «Вікова спадщина українського народу – регіональний аспект», участь у спеціалізованих заходах.

Освітнім закладом від 1946 року випущено більше 13 тис. фахівців, серед яких є ряд особистостей, відомих у професійних, мистецьких і наукових колах. Зокрема: О.Олешко (осередок художнього різьблення на полтавській фабриці художніх виробів ім. Лесі

Українки), А.Колошин (мистецька школа чернігівської народної різьби по дереву), І.Ариванюк (майстер з різьблення по дереву і виготовлення авторських більярдних кійів, м.Луцьк), О.Ковальов (доцент кафедри теорії і методики початкової освіти Глухівського державного педагогічного університету), І.Гавришкевич (член Національної спілки художників України, м.Львів), Б.Тимків (завідувач кафедри декоративно-прикладного мистецтва та етнодизайну Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника), М.Гнатюк (доцент кафедри фахових методик і технологій початкової освіти Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника), М.Сидор (доцент культурології та мистецької освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка), П.Старух (член Національної спілки художників України, м.Львів) та багато інших.

У 1958 році в училищі була створена методична кімната, в якій зберігалися кращі роботи з художньої різьби учнів і майстрів виробничого навчання. З часом зібрана колекція стала основою для створення музейної кімнати, а згодом при підтримці Львівського музею етнографії та художнього промислу було створено Музей історії яворівських художніх промислів. Перший запис у спеціальному зошиті з дерев'яними палітурками зроблений 18 жовтня 1964 року. Училище проводить активну виставкову діяльність, в якій почесне місце займають експонати «Музею історії художніх ремесел Яворівщини». Це найстаріший музей на Яворівщині.

У пошуках сучасних елементів доповнення і модернізації етнотрадиції училище бере участь у різноманітних заходах позанавчальної діяльності, які водночас вирішують проблему соціалізації учнів, виводять їх на вищий рівень оприлюднення творчого досвіду, а також з метою професійної орієнтації молоді. Найпопулярнішими формами цього напрямку роботи є: конкурси фахової майстерності, виставки (тематичні, профорієнтаційні, звітні, досягнень тощо), майстер-класи, фестивалі, пленери, заходи у рамках обміну досвідом, персональні та групові виставки. Ці заходи, в основному, мають різну мету, але їх об'єднує прагнення знайти новий поворот, штрих, напрям, творчу ідею спочатку для доповнення мистецького явища, жанру цікавими знахідками, а згодом вони можуть дати поштовх до модернізації.

Вже поспіль 10 років з ініціативи ДНЗ «ХПТУ імені Й.П.Станька» проводиться конкурс фахової майстерності з професії «різьбяр по дереву і бересті», що збирає найкращих учнів освітніх закладів, які вже встигли розкрити свої творчі здібності, набути потрібних знань і освоїти вміння на такому рівні, коли можна говорити про їх професійну майстерність. З року в рік творчі роботи учасників дивують композиційними рішеннями, рівнем художньо-естетичного й технічного виконання, різноманітністю конкурсних завдань. Якісно виготовлені вироби поповнюють експонати музею закладу.

Метою проведення щорічних науково-практичних конференцій «Вікова спадщина українського народу – регіональний аспект» є підвищення активності громад до збереження традицій духовної та матеріальної культур територій, використання етнічних ресурсів для самоідентифікації населення, збереження етнотрадицій в умовах глобалізаційних змін, обговорення проблем підготовки майбутніх фахівців художнього профілю і ролі особистості в культурологічних процесах, ролі музеїв у збереженні етнотрадицій, ознайомлення з науково-дослідницькою роботою у контексті збереження традицій та досягнень декоративно-прикладної діяльності українців. Особлива увага звертається на виявлення проблем і недоліків в етнокультурному вихованні молодого покоління, знаходження потенційних ресурсів і з'ясування причин, чому вони не задіяні.

Таким чином, на основі зазначеного вище можна стверджувати, що за результатами освітньої та художньої діяльності ДНЗ «ХПТУ імені Й.П.Станька» перетворилося в мистецьке явище, відоме як Яворівська художня школа. Цьому сприяли: по-перше, увага органів освіти, влади і роботодавців до проблеми підготовки молоді до професійної діяльності з урахуванням здібностей і потреб держави; по-друге, самосвідомість населення, громади та окремих особистостей; давні традиції народних ремесел і промислів. Інноваційна діяльність закладу виявляється в тому, що його керівництво є чутливим до сучасних

тенденцій в розвитку національної української культури та займає активну позицію щодо культурно-історичної спадщини. Результатом такої діяльності є наявність значного доробку педагогів та учнів у різних проявах. Втілення художньо-прикладної традиції Яворівської художньої школи здійснюється через випускників, які своє професійне життя пов'язали з мистецтвом у всіх його проявах.

Сьогодні Україна переживає чергове випробування на готовність втримати те, за що боролись предки впродовж століть: українську ідентичність, яка включає в себе багато складових. Однією зі складових є той напрям, в якому працює ДНЗ «ХПТУ імені Й.П.Станька», що продовжує і розвиває етномистецьку традицію Яворівської художньої школи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Куєвда В.Т. Традиція. *УРЕ. Т.11*. Київ : Гол. редакція УРЕ, 1984. С.318.
2. Сліпчишин Л. В. Яворівська художня школа: освітньо-мистецький аспект. Львів : Срібне слово, 2017. 240 с.
3. Станкевич М.Є. Мистецтвознавчі аспекти теорії традиції. *Народознавчі зошити*. 1997. №2. С. 91–99.

УДК 27-523:7.071.1(477.8)«185/19»

Василь Хомин
(Івано-Франківськ, Україна)

САКРАЛЬНЕ МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

***Анотація.** Стаття присвячена розвитку українського сакрального мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ століття, яке відіграло важливу роль у творчості західноукраїнських художників. Значна увага приділена діяльності “Товариства для Розвою Руської штуки” та впливу європейської художньої освіти на митців.*

***Ключові слова:** Українське сакральне мистецтво, Теофіл Копистинський, іконопис, іконостаси, “Товариство для Розвою Руської штуки”, релігійний живопис, західноукраїнське мистецтво, художні традиції, композиція, колористика.*

Українське сакральне мистецтво наприкінці ХІХ – початку ХХ століття практично відкривало нову сторінку у творчості західноукраїнських художників. Створювалися різні мистецькі організації, серед яких відзначимо, зокрема, діяльність “Товариства для Розвою Руської штуки”. До цього об’єднання входили високопрофесійні художники, які, передусім, ставили собі за мету піднести нашу штуку і витворити руску школу...” (з реклами “Товариства” 1899 р.).

Найбільшим замовником мистецьких творів була церква. Священники за допомогою парафіян проводили реставраційні роботи в дерев’яних храмах, замінювали знищені часом ікони новими, а якщо була можливість, то зводили нові муровані святині, які потребували внутрішнього оздоблення. Надзвичайно міцною була тоді співпраця архітекторів і художників. Практично не знаходимо жодної новозбудованої церкви, до оздоблення якої не були би залучені професійні різьбярі, позолотники, художники-іконописці. Всі інтер’єри оформлялися одним чи групою мистців, які в комплексі розробляли всі без винятку предмети у приміщенні споруди. Таким чином, храм поставав єдиним монументальним твором високодуховної та мистецької культури.

Вирішальну роль у подальшому розвитку малярства, як і всього західноукраїнського мистецтва, відіграв приплив свіжих творчих сил. На рубежі ХІХ – ХХ ст. в активне життя включився загін молодих художників, вихованців європейських художніх академій, серед яких особливою обдарованістю і працездатністю виділявся Теофіл Копистинський.

Здобувши професійну освіту у Краківській школі образотворчих мистців у відомих художників В.Лушкевича, Л.Дембовського і у Віденській Академії мистецтв у художників

Х.Рубена, К.Майєра, К.Блааса, підтримував дружні стосунки з польським живописцем Я.Матейком і угорським – М.Мункачі [1, с.26].

Ближче знайомство Т.Копистинського з цими художниками та їх творчістю сприяло утвердженню в його роботах образно-художніх принципів романтизму. Саме тому ми велику увагу приділяємо аналізу творів, виконаних наприкінці XIX ст., коли ці риси проявилися найпоширеніше. Високий рівень освіти дозволив йому вирішувати складні завдання. Працю над релігійним малярством розпочав у 1870-х роках і майже до останніх днів свого життя виконував окремі релігійні композиції, іконостаси, копії з ікон, настінні розписи. Реєстр художника включає 107 міст і сіл Галичини [2, с.315]. Його ікони збереглися у Львові – відомий вівтарний образ “Преображення” (1899-1900 рр.); в Національному музеї – “Христос у в’язниці”, “Христос після бичування”, “Богородиця з дитям” (1910 р.) та у Львівському музеї історії релігії – “Благовіщення”, “Коронування Марії” (1878 р.).

У творчості Т.Копистинського поєднані традиції давньоукраїнського та західноєвропейського малярства. Створено власні композиції “Христос у в’язниці”, виконана на основі гравюри Кляубера. Зразком для образу Богородиці до ікони “Богородиця з дитям” для церкви с. Зазулинці послужила “Мадонна на троні” Іттенбаха, проте художник зберігає власну колористичну палітру [2, с.316]. Він виконує ряд іконостасів: у 1875 р. – для церкви у м. Миколаєві Львівської обл. (живопис іконостаса збережений); у 1897 р. – для церкви Успіння Богородиці с. Жовтанці Кам’яно-Бузького р-ну Львівської обл.; у 1900 р. для церкви Архангела Михаїла с. Рудники Миколаївського р-ну Львівської обл.; у 1908 р. для церкви у м. Жидачеві Львівської обл. та іконостас для церкви с. Маклашева Львівської обл.

Аналізуючи ці іконостаси, ми відразу зауважили їхній чіткий поділ на яруси. Починаючи зверху, один за одним йдуть ряди пророків, апостолів, святковий ряд, намісний ряд.

Для кожного із них усталене певне число полотен з тим чи іншим варіантом іконографії, відмінне композиційне вирішення. На передньому плані зображені намісні образи: праворуч від Райських воріт бачимо Христа-Учителя, ліворуч – Богоматір-Одигітрію (Провідницю). Їхні півпостаті або постаті па повен зріст подано у фас. Оригінально вирішує художник тло ікони, колір якого перебуває у межах різноманітних відтінків золотого, тим самим підкреслює зображення фігури святих. Вертикальний, подекуди скісний ритм складок хітона, гіматія створюють спокійний, врівноважений образ. Цьому сприяє і поєднання таких близьких за семантикою кольорів, як золотий, червоний, білий і та синій, рідше зелений. Фігури написані великим планом на золотому тлі. Для кожної з них автор підбирав відповідний жест, велику кількість різносторонніх складок одягу, що робить фігуру об’ємною. Цілісність сприйняття іконостаса досягнута Т.Копистинським завдяки послідовності розміщення різних за стилем ярусів, а також поступового зменшення величини образів зверху донизу, виділенню його центральної осі, завершенням якої в переважній більшості виступає “Розп’яття з Предстоячими”. Ці іконостаси є свідченням того, що Т.Копистинський, подібно до інших митців, при написанні іконостаса перш за все виходить з вимог замовника.

В зображенні ікон та розписах митець розташовує головного героя на передньому плані у центрі. У багатофігурних композиціях виділяє його освітленням. При вирішенні простору він звертався до неглибокої перспективи, заданої кількома паралельними до передньої площини планами, або до нейтрального кольору тла, який допомагав об’єднати фігури.

Іконографічна програма іконостасів укладалася за активної участі братства. Традиційний релігійно-диктатичний зміст іконостасних зображень розширений за рахунок введення нових для українського мистецтва тем образів. Поява їх зумовлена обставинами тогочасного життя. Зміни у розвитку іконопису в Галичині відбувалися під впливом прогресивно-демократичних ідей та національно-визвольних тенденцій в 1870-х рр. Художники цього періоду дедалі частіше виконували портрети відомих громадських діячів, які зробили вагомий внесок у розвиток національної справи, а також простих людей, які були

носіями народних тенденцій. Високий рівень освіти, яку отримав Т.Копистинський в Кракові та Відні, дозволив йому вирішувати складні завдання. Художник робить наголос на духовності як силі, що здатна змінити оточення.

Він малює в першу чергу людей, невдоволених тогочасним суспільним життям. Щоб це підкреслити, Копистинський використовує певні прийоми, зображує свої персонажі в скромному вбранні, яке не має чітко вираженого кольору, що допомагає, в свою чергу, ще більше привернути увагу глядача до обличчя портретованого.

У той же час у творчості художників старшого покоління було вже чимало творів, які розповіли про життя простої людини. Багато живописців в основу своїх картин закладали глибокий зміст, їх хвилювала доля народу, його соціальні проблеми, духовне життя. Так, у другій половині XIX ст. у Франції таким митцем був Ж.Мілльє, в Німеччині – А.фон Мендель, Угорщині – М.Мункачі [3, с.30], Польщі – О.Котсіс [4, с.27]. Ці тенденції властиві Т. Копистинському. Він у своїх полотнах прагнув розкрити перед глядачем реалістичні образи української природи і селянського побуту. Увагу художника привертати окремі особистості, чия діяльність кардинально вплинула на історичну долю суспільства. Таким чином, в іконі ставало можливим утвердження реалістичних тенденцій. Це, зокрема, добре видно при вивченні намісного образу Богоматері-Одигітрії, який в Т.Копистинського має два варіанти вирішення. Перший – притаманний більш раннім творам художника. На руках у Богоматері Син, який, розвівши руки, нахиляється до глядача (церква Святої Трійці с. Вільшаниці Львівської обл., церква Святого Миколая м. Миколаєва Львівської обл.) [5, с.535]. Мистець зобразив її в момент, коли вона віддає Сина людям задля їхнього спасіння. Знаючи Його долю, Марія благально дивиться на благально дивиться на тих, кому передає Його. В обличчі Марії прослідковується сум. Подальша творчість художника призвела до появи другого варіанту вирішення образу Богоматері (церква Св. Миколая м.Звенигорода Львівської обл., церква Різдва Пресвятої Діви Марії с.Миколаєва Львівської області, церква Архангела Михаїла с.Рудники Львівської обл. та інші) [5, с.535]. Повий образ вимагав від живописця вирішення не подібного до попереднього, адже Богоматір не тільки великодушна жінка, але й наставниця людей. Митець намалював Богоматір у момент, коли вона пригортає до себе Ісуса, що й допомогло Йому показати, наскільки уважно вона є для нього. Правою рукою Богоматір вказує на Дитя, яке тримає книгу, і тим самим дає відповідь на питання, кого повинні слухати люди, за ким іти. В її образі немає суму, натомість добре прослідковується зосередженість, впевненість, переконаність.

Серед ряду ікон образів релігійного жанру є такі, в яких Т.Копистинський особливу увагу відводить пейзажу. Прикладом можуть служити цокольні ікони церкви Успіння Пресвятої Богородиці с.Жовганці (Львівська обл., Кам'янка-Бузький р-н). Зображений в іконах благословенний, нагадує мальовничу природу Галичини. В сюжетах вперше в українському малярстві осмислено відтворено складні пейзажні мотиви (пагорби, густі групи дерев та будівлі). Простір розділений на ближній і дальні плани. У сцені “Неопалима купина” художник на передньому плані подає кущ, а позаду Мойсея рівнину, на якій пасуться вівці. Розкинута пластична манера письма в творах органічно єднає постаті персонажів з пейзажним оточенням.

Сакральне(монументальне) малярство на зламі XIX-XX ст. художники створювали за схожою композиційно-тематичною схемою, а розміщення сцен узгоджувалося з архітектурним вирішенням церковної споруди. Для збереження художньої цілісності ансамблю інтер'єра було вкрай необхідно врахувати виправданість розміщення кожної композиції, де розчленування малярських площин робило акцент, у більшості випадків, на симетричності місцезнаходження кожного сюжету. Таким чином, стінопис органічно пов'язувався із архітектонікою церкви, стилем та розміщенням композиції, динамікою руху орнаментальних мотивів і колористичною гамою. Він був виразно поділений на окремі цикли, які в ілюстрованому порядку розміщувалися на стінах споруди. Відповідно до будови храму та архітектонічного вирішення інтер'єру, художники застосовували сміливі ракурси до величини площ поверхні та склепінь. Композиційно вони зорганізовані в такий спосіб, що

глядач має можливість прослідкувати за логічним розвитком та кульмінаційними завершеннями кожного із зображень поліхромії. Працюючи над ними, Т.Копистинський повсякчас звертався до образно-художньої концепції своїх попередників, збагачуючи їх новим розумінням завдань мистецтва, яке викристалізовувалося під безпосереднім враженням від вивчення народного життя.

Можна стверджувати, що творчим пошукам Т.Копистинського, як і багатьох його сучасників, властиві загальноєвропейські традиції, але їх еволюція відбулася на національному ґрунті.

В 1898-у році в Галичині було засновано “Товариство для Розвою Руської штуки”. Утворилися майстерні, в яких різьбили іконостаси, а окремі мистці викопували образи до них. Діяли тоді А.Пилиховський, С.Томасевич (його образи можна побачити в маленькому іконостасі Вознесенської церкви на Знесінні у Львові), Т.Копистинський (іконостаси у Миклашеві, Миколаєві та ін.), О.Скруток, Ю.Панкевич, Я.Пстрак, Д.Монастирський автор образів до іконостасів (м.Долина, монастир редemptористів та Голоську, тепер цей іконостас в Андріївській церкві на Клепарові, село Женів біля Глинян, один поверх іконостаса в церкві у Крилосі біля Галича та інші). В Преображенській церкві у Львові члени “Товариства для Розвою Руської штуки” виконали іконостас. Ікони в ньому належать О.Скрутку, медальйони із зображенням до святих на перилах сходів проповідальниці Т.Копистинському, велика картина “Мойсея” та “Христос перед Пилатом” К.Устияновичу [6, с.59].

К.Устиянович намагався побачити героїв Біблії в контексті їхнього історичного й духовного середовища, але із перенесенням певних акцентів цих образів на сьогодення. Так, образ Мойсея в нього, як і в славіній поемі Івана Франка, пов’язувався з очікуванням змученою Україною свого національного Мойсея, котрий вивів би народ із рабства.

Газета “Діло” 1888 року писала, що й такий мистецький засіб, як зображення передвечірнього жовтогарячого освітлення, нагадує захід сонця в Карпатах [7, с.95].

Сучасником Т.Копистинського був Ю.Панкевич, родом з Рогатинщини. Він підіймав малярство на високий художній рівень через введення народних елементів, що було характерно для Галичини того періоду. Про згадані твори Панкевича тепло відгукувався К.Устиянович, зазначаючи, що вони є новаторсько оригінальні.

Прикладом цього може слугувати ікона до іконостаса, два бічні вівтарі та оздоблення стін розписами церкви в селі Сільці, іконостас церкви в Борисові на Тернопільщині, в якому обличчя апостолів - це типи з народу, портрети селян, мальовані з натури (одяг, тло, мотиви українського народного орнаменту).

Т.Копистинський, К.Устиянович, Ю.Панкевич створили наприкінці ХІХ ст. фактично новий вид сакрального малярства в греко-католицьких церквах Галичини. Вони використовували освячені віками суто іконо-образи й сюжети, але вводили їх у конкретну історичну епоху. У зв’язку з цим в іконо-образах зросла роль довкілля, особливо пейзажу та зображення інтер’єру. Образ набував більшої ілюстративності, приковував увагу віруючих численними історичними деталями, які, проте, не відвертали уваги від іконного містичного характеру самого образу чи події.

Мистці прагнули актуалізувати образ, наблизити його до умов України. Для прикладу може послужити розмалювання К.Устияновичем церкви в Бутинах, що неподалік від Жовкви. Устиянович зобразив в композиції “Страшний Суд” серед грішників, яких відправляють до Пекла, ненависників України. Серед них тодішній намісник Галичини польський граф Голуховський. Про цей вчинок дали знати намісникові і той подав на українських малярів скаргу до суду. В результаті композиція “Страшний Суд” була перемальована.

Проблема релігійного живопису постала перед нашим мистецтвом на початку ХХ ст. передусім як проблема культурологічного характеру. І Церкви почали сприймати не тільки як чи не єдину інституцію, де прищеплювали народним масам національну свідомість, а як середовище, здатне сприяти культурному та естетичному розвитку громадянства. Спроби нового трактування релігійних сюжетів після Т.Копистинського були в творчості М.Сосенка, О.Кульчицької, О.Куриласа, П.Холодного та інших митців.

Саме М.Сосенко був першим мистцем, що почав малювати дещо інакше й застосовувати, в деякій мірі, форми іконного малярства. Він вчився у майстрів сецесії. У Львові працював у Національному музеї це дало Сосенку змогу більш детально вивчити нашу стару ікону. Малював церкву у Підберезівцях біля Львова у стилі сецесії, потім, як видно, ознайомився з російськими виданнями візантійських і російських стінописів та ікон. Їх вплив бачимо у виконанні святилища. Сосенко застосовував орнаменти рукописів і до них підбирав стиль для зображення святих.

На особливу увагу заслуговують іконостаси у церкві Св. Онуфрія Василянського монастиря у Львові і церкві Св. Трійці Василянського монастиря у Дрогобичі.

В самій ідеї створення іконостаса для львівської церкви Св. Онуфрія були закладені принципи не повторів молодих тоді неовізантійських пам'яток, а звернення до мистецтва часів українського бароко. Різьба іконостаса була виконана на зразок Краснопущинського іконостаса [8, с.25].

М.Сосенко один із перших художників, хто намагається створити якісно новий іконопис, який повинен мати і національні ознаки, і відповідати рівню мистецтва Європи на початку ХХ ст.

Так, образи святих у “молільному чині” мають стилізовану подобу ідеалів даної епохи і водночас професійно наділені підкреслено монументальними рисами, характерними для класичного іконостаса [8].

Порівнюючи два іконостаси церкви Св. Онуфрія і церкви Св. Трійці, бачимо: якщо в іконостасі церкви Св. Онуфрія декор є ще в стилі, характерному добі бароко, то в іконостасі церкви Св. Трійці в Дрогобичі ведеться пошук форм основи, яка базується на декорі, характерному для бойківського мистецтва початку ХІХ ст. Тому дрогобицький іконостас є ще більш самобутнім.

Пошуки нових засобів художнього вислову в ділянці сакрального мистецтва зайняв М.Бойчук. Він інтуїтивно відчув відсутність духовної бази, звернувся до традицій давньоукраїнського іконопису. Базою своїх пошуків нових засобів мистецького виразу, крім давнього іконопису, М.Бойчук обрав творчість майстрів італійського Відродження: Джотто, Чімабус, Лоренцетті, творчість яких мала свої корені в мистецтві Візантії, як і український іконопис. У Львові розмалював стіни каплиці “Дяківської Бурси” на вулиці Петра Скарги. За престолом у півкруглій ніші була виконана ікона Тайної Вечері, яка в даний час зберігається в Національному музею м Львова, на стінах між вікнами зображено святого пророка Іллю (якому в печеру ворон приносить поживу) та “Христос Пантократор”, виконаний на склепінні. Аналіз роботи М.Бойчука свідчить про те, що в його особі започаткувався видатний майстер як світського, так і сакрального мистецтва.

У статті, присвяченій “Дяківській Бурсі”, І.Свенціцький писав: “Бойчук взяв за основу до розписів фігурні композиції візантійсько- романського примітиву” [9, с.28].

На початку ХХ століття ідеї, що виникали в середовищі художників, знайшли своїх прихильників і в церковному середовищі, особливо в особі митрополита Андрея Шептицького. Церковним малярством на той час займалося багато осіб, однак шляхом пошуків відважилися піти декілька. Це – М.Сосенко, М.Бойчук, після війни П.Холодний, М.Федюк. Н.Дадишок, М.Осінчук.

Виходячи з давніх традицій українського іконопису, Т.Копис- тинський, подібно до К.Устияновича, Ю.Панкевича, М.Сосенка, М.Бойчука, П.Холодного та ін., доповнив вироблений століттями канон написання ікон, який зайняв належне місце в генезі західноєвропейського мистецького процесу. Творчі надбання українських мистців другої половини ХІХ початку ХХ ст. стали основою для подальшого розвитку сакрально-монументального мистецтва наступних десятиліть.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голубець М. Сто літ галицького малярства //Голубець М. Галицьке малярство. – Львів, 1928. – С.23-31.
2. Женлинська О., Кость Л. Теофіл Копистиинський: життя і творчість. До 150-річчя від Дня народження // Народознавчі Зошити. – №5. – Львів, 1997. – С. 314-317.

3. Альошина Л. Михайло Мункачи. – М.: Мистецтво, 1960.
4. Островський Г. Котсис. – М.: Мистецтво, 1963.
5. Купчинська Л. Тсофіл Копистиийський і західноукраїнський іконопис // Народознавчі Зошити. – №5. – Львів, 1998. – С.535-538.
6. Ярема В. Про розвиток нашого іконознавства та про спроби відродження іконопису та церковного розпису // Дивний світ ікон. – Львів, 1994. – С.58-66.
7. Степовик Д. Історія української ікони Х – ХХ ст. – К., 1996.
8. Скоп Л. У пошуках національного стилю// Галицька брама. – №4. – Львів, 1999. – С.25.
9. Бартіш І Монументальні розписи М.Бойчука в Галичині //Образотворче мистецтво, – 1998 – №2. – С.28-30.

УДК 75.058 (075.8)

*Анастасія Чуднівська
(Дніпро, Україна)*

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ У ТВОРЧОСТІ Н. ТУРЧИН

***Анотація.** Стаття присвячена огляду творчого доробку заслуженої майстрині народного мистецтва Н. Турчин та особливостям авторської інтерпретації петриківського розпису в своїй творчості.*

***Ключові слова:** народне мистецтво, петриківський розпис, рослинний орнамент, підлаковий розпис, панно, сюжетна композиція.*

Село Петриківка на Дніпропетровщині широко відоме як центр народного декоративно-прикладного малярства, де багато талановитих майстрів продовжують багаторічну традицію. Дослідженню петриківського розпису приділяло уваги багато науковців, зокрема, Є. Берченко [1], Б. Бутник-Сіверський [2], Н. Глухенька [3], Л. Тверська [4], Т. Кара-Васильєва [5], Ю. Смолій [6]. Вони розглядали його в етнографічному, стилістичному, символічному аспекті, розглядали творчість окремих майстрів. Петриківський розпис протягом останніх ста років зазнав численних модифікацій, пов'язаних з авторською творчістю, попри те, що є мистецтвом народним. Тенденція до унікальності, оригінальності, вираження авторського погляду та нового трактування елементів в межах традиції прослідковується. Особлива **актуальність** дослідження здобутків того чи іншого автора існує в Петриківці, оскільки село все ще залишається першоджерелом, але через велику кількість художників, окремі талановиті особистості часто підлягають узагальненню, а їх стилістика індивідуально досліджується мало. Однією з художниць, яка має яскраву авторську індивідуальність, та філософський підхід до творчості, вважаємо Ніну Турчин.

Ніна Іванівна Турчин (13.08. 1941) – майстер петриківського розпису, член НСХУ (1980), лауреат республіканської премії ім. Н. Островського (1979), заслужений майстер народної творчості України (2007). Майстриня з дитинства захоплювалась малюванням, особливо її вабили кольори. До сьогоднішнього дня Ніна Іванівна дивується, «як воно так дивовижно в природі відбувається, що кладеш чорну зернину маку в чорну землю, а виростає червона квітка і тільки така як у маку». Здібності до малювання помітив і підтримував батько майстрині, який купив їй перші в школі кольорові олівці [7].

Після закінчення школи Ніна Іванівна мала намір вступати до Дніпропетровського художнього училища, але здійснитися тому на той час не судилося. Саме тоді в Петриківці за ініціативою Ф. Панка, відкривається цех підлакового розпису при промартілі «Вільна селянка», куди Н. Турчин беруть ученицею. Розпису навчалася у Ф. Панка, який значно вплинув на творче становлення художниці. З 1958 – 1971 року працювала на фабриці «Дружба». З 1971 – працювала в Експериментальному цеху петриківського розпису

Дніпропетровського художньо-виробничого комбінату Художнього фонду Спілки художників України, потім в ЦНМ «Петриківка».

У ранній творчості художниця надавала багато уваги розробці авторських квіткових форм, які були дещо укрупнені і значно деталізовані. 1960-ті майстриня створює декоративні панно, використовуючи в них традиційні елементи, але тяжіє до укрупнення центральних квітів, намагається не перевантажувати картинну площину дрібницями, дає їх стримано. Її композиції цього періоду чіткі, каліграфічні і лаконічні.

У 1970-х художниця проявляє себе як талановитий колорист, створюючи нові та незвичні кольорові гами та форми квітів, наприклад, «Букет» (1970). Майстриня створює цікаву форму квітки, скоріше похідної від кучерявки, п'ять пелюсток якої трактуються як листя, між ними проглядає жовте тло-серединка. Зовні пелюстки пов'язані рядом мазків, що поєднують їх у цілісну квіткову форму.

Роботи 1980-х – 1990-х відзначаються віртуозним технічним виконанням. Художниця активно включає до своїх композицій орнітоморфні мотиви, зокрема півні, зозулі, лелеки, пави, наприклад, «Петриківський килимок» (1986), «Півник у квітах» (1996).

У зрілі роки Н. Турчин ще більше поринула у своє захоплення кольором, з яким багато експериментує і часто зосереджується на зображеннях атмосфери, тимчасових природних станів: ранок, день сонячний чи похмурий, сутінки, пори року тощо. Багатство найрізноманітніших відтінків, об'єднаних в один колорит створює майже імпресіоністичний настрій деяких її робіт («Осінь пісня» (2003), «Холодний ранок» (2016), «Рожевий світанок» (2016). Колір в роботах майстриня порівнює з мелодією пісні: «Сюжет, як і текст пісні – призначений для трактування і осмислення розумом, а колір, як і мелодія – має торкнутися душі, виражаючи чуттєво-емоційний аспект твору». [7].

Серед її улюблених мотивів у пізній творчості, окрім квіткових орнаментів, все частіше з'являються декоративні пейзажні мотиви. У них домінує тепла гамма. Особливо вдало художниця малює підлаковий розпис по дереву, де вона не просто механічно поєднує золотаве тло деревини з розписом, а з великим смаком намагається згармоніювати його з приємною дерев'яною текстурою, часто обігруючи її недоліки, перетворюючи на чесноти («Після дощу» (1998), таріль «Лелеки над селом» (1990-ті). Майстриня створює високохудожні композиції на тлі нетонованого дерева, віртуозно обігруючи його природну текстуру як частину пейзажу. Пейзажні мотиви з українським сільським краєвидом, петриківськими квітами та лелеками у теплому лаконічному колориті, стали візитівкою авторського стилю Н. Турчин.

В сюжетних роботах, головні образи яких розкриваються через птахів, майстриня часто торкається філософських тем та вічних цінностей, доброти, вірності, кохання («Сім'я» (2008), «Перше побачення» (2008), «Веселі пташки» (2016), «Мамина наука» (2016). В основному арсеналі образів, які використовує майстриня, значне місце відводиться калині, лелекам і фантастичним птахам, через які художниця може передати свої відчуття. Для мисткині «немає кращого птаха за лелеку, адже лелека приносить дітей, а немає більшого щастя за народження дитини. Лелеки поселяються в тих дворах, де спокій, де немає сварок, де закладене щастя, і мостять гніздо на відкритій місцевості, щоб нічого не заважало бачити сонце». Ще, на думку майстрині, у лелеці поєднуються три чисті символічні кольори: білий, чорний і червоний» [7].

Символічне значення у творчості Н. Турчин мають і фантастичні птахи. Пташина пісня – це метафора щастя, добробуту та миру, адже пташка співає, коли тихо, мирно, не співає, перед грозою чи коли чує постріли гармат і рушниці. Символічного навантаження майстриня надає кольорам. У її мальовничому світі: червоний – пристрасть, зелений – життя, синій – небо, фіолетовий – космос. Саме тому майже не користується останніми, бо вважає, такі висоти для себе недосяжними [7].

Отже, творчість Н. Турчин самобутня і багатогранна. Народна мудрість та традиція малювання набувають авторської інтерпретації та філософського бачення. Традиція трактується не через механічне відтворення, а має творче переосмислення. Твори Ніни Турчин характеризуються оригінальністю і високим ступенем стилізації. Багата фантазія

майстрині дарує все нові й нові фантастичні форми квітів, цікаві композиційні та кольорові знахідки. Підкреслена асиметрія, нюансне трактування кольору, оригінальність, чіткість і цілісність композиції, значна варіативність елементів в межах однієї роботи та каліграфічність їх виконання – особливості, що характеризують роботи Ніни Турчин.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берченко Є. В. Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. Зошит 1. Дніпропетровщина [Текст] / Є. В. Берченко. – Харків-Київ: Держвидав України, 1930. – 41 с.
2. Бутник-Сіверський Б. Українське народне мистецтво. Живопис. / Б. Бутнік Сіверський, В. Нагай, В. Самойлович. – Київ : Мистецтво, 1967. – Т. 4. – 224
3. Глухенька Н. Петриківські майстри декоративного розпису/ Н. Глухенька. – Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1959. – 23 с.
4. Петриківка: Альбом репродукцій. Petrykivka / Album of reproductions / Упоряд.-редакційна колегія., вст.ст. Л. Тверської. – Дніпропетровськ: ВАТ «Дніпрокнига», 2001. – 216 с.:іл.
5. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». – Київ: Либідь, 2005. – 280 с., іл.
6. Смолій Ю. О. Хатне малювання Петриківки другої половини ХІХ - першої половини ХХ століття (витоки, еволюція, художні особливості) [Текст] : дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.06 / Смолій Ю. О.; Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2011. – 183 арк. – Бібліогр.: арк. 165-183.
7. Архів Чуднівєць А. 1) Спогади Н. Турчин про петриківський декоративний розпис та розповідь про власну творчість. Аудіозапис. (2018).

УДК 7.072.2(477)ШЕВЧЕНКО

Василь Щербак
(Київ, Україна)

ЄВГЕН ШЕВЧЕНКО – ПОБОРНИК РОЗКВІТУ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

***Анотація.** Стаття присвячена діяльності Євгена Ігоровича Шевченка — видатного українського культурного діяча, мистецтвознавця та лексикографа. В ній висвітлюються його внесок у розвиток народного мистецтва України, зокрема як голови Національної спілки майстрів народного мистецтва України, його видавнича діяльність, включаючи підготовку енциклопедичних праць, та зусилля з популяризації традиційної культури через численні мистецькі видання й організаційну роботу.*

***Ключові слова:** Євген Шевченко, народне мистецтво України, НСМНМУ, народна деревообробка, українська народна тканина, енциклопедичні видання, культурно-мистецька діяльність, народна творчість, популяризація мистецтва, художнє різьблення.*

Євген Ігорович Шевченко – визначний український культурний та громадський діяч, мистецтвознавець, лексикограф, книговидавець, дослідник традиційної народної культури, талановитий майстер художнього різьблення, умілий організатор художньо-творчого процесу у культурно-мистецькій сфері.

Тож цілком правомірно й заслужено Євген Шевченко з 2004 року очолює Національну спілку майстрів народного мистецтва України (НСМНМУ), у заснуванні якої в 1990 році брав активну участь, маючи до того необхідний фаховий досвід, став одним з перших її членів і відповідальним секретарем та одним із секретарів Великої ради Національної спілки, а з 1994 р. впродовж десяти літ очолював Київський осередок НСМНМУ, тобто до обрання його головою всеукраїнської Національної спілки майстрів народного мистецтва України. Під його керівництвом Спілці вдалося зберегти творчу галузь, вивести народне мистецтво на рівень статусу національного.

Народився Є.І. Шевченко 20 січня 1961 року у с. Преображенка Криничанського району Дніпропетровської області в родині учителів. Після закінчення середньої школи із Золотою медаллю та Дніпропетровського державного університету (1983) працював у Музеї народної архітектури і побуту України, в установах культури, народної освіти. А з 1990 року й донині його творчо-пошукова, дослідницька й адміністративно-організаційна діяльність пов'язана з Національною спілкою майстрів народного мистецтва України, її заснуванням, відродженням та розвитком традиційних різновидів народної художньої творчості.

Прагнучи надати народним майстрам фахову теоретичну й практичну допомогу, запровадити заохочувальні стимули, Євген Шевченко активно провадить пошуково-дослідницьку, творчо-організаційну, видавничо-пропагандистську роботу. 1997 року вийшло друком підготовлене ним унікальне видання під назвою «Народна деревообробка в Україні: Словник народної термінології» (Наук. редактор М. Кодак. – Київ: Артанія, 1997. – 312 с.: іл.). У цьому виданні йдеться не тільки про способи народної деревообробки та відповідну термінологію (назви виробничих процесів, інструментів, продукуваних виробів, предметів, необхідних у повсякденному житті людини), а й про основні породи дерев України, деревообробні спеціалізації, технологічні процеси, у вигляді додатків – про міри довжини (не еталонні), міри рідини, міри насипних та ін. В цілому видання являє собою вагоме наукове дослідження. Автору вдалося цікаво й переконливо, в енциклопедичному стилі розповісти про роль і значення дерева в житті людини впродовж багатьох віків. Книга з вдячністю використовується народними майстрами у їх творчій роботі як важливий фаховий посібник.

Через два роки побачило світ знову-таки енциклопедичного типу наукове дослідження Євгена Шевченка «Українська народна тканина» (Відп. редактор П. Гриценко. – Київ: Артанія, 1999. – 416 с. : іл.). Зазначивши, що в Україні тканина з найдавніших часів відігравала важливу роль у господарстві й побуті, автор у розділі «Народна тканина як елемент традиційної культури українців» лаконічно й чітко висвітлює походження та розвиток ткацького народного промислу за основними історичними етапами – від виготовлення сировини, барвників, технік ткання, орнаментики до практичного створення тканин різного призначення.

Основу видання становить розділ «Словник народної термінології» (стор. 41–385), який містить близько 9000 термінів і понять стосовно тканин та ткацького промислу й засвідчує багатство народної лексики українців та ретельне науково-пошукове опрацювання автором величезної кількості відповідних джерел. Книга гарно художньо й поліграфічно оформлена та видрукувана. Проект і графічне опрацювання Романа Калиша, Євгена Шевченка; комп'ютерний дизайн Віктора Мальчева; комп'ютерне складання Ольги Ластівняк; графічні ілюстрації Жанни Шевченко; обкладинка Василя Перевальського.

Книга Євгена Шевченка «Українська народна тканина» розрахована на майстрів народного мистецтва, етнографів, мистецтвознавців, культурологів, працівників спеціальних навчальних закладів, музеїв та широке коло читачів.

Як голова Спілки Є. Шевченко, починаючи з 2005 року, налагодив випуск мистецьких видань альбомного типу, присвячених окремим відомим майстрам народного мистецтва. Причому сам здійснює упорядкування та пише вступні статті до кожного з таких видань. Їх уже видрукувано більше двадцяти. Серед них книги, присвячені таким визначним митцям, як Марфа Тимченко, Марія Примаченко (Приймаченко), Ганна Собачко-Шостак, Олександр Ганжа, Василь Завгородній, Василь Сідак, Микола Теліженко, Степан Ганжа, Віктор Наконечний, Надія Бабенко, Євгенія Геник, Марія Буряк, Михайло Онацько та ін.

Важливого значення надає Євген Шевченко пропаганді різних видів народної творчості. І знову ж таки при цьому постає як автор-упорядник окремих видань з особисто написаними до них вступними текстами. Такими є вже видані книги «Український вишитий рушник», «Українське народне малярство» (2005), «Українська народна іграшка» (2011), «Українська витинанка» (2013), «Кращий твір року» (2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015) та ін.

Євген Ігорович здійснює фахове редагування видань про народне мистецтво, підготовлених до друку іншими авторами, зокрема таких: *Настасія Марусик-Жмендак*.

Барви Буковини (2006), *Володимир Титаренко*. Миски Поділля (2007), *Настасія Марусик*. Стародавні буковинські вироби з бісеру (2017) та інших; розробляє концепцію і макет спеціальних випусків журналу «Народне мистецтво», присвячених знаменним датам (350-річчя утворення Козацької Держави, 20-річчя Національної спілки майстрів народного мистецтва України, тощо).

За ініціативою та практичною співучастю Є. Шевченка засновано ряд премій в галузі традиційного народного мистецтва для відзначення кращих майстрів. Такими відзнаками стали: Всеукраїнська премія імені Данила Щербаківського, Київська обласна премія імені Петра Верни, Всеукраїнська молодіжна премія імені Костянтина Широцького, Мистецька премія Київ імені Сергія Колоса, Всеукраїнська премія імені Стефана Таранушенка. Євген Ігорович є також ініціатором і співзасновником мистецьких відзнак: «За збереження народних традицій» (2009), «За збереження народної культури» (2009), «Майстер року. Народне мистецтво» (2017).

Євген Шевченко провадить велику громадську роботу – як голова Координаційної Ради Національних творчих спілок України (з 2014), головний редактор журналу «Народне мистецтво», керівник видавничого центру «Народні джерела», співавтор проекту Закону України «Про народні художні промисли», автор проекту Постанови Кабінету Міністрів України «Деякі питання реалізації Закону України «Про народні художні промисли», член Комітету Національної премії України імені Тараса Шевченка (2007-2011), член Правління Всеукраїнського агентства Авторських Прав (з 2004), голова Державної художньо-експертної ради з народних художніх промислів України (з 2002), співголова ГО Всеукраїнський форум «Українська альтернатива» (з 2015), організатор Всеукраїнських симпозіумів-практикумів для майстрів народного мистецтва за видами художньої творчості (щорічно).

При надзвичайній зайнятості службовими та громадськими справами Євгенові Ігоровичу вдається також віднайти час і для суто творчої, особистої мистецької праці. Він – неабиякий майстер художнього різьблення. Це засвідчують його оригінальні, філігранно виконані в дереві твори «Дажбог» (1996), «Волхв» (1998), «Колесар» (1999), «Дідо з рибою» (2007), «Семаргл-Переплут» (2002), «Велесове коло» (2003), «Старий ложкар» (2004), а також естетично вишукані предмети побуту – ковші, жбани, черпаки, ложки, інші художньо вражаючі вироби. Твори Є.І.Шевченка зберігаються в музейних та приватних колекціях України і світу.

За багаторічну сумлінну працю, спрямовану на збереження та розвиток національної культури, Євгена Ігоровича Шевченка удостоєно державних нагород: Заслужений діяч мистецтв України (2002), орден «За Заслуги» III ступеня (2006), орден князя Ярослава Мудрого V (2009) та IV (2017) ступенів, а також високих відомчих відзнак: Лауреат Всеукраїнської премії в галузі народного мистецтва імені Данила Щербаківського (1997), Срібна медаль Національної академії мистецтв України (2011), Почесна грамота Міністерства культури України (2016), Лауреат Всеукраїнської премії імені Івана Огієнка (2016).

ВИКЛАДАЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАСИЛЯ ДЕВДЮКА У ВИЖНИЦЬКІЙ ШКОЛІ

***Анотація.** У статті проаналізовано умови та засади створення школи гуцульського мосяжництва та деревообробництва Василя Девдюка, її творення та новітні традиції культури, типологію творів цього мистецтва першої половини XIX століття на Гуцульщині.*

***Ключові слова:** Василь Девдюк, мистецтво гуцулів, мосяжництво, художнє деревообробництво, різьблення по дереву, типологія творів гуцульського мосяжництва.*

***Актуальність теми** зумовлена особливостями формування в Україні новітнього сприймання мистецького спадку нашої нації. Цього вимагають інтеграційні процеси, які передбачають збереження автентичних ознак кожної нації. Найвпливовішим репрезентантом у цьому процесі є культурна спадщина регіонів нашої держави.*

Різьбярство та мосяжництво гуцулів належать до найбільш впізнаваних зразків мистецтва України. Тому знання їх історії та виокремлення технологічних засад цих ремесел є важливим для збереження цих видів українського мистецтва.

***Мета нашого дослідження.** Можна припустити, що твори Василя Девдюка стали основою, на якій виникла новітня традиція різьблення кінця XIX – початку XX століття. Важливою віхою у цьому процесі стала школа Василя Девдюка та методологія викладання в ній, типологія творів.*

Відповідно до мети статті ми поставили такі завдання: вивчити стан дослідження цієї теми в науці: зокрема, в мистецтвознавстві, етнології, культурології; виокремити типологію творів гуцульського мосяжництва; визначити чинники, які зумовили виникнення новітніх традицій, започаткованих Василем Девдюком та втілених у роботах його учнів.

Завдання дослідження зумовлюють комплексний підхід до обрання методів дослідження. Головними з них є: діалектичний метод як загальний метод наукового пізнання; загальнонауковий метод (аналіз, синтез, абстрагування, узагальнення, наукова індукція, дедукція, класифікація); методи емпіричного аналізу (спостереження, опис).

Об'єкт дослідження – школа Василя Девдюка та традиції гуцульського мосяжництва та деревообробництва.

Предметом дослідження є історичні та соціально-культурні передумови виникнення школи мосяжництва та деревооброблення на Гуцульщині у першій половині XIX століття.

Джерельною базою дослідженні стали наукові, публіцистичні та художні твори щодо обраної теми та аналіз художніх зразків мосяжництва та деревообробництва на Гуцульщині початку XX століття.

Огляд літературних джерел Основні вихідні дані чи засновки для визначення джерел і мистецьких характеристик давньої етнотрадиції художнього дерева Гуцульщини XVIII–XIX століть ми беремо з праць В. Шухевича, А. Будзана, М. Моздира, О. Соломченка, М. Станкевича та інших учених.

Австрійська Комісія у справах промислу в Галичині мала Крайову комісію, яка була дорадчим органом Крайового відділу у справах промислу. «Серед них низка шкіл і відділів художньої обробки дерева» [8, 122].

На початку п'ятого навчального року (1909) директор Вишницької школи Филип Лешовський дає таку інформацію для зацікавлених осіб (подаємо без стилістичного опрацювання): «Краєвий научний заклад для різьбярства і металевої орнаментики (оздоби) у Вишниці має на цілі учити синів мешканців руських гір на Буковині вроджену тому населенню штуку різьбярства і металевої орнаментики та тим способом плекати сю галузь буковинської домашньої штуки. Наука триває три роки.

Крім науки в штучі різьбярства і металевої орнаментики уділяє ся в школі також елементарну науку (читати, писати і рахувати).

Управа школи мусить з великим задоволенням сконстатувати, що населенє дуже інтерисує ся научним закладом та що ц. к. правительство і високий красвий Відділ всіми силами школу підпирають» [7, 3 – 4].

Отже, школа, до якої був запрошений працювати Василь Девдюк, була невелика. Щороку на навчання приймали десять учнів, але деякі згодом залишали її, тож у 1907–1908 навчальному році налічувалося 22 учні, переважно з околиць Вижниць. З них 10 — першого року навчання, 2 — другого року, 4 — третього і 5 — четвертого випускного року. Всі вони отримували місячну стипендію, що становила 20 корон [7, 4 – 6].

Основне навчання відбувалося в майстерні як практична робота по 7–8 годин щоденно. Чотири рази в тиждень проводилися теоретичні заняття з читання, письма, рахунків, геометрії і «проекції» [7, 7] (може, проектування, — в нашому розумінні композиція).

Асортимент дерев'яних виробів, які виготовляли в школі, переважно зводився до традиційних предметів побуту або таких, що появилися під впливом новочасної міської галантереї: столики, скриньки, рамки для образів, настінні тарілки, топірці, ложки, коробки, вази, підсвічники, табакерки, філіжанки, цукорниці, консолі, ручні дзеркала, туалетні коробки, кузілки, ручки для нагайки, ножики для розрізання паперу та інше.

Перелік металевих виробів був значно меншим: пряжки до чересів, лускоріхи, бартки для гуцульських палиць, персні тощо [7, 7–8]. Процесом їх виготовлення керував В. Девдюк, починаючи від вирізування дерев'яної моделі, створення керамічної форми й самого відливу з розплавленого «мосяжу». Та найбільше уваги майстер приділяв остаточній обробці предмета.

Загалом викладання у Вижницькій школі майже нічим не відрізнялося від інших художньо-промислових шкіл Галичини, хіба що залежало від особистостей учителів. «За короткий час талановиті народні майстри В. Шкрібляк та В. Девдюк наполегливою працею домоглися значного піднесення художньої майстерності учнів цього закладу. Їхні дерев'яні вироби користувалися значним попитом. На виставці в Бухаресті 1906 року вони були відзначені найвищою нагородою, а на хліборобській виставці в Чернівцях 1903 року одержали золоту медаль» [1, 31]. Високого успіху учні й учителі домоглися на першій українській хліборобській виставці в Стрию 1909 року [7, 8].

Мистецькі вироби з дерева й металу учнів навчального закладу Вижниць мали також великий успіх на виставках у Відні, Празі та на світовій виставці у Парижі [84, 8].

Протягом року учні виготовляли велику кількість художньої продукції, наприклад, протягом 1903–1909 років було вироблено 709 предметів на суму 5806 корон, які відправили для збуту в крайовий магазин [7, 7].

У 1911 році при Вижницькій школі був відкритий новий відділ столярства й токарства під керівництвом Франца Вагнера та Антона Вилинського, а саму школу перейменували у «Красвий научний заклад для столярства, токарства, різьбярства і металевої орнаментики». Зміна статусу школи збільшила кількість учнів і вчителів, а поява токарської справи дала можливість розширити асортимент виробів: точені барилочки, кубки, «пушки» та ін. Водночас В. Девдюк у 1912 році навчає виливати з металу попільнички, стремена, згарди хрестикові тощо [4, 11]. Про нього у річному звіті за 1911–1912 роки записано: «Василь Девдюк, майстер, навчав інтарсії (треба розуміти інкрустації. — Авт.) перловою масою, виливання з металу і металевої оздобы (39 годин у тиждень)» [4, 5]. Маємо всі підстави вважати його передовсім фахівцем із металірного й водночас майстром інкрустації.

Василь Девдюк і Василь Шкрібляк за час праці на відділі гуцульського домашнього промислу Вижницької школи підготували понад 100 майстрів.

Уже в 1912 році самостійно працювали такі випускники цього закладу: «Іван Торак у Селятині, Іван Одочук і Теодор Петрук в Берегометі, Микола Бабчук, Павло Додяк і Микола Гайдук у Рівні, Мирон Хромей і Яремія Чипіль у Виженці, Дмитро і Павло Кордяки в Черногузах, Василь Шевчук у Мілієві, Теодор Зласійчук у Підзахаричу та Іван Труфін в

Іспасі. Дев'ятьох із сих учеників наділив краєвий відділ столярним і токарським, взглядно різьбярським начинням» [4, 3–4].

Ідея відкриття власної приватної школи у Девдюка виникла, ймовірно, ще у Вижниці. Він розумів, що Вижницька школа майже недоступна для вихідців із Галицької Гуцульщини, бо була розрахована переважно на молодь Північної Буковини. З інших країв учні прибували сюди рідко, практично одиниці. Не в усіх його обдарованих земляків була можливість навчатися далеко від дому в Коломийській школі деревооброблення. До того ж вона була далекою від справжніх інтересів майстрів народного мистецтва. Сприймала традиції формально, як дивовижу. Сучасник писав, що там виготовляли «різні меблі у стилі гуцульським, а також меблі у стилі Відродження і в смаках сецесії (...), учнів навчали не тільки на зразках гуцульських, але й на романських, готичних, Відродження і сучасних» [12, 454].

Після загарбання Північної Буковини Румунією 1918 року Вижницька школа перестала функціонувати і В. Девдюк повертається у рідний Старий Косів. Уже наступного року він починає працювати разом із сином Миколою (1904–1991) [9, 32]. Коловорот фатальних історичних подій і зміна влади в Галичині призвели до того, що потаємна думка про створення власної школи поступово почала здійснюватися. 1922 року до нього на навчання приходять перші учні: Петро Баранюк, Василь Кабин і Микола Тимків. Бракувало інструментів та обладнання, були труднощі з сухим матеріалом.

1923 року майстер іде на рішучий крок: позичає гроші під значний процент у львівському товаристві «Достава» й купує столярний та токарний верстати [1, 37].

З великим ентузіазмом узявся майстер до праці. Столярні роботи виконували в майстерні, а різьбярські — в хатній кімнаті, відповідно для цього пристосованій.

Курс навчання тривав три роки, стільки ж, як у Вижницькій школі. В. Девдюк прагнув зробити зі своїх учнів справжніх майстрів. Він незмінно дотримувався правила, яке любив повторювати: «Коли дам учням все, що сам знаю, тоді хай кожен іде своєю дорогою» [1, 38]. Тому після закінчення трирічного терміну окремі учні ще залишалися на річну або дворічну практику.

Першим трьом випускникам В. Девдюк видав свідоцтва про закінчення школи [9, 38], хоча існує й інша версія, що на відкриття школи «офіційного дозволу він від властей так і не дочекався» [6, 90]. Та важливе інше: за 18 років зі школи-майстерні Девдюків вийшло 45 майстрів народного мистецтва [9, 32]. Тридцять із них, найактивніших, на початку 1930-х років утворили спілку «Гуцульська різьба», яка дбала про оптові закупки матеріалів і збут виробів. Станом на 1935 рік спілка мала 1350 злотих власного капіталу з річним обігом близько 50 тисяч [11, 67].

Важливо, що В. Девдюк не лише навчав учнів, а й передавав свій досвід і новаторські знахідки іншим майстрам, які хотіли технічно вдосконалити свій фах. З цієї причини в майстерні Девдюків часто працювали різьбяр Петро Корпанюк з села Яворова і дуже відомий майстер художньої обробки металу та шкіри Федір Якіб'юк, на прізвисько Болейчук, із села Снідавка [1, 38].

Отже, невелика майстерня-школа в Старому Косові була своєрідним центром мистецької обробки дерева й металу. Тут навчали раціонального знання технології, давніх мотивів орнаментики і впроваджували нові. «Фольклорна традиція тут синтезується з традицією мистецькою, що створює вже інший рівень розвитку народного мистецтва» [5, 46–8].

Про методику навчання В. Девдюка знаємо з розповідей його сина Миколи. Вона складалася з низки окремих методів, що ґрунтувалися на принципах народної педагогіки та академічної школи, які він засвоїв під час навчання у Відні та тривалої праці у Вижницькій школі.

У майстерні В. Девдюка учні виготовляли об'ємні форми предметів столярною або токарною технікою. Вчитель постійно твердив, що дерево, призначене для обробки, повинно бути дуже сухим (воно сушилося не менше ніж 8–10 років), це запобігало деформації і розколюванню виробу. У столярстві особливого значення майстер надавав ювелірній

точності виконання прямих або скісних з'єднань («на цинки»). Після складання виробу здійснювалося остаточне шліфування.

У токарстві В. Девдюк навчав надавати виробам зовнішнього «валкового» профілювання та вміння вибирати внутрішні порожнини, починаючи від ледь увігнутого тареля й завершуючи глибокою чашею, кубком, рахвою тощо. Він особливо наголошував на прецизійному щільному припасуванні до рахви накривки або інших точених деталей, які з'єднувалися одна з одною.

Особливої вправності й старання вимагала «викладанка», яка іноді доповнювала різьблення або ж виступала самостійним декором. Учитель проводив окремий навчальний курс інкрустації: найперше темними породами дерева, наступним процесом була інкрустація світлим деревом і перламутром і на завершення — крученим дротом і металом («жирування»), а також «впусканє» кораликами бісеру.

Він навчав досконалого політурування. Учні згадують, що В. Девдюк був дуже строгим, вимогливим і доброзичливим учителем. Він завжди працював поряд з учнями, показував їм різні методи обробки й оздоблення, контролював їхню роботу. «Він вимагав надзвичайної точності у виконанні різьби та інкрустації. Найменша помилка кваліфікувалася як невиконання всієї роботи» [1, 38].

Освіченість, широкий кругозір і тривала викладацька практика дозволила Василю Девдюку стати новатором у декоруванні дерев'яних творів. Його новаторські спрямування створили феномен косівської школи металіства і деревообробництва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Будзан А. Ф. Різьба по дереву в західних областях України / К., 1960. — 106 с.: іл.
2. Бутник-Сіверський Б. С. / Українське радянське народне мистецтво: 1941. - 1967. — К., 1970. — 216 с.: іл.
3. Довідник по фондах Українського державного музею етнографії та народного промислу АН УРСР. — К., 1956. — 116 с.
4. . Захарчук-Чугай Р. В. Виставка творів Шкрібляків-Корпанюків / НТЕ. — 1970. — № 4. — С. 108 – 110;
5. Народне мистецтво: Каталог експозиційного відділу народного мистецтва. — Львів, 1955. — 49 с.: іл.
6. Некрасова М. А. Народне мистецтво як частина культури. 1983. — 343 с.
7. Соломченко О. Народні таланти Прикарпаття / К., 1969. — 53с.: іл.
8. Шмагало Р. Т. Вижницькому коледжу декоративного і прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка — 90 років / Мистецько-літературний альманах. Щовипадник. — 1995. — Вип. 16. — С. 25;
9. Шухевич В. Гуцульщина: Репринт. вид. 1899 р. / Верховина, 1997. — 352 с.
10. Юсипчук Ю. Майстри гуцульського деревообробництва першої половини ХІХ ст. і новаторство Шкрібляків / Мистецтвознавство' 99: Науковий збірник. — Львів, 1999. — С. 153–166.
11. Eutelberger R. Die Oesterreichische Kunstindustr und heutige Weltlag /Wien, 1871.
12. Seweryn T. Huculska wykładanka w drzewie / Przemysł, rzemiosło i sztuka.— 1924. — № 1, 2.

**ВИДАТНИЙ СКУЛЬПТОР-РІЗБЯР УКРАЇНИ –
ВАСИЛЬ ІВАНОВИЧ СВИДА (1913-1989)**

Анотація. У статті розглядаються біографічні нариси Василя Івановича Свиди – митця скульптора – різьбяр. Аналізується творчо-мистецька, громадсько-культурна діяльність Василя Свиди, адже глибокоосмисленість цієї проблематики є вкрай необхідною потребою сьогодення.

Ключові слова: скульптур, різьбяр, реставратор, Василь Сvida, біографія.

За фахом – народний скульптор-різьбяр, реставратор церковної скульптури (класика, готика, бароко).

Народився Василь Іванович Сvida 22 жовтня 1913 року в с. Пацканьово Ужгородського району. Пройшов повний курс навчання (1930-1934) у Ясінянській художньо-промисловій ремісничій школі (нині – Рахівщина), яка була організована Чеським урядом у 1924 р. як невеликий фахово зорієнтований заклад зі збереження і розвитку віковичних народно-мистецьких традицій: різьба по дереву, витвори зі шкіри, вишивка, ткацтво, предмети церковного і народного вжитку. Перші навчителі В. Свиди – живописець О.

Елень,

скульптор-різьбяр

Г. Голишовський і різьбяр-технолог В. Фулік. Пізніше Василь Сvida здобув фах реставратора-професіонала (церковна пластика) у широковідомій майстерні з реставраційних робіт п'яти братів Котрбових (м. Брно, нині – "Чеська Республіка).

Під час виконання складних скульптурних творів, поновлених (кругла скульптура, низьких і високий рельєфи), мав неодноразові зустрічі й поради словацьких скульпторів: Сільви Ілкової-Лацінової (м.Брно) та братиславського скульптора Вацлава Каутмана. Після повернення на Закарпаття долучився до активного творчого життя краю. За вагомі здобутки в мистецтві став членом Спільки художників СРСР (із 1946 року). Згодом став головою Закарпатської організації Спільки художників УРСР (із 1951 по 1961 рр.).

Довготривалий навчитель в Ужгородському училищі прикладного мистецтва, Відділ художньої обробки (різьби) дерева.

Депутат Верховної Ради УРСР та неодноразовий депутат Закарпатської обласної й Ужгородської міської рад декількох скликань. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1957 р.), народний художник УРСР (1973 р.), лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка у 1983 р. за горельєф «У сім'ї єдиній» (період створення і виконання твору 1979-1982 рр.).



Медаль і плакета присвячені Василю Свиді. Автор Михайло Белень

Славнозвісне ім'я Василя Івановича Свида – митця скульптора-різьбяр ствердилося з усіх витоків підґрунтя народного мистецтва Закарпаття і сягнуло до найширших звершень пошуків у різних жанрах мистецтв на теренах усієї України. Доробок автора відбувся (незважаючи іноді на чийсь лукаву упередженість, нещирість, певне словоблудство й критиканство) класичним першоджерелом творчих здобутків у другій половині ХХ століття.

Я не буду детально вести опис його складної біографії, про яку знаю (як його колишній учень) набагато більше, ніж будь-хто інший, із усіма життєвими успіхами, а також негараздами й проблемами. Зрештою, мені б дуже хотілося (і я це досліджуватиму), щоб знайшлася в майбутньому добросовісна людина-фахівець, яка б узялася достеменно, по-науковому дослідити й вивчити для нащадків всю творчо-мистецьку, громадсько-культурну діяльність Василя Свида, адже глибокоосмисленість цієї проблематики є вкрай необхідною потребою сьогодення.

Не хочу грішити перед Богом, але не скоро, переконаний, появиться у Карпатському ареалі такої ваги мистецька особистість, яка би з такою християнською любов'ю і мудрістю увіковічила епохи минулого (звичаї, обряди, легенди, усні перекази мовою пластики) та буденність нелегкого життя, яке сам пережив митець, сповідуючи красу, маючи проникливе співчуття до простого люду Карпат.

Гортаючи сторінки каталогів його персональних виставок (1968 р. – м.Київ, 1973 р. – м.Ужгород, 1977 р. – м.Ужгород, 1986р. – м.Будапешт, разом із художником А. Коцкою), знаходжу багато помилок у датах, фактах, розмірах творів і таке інше, що свідчить про певне поверхове ставлення людей, причетних до цих справ та дещо незрозумілі тлумачення правдивості аналізу його творчої спадщини.

Однак час – неперевершений суддя і працює великою правдою на світлу пам'ять В. Свида. Маючи неабиякий досвід і обізнаність щодо етнокультур слов'янських народів із часів володінь трансільванських князів і королів, мимоволі зважуєш: завдяки благовісній долі Свида як митець стався великим Свидою тому, що всі набуті ним секрети пластики (а творилися вони тисячоліттями) й не менші секрети методів, технологій реставрації (про що Василь Іванович мені завжди розповідав), пройдені у церковному мистецтві, різьбяр-виконавець за вісім років вивчав майже достеменно до найменших дрібниць.

Водночас, будучи людиною неабияких творчих здібностей від природи і маючи дар власного світоглядного проникнення в архаїчність витоків народного мистецтва та через філософську узагальненість професійного мистецтва, він зміг досить швидко знайти своє, непідробне образотворче місце і продовжитись у споконвічній народній культурі.

Звісно, що чогось випадкового у мистецтві майже не буває. Світогляд і його поглиблення приходять (здобуваються) не легко. Спочатку – осягнення азів штудій, потім час від часу – деякі впливи попередників і тільки згодом вимальовується творення з набутого досвіду власної дороги у світі мистецтва.

Василь Свида добре знався на народних традиціях чехів, словаків, угорців, поляків, румунів. Як ніхто інший – відчував тематичність символізму з народного духовного багатства (слід віддати належне – Свида зробив кроки такого поступу вперше на Закарпатті). Образотворчість задумів (а його улюблені матеріали виконання теракота, дерево) давали якнайширші можливості досвідченому майстрові-виконавцю розкрити неординарну сутність власного темпераменту (свидівського), обачливого тонкощами відбору художника, торкаючись вічних тем пращурів: любові, праці, материнства, віри у щастя і майбуття...

Бездоганність і вивершеність свидової, влучно поєднаної (народної і майже професійної) пластики немає аналогу в образотворчому мистецтві України. Митець пізнається з тисяч творів серед інших митців. У творчості художника людина - найголовніший герой. Своєрідним початком, ніби відліком сформованої пластики Василя Івановича є виняткової вдачі скульптура «Поцілунок матері» (1946 р.) – твір, який невдовзі стає класикою українського народного мистецтва, у якому відображено земну філософію життя: дитина, хліб, мати... одвічна любов жінки до своєї крихітки-малечі...

Загальновідомо, що роки дитинства і юності, спогади про рідних батьків, зрештою, місцини, де зростав, уперше закохувався у дівчину створюють у душі уявну книгу – сповідь

свого давного минулого... Першопричинність сокровенних почуттів природа дарує всім без винятку, але не кожний зуміє їх збагачувати творчою працею.

У цей період фахової зрілості визрівають притаманні тільки Свиді новітні твори. Серед них: «Пори року – весна, літо, осінь, зима» – чотири горельєфи (1947 р.), «Гуцулка з бесагами» (1948 р.), «Гуцул з сокирою» (1948 р.), «Лісоруби Закарпаття підписують Стокгольмську відозву боротьби за мир» (1950 р.), «Ліквідація неписьменності» (1952 р.), «Закарпаття» (1954 р.), «На полонину» (1956 р.), «Над книгою» (1958 р.), «Опришки» (1960 р.), «А коні воду п'ють...» (1969 р.) та унікальна за задумом, вишукана пластично композиція (багатофігурна) «Аркан» (1962 р.), яка за своєю одухотвореністю та мистецькою довершеністю рівнозначна скульптурі «Поцілунок матері».

Талант об'ємно-пластичних здібностей Василя Свиди з кожним роком стрімко розвивався вперед. Розмаїття жанрової тематики дедалі заворожує фахового глядача чудовими пошуками персонажів. Створюється особлива декоративність, узагальненість, етнографічність одягу закарпатців. А про подальші високої майстерності твори, такі як «Художники у гостях у А. Ерделі» (1976 р.), «Над колискою» (1982 р.), «Моя рідня» (1977 р.), «Сім'я» (1983 р.), «До молодого на весілля» (1982-1984 рр.), можна написати роман про кожний твір окремо, всебічно висвітливши долю закарпатців, або ж це може бути правдива повість про самого митця, його нерозривну любов до краси і біль душі за рідних й дорогих серцю славних країн.

На сьогодні у мене найщиріші спогади про Василя Івановича Свиду як про щиросердного навчителя. Людина, яка навчила мене (бо ж довіряв більше за всіх) не тільки професійної різьби у дереві, композиції, ліпки, але й точної заточки будь-яких інструментів. Іноді час від часу просив мене, як сумлінного учня, допомагати у товстелезних ковбицях дерева обрубувати форми новостворюваних скульптурних задумів. А згодом, через довгі роки і після штудій у Київському державному художньому інституті (1977-1983 рр.) та академічних майстернях АМ СРСР (1986-1989 рр.), повернувшись додому, допомагав йому ліпити портрети, руки у скульптурах тощо у його епохальних роботах: «Сім'я» (1983 р.) та «В сім'ї єдиний...» (1979-1982 рр.). Ми разом й надалі вчилися один в одного – як, жартуючи, говорив і посміхався Василь Іванович.

В останні роки свого життя навчитель майже щодня заходив до мене в майстерню, що була розташована поряд. А я, зі свого боку, до нього. Маючи завжди піднесений настрій, я старався його підбадьорити ще більше, бо бачив, як відчайдушно багато працював. Наслухався від нього всіляких довоєнних історій, багато почув і дізнався про наших старших митців: Бокшая, Ерделі, Грабовського, Коцку, Манайла, а найбільше про нашого земляка академіка І. Грабаря, за що йому вдячний на все життя. Слід сказати однозначно, що без численних, вистражданих душею творів В. Свиди неможлива повна уява багатства образотворчого мистецтва Карпатського краю.

Помер Василь Іванович Свида 19 квітня 1989 р. Похований у м.Ужгороді на цвинтарі «Кальварія».

Наразі працюю над тематичними графічними композиціями, присвяченими Адальберту Ерделі та Василю Свиді.

САМОЦІННІСТЬ МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В СИСТЕМІ СУЧАСНОГО РОЗВИТКУ МІСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

Анотація. *Аналізуються громадські ініціативи ХХІ сторіччя, направлені на збереження творів монументального мистецтва Західної України 70-80-х років ХХ сторіччя з огляду на сприйняття чи заперечення їх контекстів у сучасному місті. Розглядаються протиріччя регенерації міського середовища, суперечливі моменти самоцінності творів монументального мистецтва у синтезі з сучасною архітектурою та міським середовищем. Наголошено, що фактор часу надає самоцінності творам, що в час своєї появи мали лише естетичну якість.*

Ключові слова. *Самоцінність мистецтва, монументальне мистецтво 70-80-х років ХХ ст., громадські ініціативи, актуальні практики ХХІ ст.*

Вступ. Сучасний громадський простір виконує не лише утилітарні функції транзитного переходу між домом та роботою, місця для зібрань, відпочинку, комунікації, а й естетичну – простору, здатного мотивувати. Твори монументального мистецтва, як і сучасні арт-об'єкти не лише «прикрашають» його, а й мають значний вплив на масову свідомість, через що активно використовуються у культурних та соціальних практиках протягом сторіч.

Аналіз попередніх досліджень. Питання громадського середовища, самоцінності монументального мистецтва активно дискутувалось ще наприкінці ХХ сторіччя (від 1977 по 1981) на сторінках популярного мистецького часопису «Декоративное искусство СССР». Тематика стосувалась як оцінки окремих творів, так і єдності, комплексності, існування «старого» в умовах типової забудови міст [1; 7]. Техніки, особливості стилістики, тематики монументальних розписів та мозаїк у громадських інтер'єрах та екстер'єрах міст України 70-80-х років ХХ ст. аналізує Галина Скляренко [8]. Нові дослідження присвячені вивченню мистецьких практик у громадських просторах ХХІ ст. [9], С. Чучук аналізує цінність мозаїчних автозупинок Прикарпаття [10]. Дискусія про втрати монументальних творів актуалізується на сторінках у соціальних мережах, громадських форумах. Однак, у вітчизняному мистецтвознавстві не виявлено праць, що аналізують питання самоцінності монументального мистецтва пострадянської доби в соціальних та культурних умовах сучасності.

Мета дослідження. Дослідити самоціннісний контекст монументальних творів та архітектурних об'єктів 70-80-х років ХХ ст. в умовах трансформації міської культури у другій декаді ХХІ сторіччя.

Методологія дослідження – використано методи комплексного та системного підходу, що дозволило різносторонньо висвітлити питання особливостей сприйняття об'єктів монументального мистецтва 70-80- рр. у реорганізованих просторах західноукраїнських міст; порівняльний аналіз використаний при огляді реалізованих об'єктів, фото та відео-джерел; актуальним став метод інтерв'ю та власного спостереження.

Виклад матеріалу. Самоцінність та синтез – якості мистецтва, що, з одного боку, заперечують одна одну. Монофункціональні види (станкове мистецтво, музика, поезія) ще до кінця ХХ сторіччя переважно вважались самоціннісними, оскільки призначались лише для визначеної естетичної мети. Однак пост-модерн ознаменував повернення до мистецьких практик, відомих з часу авангардних стратегій, що направлені на інтегрування консервативних видів в нетрадиційні для них простори [6, с. 569].

Самоцінність монументального мистецтва визначалась як ознака, що закріплює за твором характеристику бути самостійним об'єктом естетичного сприйняття (в т. ч., під час репродукування, музеєфікації), на противагу до такого, що призначений до прикрашання архітектури [7, с. 43]. Стелла Базазьяні, коментуючи О. Іконнікова, зазначає, що «...у сучасній художній культурі (маються на увазі 80-ті рр. – Н. Б.), та і у масовій свідомості загалом, відбувається ...зміщення ціннісних напрямів. Інтерес до міста, що фокусувався на «пам'ятниках», та «творах» – розповсюдився на дещо загальніше, узагальнене, розмите, на увесь контекст, в якому існують твори та пам'ятники. Речі виявились цікавими не лише самі по собі, а і у своїх взаємозв'язках, у своїй інтеграції до життєдіяльності людини...» [1, с. 2].

Громадський простір є інтегральним явищем, цілісність якого не досягається окремими спорудами чи локальним додаванням творів мистецтва на фасадах та у скверах. Це середовище існує лише в контексті людських взаємовідносин. Публічний простір характеризується демонстративністю. Однак відзначимо відмінності, іноді непереборні протиріччя між загальним, масовим розумінням проблеми та фаховим підходом до мистецьких процесів і практик, що формують міський простір. Середовище західноукраїнських міст достатньо компактне, міксоване через різночасові руйнування та перебудови. Трансформація його у період «советизації» пов'язана з новими завданнями архітектури та мистецтва демонструвати здобутки нового устрою, занепадом окремих історичних споруд, заповненням вільних ділянок будівлями, що мають більшу поверховість, зміною напрямків доріг, проведенням магістралей, будівництвом значніших адміністративних будівель, промислових об'єктів. У 70-80-х роках активно розбудовувались індустріальні передмістя. Малі містечка та села збагачувались типовими будинками культури, школами, іншими видовими конструкціями на зразок придорожніх крамниць та автобусних зупинок. Період Незалежності, попри усі позитивні фактори демократизації, саморозвитку, інтеграції вітчизняного мистецтва у світовий контекст, згодом позначився загальною матеріальною та культурною кризою, де комерційна складова, миттєвий зиск заступили розуміння естетизації міського середовища.

Вказані тенденції особливо помітні у малих містечках, де планове будівництво поступилося хаотичним процесам, а приватизація майна спричинила самовільне нищення пам'яток, перебудову на власний розсуд частин споруд, потворне «утеплення» та «пластиковізацію» фасадів. У обласних центрах твори монументального мистецтва 70-80-х років від 2015-го року підпали під програму декомунізації, і хоча й не зносяться цілеспрямовано, подібно монументам та пам'ятникам, сприймаються загалом як неважливий спадок радянської доби. Не перебуваючи на обліку як культурна спадщина, ці твори поступаються місцем ілюстративним «муралам», або самовільному декору низькоефективними нетривкими матеріалами. Євгенія Моляр, кураторка проекту SOVIET MOSAICS IN UKRAINE виділяє окремі типи декомунізації: «декомунізація ідеологічна» (ініційована політичними особами), «лагідна народна декомунізація» (здійснюється громадськістю) та «побутова декомунізація» (яка безжально руйнує твори мистецтва через будівельні роботи) [4].

Визначаючи самоцінність творів монументального мистецтва Західної України 70-80-х рр. зазначимо ряд парадоксальних характеристик явища. Найперше, незважаючи на дискусію про «синтез» мистецтв, новостворені міста та мікрорайони представляли собою одноманітні призматичні об'єми, тож, по суті, монументальна образотворчість могла розглядатись швидше як масштабна експозиція, аніж «олюднення» середовища. У історичних центрах міст Західної України новітні панно розміщувались на видових точках і контрастували з сецесійною архітектурою (напр.: Івано-Франківськ, вул. Січових Стрільців). Дослідниця О. Шаталова підкреслює зв'язок цього періоду із авангардним мистецтвом, що шукало альтернативних просторів для демонстрації. «Смальта, традиційний церковний матеріал, що впродовж сторіч зберігав реноме рідкісного та елітного, розповсюдився по всьому СРСР, включаючи малі міста та далекі села. Анонімні колгоспниці, шахтарі та вчені зображувались у тій же техніці, якою раніше...втілювались Богородиця, Спаситель, візантійські імператори...» [9]. Мистецтво вийшло з музеїв, хоча народ, для якого воно

створювалось, не помітив процесу. Розголос останніх років, що відбувається навколо безпрецедентних масштабів нищення цього пласту культури, розділив громадськість, знову повернувши питання самоцінності монументального мистецтва у дискусійне русло.

Важливе значення у розвитку монументального мистецтва відігравала централізована державна програма, спрямована на естетизацію міського середовища. За словами Б. Губалю, що у 80-х обіймав посаду головного художника Івано-Франківського художньо-виробничого комбінату художнього фонду України, у капітальному будівництві враховувались цільові кошти в розмірі до 10% від загальної суми, що спрямовувались на художнє оформлення. Ці кошти розподілялись через структуру художньо-виробничих комбінатів ХФУ, та ними контролювались, забезпечуючи через художні ради якості виконання робіт та гарантуючи мистецьку цінність творів. Будучи вартісними, ці твори, однак, не були обліковані як мистецькі чи матеріальні цінності, досі не внесені до об'єктів культурної спадщини [3]. Хоча матеріальні фактори були одними з головних у виборі фаху художника-монументаліста, однак не визначальними: «...В монументальному мистецтві в той час працювали... художник(и), станкова творчість яких належала до шару «неофіційного мистецтва». Монументалістика ставала тим видом образотворчості, що чи не найбільш активно і різноманітно розвивалася в цей період» [8, с. 14]. Митці формалісти, будучи обмежені у звичній виставковій діяльності, мали змогу таким чином демонструвати широкий публіці свої новаційні пластичні твори. Різноманітність відзначимо не лише у технологіях, а й стилістичну. Типовість архітектури не вплинула на одноманітність монументалістики, що варіювалась від візантизму до футуризму, неопримітивізму. Формалізм та модернізм, що жорстко критикувались у станкових видах, завдяки архітектурі був легалізований. Синтез з архітектурою часто виправдовував існування творів монументального мистецтва, що поза середовищем не мали жодного естетичної якості. У мистецтвознавчій дискусії 80-х років О. Рубцов слушно наводить метафору непрофесійного мистецтва як «естетичного сміття». Натомість зауважує, що ЗМІ, медіа, продукують середовище, котре споживається не вибірково та створює специфічний постійний естетичний фон, відмінний від сталих категорій мистецтва [7, с. 41]. Архітектура ж має магічну здатність узвичаювати в собі найпотворніші мистецькі форми через постійність презентаційної площі. Такими, до прикладу, є мозаїчні автобусні павільйони, характерні для цього періоду. Відвертий формалізм залізобетонного МАФу контрастував з дороговизною та якістю оздоблення. Хоча ці артефакти мають авторів, часто відомих митців, втім лише зрідка внесені до авторських каталогів. Специфіка належності майна до Державтодору дозволяла оминати затвердження ескізів через структуру СХ, тож у цій практиці, попри самодостатні мистецькі панно спостерігаємо достатньо банальних оформительських композицій.

Нищення творів радянської монументалістики розпочалась у нульові, через перепрофілювання споруд: спочатку в інтер'єрах, переважно кав'ярень та крамниць, згодом на фасадах. Масштабність творів не вплинула на їхню збереженість – локалізація на архітектурній площині, як не дивно, в очах містян часто «робила» їх невидимими. Часто нові власники намагались домовитись із художниками, компенсуючи їм «замовчування»: у Івано-Франківську мозаїки П. Боєчка, залізничний вокзал; П. Прокопіва, торговий центр, мікрорайон «Пасічна».

Опір розпочався у професійній сфері, ініційований Головами обласних відділень СХ, мистецтвознавцями, художниками-монументалістами. Так, Богдан Губаль у кінці 90-х років ініціював звернення до Управління культури ІФ Обласної ради щодо створення фахової комісії з обліку творів монументального мистецтва та прирівняння їх до пам'яток мистецтва і архітектури. Питання неодноразово піднімалось на Правлінні ІФ ОО НСХУ, офісі головного художника міста Миколи Сарапіна. Завдяки такій участі вдалось врятувати декілька творів Опанаса Заливахи у Івано-Франківську: панно магазину «Едельвейс» досі законсервоване за гіпсокартонною перегородкою, фрагменти керамічного панно кафе «Медівня» зберігаються у приватній колекції, панно кав'ярні «Білий камінь» до тепер є окрасою однієї з крамниць вул. Незалежності [3].

Інтерес громадськості до радянської монументалістики, як до культурної спадщини, унікального середовищного мистецтва стрімко зростає в останні роки, підтримуваний дигітальною молоддю, народженою вже у часи Незалежності, незаангажованою питаннями політики та ідеології. Значний розголос спричинили медійні технології – фоторепортаж канадійця Крістофера Хервіга, згодом опублікований в альбомі «Радянські автобусні зупинки» (2014), де позначені й автопавільйони України; альбом українського фотографа Євгена Нікіфорова «Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics» та однойменний профіль у соціальних мережах. Цікавою є практика використання орнаментів та фрагментів радянських мозаїк у татуюваннях: автор Коля Кольщик створює ескізи і татуювання з мозаїками України на основі фотографій з цього архіву. Широко обговорюваний міжнародний проект дизайнерки Яни Червінської та художника Олександра Бурлаки, в якому в основу концепції стенду світової дизайн-виставки International Fashion Showcase 2017 року поставлений образ радянської мозаїчної автозупинки. Концепція українців природньо вписувалась у девіз виставки: взаємозв'язок глобального та локального. «Починаючи з 1960-х років...мережа доріг стала величезною галереєю формалістського мистецтва, а для людей, які ними користуються, ця формальна мова є звичною і зрозумілою» [11]. Розголос у соцмережах збирає багатотисячні аудиторії. Тут відбувається обговорення, популяризація, організовуються флеш-моби. Окремі платформи мають визначену локалізацію та прив'язку до регіону, інші об'єднані загальними гаслами та мультикультурністю. Найактивніші процеси відбуваються у Львові та Івано-Франківську. Луцьк публікує інформацію про авторство арт-об'єктів на порталі «Хроніки Любарта», Тернопіль та Ужгород мають загалом невелику кількість пам'яток, активність громади тут обмежується журналістськими дописами або співпрацею у загальних групах. Завдяки молодим громадським активістам до питання збереження пам'яток залучені журналісти різних рівнів, зрештою, обговорення вилилось у площину дискусій державних комісій. Так у Львові 2019 р. знищення мозаїки «Океан» авторства В. Патика та іншої модерністської на заводі «Кінескоп» призвели до масштабного протестного руху та позитивних зрушень: власник торгового центру визнав провину та зобов'язався відновити мозаїку. Згодом відбулась нарада Управління охорони історичного середовища, де було оголошено про початок обліку радянської монументалістики [2]. Ініціативна організація «Франківськ який треба берегти» висвітлювала питання нищення мозаїк регіональних автопавільйонів, активісти долучились до розчистки кількох зупинок, їх часткової реставрації. Культурні практики групи направлені на відновлення мозаїчного ремесла: у центрі міста встановлена мозаїчне анотаційне панно із зображенням О. Кобилянської; зібрані інтерв'ю у майстрів-монументалістів 80-х років.

Видатна громадська дискусія розгорнулась у Івано-Франківську після оприлюднення інформації у вересні-жовтні 2019 про пошкодження сграфіто П. Боєчка та П. Прокопів у дитячому садку «Казка» під час утеплювальних робіт. Обговорення в соцмережах, медіа, громадських слуханнях виявило непереборні протиріччя між групами містян – привернення до цінності, дороговартісності, унікальності технологій, пошук ефективних рішень, збереження пам'ятки, влаштування дружнього середовища з одного боку та повне ігнорування цінністю об'єкта, бажання до моментного покращення матеріальної бази, несприйняття об'єктів як творів мистецтва та культурне невігластво з іншого.

Ще один позитивний приклад залучення громадської активності спостерігаємо у іноваційному центрі «Промприлад», сформованому на старому заводі. Реконструюючи приміщення, організатори не приховували індустриальних конструкцій, лише доповнили їх новітніми матеріалами. На фасад корпусу повернули після реставрації семиметровий латунний барельєф «Технічний прогрес на Прикарпатті» авторства Михайла Стеценка [5].

Висновки. Підсумовуючи, відзначимо: монументалістика періоду 70-80-х років сьогодні існує у непевній очікуваності. Мозаїки та сграфіто загальною аудиторією та державними інституціями або зовсім не розпізнаються як мистецтво, або розцінюються як не ціннісні. Зміна політичного та економічного устрою, культурного періоду, в якому будь-який твір мистецтва розглядається як товар, не вносить досі позитивних роз'яснень. Єдність з

архітектурою найбільше зумовлює занепад цього мистецтва. Монументалістика, хоча й має авторство, історичну цінність, матеріальну вартість, однак не може бути продана.

Питання про самоцінність монументалістики радянського періоду активно дискутується у суспільстві, переважно у форматі обговорень у соцмережах. В нових культурних умовах вона розглядається як у синтезі з архітектурою, так і як самоцінний твір. Нові практики призводять до попиту, вивчення, каталогізації, описів в науковій літературі. Відзначені активності зі збереження та реставрації творів. Наплив часу сьогодні сприяє визнанню самоцінності і артефактів, що не мали цінності, окрім естетичної.

ЛІТЕРАТУРА

1. Базазьяни С. (1986). Середовище та монументальне мистецтво в координатах 80-х років. Декоративне мистецтво СРСР. № 4. З. 2-5.
2. Втрачені мозаїки у Львові. URL: https://sovietmosaicinukraine.org/media/uploads/text/vtracheni_lviv.pdf (дата звернення: 20.04.2020).
3. Інтерв'ю Н. П. Бабій з художником Богданом Губалем від 20.04.20 [текст стенограми бесіди] // особистий архів Н. П. Бабій.
4. Моляр Є. (2015). Парадокси декомунізації. URL: <https://life.pravda.com.ua/authors/558278ed197dc/> (дата звернення: 20.04.2020).
5. На фасад заводу «Промприлад» повернули відреставрований барельєф. URL: <https://zbruc.eu/node/94565> (дата звернення: 26.04.2020).
6. Немченко Л. (2015). Сучасні художні практики: перекодування громадських просторів. Топографії популярної культури. Збірник статей: Новий літературний огляд. с. 568-598.
7. Рубцов А. (1981). Самоцінність не альтернатива синтезу. Декоративне мистецтво СРСР. №7. З. 42-44.
8. Склярєнко Г. (б. р.). Матеріали до історії: Монументально-декоративне мистецтво України другої половини ХХ століття. URL: https://sovietmosaicinukraine.org/media/uploads/text/Stynopsis_G._Sklyarenko_MDArt_Stynopsis_Galina_Sklyarenko_MDArt.pdf (дата звернення: 20.04.2020).
9. Шаталова О. (2014). (Мета) фізика форми. ШТАБа №1. URL: <https://sovietmosaicinukraine.org/media/uploads/text/Regain the Future FIN with ISBN 100-125.pdf> (дата звернення: 20.04.2020).
10. Чучук С. (2017). Сюжетно-образна палітра автозупинок прикарпаття радянської доби. Причини появи та персоналії. Науковий збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)». Івано-Франківськ, 2017. с. 314-320
11. Яким буде український стенд на International Fashion Showcase 2017 URL: <https://vogue.ua/article/ifs2017/kakim-budet-ukrainskiy-stend-na-international-fashion-showcase-2017.html> (дата звернення: 26.04.2020).

**ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНИХ ХАРАКТЕРИСТИК
КОСТЮМА ІНДІЇ З МЕТОЮ РОЗРОБКИ ОДЯГУ ДЛЯ СПОРТИВНИХ
ТАНЦІВ В ЕТНІЧНОМУ СТИЛІ**

***Анотація.** В роботі представлено комплексне дослідження художньо-композиційних характеристик національного індійського костюма, особливостей дизайн-проектування жіночого спортивного вбрання для спортивних танців і розробка серії спортивних костюмів на основі систематизації отриманих результатів. На основі аналітичних досліджень художньо-композиційних характеристик індійського національного костюма та особливостей дизайн-проектування костюмів для молодих жінок, розроблено ескізний ряд костюмів для занять спортивними танцями.*

***Ключові слова:** національний індійський костюм, художньо-композиційні характеристики, спортивні костюми, спортивні танці, дизайн-проектування костюма.*

Вступ. Етнічний стиль займає провідне становище в світі моди і протягом багатьох років є одним з головних напрямків в тенденціях на кожен новий сезон. В сучасній моді він характеризується різноманітністю, індивідуальністю, гармонійністю. Національний костюм слугує для сучасних дизайнерів джерелом натхнення в створенні різноманітного одягу в етнічному стилі.

Вивчення народного і національного костюма є джерелом знань про устрій життя суспільства на певній стадії його розвитку. Для кожного народу характерною була наявність ритуального одягу для певних подій в житті людини. Індійський національний костюм є одним з найдавніших костюмів світу, в якому присутній особливий костюм, костюм для танців [2].

Колекції відомих брендів часто наповнені екзотичними індійськими мотивами, сучасні дизайнери черпають своє натхнення з різних видів індійського національного одягу, використовують трансформацію його художньо-декоративних елементів в своїх колекціях, що підтверджує актуальність дослідження обраної теми.

Метою наукової роботи стало комплексне дослідження художньо-композиційних характеристик національного індійського костюма і особливості дизайн-проектування жіночого спортивного вбрання, спортивних костюмів для танців «breakdance» на основі систематизації отриманих результатів.

Результати дослідження. На сьогоднішній день молодь займається різними видами спорту, одним з таких видів є спортивний танець «breakdance», одним з різновидів сучасних молодіжних спортивних танців.

Для занять breakdance, вбрання є невід'ємною частиною, та важливим аспектом, зокрема для підтримки певного образу як під час виступів, так і тренувань. Костюми використовуються для того щоб підкреслювати яскравий образ кожної танцівниці та відокремлювати її поміж інших.

У спортивному одязі існують певні модні тенденції і віяння, які в незалежності від сезонних вимог, вважаються популярними на протязі багатьох років. Яскраві кольори, жіночність і практичність це головні тренди що присутні в спортивному одязі 2019 -2020 роках.

Щорічно спортивний одяг доповнюється різними цікавими деталями і технологією крою. В 2019 році, здебільшого, спортивні костюми виконані у піжамному стилі, виготовлені з м'якого велюру, мають яскраві, інтенсивні кольори, також цього року використовується різноманітна вишивка, блискуча текстура, відкриті плечі, застосовується декорування пастками, стразами і іншими декоративними елементами.

Національний індійський костюм в сучасному світі не втрачає своєї самобутності і різноманітності. Досліджуючи традиційні костюми жінок Раджастана які вражають

яскравими фарбами і строкатими малюнками, вишивкою золотою чи срібною тасьмою, блискітками і дзеркалами, встановлено що для одягу в індійському стилі характерна асиметрія та велика кількість драпіровань, які надають костюму динаміки.

Найбільш поширеним жіночим одягом, якій складає комплекс традиційного індійського костюма, є: блузки «канчлі» і «курті», спідниця «гхагхара» та накидка «одхні». Існують різні варіації і доповнення до цього ансамблю (рис.1). Кольори і мотиви орнаментів визначаються кастою чи плем'ям [2].

В результаті проведеного системно-структурного аналізу жіночого комплексу національного костюму Раджистану, було виведено знак-символ форми майбутніх моделей спортивного одягу для танців, членування форми та розміщення художньо-декоративного оформлення.



Рис.1. Індійське національне вбрання танцівниць Раджастанського регіону.

Дослідження та аналіз блузи «канчлі» («чолі» або «ангія») яка зазвичай прихована верхнім шаром одягу та блузи «курті» яка одягається поверх «канчлі», дали можливість використання силуетної форми, та членувань у проектуванні одягу для танців.

Дослідивши індійське традиційне вбрання можливо зробити певні висновки, що вишивка, візерунки, тканини досить добре підходять для використання в сучасному жіночому одязі для спортивного танцю. В пошитті одягу використовуються легкі тканини, які дозволяють тілу «дихати», що не менш важливо при заняттях спортом. Важливим аспектом також є наявність речей, простого крою [1, 2].

В процесі досліджень, з метою задоволення усіх вимог споживачів спортивного одягу для танців «breakdance», були виконані дослідження специфіки рухів танцівниць. Проаналізувавши ергономічні вимоги та враховуючи дослідження специфіки рухів можливо стверджувати що речі мусять мати конструкцію й форму, яка повинна відповідати анатомії й фізіології жінки, що не протирічить вимогам споживачів та сучасним модним тенденціям в спортивному одязі.

Результати проведених наукових досліджень, системно-структурного аналізу аналогових форм індійського жіночого костюма та вимог споживачів, морфологічного аналізу та синтезу далі змогу розробити асортиментні ряди спортивного одягу для танців (рис.2, 3).

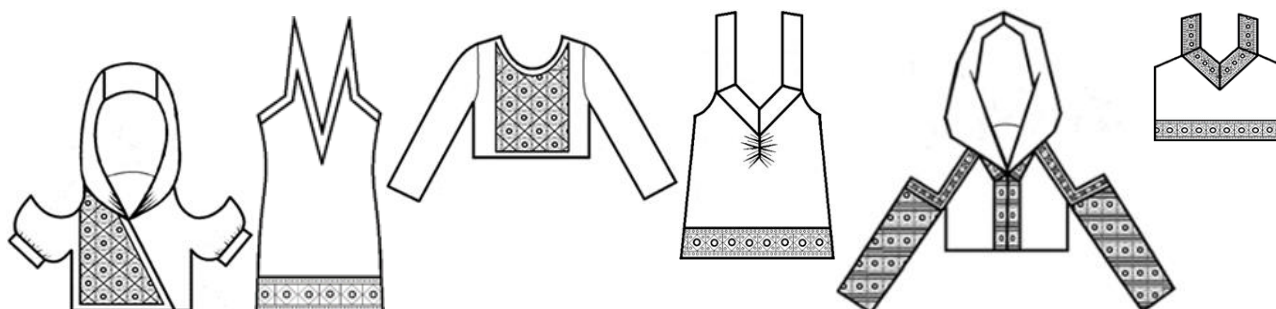


Рис.2. Приклади верхніх частин комплектів одягу для танців з розташуванням елементів декору.

Результати системно-структурного аналізу систематизовані та використані для проектування асортиментного складу майбутньої колекції спортивного одягу. На основі виконання морфологічного аналізу виявлено основні варіанти оформлення горловини, крою рукава, штанів, що дозволило скомплектувати варіанти поєднання асортиментних рядів верхньої та нижньої частини між собою. Для декорування спортивного одягу використовується «дзеркальна вишивка», що відрізняється від інших видів вишивки застосуванням дзеркальних пасток, яскравим колірним забарвленням і великою кількістю різноманітних візерунків, в поєднанні з основною чорною кольоровою гаммою, яка характерна для танцівниць національного Індійського танцю «Калбелія». Застосування такої кольорової гамми та вишивки дозволяє підкреслити індивідуальність як кожної танцівниці окремо так і, окремого колективу брейкдансерів [1, 4].

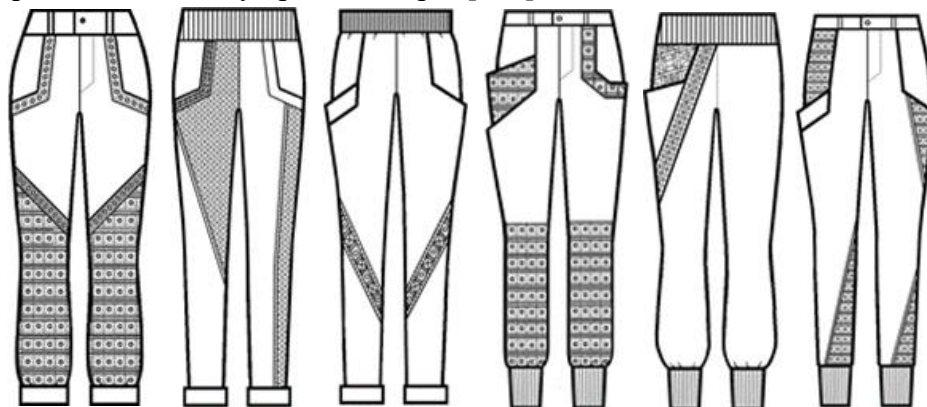


Рис.3. Приклади виконання частин комплектів одягу для танців з розташуванням елементів декору.

На рисунку 4 наведено ескізні пропозиції образного рішення спортивного жіночого одягу для танців «breakdance».



Рис.4. Пропозиції образного рішення асортиментного ряду жіночих костюмів для спортивного танцю.

Висновки. Аналіз художньо-композиційних прийомів і методів досягнення гармонійної єдності й цілісності у створених образах та особливостей поєднання етнічних мотивів Індії в жіночому спортивному костюмі для танцю із елементами та кроєм сучасного спортивного вбрання, дали можливість розробки сучасного спортивного одягу з покращеними естетичними та ергономічними показниками.

На основі комплексного аналізу індійського костюма, з урахуванням вимог споживачів до існуючих художньо-композиційних рішень костюмів для занять спортивними танцями, було розроблено та запропоновано асортиментний ряд жіночих костюмів для занять спортивними танцями.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баранова А.І. Визначення композиційно-технологічних ознак українського народного костюма в проектуванні колекцій сучасного одягу.[Текст] / А.І. Баранова, Т.В. Ніколаєва // Вісник КНУТД. – 2009. - №6. – с. 104-111.
2. Ніколаєва Т.В. Тектоніка формоутворення костюма: Навчальний посібник. 2-ге вид., переробл. та доповн. / Т.В. Ніколаєва – К.: Арістей, 2008. – 340 с.

УДК 76

Лія Безсонова
(Одеса, Україна)

ТЕХНОЛОГІЇ СТВОРЕННЯ ЗНАКОВОЇ ГРАФІКИ У «ДОКОМП'ЮТЕРНУ ЕРУ»

Анотація. *Стаття досліджує особливості графічного дизайну за умов відсутності цифрових технологій, зокрема процес створення знаків і логотипів у 1960–1980-х роках. Розкрито історичні умови розвитку графічного дизайну в СРСР, описано технології проектування знакової графіки та особливості інструментарію дизайнерів «доцифрової» епохи. Автор висвітлює важливість ручної праці, вплив матеріалів і поліграфічних обмежень на дизайн, а також роль державних регуляцій у формуванні радянського графічного середовища.*

Ключові слова: *графічний дизайн, промислова графіка, знакова графіка, доцифрові технології, товарні знаки, дизайн, ручна праця, поліграфія.*

Постановка проблеми.

Протягом 1980-х років комп'ютерні технології вийшли за межі вузькоспеціального застосування, а до кінця 1990-х стали звичними інструментами не лише у професійній діяльності, а й у повсякденному житті. Сфера графічного дизайну стала однією з перших, що зазнали комп'ютерної модернізації. Програмні продукти, призначені для графічного проектування, відкрили неймовірні можливості для опрацювання векторних і растрових зображень, надали небачену досі свободу у використанні типографічного матеріалу.

Цифрове середовище значною мірою обумовлює специфіку графічного проектування вже понад два десятиріччя, і наразі до практичної діяльності у цій сфері увійшла нова генерація, народжена у часи стрімкої діджиталізації. Молодим дизайнерам сьогодення важко навіть уявити фахову діяльність за відсутності високотехнологічних електронних пристроїв і програмних продуктів. І що далі у часі, то менше зрозумілими їм здаються технології створення знакової графіки, які були повсюдними за часів відсутності можливостей цифрового середовища.

Розуміння технічного боку графічного проектування у «доцифрові» часи має сприяти досягненню природи і еволюції знакової графіки і усвідомленню цінності доробку 1960-1980 років, який сучасні дослідники називають класичним надбанням.

Актуальність даної розвідки обумовлюють такі чинники як щирий інтерес до теми з боку покоління молодих дизайнерів і відчутний **брак досліджень і публікацій** у цій царині.

Мета роботи — описати технології втілення знаків і логотипів, що були типовими для сфери графічного дизайну за умов відсутності комп'ютера як інструмента; зафіксувати і узагальнити досвід практичного знакотворення у «доцифрові» часи.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Для кращого розуміння специфіки процесів становлення графічного дизайну за радянських часів слід зауважити, що їхня інтенсифікація або стагнація були значною мірою обумовлені директивними засадами. Стимулом до бурхливого розвитку знакової графіки стала спеціальна Постанова Ради Міністрів СРСР № 442 від 15 травня 1962 р. «Про товарні знаки», у якій було зведено і доповнено попередні рішення, дотичні до проблеми знакової ідентифікації промислової продукції. Згідно цього документу усі підприємства мали розміщувати товарні знаки безпосередньо на своїх виробах або на елементах їхнього

пакування. Подальша Постанова Ради Міністрів УРСР у свою чергу вимагала «забезпечити в 6-місячний строк розробку товарних знаків усіма підприємствами та організаціями, які тепер не мають зареєстрованих товарних знаків». З цього моменту вибухнув і покотився радянськими теренами «знаковий бум».

Затребувана у сьогоднішніх реаліях спеціальність «графічний дизайн» за часів СРСР була відома під назвою «промислова графіка», або скорочено «промграфіка». Ця галузь проєктно-художньої діяльності охоплювала такі напрямки як розробка знакової графіки і систем візуальної комунікації, оформлення упаковки промислових і споживчих товарів, створення поліграфічної рекламної продукції.

Переважна більшість операцій у процесі проєктування знаків виконувалася вручну, інколи із залученням можливостей фотографії. Найціннішими інструментами художника-промграфіка були вірна рука і точний окомір. Дизайнер виступав заручником фізичних властивостей фарби, паперу та інструментів. Також його задум залежав від технологічної специфіки подальшого втілення розробки — друк, литво, неонове світло тощо. Переважно знаки розміщувалися на вивісках, етикетках і упаковці, а у деяких випадках і на самому товарі, найчастіше у вигляді тиснення або рельєфних накладок-шильдів на корпусах і панелях транспортних засобів і побутової техніки.

Підрізали крила творчого польоту і далека від досконалості тогочасна поліграфія. Мереживні графічні елементи, складні колірні сполуки, вишуканий растр — усі ці тонкощі міг спотворити і поглинути неякісний, грубий друк. А отже, перевагу була віддана чорні-білим знакам як найбільш універсальним і технічно невибагливим. У разі необхідності застосування кількох кольорів було рекомендовано уникати безпосереднього змикання елементів знака, оскільки засобами багатоколірного друку було важко досягти ідеального суміщення плям. Переважно акцентували додатковим кольором лише один-два окремі графічні елементи знакової композиції.

Робота над знаком починалася з пошуків графічної ідеї. Дизайнер виконував серію швидких начерків, які фіксували хід його роздумів над завданням. На цьому етапі у пригоді ставали найпростіші матеріали — папір (часто у клітинку, яка дозволяла дотримуватися горизонталі і вертикалі при ескізуванні), олівець або фломастер, туш і перо або пензлик. Шляхом послідовного наближення, уточнення ескізних варіантів відпрацьовувалося образно-пластичне і композиційне рішення майбутнього знаку. У процесі пошуку брали до уваги не лише зображувальний елемент, а й, у разі необхідності, літерний напис (логотип).

Після остаточної кристалізації ідеї знаку розробник переходив до відмальовки робочого ескізу. До асортименту основних матеріалів та інструментів дизайнера-графіка входили цупкий папір сорту «ватман», графітні олівці і гумка, креслярський інструментарій (лінійка або косинець з бортиком, циркуль, за потреби транспорир або лекало, найтонше креслярське перо або рейсфедер), м'які еластичні пензлики різних розмірів (найкращими вважалися пензлі з натуральної сировини — з ворсу білки або колонка), гуашеві фарби (найчастіше чорна і білило). Додатково використовували чорну туш, кольорову гуаш, клей гумовий і ПВА, скальпель або макетний ніж, тонку бритву для гоління, напівпрозорий папір (кальку).

Зазвичай знак відтворювали у значно збільшеному розмірі — це була щонайменше чверть стандартного формату аркушу. За допомогою креслярських інструментів дизайнер будував на папері контури знака, уточнював пластику окружностей, сполуки ліній. Цей робочий ескіз і становив основу для подальшого виконання оригіналу.

Ретельно відмальовані контури зображення копіювали на напівпрозору кальку. Далі кальку зі зворотного боку натирали м'яким графітним стержнем, фіксували гумовим клеєм на боках заздалегідь підготованого планшета з натягнутим ватманом, після чого гострим твердим олівцем обережно перетискали лінії малюнку крізь шар кальки на папір. Тепер кальку можна було видалити і перейти до роботи з фарбою.

Найчастіше для чистової відмальовки застосовували чорну гуаш із домішкою чорної туші для більшої глибини кольору, а також невеликою кількістю клею ПВА для кращого зв'язування пігменту. Старанно перемішаний колір розріджували водою до консистенції, яка

дозволяла за допомогою пензлика заправити фарбою тонке перо або рейсфедер, якими викреслювали лінії майбутнього оригіналу. Додаткові кольори, якщо вони були передбачені, готувалися окремо.

Після наведення усіх потрібних контурів починався етап заливки внутрішньої площини знака. Це зазвичай робили пензлем, намагаючись фарбувати поверхню якомога однорідніше. З висохлого малюнку м'якою гумкою усували сліди графіту і проводили остаточну доводку контурів зображення, виправляючи найменші похибки білою гуашшю. Іншим методом удосконалення була горизонтальна підрізка тонкого верхнього шару ватману звичайною бритвою для гоління. Деякі з досвідчених майстрів володіли мистецтвом застосування леза замість лінійки або лекала. Лезо прикладалося до поверхні паперу майже вертикально, край бритви слугував обмежувачем для фарби, яку наносили пензликом.

Існував і інший спосіб заливки плям значного розміру — трафаретний. Викреслений олівцем на ватмані оригінал щільно заклеювали аркушем кальки, який був густо змащений гумовим клеєм. Після висихання клею дизайнер за допомогою гострого макетного ножа або хірургічного скальпеля дуже обережно прорізав кальку по периметру графічних елементів так, аби не пошкодити поверхню ватману. Вирізані деталі виймали, засохлий клей на звільнених ділянках обережно зчищали, створюючи трафаретну «маску». Далі за допомогою тампона або невеликого поролонового валика вільні ділянки рівномірно вкривали підготованою колірною сумішшю. По висиханню шару фарби трафарет видаляли і остаточно звільняли поверхню паперу від залишків клею. На завершальному етапі тонким пензликом відмальовували найделікатніші елементи зображення, а також ретушували білилом випадкові недоліки, що виникали в разі підтікання основної фарби під шар кальки.

На усіх етапах вкрай важливою була охайність виконання роботи, адже найменша недбалість могла перекреслити багатогодинну працю. Виваженість і плавність руху руки, точність і чіткість креслення лінії, рівномірність нанесення шару фарби багато важили для кінцевого результату.

Ватман із доведеним до ідеалу оригіналом знака обережно зрізали з планшета вздовж країв. Для зручності використання і кращого збереження аркуш з оригіналом наклеювали на цупкий картон, зверху для захисту від пилу прикріплювали відкидний аркуш кальки відповідного формату.

Чистовий оригінал знака передавали замовникові. У автора розробки в кращому разі залишалася фотокопія або не лишалося нічого, окрім ескізів і робочої кальки. Інколи це було наслідком поспіху, але частіше — наслідком недбалого ставлення до власної праці, адже в ті часи знакову графіку мало цінували, вважаючи її службовим елементом, а ім'я автора проєкту залишалося нікому не відомим. Тривале знецінення промграфіки призвело до того, що у пострадянський період були знищені і розпорошені архіви, які акумулювали масив знакової графіки за десятки років, що значно ускладнює вивчення еволюції вітчизняного графічного дизайну.

Висновки.

Аналіз технології створення знаків у ті часи, коли комп'ютер ще не став повсюдним інструментом графічного проєктування, виявляє її спорідненість зі створенням станкових графічних творів, книжкової графіки, плакату.

Технології подальшого втілення знаків на упаковці, вивісках, рекламних матеріалах диктували специфіку їхніх зображувальних характеристик — спрощені, умовні абрисы, масивність силуету графічних плям, домінанту зображення над тлом, скупі колірну гаму. Ці вимушені обмеження певним чином визначили пластичний характер знакової графіки 1960-80 років, який у подальшому сприймався як специфічна стилістична відзнака.

З огляду на нестачу як дослідницької, так і візуальної архівної інформації вивчення творчого надбання промграфіки потребує докладання значних зусиль, але саме тому є цікавим, затребуваним і перспективним напрямком розвідок в галузі історії українського дизайну.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА. РОЗВИТОК ТРАДИЦІЙ

***Анотація.** У статті акцентується увага на вагомості мистецтва, естетичного виховання, розвитку творчих здібностей учнів та їх роль у розвитку мистецької освіти та її модернізації. Висвітлено специфіку мистецької діяльності учнів в умовах професійної (професійно-технічної освіти). Окреслено сучасні принципові положення організації мистецької діяльності учнів під час навчання у ДПТНЗ «Стрийське вище художнє професійне училище». Доведено, що ефективній організації мистецької діяльності учнів сприяє комплексне використання загальних педагогічних принципів та можливість їх застосування на практиці.*

***Ключові слова:** художній профіль, професійно-технічна освіта, декоративно-ужиткове мистецтво, естетичне виховання, творчі здібності.*

На сучасному етапі становлення Української держави підвищуються вимоги до підготовки фахівців художніх професій. Успішне вирішення цих завдань має велике значення для суспільства, адже загальний культурний рівень випускників училища впливатиме на все їх подальше життя, як приватне, так і професійне.

Важко уявити життя без мистецтва. Мистецтво наповнює його особливим змістом, прикрашає і підносить над буденністю, виховує почуття, розкриває невичерпні можливості для духовного вдосконалення. Виховання засобами мистецтва набуває сьогодні особливої актуальності у зв'язку з потребами гуманізації та гуманітаризації освіти.

Поступ національної культурно-мистецької спадщини залежить від наявності освітніх, культурних інституцій та скоординованості дій між ними щодо вивчення, збереження і розвитку народних традицій». У контексті соціально-економічного розвитку України за рахунок креативних потенціалів населення актуальними проблемами є: виявлення культурного, освітнього потенціалів як держави, так і окремих територій; сприяння розвитку професійної освітньої мережі для підготовки кадрів для креативних індустрій; входження в культурний європейський і світовий простір. Значну роль у цьому процесі відіграє система професійної освіти і навчання, яка готує кадри від рівня виконавця до рівня творця [3].

Осмислення педагогічних підвалин досвіду є необхідним і обов'язковим завданням для подолання штучного розриву в часі і просторі, закономірного процесу розвитку художньої освіти. Неабияке значення має врахування позитивного досвіду, що був у навчальних закладах України до сьогоднішнього дня.

Стрийське вище художнє професійне училище – навчальний заклад системи професійно-технічної освіти, який займається навчанням і вихованням фахівців, здатних активно і творчо застосовувати знання традицій народного мистецтва, професійні вміння у самостійній художній діяльності, спрямований на проектування і виготовлення в матеріалі виробів декоративно-ужиткового мистецтва.

Історія навчального закладу починається після звільнення західноукраїнських земель від німецької окупації. Саме тоді почала відновлюватися робота професійних шкіл за радянською моделлю. 1944 року разом з відновленням Львівського та Косівського художньо-промислових училищ, на базі деревообробного комбінату у місті Стрию було створено ремісничє училище №1, де пріоритетною на той час була професія столяра-червонодеревця. Підготовка столярів-червонодеревців стала початком зародження художньої справи.

У подальші роки, зі зміною інфраструктури краю, виникла необхідність розширення переліку робітничих професій художнього профілю. Важливе значення в розвиток навчального закладу, опануванню специфічних професійних знань мистецького напрямку, став початок навчання з професії «Виконавець художньо-оформлювальних робіт. Вітражист.». Важко переоцінити вагомість даного періоду. Педагогічним колективом велася робота над формуванням цілісної системи навчально-виховної роботи, спрямованої на піднесення професійного рівня фахівців, формування їх творчих можливостей. За основу

було взято існуючий, передбачений навчальними планами мистецьких закладів процес, що охоплював весь комплекс мистецьких дисциплін, що в кінцевому результаті дав високий результат.

Зростання уваги до якості підготовки фахівців художнього профілю, народних художніх промислів і ремесел, зокрема тих, які працюють в галузі художньої обробки дерева, на основі пропозицій управлінь професійно-технічної освіти, Міністерством освіти і науки України училищу було присвоєно статус «Художнє професійно-технічне училище» (Наказ № 71 від 21.04.1992р.) . В цей час підготовка фахівців проводилася за такими професіями:

- Виробник художніх виробів з дерева;
- Виконавець художньо-оформлювальних робіт. Вітражист;
- Різьбяр по дереві та бересті;
- Живописець; художник розмалювання по дереву;
- Реставратор декоративно-художніх пофарбувань; реставратор декоративних штукатурок і ліпних виробів;
- Перукар; манікюрниця;

Побудова навчально-виховного процесу в училищі спрямовувалася на широкий розвиток здібностей і талантів в української молоді.

Становлення національної професійної школи неможливо без використання перевіреного століттями народного досвіду. Тільки покоління сформоване на духовних надбаннях предків, зможе утверджувати і творити нову культуру, продовжувати і розвивати історичні традиції свого народу.

Творчі здібності потрібні людині в найрізноманітнішій діяльності; немає таких професій, де можна було б обійтися без творчої уяви, гостроти сприймання та емоційного відгуку на явища навколишнього світу, немає такої праці, де б не потрібні були наполегливість, кмітливість, оригінальність застосування практичних навичок роботи з різними матеріалами [1].

В середині 90-х років минулого століття в училищі були засновані студії. Виробниче навчання з художніх професій почало проводитися на студіях: станкового живопису, декоративного розпису ужиткових предметів, рекламної графіки, художньої обробки шкіри, художньої вишивки, ткацтва, художніх виробів з соломки та бісеру, ковальської справи, лозоплетіння, різьби по дереву. Саме завдяки індивідуальному підходу на студіях учні здобували професійні навички та вміння з народної творчості, образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, що в свою чергу якісно вплинуло на підготовку фахівців . Створення студій було зумовлено також тим, що молодь при вступі на навчання мала різний рівень загальноосвітньої і художньої підготовки, різні здібності та психологічні задатки.

Творчість в галузі декоративно-ужиткового мистецтва близька учням не тільки з професійного боку, але і завдяки своїй різноманітності, доступності, близькості до домашнього середовища, поєднанню красивого і корисного. Вона виховує естетичне ставлення до побуту, праці, інших сфер людської життєдіяльності, потребу у художньому наповненні навколишнього середовища, відчуття етнічного коріння, любові до рідного народу, викликає бажання продовжувати народні традиції, дає розуміння єдності духовної та матеріальної культури [2].

Результатами творчих доробків кожного учня стають курсові та дипломні роботи, які засвідчують рівень їх підготовки з обробки певного виду матеріалу дерева, металу, тканини й про сформовані естетичні смаки, погляди на історію та традиції власного народу. В роботах відображені настрої, думки та творчий політ фантазій. Декоративно-ужиткові твори мистецтва вирізняються своїм творчим задумом, технікою та якістю виконання. Красномовним свідченням вагомості кожного виробу живописного твору, його культурної значимості та втілення у ньому національних почуттів може засвідчувати створений в училищі музей учнівських робіт.

Вагомий внесок у вдосконалення навчального процесу в училищі, комплексного забезпечення якості викладання художніх дисциплін стало відкриття ІМЦ ВНЗ «Інститут

Реклами» з професії «Графічний дизайн і реклама». Завдяки співпраці учні мали змогу отримати теоретичні знання та практичні навички з основ графічного дизайну. Збільшився спектр завдань, що були спрямовані на здобуття і розуміння організації внутрішнього і зовнішнього середовища реклами, виконання проектних завдань з графічного дизайну, створення графічних елементів для промислових виробів, розробки товарних знаків, рекламного упакування. Співпраця з ВНЗ «Інститут Реклами» спричинилася до розвитку в учнів технічного і економічного мислення, навиків високого рівня виробництва.

Змістовний рівень навчального процесу у підготовці фахівців художнього профілю було оцінено Міністерством освіти і науки України. Колективу училища було довірено розробити Державний стандарт ПТО для підготовки кваліфікованих робітників з професії 7342 «Живописець». З фаховим наповненням освітньо-кваліфікаційних характеристик, типових навчальних програм з спеціальних предметів, виробничого навчання, виробничої практики, критеріїв кваліфікаційної атестації фахівці-педагоги справилися успішно. Як результат, збільшилися вимоги до вищенаведених позицій пов'язаних з ручним виготовленням художніх виробів, робіт образотворчого мистецтва. Було акцентовано увагу на необхідності неперервної системи професійної художньої освіти України, опираючись на вітчизняний досвід та світові тенденції.

Система професійної освіти покликана готувати людину до праці, пробудити бажання і виробити вміння вчитися, вдосконалюватися протягом усього життя. У ході розвитку техніки, людини переходила від ручної обробки деревини до механічних та автоматичних верстатів та ліній. Професія «Верстатник деревообробних верстатів; виробник художніх виробів з дерева» не втрачає актуальності і в наш час. Якісна підготовка робітників з художніх професій залежить від наявності та творчого застосування комплексного забезпечення навчального процесу. На даний час матеріально-технічна база училища відповідає сучасним вимогам і постійно вдосконалюється. Саме з цього приводу в стінах училища було відкрито Навчально-практичні центри «Деревообробних професій» та НПЦ «Верстатник деревообробних верстатів; виробник художніх виробів з дерева». Сучасна деревообробна техніка сприяє не тільки фаховій підготовці учнів, але і підвищенню кваліфікації працівників за новітніми технологіями, піднесенню художньої обробки деревини на якісно новий рівень.

Діяльність центру сприяє підвищенню інтересу учнів і їх відповідальності за роботу, сприяє тому, що завдання завжди мають практичну спрямованість. Внаслідок цього значно зростають технічні уміння і навички учнів у розумінні як столярної обробки деревини, так і різьби та інкрустації. Інтерес учнів до таких занять зумовлений не лише середовищем, в якому вони живуть, щоденно спостерігаючи за роботою майстрів, але й віковими особливостями підлітків. У цьому віці зростають їх фізичні сили, які вимагають застосування до конкретної справи, окрім того підлітків захоплює робота, яка дає практичні результати — робота цінна вже тому, що нею займаються дорослі.

Сьогодні, працюючи над розвитком традицій українського мистецтва, педагогічний колектив училища ставить перед собою завдання працювати над поглибленням змісту, урізноманітненням форм і методів навчання, який би сприяв творчому опануванню учнівською молоддю кращих надбань українського і світового мистецтва, вміння орієнтуватися в сучасних напрямках художньої культури.

Робота творчого характеру розвиває як інтелектуальні, так і творчі здібності учнів. Діяльність навчального закладу художнього спрямування передусім орієнтована на можливість ознайомлення учнів з особливостями художньо-образної мови декоративно-ужиткової діяльності, з різноманітними пластичними техніками і доступною технологією створення художнього образу у власних творчих роботах. Щоб забезпечити виховний і розвиваючий характер занять з предметів художнього циклу, необхідно надати всьому процесу навчання творчу спрямованість.

Таким чином, увага педагогів передусім направлена на розвиток творчого та креативного застосування нових знань, умінь та навичок для створення художніх виробів декоративно-ужиткового мистецтва. Колектив навчального закладу, будуючи свою роботу на

засадах професійного мистецтва, і надалі буде спрямовувати свою роботу на загальний розвиток художньої освіти України, генерувати ідеї, прогнозуватиме і обґрунтованими засобами впливатиме на процеси розвитку декоративно-прикладного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є.А., Проців В.І., Свид С.П. Художні техніки у школі.- Київ: ІЗМН, 1997.- 3 с.
2. Ничкало С.А. До проблем дизайну образотворчого мистецтва та естетичного виховання. Збірник наукових праць. Київ- 2005.
3. Сліпчишин Л.В. Яворівська художня школа: освітньо - мистецький аспект. Львів: «Срібне слово», 2017.- 165,166 с.

УДК 004.92:73/76

Ольга Білаш, Олександр Сєдак
(Київ, Україна)

ЕТНОГРАФІЧНА СКЛАДОВА У ФОРМУВАННІ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ ГЕЙМДИЗАЙНУ

Анотація. У статті аналізуються та структуруються основні особливості створення адаптованого до сучасних соціокультурних реалій ігрового проекту «Мавка» з позиції як художньо-експресивних засобів й технологічних обмежень, що формуються як потреби цільової аудиторії, так й стилевих особливостей, обумовлених жанровою та етнографічною належністю ігрового проекту.

Ключові слова: геймдизайн, геймплей, сучасні соціокультурні реалії, аватар, ігрові персонажі, ігровий проект.

На сьогодні геймдизайн є молодим видом проектної діяльності, орієнтованим на створення ігрових проектів, відповідаючих очікуванням й потребам цільової аудиторії гравців, який існує в умовах жорсткої конкуренції, викликаній значним перевищенням пропозиції над попитом. Конкуренція обумовлюється також готовністю споживачів інвестувати в ігровий процес свої часові та фінансові ресурси [1]. Відповідно з цим, увага приділяється факторам впливу на цільову аудиторію, що спроможні підвищити зацікавленість споживачів ігрового проекту до конкретного дизайн-продукту цього типу. Назване визначило необхідність глибокого аналізу основних особливостей створення адаптованого до сучасних соціокультурних реалій ігрового проекту з етнонаціональною складовою (під назвою «Мавка») з позиції як художньо-експресивних засобів й технологічних обмежень, що формуються як потреби цільової аудиторії, так й структурно-стильових особливостей ігрових образів, обумовлених жанровою належністю ігрового проекту, що є метою цієї статті. Для вирішення мети були залучені компаративний метод аналізу успішно реалізованих ігрових проектів, який дозволив виявити основні суттєві характеристики останніх; соціо-психологічні методи досліджень, що сприяли визначенню основних закономірностей при розробці дизайну ігрового контенту в залежності від жанру гри, здійснюючого безпосередній вплив на сприйняття і розуміння цільової аудиторії проекту та потреб й очікувань соціокультурного середовища; а також метод моделювання, який дозволив проаналізувати функціонування аватарів у геймдизайні. Розгляд ігрового проекту «Мавка», визначив його спрямованість на споживчу аудиторію, ознайомлену з елементами фольклору, полегшуючу занурення гравця в ігровий світ й покращуючу розуміння мети гри та способів взаємодії ігрового аватара користувача з внутрішньоігровими персонажами та ігровим світом їх існування.

Для реалізації ігрового проекту «Мавка», впровадженні у світовий ринок геймдизайну та підвищенні його конкурентноспроможності необхідно з особливою увагою підійти до створення дизайну персонажів та їх ігрового середовища, з огляду на максимально гармонічне поєднання атмосфери візуального ряду з квестовим контентом з метою створення якомога

найбільш насиченого ігрового досвіду у цілісному ігровому світі для користувача та ступеня його занурення у віртуальну реальність із досягненням ним стану «поток».

В результаті проведення аналізу попередніх закордонних й вітчизняних публікацій визначено, що дослідження в галузі гейм-дизайну загальною більшістю проводяться у США, Росії та окремих країнах Європи. Для України ця тема є інноваційною й поки не розкрита у повному обсязі. Це дає можливість вітчизняним спеціалістам з графдизайну заповнити цю існуючу інформаційну нішу власними дослідженнями й дати поштовх у розробці досить нової для України галузі ігрової індустрії. Найяскравішими прикладами досліджень з теорії і практики геймдизайну в США є монографії Т.Фуллертон «Game Design Workshop: A Playcentric Approach to Creating Innovative Games», Дж.Шелла «The Art of Game Design: A Book of Lenses» й книга відомого геймдизайнера Б.Ромеро «Challenges for Game Designers». У Росії дослідженнями багатьох аспектів геймдизайну займається доцент Московського держуніверситету дизайну та технології Н.Ю.Казакова, якій належать такі публікації як «Історія виникнення геймдизайну як самостійної форми візуального мистецтва. Жанри відеоігор й основні етапи їх розробки» та «Цільова аудиторія геймдизайну та ігровий процес», що узагальнюють та структурують теорію та практику ігрового дизайну.

Згідно з проведеними соціологічними опитуваннями споживачів відеоігор, ігровий жанр RPG залишається найбільш популярним жанром в ігровій індустрії на протязі всього часу існування відеоігор. Жанр RPG з'являється на початку 70-х років XX ст. разом з початком ери відеоігор як таких і бере свої витoki з настільних текстових рольових ігор.

На самому початку розвитку ігрової індустрії про будь-які графічні вишукування ігрового інтерфейсу і не варто було думати, через недосконалості обчислювальних потужностей. В цей період упор робили на геймплей, а не на графіку, тому що ще не існувало технологій, здатних хоча б на крок наблизити зображення до реалістичного. Однак ігрова індустрія почала розвиватися майже в геометричній прогресії, адаптуючись до інтенсивного, вибухового розвитку комп'ютерних технологій та обчислювальних потужностей, що дозволяли створювати графічний інтерфейс відеоігор все більш складним. З 1978 року дизайнери зрозуміли, що в багатьох аспектах ігри становлять унікальне явище, тому саме тоді поняття геймдизайну виокремилося з загального поняття графічного дизайну. В цей час ігровий дизайн перейшов з другого плану на перший. Розробники почали створювати більш зухвалі і красиві проекти. На даний момент, володіючи величезними ресурсами в плані високих комп'ютерних потужностей кінцевого споживача, розробники ігор можуть реалізувати проекти, практично будь-якої складності.

Як правило, загальна споживча аудиторія відеоігор прагне напруженого екшену та видовищності. З приходом ери інтернету, розробники реалізували давню мрію геймерів - можливість гри по мережі з гравцями по всьому світу. Дана можливість і дала життя такому популярному нині підвиду жанру RPG як MMORPG. Завдяки реалізації онлайн-ігор, розробники мають вибір, яким чином залучати до своїх проектів споживачів: створюючи однокористувальницькі проекти з захоплюючим геймплеєм, першокласною графічною й дизайнерською складовою, чи проекти з кооперативним об'єднанням гравців і грою проти живих людей, - бо цільові аудиторії у цих двох різновидів рольових ігор, як правило, різні.

Хоча на сьогодні й простежується чітка тенденція в удосконаленні ігрових пристроїв, а ігровий дизайн має їм відповідати, удосконалюючись разом із ними, кожне наступне покоління ігрових проектів все більше залежить від обчислювальних потужностей, замість створення принципово нових концепцій взаємодії гравця і проекту. Саме через це ігровий проект «Мавка» ставить своєю метою переосмислення загальноприйнятого на сьогоднішній день підходу до створення відеоігор жанру RPG.

Результати дослідження. Відеоігра являє собою дуже різносторонній інтерактивний творчий проект, який має бути розглянутим не тільки в контексті його графічної реалістичності, але й з багатьох інших спроможностей своїх складових частин, таких як сюжет, ідея, дизайн середовища, які в значній мірі впливають на зв'язок із гравцем і ступень його емпатії до свого ігрового аватара. Саме тому потрібно розглянути можливості

вдосконалення графічних концепцій сучасного гейм-дизайну хоча б за умови соціокультурних реалій та взаємодією гравця з оточуючим його аватар ігровим світом.

Для досягнення повного занурення в ігровий світ так званого «стану потоку» у споживача[4], ігровий світ має бути певною мірою зрозумілим гравцю, але не викликати у нього скуку. Саме тому проект «Маква», орієнтований на українського споживача, базується на творі Л.Українки «Лісова пісня», знайомому більшості сучасного українського суспільства, описуючи соціокультурні реалії певною мірою знайомі, а у деяких випадках й навіть близькі цільовій аудиторії, що спроможне викликати у неї зацікавленість й значно підвищити рівень емпатії.

Загальна мета усіх відеоігор – це спрямованість на досягнення задоволення у гравців, через це повне занурення в ігровий світ, за даними досліджень професора Дж.Мюррей, є одним з основних факторів досягнення поставленою ігровим проектом мети [10]. За даними проведених досліджень фінського Університету Тампере, стан повного занурення залежить від таких факторів як максимальне насичення інформацією аудіо-візуального ряду. Ці стимули можуть бути виражені за допомогою різноманітних, накладаючихся один на одного ефектів, таких як відображені у грі атмосферні явища та їх анімований вплив на елементи ігрового всесвіту, зміна добового часу і пов'язана з цим зміна поведінки неігрових персонажів, їх розмови на другому плані. Усі ці ефекти допомагають при зануренні гравця у ігровий світ і створенні в його уяві відчуття реальності ігрового процесу і посилення емпатії із своїм ігровим аватаром.

Іншим значним фактором для досягнення повного занурення є реалізація притаманного людині прагнення вирішення різноманітних завдань стратегічного чи тактичного плану, що знаходять свій вираз в контексті геймплея. Для утримання гравця в якомога довшому стані потоку, геймплей має бути насичений достатньою кількістю чітких і зрозумілих цілей, розділених адекватними часовими проміжками, що даватиме змогу викликати у користувача активну зацікавленість.

Першим з найважливіших компонентів при розробці візуальної складової ігрового проекту є створення образу персонажів, через взаємодію з якими користувач і здійснює ігрову діяльність. Теоретик і практик гейм-дизайну Дж. Шелл відзначає необхідність забезпечення умов для досягнення симпатії та емоційного зв'язку користувача з тим персонажем, в образі якого він грає, а також до його віртуальних напарників і навіть улюбленців, які супроводжують протагоніста в процесі гри.

Способи вироблення цього стійкого емоційного зв'язку між гравцем й персонажем слід продумувати на самих ранніх етапах ігрового процесу, що дозволить досягти насиченого і позитивно сприйнятного геймплея, забезпечуючи, в свою чергу, отримання максимального задоволення від гри [3]. З огляду на те, що гравець значною мірою асоціює себе з аватаром і здійснює активну взаємодію з ігровим всесвітом саме за його допомогою, розробка ігрових персонажів є вкрай важливим етапом, що включає в себе створення цілісного образу головних героїв гри, контрольованих безпосередньо гравцем та неігрових персонажів, які піділяються на напарників, союзників, противників й нейтральних персонажів.

Дж.Шелл радить на самому ранньому етапі визначити, які функції той чи інший персонаж буде виконувати в ігровому процесі з тим, щоб саме на підставі цих функцій проробити зовнішній вигляд персонажів, керуючись викладеним у книзі «Аналіз краси» британським художником У.Хогартом принципом відповідності форми функції. Пам'ятаючи про цей принцип при розробці персонажа, сприйняття візуальної інформації гравцем має стати максимально прискореним й полегшаним [5].

Статуси і фракції неігрових персонажів також повинні одержувати адекватне візуальне втілення, що дозволить геймеру орієнтуватись, спираючись на візуальний ряд. Задача гейм-дизайнера полягає в наданні образу персонажу різних характеристик зовнішнього вигляду, екіпіровки, зброї, виразності рухів і жестів з таким розрахунком, щоб гравцеві практично з одного погляду розкривалася сутність персонажу. Тому окремі деталі образу персонажу мають бути органічними, позбавленими внутрішніх протиріч (що

забезпечується за рахунок опрацювання біографії кожного персонажу як основи візуального втілення його образу) і ефективно опрацьовані до потрібних розробникам відповідних асоціацій і смислів.

При розробці антропоморфних персонажів з перебільшеними пропорціями або при створенні вигаданих форм життя, гейм-дизайнер має відштовхуватись від будови реальних істот. Можна спотворювати і комбінувати особливості їх будови, а можна створити щось принципово нове і чужорідне, досягаючи бажаного ігрового «wow-фактора». Рухам персонажу, його пластиці необхідно приділяти особливу увагу, адже весь геймплей складається з декількох видів постійно повторюваних рухів, таких як біг, шаг, перезарядка зброї. Кожен з цих рухів має стати для цільової аудиторії неповторним та естетично привабливим, посилюючи впізнаваність окремих персонажів й підвищуючи привабливість гри в цілому [8].

Розробка потенціалу ігрового проекту «Мавка» дозволила з увагою підійти до кожного фактору розробки якісного ігрового світу, що сприяє повному розкриттю теми та образів та дозволяє заграти новими фарбами дивовижному світу фантастичних створінь, що відтворює у собі твір Л.Українки «Лісова пісня», і який, в даному випадку, виступає прототипом та витокм натхнення для створення фантазійної гри за своїми мотивами.

За попередньою оцінкою, цей проект має акцентувати оригінальність дизайну і опрацьованість персонажів, аніж надмірну реалістичність ігрового світу, тим самим відкриваючи нові способи підходу до створення якісного геймдизайну. Приймаючи до уваги першочергові завдання, що стоять перед геймдизайнерами: найшвидше й найповніше занурення гравця у віртуальну реальність світу гри, є сенс відмітити факт, описаний британським поетом і критиком С.Колериджем, який зазначав, що читачі художньої літератури та фантастики усвідомлено відкидають будь-які сумніви стосовно правдивості наведеної у книзі розповіді з метою добровільного занурення у створену уявою письменника реальність [3]. Тому створюючи персонажа, визначаючи пропорції його тіла, динаміку рухів, опрацьовуючи риси обличчя, важливо пам'ятати про парадокс людського сприйняття, описаний японським фахівцем з робототехніки М.Морі, який він виявив у процесі роботи над доданням роботам пластики, міміки та антропоморфних рис: коли роботи починали набувати усе більших людських рис, у тому числі й за рахунок покриття видимих металевих частин імітуючим шкіру матеріалом, учасники експерименту відчували до цих роботів раптову й гостру відразу [8]. М.Морі назвав цей феномен «ефектом зловісної долини», пояснюючи негативне сприйняття об'єктів, які мають у своїй зовнішності підвищений ступінь антропоморфності, що виходить за межу простого збігу або ілюзії, наступним: людський мозок класифікує бачені образи як «хворих людей», ініціюючи у людини захисну реакцію у вигляді огиди та відрази до них й змушуючи уникати з ними контакту, щоб мінімізувати загрозу зараження [2]. Саме ці спостереження роблять розповсюджений у сучасній ігровій індустрії підхід до гейм-дизайну нераціональним у контексті створення проекту «Мавка». Оригінальність образів лісових створінь, що виступатимуть у якості дійових героїв гри передбачає відход від реалістичності в бік неординарності. Конкурентноспроможність гри «Мавка» має полягати у зацікавленні аудиторії, що втомилася від одноманітних персонажів, насамперед, завдяки високохудожнього сценарного задуму, знаним й зрозумілим аудиторії образам, відповідаючим менталітету та історико-національним традиціям й корінням щодо своїх етнографічних рис оформлення та ігрових колізій.

Висновки. В результаті проведення дослідження основних принципів розробки ігрових персонажів й визначення провідних факторів, що впливають на попит гравців й спроможностей геймдизайну визначено:

1. Важливим фактором, впливаючим на художньо-естетичні якості гейм-проекту для цільової аудиторії, є його загальна художня привабливість й інформаційна змістовність.
2. Визначений вплив особливостей персонажу, його зовнішності, біографії, атрибутики та ігрової поведінки на підвищення ступеня емпатії випробовуваної користувачем у відношенні до ігрового персонажу геймплея й з огляду на сучасні соціокультурні реалії, які відображені у грі.

3. Особлива значимість етапу розробки персонажів, поведінка, зовнішність й мотивація яких є найважливішими факторами сприйняття користувачем ігрового процесу в цілому, обумовлюється ігровою механікою та надає гравцеві можливість взаємодіяти з віртуальним світом за допомогою аватара, який стає іпостассю гравця на усьому протязі гри.

4. Стосовно адаптації персонажів до сучасних соціокультурних реалій, варто зазначити, що за результатами соціологічного опитування населення у віковій категорії 20-40 років, 73% опитуваних виявили більшу зацікавленість до ігрового процесу із знайомим за культурологічними ознаками ігровим оточенням, аніж інші характеристики потенціального гейм-продукту. Саме це відкриває для сучасної вітчизняної ігрової індустрії новий напрям для удосконалення своєї продукції, а ігровий проект «Мавка» набуває потенційної затребуваності ціловою аудиторією, що прогнозується на етапі своєї розробки.

5. Використання даних напрацювань сприятиме оптимізації процесу пошуку відповідних художньо-виразних засобів на стадії розробки візуальної складової проекту, при розробці вітчизняних відеоігор, а також ігор для мобільних пристроїв, чий естетичні, технологічні та споживчі властивості відповідатимуть очікуванням цільової аудиторії та забезпечать гідну конкуренцію іноземним аналогам.

ЛІТЕРАТУРА

1. Coleridge S.T. Biographia Literaria. - URL: <http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm>
2. Csikszentmihalyi M. Flow: The Psychology of Optimal Experience. - New York: Harper and Row, 1990. - 303 p.
3. Hogarth W. The analysis of beauty. - Paul Mellon Centre BA, 1997. – 200 p.
4. Koster R. A theory of fun for game design. - Sebastopol: O'Reilly Media, Inc., 2014. - 304 p.
5. McCloud S. Understanding Comics. Harper, 1993. – 200 p.
6. Mitchell B. Game Design Essentials. – Indianapolis, Ind.: John Wiley & Sons, 2012. - 320 p.
7. Mori M. The uncanny valley // IEEE Robotics & Automation Magazine. - 2012. - 12 June.
8. Murray J. Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace. - N.Y.: Free Press, 1998.
9. Parkin S. An illustrated history of 151 video games. – London: Anness Publishing Limited, UK, 2012. – 255 p.
10. Rogers S. Level up. The guide to great video game design. – A John Wiley & Sons, Ltd., Publications, 2010. – 550 p.
11. Schell J. The art of game design. A book of lenses. – Amsterdam; Boston: Morgan Kaufmann Publishers, 2008. – 489 p.
12. Skolnick E. Video Game Storytelling. - Watson-Guptill Publications, Berkeley, 2014. - 134 p.

**ЗАВДАННЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ В СУЧАСНІЙ
ЦЕРКОВНІЙ АРХІТЕКТУРІ УКРАЇНИ**

***Анотація.** Характеризуються особливості творчого процесу в галузі церковної архітектури в Україні в період незалежності. Він розцінюється як процес симбіозу традицій і сучасності. Наводиться приклад серійного проектування церков, у якому поряд з вимогою стандартизації і уніфікації в формоутворенні вирішується завдання художньо-образної різноманітності архітектури церков.*

***Ключові слова:** Відновлення церковної архітектури, сакральна тема, українська церковна архітектура, традиційні форми, модульно-варіантний підхід, творчий потенціал, адаптація до сучасності, професійний рівень, терміновість, прагматизм, нова хвиля, перспективи розвитку.*

Відміна заборони на будівництво церков, проголошена із здобуттям Україною незалежності, стала значною подією в житті відроджуваного суспільства. Вона була сприйнята в творчих колах з ентузіазмом і великими надіями. Як відомо, сакральна тема віддавна приваблювала проєктантів особливими можливостями творчого вираження. Ця тема завжди була пріоритетною в сфері творчості, з нею пов'язані найяскравіші архітектурні й мистецькі досягнення в історії всіх цивілізованих народів. Тому можна було сподіватися, що відновлення церковної тематики викличе жваве захоплення у творчому середовищі. Ця тема розкривала широкий і незвіданий творчий простір перед архітекторами та дизайнерами, які ніколи не стикалися з церковною тематикою в практиці проєктування. Творчі завдання виглядали інтригуючими. Здавалось, на прикладі церковної тематики, на яку не поширювались ніякі обмежуючі нормативні вимоги, подібні до тих, що діяли в цивільних типологічних галузях, вдасться продемонструвати «еволюційний стрибок» - творити нові модерні об'єкти, орієнтовані безпосередньо на високі зразки світової архітектурної практики.

Та дуже скоро з'ясувалось, що подібні сподівання не мають під собою реалістичних підстав. Події набрали цілком іншого спрямування і в їх розвитку спостерігався, скоріше, «відкат назад», аніж намагання форсувати темпи виходу на високий світовий рівень. Орієнтиром для творчої фантазії проєктантів стали не модерні зразки світової сакральної архітектури, а, по суті, архітектура минулого – українська традиційна церковна архітектура. Тобто, лінія розвитку української церковної архітектури та дизайну була продовжена з того місця, на якому колись була обірвана. Однак, в реальній дійсності ця лінія не набрала плавного природного розвитку. Метаморфізм ситуації був зумовлений цілою низкою обставин. Одна з них – раптовість і величезна кількість одночасного будівництва церков. Наприклад, лише на території львівської архієпархії в період з 1990 по 1995 роки здійснювалось будівництво понад сотні церков, тобто, процес «заповнення дефіциту», який утворювався протягом декількох десятиліть, здійснювався швидкими темпами і без належного професійного контролю. На цьому фоні вирішальне значення мало те, ким і для кого створювалися нові об'єкти.

Отож, з одного боку в ролі замовника виступали громади віруючих (здебільшого, сільського населення), естетичні пізнання і смаки яких були тісно пов'язані з традиційними образами. З іншого боку, в ролі проєктанта – генератора творчих пропозицій – виступав представник сучасної школи проєктування, що володіє властивими для своєї епохи стереотипами творчого мислення і арсеналом професійних засобів і, безумовно, розходиться з замовником в уявленнях про естетичний характер сакральних об'єктів. Але він, при цьому, розуміє всю ризикованість надмірних модерністських намагань та ігнорування бажань замовника. Зрештою, «типовий проєктант» демонструє підхід, суттю якого був не пошук нових форм, які втілювали б художні та стилбові особливості української церковної архітектури, а «косметична переробка» під сучасний стиль і смак традиційних форм

церковної архітектури. В результаті архітектура нових церков відзначається спрощеністю і примітивним стилізаторством, прямим і безпосереднім запозиченням традиційних форм, планувальних схем то об'ємних композицій і неглибокою мірою їх художнього перетворення. Все це можна стверджувати, не зважаючи на окремі приклади вдалого вирішення архітектури, або ж виправдовуючи причини, що часто пов'язуються з терміновістю чи невисокими матеріально-технічними можливостями будівництва.

Таким чином, загальний стан розвитку сучасної церковної архітектури та дизайну можна характеризувати відсутністю чітко вираженого художньо-стильового спрямування. Очевидно, що намагання творців відтворити в сакральній тематиці національні традиції, надаючи їм сучасного звучання, виявились практично безуспішними. Можна навіть сказати, що сама ідея відродження традицій була в цьому процесі дискредитована низьким професійним рівнем її втілення. Безперечно, специфічним в цій спробі симбіозу традицій і сучасності було те, що між історичними моментами зупинення і відновлення живого процесу розвитку церковної архітектури виник надто великий розрив. Це зумовило об'єктивну творчу складність проблеми: внаслідок тривалої «моральної ізоляції» традиційні форми втратили свою адаптивну здатність, водночас, творчі засоби сучасного проектанта, спеціалізованому на типовому проектуванні, виявились непристосованими до вирішення завдань художнього засвоєння традиційних форм, та все ж ясно, що основні причини невдачі полягають не в цьому. Можна з певністю говорити про те, що конкретні результати кількарічного процесу форсування проектування церков стали закономірним наслідком в цілому хибної зорієнтованості проектантів щодо суті проблеми і творчих шляхів її розв'язання. В намаганні відтворити традиції спостерігалась якась однозначність, категоричність, не бачення альтернативи. Фактично, процес творчих пошуків був спрямований в ретроспективне русло, ідея відтворення традицій звелась, по суті, до відновлення традиційних методів творчого мислення. Проектанти немов забули про свою приналежність до нової епохи, про необхідність використання сучасних формотворчих засобів та ідей для вирішення завдання відтворення традицій. А такі засоби та ідеї, що знаменували нову епоху і передбачали принципово нові шляхи розвитку формотворчості, безумовно були.

Одною з таких ідей, що зіграли найпримітнішу роль в сучасному процесі розвитку архітектури, але не знайшли відображення в церковній архітектурі, є ідея так званого модульно-варіантного формоутворення. На перший погляд, думка про застосування ідеї варіабельного формоутворення в галузі церковної архітектури може здатися абсурдною. Але, безперечно, це поверхнєве враження, яке не відображає всестороннього змісту цієї ідеї.

Отже, йдеться не про технічні аспекти принципу модульності, а, насамперед, про його можливості як засобу саме архітектурного формоутворення. Справді, досвід використання методів модульно-варіантного формоутворення в світовій архітектурі загалом дав чимало підстав для його негативної оцінки. Особливо добре відомо, які наслідки спричинив цей принцип в архітектурі радянських країн, де він був поставлений на службу індустріалізації будівництва. Архітектори довго не могли пристосуватися до специфічних вимог, продиктованих стандартизацією і уніфікацією масового будівництва. Епідемія одноманітності й естетичної монотонності, що охопила в результаті масову архітектуру і промисловий дизайн, протягом тривалого періоду визначала основну суть творчих пошуків радянських проектантів. Поступово були знайдені підходи, вироблена палітра художніх прийомів і методів проектування технологічної архітектури та дизайну. Проектанти зуміли розвинути принцип модульності до рівня творчої ідеї, яка давала змогу успішно вирішувати завдання композиційного та художньо-образного збагачення архітектури і могла бути застосована в найрізноманітніших випадках до будь-яких об'єктів. А перетворившись з інженерного в формотворчий, в засіб художньої фантазії, модульно-варіантний принцип став всеохоплюючим і визначальним для епохи індустріальної архітектури та дизайну, зумовивши її загальну естетичну та художньо-стильову спрямованість. І сьогодні він залишається важливим і ефективним творчим знаряддям проектантів, з яким пов'язані подальші перспективи розвитку архітектури та дизайну. Очевидно, що застосування ідеї модульно-варіантного проектування в галузі церковної архітектури розкриває реальні

резерви для її формоутворення, можливі спрямування творчих пошуків архітекторів по цілком новій для цієї галузі лінії, яка лежить в руслі новітнього світового розвитку архітектури та дизайну.

Наведені проекти є конкретним прикладом практичного застосування модульно-варіантного принципу в церковній архітектурі. При всій специфічності цього прикладу, що є зразком, так би мовити, рафінованого геометричного стилю, в ньому продемонстрована характерна для даного принципу можливість створення варіантів архітектурних проектів на базі єдиної модульної системи. Модульною основою, в даному випадку, служить ідеальна геометрична так звана кубооктаедрична просторова ґратка, властивостями якої зумовлені особливості та естетичний характер похідних архітектурних форм. Спільність рис, що дає змогу побачити приналежність всіх проектів до єдиної формотворчої програми, спільної структурно-генетичної основи є тут очевидною. Разом з тим, явною є і відмінність проектів, насамперед, за об'ємно-композиційними ознаками. Кожен з варіантів володіє зовнішньою своєрідністю, достатньою для того, щоб задовільнити вимогу унікальності, що ставиться до церковних об'єктів.

Характеризуючи застосований підхід загалом, слід зазначити, що з умовою структурної уніфікації неминуче пов'язані певні обмеження художньо-виражальних можливостей. Кожна окрема модульна система має якісь свої специфічні естетичні особливості, і це накладає певні рамки на процес образотворчості, спеціалізує напрямок пошуку і навіть веде до виникнення стереотипу. Тому, якщо оцінювати модульно-варіантний підхід як ідею широкомасштабного застосування, то можна передбачити, що він принесе з собою можливість принципової зміни в тактиці досягнення художньо-образної різноманітності архітектури та дизайну: від існуючої тактики створення окремих унікальних, оригінальних об'єктів до тактики створення оригінальних серій, авторських рядів сакральних форм. Умовою позитивної перспективи, при цьому, мала б стати необмеженість спектру просторових структур, що можуть бути покладені в основу формотворчих програм і, звісно, всі ті можливості естетичного збагачення архітектури та дизайну, які зумовлені різноманітністю індивідуальних підходів та смаків, що можуть реалізовуватись в даному творчому процесі.

На жаль, сьогодні доводиться констатувати, що основна хвиля в будівництві церков пройшла швидко, випередивши присвячені церковній тематиці творчі дискусії і критичні публікації і залишивши масі віруючих численні зразки низькоякісних об'єктів церковної архітектури. Але, без сумніву, сакральна тема продовжує залишатись актуальною проблемою, з якою пов'язана потреба критичного осмислення і включення в реальний творчий процес всього того прогресивного потенціалу, який витісняється в останні роки під напором повального прагматизму, що панує в атмосфері творчості.

Однак найновіша статистика по будівництву церков свідчить про приплив свіжих творчих сил до церковної тематики. Відрадно, що статус більшості новоявлених авторів характеризується високим художньо-пошуковим рівнем, елементом дослідництва в аспекті проблеми традицій. Можливо, у зв'язку з цим слід говорити про церковну архітектуру та дизайн нової хвилі, на специфіку якої вже не впливатиме фактор терміновості та обставини технологічного характеру. Залишається сподіватися, що в розвитку української церковної архітектури та дизайну будуть робитися справді нові і сміливі кроки вперед.

ІНТЕРТЕКСТИЛЬ ХХІ СТОРІЧЧЯ. АНАЛІЗ АКТУАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Анотація. Досліджено актуальні тенденції міжнародного художнього текстилю через аналіз міжнародних виставкових проєктів. Зазначено, що на початку ХХІ ст. українські митці широко репрезентують себе у світі. Особлива увага звертається на вітчизняні міжнародні виставкові проєкти, зокрема проєкт «200 імен», міжнародне бієнале текстилю Скіфія, що є не лише виставковими акціями, а й спричинили важливі культурологічні дискусії, сприяють обміну досвідом, популяризують національні традиції у світі. Аналіз важливих характеристик сучасного текстилю виконаний на основі власних спостережень автора, обміну думками з відомими колегами-текстильниками.

Ключові слова: міжнародний арт-текстиль, мистецькі тенденції ХХІ ст., національна традиція, експеримент.

У кінці ХХ – на початкові ХХІ сторіччя політичні та культурні реалії спричинили ряд обставин для широкої міжнародної презентації вітчизняного декоративного мистецтва, в т. ч., текстилю. Особисте включення митця до творчої презентації вплинуло на появу нових технологій, композиційних рішень, просторової організації арт-об'єктів. Визначення ключових напрямів розвитку міжнародного арт-текстилю визначає актуальність нашого дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У статті використані дослідження Зої Чегусової про традиційні та новаторські тенденції вітчизняного текстилю другої половини ХХ ст. [6, 7], Галини Кусько про започаткування та досвід львівських виставок, і особливо бієнале «Текстильний шал» [3]. Опис та аналіз польських трієнале та виставок різних рівнів здійснила Ольга Луковська [4], Катерина Гончар [2]. Важливим є аналіз каталогів та альбомів художніх виставок, зарубіжних монографій [9] і розповіді самих митців [8]. Однак, у вітчизняному мистецтвознавстві недостатньо приділено уваги дискусії про тенденції сучасного арт-текстилю, що ведуться на неформальних зустрічах митців, мало висвітлене міжнародне бієнале текстилю «Скіфія», «Скіфія-міні», формат «мікро», що окрім презентаційної діяльності мають цілу низку творчих практик та обмінних ініціатив; сьогодні є наймасштабнішими та найтривалішими спеціалізованими виставками арт-текстилю в Україні із програмою міжнародної конференції, дискусіями серед професійної спільноти. Не означені й інші міжнародні формати спілкування, зокрема бієнале Fiber Art у Пекіні.

Виклад основного матеріалу. У другій половині ХХ ст. художній текстиль в Україні належав до галузі декоративного-прикладного мистецтва. Не можемо погодитись на визначення «розвивався у традиційному руслі» [2, с. 250], оскільки цей «традиційний» розвиток був надзвичайно різноманітним: від звичного килимового, ліжникарства до об'ємного, сценографічного, масштабного, експериментального.

Особисто для мене поступ у мистецтві гобелену розпочався із знайомства у м. Казань із художницею українсько-болгарського походження Марією Кільдібековою (Караджева), випускницею Львівського училища прикладного мистецтва ім. І. Труша [1, с. 6-10]. Особливість моєї творчості полягає у відмінному від традиційного мисленні, адже за освітою я дизайнер інтер'єру. Думаю, саме навички просторової організації вплинули на характеристику особистого напрямку, експерименти з формою, кольором, тощо. Наглядним був досвід видатних художників-модерністів, що переводили свої полотна у гладкий гобелен на відомих мануфактурах Парижу: Пабло Пікассо [9, с.114], Анрі Матіс [9, с.151], 1998-го року в одній з галерей Мюнхена відбулась виставка Емми Андієвської, де окрім акрилових графічних робіт були представлені гобелени (також виконані на мануфактурі).

Окремо згадаю важливі наукові публікації у часописах різного рівня, в т. ч. зарубіжних: Декоративное искусство СССР, Arta, Művészet, Bildende Kunst, Maksla, Изкуство, Умение ж румесла, Farbe und Raum, Stuca, Proect, Промислена естетика / декоративно

изкуств, Neue Werbung, Interpresgrafica. Як не дивно це виглядає сьогодні, професійна сторона справи була забезпечена надзвичайно різносторонньо. Доступними були художні матеріали, створювались спеціалізовані ткацькі майстерні (Коломия, Решетилівка), що дозволяло реалізовувати величезні комплексні роботи. Саме ця масштабність творів, велика частка в них натуральних матеріалів (вовна, бавовна, шовк, льон) вирізняла пострадянських митців у світовому просторі.

Окрім мистецьких журналів важливими були поїдки до республік Прибалтики: Латвії, Литви, Естонії. Саме тут я познайомився з творчістю яскравої модерної текстильниці Е. Паулс-Вігнере, Р. Хеймратс, Ю. Бальчиконіс, Р. Богустовою, М. Бабенскене, Г. Жилинскайте, Е. Реєметс, З.-М. А. Мянни та додав до власних технологічних експериментів сизаль. Також згадаємо пленери на творчих дачах СХ у Гурзуфі, Седневі, ін. Розголосу набували міжнародні симпозиуми з гобелена у Будинку творчості «Дзінтарі», де збирались окрім вітчизняних текстильників, митці з Чехії (тоді Чехословаччини), Норвегії, Німеччини, Китаю [4, с. 67]. Мій перший досвід міжнародного експонування розпочався через щорічні виставки мініатюрного мистецтва у Del Bello Gallery, м. Торонто (Канада).

Аналіз розвитку світового текстилю можемо проводити у двох площинах: внутрішній, що пов'язана із започаткуванням вітчизняних виставок різного масштабу, та зовнішній, пов'язаний із порівнянням власних здобутків на тлі закордонних виставок, симпозиумів, шкіл. Обидва вектори не лише дотичні, а й відіграють роль для поширення інвазивних ідей, взаємного збагачення культур.

Наприкінці 90-х років в Україні започатковано багато спеціалізованих експериментальних виставкових проєктів, що дозволили порівняти досвіди: Перша республіканська виставка текстилю малих форм (1989–1990), «Презентація» (1994, 1997, Хмельницький), Міжнародна бієнале художнього текстилю «Скіфія» (від 1996, Херсон, від 2017 – Івано-Франківськ), бієнале «Текстильний шал» (1997–2007, Львів), Всеукраїнська трієнале художнього текстилю (2004–2013, Київ), Міжнародний молодіжний симпозиум художнього текстилю Архе-НиткаНово (2006, Львів).

Засновниця імпрези, Галина Кусько зазначає, що на виставці «Текстиль малих форм» роботи вирізнялися новими технічними прийомами у створенні образу, це розріджене ткацтво, високий рельєф, об'ємні форми у стилі «реді-мейд», змішані техніки тощо, використовувалися нетипові для традиційного ремесла матеріали – пагони рослин, папір, целофан, шкіра, хутро і т. д. [3, с. 114]. «Презентація '94» у Хмельницькому відзначилась не лише чудовою виставкою, що презентувала техніки розпису тканини, а й мала важливий інституційний здобуток – повно колірний каталог, що доповнив вітчизняне інформаційне та методичне поле.

Перший в Україні міжнародний симпозиум та виставка з художнього текстилю «Скіфія» започатковані у м. Херсон (1996). Організатори – члени Європейської Текстильної Мережі, Національної спілки художників України Людмила Єгорова та Андрій Шнайдер, учасники багатьох міжнародних проєктів. Зазначу, що проєкт був одразу орієнтований не лише на експозицію, а на міжнародний діалог, особистісний обмін досвідом найвиразніших митців з усього світу. Це найтриваліше кураторське фахове бієнале в Україні; від 2017 року локалізується у Івано-Франківську. Має формати «Скіфія», «Скіфія-міні», «Скіфія-мікротекстиль». Програма симпозиумів складається з міжнародних виставок художнього текстилю (гобелен, сучасна художня вишивка, батік, аплікація, квілт, об'ємний текстиль) та міжнародної конференції. Власне, кураторське провадження Людмили Єгорової, підбір експозиції демонструють сьогодні не лише інноваційність, експериментальність текстилю, а й поступ до розмивання традиційних жанрів, інтеграцію форм, пов'язаних із декоративним мистецтвом у своєрідний живопис, графіку, фотографіку, шрифтове мистецтво.

Бієнале має широку програму, освітні та популярні складові, серед яких: модні покази (art to wear), виставки культурного спадку вітчизняних і зарубіжних митців, майстер-класи, пленери, творчі обміни. Учасниками щороку стають представники з-понад 40 країн світу – Європи, обох Америк, Азії. Визначні знавці сучасного мистецтва, Л. Єгорова та А. Шнайдер актуалізують ідею організації напрямів художнього текстилю України у руслі світових

тенденцій у цій сфері, що впливає і на пошук призабутих локальних особливостей, розвитку національних мистецьких напрямів. Актуалізуються традиційні міжнародні напрямки тканини («Art Fabric») та волокна («Fiber Art»), черпаний папір, переплетення, аплікація, повсть, квіт, шиборі, традиційні та експериментальні техніки розпису тканин, колажі, вишивка, інсталяція, новітні технології.

Від 1997-го року у Львові започатковане тематичне бієнале «Текстильний шал» (Львів). Куратора Г. Кусько наполягала на ідеї стильового плюралізму, ствердження нової естетики. Вузька проблематика: «Через експеримент до образу» (1997), «Індустріальний шарм у мануальний текстиль» (1999), «Лялька» (2001), «Живий текстиль або руками рухати» (2003) породжувала «експериментально-візуальну платформу» для активізації творчих інтенцій митців у розвитку «нетрадиційного» текстилю [3, с. 115]. Експерименти призвели до розкритості митців, породили нові означення, як «текстилізм», що тепер широко вживається у мистецтвознавчій лексиці.

Масштабний проект, що включав і арт-текстиль відбувся за кураторства Зої Чегусової (2002). Виставка «Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен» об'єднала найцікавіших митців з різних напрямів декоративного мистецтва, що, власне, продемонструвало не лише Україні, але й світові хибність думки про зашорене радянською ідеологією чи традиційне українське декоративне мистецтво. Власне, саме у цих формах найкраще почували себе модерні ідеї: від футуризму до неопримитиву. Цей проект «вперше широко презентував величезний пласт національної культури, стверджуючи правомірність його як однієї з головних галузей сучасних пластичних мистецтв» [5]. Розголос проекту пов'язаний з виданням масштабного альбому-каталогу, книг-нарисів про ведучих митців «Імена» (автор Зоя Чегусова), поширення фахової інформації через цифрові мережі. Проект курувався «Під патронатом Президента України», та продовжений у травні 2004 року в Парижі в Штабквартирі ЮНЕСКО з нагоди 50-річного ювілею членства України в цій організації, визнаний ЮНЕСКО як кращий за останні 30 років.

Відзначимо ініціативу Національної Співки художників України (від 2004) з проведення Всеукраїнської Триєнале художнього текстилю, проект Львів Арт Текстиль, «Новітній арт-текстиль України», ряд персональних та обмінних виставок у різних залах України, організація Чернівецькою ООНХУ всеукраїнських виставок «АРТ-акт» та «Від землі до сонця», «Фольк-модерн», творчі еко-пленери у Космачі, розвиток напрямів ленд-арту, тощо.

Зовнішня площина експериментів у галузі текстилю пов'язана із безпосереднім зануренням у цей контекст. Окрім держав Балтії освоєні вітчизняними текстильниками простори польських виставкових центрів [Луковська, с. 69-73]: Триєнале художнього текстилю у Лодзі (започатковане 1972), інші кураторські ініціативи Центрального музею текстилю в Лодзі.

Початок ХХІ сторіччя характеризується не лише плюральністю мистецтва, поліматеріальністю, а й рефлексивністю, важливістю реагувати найтоншими матеріями на зміни контекстів, їхню універсальність в глобальному світі. Зрозумілість національних контекстів засвідчені нагородами, відбором до престижних експозицій.

Однак, усе частіше прослідковуються гострі дискусії, що закликають до повернення технології на традиційні кола. Так, остання Лодзька презентація спричинила масове обговорення як серед критиків, мистецтвознавців, так і серед художників-практиків про те, що необхідно повернути гобелен на стіну. Ці зауваження звучали і на обговоренні бієнале «Скіфія-міні» 2019-го року (Івано-Франківськ).

Однією з наймолодших серед європейських текстильних виставок є Міжнародна Надбалтійська Триєнале текстильної мініатюри у м. Гдині та Міжнародний фестиваль текстильного мистецтва «Структури пов'язань» у м. Кракові.

Серед відомих стипендійних грантів українські текстильники найчастіше провадять навчання через піврічну стипендію Міністра Культури і Національної Спащини Республіки Польща «Гауде Полонія». Програма є мультикультурною, чим визначається її привабливість та провадиться якнайкращий міжмистецький діалог.

Масштабне Міжнародне бієнале FiberArt «Від Лозани до Пекіна» експонується у найбільших виставкових залах Китаю та об'єднує найбільше коло митців з усього світу. 2018-го року відбулась уже десята презентація, що продовжила текстильну світову традицію Лозани і стала визначним мистецьким явищем. Виставка у Пекіні переконує творчу спільноту, що художній текстиль XXI ст. відображує актуальну красу і гармонію, перевтілює національні традиції у своїх іноваційних творах з духом потужного експерименту. Кураторами з-понад тисяч заявок були відібрані роботи українських митців: гобелен «Відгомін», Богдан Губаль, гобелен «Споглядання неба» Андрія Шнайдера та «Птахи осені» Людмили Ковалевич.

Ця виставка стала великою подією не тільки для Китаю, а й показала міжкультурні зв'язки і відмінності національних шкіл художнього текстилю Кореї, Японії, Швеції, Польщі, США, Канади, Аргентини, Перу, Угорщини, Грузії, України, Еквадору, Росії, Австралії.

Відзначу, що на виставці переважали класичні представлення технік: гобелен, батик, вільний розпис. Експозиція творила спільний простір з присутньою в ньому динамічною об'ємно-просторовою пластикою. Провідною світовою тематикою, як це видно з каталогу, усе частіше є романтичне замилювання природою, світом людей та екологічною проблематикою. Відбір відбувався традиційно через представлення фото творів. Цікаво, що із запропонованих мною та А. Шнайдером робіт, куратори обрали саме класичний гобелен. На думку А. Шнайдера, що має визначний досвід у міжнародних виставках сьогодення, такий відбір свідчить про повернення до традиційних технологій, адже китайська школа гобелену сформована, як не дивно, одним з найвідоміших радянських гобеленників, грузином Гіві Кандарелі (1933 - 2006).

Велика частина творів – це пошук нових форм із національним обличчям тої чи іншої країни, що виражалось найперше через естетику, колористику, використання традиційних технік. Етномотиви присутні, однак у незначній кількості, художники частіше рефлексують на національні перлини мистецтва, традиційні види, не пов'язані з текстилем (каліграфія, мініатюра, фаянс, тощо). Назвемо найцікавіші твори: Ania Gilmare (Польща) «Полонез Адюр», Bai Kun (Китай) «Бенефіс», Che Saka (Японія) «Оточуюча сітка», Laura Taboada (ПЕРУ) «Містерія молодого місяця», Deborah Corsini (США) «Споглядання шторму», Eike Hulse (Бразилія) «Сподівання дітей», Els Van Baarte (Нідерланди) «За межами четвертого дня», Frances Grome (Ірландія) «Переміщення», Freddy Coello (Еквадор) «Захід сонця», Huang Zhuo (Китай) «Молодий серцем і молодий позначками», а також сюжетність текстилю, яка базується на національних традиціях Wang Jiashu, Li Shu (Китай) «Два вовки», Louise Lemieux Berube (Канада) «В пам'ять про Вінсента», Lu Zhongzhi Jin Xuming, Lv Yingmei (Китай) «Історія про східне село», Masuma Khwaja (Пакистан) «З теракоти».

Як і в багатьох попередніх, виставка текстилю в Пекіні мала багато концептуальних творів, об'ємно-просторового текстилю та формотворчих експериментів.

Висновки

Арт-текстиль XXI ст.. позицінував себе як потужний напрям у сфері культури, для якого властиві ті ж самі ідеї, відчуття, способи вираження, демонстрації, що й для інших видів мистецтва. Початок сторіччя характеризується експериментами з нетрадиційними матеріалами, в окремих випадках експериментальність стає самоціллю. Паралельно відзначимо зниження частки трудоміких процесів – тканого гобелену. У глобальному світі відзначаємо як захопленням концептуалістикою, так і намаганням самовиразистись через національні примітиви, та професійну національну культуру, з притаманними їй ознаками автентичної духовної генетики, динамічної рівноваги тисячолітніх традицій і сучасності, гармонійних особливостей мистецьких шкіл Європи, Азії, Америки.

Відзначаємо величезне прагнення митців до творчого експерименту в текстилі, самовираження, так і обговорення предмету відродження традиційної демонстрації: гобелен, батик, колаж, аплікація; із використанням традиційних вовни, льону, бавовни, так і новітніх матеріалів: черпаний папір, лоза, капрон, флізелін та інші неткані матеріали.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабій Н. (2012). Митець, дизайнер, викладач. *Богдан Іванович Губаль : бібліографічний покажчик (до 60-річчя від дня народження та 35-річчя творчої діяльності)*. Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. 64 с. С. 6–10.
2. Гончар К. (2014). До питання про образотворчий фольклор. Репрезентація кураторських і виставкових проєктів. *Художня культура. Актуальні проблеми*. с. 247-255
3. Кусько Г. Сучасний український текстиль: еволюція, досвід, перспективи Галина Кусько. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27591/08-Kusko.pdf?sequence=1>
4. Луковська О. Інтеграція арт-текстилю України в європейський простір. URL: https://www.lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/38/66-76_Луковська.pdf
5. Придатко Т. (2013). Зоя Чегусова – мистецтвознавець за покликанням. *Мистецтвознавчий автограф*. Вип. 6-8. С. 78-88. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mznav_2013_6-8_6
6. Чегусова З. Арт-текстиль - барометр найсучасніших тенденцій у візуальному мистецтві України. URL: <http://libr.rv.ua/images/projects/Lukashevich/4.Public/pro/59/Untitled.FR12.pdf>
7. Чегусова З. (2006). У заповітному колі трієнале *МИСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. Вип. 3. С. 401-414. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2006_3_51
8. Шнайдер Андрій. Інтерв'ю з митцем. Записане Б. І. Губалем 17.12.2019. Власний архів.
9. Wells K. (2019). *Weaving Modernism: Postwar Tapestry Between Paris and New York*.

УДК 7.012:393(=161.2)

*Юрій Ковальов, Вікторія Калашнікова
(Київ, Україна)*

КОНЦЕПЦІЯ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ «СИНЕРГЕТИЧНІ СИСТЕМИ»: ЕТНОСТИЛІСТИЧНА СКЛАДОВА

***Анотація.** Розглядаються тенденції розвитку сучасного дизайну, представляється науковий апарат та результати дослідження напрямів дизайну, зокрема значення етностилістичної складової, пропонується новий підхід до розвитку етнічного дизайну у сучасних умовах.*

***Ключові слова:** Етностиль, синергетичні системи, теорія самоорганізації складних систем.*

Вступна частина. У сучасному світі, поряд із рухом до глобалізації, набирає силу прагнення до національної ідентифікації. Обидві тенденції суттєво впливають на розвиток сучасного дизайну, породжуючи протиріччя, які потребують гармонізації. При цьому слід мати на увазі, що людина, її предметне оточення, житловий простір, міське середовище є складними синергетичними системами із специфічними властивостями. Відтак, задачі моделювання, проектування і оптимізації, так само, як і подолання протиріч між глобалізацією і ідентифікацією, мають розглядатися у рамках системної парадигми, що вимагає створення адекватного математичного апарату. Таким чином, дослідження, присвячені створенню апарату моделювання та оптимізації його використанню у галузі дизайну, є актуальними.

Для зручності розділимо наявні джерела на три групи.

До першої віднесемо дослідження актуальних стилів дизайну доби [1;2]. Констатуємо максимальну інтернаціональність стилів і мінімальну присутність етнічної складової. До другої групи відносяться дослідження етностилів, зокрема, і присутніх на теренах України у різні історичні періоди [3;4]. Констатуємо їх переважно етнографічний характер, а також

педагогічну складову. У дослідженнях третьої групи розглянуто проблеми побудови математичного апарату моделювання і оптимізації складних систем [5;6]. Одним із його впроваджень стали дослідження каналів взаємодії людини із оточуючим середовищем із метою визначення умов психологічного комфорту виробів дизайну. Отримані результати (методики тестування та складання психологічних портретів особистостей, соціальних та етнічних груп у різні історичні періоди, а також результати їх застосування [7;8]), корисні для обґрунтування шляхів розвитку етнічних стилів в умовах глобалізації.

Таким чином, метою статті є презентація апарату моделювання та оптимізації складних систем, результатів її застосування до дослідження психологічних особливостей особистостей, соціальних та етнічних груп, а також обговорення наслідків таких досліджень для визначення шляхів розвитку етнодизайну у сучасних умовах.

Виклад основного матеріалу.

Аксіоматична хвильова модель С- простору. Аналізуючи живі організми та суспільства, констатуємо наявність властивостей відкритості, цілісності, незвідності до окремих складових (емерджентність), гомеостазу, регенерації, еволюції і самоорганізації, неоднорідності, непорівнянності, незвідності, зміни якості і кількості компонентів, розвитку і старіння, «стріли часу», вибіркості, нелінійності, порогового ефекту взаємодій. Ці характеристики протилежні аксіоматичним визначенням математичних та геометричних об'єктів та операцій, а також несумісні з класичними методами верифікації [5].

Найбільш принциповим підходом у цій ситуації є створення альтернативної парадигми у складі геометричної системи, відповідних засобів опису та методів дослідження.

Введемо поняття, які характеризують концепцію С- простору ($C, \circ$). Сп розуміється як результат розпаду універсуму на частини, названі суб'єктом (C) та об'єктом (O)¹, і, в силу свого граничного положення, є і апаратом, який забезпечує настроювання конкретного С на конкретний О, і моделлю С або О. Необхідність задовольнити якостям складних відкритих систем приводить до наступної структури аксіоматичної моделі.

Аксіоми першої групи задають структуру простору та визначають роль зовнішніх впливів в його еволюції, вводячи механізми розпаду С- простору на С- множини та окремі хвилі і солітони. Тим самим реалізуються відкритість, емерджентність та відносна неоднорідність С- простору.

Аксіома другої групи визначає координацію всіх змін Сп, обмежуючи іманентну змінність елементів необхідністю збереження цілісності простору.

Аксіоми третьої групи встановлюють набір припустимих операцій (абстракції відомих хвильових взаємодій), які можуть бути лінійними або нелінійними, мають пороговий ефект і не утворюють окремих груп.

Аксіоми четвертої групи описують процедуру вимірювання. Відзначимо зміни у процесі вимірювання як самих елементів, так і координатної системи.

Отримана у результаті модель С- простору називається його хвильовою моделлю. Повнота, несуперечливість, невивідність аксіом для певного класу задач перевіряється в ході побудови теорії самоорганізації.

Теорія самоорганізації складних систем. Можливі сценарії самоорганізації Сп під впливом зовнішніх факторів наведено у табл. 1; у [5] наведено розрахунки параметрів для найбільш розповсюджених сценаріїв.

Таблиця 1.

Класифікація сценаріїв розшарування-згортки

Ознака	Сценарії			
кількість {C} і {O}	1C, 1O	1C, {O}	{ C}, O	{C}, {O}
компенсація втрат π	відсу тня	непо вна	п овна	надлишкова

¹ С і О не мають визначеного семантичного змісту (як змінні x і y у математиці)

чи $\perp$ елементів	тільки и $\perp$	тільки ки	і $\perp$
-------------------------	---------------------	--------------	-----------

Стратегія оптимізації складних систем зводиться до моделювання, на основі попередньої інформації про систему, її структури та зовнішніх взаємодій, вибору одного із сценаріїв самоорганізації, імітації процесу самоорганізації, у ході якого уточнюються та розраховуються: рівні організації; вагові коефіцієнти для кожного з них; кількості елементів, їх потенціали і стани; кількості незалежних характеристик; межі змін характеристик; механізми взаємодій, а також встановлюється їх відповідність із структурами реальних систем [5].

Наприклад, взаємодії у системі людина–середовище будуть відображатися показаним на рис.1 С- графом.

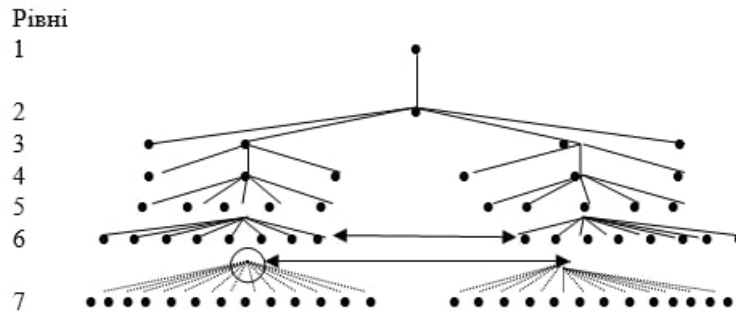
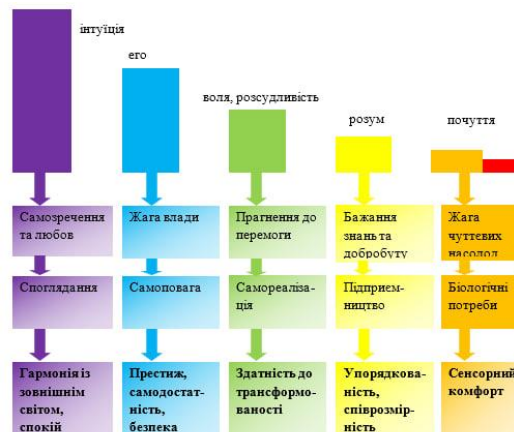


Рис. 1. Модель людина – середовище

Людина як складна система. Розглянемо рівні і канали взаємодії людини із середовищем, що впливають із показаної на рис. 1 моделі.

Рівень 1 – єдність. Людина і середовище не виділені як окремі частини, але можливість цього потенційно існує. Єдність сприймається інтуїтивно. *Рівень 2 – відокремлення.* Усвідомлення себе як самодостатньої та відокремленої істоти виражається власним его і константністю параметрів внутрішнього середовища організму. *Рівень 3 – впливи та реакції.* Его взаємодіє з зовнішнім світом через власні впливи та реакції світу, що породжує волю та розсудливість із характерними бінарними поділами. *Рівень 4 – простір і час.* За виникненням впливів та реакцій йде упорядкування по двом категоріям - простором і часом. Виходячи із сценарію самоорганізації, кожній із них слід приписати по три параметри. Простір є тривимірним, час ділиться на минуле, сучасне і майбутнє. Такі поділи характерні для людського розуму. *Рівень 5 – рецептори та відчуття.* Із сценарію впливає наявність трьох груп органів почуттів з п'яти елементів. Дійсно, розрізняють інтеро-, пропріо- та екстерорецептори. Точно невідомо, скільки є внутрішніх чи граничних рецепторів, але зовнішніх рецепторів п'ять. *Рівень 6 та наступні – тони та нюанси.* Для кожного з рецепторів має бути по вісім розрівнювань однорідного відчуття. Це задовольняється приблизно. Відомі числа Мілера (7-9) – кількість однорідних предметів, що може одночасно сприймати пересічна людина. Отже, можна констатувати, що система за межами 5-го рівня ще формується. Потреби, мотивації, показники психологічного комфорту наведено на рис. 2 та у табл. 2.



Комфортним будемо називати стан людини при наявності наступних ознак: цілісність системи людина-середовище; психосоматична цілісність людини; наявність достатнього потенціалу для адаптації; наявність запасу часу існування системи. Відповідно, дискомфортний стан, характеризується протилежними ознаками (табл. 2).

Таблиця 2.

Кореляції показників психологічного комфорту та дискомфорту

Рівень	Показники комфорту/дискомфорту
1	відчуття удачі, сприятливого ходу подій, гармонії з навколишнім середовищем / відчуття «чорної смуги», невдачливості, дисгармонії
2	відчуття самодостатності, здоров'я, спокою, оптимізму, віри в майбутнє / відчуття конфлікту, хвороби, невдоволення, песимізму, швидкої смерті, потворності пейзажу й людей, тлінності світу
3	відчуття волі, переваги, упевненість у досяжності мети / відчуття пригніченості, тривоги, занепокоєння, непевності, слабкості
4	відчуття просторово-часової впорядкованості, «правильності» зовнішнього й внутрішнього світу, їх інтелектуальне усвідомлення як закономірних / відчуття хаосу зовнішнього й внутрішнього світу, їх інтелектуальної непізнаваності
5	відчуття врівноваженості, сили, сенсорного комфорту, «гармонії стихій», на рівні інтелектуальних побудов і безпосереднього сприйняття світу / почуття невірноваженості, виснаження, сенсорного стомлення, «ворожнечі стихій»
6-7	відчуття здорових зору, слуху і т.д. / відчуття поганого зору, слабого слуху тощо.

Психотипи. Розвиненість каналів лежить в основі виділення психотипів:

1. «Збалансована особистість». Розподіл потенціалу по рівням є ідеальним, людина не відчуває внутрішніх конфліктів та проблем зі здоров'ям;

2. «Споглядач». Баланс між рівнями порушений; посилення одних якостей буде відбуватися за рахунок інших – у даному випадку, інтуїція посилюється за рахунок его та волі;

3. «Егоїст». Посилення его, волі та розсудливості відбувається за рахунок інтуїції і, в меншому ступені, інтелекту та почуттів;

4. «Борець» характеризується конфліктністю, що не може не призвести до психофізіологічних розладів; пригніченими стають інтуїція, его та розум;

5. «Винахідливий дослідник» не схильний до ескапад, він більше любить передбачуваність, упорядкованість, стабільність. Але у цих межах він може бути достатньо енергійним, діяльним та розумним (розум сильніше за волю) як у бізнесі, так і у науці. Зростання інтелекту відбувається, в основному, за рахунок почуттів;

6. «Богемна особистість» схильна до екзальтованості, культивування емоцій та чуттєвих переживань. Іноді такі люди мають непогану інтуїцію. Посилення емоційності відбувається за рахунок аналітичної складової та волі.

Розвиненість каналів визначає переважні способи взаємодії з оточуючим світом, відповідно, комфортний рід занять та тенденцію до набуття певного соціального стану (табл.3).

Таблиця 3.

Кореляції психотипів, каналів, станів, родів діяльності

Психотип	Основний канал	Стан (клас, каста)	Діяльність
Збалансована особистість	Канали гармонійні	Творці	Будь-який
Споглядач	Інтуїція	Брахмани монахи, містики	Духовна
Егоїст	Его	Раджі, правителі	Управлінська

Борець	Воля, розум	Кшатрії, дворяни, воїни	Військова
Підприємливий дослідник	Здоровий глузд	Вайші, підприємці вчені, вільні селяни	Підприємницька, наукова, продуктивна
Богемна особистість	Відчуття і почуття	Шудри, богема, слуги, маргінали	Імітація, прислуговування

Визначення психологічного портрету особистості включає: комплексну оцінку особистості; виявлення розвиненості каналів; визначення поточного психологічного стану. Використовуються опитувальники і проєктивні тести: для комплексної оцінки особистості - психогіометричний тест, шкалу оцінки значущості емоцій за Додоновим, тест Роршаха, тест «Оцінка темпераменту»; для оцінки розвиненості сприйняття каналів - тести «Перевірка розвиненості інтуїції», «Оцінка комунікабельності», «Визначення величини і рівня еготизму діалогічного мовлення», «Агресивність» (модифікація тесту Розенцвейга), «IQ» Айзенка, «Перевірка асоціативних здібностей», «Перевірка відчуття організованості простору-часу», «Оцінка потреб до нових відчуттів» Цукермана; для оцінки поточного стану - шкала ситуативної тривожності, шкала оцінки рівня особистісної тривожності Спілбергера, тест «Оцінка стресостійкості особистості». Зручно показувати результати дослідження в порівнянні із збалансованою особистістю. Розвиненість переважного каналу залежить також від загального потенціалу особистості, фази життєвого циклу, історичної епохи [9; 10].

Визначення психологічного портрету етносу за особливостями національної культури виконується методом системно-психологічного аналізу [11] у наступній послідовності: 1. За доступними даними обирається масив творів мистецтва, із якого обираються ті, що наділені найбільш типовими рисами, а також проводиться класифікація творів за видами мистецтва, хронологією тощо; 2. Визначаються основні особливості, що мають значення для визначення впливу і хронології стилю: манера передачі глибини простору, релігійне підґрунтя і символіка, естетика, кольорові рішення тощо; 3. Визначається вплив на окремі канали, згруповані по відповідним рівням. В залежності від мети аналізу у кожному конкретному випадку таке визначення може ґрунтуватися на якісній оцінці, експертному оцінюванні, загальновизнаній точці зору тощо; 4. Визначається сила впливу для різних рівнів і каналів у порівнянні із збалансованою особистістю.

Приклади застосування апарату. Наведемо кілька прикладів обґрунтування місця об'єкту у архітектурному середовищі, а також стилю, функціональності, трансформованості, об'ємно-планувальних рішень, засобів забезпечення сенсорного комфорту.

1. Визначення показників та розподілу витрат для психологічно-комфортного індивідуального житла здійснюється у наступній послідовності: а. Проводиться тестування і будується психологічний портрет власника і членів його родини; б. У відповідності з розвиненістю каналів за рис. 2 визначаються пріоритетні цілі проєктування; в. Відповідно до пріоритетних цілей, розподіляється бюджет будівництва; г. Окремо для кожної цілі встановлюються пріоритетні показники із відповідною часткою бюджету; д. Для забезпечення психологічного комфорту членів родини використовується один із 5 способів [7] є. використання елементів етностилу у цьому випадку можливе на усіх рівнях взаємодії із середовищем згідно індивідуальних уподобань людини, як представника свого народу.

2. Визначення показників житла певного класу (на прикладі елітного житла в Україні) виконується наступним чином. За соціологічними даними визначаються психотипи власників елітного житла (1,85% «споглядач», 63,15% – «егоїст» 9,94% – «борець», 17,06% – «винахідливий дослідник», 4,25% «богемна особистість, 3,75% – «збалансована особистість» [10]). Домінуючими психотипами є «егоїст», «винахідливий дослідник», «борець»). Відповідно, пріоритетними цілями проєктування, згідно рис. 2, будуть престиж, самодостатність, безпека; упорядкованість, співрозмірність, раціональні рішення; здатність до трансформації. Далі виконуються пункти в-д з попереднього прикладу. Використання

елементів етностилю можливе двома способами, які можна охарактеризувати як традиційний (використовується історичний досвід дизайну) та психологічний (шукаються асоціації із психологічними характеристиками цільового споживача; при цьому припустимим є створення нових стилів, вільних від традиційних елементів, які, тим не менш, безпосередньо відбивають психотипічні характеристики окремих верств нації).

3. Використання психологічного портрету етносу для визначення рішень інтер'єрних просторів терміналу аеропорту. Цей приклад відповідає реальній магістерській роботі, за умовами якої потрібно було обґрунтувати рішення інтер'єрів терміналу аеропорту для обслуговування пасажирів із Тропічної Африки, а у якості підоснови використовувався аеропорт у м. Марракеші, Марокко [11]. Після складання психологічного портрету цільового споживача, так, як було описано вище, послідовно визначаються рішення щодо ландшафтного дизайну, стилю терміналу, його функціональності та трансформованості, об'ємного планування, засобів забезпечення комфорту. При цьому застосовувалося традиційне використання елементів етностилю; застосування психологічного підходу також було цілком можливим.

Сучасний дизайн і синергетичні системи. Аналіз тенденцій розвитку різних видів дизайну (одягу, екіпірування, транспортних засобів, розумних речей, розумних середовищ) свідчить про прагнення до підвищення захисту, комфорту, інформованості, навчання, лікування людини; індивідуального налаштування; моторизації та динамізації – разом із енергозбереженням; взаємної інтеграції поліфункціональних пристроїв; застосування штучного інтелекту із можливістю самонавчання; широкого використання нових матеріалів та технологій. При цьому спостерігається як орієнтація на всесвітній ринок, так і організація модельних рядів, обумовлених потребами цільових споживачів, а також презентація бренду, а не конкретного товару.

Узагальненням цих тенденцій є перехід до створення не окремих речей, а синергетичних систем. Синергетична система розуміється як концентрична система, побудована навколо конкретної особистості і направлена на забезпечення її комфорту, розвитку, комунікації у навколишньому середовищі. Синергетичний ефект досягається за рахунок організованих взаємодій компонентів системи і веде до набуття ними якісно нових властивостей. До «оболонки», що концентрується навколо людини, входять: одяг та інші елементи екіпіровки; елементи предметного дизайну; середовища «розумних» приміщень, квартир, будинків, вулиць, міст. Кожна компонента має свій специфічний набір функцій, направлених на досягнення цілей системи та налаштування на особливості конкретної людини (враховується психотип, потреби, мотивації, стадія життєвого циклу, соціальний стан) при оптимальній витраті ресурсів; координація підсистем та оптимізація їх функціонування здійснюється за допомогою штучного інтелекту.

Очевидно, що науковою основою створення синергетичних систем дизайну має стати викладений вище апарат. Етностилістична складова синергетичних систем узагальнює наведені вище приклади: область застосування – усі види організації всередині синергетичної системи та із середовищем; локальність застосування – індивідуальна, по психотипам або верствам, у межах етносу; форми застосування – традиційна, що передбачає збереження паттерну усталених ознак, або психологічна, що передбачає створення нових стилів, виходячи із асоціацій тих чи інших психологічних характеристик із символами, формами, кольорами тощо.

Висновки. Цілеспрямоване формування синергетичних систем є природнім завершенням тенденцій розвитку сучасного дизайну, у якому законне місце займає і етнотдизайн. Наукове обґрунтування організації таких систем потребує проведення досліджень як структур та каналів взаємодій складних систем, так і психології, потреб, мотивацій, комфорту цільового споживача, що можливе у рамках системного підходу. Презентований апарат, заснований на хвильовій моделі С- простору і теорії самоорганізації складних систем, є адекватним для проведення таких досліджень. Подальшим напрямом його розвитку є застосування не тільки для оптимізації інтер'єрів або окремих середовищ,

але й для предметних областей інших видів дизайну, у рамках комплексного дослідження синергетичних систем.

ЛІТЕРАТУРА

1. Andrew Martin. Interior Design Rewiew. Vol. 22.- teNeues, 2018.-520 p.
2. Alexander McQuenn. Savage Beauty.- Yale University Press, 2011.- 240 p.
3. Становлення і розвиток етнодизайну : український та європейський досвід: міжнародна науково-практична конференція: програма – Полтава: Б.в., 2010 . – 84 с.
4. Близнюк М.М. Український етнодизайн – національний стиль та антиглобалізаційний вимір (педагогічний аспект) // Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи, 2017.- Вип 57.-с. 23-33
5. Мхітарян Н.М. Ергономічні аспекти складних систем: [Монографія]/Н.М. Мхітарян, Г.В Бадаян, Ю.М. Ковальов: .- К.: Наук. думка, 2004. - 600 с.
6. Ковальов Ю.М. Моделювання та оптимізація середовища перебування за критеріями психологічного комфорту / Ю.М. Ковальов, В.В. Калашнікова //3 Міжнародний науково-практичний конгрес «Міське середовище–XXI століття. Архітектура. Будівництво. Дизайн». 14-16 березня 2018 р. Київ, Україна; 18-20 квітня, Холм, Польща. Зб. праць. С.183-184
7. Mkhitarian N.M. Man and Dwelling: manuscript / N.M. Mkhitarian. - Gangemi Editore International Publishing, 2017.-319 p.
8. Калашнікова В.В. Моделі власників елітного житла та відповідні оптимальні проектні рішення [Текст]: / В.В. Калашнікова// Праці ТДАТА: Прикладна геометрія та інж. графіка. – Мелітополь:МДПУ ім. Б.Хмельницького, 2016. – Вип.6–С. 57–64.
9. Piaget, J. The Psychology of Intelligence: manuscript / J. Piaget. - London: Routledge and Kegan Paul, 1951
10. Ковальов Ю.М. Самоорганізація свідомості людини та зображення простору у творах живопису від палеоліту до Ренесансу: [Монографія] / Ю.М. Ковальов, Н.М. Мхітарян, А.Ю. Ніцин. - К.: ДІА, 2014.-236 с.
11. Ковальов Ю.М. Суміщення архаїчного мистецтва із сучасними стилями дизайну / Ю.М. Ковальов, В.В. Калашнікова, Ю.В. Шармагій // Сучасні проблеми моделювання. Зб. наук. праць. Вип. 7, 2016.- С.63-70

УДК 377.36:37(477.8)

Валерій Ковтун
(*Коломия, Україна*)

ВІД ВИТОКІВ – ДО СЬОГОДЕННЯ

Анотація. *Коломийський педагогічний коледж — один із найстаріших освітніх закладів Західної України, заснований у 1940 році. За 80 років діяльності він підготував понад 16 000 фахівців для освітньої галузі. Коледж пропонує навчання за спеціальностями "Початкове навчання", "Образотворче мистецтво" та "Соціальна педагогіка". Заклад активно співпрацює з університетами, впроваджує етнопедагогічні ідеї та має потужний викладацький склад, серед якого заслужені діячі науки та культури. Коледж відіграє ключову роль у розвитку педагогічної освіти регіону.*

Ключові слова: *Коломия, Коломийський педагогічний коледж, освіта, етнопедагогіка, підготовка вчителів, педагогічні традиції, Прикарпатський університет, вища освіта в Україні.*

Місто Коломия відоме в Україні і за її межами не лише тому, що тут міститься Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського з єдиним у світі музеєм «Писанки», а ще й завдяки давнім освітнім традиціям. Зокрема, ще 1892 року в Коломій відкрили одну з перших українських гімназій нашого краю. Тепер у Коломій діють п'ять технікумів та коледжів, два інститути. Без перебільшення,

Коломия – це студентське місто. Свій внесок у розвиток освіти додає й Коломийський педагогічний коледж Івано-Франківської обласної ради.

Коломийський педагогічний коледж – один з найстаріших і найвідоміших педагогічних навчальних закладів заходу України. Свою діяльність розпочав у січні 1940 року як педагогічна школа, яка готувала вчителів для початкової та середньої шкіл. 1944 року було відновлено діяльність навчального закладу вже як Коломийського педагогічного училища. 1952 року у місто над Прутом перевели Станіславське педагогічне училище, яке об'єднали з Коломийським педагогічним училищем. 1956 року було ліквідовано Рогатинське педучилище, а учнів переведено до Коломій. Так було завершено організаційне оформлення Коломийського педагогічного училища, яке готувало вчителів початкових класів.

Поряд з підготовкою вчителів початкових класів і старших вожатих, 1957 року розпочалася підготовка вчителів музики та співів. У 1995 році педучилище було реорганізовано в індустріально-педагогічний технікум. З 1996 року розпочалась підготовка фахівців із соціальної педагогіки та вчителів образотворчого мистецтва. За період з 1940 року і до 1 вересня 1999 року заклад очолювали директори: Василь Денисюк, Серафим Шимко, Василь Діденко, Петро Рязанов, Сергій Мельник, Мотря Світлична, Андрій Ролік, Любов Мельникова, Ніна Чужба, Катерина Протас, Дмитро Одосій, Любомир Грабець, які доклали багато зусиль до становлення та розвитку педагогічного училища. Наказом Міністерства освіти України з 1 вересня 1999 року на базі педагогічного відділення індустріально-педагогічного технікуму створено Коломийський педагогічний коледж як структурний підрозділ Прикарпатського університету ім. В.Стефаника, директором якого призначено Олега Пилип'юка, а з грудня 2001 року керівником коледжу став Валерій Ковтун.

З вересня 2005 року ми проводили підготовку бакалаврів зі спеціальності «Початкове навчання», з 2006 року – бакалаврів з «Образотворчого мистецтва» та «Соціальної педагогіки». Рішенням сесії Івано-Франківської обласної ради з 1 січня 2014 року коледж був виведений зі структури Прикарпатського національного університету ім.В.Стефаника і на його основі створений Коломийський педагогічний коледж Івано-Франківської обласної ради.

Педагогічний коледж входить у науково-навчально-методичний комплекс з Івано-Франківським обласним інститутом післядипломної педагогічної освіти. Навчальний заклад уклав угоду про співпрацю з Прикарпатським національним університетом ім. Василя Стефаника та Коломийським інститутом Прикарпатського національного університету ім.В.Стефаника. Розпочалась співпраця із Національною академією педагогічних наук України.

За 80 років у педагогічному коледжі підготовлено більше 16 000 фахівців для освітньої галузі України. Для їх випуску впродовж цього періоду було залучено більше 330 викладачів. У серцях випускників залишилась пам'ять про 130 наших колег, які відійшли у вічність. Це наші корифеї: Вітольда Проців, Микола Бездідько, Леонід Шевченко, Роман Стиренко, Поліна Волошина, Олександр Скороваров, Ніна Горянська, Володимир Данькевич, Володимир Левицький, Василь Джаман, Василь Чернописький, Петро Гандурський, Анастасія Соколишин, Тамара Хоменко, Марія Василюк, Петро Сверида, Степан Калимон, Валентина Кулик...

Сьогодні у коледжі навчаються 580 студентів, підготовку яких забезпечують 81 викладач. З них 11 – кандидати наук, 84 % педагогічного колективу – фахівці вищої категорії, 45 % мають звання «викладач-методист». Дев'ять викладачів коледжу є магістрами, два – заслуженими працівниками освіти та культури, один – заслужений художник України, двоє є членами творчих національних спілок. Два наших працівники нагороджені орденами України, 26 - нагороджені знаком «Відмінник освіти України», шість – знаком «Василь Сухомлинський», 32 працівники нагороджені грамотами Міністерства освіти і науки України, 36 – подякою міністерства. Міністерство освіти і науки високо оцінило роботу педагогічного коледжу з підготовки освітянських кадрів, відзначивши

кожного викладача однією із відомчих нагород. Академія педагогічних наук України також відзначила роботу одинадцяти наших викладачів.

Впродовж останніх років 19 викладачів коледжу здобули науковий ступінь кандидата наук у галузі педагогіки, психології, філології, історії, філософії та мистецтвознавства. Серед них Ярослава Колибаб'юк, Юрій Султанов, Романа Дудик, Інга Єгорова, Галина Микитюк, Оксана Ворошук, Микола Марчук, Леся Мороз, Любомир Лехник, Наталія Матейко, Дмитро Курчій, Олександр Солецький, Ольга Садов'як, Юлія Паненкова, Уляна Борис, Оксана Вінтоняк, Марія Лукашенко, Людмила Прокопів та Наталія Трефяк.

У коледжі працює 33 викладачі, які свого часу закінчили педагогічне училище. Окремі з них справи підготовки вчителів початкових класів віддали більше тридцяти років; серед них Любов Масевич, Лідія Паненкова, Любов Акімова, Маркіян Солецький, Іван Николайчук та Михайло Ходак.

Впродовж двох років у коледжі працював відомий вчений у галузі української етнопедагогіки, професор Прикарпатського університету Мирослав Стельмахович. Для вивчення і впровадження українознавчих ідей у систему підготовки вчительських кадрів 2009 року в педколеджі відкрито світлицю академіка Стельмаховича. За ініціативи коледжу підготовлено і видано двотомник його наукових праць. Наказом Головного управління освіти і науки Івано-Франківської ОДА 2011 року на базі світлиці створено Обласний центр української етнопедагогіки.

Педагогічний коледж запровадив якісну систему підготовки студентів до роботи в умовах Нової української школи. Професійну підготовку студентів багато років координував наш випускник, заступник директора Маркіян Солецький. Сьогодні цю роботу продовжує наша випускниця – Людмила Прокопів, кандидат психологічних наук. Виховну та позакласну роботу в закладі організовує наша випускниця Марія Чехович. Науково-методичну роботу проводить випускник Михайло Ходак. Заступником з навчальної роботи багато років був Ярослав Якубовський, сьогодні цю роботу продовжує також наш випускник Дмитро Курчій, кандидат філологічних наук. Керівником фізичного виховання є випускник закладу Ігор Вінтоняк. Тепер у коледжі функціонують два відділення: початкової освіти та соціальної роботи і образотворчого мистецтва, які очолюють досвідчені педагоги Любов Акімова – випускниця педучилища та Михайло Білоус.

Відділення початкової освіти – ровесник педагогічного коледжу. За 80 років підготовлено понад 13 тисяч учителів початкових класів. Перші випускники згадують своїх найкращих наставників: Валентину Кулик, Ірину Сербинську, Стефанію Дорош, Ярослава Прокопчука, Катерину Коляду, Віру Мазніченко, Анатолія Варварова, Миколу Кантемира. У 1970-90-х роках виявилась педагогічна майстерність нової когорти викладачів: Надії Грималюк, Марії Матейко, Віри Пискор, Олени Гуракової, Ганни Лящ, Галини Коструб'як, Катерини Олійник, Ігоря Грайфа, Ніни Русанової, Ірини Дейчаківської, Лілії Глозової, Олександри Дяченко, Ганни Жолоб, Миколи Тимківа, Надії та Ярослава Воротняків, Катерини і Степана Молодіїв, Івана Мохняка, Романа Ковтуника, Катерини Якубовської, Ярослава Вінтоняка, Василя Ганцяка...

Досвід роботи викладачів Вітольди Проців, Катерини Коляди, Катерини Молодій, Ніни Русанової та Анастасії Соколишин був занесений до республіканської картотеки передового педагогічного досвіду. Літературна і музична творчість Володимира Данькевича та Дмитра Циганкова стала яскравою сторінкою в історії Коломиї, а їх пісня «Завітайте до нас в Коломию» є візитівкою нашого міста.

Багато наших випускників стали відомими освітянами, науковцями та громадськими діячами. Серед них перші випускники Григорій Гуменюк та Мирослав Клим'юк. Високих злетів сягнув письменник та журналіст Дмитро Захарук, який був і головою Івано-Франківської обласної ради, і депутатом Верховної Ради першого демократичного скликання, брав участь у проголошенні незалежності України.

З випускників 1950-80-х років заслуженими вчителями стали: Ярослав Грабовецький – директор Уторопської школи на Косівщині, Любомир Юрчишин – завідувач Коломийського райво, Стефанія Сагановська – вчитель початкових класів Гостівської школи

Тлумацького району, Марія Сіренчук – директор комплексу школа-садок села Яблуниця Верховинського району, Роман Олійник – директор Воронської школи Коломийського району. Вчителем високого професійного рівня є Броніслава Юрійчук з Городенківської гімназії, яку нагороджено орденом «Знак пошани». Відомою в мистецьких колах є наша випускниця Євгенія Генік – майстер художньої вишивки, заслужений майстер народної творчості України.

Наукову еліту України та Прикарпаття представляють і випускники відділення початкової освіти: доктор історичних наук, професор Київського національного університету ім. Тараса Шевченка Ярослав Калакура, в доробку якого понад 350 наукових праць. У Прикарпатському національному університеті докторами наук та професорами є Петро Федорчак, Марія Голянич, Зіновія Карпенко, Ганна Карась, Олександра Качмар, Олександр Солецький; Галина Михайлишин - проректор з науково-педагогічної роботи. У Чернівецькому національному університеті імені Юрія Федьковича першим проректором є наш випускник, доктор наук, професор, член-кореспондент НАП наук України Василь Балух. Директором інституту гуманітарної підготовки та державного управління Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу працює випускник, доктор наук, професор Дмитро Дзвінчук. Професором кафедри соціальної політики Київського НПУ ім.М.П.Драгоманова є наша випускниця Оксана Патинок. Гордістю коледжу є Михайло Мельник – президент Федерації волейболу України, суддя міжнародної категорії з волейболу. Відомою журналісткою, яка працює на телеканалі «Інтер», стала наша випускниця Світлана Чернецька.

Сьогодні в області налічується 719 загальноосвітніх навчальних закладів. Спільно з Департаментом освіти і науки облдержадміністрації, ми встановили, що кожен четвертий вчитель області є нашим випускником, а 75 % усіх вчителів початкових класів області навчалися в Коломийському педколеджі. Значна кількість вихователів дошкільних закладів області є також нашими випускниками. Директорами, заступниками директорів, працівниками районних, міських відділів освіти та системи обласного управління освіти і науки працюють більше 350 наших випускників. Декілька директорів стали переможцями конкурсів в номінації «Директор школи»: Василь Мохорук – директор Глушківської школи Городенківського району, Галина Коваль – Олешківської школи Тлумацького району, Алла Попадюк – Раківчицької школи Коломийського району. Завідувачем Тисменецьким райво є наша випускниця Світлана Шарабуряк. Директорами шкіл Коломії є також наші випускники: Мирослав Граб, Володимир Рибчин, Володимир Семчук, Володимир Ковальчук та Оксана Якубовська.

В Івано-Франківському обласному інституті післядипломної педагогічної освіти працюють наші випускники: Надія Попович, Валерій Островський, Оксана Риндич, Наталія Глинянюк, Галина Адамович, Галина Гафійчук та Уляна Борута. Педагогічний коледж пишається Зінаїдою Болюк – заслуженим працівником освіти України, яка багато років очолювала Головне управління освіти і науки нашої області. Керуючою справами обласної ради є наша випускниця Любов Романів. Студентом педагогічного училища був Іван Рибак, в минулому перший заступник голови Чернівецької ОДА, народний депутат України, 8-го скликання, український політик. Наша випускниця Галина Микитюк стала начальником управління Державної служби якості освіти в Івано-Франківській області. Випускниця коледжу Людмила Михайлова очолює в Коломії роботу інклюзивно-ресурсного центру.

Серед наших випускників – переможці районних, обласних та всеукраїнських конкурсів «Учитель року». Серед них і вчителі початкових класів з Коломії: Галина Волошин, Любов Мартинюк, Віра Мельник; Надія Томащук зі Стецівської школи Снятинського району, Тетяна Бурцева та Наталія Смоляк з Івано-Франківська, Наталія Марій та Наталія Бігун із Нижньострутинської школи Рожнятівського району, Руслана Тофан – вчитель Перегінської школи Рожнятівського району, Любов Попович, учитель Слобідської школи – переможець обласного туру Всеукраїнського конкурсу «Учитель року - 2014». У номінації «Англійська мова» переможцем конкурсу «Учитель року – 2009» стала Ольга Волощук з Сідлищенської школи Коломийського району. У номінації «Учитель історії» –

Марія Чоланюк з Тюдівської школи Косівського району та Володимир Харук – вчитель історії Лісно-Хлібичинського ліцею. У номінації всеукраїнського конкурсу «Виховник року – 2004» стала Галина Чабан, учитель Тлумацької школи. Наталія Васильчишин, учитель Коршівської школи, є переможцем районного туру у номінації «Біологія» конкурсу «Учитель року -2012». Ірина Кузів, вчитель Надвірнянської школи, є співавтором посібника з математики для початкових класів.

Серед наших випускників є й учительські династії. Це – династія Ковбаснюків з Верхнього Вербіжа Коломийського району, яка налічує вісім учителів початкових класів; шляхом матері Олени Ковбаснюк пішли її три доньки та чотири онуки.

Педагогічний коледж підготував понад 380 фахівців зі спеціальності соціальна педагогіка, більшість з яких працюють в школах області та соціальній сфері. Серед них: Любов Шинкарук, Наталія Багацька – соціальні педагоги івано-франківських шкіл, Галина Васкул – Коломийського міського центру соціальних служб для сім'ї, дітей та молоді, Галина Нижник – практичний психолог дитячого садка № 2 «Дударик» м. Коломиї, Ганна Засець – завідувача філії Вінницького обласного центру соціально-психологічної реабілітації для дітей та молоді, Віталій Кічеряк – керівник Косівського районного центру соціальних служб, пізніше був головою Косівської РДА.

Для становлення музично-педагогічного відділення багато зусиль доклав талановитий педагог-музикант Микола Жупан. За час існування відділення тут працювало понад 110 викладачів фахових дисциплін. Значний внесок у професійну підготовку студентів зробили ветерани відділення: Василь Чернописький, Петро Терпелюк, Михайло Озарук, Василь Якуб'як, Ярослав Дорош, Степан Ярмусь – заслужений працівник культури України, Степан та Оріся Калимон, Василь Яремчук, Антон Михайлевський, Михайло Бабінський, Любов та Петро Гандурські, Петро та Стефанія Сверида, Емілія Ільїна, Ярослав Полатайчук, Марія Видиш, Олена Мохняк, Іда Кучіна, Віра Карпова, Аркадій Кучер, Володимир та Людмила Винницькі, Роман Хімей, Михайло Гринюк, Анастасія та Микола Соколишині, Ярема Прокопів, Любов Крижанівська, Віталій Гайдаєнко, Леся Мороз, Михайло Тимофіїв, Ольга Русакова, Володимир Тарантюк, Оксана Семків, Надія Мошура, Віра Фокшей, Микола Миронюк, Лариса Ларіонова, Оксана Стефанишин, Микола Голинський...

Гордістю коледжу є випускники Михайло Сливоцький та Христина Михайлюк – заслужені діячі мистецтв, професори Прикарпатського національного університету, а також професори та доценти, які працюють у вищих навчальних закладах: Іван Юзюк, Ганна Карась, Магда Штогрин, Юрій Серганюк, Романа Дудик, Інна Єгорова, Олександра Качмар, Людмила Обух.

Керівниками відомих колективів та виконавцями є випускники – заслужені артисти України Алла Кобилянська, Михайло Попелюк, народний артист України Мирон Бабчук, заслужені працівники культури України Василь Мельник, Любов Курманська, Іван Кучірка, Тарас Гінчицький, Роман Никифорів, Степан Ткачук, Ігор Бортейчук, Володимир Черленюк, Микола Соколишин, Михайло Гринюк, Роман Хімей та заслужений працівник культури Росії Петро Букатчук. Відомим в Україні став директор та головний диригент Хмельницької обласної філармонії Олександр Драган, скрипаль-віртуоз Василь Геккер.

Серед численної кількості випускників талановитими вчителями музики стали: Володимир Кенюк, Уляна Голуб, Любомир Грабець, Дарія та Андрій Кучмеї, Мирослав Граб, Михайло Могильняк, Микола Віблій, Галина Зоренок, Любов Кирничук, Оксана Атаманюк...

Новою генерацією наших випускників є солісти знаних театрів та відомих колективів Микола Чуйко, Микола Губчук, Володимир Рибчук, Іван Голіней, Микола Бегметюк, Олександр Форкушак, Василь Міщенко та Юрій Михайлюк – це учні вокальної школи нашого викладача Миколи Скільського, заслуженого діяча мистецтв України.

Музичні доробки випускників, самодіяльних композиторів Михайла Тимофіїва, заслуженого майстра народної творчості України, Євгена Бондаренка, лауреата обласної премії ім.Дениса Січинського, Василя Григорчука, Миколи Кантемира, Івана і Юрія

Николайчуків, Петра Сташківа, Степана Ткачука, Романа Хімея та Євгена Ротермана, стали популярними на Прикарпатті.

Гордістю коледжу залишається народний камерний хор «Камертон». Першим його диригентом була Анастасія Соколишин, згодом – талановитий диригент Микола Соколишин. Колектив брав участь у багатьох престижних конкурсах, тричі презентував наш край у Національному палаці «Україна». Популярністю користувався квартет викладачів «Черемош» (кер. Р.Викерик). Відомі на Прикарпатті також народний вокальний ансамбль «Коломийянка» (кер. Н.Мошура) та ансамбль юнаків «Орфей» (кер. М.Скільський) – неодноразові лауреати фестивалю «Буковинський жайвір». Знаними в краї є ансамбль баяністів, вокальні ансамблі «Намисто» (кер. О. Гринюк), «Горянка» (кер. Н.Мошура), хорові колективи відділення початкової освіти «Мрія» (кер. М.Скільський) та «Барви» (кер. І. Лазарук), вокальна студія «Водограй» (кер. І.Николайчук). Відомими стали і наші солісти: Романна Махлай, Іванна Бабала, Оксана Матішин, Назарій Каратник та Іванна Андрійків, Василь Волошенюк, Мар'яна Лазарович, Вікторія Востренкова та Віталій Березовський.

Свою діяльність відділення образотворчого мистецтва розпочало 1996 року. Першими викладачами стали відомі художники і педагоги, члени спілки художників України Мирослав Ясінський, Василь Андрушко, член спілки дизайнерів України Михайло Білоус. У школах області, багатьох мистецьких осередках працює понад 380 наших випускників. Більшість з них продовжили навчання у Львівській академії мистецтв, Харківській академії дизайну, Київському художньому інституті та Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету.

Серед наших випускників є талановиті викладачі і вже знані вчителі образотворчого мистецтва – Назар Симотюк, викладач Львівської національної академії мистецтв, Юлія Венц і Олександра Салій, викладачі відділення образотворчого мистецтва, вчителі - Христина Гуменюк, Оля Гереджук, Світлана Медвідь, Віктор Боднарук, Світлана Дяків, Надія Стефанюк, Надія Запотічна, Надія Волощук, Павлюк Руслан та багато інших.

Вже традиційними стали художньо-мистецькі проекти, які організовуються коледжем спільно з департаментом освіти і науки та управлінням культури Івано-Франківської облдержадміністрації, постійні виставки в мистецьких музеях Івано-Франківська, Коломиї, Косова, Снятина. Щороку на базі відділення проводиться обласна олімпіада з образотворчого мистецтва та вже традиційні конкурси «Світ очима дітей» і «Коломия очима дітей». Дипломні й творчі роботи студентів образотворчого мистецтва прикрашають інтер'єри та навчальні кабінети коледжу, а також подвір'я, яке прикрасили художні розписи – дипломні роботи наших випускників: Василя Вандича, Володимира Вандича, Галини Матійчин, Наталії Ватаманюк, Ірини Макогін, Ірини Шутки. Також виконали монументальні дерев'яні скульптури наші дипломники: Іван Магнич, Ярослав Сем'юк, Назар Симотюк, Роман Терлецький.

За останні п'ятнадцять років проведено велику роботу зі зміцнення навчально-матеріальної бази коледжу і створення комплексу навчально-методичного забезпечення підготовки фахівців. Введений в експлуатацію корпус відділення образотворчого мистецтва, завершується робота над створенням медіацентру. Створено три сучасні комп'ютерні лабораторії, коледж підключений до мережі Інтернет. В багатьох кабінетах є мультимедійні центри, до послуг студентів бібліотека з книжковим фондом понад 54 000 одиниць, сучасний зал ритміки та хореографії, створений кабінет Нової української школи. Покращені побутові умови для проживання студентів у гуртожитку. До послуг студентів сучасне студентське молодіжне кафе. Покращені умови для занять фізичною культурою та спортом.

Коломийський педагогічний коледж нині здійснює підготовку фахівців, які призначаються на посади вчителів початкових класів, вчителів англійської та польської мов у початкових класах, вчителів інформатики, керівників хореографічних колективів, організаторів позааудиторної роботи, учителів музики, образотворчого мистецтва, соціальних педагогів та соціальних працівників. З року в рік ми вдосконалюємо систему професійно-педагогічної підготовки студентів. У навчальний процес вводимо дисципліни, які визначають особливий рівень освіченості людини і реалізують компетентісний підхід до

формування особистості майбутнього вчителя. Вивчення іноземних мов та новітніх інформаційних технологій для студентів усіх спеціальностей проводиться протягом усього періоду навчання. Для удосконалення підготовки вчителів англійської мови від 2001 року триває плідна Міжнародна співпраця коледжу із Корпусом Миру в Україні. Цьогоріч в коледжі працює Джеймс Крістофер Бірд, досвідчений викладач із США. У навчальні плани ми також додаємо дисципліни, які забезпечують підготовку студентів до викладання ними в школі предметів, пов'язаних з традиціями нашого регіону. У коледжі запроваджено лекційно-семінарський метод навчання та рейтингову систему оцінки досягнень студентів. Професійна підготовка студентів формується під час різних видів педагогічної практики, яка проводиться на базі понад 120 закладів загальної середньої освіти, дошкільних закладів та установ соціальних служб.

Великого значення в удосконаленні професійно-педагогічної підготовки студентів надається позанавчальній роботі. Доброю традицією стали: фольклорне свято «Календарний рік українця в звичаях, традиціях та обрядах», «Таланти твої, першокурснику», «Січове свято», конкурси «Молода господиня» та «Перлина коледжу», спортивно-мистецьке дійство «Козацькі забави», свято «За знання». Проводиться спартакіада серед академічних груп та звіти колективів художньої самодіяльності, а також народився новий масовий захід українських забав – «Веселись по-українськи». Відомими в нашому краї стали – танцювальні колективи «Фантазія» (кер. М.Якубів) та «Самоцвіт» (кер. Г. Лазарук).

У закладі з 1991 року запроваджена іменна стипендія Марійки Підгірянки, талановитої вчительки-поетеси, громадської діячки в Галичині. Цьогоріч стипендію отримують Копильців Надія 4-П1, Вінтоняк Христина 4-А, Сталащук Галина 3-А. У 2000 року запроваджена іменна стипендія Вітольди Проців, видатної педагога-мисткині Коломийського педагогічного училища; тепер цю стипендію одержує Мар'яна Дмитерко, 4-О курс. З 2004 року маємо іменну стипендію Мирослава Стельмаховича, видатного українського вченого та педагога; в цьому році її одержує Оксана Соловей, 4-Б курс. Наша студентка Зоряна Скоротіжук (викл. Н.Козар) стала переможцем III Міжнародного мовно-літературного конкурсу учнів та студентської молоді імені Тараса Шевченка і одержала Президентську стипендію, а Людмила Перцович (викл. Г.Зварич) стала переможцем Всеукраїнської олімпіади з української мови серед ВНЗ I-II рівнів акредитації.

В 2014 році в коледжі проведено велику роботу з підготовки та відзначення 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка. За культурологічний проект «Слово Кобзаря», який тривав 200 днів, коледж занесено до Книги Рекордів України у номінації «Масові заходи».

Протягом останніх п'ятнадцяти років, завдяки роботі студентського парламенту як органу координації студентського самоврядування, в коледжі значно активізувалася ініціатива та участь студентів у позакласній роботі, формуванні їх громадянської свідомості та фахового зростання. Цю роботу вдало організовували голови парламенту: Іванна Мельничук, Інна Якуб'як, Олег Савчук, Ольга Гаврилаш, Іванна Сорохан та Аліна Василичук.

Окремої уваги заслуговують наші проекти з національно-патріотичного виховання студентів та молоді краю. Для вшанування пам'яті героїв національно-визвольних змагань проведено всеукраїнські конференції «Лицарі рідного краю» та «Кирило Трильовський і січовий рух», матеріали яких ми подарували бібліотекам краю. За нашої ініціативи у місті встановлена пам'ятна таблиця Кирилу Трильовському та відроджені започатковані ним у минулому січові свята.

Коледж брав активну участь у Революції Гідності, надавав підтримку Київському майдану. Ми і зараз продовжуємо надавати допомогу нашим воїнам у війні з Російським агресором на Сході України. Працівники коледжу Ігор Лазарук та Василь Вишиванюк гідно захищали нашу землю у цій війні, за що і відзначені державним нагородами. На території нашого закладу встановлено пам'ятний знак «Герої не вмирають», виконаний за участю студентів і викладачів образотворчого відділення.

Викладачі коледжу підготували чимало підручників та посібників для своїх колег і вчителів шкіл. Серед авторів слід відзначити Вітольду Проців, Володимира Кенюка, Романа

Хімея, Михайла Тимофіїва, Любов Масевич, Василя Гречука, Наталію Кішук, Михайла Ходака та Юлію Паненкову .

Після закінчення коледжу переважна більшість випускників працевлаштовані в освітніх та культурно-мистецьких установах нашого краю. Протягом багатьох років понад 80 % наших випускників безперервно продовжують навчання у Прикарпатському національному університеті ім.В.Стефаника, Коломийському інституті та інших ВНЗ III-IV рівнів акредитації. А цьогоріч наші випускники спеціальності «Початкова освіта» будуть вже в коледжі здобувати рівень бакалавра із цієї спеціальності. Це наш внесок у розвиток освіти на Прикарпатті та здобуття молоддю повної вищої педагогічної освіти.

На виконання вимог законів України про «Вищу освіту» та «Про фахову передвищу освіту» ми працюємо над пошуком шляхів розвитку нашого коледжу та забезпечення підготовки бакалаврів з ряду спеціальностей. У непростих умовах сьогодення згуртованість трудового колективу, визначення шляхів його розвитку, дієво забезпечує профспілкова організація коледжу.

Ми надалі працюємо над упровадженням у практику роботи ефективних технологій підготовки фахівців для освітянської галузі Прикарпаття, укріплення навчально-матеріальної бази коледжу та пошуків джерел їх фінансування. Напередодні відзначення 80-річного ювілею за нашої ініціативи у середмісті з нагоди 150-річчя видавничої справи в Коломії встановлені пам'ятник Книзі та пам'ятні таблиці видавцю Якову Оренштайну та просвітителю Миколі Верещинському. В коледжі розпочав роботу регіональний центр підготовки вчителів для Нової української школи, роботу якого координують Людмила Прокопів та Уляна Борис, викладачі коледжу, кандидати наук, офіційні тренери та супервізори НУШ. Завершується робота над створенням сучасного медіа центру, як осередку професійної підготовки студентів із усіх спеціальностей. На базі відділення Образотворчого мистецтва створено освітньо-культурно-мистецький центр, у структуру якого входить Музей коломиїської книги, Музей української мови. Відкрито Музей творчих робіт студентів, студентську світлицю, постійно діючу мистецьку галерею.

З нагоди 80-річчя педагогічного коледжу щиро вітаю вас, наші дорогі гості, випускники, студенти, викладачі та ветерани навчального закладу! Історія становлення та утвердження нашого коледжу – це вісімдесят років напруженої праці колективу Ми перемогли і вибороли право на існування під освітянським сонцем та гідно його відстоюємо. За сприяння у розвитку педагогічного коледжу ми висловлюємо щирі вдячності Міністерству освіти і науки України, Національній академії педнаук України, Івано-Франківській обласній раді та облдержадміністрації, Департаменту освіти, науки та молодіжної політики, управлінню культури, Прикарпатському національному університету ім. В. Стефаника, Обласному інституту післядипломної педагогічної освіти працівників, владним структурам міста і району, обласній профспілці освітян, усім, хто сприяв нашому розвитку.

Коломиїський педагогічний коледж Івано-Франківської обласної ради працює для тих, хто прагне знань та мистецького і духовного зростання, ми залишаємося й надалі освітньо-мистецьким осередком Прикарпаття.

З ювілеєм вас, дорогі друзі !

**МАТЕРІАЛЬНА КУЛЬТУРА НАШИХ ПРЕДКІВ-ГЕНЕТИЧНИЙ КОД
УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ**

Анотація. У статті міститься інформація про виставкові зали музею старожитностей та етнографії Буковинської Гуцульщини Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. В.Ю. Шкрібляка. Експонати музею становлять велику наукову та етнографічну цінність, хто цікавиться матеріальною культурою, життям та побутом жителів гірських районів Буковинських Карпат.

Ключові слова: Буковина, матеріальна культура, генетичний код, національна свідомість, етнографія.

У наш час, час глобалізаційних процесів, що охопили весь світ, швидкими темпами зростає інтерес до історичного минулого, в тому числі і до декоративно-прикладної творчості народу. При сучасній тенденції до стандартизації і уніфікації промислових виробів справжній твір народного майстра не лише відображає його обличчя, але й ту епоху, в якій він жив і творив, його індивідуальну і неповторну манеру. Як показують наукові дослідження у XXI столітті зріс інтерес молоді до традиційного народного мистецтва. Адже народне мистецтво тісно пов'язане з життям і побутом народу розкриває безмежний світ його краси і мудрості, розуміння добра і зла, відображає генетичні смаки, багатий внутрішній світ людини.

Видатний український письменник Олесь Гончар, говорячи про поетичну душу українського народу, яка сприймає все прекрасне в житті казав: «Дівоче вбрання і козацька люлька, інкрустований топірець гуцула і різьблена спинка саней, бабусина розмальована скриня і мисник на стіні, вишитий рушник і звичайна віконна лиштва – будь-яка вжиткова річ під рукою невідомого художника чи художниці стала мистецьким твором... Людина оточувала себе красою, знала в ній смак, художньо прикрашала життя, запалена одвічним, таким нестерпним бажанням творити».

Як свідчать археологічні дослідження в різних регіонах України, у тому числі і на Північній Буковині, у вжиткових виробках, в орнаментальному оздобленні з давніх часів прослідковується високий мистецький рівень.

Народне мистецтво, в основному, має патріархальний характер, зберегло традиційну школу, особливості формоутворення, сюжет композиції, колорит і декорування. Традиційна основа, яка розвивалася і удосконалювалась, передавалась із покоління в покоління. Цю повторюваність основних елементів називають традицією і вона становить генетичний код українського народу.

Традиційне народне мистецтво розвивалося переважно у сільській місцевості, в основному ті види, де були необхідні матеріали: глина, дерево, камінь, метал, кістка, шкіра, вовна тощо. Традиційне мистецтво розвивалося на всій території України, але мало свої регіональні особливості, як у виборі форми, так і техніки виконання, декорування, у певній кольоровій гамі.

Народне мистецтво Буковинської Гуцульщини, в склад якої входять окремі села Вижниччини та Путильщини, розвивалося у 18–19 століттях у вигляді сільських домашніх ремесел і було тісно пов'язане з побутом, носило, головним чином, прикладний характер. Найпростішими естетично оздобленими речами люди намагалися прикрасити свій побут, мати ужиткові речі не лише зручними, але й красивими, оздобленими орнаментальними мотивами. Прикрашалися дерев'яні меблі, ужиткові речі, розписувались печі, стіни, посуд, оздоблювався вишивкою одяг тощо. Вироби тогочасних народних майстрів і сьогодні зачаровують своєю простотою, красою, технікою виконання, високим естетичним смаком. Вони є безцінним скарбом народу, основою розвитку професійного мистецтва.

Незважаючи на те, що територія Північної Буковини протягом багатьох століть входила в склад інших державних утворень (Молдавської держави, Туреччини, Австро-Угорщини, СРСР) традиції Київської Русі, Галицько-Волинського князівства передавалися народними майстрами із покоління в покоління. Генетичний зв'язок з українським традиційним народним мистецтвом підтверджуються вироби буковинських умільців спільністю форм, матеріалу, декоративними мотивами, кольоровою гамою, орнаментальним оздобленням.

Із здобуттям у 1991 році Україною національної незалежності і суверенітету, у період самоідентифікації українців як нації, з'явився великий інтерес до історичного минулого нашого народу, в тому числі і до народного мистецтва. Виникли музеї під відкритим небом, музеї етнографії та народного побуту. Новими експонатами поповнюються красзнавчі музеї, які, в основному, зосереджені в обласних центрах. Великий інтерес викликають музейні експонати минулого в учнівської та студентської молоді.

У Вижицькому коледжі прикладного мистецтва ім. В.Ю. Шкрібляка музей старожитностей та етнографії Буковинської Гуцульщини був відкритий 29 вересня 2010 року. Метою музею є вивчення, збереження та використання пам'яток матеріальної і духовної культури гуцулів, прилучення громадян до надбань національної історико-культурної спадщини, інформування студентів про значення культури, вікових народних традицій для формування національної свідомості.

Експозиція музею налічує більше двох тисяч унікальних експонатів, серед яких предмети домашнього вжитку, одяг, ткани та вишиті вироби, прикраси, знаряддя праці та реманент (старовинні праски, ваги, ліхтарі) і сакральні предмети що відображають історію, культуру, побут і звичаї гуцулів, мешканців Буковинських Карпат і має на меті зберегти їх духовне та матеріальне надбання.

Експонати музею зібрані під час етнографічних практик та експедицій студентів і викладачів коледжу.

Гуцульщина, як етнографічний регіон, має колоритний етнокультурний і природний потенціал. Михайло Коцюбинський, відпочиваючи в Карпатах, писав: «...Якби ви знали, який це дивовижний, майже казковий куточок, з густо зеленими горами, з вічно шумливими гірськими ріками, чистий, і свіжий... Мова, звичаї гуцулів, які проводять усе літо зі своїми стадами на вершинах гір, настільки своєрідні й барвисті, що відчуваєш себе перенесеним у якийсь новий, незнаний світ... Якби ви знали, яка тут велична природа, який цікавий народ гуцули, з багатою, своєрідною психікою, з буйною фантазією, дивними звичаями і мовою...».

Протягом віків у гуцулів виробився своєрідний та неповторний господарський устрій (гірська агротехніка, лісництво, полонинське тваринництво), набули розвитку різні види ремесел, особливого типу архітектура тощо. В основу класифікації експонатів музею покладений відповідний тип призначення речей: хатнє обладнання й меблі, знаряддя праці, предмети господарського призначення, посуд, начиння, культові й обрядові предмети. Все господарство гуцулів базувалося на народних традиціях та місцевих звичаях. Ведення домашнього господарства гуцулами включало такі види робіт як мелення кукурудзи на жорнах, прядіння льону та конопель, обпикання олії у ступі, шиття вовняного і лляного одягу, а на полі - рільництво та сінокіс. Кустарні промисли були тісно пов'язані з життям та звичаями гуцулів. Ручні вироби, які в основному були пристосовані до місцевих умов та потреб мешканців, відповідали давнім звичаям та традиціям, наочно репрезентують практичність гуцулів. Домашній промисел ніде більше не відігравав такої важливої ролі як тут, на Буковинській Гуцульщині. Все це знайшло відображення у експозиції музею.

Для Буковинської Гуцульщини традиційними були вироби з дерева. Тому в першому відділі музею вони й зосереджені. Експозицію відкриває фабричний токарний верстат німецького виробництва, який символізує відкриття та функціонування з 1905 по 1918 роки мистецького навчального закладу під назвою «Крайовий научний заклад для різьбярства, токарства та металевої орнаментики (оздоби)». В цьому залі також є фотовиставка околиць м. Вижиця періоду 1880 – 1920-х років, фотомонтаж майстерні з художньої обробки дерева, де заняття з учнями проводить всесвітньовідомий народний майстер Василь Юрійович

Шкрібляк, який працював у Крайовій школі з 1907 по 1914 роки. Тут знаходиться велика кількість експонатів, які виготовлені технікою видовбування, вирізування, окремі бондарські вироби. Це в основному корита різних форм, інструменти для столярної справи, бочки, гарчики тощо. У музеї є окремі різьблені експонати кінця XIX ст. та початку XX ст. Зокрема, різьблена і орнаментована скриня для зберігання одягу. На Буковині різьбою прикрашали речі домашнього вжитку, архітектурні споруди, сільськогосподарський реманент (сани, передні та задні дошки возів – "крижаниці", ярма, сідла, куделі, кушки) та інші знаряддя праці. Під час експедиційних пошуків студентами коледжу був знайдений віз XIX ст. Такими возами гуцули здавна возили сіль з Карпат у різні райони України, а також у Молдову, Румунію. Широкого розвитку набула різьба по дереву на Буковині та Гуцульщині у другій пол. XIX ст. Посилилося класове розшарування села і бідніша частина населення була змушена шукати додаткових заробітків у ремеслах.

На різьбярстві також спеціалізувалися окремі села Вижниччини. Для декорування дерев'яних виробів майстри використовували плоску "суху" різьбу, іноді підсилюючи її інкрустацією металевим дротиком чи цвяхом. Цей принцип полягає у розподілі великих площин на менші поля, що мали вигляд геометричних фігур: квадратів, кіл, півкіл, прямокутників. Він ліг в основу творчості майстрів всіх поколінь. В орнаментиці часто використовували інкрустацію кольоровим бісером, різними породами дерева, рогом, металом, перламутром. Кожен народний майстер мав свій неповторний мистецький почерк. У розвитку художньої обробки деревини Буковинської Гуцульщини велику роль відіграли відомі майстри такі як

В.Г. Девдюк, В.Ю. Шкрібляк, М.Д. Мегеденюк. Вони виховали цілу плеяду буковинських талановитих різьбярів, які відродили на Буковині різьбярство. Це М. Гайдук, М. Ключан, С. Павлюк, С. Клим та десятки інших. В цьому залі експонуються речі домашнього вжитку: великі і малі жорна для мелення муки, праски, дошки для прання білизни, невеличкі дерев'яні бочівки для зберігання сипучих продуктів, дерев'яні ваги, столярні інструменти тощо.

У другому відділі експозиції музею зосереджені верстати та знаряддя для ткацтва, колекція писанок та виробів з металу. Експонується також народний жіночий та чоловічий одяг. Центральне місце в експозиції художнього ткацтва займає великий килимовий ткацький верстат, який знаходиться в робочому стані. Тут є великий набір прялок, як ручних, так і ніжних, кужелі, веретена, дергавки, гребені тощо. Художнє ткацтво є одним з найпоширеніших видів народного мистецтва на Буковині й Гуцульщині. Художні тканини здавна задовольняли побутові потреби народу, його естетичні смаки, широко використовувалися в обрядах таких як хрестини, заручини, весілля тощо. Тканини за призначенням поділяються на одягові та інтер'єрні. До одягових тканин належать запаски, опинки, пояси, перемітки, хустки. Тканини інтер'єрного призначення: килими, ліжники, верети, пішви, скатерті, рушники. Серед інтер'єрних тканин привертають увагу ліжники - пухнасті ковдри, виткані з овечої вовни з нескладним геометричним орнаментом яскравих кольорів.

Тайстри, бесаги виготовлялися з міцних грубих матеріалів. Бесагова тканина здебільшого була клітчаста. Характерними особливостями художнього ткацтва Гуцульщини та Буковини є поєднання яскравих насичених кольорів, використання дрібноузорних ремізнних переплетень, які роблять поверхню тканини рельєфною та різноманітною. Такі тканини виготовляли на саморобних дерев'яних ткацьких верстатах з пряжі натурального кольору або фарбованої природними барвниками.

Писанкарство з давніх давен було поширено на всій території Буковинської Гуцульщини. В музеї старожитностей представлена велика колекція писанок. Оригінальний орнамент писанок не тільки чарує своєю вишуканістю, мініатюрністю, гармонією колориту, а й несе прадавні символи світорозуміння і природи, єднає з традицією минулого. Українська писанка в світі є символом нашого народу.

У процесі історичного розвитку традиційний костюм створювався багатьма поколіннями народних митців. У музеї представлено колекцію одягу як святкового, так і весільного і, звичайно, велику кількість обрядових рушників.

Весільне вбрання включає ряд елементів, властивих традиціям карпатського регіону, становить досить своєрідний варіант буковинського зонального типу українського костюма. Невід'ємним атрибутом костюма є колекція шийних прикрас, які мали символічно забезпечити майбутнє життя молодій парі. Чим більше було прикрас, тим більша була уявна впевненість в багатстві майбутньої родини.

Народний одяг Карпат являє собою своєрідний феномен. Специфічні історичні умови, замкненість натурального селянського господарства, обмеженість ринку збуту – все це уповільнювало розвиток традиційної культури, зокрема культури вбрання, прийоми створення якого майже без змін передавалися від покоління до покоління. Триваліше, порівняно з іншими районами України, побутування в Карпатах традиційних народних промыслов та ремесел забезпечило величезне розмаїття неповторного етнографічного матеріалу, на жаль, недостатньо сьогодні вивченого.

Своєрідністю відзначався костюм гуцулів, в якому зберігалось багато архаїчних рис. Чоловіча сорочка була тунікоподібною, з характерною вишивкою на з'єднанні рукавів зі станом. Носили її на випуск, підперізуючи широким шкіряним поясом (чересом) із металевими прикрасами та орнаментальним тисненням. Штани шилися з білого полотна (поркіниці), кольорового сукна (крашениці) або білого сукна (гачі). Найвідоміші елементи костюму гуцулів – кептар і сардак. Плечовий та верхній одяг у гуцулів густо оздоблювався вишивкою, аплікацією.

З головних уборів поширені були облямована хутром шапка і хутряна вушанка, брилі – крисані. Характерним взуттям були постолі, що взувалися на онучі або панчохи з домотканого сукна (капці). Молодь носила й чоботи. Не розлучалися гуцули зі шкіряною, прикрашеною тисненням та мідними бляшками торбинкою, яку вішали через плече (тобівка, бесаги), порохівницею (перехресниця) й топірцем.

Народний одяг Буковинської Гуцульщини поєднує у собі мистецтво крою, ткацтва, вишивки, обробки шкіри, силянням та в'язанням. Він тісно пов'язаний з історією народу, його матеріальною та духовною культурою.

Багатством форм, крою та декору характеризується жіночий одяг. Він складається з довгої вишитої сорочки, двох тканих запасок, підперезаних тканим поясом - попружкою. Головний убір жінки - перемітка з орнаментованими кінцями - заборами. На ногах жінки носили плетені вовняні шкарпетки - капчурі та шкіряні постолі.

Експозиція знайомить з ансамблями народного одягу з різних сіл Буковини, особливо Іспаса, Виженки та Черногузів. Їм притаманна різноманітність у способі носіння, декорування, що залежало від географічних умов, звичаїв та смаків. Одяг має чіткий крій. Він зручний, теплий, багато декорований. Вбрання кожного села має свої художні особливості.

Глибоко традиційними рисами та багатством деталей вирізнялося гуцульське весільне вбрання. Багато весільних атрибутів до сьогодні зберегли архаїчні риси і наповнені певним символічним змістом. В експозиції музею особливо виділяється буковинська вишивка. Вишивання – один з найпоширеніших та улюблених видів народного мистецтва на Гуцульщині та Буковині. Вишивкою прикрашали жіночі та чоловічі сорочки, сардаки, кептарі, кожухи, чоловічі штани, сукняні онучі - «капці», в'язані шкарпетки - «капчурі». Орнамент вишивки дрібний, геометричний, в ньому поєднані різні мотиви - ромби, трикутники, квадрати. Найпоширеніші вишивані мотиви - «сливові», «баранячі роги», «скринькові», «головкати», «чічкати». У вишивках гірських сіл зустрічаються і рослинні мотиви, найчастіше «ружі». У кожному селі вишивка має свої художні особливості. У колориті вишивок Буковини переважають вкраплення лілових та фіолетових кольорів, поєднання голубих та зелених кольорів. Орнамент дрібний, геометричні мотиви вишиті хрестиком.

Художні керамічні вироби, які представлені в експозиції третього відділу музею, розкривають розвиток гончарства на території Гуцульщини та Буковини кін. XIX – поч. XX ст. до 1956 року. Відомими осередками кераміки були міста Коломия, Косів, селище Кути та село Пістинь Косівського району, села Мигове та Іспас Вижицького району.

Поширеними на Гуцульщині та Буковині було виробництво вжиткового посуду – мисок, тарілок, дзбанків, свічників, а також кахлів для печей. Форми гончарних виробів дуже різноманітні. Їх утилітарне призначення органічно поєднується з декоративністю. Орнамент гуцульської кераміки складається з геометричних, рослинних і анімалістичних мотивів, зустрічаються стилізовані людські фігури, жанрові сценки.

Художня обробка металу на Гуцульщині має давні традиції, які розвинулись ще за часів Київської Русі. Цей вид мистецтва виник у тісному зв'язку з потребами населення Карпат і розвивався в Косівському і Верховинському районах Івано-Франківської області та Вижицькому і Путильському Чернівецької області. Всі вироби виготовлялися з міді, латуні – "мосяжу" (мідь, цинк), олова, нейзильберу (мідь, цинк, нікель), пізніше з бакунту (мідь, олово, срібло). Орнамента гуцульських металевих виробів геометрична і складалася переважно з простих елементів: квадратів, ромбів, кіл, півкіл, трикутників. Розміщення орнаменту відповідало властивостям матеріалу та формі предмета. Майстри володіли різними техніками обробки металу – литтям – "сипанням", гравіруванням, інкрустацією, гарячим і холодним куванням, плетінням, жируванням, заливанням металу тощо. Багатством форм і орнаменту відзначаються прикраси чоловічого і жіночого одягу – пряжки для поясів, жіночі нашийні прикраси – згарди, персні, ланцюжки-ретязі, чепраги (застібки для намиста і верхнього одягу), люльки, лускоріхи, кресала тощо.

Також в експозиції музею представлені писемні пам'ятки. Це книги, листівки, дипломи. Великий інтерес викликають фотографії кінця XIX початку XX ст.

Музей старожитностей та етнографії Буковинської Гуцульщини створений відносно не давно, проте має з кожним роком все більше прихильників. Особливою увагою він користується серед учнів, студентів, викладачів та науковців, туристів, всіх хто цікавиться життям та побутом жителів гірських населених пунктів Буковинської Гуцульщини. Щорічно музей відвідують сотні гостей міста з усіх областей України та з за кордону.

Вони залишають відгуки, в яких виражають глибину своїх патріотичних та психолого-естетичних почуттів.

Ось деякі з них:

✓ «Вражений музеєм! Заздрю Вам, тому що в моєму музеї немає таких експонатів, які є у Вас. Бажаю успіхів в цій не легкій справі (записав у книзі відгуків 12.03.2012 Микола Кузьменюк, буковинець, який проживав у місті Севастополі і організував там музей побуту Західної України)

✓ «Кажуть, що вічного немає нічого! Але вічним є дух народу, дуже добре що ми маємо таку доказову базу, яка є невмирущим народним скарбом (записали 23.05.2014 викладачі Косівського інституту декоративно-прикладного мистецтва)

✓ «Схід і Захід РАЗОМ!» - так записали студенти Луганщини 20.03.2014 року у відгуку про побачені експонати, виразили глибоку стурбованість щодо подій, які відбуваються на Сході України.

✓ 11.02.2016 року народний депутат України М.Томенко, відвідавши музей, залишив запис: «З надією на розквіт нашої української культури в українській державі».

✓ «Вражений прекрасною колекцією історичних речей нашого народу. Без минулого немає майбутнього...», - записав один із відвідувачів музею.

✓ «Коли відвідуєш такий музей, то відчуваєш гордість за наш народ, який багатий на творчість. В музеї зберігається пам'ять наших предків», - записали учні Вижицької гімназії.

✓ «...це особливе відчуття! Ми ніби зайшли в гості до наших предків та відчули ті старі часи завдяки зібраним неоціненним скарбам наших предків. Ми пишаємось вами, дякуємо за збереження і пропагування нашого, українського! – залишили відгук учасники «Миколайчук–Фест» з міста Сімферополь .

І таких відгуків про музеї десятки. Вони свідчать, що матеріальна культура наших предків — це є генетичний код українського народу. Про це слід пам'ятати сучасним і майбутнім поколінням.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів; Світ, 1992.
2. Домашевський М. Історія Гуцульщини. — Чикаго; 1985.
3. Кара-Васильєва Т. Українська вишивка. — К.: Мистецтво, 1993.
4. Козубовський Д.О. Вижницький коледж прикладного мистецтва ім.В.Ю.Шкрібляка. — Чернівці, «Митець», 1997.
5. Козубовський Д.О., Козубовська М.П., Музей старожитностей та етнографії Буковинської Гуцульщини. — Вижниця, 2017.
6. Косміна О. Традиційне вбрання українців, Балтія-Друк, 2009.

УДК 745.54

Маріанна Любас
(Кривий Ріг, Україна)

ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНІКИ ВИТИНАНКИ (ВИРИВАНКИ) В НАВЧАННІ ТА МАЙБУТНЄ ВИТИНАНКИ

***Анотація.** Народне мистецтво, як ефективний засіб розвитку та самореалізації вчителя образотворчого мистецтва, відображає національну ідею та традиційний виховний ідеал. Видатні педагоги, зокрема О.В. Духнович, К.Д. Ушинський, С. Русова, В.О. Сухомлинський, підкреслювали значення народної творчості у формуванні духовності, естетичних почуттів і патріотизму молоді. Особливу увагу приділено витинанці — яскравому виду української декоративної творчості, що стала важливим елементом виховання та навчання. Її традиції знаходять застосування у сучасному мистецтві, дизайні та педагогіці, сприяючи розвитку художнього смаку й естетичного сприйняття.*

***Ключові слова:** народне мистецтво, образотворче мистецтво, народна витинанка, педагогіка, естетичне виховання, національна ідея, художня творчість, патріотизм.*

Одним із ефективних засобів розвитку та самореалізації вчителя образотворчого мистецтва є народне мистецтво, яке завжди мало особливе значення, було найголовнішим способом буття та утвердження національної ідеї. У ньому найяскравіше відображено та найкраще збережено традиційний виховний ідеал нашого народу, втілений у високохудожній образній формі, доступній для сприйняття та розуміння.

Проблемі використання народної художньої творчості в навчанні та вихованні молоді присвячено наукові праці класиків педагогічної науки: О.В.Духновича, Я.А. Коменського, С.Ф. Русової, В.О. Сухомлинського, К.Д.Ушинського та інших.

О.В. Духнович вважав залучення дітей до народної творчості, важливим засобом виховання працею, у процесі якої вони набувають реальних знань. Педагог усе життя дбав про створення нових шкіл, розширення їх мережі та впровадження в зміст освіти народної мови, народного мистецтва. У своїх поглядах відстоював позиції народного українського просвітництва. Був прихильником гармонійного всебічного розвитку підростаючого покоління, пропагував у навчанні гуманні методи, надаючи перевагу розповіді, бесіді, роз'ясненню, особистому прикладу, використанню наочності, порівнянню предметів. На його думку, методи навчання мають забезпечувати самостійність.

К.Д. Ушинський вважав народність своєрідністю кожного народу, нації, зумовлену їх історичним розвитком, географічними, природними умовами, як «поля батьківщини, її мова, її перекази й життя, її мистецтво», «єдиним джерелом життя народу в історії...». Він писав, що «виховання, створене самим народом і побудоване на народних основах, має ту виховну силу, якої немає в найкращих системах, побудованих на абстрактних ідеях або запозичених в іншого народу».

Традиційний український ідеал людини, народно-творчий здобуток України, як зазначав Г. Ващенко, становлять золотий фонд виховного ідеалу. Він вважав, що художня творчість українського народу розкриває ідеал людини, ідеал українця. Метою виховання має бути розквіт духовної культури українського народу, народного художнього мистецтва, освіти.

С. Русова стверджувала, що прилучення дітей до українського народного мистецтва сприяє формуванню їх художньо-образного мислення, естетичного сприйняття художніх творів, «Нація народжується лише на рідному ґрунті».

Видатні педагоги А. Макаренко та В. Сухомлинський зазначали, що особлива увага повинна приділятися народній художній творчості, яка є засобом національного, естетичного, патріотичного виховання молоді.

Як стверджував В. Сухомлинський, використання народних художніх творів під час творчого процесу на заняттях робить людину духовно багатогою, гармонійно розвинутою, такою, яка б своєю практичною діяльністю, світоглядною позицією повністю відповідала законам і закономірностям національної ментальності й стала б носієм генетичної пам'яті українського народу. Він говорив, що краса не потребує пояснення. Краса має сприйматися, в першу чергу, душею, і педагог повинен сам мати здатність дивуватися й радіти їй, щоб допомогти викликати у дітей захоплення мистецтвом. І коли педагог чи наставник займається одним з видів народного мистецтва, то власним прикладом йому легше пробудити в учнів інтерес або бажання спробувати свої можливості у творчості.

Таким чином, можна з впевненістю сказати, що мистецтво, створене власним народом, завжди величне і є прикладом справжньої творчості, котрому варто наслідувати. В народному мистецтві відбивається самобутня поетичність, фантазія, мислення, мудрість народу. І воно виховує такі найкращі риси характеру, як сміливість, чесність, впевненість, доброту, патріотичність, любов до природи, до життя, до людей, до праці і власне, до краси.

Усе це стосується зокрема і мистецтва витинанки. Народна витинанка найчастіше створювалася на селі. Це була чи не найпоширеніша після розпису прикраса оселі. «Кадила», «павуки», «голуби», рушники, рамки, фіранки до вікон, «квіти», «вазони», «хрестики», «Дерева життя», тощо. Лаконічні, стримані, гармонійні – вони несли у собі сакральний зміст і красу. Казали, «як у хаті витинанка, то й добро стоїть на ганку». На початку ХХ сторіччя витинанка з села прийшла до міста, нею зацікавилися дослідники, педагоги. Мистецтво витинанки було включено до навчальних програм шкіл та інших закладів України, проводилися виставки.

Українські народні витинанки – яскравий, своєрідний вид народної декоративної творчості, що має глибокі й багаті традиції, їм притаманні силуетне узагальнення зображення, чіткий візерунок, дзеркальна симетрія, лаконізм форми, обмеженість деталей, спокійний, рухомий ритм, відсутність натуралізму, логічна відповідність між формою, матеріалом і технікою виготовлення.

У наш час народна витинанка – це джерело для пошуків і використання у мистецтві оформлення книг, сценічному оформленні вистав (Київський драматичний театр ім. Лесі Українки, худ. Л.В. Безпальча «Хоробрий кравчик»), у дизайні поліграфічної продукції, в оздобленні одягу, декоруванні тканин, як ескізи вишивок, художніх виробів з металу тощо.

Висока декоративна якість вирізування, легкість виконання малюнків цією технікою визнана художниками-педагогами важливою для художнього виховання, як засіб для ознайомлення з формою, розуміння кольору і розвитку смаку.

Виготовлення орнаментів витинанок привчає шукати досконалі пропорції, силует, форму, наочно демонструє виникнення будь-якого візерунка дзеркального рапорту. Витинанки демонструють основи композиції і принципи рапортної організації орнаментів. Різноманітні типи симетрії витинанок мають прямі аналогії з орнаментальною структурою інших видів декоративного мистецтва, тому техніка витинанки наочно показує учням «роботу» прямого і дзеркального рапорту в створенні будь-якого візерунка. Вони отримують найзагальніші уявлення про просте і складне, про закінчене і нескінчене, про закрите і відкрите, про розчленоване і цільне, про ажурне і силуетне, про чітко упорядковане і

природно вільне тощо. Витинанка здатна допомогти у вирішенні таких задач, як компоновка у форматі, відтворення характеру лінії, поняття плями, силуету, симетрії, фактури, контрасту-нюансу, ритму. Вона сприяє розвитку образного, асоціативного мислення, розвитку дрібної моторики руки, фантазії, вихованню національного світогляду.

На прикладі витинанки можна пояснити учням такі композиційні закони як рівноваги, єдності і супідрядності, ритму, контрасту, нюансу, тотожності, пропорцій (зв'язків частин і цілого), наявності композиційного центру, домірності всіх частин композиції між собою і до цілого, цілісності.

Таким чином, можна з впевненістю стверджувати, що одним з важливих напрямів, що вдосконалює методологічні основи художньо-естетичного виховання учнів, є творчий процес створення витинанок або вириванок.

Впродовж усіх років існування художнього відділу у Криворізькій міській музичній школі № 3 проводяться уроки, що базуються на використанні витинанки або вириванки. Витинанка (вириванка) виступає або допоміжним матеріалом або основним. Під час роботи над витинанкою (вириванкою) на уроках рисунку зазвичай використовуємо чорний папір. На перший погляд може здатися, що цього недостатньо, замало для втілення чогось цікавого. Насправді, працюючи з чорною та білою плямами, можна досягти чималих результатів. В.А. Фаворський (1886-1964) писав: «Немає мистецтва хоч скільки не обмеженого в засобах, і часто обмеження призводять до збагачення цих засобів віртуозним використанням. В графіці є лишень чорне та біле, та є лінії різні за товщиною, плями різні за формою, переходи однієї форми в іншу, контрасти, впливи, відношення. Все це дає таку пластичність засобам, що про пласке мову вести не доводиться...».

Зображувальною поверхнею найчастіше є білий аркуш паперу. Працюючи з чорним папером, вивчаємо можливості його художньої виразності, отримуємо різноманітні фігури, плями, лінії. Вони великі та маленькі, абстрактні. Таким чином, діти знайомляться з різноманіттям форм у природі, їх взаємодією, розвивають художню інтуїцію.

Перше знайомство з мистецтвом витинанки (вириванки) відбувається вже під час перших уроків, коли пояснюємо учням закони компоновки зображення у форматі. Сам процес відбувається невимушено, а учні сприймають результат, як власне відкриття. Для цього на аркуші паперу форматом А-4, складеному навпіл, малюємо птаха або дерево з птахами або просто щось абстрактне, намагаючись якомога щільніше заповнити робочу поверхню. Вириваємо або вирізуємо. Отримуємо зображення, що по масі звісно відповідатиме заданому форматові А-4. Тепер його треба розташувати на аркуші форматом А-3. Поки витинанку не приклеєно, можна відшукувати її місце на аркуші, потроху пересуваючи, дотримуючись вимог «ні низько – ні високо, ні справа – ні зліва, ні велике – ні мале». Крім того можна використати одірвані елементи, поставивши просте питання: «На що схожа ця пляма? Як можна її доповнити, аби змінити образ? Як можна її використати, аби покращити нашу роботу?». Це сприяє розвитку асоціативного, образного мислення, уяви і дає розуміння, що дрібні, незначні деталі можна використовувати за межею основного зображення і це не обтяжує роботи. Також обривки можуть слугувати цікавими ідеями для створення іншої композиції. Головне не стояти на заваді дитячій фантазії і не обмежувати дії. Якщо учні хочуть використати якийсь з обривків, досить зкоригувати напрямок їх думок і отримати цікаву творчу роботу.

Під час знайомства з темою контраст-нюанс головне викликати у дітей яскраві враження, асоціації. Запам'ятовується міф про Білобога і Чорнобога:

І поринув у свою глибоку думу Сокіл-Род. І довго-довго думу думав. І зніс він два яйця: біле і Чорне. Впали вони в озеро Живої Води, і вродилися з них Білий Лебідь і Чорний Лебідь. Попливли вони назустріч один одному і стали люто битися. Тоді з вершини Дуба-Стародуба сказав їм Сокіл: «Зупиніться!» І лебеді перестали битися. І сказав Сокіл: «Я даю вам Слово і Розум. Вийдіть з води і станьте обабіч мого Дуба». Вийшли лебеді з води й одразу перетворилися в людиноподібних велетнів. Тільки в одного шкіра була біла, волосся — русаве, очі — блакитні, а в другого все було чорне — і шкіра, і волосся, і очі. І сказав Сокіл їм: «Зірвіть з дерева по яблуку ' з'їжте їх». З'їли велетні по молодильному яблуку і відчували в собі

силу неймовірну. І сказав їм Сокіл: «Тепер ви невмирущі боги». І вклонилися йому велетні. І сказав Сокіл білошкірому: «Ти є Білобог. Володар Світла й білого Світу та всього, що створиш у ньому». І сказав Сокіл чорношкірому: «Ти є Чорнобог. Володар ночі і пільми та всього, що створиш у ній». І сказав він обом: «Ви є Добро і Зло, Краса і Погань, Світло і Тьма, Правда і Кривда. І ви будете завжди, будете скрізь, будете вічно, бо ви є Життя. І ті, що прийдуть, не зазнають Добра без Зла, не зазнають Краси без Погані, бо інакше — не знатимуть, що таке Життя і навіщо жити в ньому».

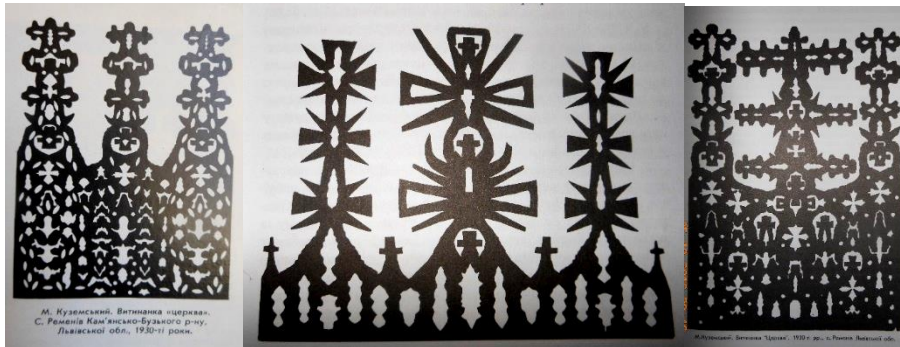
Складаємо аркуш чорного паперу навпіл. Малюємо лінію, окреслюючи образ Чорнобога. Вирізуємо або вириваємо. Окреслюємо зображення на білому папері. Вириваємо, склеюємо. Маємо пляму. Один бік чорний – Чорнобог, другий бік білий – Білобог. Білим та чорним маркерами малюємо деталі. Що це нам дає. Лінія – контур. Вона довільна, створює абрис. Завдяки лінії утворюється пляма-образ. Міф про Білобога та Чорнобога, вириванки білого та чорного кольорів, рисунок білим по чорному, чорним по білому – все працює, аби учні зрозуміли що таке контраст, що це не просто різниця двох тонів, які знаходяться з протилежних кінців тональної стрічки. Тай пляма, збагачена фактурою, виглядає більш виразно, цікаво.

Поглиблюючи наші знання, приходимо з учнями до висновку, що пляма, на відмінність від лінії, має свою «вагу», вона приводить аркуш у рух, як дошку гойдалки. З одного боку, чорна важка пляма, з іншого – біле поле недоторканого паперу. Що переважить? У який бік накренився аркуш? Як відновити рівновагу, яку мав чистий аркуш паперу? Можливо треба перемістити пляму, віднайти рівновагу.

Білі і чорні плями на аркуші, поєднуючись, можуть вносити у зображення рух або створювати відчуття спокою. Якщо ввести до зображення ще й сіру пляму, то відношення зміняться. Таким чином, ми підводимо учнів до розуміння ще одного виразного засобу рисунка – **ТОНУ**. Пошук відповідей відбувається невимушено, наче граючись.

Цікавим є використання витинанки або вириванки у якості іграшки. У даному випадку велику роль відіграє не лише сам процес створення іграшки, а і процес її прикрашання. Аби прикрасити витинанку-іграшку доцільно використовувати гуаш, олійну пастель, кольоровий папір. Усе це дає можливість говорити про композицію, про семантику кольорів, про значення кольору у створенні того чи іншого образу, про тепло-холодність, про кольоровий контраст, тощо. Різноманітні кольорові поєднання відіграють важливу роль у вираженні емоційних, естетичних почуттів. Кольори несуть також певні символи і знаки. Ще великий майстер паперової аплікації, створивший понад двісті робіт у цій техніці, Анрі Матісс вважав, що ножицями можна навчитися відчувати більше, ніж олівцем. Так, немов граючись, учні отримують необхідні знання та навички ще й з кольорознавства. Для створення іграшки знайомимось з українською міфологією та фольклором. Витинанка-іграшка може бути як абсолютно абстрактною, так і чимось конкретним, як лялька або Святий Миколай.

З усіх видів архітектурних споруд найчастіше вирізали церкви. Вони повинні були мати 1, 3, 5 або більше бань. У старших класах відтворюємо автентичні зразки та створюємо власні витинанки. Таким чином відбувається знайомство з особливостями української архітектури.



Починаючи з 2015 року у Кривому Розі відбулося вже три конкурси витинанки. У 2015 році конкурс відбувся у рамках Всеукраїнського фестивалю «Червона калина».

Наступні два конкурси пройшли у рамках семінарів з проблем розвитку початкової мистецької освіти.

19-22 червня 2017 року відбувся Всеукраїнський науково-методичний семінар з проблем розвитку початкової мистецької освіти на тему: «Традиції українського народного мистецтва як складова процесу викладання образотворчого та декоративного-прикладного мистецтва в школах естетичного виховання».

Організатори семінару: Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України; Інститут публічного управління та кадрової політики Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; Управління культури виконкому Криворізької міської ради; Криворізький осередок Національної спілки майстрів народного мистецтва України.

Урочисте відкриття семінару відбулося 19.06.2017 на базі комунального позашкільного мистецького навчального закладу «Криворізька міська музична школа №3» за участю: Шовгелі Олени Миколаївни, керуючої справами виконкому Криворізької міської ради; Івченко Поліни Олександрівни, методиста вищої категорії Державного методичного центру навчальних закладів культури і мистецтв України; Маключенко Ірини Євгенівни, методиста вищої категорії Інституту публічного управління та кадрової політики Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

У семінарі взяли участь 122 особи (в тому числі 49 з Кривого Рогу) з 16 областей України (Дніпропетровської, Кіровоградської, Херсонської, Миколаївської, Одеської, Запорізької, Луганської, Донецької, Полтавської, Сумської, Черкаської, Київської, Чернігівської, Вінницької, Волинської та Хмельницької) – викладачі шкіл естетичного виховання та керівники гуртків позашкільних закладів освіти.

В програмі семінару:

- пленарні засідання, педагогічні читання, майстер-класи, круглий стіл на тему «Різновиди витинанки за темою, сюжетом, структурною побудовою та технікою виконання. Традиції створення витинанки. Витинанки в сучасній художній практиці»;

- екскурсії до мистецьких навчальних закладів, художнього музею факультету мистецтв ДВНЗ «Криворізький державний педагогічний університет», квартири-музею Григорія Синиці, міського виставочного залу, відвідування персональної виставки майстра витинанки Юлії Дунаєвої (виставочний зал ДВНЗ КДПУ) та виставки витинанок відомих майстрів народного мистецтва України (історико-краєзнавчий музей);

В рамках семінару відбувся II Всеукраїнський конкурс витинанки.

На конкурс було представлено 362 роботи виконаних у техніці витинанки й вишивання від 284 авторів (віком від 6 до 18 років) з 37 населених пунктів 17 областей України:

Київська область (Буча, Ірпінь);

Харківська область (Харків, Первомайський, Красноград, Лозова, смт.Кегичівка);

Запорізька область (Запоріжжя, Енергодар, Молочанськ, Токмак, с.Азовське);

Донецька область (Маріуполь, Часів Яр);

Дніпропетровська область (Кривий Ріг, Кам'янське, смт. Царичанка, с.Лозуватка);

Кіровоградська область (Долинське);

Миколаївська область (Миколаїв, Первомайськ);

Херсонська область (Херсон);

Одеська область (Одеса, Ізмаїл, Костанді);

Сумська область (Суми, Глухів);

Черкаська область (Черкаси, Монастирище, Шевченкове);

Полтавська область (Полтава);

Чернігівська область (смт. Михайло-Коцюбинське);

Житомирська область (Новоград-Волинський);

Вінницька область (Вінниця, Могилів-Подільський);

Чернівецька область (с.Іспас,);

Тернопільська область (Тернопіль).

Журі конкурсу:

Корчинський В.Л. – майстер витинанки, член Національної спілки художників України, голова журі (м. Київ);

Крамаренко Т.В. – майстер витинанки, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України (м. Жашків Черкаської області);

Зяткіна І.А. – майстер витинанки, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України (м. Бердянськ Запорізької області);

Юрченко О.С. – старший викладач ДВНЗ «Криворізький державний педагогічний університет», член Національної спілки художників України;

Чорномор Ф.Ф. – завідувач міського методичного кабінету шкіл естетичного виховання м. Кривого Рогу.

За результатами конкурсного відбору було визначено 30 призових робіт.

22.06.2017 у виставочному залі КПМНЗ «Криворізька міська художня школа №1 імені О.Васякіна» відбулося урочисте нагородження переможців II Всеукраїнського конкурсу витинанки та вручення учасникам семінару свідоцтв і сертифікатів про підвищення кваліфікації.

За підсумками науково-методичного семінару було видано друковану збірку статей 32 авторів, які представляли свій педагогічний досвід в ході проведення семінару.

18-22 червня 2019 року у відбувся Всеукраїнський з міжнародною участю науково-методичний семінар з проблем розвитку початкової мистецької освіти на тему: «Від традиції до сучасного образотворення».

Урочисте відкриття семінару відбулося 18.06.2017 на базі комунального позашкільного мистецького навчального закладу «Криворізька міська музична школа №3» за участю Шовгелі Олени Миколаївни, керуючої справами виконкому Криворізької міської ради; Бриль Марини Миколаївни, директора Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти; **Маключенко Ірини Євгенівни, методиста вищої категорії Інституту публічного управління та кадрової політики Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.**

У семінарі взяли участь **179 осіб** (в тому числі 79 з Кривого Рогу) з **16 областей України** (Дніпропетровської, Кіровоградської, Херсонської, Миколаївської, Одеської, Запорізької, Луганської, Донецької, Полтавської, Сумської, Черкаської, Київської, Рівненської, Вінницької, Львівської та Хмельницької) – викладачі шкіл естетичного виховання та керівники гуртків позашкільних закладів освіти. Крім того у роботі семінару брали участь гості з Литви та Білорусі: Лаймуте Федосєєва, член творчого союзу майстрів народного мистецтва Вільнюського краю, лауреат премії Міністерства культури Литви, лектор Вільнюської Колегії /Університету прикладних наук/ (предмет - управління рекламою), керівник студії вирізування з паперу при Вільнюському костелі св. Ігнасія (м. Вільнюс, Литва); Наталя Червонцева, член Білоруської спілки майстрів народної творчості, викладач на відділі декоративно-прикладного мистецтва Молодечненського державного музичного коледжу імені М.К.Огіńskiego (м. Молодечно, Республіка Білорусь); Наталя Конькова, майстер витинанки Білоруської спілки майстрів народної творчості (м. Вітебськ, Республіка Білорусь).

В програмі семінару:

□ пленарні засідання, педагогічні читання, майстер-класи, круглий стіл **«Витинанки в сучасній художній практиці»;**

□ екскурсії до мистецьких навчальних закладів, художнього музею факультету мистецтв ДВНЗ «Криворізький державний педагогічний університет», квартири-музею Григорія Синиці, міського виставочного залу, відвідування персональної виставки майстра витинанки Наталі Сташкевич (виставочний зал ДВНЗ КДПУ) та виставки витинанок **«ПАПЕРОВИЙ ДИВОСВІТ»** майстрів України, Литви, Польщі, Республіки Білорусь, Китаю, Малайзії, Германії, **РФ з приватних колекцій (історико-краєзнавчий музей);**

У рамках семінару відбувся **III Всеукраїнський конкурс витинанки.**

На конкурс було надано 388 робіт, виконаних у техніці витинанки та вишиванки від 389 учасників віком від 5 до 19 років з 38 міст і сіл 18 областей України, серед яких: Вінницька область (м. Вінниця), Дніпропетровська область (м. Кривий Ріг, м. Нікополь, м. Дніпро, м. Кам'янське, смт. Царичанка), Донецька область (м. Часів Яр), Запорізька область (м. Енергодар, м. Запоріжжя, м. Бердянськ), Івано-Франківська область (м. Івано-Франківськ), Кіровоградська область (м. Долинське, м. Новомиргород), Луганська область (м. Луганськ), Миколаївська область (м. Миколаїв, м. Первомайськ), Одеська область (м. Одеса, смт. Овідіополь), Полтавська область (м. Полтава, м. Горішні Плавні), Рівненська область (м. Рівне), Сумська область (м. Глухів, м. Суми), Харківська область (м. Харків), Херсонська область (м. Херсон, м. Нова Каховка), Хмельницька область (м. Хмельницький, м. Кам'янець-Подільський), Черкаська область (м. Черкаси), Чернівецька область (с. Костичани, м. Чернівці, м. Новоселиця), Чернігівська область (м. Чернігів, м. Ніжин).

Журі конкурсу:

Корчинський В.Л.	майстер витинанки, член Національної спілки художників України, <i>голова журі (м. Київ);</i>
Лаймуте Федосєєва	член творчого союзу майстрів народного мистецтва Вільнюського краю, лауреат премії Міністерства культури Литви, лектор Вільнюської Колегії /Університету прикладних наук/ (предмет - управління рекламою), керівник студії вирізування з паперу при Вільнюському костелі св. Ігнасія (м. Вільнюс, Литва)
Стрига Н.В.	начальник управління культури виконкому Криворізької міської ради (м. Кривий Ріг, Україна)
Крамаренко Т.В.	майстер витинанки, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України (<i>м. Жашиків Черкаської області</i>);
Зяткіна І.А.	майстер витинанки, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України (<i>м. Бердянськ Запорізької області</i>);
Чорномор Ф.Ф.	завідувач міського методичного кабінету шкіл естетичного виховання м. Кривого Рогу.

За результатами попереднього відбору до другого туру пройшло 65 робіт, з яких було обрано 40 призових.

22.06.2019 у виставочному залі КППМНЗ «Криворізька міська художня школа №1 імені О.Васякіна» відбулося урочисте нагородження переможців III Всеукраїнського конкурсу витинанки та вручення учасникам семінару свідоцтв і сертифікатів про підвищення кваліфікації.

За підсумками науково-методичного семінару було видано друковану збірку статей **84** авторів, які представляли свій педагогічний досвід в ході проведення семінару.

Наступного року планується IV Всеукраїнський конкурс витинанки та семінар з проблем розвитку початкової мистецької освіти, що підтверджує велику зацікавленість саме мистецтвом витинанки.

Підсумовуючи усе вищесказане, можна з впевненістю сказати, що витинанка (вишиванка) має непересічне навчальне значення у формуванні системи знань та навичок у учнів шкіл естетичного виховання та допомагає їх художньому вихованню. Крім того, вивчаючи мистецтво витинанки, створюючи її власноруч, учні починають цінувати і шанувати здобутки предків, а без цього неможливо будувати достойне майбутнє.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондаренко Т. Витинанки думок // Народне мистецтво. – 2006. – № 3-4. – 80 с.
2. Міщенко Г. Витинанка – від традицій до сучасного образотворення // Народне мистецтво. – 2004. – №1-2. – Київ. – 2004. – С. 28-29.
3. Міщенко Г. З глибин генетичної пам'яті // Українська культура. – 2004. – № 8. – 80 с.
4. Пушкарьов А. Принципи роботи школи витинанки Андрія Пушкарьова // Проблеми вивчення, збереження та використання мистецтва вирізки / Матеріали міжнародного симпозіуму. - 2006.
5. Русова С. Ф. Україна у творах її письменників / Русова С. Ф. // Початкова школа. – 1992. – № 1. – С. 3-4.
6. Станкевич М. Українські витинанки. / Станкевич М. – К.: Наукова думка, 1986. – 82 с.
7. Стрілець О.В. Мистецтво української витинанки у змісті професійної підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва. Навчально- методичний посібник для студентів напряму підготовки 6.020205 Образотворче мистецтво / О.В.Стрілець. – Переяслав-Хмельницький, 2013 –80 с.
8. Сухомлинський В. О. Проблеми виховання всебічно розвиненої особистості / Сухомлинський В. О. // Вибрані твори: в 5-ти т. – К.: Радянська школа, 1977. – Т. 4. – 440 с.
9. Танадайчук С. Витинанки // Народне мистецтво. – 2000. – № 3-4. – 79 с.
10. Ушинський К. Д. Людина як предмет виховання. Спроба педагогічної антропології / К. Д. Ушинський // Вибрані педагогічні твори: у 2 т. / пер. з рос. редкол.: В. М. Столетов. – К., 1983. – Т. 2. – С. 312-342.
11. Шевчук А. Витинанкові взори України // Народне мистецтво. – 2006. – №3- 4. – 79 с.

УДК 75.04:719(477)

Олексій Малік
(Одеса, Україна)

ЕТНІЧНО-ПЛЕНЕРНИЙ ЖИВОПИС, ЯК СПОСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ТА ІСТОРИЧНИХ ПАМ'ЯТНИКІВ УКРАЇНИ. (ПЛЕНЕР «КАМ'ЯНЕЦЬКА СІЧ –ІСТОРИЧНА СПАДЩИНА»

Анотація. Після розпаду Радянського Союзу в Україні виникла проблема відсутності знань про національну спадщину та історичне коріння. Одним з важливих заходів для відновлення історичної пам'яті стала організація етно-фестивалю «Кам'янецька Січ» у 2018 році на Херсонщині. У рамках цього фестивалю було проведено творчий пленер художників, на якому митці з різних міст України створили художні твори, що відображають козацьку тематику та історію місця. Роботи стали частиною виставки, розгорнутої на руїнах Січі, та потрапили до майбутнього краєзнавчого музею. Пленер став важливим засобом збереження культурно-етнічної спадщини та патріотичного виховання.

Ключові слова: етно-фестиваль, Кам'янецька Січ, творчий пленер, художня виставка, козацька тематика, культурно-історична спадщина, національна пам'ять, патріотичне виховання, мистецький проект, Херсонщина.

Після зникнення «єдиного і непорушного» Радянського Союзу в молодій Українській державі ми стикаємося з проблемою відсутності знань у населення країни про власні етнічні та історичні коріння, зі спотвореною національною самосвідомістю. І тут значну роль може відіграти проведення масових заходів, які відновлюють історичну правду. Одною з таких подій є минулий в 2018 році етно-фестиваль «Кам'янецька Січ» на Херсонщині, в рамках якого було проведено творчий пленер художників. В результаті даного заходу була створена художня виставка.

«Кам'янецька Січ» (нині Херсонська обл., Україна) перебувала при впадінні в Дніпро невеличкої річки Кам'янки. Там знаходилася переправа та центр Війська Запорізького Низового на кордоні з володінням Кримського

Ханства (1709-1711, 1728-1734 р. р.). Після призупинення існування Січі це місце було деякий час просто поселенням, поштовою станцією і маєтком можновладців.



Малюнок 1. Мотиви з села Республіканець.

Недбале ставлення до спадщини Кам'янецької Січі майже вцілент зруйнувало забудови колишніх часів. За ініціативою краєзнавців-волонтерів та Херсонської обласної державної адміністрації прийнято рішення про відродження історико-культурної пам'ятки національного значення «Кам'янецька Січ». Вже вдруге по весні в селі Республіканець (колишня Кам'янецька Січ) проводилися урочисті етнічно-театралізовані заходи. З метою створення мистецьких творів на етнічно-козацьку тематику в квітні-травні 2018 року вперше були запрошені на пленер митці з Одеси, Херсону та Харкова. Також були залучені дослідники, які розповідали про історію краю, козацькі часи, показували докази існування фортифікаційних споруд на місцевості. Художникам було запропоновано декілька постановок з персонажами в історичних костюмах, натурні матеріали, тощо. Художні твори, які були там намальовані увійшли в експозицію виставки, розгорнутої на руїнах Січі та пізніше в бібліотеці Херсона.

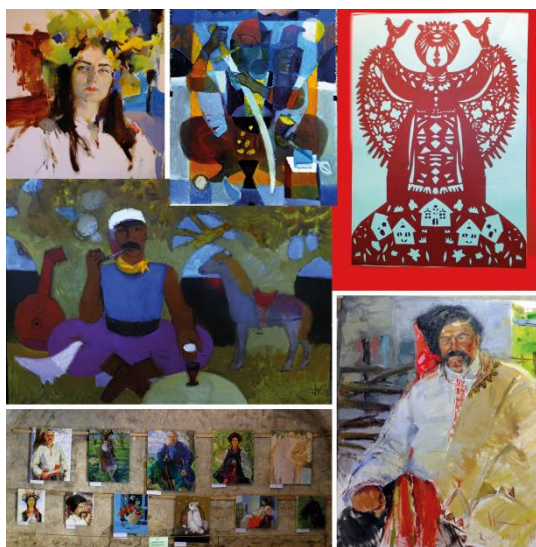
Частина художніх творів була подарована до колекції організаторів для подальшого використання в майбутньому краєзнавчому музеї «Кам'янецька Січ».



Малюнок 2. Художні постановки та події з пленеру.

З Одеси там працювала художники Ольга Разінкіна, Олексій Малік, Білетіна Катерина, Суворов Вадим. З Харкова - Ірина Калюжна, з Херсону - Олександр Танасюк, Оксана Оснач (куратор проекту). Були зроблені цікаві портрети козаків та козачок в народному вбранні, пейзажі історичних краєвидів, натюрморти та тематичні композиції етнічного спрямування. 10 днів плідної праці митців пролетіли, як блискавка.

Засновники були в захваті від творчого доробку майстрів і виказували сподівання на подальші заходи в цьому напрямку.



Малюнок 3. Творчий доробок митців пленеру.



Малюнок 4. Історичні фото з подій етно-фестивалю «Кам'янецька Січ-2018».

Таким чином, плернерний живопис став важливою складовою частиною дійства, як засіб збереження культурно-етнічної спадщини України та патріотично-національного виховання громадян України.

УДК 747.012:745.5(477)(045)

Еліна Обуховська, Любава Обуховська
(Київ, Україна)

ОСНОВНІ ПРИЙОМИ СУЧАСНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРАДИЦІЙНИХ ЗАСОБІВ ЕТНОДИЗАЙНУ

***Анотація.** У статті визначено витoki та причини тенденцій спрощення концепцій сучасних інтер'єрів та на основі прикладів виокремлено можливості модернової інтерпретації засобів та інструментів етностилістики. Сформульовані її основні прийоми.*

***Ключові слова:** етнодизайн, етнічний інтер'єр, етностиль, сучасний етностиль, етнічні елементи.*

Вступ. Кілька останніх років тема етніки у матеріальному вираженні, що віддзеркалює суспільні культурні процеси у нашій державі, є вельми актуальною і не втрачає своїх позицій. З огляду на соціальну ситуацію дана тенденція є цілком закономірною. Більше того, слід зазначити, що етнічний підхід шукає нові шляхи та форми вираження у багатьох сферах прикладної мистецької діяльності: кіно, музика, живопис, дизайн, ремесла тощо.

У дизайні він також проглядається чи не в усіх галузях: одяг, аксесуари, графіка, упаковка, веб-дизайн, меблі, і, чи не найбільше, в інтер'єрі, що також показово. Адже предметно-просторове середовище має велику кількість інструментів та складових, які можна обігравати з точки зору етнічної стилістики.

При цьому, до сих пір етнічні мотиви в інтер'єрі сприймаються багатьма обивателями та спеціалістами з дизайну неоднозначно. Тому що переважно асоціюються з прямим наслідуванням прийомів віковичної давнини. Або з музейною експозицією, яка тяжіє до невиправданого перевантаження. Або з «шароварщиною» – такого собі збірного образу сільського шинка з розмальованими півнями на печі, щедро орнаментованими рушниками на всіх площинах та плетеним тином з горщиками. На щастя, такі банальні підходи в

проектуванні етноінтер'єрів швидкими темпами відходять у минуле. Чим звільняють місце для формування нових прийомів та принципів проектування у етнічній стилістиці.

Мета даного дослідження – сформулювати загальні прийоми сучасної інтерпретації традиційних етнічних елементів для дизайну предметно-просторового середовища.

Результати дослідження. Дизайн в цілому та дизайн інтер'єрів зокрема – це одне із показових втілень процесів, що відбуваються у суспільстві у певний історичний проміжок. Наразі люди, у переважній своїй більшості, тяжіють до спрощення та оптимізації багатьох сфер свого життя. Дана тенденція закономірна з огляду на тотальну глобалізацію та шалений об'єм різного роду інформації, що поступає людині з багатьох джерел. Відповідно, психічно засвоїти такий потік надзвичайно складно. Тому людина, свідомо чи підсвідомо, з усіх сил намагається знівелювати такий насичений навколишній простір.

Матеріально це виражається, у першу чергу, у речах, які оточують людину. Візуальний контент тяжіє до спрощення: локальні кольори, їх кількість обмежена, шрифти читабельні і лінійні, форми нескладні для швидшого сприйняття. Одяг набуває лаконічного силуету і швидкими темпами звільняється від декоративних деталей. Інтер'єр багато в чому підтримує дану тенденцію.

Ми спостерігаємо тяжіння до мінімалістичного підходу в дизайн-концепціях. Не йде мова про традиційний стиль мінімалізм. Але йде про лаконізм як образ мислення і стиль життя. Разом з тим, додається принцип мобільності, що дуже активно інтегрується в образ сучасної людини. Середньостатистичний житель планети пересувається на малі чи великі відстані набагато більше та активніше, ніж ще років 30-40 назад. Це, в свою чергу, змушує не надто прив'язуватися до одного місця і, тим паче, вкладати в нього багато ресурсів.

Разом з тим, більшість людей все ж прагне проявляти власну індивідуальність та певну ідентифікацію. І тут етнічний стиль – незамінний інструмент. Оскільки володіє широченною палітрою прийомів, засобів, підходів, технік, які можуть претендувати на ексклюзивність. А в поєднанні з новітніми технологіями та матеріалами можуть створити неповторний актуальний образ.

У будь-який етнічний елемент уже «вбудована» інформація, яка, так чи інакше, впливає на людину певної культури. І таким чином забезпечується інформативна, пізнавальна та виховна функція етнодизайну (як і дизайну загалом). Коли людина знаходиться у безпосередній комунікації з певним середовищем, вона підсвідомо вибирає в себе «закодовану» інформацію, яку воно автоматично несе. Але цей процес заборонити чи обмежити фактично неможливо. У першу чергу саме тому власники громадських закладів (ресторанів, клубів, магазинів тощо) намагаються зробити яскравий, епатажний, тематичний, образний інтер'єр, щоб той привернув увагу, виділився з-поміж інших подібних, запам'ятався.

З проектуванням житлових приміщень справа інакша. Адже дім – це приватна територія, де більшість людей прагнуть відпочивати від соціуму та його впливу. А тому замовляють на власний суб'єктивний смак та розсуд.

Сучасна українська стилістика обґрунтовано має все необхідне, щоб зробити інтер'єр одночасно унікальним і універсальним. Головне для дизайнера – ґрунтовно дослідити питання та адекватно компілювати окремі елементи.

Прийоми сучасної етнічної стилізації:

1) Поєднання стилів. Етнічну стилістику, в тому числі й українську, можна компілювати з іншими, нині актуальними. Мінімалізм, лофт, еко-стиль, аеродинамічний, деконструктивізм, фьюжн, casual – напрями, які наразі дуже розповсюджені, а тому потребують урізноманітнення, щоб не стати банальними. При грамотному підході вони можуть цілком органічно поєднуватися з етноелементами і цим самим створювати неповторний образ.

2) Автентичність елементів. Певно, найцінніше, що має в собі будь-який етнічний стиль – автентичність. Навіть якщо окремі елементи створюються у наш час. Але вони мають бути виконані з ідентичних матеріалів, сировини за допомогою традиційних інструментів, технологій та технік. Ідеальний варіант – віднайти автентичні речі, які можуть

використовуватися без суттєвої шкоди для їх стану. Спроба ж імітації з дешевих штучних матеріалів, що створюють лише натяк, дуже здешевлює образ, що здатне лише справити негативне загальне враження від об'єкта.

3) Доцільна кількість яскравих елементів. Будь-який етнічний стиль є досить яскравим і самодостатнім. Окремі елементи в наш час можуть виглядати досить активно і привертати забагато уваги. З ними треба бути вельми обережними. Краще за все обирати дві-три показові деталі, а інші елементи інтерпретувати фонові. Інакше є ризик створити «етнічний кітч», що для сприйняття сучасної людини також є вкрай недоцільно і дратівливо.

4) Відхід від декоративізму. Більшість людей звикли, що етностиль – це обов'язково велика кількість декоративних елементів, за рахунок яких і формується відповідний антураж. Наприклад, багатий своєю семантикою український орнамент звикли сприймати на вишитих рушниках або розписі стін хати. Але його можна залучати як формотворчий елемент: у конструкціях (перегородки, пристінні конструкції, підлога, стеля тощо), у меблях, світильниках тощо. Або змінювати пропорційні співвідношення, масштабувати елементи, використовувати нетипові колористичні поєднання тощо.

5) Поєднання історичних етнічних елементів з новітніми матеріалами та технологіями. Даний пункт не суперечить автентичності. Це принципово інший підхід, який орієнтований на тотальне осучаснення та нову інтерпретацію традиційних елементів. Тут не йде мова про впізнаваність та історизм. Це – нова формотворчість на основі знайомих ліній, форм, образів, кольорів. Нове прочитування традицій у вільній, довільній формі. Достатньо радикальний підхід, але саме тому, завдяки йому можна створити новаторський дизайн.

Так, застосування даних прийомів можна виявити у реалізованих проектах.

Наприклад, поважне закордонне видання про дизайн і архітектуру Dezzen написало про концепцію інтер'єру київського ресторану «100 років тому вперед», який поєднує в собі традиційні українські форми, матеріали і кольори в сучасній інтерпретації. Команда дизайнерів із Balbek Vigneau каже, що хотіла аби дизайн приміщення слідував темі «створення зв'язку між історичним минулим та інноваційною сучасною Україною» [1]. Також у оформленні інтер'єрів використано світло-вохристі тони стін із акцентом на червону колірну палітру в меблях, як ремінісценція традиційних українських вишиванок (рис.1). Крім того, концепцію дизайну доповнив образ «казкового лісу», переданий за участю рослин, які є рідними для України – папороть, очерет, колосся пшениці.

Інший приклад, що можна віднести до зразка сучасного українського етнодизайну, – це новий ресторан SHO на двоповерховій локації у Києві [3]. Стриманий дизайн закладу підкреслюється використанням українських елементів декору (рис.2). У приміщенні мазані стіни та стеля, які поєднали з деревом, меблі ручної роботи. У відкриту кухню в одній із залів інтегрували піч, у якій випікають хліб за автентичними рецептами.

Яскравим прикладом етномінімалізму в торговельному закладі можна назвати сучасний етномаркет «Всі.Свої» на Хрещатику, 34 [2]. Тут варті уваги і сам інтер'єр, і асортимент представленої продукції – все з натуральних матеріалів: дерева, вовни, коноплі, льону, металу, мармуру, порцеляни, паперу (рис.3). Акцентною групою стала кераміка, але також представлені меблі, світильники, текстиль, домашній декор, канцелярія. У дизайні інтер'єру триповерхового магазину використано білі стіни, світле дерево підлоги і конструкцій, що дало змогу бути контрастними та помітними саме товарам, і ніяк не конкурувати з ними, не перенасичуючи простір. Відвідувачів запрошує пригоститися затишна етно-кав'ярня.

Висновки. Український національний стиль є самодостатнім явищем, яке стає все більш затребуваним як на території України, так і за кордоном. Його насиченість автентичними елементами, які генетично підсвідомо сприймаються українцями, уже автоматично формує значний перелік підходів, технік та образів, що є близькими та простими для позитивного сприйняття. Його осучаснення і новітня інтерпретація, доцільне використання окремих активних елементів, komponування з іншими стилями і сучасними концепціями здатні створювати абсолютно актуальні образи громадських та житлових інтер'єрів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Видання Dezzen написало про дизайн київського ресторану «100 років тому вперед». (2019). <https://telegraf.design/news/vydannya-dezzen-napysalo-pro-dyzajn-kyivskogo-restoranu-100-rokiv-tomu-vpered/>
2. Всі.Свої: дім та декор. (2019). <https://www.facebook.com/vsi.svoi.home.decor/>
3. SHO: традиційна українська кухня на 1200 м² (2018). <https://www.the-village.com.ua/village/food/new-place/270621-kyiv-sho-ukrayinska-kuhnya-borsch-mechnykova>

УДК 378.147:7: [7.071.1:37] (477)17-91“19”

Тетяна Паньок
(Харків, Україна)

ПАРОСТКИ ДИЗАЙНУ В ХУДОЖНЬО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ ХІХ СТ. (ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ).

***Анотація.** Динамічний розвиток дизайну актуалізує потребу у підготовці фахівців, які володіють професійними знаннями та навичками, швидко рухаються за новачками у сфері інформаційних технологій у творчій діяльності, володіють розвинутим емоційним інтелектом, творять цілісний гармонійний образ відповідно до особливостей завдання та цільової аудиторії, вміють прогнозувати майбутні тенденції дизайну. У зв'язку зі зростаючою потребою у високоякісних дизайнерських проектах, базованих на сучасних наукових і творчих концепціях та кращих здобутках світових дизайнерських шкіл, особливо гостро відчувається потреба у фахівцях з дизайну. Тож, у статті на основі літературних та архівних джерел розглянуто тенеу вітчизняної художньо-педагогічної думки щодо підготовки майбутніх дизайнерів від фрагментарних уявлень до цілісних, концептуальних засад, що сприяло критичному аналізу теоретико-методичних засад підготовки майбутніх дизайнерів у дискурсі розвитку вищої художньої освіти ХХ ст.*

***Ключові слова:** дизайн, освіта, історичний дискурс, педагогіка дизайну, реформа.*

Зростання ролі і вагомості знань, умінь і навичок дизайн-проектування одна з тенденцій попиту на діяльнісний компонент у професійній підготовці майбутніх фахівців з дизайну. На сьогодні актуальним на ринку правці є соціальне замовлення на компетентних, креативних фахівців, здатних генерувати оригінальні ідеї, які швидко пристосовуються до викликів суспільства, проявляють творчий підхід при вирішенні складних професійних завдань.

Ретроспективний аналіз паростків дизайну в художньо-освітньому просторі України у ХХ столітті дозволяє констатувати, що багато викладачів у процесі підготовки майбутніх фахівців з дизайну надавали перевагу практиці над теорією як пріоритетній організаційній ланці навчального процесу. Більшість реформ у галузі освіти, що проводилися протягом 1917–1991 років відповідно до умов і потреб суспільства, мали за мету покращити загальну підготовку художників-конструкторів (так називали дизайнерів приблизно до 1990 року в колишньому СРСР) і підняти його на якісно новий рівень.

Художня освіта протягом ХХ століття була важливим явищем, мала величезний вплив на вітчизняну культуру. Саме українські художники-педагоги зробили значний внесок не тільки в історію образотворчого мистецтва, художню педагогіку, а й у мистецтво дизайну (М. Бойчук, О. Богомазов, К. Гомолач, В. Єрмілов, М. Жук, брати Кричевські, К. Малевич та ін.). Їхній вплив на формування та становлення дизайн-освіти в Україні має неocenенне значення. Визнання суспільної необхідності використання художньо-проектного досвіду, вивчення процесів, що зумовлювали якісну підготовку майбутніх фахівців у історичній ретроспективі, сприятиме утвердженню національної системи дизайн-освіти, її ідентифікації, сформованої приналежності до певної культурної традиції. Саме українська художня освіта стала тією сферою, у рамках якої відбувався підйом національної свідомості, розширилися наукові, мистецькі та педагогічні можливості. Традиції національної образотворчості заклали

основу для подальшого розвитку ціннісних орієнтирів у процесі підготовки майбутніх фахівців, дали можливість долучити їх до духовного життя народу, до стабільного забезпечення ретрансляції знань.

Питанням підготовки майбутніх фахівців з дизайну у ретроспективному огляді вищої художньої освіти висвітлювали такі вітчизняні науковці як, В. Даниленко, О. Кашуба-Вольвач, О. Ковальчук, Я. Кравченко, В. Тименко, Р. Шмагало та ін.

Наукову цінність має монографія Р. Шмагало «Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції», у якій автор здійснив комплексне мистецтвознавче дослідження, де зробив спробу висвітлити художньо-промислову освіту України від середини XIX до середини XX століття. Автор ретельно дослідив проблему становлення окремих мистецьких шкіл, методичних підходів, що в різні часи існували в художній освіті України. До того ж науковець охопив функціонування мистецько-освітніх закладів як середніх, так і вищих поза межами України.

Для сучасного розвитку дизайн-освіти важливого значення має потреба в переосмисленні історичного досвіду вищої художньої освіти, яка розвивалась у контексті утвердження художньо-культурних традицій, ідей національної самоідентифікації, ціннісних пріоритетів крізь призму соціально-культурних і політичних перетворень XX століття. В історичному поступі вищої художньої освіти відбувалося становлення системи професійної підготовки майбутніх художників-конструкторів, дискурс якої визначили політичні, ідеологічні, економічні, суспільні й культуротворчі чинники.

Соціальне замовлення упродовж XX ст. вимагало розроблення принципово нових науково-освітніх концепцій щодо пошуку підходів до теорії і практики дизайн-освіти. Це виявлялося у спрямуванні навчальної підготовки студентів відповідно до завдань радянського будівництва. До вже набутих кваліфікацій (бути художником-організатором масової мистецької роботи з дорослими і дітьми, педагогом мистецьких дисциплін для установ соцвиху і профосвіти, художником-оформлювачем, відповідати своїм фаховим рівнем до нових завдань, які ставив уряд у галузі художньо-індустріальних виробництв (у майбутньому цей процес сприятиме появі дизайн-освіти в Україні), художник мав бути ще й конструктором-дослідником.

З перших своїх днів керівництво радянської України починає залучати мистецтво до розбудови нової революційної свідомості. Нова концепція практицизму і професіоналізму, що була задекларована в рішенні наради «Про реформу вищої школи» (1920), призвела до ліквідування таких серйозних академічних закладів, як академії й університети в Києві, Харкові, Одесі, Катеринославі та інших містах. Замість них передбачалося створити різнопрофільні навчальні заклади — Академії теоретичних знань із вузькоспеціалізованими факультетами із трирічним терміном навчання. У системі вищої художньої освіти виникають численні художньо-професійні технічні училища (ХПТУ), перед якими постають нові завдання — досконало знати процеси виробництва і поєднувати інженерські знання з вмінням художника. Проте, на шляху грандіозних перспектив щодо співробітництва мистецтва з індустрією постали певні труднощі, а саме відсутність відповідно підготовлених науково-педагогічних кадрів.

У річищі художньої освіти починає ширитися тенденція до розвитку промислового мистецтва, активно велася пропаганда «до оволодіння прийомами і технікою творчості серед трудящих» [3, с. 180]. Уряд, у свою чергу, стимулює і прискорює процес зближення мистецтва з виробництвом і допомагає його проникненню в побут. Навчання в інституті обов'язково поєднувалось із виробничою практикою, що регламентувалося державними документами. Так, у постанові оргбюро ЦК РКП (б) йдеться про підготовку студентів «для практичної діяльності, для виробництва в широкому розумінні слова в усіх його галузях. Вся будова викладання і все життя ВНЗ повинні пов'язуватися з практикою як найближче, причому, зв'язок повинен збільшуватися з року в рік...» [3, с. 272—274]. Найбільше в цьому процесі наголошувалося на організаційній діяльності спеціаліста, «яка своєю суттю являє широку синтезу теорії з практикою, техніки з економікою та політикою. Вища школа повинна приготувати студента до цієї синтези» [4, с. 11].

Урядові документи постійно наголошували на необхідності належного керівництва виробничою практикою у всіх без винятку вищих закладах. Для успішного проходження виробничої практики Наркомати освіти зобов'язують директорів вищих навчальних закладів забезпечити навчальний процес необхідним обладнанням, лабораторіями та ін., а також посилити контроль за проходженням практики у вигляді звіту. Для цього в українських інститутах був установлений обов'язковий виробничий стаж, від одного до двох років, після всього терміну навчання. І лише по завершенню стажування студентам присвоювалась певна кваліфікація, що враховувала як надання кваліфікації, так спеціальності. Для надання кваліфікації враховувалася кандидатська і кваліфікаційна робота або ж лише кваліфікаційна, чи кандидатська робота і звіт про стажування.

У системі вищої художньої освіти практична підготовка превальовала над теоретичним блоком дисциплін і характеризувалася багатопредметністю та інформативною насиченістю. Її зміст і структура розроблялися кожним вищим навчальним закладом окремо. Точилися гострі дискусії про необхідність аналітичного лабораторного вивчення елементів малюнка, кольору, обсягу та простору в образотворчому мистецтві. Крім того об'єктивізація навчання виявлялась у встановленні певних критеріїв оцінки художніх робіт студентів.

Перший ректор об'єднаного Київського художнього інституту (КХІ) І. Врона (1924—1930) у своїй доповіді на І-й київській конференції робітників художньої освіти (1924) наголошував на розподілі всіх предметів викладання у вищій художній школі на три групи: основні (спеціальні), допоміжні та загальні. Серед головних предметів він визначав практичні та лабораторні роботи в майстернях і на виробництві; малюнок, креслення, живопис, ліпка, композиція; технологія матеріалів; техніка і технологія виробництва [1, с. 33]. До сьогодні такий розподіл предметів з тими чи іншими видозмінами сприймається як актуальний.

Творення національної художньо-промислової освіти з початку ХХ ст. відбувалося на ґрунті уподобань різноманітними художніми течіями: у єдиному просторі поєднувалися реалістична школа, педагогічні принципи М. Бойчука, захоплення педагогічними принципами і засадами школи Баухгауз (1919, «Дім будівництва»), ВХУТЕМАСу (1920, Вищі художньо-технічні майстерні) та ін.

Виробничі види мистецтва що набули популярності в суспільстві спрямовували навчальний процес у художньо-технічний напрям, який підтримували Київських художній інститут та Харківський вищий художній технікум.

Вихідною позицією виховання художніх кадрів було функційне опертя мистецьких спеціальностей на аналітичне вивчення техніки ремесла в різних його видах і формах, з паралельним вивченням формальних елементів просторовості в образотворчому мистецтві. Так, кожен факультет та відділи КХІ формувалися за виробничою ознакою і мали свої предметні комісії. Навчальні завдання орієнтувалися на виробництво, а викладачі та студенти часто злучалися до виконання замовлень різних державних і промислових установ. На відміну від попередніх років, були ліквідовані індивідуальні майстерні цільового призначення (майстерні житлових та промислових будинків, майстерні фрески, портрета і т. ін.), натомість вводився розподіл майстерень за дисциплінами й техніками, наприклад: дисципліна кольору, техніка олії, темпері [2, с. 194].

Для покращення рівня підготовки студентів зі спеціальності було створено основний факультет, де студенти першого та другого років навчання мали змогу додатково опановувати початкові художні навички формально-технічних дисциплін, які коротко називали «Фортех», метою якого була підготовка художника нового типу, спроможного працювати у сфері створення всього предметного середовища. По суті, цей факультет давав елементарні знання про закономірності форми та кольору, основи композиції, малюнка, креслення і макетування, ремесла й властивостей матеріалів.

Подібні педагогічні концепції були не новими і на цей час вже існували в німецькій школі Баухгауз і московському ВХУТЕМАСі. Баухгауз першим поставив своїм навчальним завданням підготовку фахівців для виробництва. Саме для цього було організовано спеціальний початковий курс «Vorkurs», де викладали так звані «пропедевтичні курси», що пробуджували творчі сили, а разом з ними художні здібності.

ВХУТЕМАС (як пізніше і КХІ) спрямовував свої зусилля на вирішення індустріальних та соціальних програм. І. Врона, спираючись на досвід Баухгауза та ВХУТЕМАСу, намагався реорганізувати, реформувати українську художню освіту, спиратися в методиці викладання на новітні ідеї взаємозв'язку мистецтва й виробництва, впроваджувати в художню педагогіку основи природознавчих і точних наук, аналітичні методи, творчі пошуки. Викладання формально-технічних дисциплін відразу виявило їхню авангардну спрямованість. Проте, незважаючи на безсумнівні позитивні зміни, можна констатувати, що єдиної програми у викладанні формально-технічних дисциплін не було, кожен педагог мав свої особисті погляди на навчальний курс з Фортеху. Тому ці дисципліни викладали паралельно з академічним малюнком та живописом.

Саме 20-ті роки характеризуються становленням нового стилю в мистецтві і взаємодією різноманітних видів мистецтва з інженерно-науковою творчістю. Власне, це були перші спроби в Україні започаткувати дизайн-освіту, яка мала б розвиватися в тісному зв'язку з виробництвом. Упродовж 20-тих років змінювалася методика викладання. З усіх навчальних програм були витіснені всі ознаки академічного та станкового мистецтва. Більшість завдань студентів було звужено до створення агітаційних плакатів та дизайнерських композицій. Утім, нова система викладання, що була орієнтована на підготовку фахівців для виробництва, не змогла повною мірою реалізуватися в усіх художніх ВНЗ України.

У 1934 році для досягнення тотального управління художньо-освітніми процесами в Україні була здійснена реформа художньої освіти, яка полягала у впровадженні єдиної програми Всеросійської академії мистецтв для всіх радянських республік. Так, централізація навчальних програм і відродження методів російського академізму XIX століття дістала позитивну оцінку з боку керівництва, тому що вони відповідали головному ідеологічному курсу партії.

У системі вищої художньої освіти ця реформа поклала початок єдиним вимогам у справі підготовки художників і сприяла збереженню академічних традицій як необхідної бази для оволодіння ґрунтовних навичок для подальших творчих досягнень у образотворчому мистецтві, проте промисловий напрямок в систем художньої освіти був згублений на багато років.

До початку 40-х років XX століття художня школа міцно бере курс на станкове мистецтво і соцреалізм. Ретельне студіювання натури засобами малюнку і живопису, послідовне ускладнення вправ з метою підготовки студентів до виконання складних сюжетно-тематичних композицій у тій чи іншій галузі образотворчого мистецтва на довгі роки визначили методичну базу навчання.

Наприкінці 1950-х років історичні обставини сприяли тому що в Харківському державному художньому інституті починає активно розвиватися дизайнерський профіль і в 1963 році ВНЗ перепрофілювався на підготовку художників для промисловості. Це був революційний по своїй суті крок, тому що в Україні не було жодного ВНЗ з досвідом підготовки художників промислового й конструкторського спрямування. Провідні викладачі інституту на чолі з ректором М. Шапошниковим доклали чимало зусиль для вивчення досвіду провідних художньо-промислових шкіл Ленінграду, Москви, Німеччини, Польщі, Чехословаччини. Знайомство з навчальними програмами цих закладів значно розширило коло дисциплін художньо-промислового профілю та змінило навчально-організаційний процес. Впроваджувалася багатоаспектність навчальної діяльності, більш ґрунтовно надавалися студентам різноманітні знання з образотворчого та дизайн-циклу, урізноманітнювався педагогічний процес, систематизувалися й узагальнювалися різноманітні художні аспекти, що допомагали долати розрив між професійним мистецтвом і загальним рівнем художньої дизайн-освітою, вибудовувалася різноступенева форма освіти.

Услід за Харковом, Київський художній інститут з 1963-х року теж поновлює функціонування виробничого спрямування навчального процесу, і починає готувати спеціалістів для промисловості.

Наприкінці ХХ століття почалася активна фаза розвитку дизайн-спеціальностей у багатьох ВНЗ художнього і художньо-педагогічного спрямування. Перед вищою освітою постало складне завдання — підготувати фахівців, які б в сучасних реаліях змогли продовжити розвиток української художньо-промислової школи. Протягом років незалежності в Україні було прийнято чимало нормативно-правових документів, присвячених проблемам якості освіти, підготовки художніх кадрів і збереженню національної культури, головним з яких варто назвати Закон «Про освіту (Україна ХХІ ст.)», Закон України «Про вищу освіту», «Національна доктрина розвитку освіти України в ХХІ столітті», й постанову Кабінету Міністрів України «Про першочергові заходи щодо розвитку національної системи дизайну та ергономіки і впровадження їх досягнень у промисловому комплексі, об'єктах житлової, виробничої і соціально-культурних сфер».

Аналіз науково-педагогічної літератури в контексті нашого дослідження дозволив зробити висновок, що прогнозуючи хід розвитку вищої освіти, необхідно передбачувати низку пріоритетних заходів щодо глибинного аналізу стану розвитку галузі та її науковому обґрунтуванні об'єктивних закономірностей.

За прогнозами вчених у ХХІ столітті найбільш затребуваними спеціалізаціями у галузі художньо-педагогічної освіти будуть професії що пов'язані із дизайном, комп'ютером і інформаційними технологіями, наприклад промисловий дизайн, графічний дизайн, комп'ютерний дизайн, дизайн-реклама, дизайн комунікацій, ергодизайн тощо.

Розуміння художньо-педагогічних процесів та їхня біфуркація дозволяє прогнозувати напрям сучасних форм викладання у майбутньому: власне образотворчому та дизайн спрямованості, що активно почала розвиватися з кінця ХХ століття. Інтегрування України в міжнародні процеси розподілу праці суттєво змінили співвідношення між попитом на всі види дизайнерської діяльності і можливостями, що відкриваються завдяки цьому. Викладання дизайну в сучасних умовах переживає новий етап пошуку універсальних інтерпретаційних парадигм. Така ситуація вимагає суттєвого перегляду теоретичних засад художньо-педагогічної освіти, особливо в напрямку розвитку такої спеціалізації як «Педагогіка дизайну», що в Україні майже не розвинута.

Вбачаємо що розвиток вищої художньої освіти напряму залежить від більш широкого впровадження дисципліни «Образотворче мистецтво» та «Дизайн» у шкільну програму. Це питання є вельми актуальним. Поступальність, наступність і циклічність розвитку художньої освіти доводить, що майбутнє системи дизайн-освіти вбачається в більш ранньому, широкому та інтенсивному образотворчому навчанні особистості. Головне, чого треба навчити дітей у процесі образотворчості, це ретельності, акуратності, здатності творчо і креативно мислити та ін. Чим більш розкритим, неординарним буде їх мислення в процесі занять образотворчим мистецтвом та дизайном, тим швидше будуть проходити усі мисленеві процеси, і пізніше на виході особистість може дати високий результат у будь якій галузі науки чи техніки. Раннє навчання образотворчості веде до формування індивідуальної естетичної культури, поглибленні інтелектуальних, моральних складових особистості, формуванні загальнолюдських цінностей та пріоритетів засобами мистецтва.

Сьогодні суспільство вимагає від мистецьких ВНЗ фахівців різних напрямків. Проте лідирують дизайнерські спеціалізації, що активно відкриваються як в мистецьких, педагогічних, так і технічних вищих закладах. Якщо звернутися до прогнозу в галузі художньо-педагогічної освіти, то слід наголосити на перспективності розвитку саме напряму дизайн-освіти. Цей напрям включає визначення художньо-педагогічних та науково-технічних підходів до розробки сучасних моделей викладання і включає такі компоненти як технічне забезпечення дизайн-дисциплін, виявлення і обґрунтування організаційних засад фахового навчання, дослідження теоретичних та практичних основ художньої діяльності, їх змістовного і структурного удосконалення, систематизації і класифікації науково-методичних здобутків дизайн-освіти, визначення функцій дизайну в різних сферах життя суспільства.

Також дизайн-освіта приваблива своїм культурно-естетичним, всебічно розвиваючим напрямом, наданням ціннісним аспектам художнього навчання особливо вагомого значення.

Розвиток дизайн-напряму вимагає певні зміни парадигми в художньо-педагогічному навчанні і значною мірою стосується проблеми створення і удосконалення теорії педагогічного пізнання.

Удосконалюючи практику дизайн-навчання необхідно враховувати оптимальне співвідношення між традиціями і новаціями в системі художньої освіти. Певний консерватизм був завжди притаманний художньому навчанню, бо завдяки цьому досягається збереження і передача образотворчої традиції. Розробка модернізованих підходів у системі дизайн-навчання є необхідним аспектом наукових досліджень і гарантує поступальний розвиток художньо-педагогічної освіти.

Водночас зазначимо, що колишній адміністративно-командний, бюрократичний стиль управління сферою освіти призвів до жорсткої централізованої політики в сфері освіти, диспропорції в усіх її ланках, відриву від економічної складової, формальному підходу до наукової організації навчального процесу, застійним явищам та ін. Так, аналіз історико-педагогічної літератури, архівних матеріалів доводить як впродовж ХХ століття вища художньо-педагогічна освіта зазнавала радикальних змін, переходу від однієї крайності до іншої: від обов'язкової художньої академічної підготовки — до її фактичної ліквідації та різкого зниження вимог до базової художньої підготовки абітурієнтів у 20-х роках; від ідей політехнічного спрямування освіти у 30-х роках — до нехтування і зневаження в сучасних мистецьких ВНЗ; від уніфікації навчальних планів і програм у 60-х—80-х роках — до фактично некерованої варіативності цих документів на кінець ХХ ст.

Узагальнення результатів дослідження дозволило суттєво переглянути теоретичні засади вищої художньої освіти. У зв'язку з цим зауважимо, що розвиток цієї галузі освіти це не спонтанний процес, а спеціально організоване системне формування політики і стратегії та прийняття оптимальних рішень у цій сфері. Внутрішній зв'язок із спадковістю, збереження й синтез позитивного змісту попередніх етапів розвитку української художньо-педагогічної освіти, міцні академічні традиції допоможуть зробити рушійний крок уперед та подолати вторинність на європейському освітньому ринку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Врона І., *«Київський художній інститут: його сучасний стан і робота», Мистецько-технічний виш*, Київ, 1928, Ч. 1, С. 7-18. (in Ukrainian).
2. Кашуба-Вольвач О. Д. Педагогічні програми з «Фортеху». Огляд авторських концепцій та їх аналіз, *Сучасне мистецтво*, Київ, 2008, Вип. 5, С. 191-211. (in Ukrainian).
3. *Культурне будівництво в Українській РСР. Важливіші рішення Комуністичної партії і Радянського уряду 1917–1959 рр.*, Київ, 1959–1960, Т. 1 : 1917 – червень 1941 рр. (in Ukrainian).
4. Столяров Я. В. Про порядок закінчення ВУЗ'ів, *Шлях просвітництва*, № 1, 1926, С. 9–16. (in Ukrainian).

УДК 745/749:791-5:76

Алла Радомська
(Харків, Україна)

ВИКОРИСТАННЯ ДОСВІДУ І ТРАДИЦІЙ ЕТНО ДИЗАЙНУ В ПРОЕКТУВАННІ ПЕРСОНАЖІВ 3-Д АНІМАЦІЇ

Анотація. В публікації розглянуто складові Етнодизайну як виду творчої художньо-проектної діяльності. Названо характерні принципи Етнодизайну, актуальні для створення сучасних проектів. Акцентовано важливості використання історичних та символіко-культурних атрибутів етнічної ідентичності при розробці дизайну персонажів анімації. Автором статті персонаж для 3Д анімації розглядається як образ і функціональна модель одночасно. Для функціональної моделі важливими названі характерні риси і деталі, які наочно відповідають можливостям діяти в тому чи іншому середовищі, певній ситуації, наміченій у сценарному плані анімації. Своєрідність персонажу анімації залежить від характерних деталей, які разом створюють гармонійний образ.

Ключові слова: тривимірна анімація, персонаж, Етно дизайн, традиція.

Вступ До появи великих міст люди традиційно жили в єдності із природою, слідували її законам і користуючись багатствами і благами, які дарувала природа. Тому більшість виробів були екологічні, не порушували природного балансу життя людини і людської спільноти. Ці принципи зберігає сьогодні Етнодизайн, мета якого повернути людині природну стабільність єдності з навколишнім середовищем.

Фахівці вивчають Етнодизайн як вид творчої художньо-проектної діяльності, що ґрунтується на поєднанні артефактів і культурно-мистецьких здобутків декоративно-ужиткового мистецтва з прогресивними технологіями сучасного дизайну. За визначенням сучасних дослідників Етнодизайн має

необмежені навчально-виховні та творчо-розвивальні можливості та великий потенціал для звернення духовного потенціалу особистості [7, с. 140-146]. В час глобальних перетворень в житті людства, коли спрощено перетин кордонів, зникають певні перешкоди і розмежування в комунікації, набули розповсюдження цифрові технології, важливим і пов'язаним з попередніми названими завданнями Етно дизайну є включення етнічної символіки та емблематики у вигляді візуально відповідних і знайомих представникам етносу знакових форм у сучасні сфери комунікації, з метою збагатити і вдосконалити ту графічно-візуальну мову, яку використовують для спілкування користувачі мережі Інтернет.

Розробка і впровадження стилістики українського Етнодизайну в такому розумінні має орієнтувати особу до бажання ідентифікації з українським народом і українським етносом [6, с. 217].

Аналіз літературних джерел Звертаючись до традицій Етнодизайну і потенціалу їх використання в сучасних мультимедійних продуктах, зокрема дизайні персонажів для тривимірної анімації, маємо наголосити на багатозначності поняття Етнодизайн і розглядати проблему широко, у зв'язку з проблематикою дизайну з одного боку і проблемами етнічної ідентичності з іншого.

За твердженням відомого філософа і соціолога Е. Д. Сміта віце-президента Асоціації досліджень етнічності й націоналізму – концепція «етнічної належності» привертала до себе велику увагу і розглядалась двобічно як «споконвічна» та «ситуаційна» [9]. З точки зору прихильників «споконвічної» сутності етнічної належності особи, належність до певного етносу нібито існує в природі, поза часом. Це немов би одна з «аксіом» людського існування. Натомість інші приписують етнічності «ситуаційний характер». Між цими двома крайнощами лежать погляди, що наголошують на історичних та символіко-культурних атрибутах етнічної ідентичності [9, с. 28-51]

Мета статті на ґрунті обраної нами тематики створення персонажів для тривимірної анімації наголосити на важливості використання історичних та символіко-культурних атрибутів етнічної ідентичності при розробці дизайну персонажів анімації.

Виклад основного матеріалу. Анімація як вид дизайнерської творчості володіє можливостями для відтворення існуючої реальності і конструювання середовищ і персонажів відповідно фантазії та творчих завдань автора. Тривимірна анімація і її технологічні прийоми дозволяють відтворити реальність у трьох вимірах координатної сітки: довжині, висоті та глибині/просторі, і, крім того, показати зміну станів і рухів в часі. Персонажі, які мають об'єм, візуально передану вагу, тектонічні характеристики рівноваги, рухомості, мають в своєму візуальному вигляді невідрізні від натуральних текстури матеріалів, зобов'язують дизайнера, що їх створює до великої творчої роботи.

Підходячи до проблеми виробництва персонажу з допомогою програм і редакторів тривимірної анімації дійсно фахово, розуміючи складність процесу і важливість виконання існуючих законів і правил створення персонажів для анімації [12], дизайнер повинен розробити образ і функціональну модель одночасно. Для функціональної моделі важливими будуть характерні риси і деталі, які наочно відповідають можливостям діяти в тому чи іншому середовищі, певній ситуації, наміченій у сценарному плані анімації.

З метою зробити образ створюваного персонажу глибоким, багатограним, незвичним для одних і знайомим та зрозумілим для інших дизайнери все частіше звертаються до Етнодизайну, традиції якого дозволяють в візуальних ознаках і ергономічних складових відтворити родинну належність персонажу, показати його зв'язок з цілим світом буття певного етносу. В такому контексті неодмінними і важливими будуть ознаки «споконвічної» сутності етнічної належності особи, які у вигляді поєднання набору елементів сповістять про персонажа значущі відомості і наочно покажуть його відповідність і здатність функціонувати в певній локації. За твердженням Е. Д. Сміта (2006), який має багато послідовників, можна назвати шість головних атрибутів етнічної спільноти (вдавшись до французького терміна, «ethnie»):

- 1) групова власна назва;
- 2) міф про спільних предків;
- 3) спільна історична пам'ять;
- 4) один або більше диференційних елементів спільної культури;
- 5) зв'язок із конкретним «рідним краєм»;
- 6) чуття солідарності у значної частини населення.

Для етнічної ідентифікації прив'язаність та асоціації нерідко вагоміші, ніж життя на певній землі або володіння нею [8]. Враховуючи, що асоціації, поняття асоціативного ряду з великим успіхом використовується в мистецтві і дизайні, наголосимо на важливості використання асоціацій з певною місцевістю при створенні персонажів для тривимірної анімації.

В етнокультурному розумінні етнічна територія розглядається як місце, до якого належить етнос [8]. Воно часто виступає як священна земля, земля предків, законодавців, мудреців, поетів — усе це перетворює той край на батьківщину. Етнос належить до такої території/місцевості так само як і вона, територія належить етносу, стверджує Сміт Ентоні (2006). Крім того, описані в художніх творах образи землі батьківщини притягують до себе членів етнічної групи або ж надихають їх здалеку, навіть коли ті перебувають на вигнанні. Отже, навіть давно розлучившись із рідним краєм, етнічна група може зберігатися завдяки сильній ностальгії і духовній пов'язаності з етнічною територією [8, с.28-51]. Саме тому для створення персонажів анімації їх автори практично завжди співвідносять персонажа з рідною для нього землею створюючи більш глибокий, цілісний образ, співвідносячи стать, вдачу, зовнішність, манеру і стиль одягу, речі, якими користується персонаж, його уміння і таланти з місциною, де жили його прародичі. Це можуть бути гори, ліси, ріки — не обов'язково реальні з точки зору географії, проте достатньо добре продумані в контексті анімаційного сюжету з метою надати образу створюваного персонажу відповідних рис, які здатні чітко проявитись в певному кадрі сюжету анімації.

Анімація, засобами якої реальність відтворюється в гіперболізованому вигляді, завжди потребує неформального бачення, неформального підходу до створення персонажів. Використовуючи наведені шість головних атрибутів етнічної спільноти (Е. Сміт) можна не лише візуально зобразити персонажа, якого цікаво буде розглядати ззовні, але й надати додаткові лінії сюжету анімації, дозволивши глядачам розмірковувати над тим, яким-вворожим чи дружнім буде середовище для конкретного персонажа анімації, яким є ставлення цього одного персонажу до інших, кого він здатний обрати для спілкування, а кому буде протистояти. Можна також припустити відтінки ментального стану та можливих змін і проявів темпераменту, вдачі, певних характерних дій, роздумів і переживань такого персонажу, пов'язаних з ментальністю та історичною пам'яттю. Якщо персонаж є автентичним для представників певного етносу, такі дії, переживання або роздуми будуть зрозумілими глядачам і неодмінно знайдуть відклик у їх свідомості, сформувавши прихильність до персонажу, засновану на спільності етнічного сприйняття себе і навколишнього світу. Дійсно, згідно визначенню Е. Геллнера (1983), саме культурна схожість є основою соціальних взаємозв'язків в суспільстві, отже пов'язуючи персонажів в рамках сюжету анімації та сподіваючись на успіх створеної анімації в кінопрокаті слід неодмінно враховувати культурну схожість або певну розбіжність персонажів з цільовою

аудиторією, на яку розраховується анімація, обумовлюючи зрозумілість, невимушеність, прозору прочитуваність створеного образу глядачами.

Розглянемо описане на прикладі анімаційного ролику «Жайворонок», створеного студенткою МД ХДАДМ Бабічевою Світланою під час роботи над бакалаврською роботою 2019 (керівники Данова М.А., Тихомиров І.В.) Основою сюжету було обрано народне оповідання про невеличке українське село, всі жительки якого були талановитими і вправними майстринями, а їх твори – плетіння, глиняний посуд, вишивки дивували чужоземців.

Якось жителі села домовились визначити серед майстринь найкращу. На розсуд цінителів були принесені коштовні барвисті скатертини, рушники, хустки, пояси, дивовижні глеки для води і напоїв, безліч прикрас і необхідних в побуті предметів, кожен з яких був зроблений жителькою села і відзначався красою і зручністю. Важко було визначити найкращу майстриню!

Тільки Марина, незаможна молода жінка не мала чого принести, бо не мала грошей на коштовні нитки і тканини, бурштин та срібло, хоча робити все вміла не гірше за інших.

Марина прийшла лиш подивитись на змагання і привела з собою п'ятирічного сина, дозволивши йому принести іграшку свищика – жайворонка, якого хлопчик зробив власноруч. На майдані малюк підніс свищика до губ – заспівав і защебетав свищик як жива пташка. Всіх зачарувала музика сина Марини. Такий маленький, проте охайний, працелюбний і талановитий хлопчик припав до душі всім присутнім на майдані. Отже, одностайне рішення, яка саме жіночка з багатьох красивих і талановитих є взірцем майстрині було неочікуваним, саме та, яка здатна творити розумну, трудящу, талановиту людину, є найкращою майстринею – одностайно вирішили судді, віддавши Марині нагороду.

Більшість сцен анімаційного ролику «Жайворонок» виконано в тривимірному редакторі 3- D MAX Studio, включаючи персонажів, текстури і, безпосередньо, анімацію. Звукова доріжка включає студійне дикторське озвучення, окремі звуки і шум натовпу на площі та мелодію, яка послуговує ніби фоном дій, що тривають і пов'язує сцени між собою. Створюючи персонажів для названої анімації студенткою було проаналізовано існуючі аналоги сюжетних тривимірних анімацій з точки зору складності сюжету, технологічних особливостей виконання, особливостей графічної мови, прийомів компонування кадрів, кольорового рішення, звукового супроводу.

Автентичність, етнічна відповідність складових виконаної студенткою роботи виявляється вже з назви твору «Жайворонок». Назва пташки, яка для кожного українця асоціюється з весною, ранковим чистим небом, мелодичним співом, з самого початку налаштовує на згадку про дороги для серця образи. Дійсно, надалі в анімаційному творі студентка власноруч за фантазією і згадкою творить автентичні українські образи, конструюючи їх засобами тривимірного моделювання. Поєднує персонажів святковий білий колір сорочок персонажів. Вишивка сорочок намічена, проте її кольори співвіднесені з загальною композицією кадрів і вміло доповнюють колорит анімації, не порушуючи загальної композиції. До образного ряду анімації включено в першу чергу образи селян-етнічних українців, які різні за зростом, віком, статтю, проте об'єднані етнічними рисами, які чітко прочитуються в дизайні одягу, вбранні жінок, предметах, які авторка додала з метою урізноманітнити персонажів і в той самий час надати їм ще більшої етнічної відповідності [12, с 43-44]. Це плетені з лози кошики, виробництво яких є звичним для центральної України, накриті в деяких жінок вишитими рушниками, люльки в літніх чоловіків, глеки та глечики, які прикрашають тин біля хати і які деякі селяни тримають у руках. Поєднуючи персонажі не лише з оточенням у вигляді автентичної сільської архітектури, але й з предметами повсякденного ужитку, без яких неможливо уявити справжніх господарів землі, студентка створює певною мірою асоціативний образ побуту батьківщини, яка є рідною для персонажів і пізнаванною, родинно близькою, для глядачів українців.

Назва одночасно є і елементом зав'язки сюжету ролика. Жайворонок це не зовсім метафора, але й назва народної іграшки, яку створює за сюжетом один з головних героїв анімації. Народна іграшка з точки зору Етно дизайну це об'єкт в складі якого можна

дослідити традицію функціональності, ергономіки, екологічності. Урізноманітнюючи образ маленького, йому лише 5 років, героя анімації додаванням народної іграшки з одного боку виконано правило анімації про необхідність наявності характерної деталі для персонажу, яка здатна якимось чином характеризувати персонаж [12]. З іншого боку таким чином візуальний образ персонажу збагачено об'єктом Етно дизайну, який може сприйматись самостійно, даючи додатковий розвиток анімаційному сюжету, що і трапляється в момент кульмінації сюжету на майдані села.

Аналізуючи перелічені атрибути відносно дизайну персонажів тривимірної анімації, можемо сказати, що кожен з цих атрибутів є вагомим з точки зору реалістичності, привабливості, запам'ятовування глядачами створеного дизайнером персонажу. Сене створеної роботи в розкритті мудрості і краси повсякденного етнічного побуту, відповідних характерів і образів. Аналізуючи створену анімацію можемо зробити висновок, що традиції Етнодизайну надихають молодих дизайнерів, до творчості, надають їм зразки для розкриття творчих ідей і створення цікавих неповторних образів.

Висновки. Чарльз Роберт Ешбі (Charles Robert Ashbee 1894) відомий англійський архітектор и дизайнер, наголошував, що вінець і реалізація національного життя – це розуміння та насолода від краси. На прикладі створення тривимірної анімації за народним оповіданням ми маємо можливість бачити, як на основі гармонії персонажів, їх дбайливо розробленого, охайного одягу; з сердечністю і ретельною уважністю відтвореного побуту, з любов'ю сконструйованого і зібраного тривимірного пейзажу складається сучасний дизайнерський твір, в якому поєднано новіші технології і етнічну традицію, збережену поколіннями протягом багатьох століть. Це означає, що Етнодизайн має великий потенціал для розвитку у зв'язку з використанням дизайнерами сучасних технологій і обладнання, не втрачаючи при цьому свого основного сенсу – створення автентичного етнічно-відповідного продукту.

Традиції Етнодизайну при створення персонажів для тривимірної анімації дозволяють шляхом уособлення рис або образів героїв національних казок, епосу, пісень створювати характерні, знакові етнічні персонажі (як знайомі з українських анімаційних фільмів солом'яний бичок, Маруся-Богуславка, українські козаки, дівчина Мавка, хлопець з свещиком...)

Традиційні елементи Етнодизайну, використані для створення персонажів для тривимірної анімації дозволяють додавати персонажам етнічно відповідні іміджеві характеристики – червоний колір означає красу, біла сорочка вказує на чистоту, охайність, вишитий одяг нагадує, що персонаж святковий, неповторний, талановитий представник свого роду;

В цілому для фахівців Етнодизайн є невичерпною скарбницею ергономічних ідей, перевірених часом, які використовують дизайнери в своїх сучасних проектах і розробках.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. Львів: Світ, 1993. 272 с.
2. Афанасьев Ю. Етностиль у контексті етнокультурної, національної та глобалізаційної парадигми. Мистецтвознавчі записки/ збірн. наук. праць. Київ: Міленіум, 2011. Вип.19. С. 197–202.
3. Богуцький Ю.П. Українська культура в європейському контексті / За ред. Ю.П. Богуцького. К.: Знання, 2007. 679 с.
4. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: монографія./ В. Даниленко Харків: Колорит, 2005. 244 с.
5. Легенький Ю. Дизайн: культурологія та естетика. Київ: КДУТД, 2000. 272 с.
6. Руденченко А. Етнодизайн як міждисциплінарний феномен створення творчого освітнього простору./ Алла Руденченко./ Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2014. №10. (Ч. 3) С. 140–146.
7. Сиваш І. О. Концептуальні засади етнодизайну в Україні./І.О.Сиваш// Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018, № 3. с. 416–420 стр 419

8. Сміт Ентоні. Нації та націоналізм у глобальну епоху/Пер. з англ. Миколи Климчука і Тараса Цимбала. К.: «Ніка-Центр», 2006. 320 с.
9. Станкевич М. Є. Вибрані праці : Автентичність мистецтва: Питання теорії пластичних мистецтв / Михайло Станкевич. Львів : СКІМ 2004. 190 с.
10. Стражний О. С. Український менталітет: Ілюзії. Міфи. Реальність. К.: «Книга», 2008. 368 с. іл.
11. Gellner E. Nations and Nationalism. – Ithaca: Cornell University Press, 1983. Print book English – 2nd edition, [reprinted] Malden, Mass.: Blackwell Publishing 2013 – 150 p.
12. Lassetter, John. Principles of Traditional Animation applied to 3D Computer Animation. (1987-07). ACM: Computer Graphics 21 (4): pp. 35-44.

УДК 39:75.071(477)КИСІЛЬ

Ірина Середа, Оксана Кисіль
(Гадяч, Україна)

УТВЕРДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ЕТНОМИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ В ХУДОЖНІЙ І ПЕДАГОГІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ЗАСЛУЖЕНОГО МАЙСТРА НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНИ ГРИГОРІЯ КИСІЛЯ

***Анотація.** Проблема збереження традицій національного мистецтва залишається актуальною протягом усієї історії України. Полтавщина як унікальний центр національної культури стала платформою для розвитку декоративно-прикладного мистецтва завдяки діяльності Григорія Кисіля. У 1993 році в Гадяцькому коледжі культури і мистецтв ім. І. П. Котляревського було відкрито спеціальність «Декоративно-прикладне мистецтво», яка стала відповіддю на виклики часу. Григорій Кисіль, завдяки своїм педагогічним новаціям та глибокому розумінню важливості етнокультурної ідентифікації, заклав підґрунтя для підготовки фахівців, здатних не лише опанувати традиційні техніки, але й творчо інтегрувати їх у сучасне мистецтво. Його праця сприяла відродженню національних ремесел та утвердженню цінності української культури.*

***Ключові слова:** декоративно-прикладне мистецтво, Полтавщина, етнокультурна ідентифікація, Григорій Кисіль, художня освіта, народні ремесла, українська культура, педагогічні новації, регіональні особливості, культурна спадщина.*

Проблема збереження традицій національного мистецтва не втрачала гостроти практично впродовж української історії. Якщо на 30-му році незалежності нашої держави знаходяться політики, які піддають сумніву, що українська мова – єдина державна мова, то це ще один аргумент, що проблема української культури потребують вирішення.

Полтавщина – унікальний центр української національної культури, духовності. Вона дала світові багато імен діячів, літератури, науки, мистецтва – справжніх велетів національного духу. Славиться Полтавський край і своїм оригінальним декоративно-прикладним мистецтвом. Здобули всесвітню славу центри народного мистецтва: Решетилівка (художня вишивка та ткацтво), Опішне (гончарство), Миргород (художня кераміка), Лубни (вироби з дерева, плетіння з лози та рогузу). Надбання творців декоративно-прикладного мистецтва Полтавщини були і залишаються яскравим прикладом українського етнічної культури.

Тим важливіше шанувати митців, які своєю творчістю допомагають розвивати етнокультурну самоідентифікацію свого народу, відстоюють, зберігають і розвивають його мистецькі традиції. Одним із них є Григорій Кисіль

У перші роки становлення незалежної української держави, коли актуалізувався суспільний інтерес до неповторних досягнень національної культури, історії, гостро постало завдання відродження, збереження та утвердження етнотрадицій культури і мистецтва. Без художньої освіти вирішити таке завдання було неможливо,

Саме тому за викликами часу в 1993 році у Гадяцькому коледжі культури і мистецтв ім. І. П. Котляревського (на той час училищі культури) вперше на Полтавщині була відкрита

мистецька спеціальність «Декоративно-прикладне мистецтво». Ініціаторами цієї події були заступник директора з навчальної роботи А. М. Насменчук (нині директор коледжу) та викладач декоративно-прикладного мистецтва Г. О. Кисіль.

Саме Григорій Олексійович Кисіль, талановитий педагог із величезним художньо-професійним досвідом, і очолив діяльність нової спеціальності. Педагогічне та творче бачення керівника, глибоке розуміння ним важливості навчання молоді національному декоративно-прикладному мистецтву допомогли окреслити модель майбутнього фахівця.

Оскільки прикладів підготовки спеціалістів такого напрямку в навчальних закладах I рівня акредитації в Україні ще не було, довелося самотужки розробляти перші варіанти навчальних програм з фахових дисциплін та власну методику їх викладання.

Сформований з часом невеличкий колектив однодумців, викладачів спеціальності, був глибоко переконаний, що навчання студентів народному декоративному мистецтву – це не лише надання їм певного ремесла, це, перш за все, формування етнокультурної ідентичності майбутнього фахівця, виховання національної самоідентифікації його особистості. Тож із самого початку було взято курс на вивчення традицій народних ремесел, технік українського декоративно-прикладного мистецтва, їх регіональних особливостей, адже осмислення, практичне опанування ними, на думку Григорія Кисіля, навчає не тільки бачити глибинну красу мистецтва свого народу, його унікальність, а й самому творити.

Дар перспективного бачення, подальше осмислення моделі спеціаліста, бажання розширити його творчі можливості мотивували керівника спеціальності до педагогічних новацій, оскільки практика навчання досить швидко підказала їх нагальну необхідність у формуванні базової підготовки студентів. Першою з них стало введення викладання нових дисциплін, поза рекомендованих начальним планом: орнамент, графіка, дизайн. Вивчення цих дисциплін дозволяли навчати студентів інтегрувати їх з традиціями народного мистецтва, шукати новітні прийоми їх застосування на практиці.

Черговою новацією викладача-новатора стало збільшення у навчальному плані кількості технік декоративно-прикладного мистецтва. За відсутності спеціалізованих підручників Григорій Олексійович особисто розробив програми вивчення технік, враховуючи при цьому і загальноукраїнський досвід, і регіональні особливості Полтавщини. Наприклад, у техніці різьблення деревини звернута особлива увага на тригранне різьблення, яке характерне саме для полтавського краю.

Вивчення такої кількості технік українського декоративно-прикладного мистецтва збагачувало професійну компетентність майбутніх спеціалістів, розширювало можливості їх працевлаштування.

Поступово склалася продумана система творчих та педагогічних засад діяльності спеціальності, головними з яких стали:

- в основі навчання - традиції українського мистецтва, зокрема етномистецтва Полтавщини;
- розвиток творчої уяви, творчої самостійності, креативності студентів;
- створення сприятливих педагогічних умов для повноцінного виявлення творчого потенціалу майбутнього фахівця, розвитку його власного мистецького покликання;
- стимулювання студентів до творчих пошуків нового у декоративно-прикладному мистецтві, привнесення в нього модерного художнього бачення;
- вивчення здобутків народних майстрів та професійних художників Полтавщини;
- підвищення загальної культури студентів, формування фахівця, громадянина.

Життя показало правильність обраного шляху. З року в рік удосконалювався процес викладання фахових дисциплін, збагачувалися його зміст і форми, зростав якісний рівень підготовки студентів. Учителю від Бога, Григорію Олексійовичу щедро передавав студентам свої знання і вміння, свою любов до всього українського. Був послідовним у настановах студентам свої народні традиції у декоративно-прикладному мистецтві треба шанувати і зберігати, але не треба й зупинятися на цьому, розвивати і примножувати їх, шукати нове, не обмежуючись копіюванням художніх зразків минулого.

Колектив спеціальності на чолі з керівником були переконані в необмежених навчально-виховних, просвітницьких можливостях декоративно-прикладного мистецтва, тому активно пропагував свою діяльність серед студентів інших спеціальностей, школярів, серед мешканців міста, району. Цьому допомагали виставки, конкурси, публічні захисти курсових робіт студентів, оформлення міських, обласних масових заходів. З ініціативи Кисіля Г.О. вперше в Гадячі з нагоди Великодня з великим успіхом була проведена виставка українських писанок. Сотні дітей, дорослих не лише відкрили для себе глибинний зміст великоднього етнічного звичаю українців, а й самі власноруч змогли спробувати створити писанкове диво. Успіх першої виставки започаткував традицію щорічного живописного мистецького свята «Диво писанкове», яке набуло поширення по всій області.

Випускні роботи студентів, підготовкою до захисту яких керував Кисіль Г.О., завжди отримували найвищу оцінку членів державної екзаменаційної комісії за актуальність, національний зміст тематики, вдалий вибір технік декоративно-прикладного мистецтва, високий професійний рівень та технічно-новаторські рішення у їх виконанні. Базовий рівень знань, який отримували випускники, дозволяв їм успішно продовжувати навчання в престижних мистецьких, педагогічних вишах, фахово працювати в умовах конкуренції на ринку праці.

Творчі роботи студентів і викладачів спеціальності неодноразово з успіхом експонувалися у Києві (Національний Палац «Україна», павільйон Полтавської області в національному експоцентрі, Український фонд культури), в містах Полтавської області.

Авторитет вчителя Кисіля Г.О. серед колег і студентів був беззаперечним ще й тому, що він сам був самобутнім талановитим майстром, митцем. Створив чималий творчий спадок, чим посів достойне місце серед митців декоративно-прикладного мистецтва не тільки Полтавщини, а й усієї України. Маючи глибокі теоретичні знання, досконало практично володів багатьма техніками українського декоративно-прикладного мистецтва, та понад усе цінував українську вишивку, справедливо вважаючи вишивання свідченням духовного багатства народу, невмирущості його таланту, важливим елементом української ідентичності, генетичним кодом українців. Повернення вишивки в кожную українську оселю було його заповітною мрією. Можливо тому, в свій час Григорій Олексійович зайнявся розробкою малюнків-схем для вишивки в техніці «хрестик». Цей вид творчості став найулюбленішим заняттям художника, як він казав, «справою для душі», і саме він зробив його відомим на всю Україну.

«Вишивка буде вічно з нами, доки ми будемо нацією. Це – наш національний символ, наш оберіг. Будьмо гідні цього. Бережімо, шануймо наше одвічне народне мистецтво – українську вишивку», - це глибоке переконання справжнього українця, великого митця, щедрої на добро і красу людини Григорія Олексійовича Кисіля.

Художник багато років поспіль збирав, вивчав скарбницю народних візерунків для вишивання, створивши їх багату колекцію. В ній щонайперше - візерунки-орнаменти традиційної вишивки Полтавщини (переважно це узори з рушників, сорочок), крім цього, - візерунки з різних куточків України. Глибоке знання етномотивів, багата творча уява допомогли майстру створити власні інтерпретації орнаментів. Їх вирізняють виключна гармонійність, довершеність композиції, впорядкованість.

Наслідуючи приклад своєї землячки, вченого, етнографа, глибокого знавця українського національного орнаменту Олени Пчілки, яка у свій час видала альбом «Українські узори», Григорій Кисіль підготував до друку та видав п'ять випусків альбому «Українська вишивка».

Перший альбом містить орнаменти, шрифти української абетки, тематичні композиції. Глибоке розуміння тонкощів орнаментики рідного краю, знання законів композиції та невичерпна творча фантазія дали можливість Григорію Кисілю створити нові зразки орнаментів. Так він зумів по-новому подати гармонію поєднання традиційних червоного і чорного кольорів: особливість полягає в тому, що лише два кольори в малюнках орнаментів, шрифтів створюють враження багатокольорності. Це підкреслив у своєму слові до альбому доктор мистецтвознавства Дмитро Степовик: «Майстер грою форм, перебігом кубиків-

хрестиків уміє творити розмаїті ілюзії: два кольори плюс білизна тла навіюють чуття білої палітри. Гармонія і композиція непомітно працюють на колористику практично кожного твору».

У другому альбомі «Українська вишивка», який можна назвати «полтавським», подані портрети видатних людей Полтавщини та 20 орнаментів традиційної полтавської вишивки – узор рушників та сорочок з «бабусиних скринь». Створюючи схеми портретів, художник знову виявив майстерність колориста, коли: В жодному з 18 портретів не використав більше чотирьох кольорів. Враження багатоколірності досягнуто завдяки тонкому розумінню композиції, особливому поєднанню кольорів. Це допомогло уникнути неприродності образів. Крім цього, майстер свідомо не збільшував кольорову палітру портретних зображень, щоб не ускладнювати роботу вишивальниць. У листах до майстра вишивальниці з вдячністю підкреслюють саме цю особливість малюнків-схем Кисіля: за ними легко вишивати.

Третій альбом «Українська вишивка» присвячений іконам та релігійним композиціям. Художнє звернення Григорія Кисіля до ікон не було даниною моді. Це була органічна потреба щиро віруючої людини.

Втілення релігійної теми – завжди свідчення вищого рівня творчості художника, бо вимагає не лише творчої досконалості, а й знання та збереження непорушних іконографічних канонів, виключно відповідальною роботою, і Григорій Олексійович блискуче з нею справився. Відомий дослідник іконографічного українського мистецтва Дмитро Степовик так відгукнувся про цей альбом: «Тема мені, як фахівцеві з християнського мистецтва особливо близька. Тому уважненько приглядаюсь до кожного проекту ікон. Адже Григорій Олексійович кожную клітинку малює від руки, нічого не робить комп'ютером – і правильно, бо це вже буде машинне ремесло, а не його ручна робота, його винахідливість і творча фантазія...»

Глибоко національний характер ікон для вишивання підкреслив у передмові до альбому Преосвященніший Федір, єпископ Полтавський і Кременчуцький: «Альбом «Українська вишивка. Ікони. Релігійні композиції» ...є унікальною високохудожньою збіркою православних ікон, євангельських сюжетів та церковних орнаментальних композицій. Ікони, відтворені мистецьким талантом Григорія Кисіля, увібрали в себе як церковний дух та строгість православного ікономалярства, так і всю красу та щирість української душі, сповненої великої любові до Бога, до ближнього, до рідного краю».

Четвертий альбом, присвячений Тарасу Шевченку, - результат глибокого знання, шанобливого ставлення до творчості Кобзаря та багатолітньої праці майстра над художнім втіленням образу українського генія. Для створення малюнків-схем для вишивання портретів він використав світлини поета, автопортрети та портрети Тараса Шевченка роботи різних художників. Та Григорій Олексійович не обмежився лише інтерпретаціями відомих зображень. Він створив власні оригінальні композиції з використанням етнічних мотивів. Подібного прийому декорування портрета Тараса Шевченка, вочевидь, ще не було. Цю особливість альбому підкреслила народний художник України, член-кореспондент Академії Мистецтва України, професор Віра Барінова-Кулеба: «Віртуозна точність, скрупульозність і, звичайно ж, творча інтерпретація вигідно вирізняють цей альбом з-поміж інших. Удало доповнює портрети і художнє обрамлення: гілочки калини, дубове листя, орнаменти і т. ін.»

Саме це відмітив у своєму слові до альбому заслужений діяч мистецтв України, голова правління ПОО НСХУ Юрій Самойленко - «Автор, як досвідчений художник-педагог, розуміється на композиції в декоративному мистецтві, колірній гамі, урівноваженні площин; разом із тим Г. Кисіль сміливо береться за створення суто власних композицій з організацією квіткової орнаментовки».

За пропозицією автора альбому група вишивальниць м. Полтава здійснили важливу просвітницьку мистецьку акцію: вишили альбом портретів Шевченка, після чого показали свою роботу по всій Полтавщині і містах України.

Ім'я Григорія Кисіля увійшло до видання «Полтавська Шевченкіана: Спроба обласної (крайової) Шевченківської енциклопедії. У двох книгах» за авторства Петра Ротача, українського поета, літературознавця.

Останній, п'ятий альбом серії «Українська вишивка» став свого роду підсумком багаторічної праці Григорія Кисіля. Альбом містить близько 400 схем узорів, рушників, сорочок, орнаментально-декоративних та тематичних композицій для вишивки хрестиком. Художник вигідно збагатив альбом, додавши до схем вишивок червоними й чорними нитками розробки орнаментальних узорів для вишивання білим по білому, створених на основі відомих у всьому світі решетилівських зразків. Тонке відчуття нюансів вишивки білим по білому дозволили художнику створити вишукані орнаментальні узори.

Особливої уваги заслуговують запропоновані художником шрифти і шрифтові композиції. Шрифти – дещо забута сторінка народної вишивки. Тож Кисіль Г.О. не просто звертає увагу на шрифтове мистецтво, він пропонує новий, сучасний погляд на можливості застосування шрифтів в декоративно-прикладному мистецтві, в дизайні. Художник створив багатий вибір абеток і цифр для вишивання художніх написів різного характеру і призначення. Візуальна привабливість і особливість їх в тім, що літери в талановитих інтерпретаціях майстра самі по собі являють орнамент.

До творчих заслуг художника треба віднести й широке використання в орнаментах багатої символіки українського фольклору. Традиційне Дерево Життя, пишні троянди, райські птахи, пара лебедів, гордовитий півник, грона калини та винограду в осучасненому Кисілем Г.О. прочитанні – приклад для широкого використання в різних видах декоративно-прикладного мистецтва.

Григорій Кисіль - особливий майстер українського декоративно-прикладного мистецтва, один із небагатьох, творчість яких отримала високу оцінку відомих художників, мистецтвознавців.

«Я ціную працю Григорія Олексійовича як художника, педагога, тієї людини, яка там, у глибинці України, підіймає пласт духовності наших земляків, нашої Гадяцької землі. Він велику справу зробив для душ людських і для історії...» підкреслювала Віра Барінова-Кулеба, Заслужений діяч мистецтв України, народний художник України, член-кореспондент АМУ, професор.

«Ви феномен, рівних якому в Україні мабуть нема. Краса – неймовірна! Це душа українського народу, його естетичний код і подарована Богом небесна впорядкованість. Усі народи Землі мають своє декоративне мистецтво, але український орнамент несе в собі вищу естетичну впорядкованість і колористику. І Ви це відчуваєте й передаєте у своїх проєктах вишиваних узорів на прикладі Полтавщини й, зокрема, Гадяча. Спасибі Вам велике....»

«У нас існує погана традиція поділяти талановитих людей на республіканських, всеукраїнських – з одного боку, та місцевих – з другого... Всеукраїнські живуть і творять у столиці або в більших обласних центрах, а місцеві – в решті обласних і у всіх районних центрах і селах. Насправді це не так. І приклад із творчістю Григорія Кисіля є цьому підтвердженням», - писав

доктор мистецтвознавства, професор Академії наук Вищої школи України, Дмитро Степовик.

Власне кажучи, Григорій Олексійович Кисіль не був ні «місцевим» художником, ні просто вчителем-ремісником. Вроджена інтелігентність, глибока внутрішня культура, духовність вирізняли його в усьому. Невтомно йшов своєю дорогою, обминаючи моду, кон'юнктуру в мистецтві. Він -заслужений майстер народної творчості України, відмінник освіти України, лауреат обласної премії імені Панаса Мирного, лауреат обласної літературно-мистецької премії імені Олени Пчілки. Українець по духу, людина глибоких патріотичних переконань Кисіль Г.О. за широтою мистецьких, літературних, історичних, життєвих інтересів, за активним відчуттям динаміки сьогодення був європейцем, людиною сучасності, яка усе свідоме життя працювала задля збереження й збагачення національного мистецтва. Своєю художньою творчістю, плідною педагогічною, просвітницькою працею пристрасно утверджував українську ідею, палким поборником якої він був:

Вчитель, Майстер Григорій Кисіль.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кисіль Г.О. Українська вишивка. Орнаменти, шрифти, тематичні композиції. Полтава : Дивосвіт, 2005. 40 с. (Вип. 1).
2. Кисіль Г.О. Українська вишивка. Портрети видатних людей Полтавщини. Полтава : Дивосвіт, 2007. 40 с. (Вип. 2).
3. Кисіль Г.О. Українська вишивка. Ікони релігійні композиції. Полтава : Дивосвіт, 2008. 40 с. (Вип. 3).
4. Кисіль Г.О. Українська вишивка. Портрети Тараса Шевченка. Полтава : Дивосвіт, 2014. 79 с. (Вип. 4).
5. Кисіль Г.О. Українська вишивка. Узори. Рушники, сорочки, орнаментально-декоративні та тематичні композиції, шрифти. Гадяч : видавництво «Гадяч», 2016. 207 с. (Вип. 5).
6. Кремінь В.Г. Філософія національної ідеї: Людина. Освіта. Соціум. / В.Г.Кремінь.- К.: Грамот. 2007
7. Ротач П.П. Полтавська Шевченкіана: Спроба обласної (крайової) Шевченківської енциклопедії. У двох книгах. – Кн.1. А - К. – Полтава: Дивосвіт, 2005. – 343.

УДК 75.03(477)

Олександр Сташук
(Рівне, Україна)

ЕТНОМОТИВАЦІЙНА МАЛЯРСЬКА ПАЛІТРА: МИНУЛЕ ТА СУЧАСНЕ

***Анотація.** В статті розглядаються важливі та актуальні питання збереження та використання національних етномотивів у малярському мистецтві. Проведено історичний екскурс розвитку українського малярства, наведено як приклад окремі зразки малярських творів відомих українських митців, у яких етномотиви виражені максимально повно та виразно. Одночасно піднімається проблема актуальності та важливості сучасного малярства, картини як творчої інтерпретації подій та явищ оточуючого життя. Виходячи із означеної проблематики, в статті окреслені завдання, пов'язані з використанням етномотивів як рушійної сили мистецтва в цілому, та інші завдання, що нині стоять перед митцями-живописцями.*

***Ключові слова:** етномотиви, етномистецькі традиції, картина, малярство, мистецтво.*

Вступ. З огляду на велике естетично-виховне значення та важливість етномотивів, вважаємо за необхідне продовжити їх актуалізацію, збереження та поширення у сучасному малярстві. Українська національна ідентичність яскраво виражена в малярстві відомих митців минулого, сучасне ж «картинне» мистецтво поступово втрачає своє призначення: будучи виразником життя в усіх своїх сенсах, воно перестає бути актуальним, важливим для суспільства. Картина як твір мистецтва сьогодні сходить з рівня мистецької цінності, стає не самостійним явищем в світі мистецтва, а своєрідним додатком до різноманітних проєктів – від комерційно-бізнесових до торгово-розважальних. У такій «мистецькій» парадигмі, де замовником стає лише куратор того чи іншого проєкту, часто не залишається місця художньому образу, творчій інтерпретації, іншим ґрунтовоосновуючим положенням, у тому числі й етномотивам. Вважаємо за необхідне вказати на надзвичайно важливу роль етномотивів в малярстві минулого, а також важливість їх збереження та використання в сучасному малярському мистецтві.

Дана проблематика викликала та викликає справедливе занепокоєння та стурбованість митців, дослідників, науковців як нині, так і в минулому. Так, ще 1965 року відомий український діяч Улас Самчук писав: «...Коли це відняти – людина залишається в історичній порожнечі, без змісту, вона перестає бути людиною. Вона переходить у стан підлюдини, з об'єкту стає суб'єктом і засадничо стає підґрунтям, на якому ростуть і буяють ...завоювання, поневолення. ...Разом із знищенням певної культури вбивається самий характер її носіїв;

хворіють на почуття меншовартости, втрачають зв'язок із передовим творчим світом. ...Саме це явище бачимо у випадку культури, до якої належимо ми. Української культури» [5, с.191]. Втрата етномотивів супроводжується й занепадом малярства в частині свого призначення, а саме – бути виразником життя народу, її соціальних та культурних чинників. Доволі влучно висловлюється Анатолій Криволап, який вважає, що сьогодні «актуальне мистецтво виснажене, ...використовується задля лакейського обслуговування маразматичних ідей пихатих дилетантів. Природна інерція мистецького процесу зійшла нанівець» [3, с.489]. За такого стану про збереження етномотивів в малярському мистецтві не йдеться. В мистецтві, як і в світі, мають місце глобалізаційні процеси втрат, заперечення, нівелювання, відбувається «втрата свіжості, неупередженості сприйняття. Світ втрачає глибину, об'єм, інтенсивність, виразність, чарівність, відбувається емоційна деміфологізація світу...» [1, с.510].

Основна частина. Коротко звертаємо увагу на термінологічні поняття. По-перше, мотив – комплекс, чи узагальнення матеріальних і духовних цінностей, які є важливими та актуальними та які, до того ж, визначають вектори діяльності людини (мотив від лат. *movere* – приводити в рух, штовхати) [7]. По-друге, як фрагмент загальної картини (як дійства чи картини як художнього твору), що має наслідки та значення для подальшого використання. Національні етномотиви розглядаємо як важливі надбання української культури, її рушійну силу, мотивацію до зумовленої дії (діяльності) з усвідомленням результатів та власної ролі у цій діяльності. Усі ці значення беремо до уваги при розгляді означеної у вступній частині проблематики.

Яким чином етномотиви використовує і чи взагалі використовує сучасний митець у своїй творчості, і чи плюралізм сучасного малярства залишає місце для них? З огляду на складність життя, на його невинне та постійне прискорення, картина як результат творчих дій митця нині втрачає своє призначення, відтворення художнього образу стає віддаленим та ефемерним. Повсюдно спостерігаємо явище занепаду мистецтва малярства, втрати його цінності та гідності. За величезними кількостями «вуличної» творчості важко віднайти зразки цікавих та вартісних творів, за повсюдними «експериментами» відчувається відсутність належного підходу, поверховість, шаблонність. Митці відірвані від життєвих реалій, усе більше «занурюються» у себе, відмовляються аналізувати та створювати прогнози на майбутнє. До того ж, вони поставлені в нерівні умови протистояння, у якому, зрозуміло, виживає сильніший. Усе це суттєво принижує та нівелює прагнення митця-живописця, змінює значення творчості у його глибинному та змістовному значенні.

Широко використовуючи різноманітні художні прийоми, митець має активно виявляти своє індивідуальне ставлення до дійсності, своє творче «я». При цьому прагнення підсилювати емоційну та інтелектуальну дієвість свого мистецтва займає важливе місце, адже змістовно насичена та художньо збагачена картинна композиція покликана активізувати естетичні та моральні почуття глядача [8], загострити відчуття складного, напруженого ритму сучасного життя. У процесах творчого задуму, композиційних пошуків, технічного втілення ідеї, одночасно з іншими важливими компонентами творення потужним чинником залишаються національні етномотиви, використання яких зовсім не заперечує необхідності відповідального та сміливого новаторського пошуку та експерименту в області композиції, кольору, форми тощо.

На усіх етапах розвитку українського малярства його визначальною ознакою було безмежне захоплення красою життя, красою людини та природи, а також підкреслена камерність мотиву, його поетика. І при цьому – життєстверджуючий гуманізм, оптимістичне наповнення художнього образу. Ціла плеяда визначних майстрів пензля минулого – Т.Шевченко, С.Васильківський, К.Костанді, П.Левченко, М.Пимоненко, С.Світославський, К.Трутовський, Ф.Кричевський, О.Мурашко, Г.Нарбут, Т.Яблонська та багато інших гідно втілювали у своїх творах ідеали життєвої правди, високої людяності та краси, проникливого ліризму. У створенні образів козацьких старшин та портретів простого люду, в тематичних, побутових композиціях, у відтворенні українського пейзажу завжди відчувалася любов до

своїєї землі, нерозривний зв'язок з рідним народом, а також глибокий інтерес до історичного минулого, турбота про майбутнє.

Для прикладу зупинимось коротко на окремих визначних творах малярського мистецтва, створених українськими митцями в минулому, у яких чітко простежуються означені риси. Так, у відомій «Катерині» Тараса Шевченка розкрито не лише увесь драматизм того, що відбулося, але й відтворено образ улюбленої, виплеканої в уяві України. Романтико-поетичний характер цього твору, яскраво виявлена поетизація несуть на собі виразні ознаки національного характеру. Та й чи не усі образи геніального митця відзначаються одухотвореністю, гармонійною красою та національною типовістю.

Невеликі за розміром пейзажні полотна Петра Левченка відзначаються щирістю почуттів, високою поетикою та особливою для багатьох українських митців якістю – ліризмом. У своїх ліричних пейзажах, таких як, наприклад, «Водяний млин», який належить до одного з шедеврів митця, втілено безпосередню чарівність українського села, чи околиць міста. Особливо уважний до деталей, але таких, які підкреслюють неповторність саме українського села, чи місцевості. Витоки таких характеристик не лише у майстерності та живописних достоїнствах автора, а й у його поважливому ставленні до своєї землі, до свого народу, і такі патріотичні почуття він зберіг упродовж усього свого життя [6, 37].

Поетичною проникливістю відзначаються також полотна Сергія Васильківського. Змістовні образно та насичені чистотою кольору, його невеликі за розміром пейзажі натхненно піднесені, вони оспівують звичайні, буденні мотиви українського пейзажу, які, до того ж, завжди зігріті присутністю людини. Саме до таких належить пейзаж з чітко означеним побутовим мотивом «На греблі. Воли біля броду», для якого характерні оптимістичне сприйняття дійсності, життєва правдивість у поєднанні з образною змістовністю, позбавленого будь-якої ефектності пейзажного мотиву [6, с. 46].

Низку типових, сповнених поетичністю мотивів української природи створив інший визначний митець Сергій Світославський. Вважається, що у нього було два улюблені мотиви – Дніпро та степ. Залишаючись вірним своїй творчій концепції, у «Переправі через Дніпро» він не шукає надто ефектної композиції, а просто веде розмову про повсякденне трудове життя ріки, наділяє її камерністю та поетичністю, що особливо прийшлося «до душі» сучасникам [6, с.34]. Подібними є й багато інших творів цього визнаного майстра українського пейзажного малярства. Творчість митця, як і багатьох інших, співзвучна з образами та відчуттями народної пісні, уявленнями сучасників про українську картинну творчість із характерною для неї поетикою, ліризмом, камерністю.

Відтворення народних звичаїв та традицій було однією із провідних тем багатьох українських митців. Багато тепла, щирої української безпосередності та камерності відчуваємо у таких композиціях, як «Весільний викуп» та «Одягають вінок» Костянтина Трутовського, «Святочне ворожіння» Миколи Пимсоненка, «Гуцулки біля церкви» Івана Труша та багатьох інших.

В завдання даної статті не входить вичерпна характеристика творчості українських майстрів малярського мистецтва, усе ж, з огляду на тематичне спрямування, варто сказати наступне. Ряд митців, отримавши академічну художню освіту, рішуче залишали академізм у його сталому значенні, віднаходили абсолютно нові, типові українські мотиви у своїй творчості. Так, згаданий Сергій Васильківський відмовився від успадкованої у вчителів Академії мистецтв (М.Клодта та інших) патетики, живописної сухості та надмірної деталізації, притаманної академізму. Митців повністю поглинала українська реальність з її простотою, незвичайними поетичними образами природи та людей, їх мелодикою та особливим камерним забарвленням. Відмовляючись від привілеїв, комфортних умов, які забезпечувала Академія, митці занурювалися в українську реальність, прагнули відтворювати її в усьому багатстві та в усій значимості. Аналогічно, українські митці відмовлялися від оспівування радянської більшовицької реальності задля того, щоб залишитися на позиціях національного мистецтва. Так, наприклад, школа монументального живопису Михайла Бойчука – епохальне явище в художньому житті України – виявилось

неугодним тоталітарному режиму, тому було знищене фізично. Подібних прикладів можна навести багато.

Таким чином, власними творчими пошуками та відкриттями в царині малярства, досягненнями певних висот живописної майстерності, а також незгодами з існуючими соціально-політичними станами та відвертою боротьбою, часто за рахунок поневірянь, або ж втрати свободи митцями витворювалися надзвичайно цінні матеріально-духовні надбання, які можемо бачити та прочитувати у їх малярських творах. І не лише поетика, ліризм та камерність були одними із головних характеристик їх творчості; тут важливою є сукупність особливих специфічних рис, які створювали та якими керувалися українські майстри минулого, а саме – тісне єднання з красою своєї землі, із своїм народом, його традиціями, історичними цінностями та багатствами національної культури. Такі мотиви найбільш повно визначають і характеризують творчі потенціали та яскраве обдарування кожного з них. Разом із тим, вони зовсім не заперечують активних новаторських пошуків та експериментів, про важливість яких згадувалося вище. Кожен із митців минулого був дослідником, пошуковцем та новатором в малярській царині, що визначало й підкреслювало їх неповторність, унікальність та значимість.

Усе це вважаємо доволі цінним та важливим для сучасного українського малярства. Сьогоднішній стрімкий характер життя, який не виключає філософських роздумів про його смисл, аналітичної тверезості спостережень та суджень, а також натхненної романтики, високих душевних поривів, вимагає глибинного проникнення в сутність подій та явищ, які зображуються. Без цього неможливо досягти належної сили образної виразності. Підхід митця до оточуючого життя має бути не лише відтворюючим, а й включати в себе глибоке психологічне дослідження, миттєву реакцію на усі події та явища сучасності. Національні етномотиви, величезні набутки та досвід майстрів минулого можуть стати важливим підґрунтям і основою творчого розвитку сучасних майстрів малярського мистецтва.

Нині життя людей, їх діяльність, внутрішній світ надзвичайно збагатилися та ускладнилися. Складні, інколи навіть надломлені духовні та естетичні потреби людей, або й просто їх смаки та уподобання виявляють значний вплив на вибір митцями характеру композиції, загального художнього вирішення. Попри існуючі негаразди загальнокультурного спрямування, митці гостро відчують підвищений інтерес як до культури та мистецтва минулого України, так і зацікавлення різноманітними напрямками сучасного мистецтва.

Та для цього важливо не пливти за течіями *Contemporare*, а прагнути до правильного та свідомого застосування творчих зусиль, спрямування їх в напрямі актуалізації образності. Цього потребує сьогоднішня модель етномотиваційної малярської палітри, яка зв'язує та об'єднує творчі зусилля сучасних митців з митцями минулого, дозволяє вирішувати аналогічні мистецькі завдання. Адже сьогодні в Україні, як і в інших країнах Європи, проводиться чимало різноманітних творчих акцій – конкурсів, виставок, презентацій та ін. Поряд із цілком сучасними мистецькими трансформаціями, такими як відеоарт, веб-арт, інсталяціями та іншим можемо спостерігати й розвиток традиційного, класичного малярства. Хоча воно певною мірою перебуває під величезним впливом або й під тиском сучасного мистецтва, усе ж відчутні прагнення митців різних країн до створення традиційного «художнього» образу, що й передбачає максимально повне використання наших духовних багатств, одним із яких є національні етномотиви.

Висновки. Підсумовуючи вищесказане, можемо стверджувати наступне: без використання вищезгаданих, без великого діапазону багатьох інших етномотивів сучасне малярство втрачає українську національну ідентичність, суттєво страждає духовно-моральна та інтелектуальна культура творчої особистості. Усе це є особливо актуальним нині, коли ми стаємо світовим гравцем у галузі малярства та *contemporare* в цілому. Українське малярство нині розвивається, не зважаючи на негаразди та виклики. Багато українських митців у конструюванні малярської образності часто звертаються до національних етномотивів, вбачаючи в них джерело творчої наснаги, досягають певних висот майстерності саме завдяки їх використанню в своїх творчих композиціях. Сучасний український митець Михайло

Селезінка: «Процес творчості визначає власний шлях пізнання. Тому моя творчість переповнена хвилюванням внутрішнього стану душі, який керує людиною, здійснюючи високі чи низькі помисли і вчинки. Основою основ моєї творчості є пріоритет внутрішнього стану, його рух і зміна. Цей стан формує мій творчий потенціал» [2, с.697]. Важливо знати та вивчати свою історію, свою землю, свою природу, яка «буквально обступає, обіймає з усіх боків. Там можна зануритися в особливу умиротворену тишу великої Природи, яку насичують звуки річки, лісів або лугов... і відбувається єднання художника зі світом природи, постійної у своїй мінливості. Душа майстра-лірика знаходить радість причетності до таємниці буття» [4, с.112].

ЛІТЕРАТУРА

1. Басанець Валерій. Метафізичні ознаки життя/ Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка ХХ століття: Антологія/Упоряд. Р.М.Яців. – Частина 2. – Львів: Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2012. – 832 с.
2. Безсмертні людські таїнства. Михайло Селезінка/ Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка ХХ століття: Антологія /Упоряд. Р.М.Яців. – Частина 3. – Львів: Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України; Простір-М, 2019. – 960 с.
3. Криволап Анатолій. Час нових пропозицій: маніфест художника/Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка ХХ століття: Антологія/Упоряд. Р.М.Яців. – Частина 2. – Львів: Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2012. – 832 с.
4. Носенко Анна. Повиті сонячним серпанком // Образотворче мистецтво. – 2017. №2.
5. Улас Самчук. На захист української культури / Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка ХХ століття: Антологія/Упоряд. Р.М.Яців. – Частина 3. – Львів: Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2012. – 960 с.
6. Український живопис: Сто вибраних творів: Альбом/Авт.-упоряд. Ю.В.Величко. – К.: Мистецтво, 1989. – 191 с.: іл.
7. Електронний режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Мотив>
8. Електронний режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Картина>

УДК 766+741.7

Олена Тихонюк
(Київ, Україна)

ВІД НАРОДНОГО МЕРЕЖИВА ДО ТВОРУ ДИЗАЙНУ: ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВИТИНАНКИ ТА ЇЇ ІНТЕГРАЦІЯ У ДИЗАЙНЕРСЬКУ ПРОДУКЦІЮ

***Анотація.** Стаття присвячена розгляду сучасних тенденцій використання української витинанки в різних видах дизайнерської продукції. Описано приклади та проаналізовано художні можливості витинанки в декорванні простору та в поліграфії.*

***Ключові слова:** витинанка, паперопластика, ажурність, силует, дизайн.*

На тлі розвитку «творчої» витинанки, яка в Україні набуває все більших трансформацій і різноманітності, прикладне використання цього виду мистецтва та засобів його художньої виразності не набуло масового характеру. Попри це, приклади у художній діяльності заслуговують на увагу не кількісними, а якісними показниками. Популяризація витинання, а відтак і її практичного застосування пов'язане із загальним інтересом до мистецьких першоджерел і народної стилістики.

Відповідні тенденції зафіксовано дослідниками від початку ХХ століття й описано їх подальший розвиток. «70-ті роки означили особливо помітну віху в художній культурі.

Зросла роль декоративного мистецтва в організації середовища, отримала широкий розмах промислова естетика, а саме декоративне мистецтво визначилось у своїй духовній цінності і зайняло місце поруч із живописом та скульптурою» [1, с. 15].

Практику дизайнерського використання витинанки у 80-х роках ХХ століття висвітлює М. Станкевич: «Техніку витинання і мотиви орнаменту витинанок у наш час дедалі частіше використовують художники і дизайнери. Це й зрозуміло, коли врахувати, що візерунки або проекти з кольорового паперу звучать сильними декоративно-графічними кольоровими акцентами» [2, с. 117]. Зокрема дослідник згадує експерименти таких витинальників, як Л. Новицька, М. Руденко, О. Салюк, Д. Мимрик і колекціонера витинанок, професора Олексія Петриченка. «Сьогодні витинанки можуть використовуватись в різних сферах людської діяльності. Часто вони служать трафаретами для розпису, шаблонами для художньої штукатурки, для випилювання із фанери. Зразки їх узорів використовують у кераміці, ткацтві, ливарництві, поліграфії», – пише С. Танадайчук [3, с. 6]. В інших публікаціях ми знаходимо нагадування, «що ще недавно в продуктових магазинах на полицях були розвішані тиснені і прорізані паперові мережива, виготовлені промисловим шляхом. А в коробках цукерок були по краю наклеєні такі ж паперові прорізані і тиснені ажурні смужки. Це передбачає існування подібної народної традиції більш раннього часу, а також роботу професійних художників над цими виробничими зразками» [4, с. 10].

Про використання витинанки в театральному мистецтві зазначає М. Станкевич: «композиції паперових прикрас вперше знайшли застосування в сценографії в Київському російському драматичному театрі ім. Лесі Українки» (1975). Це було художнє оформлення до музичної вистави для дітей «Хоробрий кравчик» за однойменною казкою братів Грімм у виконанні Л. Безпальної [2, с. 116].

Актуальні питання «інтерпретації витинанки в простір сучасного мистецтва» художником-графіком Ярославом Галькун розглядає Віталій Мітченко [93]. Його тези, що стосуються як творчого доробку мисткині, так і сучасної витинанки загалом, є зразком свіжого, позбавленого консерватизму погляду на проблему трансформацій цієї техніки.

Використання паперу для виготовлення традиційного декору розкриває М. Станкевич у статті «Витинанки і штучні квіти: порівняльний аспект» (2008) [5, с. 49-62].

Метою даної статті є порівняти стилістичні та технічні аспекти народної витинанки та її сучасної інтерпретації в дизайні.

Тож давайте прослідкуємо зв'язок селянки, яка витинає масивними ножицями для стрижки овець з обгорткового невибагливу фіранку й дизайнера, в арсеналі якого комп'ютерні графічні програми та варіації мистецького паперу. Аналізуючи художньо-образні особливості народних витинанок початку ХХ століття М. Станкевич пише: «... орнаментальний декор переважав над сюжетно-тематичними зображеннями. Організація його елементів і мотивів ґрунтувалася на засадах орнаментальної композиції, визначальними були ритм і симетрія – важливі фактори краси» [2, с. 32]. У більш пізній період (60 – 70-ті роки ХХ століття) автор зауважує стилістичні та композиційні новації у творчості аматорів [2, с. 106; 6, с. 44] і професійних художників [2, с. 112]. Починаючи з 1980-х років продовжувались трансформаційні процеси, зумовлені діяльністю як самодіяльних, так і професійних майстрів. На сьогодні ми можемо констатувати зникнення деяких традиційних композиційних структур і виникнення нових.

Традиційно витинанка в Україні була частиною хатнього декору. Її генеза й формотворення пов'язані з навколишнім середовищем [2, с. 21]. Безсумнівним є вплив на її стилістику інших видів народного мистецтва, чим пояснюються суттєві регіональні відмінності. Здебільшого витинанка була розрахована на сприйняття в просторі. Витяті з паперу елементи наклеювали безпосередньо на стіни, піч, сволок, або у вигляді ажурних фіранок декорували вікна та полиці – відголос цієї традиції ми дотепер можемо спостерігати у вигляді паперових сніжинок, що з'являються в громадських приміщеннях і оселях щозими [2, с. 80]. Цим можна також пояснити простоту витятих елементів.

З огляду на відповідність засобів художньої виразності, витинанка гармонійно входить у сучасний дизайн як елемент оформлення простору. Особливо вдало бачимо це в

сценографії. Крім згаданих переваг, витинанкове оформлення несе в собі ще й неповторний національний колорит, що також успішно застосовується для створення відповідного образу. Саме актуальність етнічної стилістики у суспільстві створило сприятливе підґрунтя для втілення дизайнерських проєктів із застосуванням засобів виразності витинанки. На зламі XX та XXI століть організовуються нові фестивалі, концерти, народні гуляння й інші масові заходи, що мають яскраво виражений національний характер, отже, виникає потреба у декораціях відповідного стилю. Звісно, використання витинанки в дизайні не набуло масового характеру, але окремі втілені проєкти виглядають оригінально та несподівано.

Приклади вдалого використання витинанки в театральному мистецтві є в сусідній Білорусі. Так, 1995 року відбувся показ вистави Могилівського обласного лялькового театру «Пилипко і відьма» (художник Л. Мікіна). «Актриса-казкарка з ножицями в руках ніби вирізує героїв вистави з паперу, відкриваючи віконця з сюжетами казки. Вистава була відзначена мистецтвознавцями як приклад чистоти стилю і відкриття зовсім нового відгалуження в розвитку білоруського лялькового театру» [7, с. 37]. Принцип народного театру тіней був використаний молодим білоруським колективом у виставі, що розповідає про походження міста Крево і його правителів (художник Л. Скітович). Традиційні мотиви витинанок були використані в оформленні сцени Міжнародного фестивалю «Слов'янський базар», що відбувався у Вітебську 2002 року [7, с. 38].

З використанням засобів художньої виразності витинанки було оформлено сценічний майданчик XXIV фестивалю «Лемківська ватра» (2006), який щорічно організовується українською етнічною громадою поблизу селища Ждиня у Польщі. Національний характер дійства дуже влучно передано композицією на «заднику» сцени. Багаторазово повторюваний мотив лаконічно стилізованого птаха утворює узор дзеркальної симетрії з вертикальною та горизонтальною осями. Дизайн імітує технічний прийом витинання, при якому зі згорнутого в багато разів паралельно до його сторін прямокутного аркуша вирізують один елемент. Таким шляхом створюється цілісна декоративність, лаконічність і, разом з тим, «візуальне різноголосся», що доповнює народне свято.

Прийом, який технічно наслідує витинанку, було використано для виготовлення декоративних оздоб, що на протязі останніх років прикрашають одну зі сцен щорічного фольклорного фестивалю «Країна Мрій» у Києві. Вони являють собою мотиви архаїчної орнаментики, ажурно витятої на тонких листах фанери. Ті самі мотиви використовувались організаторами фестивалю на інших культурних масових заходах («Вечорниці» у Центрі народної культури Музей Івана Гончара) як світловий ефект.

Відома лише неширокому колу поціновувачів у минулому, нині витинанка набуває дедалі більшої популярності. Про це свідчить, зокрема, оформлення студії святкової програми «Різдвяні фрески» (2009) на Першому Національному каналі телебачення. Метою організаторів було створення програми, яка побудована на мотивах святкування Різдва, так як це відбувалося сто років тому, але з елементом сучасності. Допомогти поринути «в атмосферу справжнього українського Різдва» покликані були декорації, розроблені художником-постановником Наталією Яблунівською на основі техніки витинанки. (Художниця вже мала подібний досвід за роки роботи на студії).

Центральним мотивом всього оздоблення стали варіації «дерева життя» та «вазону» – найпоширеніших мотивів української витинанки. Такі візерунки, витяті з білого аракалу та розміщені на основі з прозорого пластику, несли подвійне образно-сміслову навантаження. По-перше – це підкреслило етнічний характер дійства, по-друге – умовно відтворило красу засніжених дерев і зимового вечора. Це оформлення має й технічні переваги. Зокрема авторка декорацій зауважує, що важливим для студійного оформлення є транспарентність – властивість, яка дозволяє телекамері фіксувати святкове дійство крізь витяті візерунки. Домінантом усього оздоблення стала композиція, розташована у глибині сцени, яка вирізнялась розміром, формою та кольоровими акцентами. Її доповнили декорації меншого розміру, видовжені вертикально, ритмічно розміщені по всій площі студії у вигляді шпалер, натягнутих від стелі до підлоги. Частиною грамотно продуманого дизайну приміщення стали

витинанкові фігурки ангеликів, які оздоблювали святкові столи гостей. Мотиви та стилістику декорацій повторювали і світлові ефекти.

Витинанка стала «засобом поетичної образності» музичної казки «Зачарований чумак», прем'єра якої відбулася в грудні 2009 року на сцені Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей і юнацтва. Сценограф Олена Рачковська розкрила для себе декоративні можливості витинанки ще під час навчання. В основу художнього декорування сцени ліг витинанковий мотив «дерева життя». Вирізані з сірої та білої тканини декорації закріплені на напівпрозорому тлі. З метою підкреслення національної тематики вистави, авторка інтерпретувала зразки народної української витинанки, вибійки та текстилю. В оформленні домінує стилістика східно-подільської витинанки (Н. Кушнір, О. Салюка), її лаконізм, умовність і вигадливість рослинних мотивів. Симетрія застосована як обов'язковий композиційний прийом у всіх комбінаціях сценічного оформлення.

Своєрідним вступом до дійства стала інтермедійна завіса, декорована монументальним зображенням фантастичного дерева, доповненого умовними силуетами діючих осіб. Основним носіями художнього образу дійства стали задники та сценічні плани. Закріплені вгорі, вони вільно спадають донизу, розміщені в кілька шарів. Змінюючи одні одних, символічною мовою витинанки декорації створюють антураж засніженого лісу, казкового хатини на курячих лапках і фантасмагоричного помешкання чарівних птахів.

Високого мистецького рівня в поєднанні з комерційною складовою досягло витинання у дизайні вітрин та експозиційних площ. Тут можна зустріти новаторські стилістичні й композиційні рішення, які базуються на техніці витинання. Пояснення цьому – те, що силуетне аплікативне декорування вітрин, доволі популярне з другої половини ХХ століття, виконувалося з аракалу, що наклеювався безпосередньо на скло, та не мало жодного зв'язку з витинанкою, крім деяких особливостей у технології. Нові технічні можливості сприяли збагаченню методів оформлення. Сучасні дизайнери можуть дозволити собі заповнити площу вітрини складним ажурним просторовим декором, витягим механічним способом. Елементи орнаменту, вирізані з цупкого картону чи пластику, не клеяться на скло, а кріпляться на деякій відстані від нього, збагачуючи таким чином візуальне сприйняття. При цьому стилістика та мотиви наближені до внутрішнього оздоблення та специфіки магазину. Але у всіх зафіксованих випадках основними засобами виразності в декорі є притаманні витинанці ажурність, чіткий силует і дзеркальна й трансляційна типи симетрії.

Популярність ажурного декорування в дизайні на початку ХХІ століття є також загальносвітовою тенденцією. Вирізані з паперу оздоби зустрічаються у дизайні вітрин та інтер'єру магазинів Парижу, Нью-Йорку, Лондону. Виключно на основі народної витинанки розроблено концепцію польського павільйону для виставки World Expo 2010 [8].

Прикладні можливості витинанки апробовані також у дизайні оригінальних епістолярних засобів, вагоме місце серед яких займає листівка. Авторська листівка ручної роботи завжди несла естетичне навантаження, поєднуючи функціональні ознаки з рафінованим самовираженням митця. Використання витинанки у сувенірній листівці може мати вигляд як площинного зображення, наклеєного на основу, так і мережаних висічок, що декорують площину чи можуть утворювати об'єм при розгортанні. Витинанкові листівки є у творчому доробку Леоніли Стебловської, Світлани Костукевич, Ярослави Галькун, Лілії Тептяєвої, Наталії Откович.

Архітектурним пам'яткам України присвячена серія листівок Л. Стебловської (1990-ті роки) на замовлення Музею народної архітектури і побуту. Лаконічні, виразно витягати зображення наклеєно на білий картон. Твори вирізняє архаїчна пластика та декоративне вирішення, що споріднює їх із зображенням церков у традиційній витинанці Прикарпаття. В подальшому тематика листівок розширюється, майстриня зображає фантастичні краєвиди, орнаментальні мотиви, архаїчні символи. Незмінним є класичний підхід до виготовлення витинанки: симетрія, ритм, узагальнення, умовність.

Оригінальною конструкцією та композицією вирізняються об'ємні листівки. Складну багатопланову будову мають привітальні картки

Я. Галькун «Великодні писанки», розроблені для дитячого журналу «Соняшник» (2005). Основний мотив – яйцеподібна орнаментована форма – створений шляхом комбінування висічок, надрізів, аплікації. У розгорнутому вигляді вони утворюють ажурну просторову конструкцію та можуть слугувати святковою прикрасою.

Дизайнер-графік Л. Тептяєва має багатий досвід у виготовленні авторських запрошень, вітальних адрес, святкових листівок. Її твори вирізняються різноманіттям форм, технологічних прийомів. За допомогою витинання, вирізування, відщипування, використання пробійників майстриня створює аплікативні, ажурні, одинарні та складені, площинні та просторові паперові листівки. Доречне поєднання конструкції й ідеї ставлять її роботи останніх років в ряд високоякісних дизайнерських об'єктів (сувенірні листівки «Моя зима», «Ніч», «Серденько», «Золоті рибки», «Зимові», 2009). Оригінальний технічний прийом Л. Тептяєва використовує в листівці «Ніч». Барвіста пляма «нічного неба», що складається з клаптиків паперу, накладених одне на одного в порядку зменшення, в центрі «розкривається» рельєфною зіркою.

Витинанки Миколи Теліженка взяла за зразки при декоруванні одягу його дочка – модельєр Олеся Теліженко [9]. У колекції «Батькова витинанка» (2009) вона декорувала елементи одягу й аксесуари аплікаціями з тканини, що відтворювали фрагменти витинанок, вдало поєднуючи сучасну конструкцію крою з етнічними мотивами.

Висновки. У більшості випадків застосування техніки витинання в оформленні акцент робиться на ментальний характер об'єкту. Витинанка використовується як певний народний ресурс, релікт. Наслідування народної техніки паперових прикрас особливо притаманне в дизайні та поліграфії. Таким чином, подальший розвиток прикладного застосування витинанки дає можливість створення унікального національного стилю в графічному дизайні та в дизайні середовища.

Доцільним є використання витинання у рукотворних дизайнерських об'єктах. Ця техніка з успіхом застосовується для виготовлення іграшок, святкових прикрас, декоративної пластики малих форм, листівок. Умовність образної мови, знакове відображення дійсності, максимальна виразність, досягнута мінімальними засобами, лаконізм у засобах, полістилізм, графічна чіткість – ознаки, що роблять художню мову витинанки потрібною для дизайнерських проектів та розкривають широкі можливості даної техніки в мистецтві оформлення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Некрасова М. А. Народне мистецтво як частина культури. Теорія і практика / М. А. Некрасова. – М.: Винахідливе мистецтво, 1983. – 344 с., ил.
2. Станкевич М. Є. Українські витинанки / М. Є. Станкевич. – К.: Наукова думка, 1986.
3. Танадайчук С. Витинанки. Витинанкові іграшки / С. Танадайчук. – К.: Соборна Україна, 2000. – 48 с.
4. Яворська С. Цілі та задачі симпозіуму / С. Яворська // Проблеми вивчення, збереження та використання мистецтва віризки: матеріали міжнар. Симпозіуму – М.: ООО «ЦПВасіздаст», 2006. – С. 9-15.
5. Стасюк М. Краса синівської любові: поезії / М. Стасюк. – Дрогобич: Відродження, 2001. – 289 с.
6. Петриченко А. Ритми давніх бубнів / А. Петриченко // Східна колекція. – 2008. – 2.
7. Суха Н. А. Білоруська витинанка. Історія та сучасність / Н. А. Суха // Проблеми вивчення, збереження і використання мистецтва віризки: матеріали міжнар. Симпозіуму / ООО «ЦПВасіздаст», 2006. – С. 35-40.
8. Conceptual design for the Polish 2010 exposition pavilion [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.expo2010.com.pl/portal/pl/>
9. Селівачов М. Р. Витинанки села Саїнки / М. Р. Селівачов // Культура і життя. – 1969. – 24 липня, № 59 (1513). – С. 2.

ЕТНОДИЗАЙН ЯК ІННОВАЦІЙНА ФОРМА РОЗВИТКУ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА: УКРАЇНА - ЄВРОПА

УДК 7.016.4:745/749(477)

Євген Антонович
(Київ, Україна)

ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ФОРМ ОРНАМЕНТИКИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

***Анотація.** Окреслено проблему визначення національної своєрідності української образотворчої спадщини та пріоритетні галузі дослідження даної проблеми, передусім народне декоративне мистецтво. Особливу увагу приділено дослідженням національних форм української орнаментики. Проаналізовано дослідження, в яких поставлено мету виявлення специфічних рис орнаменту як провідної ознаки українського національного стилю в народному мистецтві.*

***Ключові слова:** українське народне декоративне мистецтво, національні форми, українська орнаментика, предмет дослідження, український національний стиль.*

Ще в часи аматорського мистецтвознавства окреслюється на майбутнє проблема визначення національної своєрідності української образотворчої спадщини та пріоритетні галузі дослідження даної проблеми: архітектура і народне мистецтво. В галузі досліджень народного мистецтва, що певним чином обумовили подальший шлях розвитку мистецтвознавчих праць, найпомітнішими явищами 1870-х років стали такі роботи як доповідь Ф.Вовка на III Археологічному з'їзді в Києві 1874 року та видання збірника українських орнаментів Л.П.Косач (Олени Пчілки).

Обидві праці присвячені характеристиці національного орнаменту на основі аналізу вишивки. Опираючись на матеріали конкретних збірок та регіонів – Ф.Вовк досліджував експонати музею Південно-західного відділу Російського географічного товариства, а Олена Пчілка розглядала переважно мотиви узорів Новгород-Волинського повіту – автори обох робіт прагнуть довести глибоку самотність нашої орнаментики. Особливого значення для дослідників даного напрямку науки набуває аналіз Ф.Вовка, що має досить рідкісні на той час риси теоретичного узагальнення і заслуговує на детальнішу характеристику [1].

Оскільки метою роботи є виявлення специфічних рис національної орнаментики, вчений відправною точкою обирає найвизначнішу на той час у даній галузі працю В.Стасова про орнамент і будує дослідження на певних порівняннях. Так, він зазначає, що на відміну від великоруського, український народ мало виявляє прагнення до орнаментального оздоблення в народній архітектурі й дещо більше – в дерев'яних предметах домашнього вжитку. Побіжний огляд декору різних видів народного мистецтва переконує автора, що найвиразнішою в даному контексті є орнаментика української вишивки, оскільки дає матеріал для характеристики не лише типових елементів узорів, а й барвного вирішення і презентує все розмаїття улюблених елементів. Констатуючи розповсюдження у фахових публікаціях з даного питання – зокрема в роботі В.Стасова – принципу розподілу матеріалу на геометричні, рослинні та тваринні форми виключно на основі рисунка, без урахування вербальних визначень тих чи інших елементів, Ф.Вовк висловлює сумніви у вичерпності такого підходу. «Нам здається, що зовсім обходити таким чином народні назви узорів при класифікації їх – не можна, оскільки ці назви, які іноді очевидно і не відповідають рисунку, – тим не менше мають хоча б віддалений зв'язок із ним і, якщо і не вказують, то принаймні натякають на його походження і розуміння народом» [1, с.320]. У приклад наводиться малюнок розетки, утворений з двох перехрещених квадратів – чисто геометричний за формою, але його назва «рожа» свідчить про стилізацію рослинного мотиву.

Безпосередній аналіз учений буде на послідовному огляді спочатку форм трьох вищезначених груп орнаментів, а потім – найуживаніших кольорів. Відносно геометричного орнаменту автор зазначає, що в українській вишивці він розповсюджений набагато менше, ніж у російській і цим пояснює відносну обмеженість основних типів разом із розмаїттям їх комбінацій. Так, характеризуючи мотив зигзагу, Ф.Вовк зазначає, що геометрична простота ускладнюється комбінацією барв та поєднанням двох перехрещених ламаних ліній. Окрім цього виділяються мотиви ромбів і хрестів у різноманітних варіаціях. Тобто, фактично комбінаторика визначається як основний засіб формування геометричного орнаменту.

Характеристиці рослинного орнаменту передують загальні зауваження, що простіші форми майже кожного з мотивів цього типу являють собою «надзвичайно цікавий для історії розвитку орнаменту перехід від геометричних форм до рослинних» [1, с.321]. Розвиваючи цю тезу, Ф.Вовк співвідносить власне мотив і його назву, майстерно аналізуючи процес перетворення, наприклад, простої геометричної форми зірочки у ясно виявлену форму квітки, або такої ж елементарної геометричної форми в зображенні сосонки, винограду, «хмеликів» тощо. Підкріплений вдало підібраними зразками орнаментів, вербальний аналіз підкреслює виявлену автором особливість асоціативного народного мислення, коли часто геометричні форми українського орнаменту пов'язані з реальними рослинами, що відбито в народних назвах. Не менш цікавим є зауваження відносно того, що майже всі згадані мотиви зображують лише частини рослин, зокрема, квіти й листя «зображення ж цілих дерев, такі характерні для великоруської орнаментики, в малоросійській зовсім відсутні» [1, с.322].

Стосовно мотивів тваринних зазначається, що вони також дуже рідко зустрічаються в українській орнаментіці – переважно в регіонах, що межують з російськими. Зокрема, вчений перераховує окремі мотиви півників, павичів тощо на рушниках, особливо крелевецьких і зазначає водночас, що ці рушники не мають у нас такого значення, як у Росії і використовуються майже виключно на весіллях і як оздоблення над іконами.

Значна увага в дослідженні приділяється характеристиці улюблених барвних сполучень української орнаментики, які відчутно залежать від географії розповсюдження. Червоний колір, як зазначає вчений, притаманний вишивкам північних частин чернігівської та волинської губерній; основна частина Лівобережжя віддає перевагу поєднанню червоного з синім і дуже рідко з чорним; у південному регіоні України до двох основних – червоного і синього – додається жовтий; західне Поділля і Галичина комбінують їх з чорним, синім та зеленим і коричневим. Якщо ж говорити про географію форм, то тут, за словами Ф.Вовка, спостерігається перевага геометричного орнаменту в північно-західному регіоні країни і зростання на південь рослинних мотивів, які переважають й демонструють найбільшу завершеність саме на півдні. Найдосконалішими за художніми якостями автор вважає узор Придніпров'я.

Підсумовуючи сказане, Ф.Вовк формулює наступні положення відносно відмінних рис української орнаментики, зокрема у вишивці: «1. Рисунок узорів, що представляє переважно наслідування рослинним формам. 2. Повна відсутність зображень цілих дерев, фігур птахів, тварин, людських і архітектурних. 3. Рішуча перевага кольорів червоного і синього і лише на півдні жовтого» [1, с.324]. На завершення дослідження вчений згадує позицію В.Стасова стосовно походження характерної російської орнаментики від північних фінських та східних персидських народів. Сам він із огляду на фрагментарність фактологічного матеріалу не висловлює конкретних думок щодо походження вітчизняних узорів, однак зазначає вражаючу схожість окремих мотивів як із римсько-візантійськими зразками так і зі східними в групі стилізованої рослинної орнаментики. Ще більше спорідненості спостерігається в галузі геометричного орнаменту як найдавнішого за походженням. Учений уважає, що «...примітивна орнаментика всіх народів, попри свою самобутність, має дуже багато спільного, і що всі народи на перших щаблях культури винаходять собі геометричний орнамент майже однаковий» [1, с.325].

Подібна схема регіонального розповсюдження та еволюції мотивів від простих геометричних до вишукано розмаїтих із півночі на південь простежується і в альбомі Олени

Пчілки [2]. Структура збірника логічна й проста: узори розташовані за ступенем складності як форми так і кольору, що одночасно виявляє розповсюдження за місцевостями. Походження українського орнаменту авторка виводить від первісних, примітивних геометричних, характерних для багатьох народів, однак підкреслює сміливу і виразну «українізацію», що пішла не вбік розвитку сюжетно-образної складової, а декоративного оздоблення поверхні. В своїй роботі, головна цінність якої полягає у таблицях зі зразками узорів, дослідниця постійно прагне наголосити на виключній самобутності українських узорів, ігноруючи іноді навіть дуже помітні аналогії з мотивами інших народів. Серед 31 аркуша таблиць 26 присвячені орнаментам вишивок, 4 представляють орнаменти ткацтва і 1 – писанок, проте окремо вони не досліджуються. Головна увага зосереджена на характеристиці вишиваного орнаменту. Однак характерно, що висновки, базовані на аналізі практично однієї галузі народної творчості, розповсюджуються на інші види і техніки українського ужиткового мистецтва.

Альбом письменниці отримав схвальні відгуки у пресі і з доповненнями витримав 5 видань. Разом із публікацією Ф.Вовка ця праця визначила параметри досліджень української орнаментики і стала підґрунтям для подальших пошуків. Окрім О.Косач та Ф.Вовка майже одночасно орнаментикою української вишивки активно займалася П.Литвинова, праці якої також були популярними серед науковців [3]. У 1878 році був опублікований її альбом узорів «Південно-руський народний орнамент», підзаголовок якого виразно характеризує специфіку тогочасних робіт: «Вип. І. Чернігівська губ., Глухівський повіт. Узори вишивання, ткацтва та малювання» [4]. Тобто, дослідження зводиться до оприлюднення результатів збиральницької роботи в галузі, щоправда двох, але споріднених видів народного мистецтва обмеженого регіону.

У цих перших мистецтвознавчих дослідженнях спостерігається певна внутрішня суперечність, яка так чи інакше присутня і в наступних працях даної проблематики. Маємо на увазі, що з одного боку фахівці прагнули виявити саме загальні національні форми українського орнаменту, а з іншого – розуміли залежність орнаментальних форм від матеріалу і підпорядковувалися цій залежності. Тому названим публікаціям притаманна певна двоїстість авторської позиції, що зовсім не зменшує їх наукового значення, а є специфічною особливістю. Фактично роботи Ф.Вовка, О.Косач та П.Литвинової являють собою дослідження орнаментів – а в альбомі О.Косач і технік – української вишивки.

Елементи художнього аналізу української орнаментики, що присутні у названих працях, в XIX столітті були поодинокими і не мали системного характеру. Частіше зустрічаються інформативні роботи етнографічного спрямування. Серед них яскраво виділяються дві роботи, присвячені писанкарству. Передусім мова йде про обширну публікацію М.Сумцова «Писанки», яку можна назвати першим академічним дослідженням цього виду народного мистецтва у вітчизняній фаховій літературі, опубліковану у «Київській старовині» та окремою брошурою в 1891 році [5]. З притаманною йому науковою ретельністю вчений провів попередню аналітичну збиральницьку роботу, залучивши до неї колекціонерів і шанувальників шляхом звернення до читачів кількох журналів із закликом надати інформацію за програмою з кількох пунктів [6, с.48]. У результаті ґрунтовна праця, яка за змістом і предметом дослідження поділяється на дві частини: різнобічне висвітлення з етнографічної точки зору та аналіз орнаменталії мистецтвознавчого спрямування. Автор детально характеризує важливі публікації з питань походження писанкарства та функціонування писанок у народному побуті XIX століття передусім у зарубіжній – німецькій, чеській, польській, сербській – та у вітчизняній науковій літературі. Не менш детально, ніж джерела фахової інформації, висвітлюються регіони та конкретні колекції, що їх дослідник залучає до аналізу.

Як учений-етнограф найвищого рівня М.Сумцов виражено і послідовно розглядає функції писанки, її обрядове використання у давніх культах та сучасному житті. До речі, він обстоює визначальну роль християнства у формуванні традиції виготовлення та обрядово-звичаєвого використання писанок та крашанок у народному побуті. Водночас, учений констатує, що розповсюджені вірування щодо використання писанок як символічних засобів,

які гарантують здоров'я, красу, родючість землі та домашніх тварин, виліковують хворобу, знищують наговори і ворожбу тощо, свідчать про дохристиянське походження писанкарства [5, с.23]. Викладені М.Сумцовим відомості про сферу розповсюдження використання та народні назви писанок мають для сучасної етнології особливе значення [6, с.50].

Найважливішими у мистецтвознавчому контексті є сторінки роботи, присвячені технології писанкарства [5, с.15-20] та характеристики найуживанішої орнаментики [5, с.29-46]. Варто зазначити, що художньо-стилістичний аналіз мистецьких творів не притаманний М.Сумцову як науковцю. Проте, він майстерно проводить семантичний аналіз орнаментальних мотивів, символіки кольорів та подає типові назви окремих елементів. Усі відомі авторові форми орнаменталії писанок розподіляються ним на наступні розряди: геометричний, солярний, рослинний, тваринний, предметно-побутовий та релігійний. В археологічному аспекті найцікавішою вчений вважає геометричну орнаменталію, а в художньому – знову ж таки геометричну та рослинну [5, с.29]. Характеризуючи геометричний орнамент, М.Сумцов відмічає застосування основних поздовжніх і поперечних ліній для композиційної організації поверхні та визначення форми рисунка. Почергово розглядаються 10 основних елементів геометричної орнаменталії: клинці-трикутники, плетінка, тризубець, трикветр (рута), сонце, зірка, пентаграма, меандр, свастика, безконечник. Серед релігійних мотивів виділяється хрест у різних модифікаціях. Цей елемент, за спостереженням автора, включають і в інші види рослинно-геометричної орнаментики. До релігійної тематики відносяться, звичайно і малярські розписи із зображенням ангелів, чаші й серця зі стрілою тощо.

Значна увага приділена рослинній орнаменталії у писанкарстві. М.Сумцов підмічає зв'язок між рослинним мотивом та назвою писанки, причому в залежності від складності орнаменту виріб отримує і складну описову термінологію. Вчений наводить у приклад 19 варіантів назв писанок за трьома основними мотивами – вишневий лист, дубовий лист та рожа із зазначенням графічних відмінностей кожного варіанту [5, с.40]. Найпопулярнішими в аналізованих зразках автор вважає рожу та сосну. Тваринний орнамент, на думку автора, менш розповсюджений і часто представлений не цілою фігурою тварини, а окремими частинами (лапи, роги тощо). Серед улюблених мотивів – півники та голуби, бджілки, равлики. Широко популярними також вважаються «курячі лапи», «заячі вушка», «качині шийки», «баранячі роги». Варто зазначити, що генеза всіх типів орнаменту українських писанок простежується на основі зіставлень зі світовим і особливо – слов'янським розвитком орнаменталістики.

Праця М.Сумцова серйозно вплинула не лише на подальші дослідження писанкарства, а й на підходи до висвітлення питань українського ужиткового мистецтва взагалі, попри те, що мала значний з огляду на специфіку предмета недолік – відсутність ілюстрацій. Можна висловити припущення, що багато в чому монографія вплинула на наукові підходи й авторську позицію С.Кульжинського – завідувача відділу писанок музею Катерини Скаржинської. Збірка писанок почала комплектуватись з 1887 року й цей процес поживався завдяки тому, що С.Кульжинський, як і М.Сумцов, надрукував у кількох часописах програму-звернення до читачів, що містила пункти зі збирання оригіналів, копій та інформації про твори. Всі накопичені матеріали дослідник оприлюднив у масштабному каталозі, що складається зі вступного слова автора, 5 розділів тексту, власне каталогу та унікальної на той час кількості ілюстрацій [7]. Сам автор зазначає, що метою видання стало прагнення подати якомога більше малюнків писанок із різних місцевостей краю і що альбом складається з 33 кольорових та 12 чорно-білих таблиць, які містять 229 рисунків. На той час така кількість візуального матеріалу та інформації про нього справляла дуже поважне враження.

У тексті видання С.Кульжинський подає докладний огляд бібліографії з питань писанкарства українських та зарубіжних авторів (62 найменування), характеризує походження звичаю робити писанки та його сучасний стан і розробляє класифікацію писанок за типами, що складається з 249 позицій. Значна увага приділяється характеристиці інших приватних та громадських колекцій, що прислужились як джерело інформації для даної

роботи. Сам каталог містить перелік під порядковими номерами 2219 писанок з доступною інформацією про походження, рік, назву тощо. І кожна з включених до каталогу писанок репродукована в малюнках у згаданих таблицях, причому біля 400 з них – детально, у кольоровому варіанті, а інші – у схематичних замальовках. Все це робить дану публікацію одним із наймонументальніших українських мистецтвознавчих видань альбомного характеру XIX століття.

Інші види народного мистецтва в XIX столітті вивчалися менш системно і переважно з етнографічних позицій. Зокрема, сказане стосується килимарства, яке висвітлювалося лише в подібному контексті. Так, в 1886 році на сторінках «Київської старовини» було надруковано огляд «Традиційний промисел харківських коцарів», в якому оприлюднена інформація про нереалізоване столичне замовлення харківським майстрам 500 попон для царських конюшень у 1740-х роках [8]. Автор (О.Твердохлібов) вважає, що сам факт десятилітньої переписки з цього приводу свідчить про визнання якості виробів і добрий розвиток галузі, оскільки в перемовах фігурують прізвища 15 відомих килимарів. Сучасний стан промислу, на думку автора, демонструє не менш високий мистецький рівень робіт, які користуються попитом і активно вивозяться за межі регіону. До речі, в статті використовується лише один термін «коцарство» для визначення всіх виробів килимарства.

В останній третині XIX століття дослідження місцевих художніх промислів підтримувались губернськими земськими управами. Зокрема, значну підтримку як дослідженню історії народного мистецтва краю так і сучасним художнім осередкам надавало Полтавське земство. Так, земська управа, видала альбом «Мотиви малоросійського орнаменту гончарних виробів», публікувала матеріали досліджень стану кустарних промислів В.Василенка, який у тому числі цікавився і килимарством. Про розвиток даного промислу в цьому регіоні свідчить і стаття «Виробництво килимів у Полтавській губернії» в збірнику матеріалів про кустарні промисли у Російській імперії [9]. Стаття також має відчутне етнографічне спрямування, однак містить певну цікаву інформацію про технологію виготовлення полтавських килимів. Передусім, авторка підтримує думку В.Василенка відносно того, що якість і зовнішній вигляд килимів відповідає місцевим смакам і звичкам, хоча й не фіксує конкретно локальні особливості виробів. Зазначаючи, що полтавські майстрині тчуть гладкі килими на простих ткацьких верстатах (згадується в даному випадку термін «килим»), дописувач детальніше зупиняється на технології фарбування пряжі та розповсюджених барвниках. Висловлюється в публікації і характерне для науковців тих літ хвилювання щодо збереження традицій народної орнаментики, яка поступається місцем невдалим запозиченням узорів із модних ілюстрованих видань.

Подібна ситуація складається і з дослідженням гончарства. Цей вид народної творчості взагалі привертає менше уваги науковців. Уже згадане нами Полтавське губернське земство, яке дійсно дбало про розвиток регіональних художніх промислів, доручило проф. Зайкевичу дослідити характерні особливості місцевого гончарства та зібрати зразки виробів майстрів Полтавщини. Зібрані матеріали були опубліковані в 1882 році в альбомі «Мотиви малоросійського орнаменту» [10]. Він містить 21 таблицю зі зразками характерної орнаментики полтавських мисок, горщиків та кахлів. У цілому публікацію характеризують дещо випадковий характер і невисока якість виконання зразків та відсутність фахових пояснень.

У перші роки існування часопису певну увагу українській народній кераміці приділяють засновники і співробітники «Київської старовини». Як відомо, видавці обрали за візуальну емблему часопису сюжети розписів українських кахлів. Це обумовило появу у першому номері журналу за 1883 рік досить красномовної редакційної статті «Пояснення віньєтки» [11]. В ній зазначається, що вихідною точкою в пошуках колективом редакції відповідного мотиву було бажання взяти за основу віньєтки історичного журналу пам'ятку українського мистецтва, де б найвиразніше зображувалося справжнє життя українського народу. На переконання авторів, сюжети розписів на кахлях, що лягли в основу віньєтки «Київської старовини», формують оптимальне уявлення про зміст журналу. Ці міркування

супроводжуються дуже стислим оглядом національного мистецтва взагалі, прикладної творчості зокрема і виникнення та розвитку виробництва кахлів.

У цьому ж примірнику часопису вміщено статтю М.Александровича «Кахляні пам'ятки XVIII століття», в якій розповідається про придбаний автором у Козельці набір кахлів [12]. Повідомлення містить 56 назв сюжетів розписів, поділених за тематикою на 3 рубрики. В наступному номері дописувач із Відня І.Окуневський (О-ський) розмістив замітку про виробництво кахлів на Гуцульщині [13]. У ній подано інформацію про вироби коломийських та косівських гончарів. Зокрема дуже позитивно характеризується творчість О.Бахметюка (Бахминського). І третій номер журналу – цілком у рамках задекларованої позиції засновників часопису щодо колективного зібрання важливої інформації – містить опубліковані як одне об'єднане повідомлення замітки О.Русова та, вірогідно, О.Стороженка, про існування на Чернігівщині кахлів, аналогічних зображенням на обкладинці часопису [14]. Однак, названими публікаціями висвітлення українського гончарства на сторінках журналу обмежилось і не мало серйозного продовження.

Обумовлену сутністю ужиткового мистецтва, двоїстість параметрів його систематизації прагнуть подолати дослідники наступного етапу. Ситуація відчутно змінюється в перші роки XX століття. Відміна заборони на друковану продукцію українською мовою обумовлює різке зростання українознавчих видань усіх напрямів й активізацію нових досліджень. Формується когорта фахівців, наукові інтереси яких зосередились на вивченні української художньої спадщини. Серед них – Г.Павлуцький, В. та Д.Щербаківські, О.Сластьон, В.Кричевський, Є.Кузьмін, М.Біляшівський та багато інших. Відповідно змінюється і якість публікацій: статті інформаційно-описового характеру поступаються місцем роботам концептуального, узагальнюючого плану, що свідчить про успішне становлення українського наукового мистецтвознавства.

Зростає кількість робіт, в яких ставиться за мету виявлення сутності українського декоративно-ужиткового мистецтва як виду художньо-предметної діяльності нашого народу та характерних національних форм його орнаментики. У 1908 році з'являється стаття М.Біляшівського про український орнамент, де зроблено спробу узагальнити наукові здобутки вітчизняних дослідників народного мистецтва й окреслити певну концепцію своєрідності української орнаментики [3]. Автор високо оцінює спільні зусилля багатьох науковців зі збирання творів народного мистецтва, що пов'язує, зокрема, з проведенням на території України XI, XII та XIII археологічних з'їздів, підготовкою чергового XIV зібрання та відкриттям краєзнавчо-етнографічних музеїв. Згадуються, зокрема, експонати етнографічної виставки Харківського з'їзду, що увійшли до збірки університетського музею та етнографічний відділ Катеринославського музею О.Поля. Аналізуються в публікації і вищерозглянуті друковані праці XIX століття, що надає роботі рис першого бібліографічного огляду з питання. Погляди інших авторів і власні спостереження вчений підсумовує у низці положень загальнотеоретичного характеру щодо орнаменту як провідної ознаки українського національного стилю в народному мистецтві.

Притаманне людині від часів появи *Ното sapiens* чуття ритму і правильної форми обумовлює, за словами вченого, спільність первісних простіших форм орнаменту у різних народів, а закони еволюції спонукають орнамент змінюватись у контексті розвитку духовної культури кожного окремого народу, стаючи яскравою та виразною ознакою його самобутності. Головнішою рисою українського орнаменту він вважає широту його розповсюдження. «Замкнений у тіснім колі селянського побуту, стихійний, інтенсивний порив до краси не минає нічого, де є хоч якась можливість умістити оздобу: стіна хати, ярмо, рушник, кожух, сорочки і т.д. і т.д. – все се стає тлом, на котрім у виразних рисах виявляється особність духу і разом з тим особність творчості нашого народу» [3, с.41]. М.Біляшівський виділяє три критерії в оцінках ужиткових творів. По-перше, наголошує на тісному зв'язку форми і декору та вважає чуття міри, наявність гармонії між мотивом, кольорами узорів і конструкцією виробу відмінною рисою українського орнаменту. Другим чинником художньої вартості твору є залежність орнаменту від матеріалу, а третім – від

призначення речі й тут також автор відмічає високе чуття краси, притаманне творчості нашого народу [3, с.41].

За названими позиціями автор побіжно характеризує орнаментику різних видів народного мистецтва. Витоки орнаментів, за його словами, лежать у різних видах плетіння (лоза, солома, нитки), що дало початок ткацтву. Щодо килимарства М.Біляшівський зазначає лише, що коци, килими і коври являють собою дуже цікаву художню галузь, яка не виправдано мало опрацьована [3, с.48]. Характерно, що вчений намічає різницю між певними видами килимарства, але не розшифровує її. Так само кількома реченнями характеризуються в статті гончарство і писанкарство, різьба по дереву тощо. Детальніше М.Біляшівський зупиняється на вишивці, аналізуючи типи узорів як згідно із регіональним поширенням, так і з точки зору еволюції форм. Такі преференції базуються на переконанні, що вишиваний орнамент є найрозповсюдженішим. До речі, положення праці Ф.Вовка і Л.Косач автор вважає базовими для всіх наступних студій української вишивки, що позначилось на його оцінках та принципах систематизації.

Через кілька років робить спробу подати загальну характеристику мотивів українського орнаменту К.Широцький. Приводом для її написання став вихід у світ у тому ж 1912 році альбому художника С.Васильківського (спільно з М.Самокишем) «Мотиви українського орнаменту». Вітаючи сам факт видання національних узорів, учений жалкує, що в роботі представлені лише орнаменти церковного шиття козацької доби переважно Гетьманщини, тобто дуже вузька галузь, тоді як все прикладне мистецтво тих часів вражає художніми якостями виробів, які «мало чим відрізнялись від власне художніх творів, оскільки в XVII – XVIII ст. різкої межі між мистецтвами і ремеслами України не спостерігалось». При цьому автор слушно зауважує, що представлені в рецензованій праці орнаменти через фрагментарність матеріалу не дають змоги дати об'єктивну характеристику орнаменту в цілому.

К.Широцький видається найпослідовнішим у прагненні абстрагуватись від матеріалу виконання і кладе в основу систематизації регіонально-хронологічну еволюцію за рівнем складності форм. Як і М.Біляшівський, він виводить генезу від кількох «примітивів», що були розповсюджені по всьому світу. Згодом з'являються схематичні зображення різних предметів і запозичення ззовні. Цікавою є думка про асоціативність мислення в орнаменті, коли комбінація певних елементів зображує щось інше, ніж предмет, який мислиться; наприклад, ромб або квадрат із подовженими краями може означати за бажанням квітку, птаха тощо. В геометричному орнаменті відмічається відгомін мотивів глибокої слов'янської давнини і навіть палеоліту. Саме давність геометричної орнаментики обумовлює її спорідненість з мотивами інших народів – давньогрецькими, «орієнтально-візантійськими» тощо. Геометричні орнаменти вчений вважає характерними для Правобережжя і відмічає їх схожість у формах із сусіднім румунським, а в барвних вирішеннях – південнослов'янським. Разом із тим, і лівобережна орнаментика плахт має аналогії з мотивами як Давнього Єгипту, так і Ірландії, підкреслює автор.

Еволюція рослинних орнаментів окреслюється досить детально від простіших, що комбінуються з геометричним. «Цікавим зразком такого прямолінійного рослинного орнаменту є квітка троянди, найчастіше уживана на пасхальних писанках та в різьбленні, що дуже нагадує готичні розети, а також досить давні, відомі ще в добу бронзи зображення гілки з голками глици. Цей орнамент у всіляких комбінаціях зустрічається в народних вишивках, на писанках, в різьбі». Перехід до більш натуралістичного відтворення квітів і листя рослин супроводжується, за словами К.Широцького, зростанням впливів східних – квітів граната, лотоса тощо, та західних готичних, таких як листя дуба, будяка, клена. Зв'язок із бароковими орнаментальними тенденціями автор убачає у появі мотивів винограду, барвінку та соняшника, що часто зустрічаються в різьбленні старих іконостасів. Ці особливості вже характерні для узорів усієї України, зазначає вчений.

На всій території країни зустрічаються і мотиви звіриного орнаменту, хоча, як зазначає автор, у більшості випадків вони не є характерними для українського стилю. Сам К.Широцький відмічає використання фігур тварин у декорі кераміки (чорна димлена

кераміка Поділля), килимах та стінних розписах, при чому іноді – в геральдичних композиціях «Слід знати, що геральдика взагалі відобразилась в українському орнаменті досить сильно (геральдичні хрести, якорі, орли, стріли тощо, особливо в ліпці, наприклад, у модильйонах і консолях церкви с. Сутковець Летичівського повіту), як вплинули на нього і різні предмети домашнього вжитку та культу...і абстрактні ідеї». Досить розлога характеристика розмаїтих мотивів завершується правильним зауваженням відносно того, що і на найпростіший і на найскладніший стадії розвитку орнаменту «народ звертається до природи, але не просто копіює навколишню дійсність, а перероблює її, спрощує і своїм умовним рисунком створює самостійний стиль, утримуючи в ньому елементи стилів, що вже розклалися і підготовлюючи нове національне мистецтво». Саме таке поєднання елементів первісних з інтерпретацією західних і східних робить, на думку вченого, український орнамент найоригінальнішим у східній Європі.

М.Біляшівський ще раз звертається до проблеми визначення рис української орнаментики у статті «Дещо про українську орнаментуку», в якій, на відміну від попередньої своєї публікації, де значна увага приділяється думкам інших науковців, учений виважено й обґрунтовано висловлює власну позицію з даного питання. Видатний фахівець вітчизняного музейництва зі знанням справи вибудовує лінію територіального розповсюдження українського орнаменту та його еволюції. В першій частині дослідження містяться загальні міркування автора щодо значення і специфіки нашого народного орнаменту, які зводяться до кількох положень. Одне з них – переконання, що до останнього часу сфера орнаментики була чи не єдиною, де виявлялась у всій своїй красі й силі національна творчість. «Широке розповсюдження орнаменту, хіть містити покрасу де тільки можливо, але містити зручно, зі смаком, так, щоб не шкодили цілності враження ні дуже різкий колір, ні перевага орнаменту над формою й призначенням речі, яку оздоблює орнамент, одним словом, та висока ступінь, до якої дійшла тут народна творчість, і становлять одну з головних рис українського орнаменту».

Як і в попередній публікації, вчений поділяє думки інших дослідників щодо походження українського орнаменту від докнязівських часів та специфіки його розповсюдження у тих чи інших варіантах по території України. Найяскравіші зразки орнаментики та інтенсивність їх застосування зустрічаються на півдні Чернігівщини, Київщини та Волині, всій Полтавщині, Поділлі з Буковиною та частково – Херсонщина і Слобожанщина. Такий розподіл багато в чому залежить від розповсюдження матеріалу виготовлення – деревини, глини тощо, однак не завжди прямолінійно. У приклад автор наводить широкий розвиток деревообробного промислу в лісових північних регіонах країни, при тому орнамент тут дуже скромний і маловиразний. Окрім чисто територіального поділу вчений виявляє ще залежність рівня якості та інтенсивності орнаментики від розвитку в тих чи інших місцевостях конкретних художніх промислів, певної регіональної спеціалізації.

Серед висловлених у публікації міркувань М.Біляшівського відносно рис українського орнаменту чи не найцікавішим є чітко сформульований принцип первісної класифікації сфер його застосування в загальній системі художньо-предметної культури народу. Обираючи принцип систематизації, вчений окреслює тенденцію розвитку оздоблення виробів народного мистецтва від речей, що безпосередньо обслуговують людину (одяг), через предмети домашнього вжитку і до прикрашання житла. «Жадання краси виявляється насамперед в уживанні покрас, що оздоблюють самого чоловіка; потім воно переноситься на речі, що ужива чоловік, з рештою на житло і його обстанову» та висловлює припущення, що цей принцип варто було б покласти в основу аналізу відмінностей орнаменту. Але, окреслюючи такі синтетичні групи народного мистецтва, вчений все ж віддає перевагу більш традиційній схемі аналізу в залежності від матеріалу виконання: отже його характеристики окремих видів і технік доцільно розглядати саме в такому контексті.

Підсумкова частина публікації містить думки автора щодо загальних якостей українського орнаменту. Зокрема, він вважає, що з огляду на розповсюдження у різних видах і техніках, в Україні найтипівішими є рослинні узорі. «Отся течія в напрямі уживання рослинних форм, заміна чи доповнення їми форм геометричних і становить одну з

головніших рис українського орнаменту, ставить його на вищу ступінь, порівнюючи з орнаментом народів сусідніх, і приближа до західно-європейської орнаментики».

Найвищим досягненням української науки про мистецтво початку ХХ століття в галузі дослідження характерних рис українського орнаменту, його походження та шляхів еволюції стала розпочата Г.Павлуцьким праця «Історія українського орнаменту», перервана смертю автора. Вчений порівняно пізно – в середині 1910-х років – почав цікавитись орнаментикою, дослідивши, зокрема, орнаменти Пересопницького євангелія [378]. Однак, вже тоді він мав сформовану думку щодо специфіки народного мистецтва, в якому національне художньо-орнаментальне мислення відбилось найповніше. Збереглося свідоцтво про його доповідь 25 грудня 1920 року на засіданні секції мистецтв Українського наукового товариства. На відміну від більшості науковців доби Г.Павлуцький виступив проти використання терміну «народне», оскільки на його думку мистецтво не можна членувати за класовою ознакою через те, що «художня творчість народу виявляється у спільній діяльності всіх його верств». Його позиція викликала заперечення з боку таких науковців як Д.Щербаківський.

Певною мірою це переконання позначилось на підходах до систематизації матеріалу в роботі з дослідження українського орнаменту. Як учений універсалістського напрямку, що спирався в своїх дослідженнях на теорію впливів, Г.Павлуцький зацікавлений пошуками первообразів і трактує український орнамент як елемент загальносвітового художнього процесу. Він дуже високо оцінює роль і місце орнаменту – «і в хатньому побуті, і в археології, в архітектурі, в індустрії, в мистецтві». До цього додається, за словами автора, ще й загальна зацікавленість сучасного малярства декоративністю, стилізацією, а отже – проблемами орнаментики. Така ситуація впливає на програму дослідження, зокрема – на принцип розподілу фактологічного матеріалу.

Г.Павлуцький згоден із тим, що розповсюджений у фаховій літературі принцип поділу орнаментики на групи в залежності від матеріалу виконання цілком виправданий, оскільки матеріал обумовлює багато в чому стилістичні особливості. (У приклад наводиться дуже виразне порівняння характерних рис флорентійського та нідерландського живопису ХV століття). Однак, автор віддає перевагу складнішому завданню виявлення характерних ознак національного орнаменту за епохами та стилями, трактуючи саме як складову загальних художніх тенденцій кожного етапу світового мистецького розвитку. Сам він пояснює таке рішення тим, що «стиль, вироблений в одному матеріалі, занадто часто пристосовується до інших матеріалів. Отже, наприклад, ми бачимо геометричний орнамент на тканині, на дереві, на писанках, та стінах св. Софії тощо». Поставлена автором мета дати синтетичний образ розвитку українського орнаменту від найдавніших часів до сучасності отримала схвальну оцінку пізніших дослідників, зокрема професора Д.Антоновича.

Подальший розвиток дискусійного питання про визначення «народне мистецтво» міститься у вступній частині роботи, що присвячена окресленню загальних тенденцій еволюції національного орнаменту. Спочатку вчений наводить аргументи на користь такого визначення з позицій класового поділу суспільства. «Отже людність поділена на дві частини: меншу складають вищі класи, а більшу частину народ; взаємовідносини між ними були формальні, життя йшло окремо, різними шляхами; народ був позбавлений того, що дає вища культура, йшов своїм шляхом у царині мистецтва, мав свій особливий погляд на красу і сам задовольняв свої поривання до неї...Спостерігаючи те, що в одних місцях ще живе між народом, а в інших хоч і вимерло, але колись жило, ми маємо право констатувати, що справді існує окреме народне мистецтво. Це є, здебільшого, форми й орнамент різних речей хатнього вжитку.

На цю теорію пристають етнографи й археологи. Але уважно критично її проаналізувавши, виявимо, що ця теорія неправдива».

Своє твердження вчений базує на переконанні у тому, що найцікавіші та найголовніші форми нашого орнаменту ведуть свій початок від передхристиянського періоду, коли класове розшарування не відігравало такої помітної ролі в культурному контексті, а переважали загальні закони розвитку цивілізації, спільні для різних регіонів. У

приклад він наводить слідом за В.Стасовим мотив свастики як доброї ознаки, розповсюджений на всьому просторі давніх культур східної півкулі. Рівень тогочасних археологічно-мистецтвознавчих знань дає вченому підставу вважати, що «вся наша орнаментика різних речей хатнього вжитку, це – пізній відгомін азіатської орнаментики». Головним засобом розповсюдження певних мотивів Г.Павлуцький називає торгові відносини. «Торг (як і війни, мандрівки народів, загальна релігія) об'єднує мистецтва різних народів поміж собою й надає їм багато спільних рис». До цього первісного періоду, який, за словами вченого, продовжувався на слов'янських землях майже до X століття, відносяться геометричні мотиви, що дотепер застосовуються в українській вишивці та обробці дерева. Сюди ж відносить автор і звірину орнаментики доби переселення народів.

Учений погоджується, що в процесі історичного розвитку становий розподіл суспільства набирає все більшого значення і це відбивається в українських узорах. «Наш квітковий орнамент (теж «народний»), що зустрічається на рушниках, підризниках, ризах, на шовках одязі козацької старшини, це наслідок нової змішаної культури Сходу і Заходу, яка пишно розцвіла в XVII в., але її з коренем вирвав Петро I». З цього моменту відмічається окремий розвиток «поміщицько-кріпацької» культури на основі «довісної цивілізації» і традиційного мистецтва нашого народу, що еволюціонує вже в межах селянської культури. Однак, все сказане дає підстави Г.Павлуцькому обстоювати свою позицію, відносно того, що «народне мистецтво, народний орнамент – це є наше давнє мистецтво...власність всього народу, а не окремих його верств».

Детально окреслена вихідна позиція вченого позначається на всьому викладі матеріалу, на оцінних характеристиках мистецьких явищ. Щоправда, аналізуючи погляди Г.Павлуцького, ми повинні мати на увазі незавершеність праці, її чорновий варіант. Разом із тим, його концепція є чіткою і, як вже сказано, базується на прихильності теорії впливів, що обумовлює провідне завдання: виявити генезу і шляхи освоєння тих чи інших елементів орнаменту. Перший розділ праці містить детальний аналіз розповсюдження в різних регіонах у різні часи звіриної орнаментики. Характеризуючи особливості узорів скіфських виробів, автор зазначає, що давні майстри цікавилися вже не стільки тим, щоб зобразити ту чи іншу річ, а декорацією певної площини, тобто, виступали як декоратори. Що ж до стилістики – передусім фігур тварин, що переважають у скіфській орнаментіці та плетінні, – то специфічна інтерпретація розглядається як початок «стилізаційного процесу», внаслідок якого пізніше з'являється європейський звіриний стиль. «Вузько-схематичне, оригінальне трактування пояснюється не тим, що не ставало уміння інакше зображати речі, а змаганням до стилізації, тобто, витонченим певною мірою художнім почуттям».

У своєму аналізі вчений посиляється на дослідження Б.Фармаковського, який ґрунтовно вивчав мистецьку спадщину півдня України і вважав, що хоча джерелом звіриної орнаментики скіфів була Мала Азія, проте виразності та досконалості вона досягла під впливом давньогрецьких, зокрема іонійських художніх ідей, які розповсюдилися з початком колонізації. Цей факт дає підстави авторові зауважити: «Перші підвалини мистецтва й культури у нас на Україні – іонійські, античні». Подальше ж розповсюдження звіриної орнаментики мало загальноєвропейський характер, констатує Г.Павлуцький, згадуючи ірландські рукописи, дерев'яне різьблення Норвегії, візантійський декор, при тому, що впливають на розквіт цього стилю орнаменти коптських, сирійських, вірменських пам'яток.

Головна увага в розділі зосереджена на мистецьких творах Київської Русі, яка відіграла, за словами вченого, важливу роль в «історії розвитку смаку і стилів, зв'язаних із передачею вікової східної культури європейському Заходу». Згадана теза яскраво розвивається в майстерному аналізі виробів українського прикладного мистецтва тих часів, різьблених і фрескових узорів Софії Київської та мініатюрах давніх рукописів. Разом із тим звіриний стиль сприймається тут як старовина, існуючи паралельно з візантійським орнаментом. Із часом звіриний стиль зникає з прикладного мистецтва, змінюючись рослинною орнаментикою. Однак, у заставках і літерах рукописів XII - XIV століть помітне прагнення змальовувати тварин чи їх частини, переплетені стрічками. Загальні міркування межують, наприклад, із чудовою характеристикою декору шиферних плит із Софійського

собору, де панує візантійське орнаментальне плетіння, що має східне походження. «Геометрійні фігури дали тут мотив закруткам заплутаної стрічки, замінивши звірині форми, звичайно, доповнені стрічковим узором. Інша плитка являє рівнобіжник, що в ньому поруч уміщено три великих кола; середнє коло виповнене геральдичним орлом східного типу, а бічні – розетками; кути виповнено чвертю розетки... Химерність цих закруток і плетінь найбільше відповідала варварському смакові й розвинулась на ґрунті східного орнаменту».

У другому розділі роботи розглядається власне геометричний орнамент, широко розповсюджений в оздобленні різних видів українського прикладного мистецтва. Тут також простежується генеза і зв'язки з мотивами узорів інших народів, серед яких особливо виділяються давньогрецькі вази геометричного стилю. Зокрема, зазначається, що часто вживаними і в архаїчних вазах і в українських вишиванках чи різьбленню по дереву є однотипні мотиви шевронів. Г.Павлуцький наводить у приклад теорії європейських учених, які вважали, що весь геометричний орнамент є спадщиною індоєвропейських народів або ж передньої Азії. Сам дослідник схиляється до середньоазіатського походження наших геометричних узорів «Принаймні, всі елементи, що панують в українському орнаменті, належать Азії». Теза підкріплена посиланнями на відомі мистецькі пам'ятки.

Разом із тим, Г.Павлуцький рішуче відкидає припущення про сліпе запозичення певних мотивів. Особливо важливим, якщо згадати його орієнтованість на теорію впливів, є твердження про принципову неможливість зародження чи існування цілком самостійного мистецтва. Провідну роль тут відіграє природне художнє чуття, яке обумовлює вибір тих чи інших елементів та їх інтерпретацію. Український орнамент, на думку автора, відзначається гармонійністю та суголосністю всіх елементів, умінням пристосування до матеріалу, розмаїттям комбінацій. «Дивом дивуєшся, яка сила розводів часто виходить з одного лінійного мотиву, і кожен з цих розводів справляє на глядача вражіння, утворює певний настрій, він сприймає його ніби якийсь акорд, що торкається певних цілком індивідуальних струн у його душевному світі».

У третьому розділі Г.Павлуцький досліджує візантійську орнаментику, де поєдналися елементи звіриної орнаментики з мотивами античного орнаменту – аканта, пальм, лавра, різноманітних бордюрів тощо. Предметом аналізу знову обирається ансамбль оздоблення Софії Київської, де орнаментация базується на типових візантійських мотивах. Учений розрізняє дві системи розвитку провідного узору гнучкої стеблини з листям: центричну, коли стеблини утворюють кола чи ромби та вертикальну чи горизонтальну смугу, яку він називає спіральним орнаментом зі стеблин. Огляд варіантів центричного орнаменту дозволяє вченому виявити як подібність до пам'яток в інших країнах так і відмінність, яку він вбачає в архаїчності. В характеристиці спірального орнаменту фрескових розписів він опирається на позицію Й.Стржиговського, який вважав, що цей мотив не є суто рослинним, а бере початок у геометричному.

На підтвердження тези автор аналізує мотив, де спіралью закручену стеблину замінено шевронами, що нагадує узори на вишиванках. У мозаїчних орнаментах вже згадані узори доповнюються мотивами «ароникового квіту (arum)», розповсюдженого в тогочасних емалях. Саме специфіка ювелірної техніки обумовила, як зазначає Г.Павлуцький, рішення, в якому «...наслідуючи природу тільки в загальній формі й не змагаючися достоту віддати її подробиці, кольори та відтінки, змагає до того, щоб досягти самого тільки декоративного ефекту й велике місце віддає стилізації». Отже, виявляючи специфіку мозаїчних узорів собору, він принагідно дає виразну характеристику декору цього виду ювелірних виробів старокнязівської доби. Завершується даний розділ оглядом різьбленого декору саркофагів, в основі якого лежить давньохристиянська символіка катакомбного мистецтва.

Остання група аналізованих Г.Павлуцьким орнаментів належить добі Ренесансу. Виклад матеріалу починається оглядом українських рукописних книг XIV – XV століть, в декорі яких панує «дивоглядний» стиль. Цю пору автор називає добою розквіту мініатюри манускриптів, при тому, що в XIV столітті панує невимушене вільне плетіння, а в наступному – плетениці з геометричною побудовою. Така преамбула потрібна вченому для увиразнення характеристики орнаментів Пересопницького євангелія як яскравого взірця

ренесансних мотивів української орнаментики. Загальносвітове – за словами дослідника – розповсюдження ренесансного стилю пояснюється тим, що «він чудово розв’язує проблему покриття трав’яним узором (рослинним орнаментом) значної поверхні». Всі ренесансні мотиви він вважає відновленими узорами античності й усю красу їх убачає в пластиці.

Безпосередня характеристика пересопницьких орнаментів базується на відповідній публікації Г.Павлуцького попереднього десятиліття. Він виділяє провідний мотив усієї орнаментики – акант і систематизує її за трьома стрижневими композиційними формами: вазона або канделябра, сегментів колон, розташованих одна над одною і, нарешті, спіралі-пагінця. Традиційно виявляються паралелі до української пам’ятки, зокрема в чеській та польській орнаментики. Вказується і на близьку форму орнаментики другої відомої української рукописної книги – Загоровського апостола. На цих рядках рукопис ученого обривається. Все ж, попри певну фрагментарність і відсутність узагальнень та незважаючи на те, що в праці не досліджено яскраву орнаменту козацької доби, публікація роботи відіграла значну роль у систематизації мистецьких явищ, у ній розглянутих, у контексті світового художнього процесу.

Отже, проаналізований матеріал доводить, що на початку ХХ століття в науковій літературі сформувалася думка про трактування орнаментики як не просто самостійного, а й синтезуючого явища, що об’єднує різні види народного мистецтва. Найповніший вияв такої позиції зустрічається пізніше, коли був опублікований курс лекцій з історії української культури, що читався в 1930-х роках у Подєбрадах в Українському технічно-господарському інституті нашими відомими вченими-емігрантами. У редактованому професором Д.Антоновичем колективному збірнику до переліку тем, присвячених пластичним мистецтвам, поряд з архітектурою, скульптурою, малярством і гравюрою включено окремим розділом огляд українського орнаменту. Пояснюючи такий підхід, Д.Антонович зазначив, що в принципі ужиткове мистецтво є передусім предметом дослідження етнографічної науки, а орнамент є саме мистецькою складовою і повинен вивчатися мистецтвознавством як форма декору ужиткових предметів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волков Ф.К. Відмінні риси південно-української орнаментики // Праці третього археологічного з’їзду в Києві. – К., 1878. – Т.2. – С.317-326.
2. Пчілка О.П. Український народний орнамент. Вишивки, тканини, писанки. – К., 1876. – 18, VI с., 31 табл.
3. Біляшівський М. Про український орнамент // Записки Українського наукового товариства в Києві. – К., 1908. – Т.3. – С.40-54.
4. Литвинова П.Я. Південний народний орнамент. – К., 1878. – Вип. 1.
5. Сумцов Н.С. Писанки // Київська старина. – 1891. – №6. – С. 369-383. Його ж: Сумцов Н.С. Писанки. – К., 1891.
6. Осадца Т. Дослідники українських писанок // Народне мистецтво. – 2001. – № 1-2. – С.48-51.
7. Кулжинский С.К. Опис колекції народних писанок Лубенського музею Е.Н.Скаржинської. – М., 1899. – Вип. 1.
8. Традиційний промисел харківський козарів – 1886. – №6. – С.364-368.
9. Виготовлення килимів на Полтавщині // 1892. – Вип. 1. – С.92-97.
10. Зайкевич А. Мотиви українського орнаменту гончарного виробництва. – 1882. – 190 с.
11. Біляшівський М. Дещо про українську орнаменту // Сяйво. – 1913. – Ч.3. – С.72-78.
12. Павлуцький Г.Г. Історія українського орнаменту. – К., 1927. – 27 с.: іл.
13. Збірник секції мистецтв Українського наукового товариства. – К., 1921 – Вип. 1.
14. Антонович Д. Український орнамент // Українська культура: Лекції за ред. проф. Д.Антоновича. – К., 1993. – С.385-403.

**ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННІ
ПРОФЕСІЙНОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ**

Анотація. “Основи декоративно-прикладного мистецтва” є дисципліною вільного вибору, але вивчення декоративно-прикладного мистецтва (ДПМ) поряд з живописом, рисунком, історією мистецтв займає важливе місце в підготовці майбутніх дизайнерів. Вироби ДПМ відповідають основним вимогам дизайну – естетика та утилітарність і розраховані на формування гармонійного середовища існування людини. Сам процес декоративно-прикладної творчості тісно стикається з питаннями формування етнографічної самосвідомості, проектної культури та професійного мислення дизайнерів.

Ключові слова: Декоративно-прикладне мистецтво, дизайн, проектно-образне мислення, професійне мислення, народні промисли, етнографічна самосвідомість, педагогічні умови, творче мислення, інтуїтивне мислення, техніка народного мистецтва, мотивація навчання, процес дизайн-проектування, теорія та методика дизайну, історія декоративно-прикладного мистецтва, народні майстри, етносвітильник, практичне завдання, культурно-побутові особливості, професійна підготовка, художня виразність.

Однією з педагогічних умов, визначених нами у попередніх дослідженнях, які забезпечують формування професійного мислення майбутніх дизайнерів є орієнтація змісту професійної підготовки майбутніх дизайнерів на формування їх проектно-образного мислення [1]. На нашу думку, доречним є введення тем, які базуються на вивченні, використанні та адаптації народних промислів до потреб дизайну. Мета нашої статті полягає у визначенні місця декоративно-прикладного мистецтва у професійній підготовці майбутніх дизайнерів та у формуванні їх проектно-образного мислення.

Основний матеріал. Відповідно визначеної нами педагогічної умови, зміст професійної підготовки майбутніх дизайнерів має бути скорегований з метою формування в них проектно-образного мислення. Навчальні дисципліни напряму “Дизайн” мають бути спрямовані на формування всіх компонентів професійного дизайнерського мислення, а також на ті професійно-особистісні властивості, які забезпечують активізацію мисленнєвих процесів майбутніх фахівців. Причому процес цілеспрямованого розвитку проектно-образного мислення студентів-дизайнерів повинен бути наскрізним, починаючи з першого й до останнього курсів навчання.

Але власний досвід викладання вказує на орієнтування студентів тільки на сучасні західні зразки дизайну. Незнання народних майстрів, невміння вміло вписати етнозразки у сучасне середовище, відсутність навичок роботи в галузі народних ремесел, породжує монотонні проекти. Формування професійного мислення дизайнерів відбувається практично не спираючись на культурно-побутові особливості, матеріальну та духовну культуру нашої нації. Отже при внесенні тем з формування професійного проектно-образного мислення майбутніх дизайнерів нами були внесені теми базовані на етнографічних особливостях українців.

Зорієнтування навчальних дисциплін на активізацію мотиваційних структур студентів це формування мотивації професійного саморозвитку взагалі та розвитку професійного проектно-образного мислення зокрема. Розглядаючи зміст мотивації професійного навчання та професійного розвитку студентів, вчені виділяють дві групи мотивів: 1) мотиви, пов’язані зі змістовою стороною навчання (мотивація навчальним змістом), які базуються на потребі в нових враженнях; 2) мотиви, пов’язані з самим процесом навчання (мотивація процесом), які базуються на потребі в активності. Отже, мотивація професійного розвитку та формування проектно-образного мислення майбутніх дизайнерів має забезпечуватися як мотивацією навчальним змістом, так і мотивацією процесом.

Так для формування мотивації професійного саморозвитку у студентів в аспекті становлення проектно-образного мислення доцільно використовувати такі методи. Поряд з

вивченням творчості видатних дизайнерів сучасності (мотивація змістом), впроваджувати здійснення аналізу творів народних майстрів, досліджуючи можливий хід їх інтуїтивного професійного мислення. Наприклад, аналіз чудернацьких яскравих робіт М. Приймаченко, автентичного зв'язку з природою К. Білокур, П.Хоми, уманських розписів сестер Гуменюк, петриківки Ф. Панко, Т. Пати та ін. [2]. Знання біографії та професійного розвитку видатних майстрів майбутні дизайнери приміряють на себе, порівнюють власні думки з поглядами майстрів національного масштабу та, відчуваючи себе успішними і відомими, проектують власний професійний шлях.

Мотивація процесом відбувається шляхом виконання практичних завдань з вивчення народних промислів. Основний акцент робиться не на вивченні техніки і виконанні самого виробу, а на проектуванні сучасного дизайнерського об'єкту з використанням народної техніки. Адже не обов'язково вміти робити петриківський розпис, знати технологію гаварецького посуду, чи вміти вишивати гульським хрестиком – значно краще це зроблять народні майстри, але необхідно вміти спроектувати сучасний дизайнерський образ із гармонійним залученням мотивів ДПМ, в якому прослідковується органічний зв'язок народного оригінального утилітарного.

Ефективним прийомом розвитку мотивації є здійснення аналізу робіт студентів в яких використані народні традиції. При цьому значної уваги необхідно приділяти саме мисленнєвому процесу: трансформації думки від передпроектного аналізу народного зразка крізь ескізи проектних рішень до дизайн-проекту та тим мисленнєвим прийомам, операціям, які застосував автор для досягнення результату.

Другим напрямом корегування змісту професійної підготовки майбутніх дизайнерів є зорієтування змісту навчальних дисциплін на усвідомлення майбутніми фахівцями сутності професійного мислення дизайнера в системі професійних якостей фахівця.

Так у межах таких навчальних дисциплін як “Процес дизайн-проекування”, “Теорія та методика дизайну”, “Історія ДПМ і дизайну” необхідно, виходячи з особливостей дизайн-діяльності, розкрити зміст професійного мислення майбутнього дизайнера, місце та роль у системі його професійної компетентності.

Особливе місце у змісті цих дисциплін має зайняти розкриття сутності проектно-образного мислення дизайнера: його структури, механізмів, рівнів розвитку. Отже, у зміст навчальної дисциплін “Теорія та методика дизайну” нами внесені такі теми: “Основи теорії професійного мислення дизайнера”, “Сутність проектно-образного мислення дизайнера”, “Особливості творчого та інтуїтивного мислення”. Причому важливо, на нашу думку, більш детально зупинитися на проблемі творчого та інтуїтивного мислення (їх механізмах та чинниках, умовах розвитку).

Метою перших двох тем є формування у студентів професійних знань щодо змісту таких феноменів: професійне мислення фахівця та проектно-образне мислення дизайнера; специфічні особливості дизайнерського мислення, змістовна та процесуальна складові проектно-образного мислення дизайнера, критерії розвитку проектно-образного мислення фахівця.

Третя тема “Особливості творчого та інтуїтивного мислення” розкриває сутність інтуїтивного підсвідомого мислення, яке притаманне народним майстрам. Адже не секрет, що виконуючи будь який дизайнерський виріб, дотримуючись законів композиції, кольорознавства і формоутворення, маючи навички з рисунку і живопису, не завжди вдається створити образ, який зупиняє споглядача та залишається в пам'яті. Інтуїтивне мислення припускає безпосереднє проникнення в сутність явища, миттєве і чітке розуміння закону або принципу; процесуально воно характеризується швидкістю протікання, відсутністю чітко виражених етапів, малою усвідомленістю. Народний майстер не усвідомлює, як прийшов до розуміння або відкриття, працює інтуїтивно, саме цю властивість необхідно запозичити для формування образної складової проектно-образного мислення дизайнера.

Практичне заняття із зазначеної теми спрямоване на формування та розвиток таких умінь майбутніх дизайнерів як: свідомо використовувати методи візуалізації (візуальне

порівняння, візуальне диференціювання та інтегрування, встановлення візуальних аналогій, візуальне перегруповування, візуальний синтез, візуальний аналіз, візуальне абстрагування зразків декоративно-прикладного мистецтва); аналізувати власний хід мисленнєвого проектування, визначати мисленнєві продукти. У ході практичного заняття студенти мають здійснити самодіагностику рівня розвитку проектно-образного мислення на прикладі аналізу семантики народних образів і мотивів.

Самостійна робота з цієї теми передбачає виконання студентом дизайнерського проекту на тему “Етносвітильник” з обов’язковою покроковою фіксацією (внутрішнім проговоренням) власних думок у процесі проектування.

Третім напрямом корегування змісту професійної підготовки майбутніх дизайнерів є включення до самостійної роботи студентів особливих методів, спрямованих на розвиток їх проектно-образного мислення. Оскільки студенти-дизайнери за всіма професійно спрямованими навчальними дисциплінами мають виконувати творчі завдання, і внесення додаткових завдань може стати причиною психічного та психологічного перевантаження, доцільно внести корективи до традиційних завдань. Цим основним корективом, на нашу думку, відповідно до розглянутих нами вище принципів формування проектно-образного мислення майбутніх дизайнерів, є поєднання миследіяльності та мислекомунікації – проговорення перебігу власних мисленнєвих процесів у ході вирішення дизайн-проблеми та їх фіксація в паперовому вигляді (можливо, у формі клаузури), що забезпечує усвідомленість миследіяльності студента.

Так, до самостійної роботи студентів з дисципліни “Теорія і методика дизайну” з теми “Методи дизайн-проектування” були внесені завдання на вивчення евристичних методів на прикладі тем етнодизайну. Запропоновано виконання робіт на чотири види синектичних аналогій в яких за основу взяти зразки декоративно-прикладного мистецтва. Так пряма аналогія – це запозичення форм далеких від об’єкту проектування, була представлена у завданні “Етнокафе”. Для вивчення особистої аналогії було запропоновано завдання “Я – Котигорошко”, яке передбачає вживання в образ об’єкта, який розглядається. Символічна аналогія – знаходження короткого опису завдання об’єкта у формі поєднання прикметника та іменника, які як парадокс характеризують сутність об’єкта, представлена в завданні “Український слон”. Фантастична аналогія передбачає пошук вирішення завдання у фантастичній літературі, а також викладення об’єкта в термінах казок, легенд, міфів, тому було запропоновано виконати проект житлового приміщення “Яйце-райце”.

З дисципліни “Основи дизайн-графіки та шрифти” до самостійної роботи студентів з теми “Декоративні імпровізації шрифту” було доцільно внести таке завдання: виконати літери з різноманітних матеріалів – з глини, з солоного тіста, виплести в техніці гачку, вирізати з дерева тощо. Це стимулює вивченню ДПМ та підказує нові несподівані форми і рішення письмових знаків, які можуть бути надалі використані при створенні логотипів.

З предмету “Фірмовий стиль” було передбачено завдання створити фірмовий персонаж власної студентської групи на основі символів та елементів народної писанки та доповнити його слоганом. Використання елементів, а не просте вивчення і перерахування символів, швидше нотується й запам’ятовується студентом та надає більших можливостей у подальшому проектуванні. Слоган пояснює та підкреслює образ групи та розкриває концепцію проектування.

З дисципліни “Композиція” за темою “Асоціація” завданням до самостійної роботи студентів стало породження ними слухових або нюхових асоціацій з подальшою трансформацією їх у візуальний контекст. Наприклад, поряд із створенням асоціації на шум дощу та аромат кави, були створені асоціативні композиції (без зображення предметів, тільки за допомогою ліній, плям, кольору, текстури) під час прослуховування народної музики, яка цікаво трансформувалась у візуальний образ.

За темою “Декоративний портрет” у практичній роботі щодо виконання портрету людини з елементів предметного світу “Майстриня”, “Гончар” необхідно виконати портрет людини з елементів побуту, які характеризують народне ремесло. Це завдання побудоване на

прикладі робіт італійського художника Д. Арчимбольдо. Завдання стимулює розвиток проектно-образного мислення студента, одночасно конкретизуючи етнографічність образу.

У процес навчання дисципліні "Кольорознавство і живопис", яка відрізняється більш споглядальним характером та виявляє художні навички студента (вміння "змальовувати" з натури, суб'єктивне бачення кольору), а не аналітичні, які властиві дизайнерам, були внесені завдання на образну стилізацію натюрморту в стилістиці М.Приймаченко, К. Білокур. Студент обирав творчість відомого народного майстра, аналізував його манеру виконання, стилістичні особливості і намагався виконати аудиторний натюрморт у стилі обраного майстра. Вибір майстра для наслідування вимагав, крім аналізу його стилістики, також певних рефлексивних роздумів, співставлення власного світогляду з поглядами обраного майстра.

Висновки. Важливим аспектом виконання цих робіт в контексті розвитку проектно-образного мислення є вивчення традицій декоративно-прикладного мистецтва, формування професійного дизайнерського мислення яке має конкретне національне забарвлення. Нами запропоновано внесення або корегування тем і практичних завдань у процесі професійної підготовки майбутніх дизайнерів та у формуванні їх проектно-образного мислення, які базуються на зразках декоративно-прикладного мистецтва, та сприяють формуванню культури етнотдизайну.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дерев'янюк Н.В. Педагогічні умови формування проектно-образного мислення майбутніх дизайнерів у вищому навчальному закладі : дис. ... канд-та пед. наук : 13.00.04 / Дерев'янюк Наталія Володимирівна. – З., 2010. – 271 с.
2. Кравич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво: Навч. посібн.: У 3 ч. — Львів: Світ, 2005. — Ч. 3. — 286 с. + 80 вкл.

УДК 687.016:746.35

Анна Дідух
(Луцьк, Україна)

ЕТНО-МОТИВИ З ВИКОРИСТАННЯМ АПЛІКАЦІЇ У КОЛЕКЦІЯХ УКРАЇНСЬКИХ МОДЕЛЬЄРІВ

Анотація. У статті висвітлено особливості використання аплікації у сучасному етностильмі провідних модельєрів у контексті українського етнотдизайну. Виділено два напрямки: перший – це сучасна реконструкція народного вбрання, другий – творча інтерпретація і конструкція народного вбрання. Сьогодні набувають ваги торгові марки, які представляють народний костюм у сучасному суспільстві.

Ключові слова: аплікація, колекція, вбрання, етно-мотиви, етнотдизайн, етностиль, модельєри, дизайнери, торгові марки.

Актуальність теми дослідження. Терміни «етно-мотиви» «етнотдизайн», «етностиль», «етномода» набули особливої актуальності в моделюванні костюму в другій половині ХХ ст. «Етно-мотиви» на сьогодні активно розвиваються в Україні та світі. Національний одяг все частіше стає джерелом натхнення для модельєрів та торгових марок у нових сучасних колекціях вбрання. Отже, дослідники-теоретики та модельєри і дизайнери-практики визначають «етностиль» як одяг, в якому застосовуються та видозмінюється елементи крою, орнаменту та декорації народного вбрання. Особливою цінністю вирізняється орнамент у «етно-вбраннях», оскільки він завжди неперевершений, своєрідний та яскравий.

Актуальною проблемою сьогодення є використання «етно-мотивів» у техніці аплікації, що набули популярності в колекціях українських модельєрів, дизайнерів, митців. Відомі дизайнери піднімають питання української ідентифікації у своїх колекціях. Кожен сучасний український модельєр інтегрує «етностиль» через своє бачення.

Складовою української культури є поява значної кількості модних подій, які передбачають використання «етно-мотивів» у українському вбранні. Головними модними подіями в Україні є: «Ukrainian fashion week», «Lviv Fashion Week», Тижні моди «Defile in Kiev», «Kyiv Fashion». Низка провідних українських модельєрів та торгових марок вже багато років представляють колекції «етно-вбрання» на різноманітних показах, пов'язаних з модою (тижнях і днях моди, фестивалях, вечірках), де чітко упізнається національна складова. При цьому важливим є і презентація авторського бачення, стилізація та трансформація мотивів.

Аналіз досліджень і публікацій. Публікації багатьох фахівців останнього десятиліття висвітлюють більшою чи меншою мірою формування та вплив на дизайн одягу традицій українського народного мистецтва, зокрема, національного костюму. Дослідження специфіки традиційного українського одягу різних регіонів проводили М. Білан та Г. Стельмашук [1], О. Тканко [9], Т. Ніколаєва [7], Л. Бурачинська [2]. У дослідженні щодо застосування етнічних мотивів в сучасному дизайні костюма Н.В. Чупріна, І.Л. Гайова, та К.І. Паламар представили науково обґрунтований матеріал для переосмислення принципів формування «етностилу» в сучасній індустрії моди [10]. У свою чергу К.Р. Тимочко та С.Г. Кулегшова звертаються у своїх роботах до питань розробки колекції жіночого одягу в «етностилі» за методикою підвищення художньої довершеності виробу [8], а Н.В. Чупріна та Є.А. Охріменко визначають, які основні фактори етнокультури впливають на формування та розвиток проектного образу в сучасній індустрії моди, з позиції застосування досвіду попередніх епох та національного естетичного ідеалу сучасності [11]. Нині питанням мистецтва аплікації у народному і сучасному вбранні присвячено праці А.С. Дідух [3-6]. Однак, широкі застосування «етно-мотивів» з аплікаціями у сучасних колекціях українських модельєрів вимагає поглибленого дослідження на сучасному етапі. Проте обсяг матеріалу, що підлягає вивченню, настільки значний і різноманітний, що проблематика не втрачає актуальності.

Виклад основного матеріалу. Народний костюм із XIX століття став не лише атрибутом традиційної культури, а й натхненням для діяльності сучасних провідних модельєрів, дизайнерів, митців та торгових марок.

У сучасному дизайні набуває поширення «етностиль», «етно-мотиви» і «народний стиль», які презентують українську культуру на сучасному рівні розвитку. «Етностиль» – це не національний одяг, а одяг, в пошитті якого використовували елементи народних мотивів. «Етностиль» в сучасній індустрії моди вишов на перші позиції в усіх сегментах модного ринку. Яскравою особливістю «етностилу» є використання «етно-мотивів» як поєднання традиційного мистецтва з сучасними формами. «Етностиль» представляє собою різновид «народного стилю», який є звичним та практичним за рахунок його вільного крою. Але його не можна назвати нудним, він завжди оздоблений різноманітним декором, як то аплікацією, вишивкою, ткацтвом, бісером, бахрамою, кутасиками і поєднує в собі тканини текстури. Його найвища цінність полягає, напевно, в тому, що цей стильовий напрям розвивається, як у високій моді, так і в сегменті «mass market».

Усе частіше українські дизайнери звертаються до національних традицій оформлення одягу. «Народний стиль» ХХІ ст. – це взаємозв'язок не тільки прийомів декорування одягу – оборок, вишивок – а й елементів і способів крою, форм і предметів одягу. Отже, «етностильові» тенденції у розвитку сучасної української моди є досить поширеним явищем не лише на теренах України, а і в усьому світі, зокрема в європейській моді.

У різних регіонах України модельєри та дизайнери пропонують свій підхід до проектування «етно-мотивів». Всі вони вирізняються індивідуальною рисою їх подачі. На сьогодні існує багато провідних модельєрів, дизайнерів, митців, торгових марок, серед них є Роксолана Богуцька, Зінаїда Ліхачьова, Олена Даць, Олеся Теліженко, Любця Чернікова [12], які чітко демонструють зв'язки з національною культурою через колорит, аплікацію і оздоблення різними матеріалами. Сучасна українська «етномода» представлена творами українських модельєрів і дизайнерів зокрема, Вікторії Гресь, Оксана Караванська, Ірина

Каравай, Айна Гасце, український бренд «**Foberini**», «**Varenyky Fashion**», «Шляхетний одяг», «**Отаман**», «**Svitlo**», «**Etno Chic Studio**», «**Lili Bratus**», «**Зерно**», «**Kozzachka by Anya Ko**», «**Вільні люди**» [12]. Вони демонструють доцільність застосовування у сучасному костюмі декоративних елементів та орнаментальних мотивів з аплікацією.

Загалом усі образні рішення «етно-мотивів» представлені сучасними модельєрами, дизайнерами, митцями і торговими марками виділяємо два напрямки: сучасна реконструкція та творча інтепритація народного вбрання.

Митці першого напрямку (ательє «Шляхетний одяг», Яна Червінська з проектом «Витоки» і торгова марка «Отаман») представляють сучасну реконструкцію народного вбрання. Для втілення сучасних «етно-мотивів» використовується еко матеріали (вироби торгової марки «Зерно»). Характерною рисою таких реконструкцій є переплетення еко стилю з елементами «народного стилю».

Популярною майстернею автентичного українського костюму є «Шляхетний одяг». Людмила Сівцева-Климчук як дизайнер цієї майстерні шиє історичні й етнографічні костюми, відтворюючи національне вбрання за музейними зразками у м. Києві. Головна її ціль – дати змогу людині через стиль і форму зрозуміти свою етнічну приналежність. Для майстрів ательє не важлива етно-національність людини, головне допомогти повернутися їй до свого коріння, і дати змогу віднайти себе заново. «Шляхетний одяг» займається реконструкцією вбрання використовує лише натуральні матеріали. У більшості моделей використовується аплікація, яка виготовляється за технологією кінця XIX і початку XX століття.

У напрямку реконструкції народного вбрання реалізований проект «Витоки», що відбувався у рамках «Ukrainian Fashion Week» в 2015 та 2019 р.р. Це спільний проект Національного центру народної культури «Музей імені Івана Гончара» та Яни Червінської. Проект «Витоки» покликаний вкотре розповісти про український національний костюм, як про невичерпне джерело натхнення, джерело ідей. Такі проекти показують розкіш національних традицій одягу та мотивують ширше коло глядачів долучатись до українського народного мистецтва. Домінуючим видом оздоблення вбрання є аплікація.

Ательє «Отаман» виготовляє одяг козацької старшини: класичний крій, яскрава вишивка, розширені донизу спідниці. Традиційні мотиви гармонійно поєднують із сучасними тенденціями. Окрім одягу, тут можна знайти взуття, автентичні аксесуари та навіть козацьку атрибутику. Класичний крій, розширена донизу спідниця, яскраві барви вишивки представлені у сукнях з використанням аплікації часів козацької доби.

Основною сучасною тенденцією у проектуванні етно одягу є еко стиль. Мультибрендовий проект «Зерно» об'єднує дизайнерів і майстрів, які працюють виключно з екологічними матеріалами. Поїздки засновниці бренду Христина Патик в етноекспедиції Західною Україною стали підґрунтям до створення сучасних колекцій з використанням декоративно-прикладного мистецтва того регіону. Одяг вільного крою, природної колористики вдало доповнений «етно-аксесуаром» (барвистим намистом, шкіряною або дерев'яною сумкою, оздобленою тисненням, розписом чи різьбленням) є визначальною особливістю етнічних образів «Зерно». Екстравагантні дизайнерські рішення, цього бренду (високі вовняні шапки, коцовані, гунями, гуглями та накидками з валяної вовни) дуже теплі і зовсім не поступаються хутряному вбранню. Також варті особливої уваги оксамитові вбрання: сукні, кептарики, шаровари, спідниці оздоблені аплікацією. Інтерпретація «етностилу» та інтегрування його в сучасне місто стало основою для формування сувенірних вишиванок на базі бренду «Зерно». Бренд почав використовувати давню техніку вибійки. Прагнення щоб жінка виглядала стильно та сучасно зумовило використання безвідходного крою (zero waste design, який яскраво продемонстрований в автентичному одязі). У планах бренду – розвиток екологічного мислення громадян, а також акцент на сакральному змісті одягу.

Творчі особистості другого напрямку представляють творчу інтепритацію, що базується на сучасних конструкціях народного вбрання. Сучасні дизайнери Роксолана Богуцька, Зінаїда Ліхачьова, Олена Даць, Олеся Теліженко, Любця Чернікова, Вікторії Гресь,

Оксана Караванська, Ірина Каравай, Айна Гасце, український бренд «**Foberini**», «Varenyky Fashion», «**Svitlo**», «**Etno Chic Studio**», «**Lili Bratus**», «**Kozzachka by Anya Ko**», «**Вільні люди**» повсякчас створюють нові колекції в «етностилі». Аналізуючи сучасні колекції українських дизайнерів одягу можемо засвідчити, що в їх творчості поєднуються сучасні тенденції моди та українські мотиви з використанням простої, складної і знімної аплікації [3-5]. Дизайнери використовують інноваційні технології в декоруванні та оздобленні костюма, а саме: аплікація, сучасна орнаментация, машинна вишивка, лаковий розпис, тиснення, лазерна перфорація, як перспективи трьохвимірного 3D відтворення, мікро- та нанотехнології, ензимні технології тощо.

Основною рисою творчості сучасних українських модельєрів є формування етнічного образу. Його головні особливості виражаються через яскраві кольори, дрібні кольорові візерунки та рослинні і геометричні орнаменти. А матеріали, які використовують у колекціях, зазвичай обирають з натуральних матеріалів, льону, бавовни, шовкової тканини, вовни, шкіри, замші та хутра. Така тенденція є актуальною з точки зору екологічності сучасної моди.

Проте в сучасних колекціях одягу зустрічаємо і синтетичні тканини (сітка, шифон, оксамит і органза), які вирізняються не менш цікаво трактуванням етнічного образу.

Яскравим представником цього напрямку є колекції Роксолани Богуцької. Стиль цього модельєра – це національний колорит, який поєднує в собі етнічні елементи декору в сучасному костюмі. Р. Богуцька захоплюється гуцульською тематикою, відтворюючи у своїх моделях своєрідний і неповторний дух горян: яскравість кольору, ритмічність геометричного орнаменту, красу й багатство обробки шкірою та хутром.

Колекції одягу Зінаїди Ліхачової піднімають розвиток «етнокультури». Стиль «етно-модерн» виник у модельєра через занурення у народну культуру. Спілкування з етнографами, вивчення давніх сакральних символів у народній вишиванці надихнули Ліхачову на спробу створення сучасних «етнокостюмів» з різноманітними декорами, серед яких є і аплікація.

Колекції івано-франківської дизайнерки **Любці Чернікової** багаті рясним декором. Її декоровані сукні, керсетки, костюми, пальта з аплікацією, вишивкою, ткацтвом комбінуються з сучасними аксесуарами. Аплікацію вона використовує здебільшого на верхньому та плечовому вбранні.

Відродження старовинної вишивки у сучасному дизайні представлено українським брендом «**Foberini**» і доповнює їх аплікаційними вставками, що несе у собі сакральну символіку. Сукні та вишиванки «Foberini» легко впізнати – пишні рукави щедро зашиті вишивкою, що створюють зображення елементів з килимів та використання контрастів.

Прагнення до збереження родинних традицій є важливою рисою ментальності українців. Оксана Лебедева вирішила зробити свою версію сучасного етнічного одягу для всієї родини. «Varenyky Fashion» – речі з обережною символікою. Бренд створює одяг для хрестин, весільні сукні, вишиванки для дорослих та дітей різного віку, а також розробив шкільну форму в етно стилі. «Varenyky Fashion» вишивають традиційними українськими vzorami джинсові куртки, кейпами, парками міксують вишивку, аплікацію і камуфляж, пропонують носити вишитий комбінезон замість традиційної вишиванки. Хоча у колекції є й традиційні вишивані сорочки та сукні. Особливу увагу привертають не лише стилізовані традиційні геометричні та рослинні орнаменти, а й вдале поєднання барв, зокрема гра на контрасті кольору тканини та декору. Бренд співпрацює з етнологами та відповідально ставиться до символіки орнаментів. Іноді навіть відмовляється від надзвичайно красивих елементів, якщо спеціалісти вважають їх недоречними. «Varenyky Fashion» використовують тільки органічний льон, а лімітовані колекції виготовляються з оксамиту.

Вдале поєднання сучасних «етно-мотивів» та вінтаж спостерігаємо у розробках дизайн-студії «Svitlo» (заснували дві киянки: Світлана Курбан та Наталія Шевчук). До прикладу, джинсові сукні розшиті об'ємною гладдю на тонкому полотні, а оксамитові бомбери – традиційними орнаментами на рукавах. В аплікаційному оздобленні модельєри переважно використовують тільки вузькі та широкі стрічки. Одяг від цього бренду

вирізняється різноманітністю матеріалів. Сукня **дизайн-студії «Svitlo»** оздоблена аплікацією з тафти та шовку, що була представлена на конкурсі Miss Universe 2015. «Svitlo» також любить міксувати речі – у результаті народжуються неординарні образи, де з етно переплітаються стиль бохо або спортшик. У колекціях цього бренду домінуючими є щоденні вишукані сукні, які можна доповнити кутасиками.

Бренд **«Lili Bratus»** представляє стильний «етно-одяг»: пальто з лаконічною вишивкою та аплікацією на спині, теплими сукнями з вишивками-оберегами, жилетами з відкритими швами та аплікацією. Особливий «почерк» цього дизайнера Лілії Братусь вирізняється однією з характерних рис українського традиційного костюму багаточастковість. Модельєр поєднує трикотажну сукню з вишитим жилетом чи спідницю, стилізовану вишиванку та кардиган, що є актуальним у наш час.

Прагнення відкрити таланти і багаті традиції України для європейців, втілює дизайнер Анна Козак. Вона живе в Ірландії, де популяризує українську культуру. Дизайнер бренду **«Kozzachka by Anya Ko»** в рідному Житомирі разом із невеликою командою випускає одяг та аксесуари для впевнених у собі українок, підкреслюючи їхню силу та чуттєвість водночас. Так твориться стиль «етно-фанкі» бренду **«Kozzachka by Anya Ko»**. Ще одна особливість одягу від цього бренду – міксування різних матеріалів, для основи та оздоблення аплікацією, як ось екошкіри та мохеру, оксамиту й атласу, а оксамитові сердаки дизайнер цікаво оздоблює вінтажними хустками.

Поєднання різних культур з національними мотивами вирізняється серед безліч інших модельєрів новим брендом **«Вільні люди»**. Він поєднав японський крій і український орнамент у вигляді аплікації та вишивки, щоб виділитися з натовпу красивих суконь-вишиванок. Ляне кімоно з яскравими квітковими візерунками представлено на рукавах у вигляді складної аплікації. Вишиванки і вишиті сукні «Вільні люди» створюють із лляної тканини, а мереживо для декорування використовують як аплікацію виключно бавовняне. Ці речі привертають увагу ніжністю і вдалим колірними рішеннями. Творці бренду поєднують сучасний крій і елементи традиційних орнаментів, адже прагнуть зробити вишиванки актуальними, цікавими.

Висновки. Усі етно-мотиви з аплікацією українські модельєри, дизайнери, митці і торгові марки створюють у двох напрямках: сучасна реконструкція народного вбрання і творча інтепритація, декору та конструкції народного вбрання. Але ці два напрямки в поєднанні формують сучасний національний стиль. Результати, продемонстровані у колекціях модельєрів, дизайнерів, митців і торгових марок, переконливо фіксують використання різноманітної аплікації, як оздобу і особливості самоідентифікації дизайну з візуальними формами української специфіки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білан М.С., Стельмащук Г.Г. Український стрій. Львів, 2000. 326 с.
2. Бурачинська Л. Український народний одяг. Торонто-Філадельфія, 1992. 311 с.
3. Дідух А.С. Знімна аплікація у колекціях прет-а-порте сучасних вітчизняних дизайнерів-модельєрів // *Materials of the VII International research and practice conference «Modern problems and prospects of development of science and education»*. Donetsk, 2012. Р. 98–101
4. Дідух А.С. Складна аплікація у колекціях прет-а-порте сучасних вітчизняних дизайнерів-модельєрів // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва: зб. наук. пр.* / За ред. В.Я. Даниленка. Х.: ХДАДМ, 2012. С. 25–28.
5. Дідух А.С. Проста аплікація у колекціях прет-а-порте сучасних вітчизняних дизайнерів-модельєрів // у щорічний *«Вісник ЛНАМ»*. Львів, 2015. №5. С. 907–920.
6. Anna Didukh. Applique work art on clothing in the works of contemporary Ukrainian fashion designers // *British Journal of Science and Education*. №1(7), VOLUME III, January-June. 2015. Р. 609–617.
7. Ніколаєва Т.О Історія українського костюма. К., 1996. 176 с.

8. Тимочко К.Р., Кулешова С.Г. Розробка колекції жіночого одягу в етно стилі за методикою підвищення художньої довершеності виробу. // *Вісник КНУТД*. 2013. №4. С. 66–73.
9. Тканко О.Д. Національна тематика у творчості випускників львівської школи моделювання костюма. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: [зб. наук. пр.]*. Х.: ХДАДМ, 1999. № 11. 2009. С. 147–153.
10. Чупріна Н.В., Гайова І.Л., Паламар К.І. Етнодизайн та його реалізація в сучасному проектуванні костюма в індустрії моди. // *Технології та дизайн*. 2016. № 3. [Ел. ресурс] Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2016_3_13.
11. Чупріна Н.В., Охріменко Є. А. Розвиток тенденцій ретроспективності в індустрії моди кінця XX – початку XXI століть. // *Вісник КНУТД*. 2015. № 3 (86). С. 282–291.
12. Ukrainian Fashion Week. <http://fashionweek.ua> (дата звернення: 1.08.19).

УДК 37.036

Світлана Іноземцева, Ірина Малиніна
(Харків, Україна)

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ У СФЕРІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ДИЗАЙН-ОСВІТИ

Анотація. У статті визначені й проаналізовані інноваційні технології в дизайн-освіті, які зарекомендували себе як ефективні в навчанні майбутніх фахівців дизайну на різних щаблях професійної підготовки; визначені особливості процесу підготовки майбутніх дизайнерів до професійної діяльності з використанням інновацій, наведені приклади використання технології доповненої реальності в різних видах діяльності людини, показано можливість використання в освітньому середовищі цієї технології.

Ключові слова: інноваційної діяльності, дизайн, професійна підготовка, компетентність, інноваційні технології навчання, інтерактивні технології, технологія доповненої реальності, комп'ютерне середовище.

Введення. Перед сучасною дизайн-освітою у вищій школі стоять складні завдання, а саме: збереження традицій вітчизняної школи дизайну; відкритість освітнього простору; інтеграція до європейської освіти; здійснення міжкультурних комунікацій; націленість на нові технології, у тому числі в області цифрового мистецтва (Digital Art) і багато чого іншого.

Сучасна система дизайн-освіти проходить етап модернізації: оновлюється зміст, впроваджуються нові освітні технології. Інноваційні підходи і проблеми в дизайн-освіті останнім часом привертають увагу науковців всього світу. Актуальність теми статті обумовлена вимогами, що висуваються сучасним суспільством до фахівця, який має володіти не тільки системою професійних знань, але й бути здатним до індивідуальної творчої діяльності, самоосвіти. Це сьогодні є найважливішим етапом у формуванні інноваційного підходу у галузі вищої освіти, взагалі, та дизайн-освіти, зокрема. Інноваційні процеси висувають нові вимоги до професійної кваліфікації й компетентності сучасного дизайнера й цим визначається необхідність впровадження інноваційних технологій у дизайн-освіту.

У сучасній літературі, що присвячена інноваціям в освіті, відзначається складність та багатоаспектність даного феномену. Істотний внесок у дослідження проблеми використання сучасних технологій навчання внесли: В.П. Беспалько, Н.В. Борисова, А.Я. Савельєв, В.А. Сластьонін та інші. Проблеми сучасної дизайн-освіти розглядаються в працях Ю.М. Бундіної, А.А. Качанової, Н.В. Воронова, І.С. Каримової, Е.Н. Ковешникової. Проблеми розвитку інноваційних процесів в освіті присвятили свої наукові роботи В.Г. Кремень, І.А. Зязюн, С.А. Бараннікова, В.І. Загвязинський, І.П. Підласий, А.В. Хуторський та інші. Аналіз наукової літератури показує, що проблемі використання інноваційних технологій в освітньому процесі майбутніх дизайнерів присвячена велика кількість робіт, що свідчить про великий інтерес учених до даної проблеми.

З огляду на це, **мета нашої статті** - виявити, теоретично обґрунтувати актуальність застосування інноваційних технологій у сфері української національної дизайн-освіти, як умови підготовки компетентного фахівця.

Виклад основного матеріалу. У сучасній педагогіці одним з найважливіших факторів якісної освіти є освітні технології, мета застосування яких - придбання студентом компетенцій, що дозволяють вирішувати професійні завдання, будувати взаємини в колективі й бути затребуваним на ринку праці. Складність формування системи навчання дизайнерів обумовлена не стільки новизною цієї області, скільки багатозначністю самого дизайну, як явища, й неоднаковим розумінням його сутності, функцій і завдань теоретиками й практиками різних країн і шкіл. Так само, як культура кожної епохи відбиває якісну своєрідність матеріального, духовного, соціального життя суспільства, дизайн-освіта різних навчальних закладів відрізняється завданнями й змістом.

Кожному культурному періоду відповідає власна художня й дизайнерська спадщина, що не може повторюватися, але може й повинна перетворюватися в контексті загальнокультурних цінностей у сучасному просторі. Так зароджуються нові стилі в мистецтві та дизайні, вони несуть риси тих інновацій, які породжені світоглядними змінами в суспільстві. Отже, інновації в дизайн-освіті мають не руйнувати традиції, а органічно їх доповнювати.

Відтак, характерною ознакою сучасної дизайн-освіти постає її інноваційність. Інновації - це результат наукових пошуків, передового педагогічного досвіду. Основні елементи «освітньої інновації»: носій (творча особистість), інноваційна ідея (ядро інновації), джерело інновації; споживач інновації, а також інституції, що забезпечують упровадження інновацій у навчальний процес.

Сьогодні існує різноманітні класифікації інновацій, а саме: за ступенем новизни (ретроінновація, аналогова, комбінаторна, сутнісна), за сферою поширення інновації (у навчанні; у вихованні; в управлінні; у перепідготовці кадрів). Під інноваціями у навчанні розуміються нові методики викладання, способи організації занять, нововведення в зміст освіти та методи оцінювання освітнього результату. У залежності від специфіки та місця використання розрізняють кілька видів нововведень, а саме: методичні, організаційні, управлінські, економічні, соціальні, юридичні та технологічні інновації [1].

Технологічні інновації - це нові способи виготовлення продуктів, нові технології виробництва. Сучасний навчальний процес неможливо уявити без застосування інформаційних технологій. Стосовно до сфери дизайн-освіти – це різні технічні засоби й устаткування, що використовуються в навчанні. Комп'ютерні технології через свою швидку дію та великі резерви пам'яті є принципово новими засобами навчання. Ці технології забезпечують можливість моделювання будь-яких об'єктів, їхню швидку модифікацію, перетворення, деформування.

Цифрові мистецтва активно розвиваються. Взаємодія із традиційними мистецтвами (живопис, графіка й ін.) привело до появи тривимірної анімації й відеомонтажу, моушн-дизайна, проектуванню віртуальної дійсності, інтерактивних систем тощо. Цифрове мистецтво активно використовується в наукових дослідженнях (візуалізація наукових даних) і експериментах.

Сьогодні ми спостерігаємо поширення в навчальному процесі майбутніх дизайнерів технологій доповненої та віртуальної реальності. Віртуальна й доповнена реальності (VR і AR) – це сучасні технології, мета яких розширення фізичного простору життя людини об'єктами, що створені за допомогою цифрових пристроїв і програм та мають характер зображення.

Основним принципом доповненої реальності (Augmented Reality (AR)) є сполучення на екрані реального поточного зображення й віртуальної інформації, що має безпосереднє відношення до видимих об'єктів. Технологія доповненої реальності дозволяє доповнити навколишню дійсність новою інформацією, яка може бути у вигляді тексту, зображення, відео, звуку, тривимірних об'єктів. Використовуючи можливості доповненої реальності в освіті, можна візуально відтворити процеси, які важко або майже неможливо відтворити засобами

реального миру й просто зробити процес навчання захоплюючим і зрозумілим. Принцип технології доповненої віртуальності (augmented virtuality, AV) полягає у тому, що віртуальну реальність доповнюють реальними об'єктами.

Сьогодні технології доповненої й віртуальної реальності активно розвиваються й охоплюють все більшу кількість галузей застосування. За функціональною цінністю реалізації технологій доповненої реальності можна розділити на наступні п'ять напрямків.

1. Візуальний пошук (підказки навігаційного характеру) - пов'язаний з пошуком конкретного товару або послуги, об'єкта із запитуваними характеристиками, людей тощо. Сфери застосування: торгові центри, готелі, ресторани, сфера послуг, транспорт, логістика, поштові послуги.

2. Розпізнавання - надання інформації про об'єкт або людину, що знаходиться в полі зору. Сфери застосування: туризм, музеї, галереї, шоу-бізнес, виставки, конференції.

3. «Людина 2.0» - надання покрокових інструкцій для реалізації конкретного завдання. Сфери застосування: медицина, освіта, ремонтні роботи, транспорт, армія, поліція, служби безпеки, митниця, будівництво.

4. Екран-дзеркало /лінза - накладення віртуальних об'єктів на зображення реального середовища (зображення приміщення з розставленими предметами меблів з інтернет-магазину). Сфери застосування: електронна торгівля, дизайн приміщень, сфера краси, послуги пластичної медицини.

5. Візуалізація продукції під контекстні завдання – використовується для промислових підприємств з метою рішення інженерних або конструкторських завдань.

Якщо говорити про застосування в освіті, то для віртуальної реальності це вивчення природи, проведення лабораторних робіт з фізики, вивчення динозаврів, подорож по планетах, астрономії і багато чого іншого. Для доповненої реальності - це вивчення анатомії, хімії, астрономії. Навчання з використанням доповненої реальності має також і матеріальні плюси: відпаде необхідність у виробництві й використанні громіздких плакатів, стендів, дощок та іншого наочного приладдя, скоротяться витрати на друкування деяких підручників.

Висновки. Одним із шляхів підвищення ефективності системи української національної дизайн-освіти є впровадження в практику інновацій. Упровадження інновацій – це складний процес, який передбачає поступове оновлення і вдосконалення змісту, методів, засобів, навчальних технологій, що, безумовно, впливає на якість освітнього процесу. Дизайн – це особливий вид проектування, при якому об'єкту, крім його основного призначення, надаються якості краси, економічності, підвищеної функціональності, ергономічності (психофізичних зручностей), чіткої соціальної орієнтації тощо. Кожна інноваційна технологія має свої переваги й недоліки. Розглянуті технології доповненої реальності та віртуальної реальності безсумнівно покликані сприяти підвищенню професійної компетентності майбутніх дизайнерів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дубасенюк О.А. Інновації в сучасній освіті // Інновації в освіті: інтеграція науки і практики: збірник науково-методичних праць / за заг. ред. О.А. Дубасенюк. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. – С. 12-28.

НОВАЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ ДИТЯЧОЇ ІГРОВОЇ КНИГИ

***Анотація.** Розглянуто матеріально-конструктивні новації в архітектурі дитячої книги та їх вплив на ефективність сприйняття реципієнтом. З'ясовано стан та тенденції даної галузі дизайну. Різновиди ігрових книжок структуровано за класами.*

***Ключові слова:** архітектура книги, ігрова книжка, носії.*

Вступ. Концепція дитячої книжки сьогодні передбачає новий підхід до організації життєдіяльності книжкового продукту та її архітектури за рахунок комплексу матеріально-конструктивних і дидактичних засобів, завдяки яким значно зростає ефективність функціонування та сприйняття книги маленьким реципієнтом. Підвищення комунікативних властивостей книжки досягається через функціональну насиченість, «ущільнення» книжкової форми, її книжкового простору інтерактивними ігровими технологіями – матеріально-конструктивними, предметно-іграшковими доповненнями та графічними дидактичними завданнями.

Поєднуючи в матеріальній конструкції літературний, образотворчий, а нині – навіть предметно-іграшковий матеріал, книга набуває особливої зовнішньої форми, оригінальної конструкції, відповідного художнього оформлення та поліграфічного виконання, що допомагає дитині не лише читати і розглядати її, але й взаємодіяти з нею в межах книжкового простору: розкласти, грати, розфарбовувати, театралізувати, моделювати, «жити» в ньому. Саме основна властивість – інтерактивність книги, дозволяє вважати її матеріально-конструктивну основу «живою» архітектурою, що виконує свою утилітарну функцію – на кшталт «розумного дому», устаткованого найсучаснішими технологіями.

Впровадження в технологію виготовлення й оформлення ігрових дитячих книжок нових матеріалів і цифрових технологій значним чином розширило можливості художнього книготворення. Проте у дослідженнях типології сучасної дитячої книги (К. Волощук, М. Єфімова, Е. Огар, П. Таланчук та ін.) існують проблеми конструктивної ідентифікації розмаїття книгоформ за носіями та їх систематизації. Одним із шляхів уніфікації книжкових архітектурних форм є групування ігрових дитячих книжок за класами у відповідності використаних матеріально-конструктивних носіїв.

Виклад основного матеріалу. Не зважаючи на пресинг новітніх технологій у книжковій галузі та конкуренцію на книжковому ринку, класична паперова ігрова дитяча книжка своїми різновидами поки очолює ієрархію інтерактивних книжок для дітей. Спираючись на базові ігрові рухомі елементи, удосконалені технології рубок і вирубування, фальцювання і біговки, дизайнери демонструють невичерпність потенційних можливостей паперу і картону. Створюючи різноманітність форм ігрових дитячих книг, розширюючи їх семантичні завдання, вони перетворюють їх в інтерактивні видання. Це: книжки-пазли, книжки з наклейками, арт-розмальовки, книжки з віконцями, книжки-комплекти з додатками (календарі, ростоміри), книжки-качалки, книжки-сумочки, книжки-тунелі, книжки-крутилки тощо.

Унікальним явищем у книжковому мистецтві є новий синтетичний вид книжок, що поєднує книжкове мистецтво і сучасні ігрові технології – книгу і предметно-іграшкове устаткування. Таке сполучення дозволяє дати йому назву «комбінована книга». Поєднання паперово-картонної основи з різними непаперовими додатками охоплює групи книг з предметно-іграшковими, звуковими або оптично ілюзорними доповненнями (скульптури, ляльки, м'які іграшки, ігрові модулі та аксесуари, іграшкові музичні інструменти, прилади, матеріали і інструменти для малювання, письма, рахунку, CD-диски і т.д.). Додатковими матеріалами є пластмаса, EVA-піна, натуральні і синтетичні тканини, штучне хутро, плівки, метал, магніт і т.д. Непаперові доповнення, їх фізичні властивості, фактура, форма, колір разом з паперовою конструкцією книги і графічно-знаковими зображеннями утворюють

специфічну структуру мови книги, яка надає «додаткову інформативність» [1, 162] та ще більше розширює інформаційно-пізнавальні, естетичні й ігрові можливості такого виду видань. Це: книги з очами, книжки-тактилки, книги-магніти, книги-кубопазли, книги з колесами, книги з ляльками, музично-звукові книги тощо. Конструктивні доповнення можуть бути як невід'ємною частиною матеріальної конструкції книги (стрілки годинника, колеса, фактурні вставки, очі в блістері, клавіатура), так й автономним додатком до книжкового блоку упакованого в контейнер, блістер, конверт (фломастери, ручка, маркер, магнітні фігурки, ляльки, CD-диски). Конструктивним доповненням виступає й суперобкладинка книжкового блоку у вигляді м'якої іграшки, рюкзака, сумочки або валізки. Сучасні звуко-музичні видання видавництва: «Перо», «Розумна дитина», «Махаон-Україна» містять найрізноманітніші конструктивні поєднання з книжковою основою музичних модулів або додатків. Це: вбудовані кнопки, чипи, іграшкові міні-піаніно, ксилофони або автономні іграшкові радіо мікрофони, CD-диски та інше. Вони дозволяють відтворювати різні звуки, мелодії, пісні, озвучувати літературні тексти не тільки при натисканні певних кнопок або клавіатури на іграшкових музичних інструментах, а й при розкритті книжкового розвороту.

Специфічне книжкове новоутворення ХХІ ст. представляють ігрові книжки, носіями яких слугують природні або синтетичні матеріали та електронне устаткування. Виходячи з логічних міркувань, всі книжки, що не містять паперової основи, означимо як клас «непаперова книга». Відштовхуючись від властивостей використаних у носіях матеріалів, даний клас можна поділити на два види: тактильна книжка та електронна інтерактивна дитяча книга. Книжки демонструють нові можливості сучасних технологій з тенденцією виходу за межі книжкової форми. Непаперова книга в Україні представлена скромно. Обмежується м'якими текстильними книжками (Кашалот), книжками-пишками з EVA-піни (Розумна дитина, Перо), аква-книжками (Перо+Росмэн-Пресс), аудіо книгами (Наш формат, Українська аудіокнига) та електронними виданнями (iRevolution, Glowberry Books, Windy Press, Інтербебі).

В залежності від використаних матеріалів тактильна книга поділяється на: м'яку (текстиль) та тверду (дерево). Необхідно відзначити, що лише завдяки зусиллям та ініціативі видавництва «Кашалот», маленькі українці побачили в 2004 році м'яку тактильну книжку з текстилю та безліччю інтерактивних елементів. Вона виходила протягом восьми років (2004 – 2011-х), на жаль, із перервами по два роки [2]. До сьогодні жодне з інших національних видавництв, крім торгової марки з випуску іграшок «Розумна іграшка», не спромоглося випустити щось подібне. Заповнити цю прогалину взялися молоді мами, виготовляючи для своїх малюків м'які книжки власноруч. Виготовлення тактильних книжок для дітей із вадами зору досі залишається поза зором держави, ініціативу виявляють лише окремі бібліотеки (Херсон) та волонтери (Київ). Це стосується також випуску аква-книжок та книжок з натурального дерева, видання яких і досі не налагоджено українськими видавництвами.

На відміну від інших видів книжок, тактильна книжка надає необмежений спектр сенсорних відчуттів, розважально-пізнавальних та утилітарних функцій, що дозволяє залучати до книжки малюків від народження. Для виготовлення тактильних книжок використовується найрізноманітніший матеріал – тканина різної якості й фактури, картон, пластик, клейонка, хутро, гума, кольорова плівка, наповнювачі природні (крупа, зерно) та синтетичні (поролон, поліестр), дерево, металева фурнітура, шнури, різноманітні іграшкові та швацькі аксесуари (нитки, гачки, кнопки, гудзики, блискавки, липучки тощо). Тактильні книжки-фігури, книжки-забавки доповнюються звуковими модулями, вставками з шелестких плівок, зерна або крупи, наприклад «Веселий оркестр» торгової марки «Tiny Love», (Ізраїль). Головною вимогою до таких книжок є їхня безпечність і нетоксичність. Перевага тактильних книжок – довготривалість, оскільки їх неможливо розірвати, на відміну від паперу, та багатофункціональність: спати, мити, прасувати, прати, слинити, гризти, жувати, плавати, читати.

Важливою і невід'ємною складовою сучасної дитячої культури став мультимедійний продукт – інтерактивна книга. Якщо в зазначених вище класах книжок за використаними

матеріалами взаємодія дитини з різноманітними додатками до книжкової основи не виключала уявної інтерпретації книги, то електронні інтерактивні книжки, навпаки, «заміняють уявну інтерпретацію художнього об'єкта реальною дією, що матеріально його трансформує» [3, 202]. Матеріальними основами інтерактивних електронних книжок є електронні носії (диски, on-line), що й відтворюють зміст літературного твору на відповідній електронно-цифровій техніці (монітор, планшет, навушники). У відповідності до технології відтворення літературного твору, електронну книгу поділимо на два типи: електронно-цифрова та голосова книга. Електронно-цифрова книга може виконувати широкий спектр функцій, що розкривають зміст літературного твору: озвучення, візуалізація образів у графічних зображеннях, часто в 3D моделях. Вона містить арсенал універсальних інтерактивних елементів, зокрема – анімацію, навчальні або розважальні завдання, ігри з віртуальним рухом, обертанням, перегортанням, стрибанням, освітленням, різноманітними спецефектами. Дані технічні можливості дозволяють реципієнту реально впливати на становлення твору та виконувати одночасно роль художника й глядача. До голосової книги відносяться аудіо видання, що відтворюють лише озвучення літературного тексту без звичайних візуальних шрифтово-графічних зображень і кольору.

Висновки. Таким чином, запровадження у паперовий носій непаперових додатків та заміна класичної паперово-картонної основи на інші матеріали дають підстави стверджувати, що в дитячому книготворенні сформувалися три основні види, або класи, ігрової дитячої книжки: паперова книга, комбінована книга та непаперова книга (тактильна і електронна).

Кожен із класів ігрових дитячих книжок поділяється на різновиди залежно від матеріальної конструкції, матеріально-технічного устаткування книги, пов'язаних із змістом твору, семантичними завданнями та віком читача. Запровадження в архітектуру ігрових дитячих видань нових матеріальних носіїв, предметно-іграшкових додатків із їхнім кольором, фактурними та фізичними властивостями, не лише розширює інформаційно-комунікативні характеристики книжки-іграшки та читацьке коло, але й формує нову естетику книги. Незважаючи на відмінність, книжкові класи демонструють загальний потужний ігровий потенціал, багатовекторність ігрових книгоформ різноманітних матеріальних конструкцій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Валуєнко Б. В. Архітектура книги. Київ : Мистецтво, 1976. 212 с.
2. Дитяча книжка-іграшка «Кашалот». URL : http://www.margaritka.dp.ua/?page_id=7051
3. Малик Г. Незвичайні пригоди Алі в країні Недоладії. Вінниця : Теза, 2011. – (інтерактивна книжка на CD, 2 диск).

УДК 378.014.6(430)

*Маріанна Прусова
(Полтава, Україна)*

ПІДВИЩЕННЯ ЯКОСТІ ВИЩОЇ ОСВІТИ У НІМЕЧЧИНІ

Анотація. Стаття розглядає особливості сучасної вищої освіти в Німеччині, акцентуючи увагу на її реформуванні в умовах інтеграції європейських держав та підвищення якості освітнього процесу. Окремо досліджується роль новітніх технологій та інновацій у забезпеченні якості освіти, а також досвід Німеччини в контексті Болонського процесу та міжнародної мобільності студентів. Особливу увагу приділено інструментам забезпечення якості, таким як експертиза та акредитація, які допомагають вдосконалювати систему вищої освіти країни. Автор підкреслює важливість інтеграції національних освітніх систем у єдиний європейський простір, що забезпечує підвищення конкурентоспроможності випускників та сприяє мобільності студентів.

Ключові слова: вища освіта, Німеччина, Болонський процес, якість освіти, інновації, акредитація, експертиза, інтеграція, міжнародна мобільність, європейський освітній простір.

Сучасне століття — століття інтеграції держав і національних культур. Воно сповнено культурним та духовним плюралізмом, мерехтить нововведеннями, і, як наслідок, час постійно кидає особистості нові виклики. Всебічний гармонійний розвиток кожного індивіда став сьогодні невід’ємною складовою успішної соціалізації, професійної реалізації, формування громадянської свідомості й підвищення культурного рівня. Лівову долі у цьому процесі займає саме вища освіта.

У зв’язку з бурхливим розвитком цивілізації проходить суттєва актуалізація проблеми підвищення якості вищої освіти у багатьох високорозвинених країнах. Сьогодні система освіти переживає процес фундаментальної перебудови, яка відбувається в умовах розвитку соціальних та культурних сфер життя суспільства, постійно підвищується роль комунікації та інформаційних технологій.

Мета статті полягає в з’ясуванні особливостей сучасної вищої освіти у Німеччині та з’ясуванні ролі новітніх технологічних нововведень, що підвищують її якість, у забезпеченні якості освітнього процесу у вищих навчальних закладах.

Якість освіти належить до тих опорних категорій, навколо яких концентруються методики й технології її організації у відповідності з викликами епохи та запитамі суспільства. Якісна освіта повинна давати можливість кожному індивіду залежно від його інтересів і можливостей здобувати повноцінну, безперервну освіту відповідного рівня в усіх її формах [1, с. 127].

Багатовимірної проблеми якості освіти у європейських країнах торкались у своїх наукових роботах такі відомі дослідники як Е. Е.Сухова, Д. Гут, Т. В. Фуряева, Л. А. Шеремет, Г. Н. Мотова та ін..

Важливою подією у розвитку вищої освіти стало створення єдиного освітнього європейського простору, що зумовило необхідність реформування систем вищої освіти європейських країн. Постали вимоги до здійснення структурних перетворень вищої освіти за узгодженою системою критеріїв, характеристик і стандартів. У цьому контексті важливим є вивчення зарубіжного досвіду, зокрема досвіду Німеччини, щодо реформування вищої освіти, підвищення її продуктивності та якості.

Німеччина має чотириступеневу систему освіти: початкова, двоступенева середня освіта та вища освіта. 10-річна шкільна освіта є обов’язковою, загальною та безкоштовною. Найбільші повноваження у розвитку і регулюванні освіти має не держава в цілому, а окремі федеральні землі. Це призводить до деяких розбіжностей у системі освіти в 16 землях, проте в загальних рисах система освіти у кожній землі має незначні розбіжності з сусідами, незважаючи на різні ландтаги. [2, с. 89].

Німеччина — країна, яка має споконвічні традиції розвитку освіти, що дозволяють їй займати провідні місця у світових рейтингах; це та країна, яка є одним з ініціаторів та активних учасників Болонського процесу [3, с. 105].

У рамках Болонського процесу забезпечення якості вищої освіти декларується як найважливіший орієнтир політики європейських держав у сфері освіти. У програмних документах країн, залучених до участі у Болонському процесі зауважено, що діяльність у галузі вищої освіти в умовах змін, що відбуваються у світі, повинна здійснюватися під трьома основними гаслами, які детермінують роль і функції освіти в соціальному, економічному, політичному, культурному та моральному розвитку. Це передусім відповідність вимогам сучасності, інтернаціоналізація, а також якість надання освітніх послуг [4, с. 23].

У Меморандумі про вищу освіту Комісії Європейських співтовариств (1991 р.), якість визначається як найбільш ефективне використання як людських, так і матеріальних ресурсів вищої школи; поширення наукових розробок і максимально можливе їх застосування в навчальному закладі; оптимізація вступу до ВНЗ і удосконалення форм атестації студентів; підвищення професійної компетенції викладачів.

У Всесвітній декларації про вищу освіту для ХХІ століття, що була прийнята 1998 р. на організованій ЮНЕСКО Всесвітній конференції з вищої освіти, якість у галузі вищої

освіти трактується як багатовимірна концепція, яка «повинна охоплювати всі її функції і види діяльності: навчальні і академічні програми; наукові розробки і стипендії; комплектацію кадрами; учнів та їх батьків; будівельні споруди; матеріально-технічну базу; устаткування; роботу на благо академічного середовища й суспільства загалом» [5, с. 140].

З метою досягнення об'єктивності процедури забезпечення якості вищої освіти створюються незалежні структури — Національні агентства із забезпечення якості вищої освіти. Незалежність цієї структури повинна бути підтверджена офіційними документами.

Останніми роками значно зросло міжнародне співробітництво між європейськими агентствами із забезпечення якості вищої освіти. Воно включає такі форми, як залучення іноземних фахівців з окремих дисциплін у процес оцінки якості вищої освіти або включення їх до складу комісій з акредитації; включення іноземних колег або експертів в орган управління або керівний комітет агентства тієї чи іншої країни; використання існуючих міжнародних стандартів і критеріїв при оцінці й акредитації та використання розроблених на міжнародному рівні показників рівня навченості для ступенів. Згодом національні критерії кваліфікації повинні будуть злитися в єдину структуру вимог кваліфікацій Європейського простору вищої освіти, які формуються на основі загального розуміння результатів навчання й компетенцій, що отримуються випускниками вищих навчальних закладів [6, с. 16-18].

З метою підвищення якості вищої освіти була запропонована система оцінки, яка ґрунтується на інтеграції двох складових — експертизи (атестації) та акредитації.

Вагоме місце у підвищенні якості освіти посідає експертна діяльність в галузі вищої школи Німеччини. Надзвичайно важливим елементом експертування є виявлення та змістове визначення напрямів інноваційного розвитку кожного університету, надання компетентної допомоги та створення стратегічного проекту, який містить відповідні аспекти удосконалення системи освіти у майбутньому, задуму щодо актуального та всебічного розвитку вищого навчального закладу.

Експертиза включає декілька етапів або циклів: самоекспертизу, зовнішню експертизу та впровадження результатів внутрішньої та зовнішньої експертиз в практику. Особливістю самообстеження є організація постійного діалогу між всіма учасниками навчально-виховного процесу, головна увага при цьому звертається на вивчення стану та шляхів вирішення декількох питань, зокрема, результатів університетського навчання, умов забезпечення якості в контексті актуального та найближчого розвитку вищого навчального закладу. Другий етап експертизи здійснюється спеціальною комісією, до складу якого входять зовнішні експерти — представники агенції. Зовнішня експертиза акцентує свою увагу на чотирьох позиціях: задоволення учасників освітнього процесу; характеристики навчальних успіхів; калькуляція витрат, а також аналіз засобів та затребуваність випускників в професійній практиці. Головними методами експертної діяльності є бесіди з керівництвом, викладачами, студентами, науковими та технічними робітниками. Кінцевий письмовий звіт експерта надається через декілька тижнів на факультет, який має можливість його обговорити. На третьому етапі відбувається впровадження в практику результатів внутрішньої та зовнішньої експертиз. На основі підсумкового звіту експертної комісії між факультетом або відповідним відділенням і керівництвом вузу укладається спільна угода про проведення заходів щодо усунення виявлених недоліків, а також закріплення й подальшого посилення позитивних сторін діяльності [7, с. 34].

Акредитація констатує факт відповідності мінімальним стандартам і вимогам на момент проведення перевірки. Процедура акредитації є вторинною по відношенню до експертизи і здійснюється на основі її результатів.

Основним в оцінці ефективності освітньої діяльності вищих навчальних закладів у Німеччині стають не планування і реалізація навчального процесу (зміст навчальних планів, навчальний час тощо), а результати освіти: отримані студентами знання, компетенції і навички, у тому числі за рахунок їх самостійного навчання й самоосвіти. Центр уваги все відчутніше зміщується із самого процесу навчання (навчальні програми, академічна успішність студентів) на компетентнісний підхід із орієнтацією на професійну й особистісну

підготовленість і в першу чергу на працевлаштування випускників, що й повинно бути одним з головних критеріїв результату освіти.

У зв'язку із бурхливим розвитком системи вищої освіти та прагненням держави до підвищення її якості у Німеччині простежуються тенденції інтернаціоналізації в освітній галузі: 1) орієнтація структури та змісту навчальних планів і програм на міжнародні перспективи, наприклад, за останні 5 років затверджено 400 нових спеціальностей міжнародного зразка; 2) зростаюча ініціатива з підтримки міжнародних проектів з метою обміну досвідом щодо забезпечення якісної освіти у ВНЗ; 3) зростаюча мобільність студентів за рахунок навчання та практики за кордоном; 4) підвищення можливостей для вивчення іноземних мов, особливо англійської, яке реалізується не лише під час інтенсивного вивчення іноземних мов у ВНЗ, а також під час проходження практики та навчання за кордоном у рамках обміну між ВНЗ-партнерами та отримання подвійного диплому; 5) впровадження національних стандартів стосовно кваліфікацій з урахуванням головних міжнародних принципів.

Німеччина є активним учасником відомих Європейських програм, котрі сприяють підвищенню компетенції протягом усього життя й залученню в освітній процес як молоді, так і дорослих людей. Серед цих програм такі як Erasmus, Leonardo da Vinci, Grundtvig, Jean Monnet, Carlo-Schmid-Programm та інші.

В умовах інтеграції національних освітніх систем до європейського простору Німеччина внесла вагомий лепту у процес створення єдиної системи забезпечення якості вищої освіти та розробила єдині критерії її оцінки. Тим самим вона заклали базис для формування і зміцнення єдиного загальноєвропейського простору вищої освіти. Це має важливе значення для активізації академічної мобільності та збільшення працевлаштування випускників ВНЗ.

Отже, підсумовуючи вище сказане можна дійти висновку: реформування вищої освіти Німеччини спрямовано на адаптацію вищої школи до вимог світової економіки, її інтернаціоналізації та підвищення конкурентоспроможності студентів; створення збалансованої системи управління вищою освітою; забезпечення гармонійного поєднання старих університетських традицій та інноваційних методів управління освітою, фундаментальної теоретичної освіти та науково-дослідницької діяльності, доступності та високої якості освіти. У цьому контексті прогресивні ідеї німецького досвіду реформування вищої освіти можуть бути корисними для кожної країни [10, с. 744].

ЛІТЕРАТУРА

1. Освіта. [Електронний ресурс] / Державний комітет статистики України – Режим доступу: <http://www.ukrstat.gov.ua/> – 127 с.
2. Гут Д. Болонський процес: вплив реформи вищої освіти на структуру та організацію докторантури Німеччини / Д. Гут // Вища школа. – 2007. – № 3. – С. 85–94.
3. Harvey L. Defining quality / L. Harvey, D. Green // Assessment and Evaluation in Higher Education. – 1993. – V. 18 (1). – P. 9–34.
4. Енциклопедія освіти / В.Г.Кремень (голов.ред.). – К.: Юрінком Інтер, 2008. – 140с
5. Шеремет Л. А. Система оцінки якості вищої освіти в Німеччині / Л. А. Шеремет // Вісник Житомирського державного університету. Випуск 57. Філософські науки. – 2011. – с.33-38.
6. Офіційний сайт акредитаційної ради Німеччини. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.akkreditierungsrat.de>
7. Освітологія: хрестоматія: навч. посібник для студентів вищих навчальних закладів / Укладачі Огнев'юк В. О., Сисоєва С. О. – К.: ВП «Едельвейс», 2013. – 744 с.

ЕМПІРИЧНИЙ ДОСВІД ДИЗАЙН-ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Анотація. *Стаття присвячена аналізу розвитку дизайнерської освіти в Україні, зокрема на теренах Південного (Східного) промислового району в кінці XIX – початку XX століття. Автори досліджують історичні аспекти становлення дизайнерської підготовки в Україні через діяльність освітніх осередків, таких як Харківський технологічний інститут та художньо-промислова школа М. Раєвської-Іванової. Акцентується на взаємодії народного мистецтва та сучасного дизайну, зокрема в контексті творчих експериментів, що мали місце в Україні на початку XX століття, як то використання елементів українських вишивок у модерністському дизайні. Стаття також аналізує роль галицької інтелігенції у розвитку художньо-промислової освіти та вплив авангардних течій на формування дизайнерської культури. Окрім того, розглядаються питання педагогічного досвіду В. Єрмілова, важливість народного мистецтва для сучасного дизайну та розвитку дизайнерської освіти в Україні у другій половині XX століття.*

Ключові слова: *дизайнерська освіта, український дизайн, народне мистецтво, етнодизайн, художньо-промислові школи, авангард, модернізм, вишивка, Харківський технологічний інститут, В. Єрмілов, галицька інтелігенція, наукові праці, історія дизайну, педагогіка дизайну.*

Поодинокі свідчення появи в Україні діяльності, яку в світі прийнято називати дизайнерською, зафіксовані у працях, що вийшли друком у найпотужнішому в Україні промисловому районі кінця XIX – початку XX ст. – так званому Південному (за тодішньою імперською назвою), а по суті Східному – з огляду на територіальні межі України.

З урахуванням проблеми дослідження проаналізовано значну кількість теоретичних джерел, присвячених історичним, теоретичним і прикладним питанням українського народного декоративно-прикладного мистецтва і сучасного етнодизайну. Зокрема, розглянуто наукові праці Є. Антоновича, Л. Данченко, Л. Жоголь, П. Жолтовського, А. Жук, Я. Запаска, Р. Захарчук-Чугай, Т. Кари-Васильєвої, Т. Косміної, Ю. Лашук, К. Матейко, В. Могилевського, О. Найдена, О. Ноги, Б. Тимківа, В. Самойловича, М. Селівачова, М. Станкевича, В. Титаренко, О. Федорука, В. Щербака й ін.

Мета статті – проаналізувати емпіричний досвід дизайн-освіти в Україні.

Друковані джерела мають відомості про започаткування освітніх осередків, які продукували елементи дизайнерської підготовки майбутніх проектувальників та художників-ремісників. Найбільшої інформації надають звіти про діяльність Харківського технологічного інституту та художньо-промислової школи М. Раєвської-Іванової. Були в Україні ще інші центри, де до проектування вишитих виробів і сучасного на той час одягу залучалися художники-новатори. Так, наприклад, джерелом абстрактних кольорових композицій були українські вишивки села Вербівка, що на Черкащині. На їх основі художниками-авангардистами конструювалися панно з різноманітних геометричних фігур, побудованих на поєднанні контрастних кольорів. Розроблялися нові принципи моделювання одягу, декору інтер'єру.

В атмосфері творчих пошуків народжувалися нові форми сучасного мистецтва. В Москві 6 – 9 грудня 1917 р. відбулася друга виставка сучасного декоративного мистецтва, на якій експонувалося понад 400 зразків вишивок, виконаних майстринями Вербівки за ескізами майже всіх художників-супрематистів. Вони свідчать про експериментальні пошуки під час створення композицій, в яких предметна форма конструювалася з різноманітних геометричних об'ємів, побудованих на поєднанні контрастних кольорів. Фольклорний архетип народного мислення вони підняли на космічний рівень планетарного значення. У 1915 – 1917 рр. Наталя Давидова з Казиміром Малевичем у Вербівці розробляє нові принципи моделювання одягу, що було невід'ємною частиною завдань, які постали перед мистецтвом нової епохи.

У статтях С. Одзивольського, Т. Мунніха, Н. Меруновича знаходимо свідчення про вельми активний розвиток художньо-промислової освіти у Галичині, яка тяжіла більше до декоративно-прикладних засад. Перші статті, присвячені осмисленню «виробничого мистецтва», з'явилися у 20-х – на початку 30-х рр. XX ст. Більшість зі статей, які були опубліковані в журналах «Нова генерація», «Авангард», «Життя і революція», відображали захопленість духом експерименту, почуттям причетності до творення нового мистецтва, яке має сприяти розбудові нового суспільства. У брошурі В. Поліщука, присвяченій творчості В. Єрмілова, висвітлені новаторські розробки майстра, якого називають піонером вітчизняного дизайну.

Друга половина 30-х, 40-і та 50-і рр. XX ст. не залишили у радянській мистецтвознавчій думці навіть поодиноких статей, котрі б висвітлювали розвиток дизайну в Україні. Однак, певні відомості про творчі процеси, що стосуються окремим проблемам функціонування дизайну, містяться у виданнях 30-х рр. XX ст., які вийшли друком на західноукраїнських землях.

У 60 – 80-х рр. XX ст. публікувалися статті на сторінках московських видань, які фрагментарно висвітлювали дизайнерські події в Україні, адже своїх власних професійних журналів чи збірників в Україні на той час не було. У журналі «Техническая эстетика» та наукових збірниках ВНДІТЕ (Всесоюзного науково-дослідного інституту технічної естетики) вийшли друком статті Б. Бойтка, Д. Котенка, В. Лістрового, Б. Войно-Данчишина, О. Баришева, В. Єлькова, О. Шеховцова, В. Пузанова, О. Бойчука та ін.

Видання у 1975 р. монографії З. Фогеля «Василь Єрмілов» стало важливою подією у розвитку теорії вітчизняного дизайну. Аналізуючи творчість майстра, вчений відзначав різноманітність його художніх пошуків, де поруч з художньо-конструкторськими роботами неабияке місце посідали розробки українського народного орнаменту.

Попри розмаїтість його творчих уподобань, що часто викликали звинувачення колег в еkleктизмі, своїм головним завданням В. Єрмілов вважав зробити «світ, який все в більших масштабах ставав світом техніки, був у той же час по-людяному прекрасним. Це значить, що прекрасними, доцільними, доступними, красивими – мають бути речі: уся сукупність речей, котрі оточують людину повсюди – у праці, побуті, на відпочинку, навчанні, громадській діяльності» [1, с. 23]. Вчений зауважує на тому, що одним з найважливіших завдань для подальших досліджень має стати вивчення педагогічного досвіду В. Єрмілова.

Харківській школі дизайну присвячена ціла низка наукових праць. Розпорошені по приватних колекціях навчальні завдання В. Єрмілова, а також відсутність відомостей щодо місця знаходження розроблених ним програм до сьогодні залишають питання про мистецтвознавчу та педагогічну спадщину знаного майстра.

Систематичний друк наукових розвідок про вітчизняний дизайн розпочався з початку 90-х рр. XX ст. Причиною цього послужила поява цілої низки українських наукових видань. Особливо слід відзначити монографію О. Ноги «Українська художньо-промислова кераміка Галичини 1840 – 1940 рр.». У цій праці вчений присвятив окремий розділ художньо-промисловій освіті. Автор висвітлив головні етапи її розвитку і слушно зауважив, що рух за створення художньо-промислових шкіл в Україні (як на Сході, так і на Заході) почався одночасно саме в 1870 – 1877 рр. В ньому брали участь знані діячі культури та чиновники високого рангу. Підкреслюючи роль галицької інтелігенції у тому русі, під тиском котрого було утворено при Відділі красів «Комісію красів для справ промислу домашнього і ремісничого», автор говорить, що вона мала на меті в першу чергу організацію та розвиток фахових художньо-промислових і ремісничих шкіл. Власне галицька інтелігенція і відіграла найважливішу роль в позитивних зрушеннях Галичини в сфері художньої промисловості. Діяльність галицьких інтелігентів на 1984 р. сприяла активності художньо-промислового руху, збільшенню промислових шкіл до 31 та шкіл «заводових» до 32 (з котрих чотири мали державний статус), поживавленню науково-видавничої та культурно-просвітницької діяльності в 80-90-х рр. XIX ст. Тому ці тенденції мали загальноєвропейський характер.

Утворивши потужне підґрунтя для подальшого розвитку дизайну, активні пошуки новітніх художніх рішень у першій третині XX ст. стали об'єктом спеціальних досліджень у

сучасному мистецтвознавстві. Так, зокрема, у монографіях Л. Соколюк «Графіка бойчуківців» та О. Ільницького «Український футуризм» міститься цінний матеріал щодо осмислення загальнокультурних чинників формування самобутнього українського графічного дизайну 20 – 30-х рр. ХХ ст.

Тривале вивчення Л. Соколюк творчої спадщини М. Бойчука дало свій результат: фундаментальна праця «Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва» [2]. Особливий інтерес привертає розділ згаданої праці «Школа М.Бойчука та «виробничий рух». Авторка зазначає, що «виробничники», відкинувши станкові форми, вважали, що мистецтво нової, «пролетарської» доби повинно зосередити свої завдання на творенні естетичного середовища для народних мас, на зв'язку мистецтва з промисловим виробництвом. Попри межі часу, «виробничники» закладали теоретичні основи сучасного дизайну.

Етномистецькі традиції у модерні та авангарді висвітлює стаття М. Станкевича [3]. Важливими є спостереження автора щодо узгодженості формотворчих параметрів мистецтва авангарду з етномистецькою традицією. Вчений, щоправда, застерігає: «У художній системі авангарду зв'язки із етномистецькою традицією не лежать на поверхні. Вони чисто концептуальні й не випадкові. При цьому є очевидним той факт, що в одних мистецьких напрямках авангарду такі зв'язки більш виразні, в інших – приховані, або відсутні цілком» [3].

Пошук глибинних зв'язків між народною творчістю та сучасним мистецтвом (дизайном у тому числі) – є головним напрямком теоретичних розробок М. Станкевича. Приміром, у статті «Народне мистецтво і дизайн», вченим запропоновані прийоми порівняльного аналізу, висвітлюється логіка основних рівнів формотворення народного мистецтва і дизайну. Українське народне мистецтво і дизайн не відокремлені глухою стіною, вважає вчений. Низка характерних і логічно вмотивованих рівнів формотворення дозволяє порівнювати твори дизайну та ужиткового мистецтва, серед яких М. Станкевич виділяє: функціональний рівень, рівень матеріалів, технологічний рівень, антропомасштабний рівень (людина – міра всіх речей), рівень інтер'єру (середовище – міра всіх речей), рівень екстер'єру, семіотичний рівень. «Досвідчений народний майстер у своїй уяві поєднує усі необхідні якості в єдине ціле і в результаті народжуються предмети логічні, зручні, конструктивні і досконалі. Саме в цих предметах виразно виступає вміння майстра синтезувати форму залежно від її функціонального застосування» [4]. Можна говорити про те, що витоки дизайну сягають не лише професійного мистецтва, технічного конструювання і виробництва, а й раціонально-мистецьких основ традиційної творчості, – підкреслює вчений. Саме тому майбутнє вітчизняного дизайну він вбачає у засвоєнні етномистецьких ідей і традицій. І, власне, саме це є основою курсу етнодизайну для студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

Подібні думки висловлює П. Татіївський, який здійснив структурний аналіз художньої мови предметної творчості на матеріалі місцевих ремісничих традицій, виявив компоненти, що визначають його регіональну своєрідність, типологічні якості регіональної культури тощо [5]. Образний стрій, на думку П. Татіївського, являє систему типізованих, сягаючих до давніх праформ, образів, що відбивають ціннісні уявлення регіональної спільноти. Пластична культура охоплює засоби художнього виразу, традиції зображення, стійкі композиційні схеми, прийоми формоутворення, конструктивні прийоми, колорит. Технічні особливості ремісництва полягають у прийомах ручної праці, засобах обробки матеріалу, навичках формотворчості, у яких відбивається регіональний досвід духовно-практичного засвоєння місцевої природи. На думку вченого, саме на прикладі окремих кустарних промислів можна простежити феномен регіонального стилю в етнодизайні [5, с. 12].

Окремої уваги заслуговують праці, які відбивають головні етапи розвитку теорії дизайну в СРСР, а саме у колишньому ВНДІТЕ. Саме цей науково-дослідний осередок визначав головні напрями досліджень, поступово формуючи методологічний фундамент дизайнерської професії. Зокрема, О. Генісаретський запропонував такі важливі для теорії

дизайну методологами, як «тематичне проектування», «проектівідповідність культурних значень», «екологічна естетика» тощо [6]. К. Кантор увів парадигму проектування як відокремлену від практично-виробничої діяльності функції «цілепокладання», вільний прояв якої стикається з космічним універсалізмом творчої свідомості, що реалізує у проектній мові головні задуми та цінності культури. В. Сидоренко дослідив безпосередньо процес становлення ідеї проектної культури та її втілення в естетиці дизайнерської творчості.

У загальному обсязі наукової, мистецтвознавчої літератури, врешті, простежується низка публікацій, присвячена суто сучасним проблемам розвитку дизайну в Україні. Доцільно серед них виокремити такі групи: 1) дизайнерська освіта; 2) національна модель дизайну; 3) постмодерністичний підхід до осмислення мистецько-дизайнерських проблем. Перша група кількісно найбільша і містить публікації, побудовані здебільшого на практичному досвіді викладання основних дизайнерських дисциплін в українських ВНЗ. Надзвичайні темпи розвитку дизайнерської освіти в Україні поширили зазначений напрям дослідження. Методичні розробки, узагальнення досвіду викладання і пропозиції щодо інноваційних технологій в дизайн-освіті посідають важливе місце у загальному обсязі публікацій.

Попри надзвичайну чисельність публікацій методичного характеру, єдиною фундаментальною працею серед них і до сьогодні залишається колективна монографія під назвою «Харківська школа дизайну». В ній послідовно розглядається історико-культурні передумови та особливості становлення художньо-промислової освіти у Східному регіоні України, головні принципи підготовки дизайнерів та організації навчального процесу в Харківському художньо-промисловому інституті (нині Харківська державна академія дизайну і мистецтв).

Творення «національної моделі дизайну» реалізувалося спробами етнізації шрифтів, оздобленням творів народним орнаментом, використанням «національних» образів чи сюжетів. Проте наведені приклади доводять, що сама національна форма, без урахування особливостей національного синтаксису комунікації, не творить національного стилю.

Сучасний дизайн завжди орієнтується на новітні технологічні досягнення, авангардні течії (те, що викладалося з цієї тематики 5 років тому, нині стає вже неактуальним), а для розробки повноцінних освітніх програм не вистачає навчально-методичної літератури і особливо вітчизняної. Все це, на жаль, говорить про те, що дизайн в Україні знаходиться на самому початку шляху свого розвитку, однак наше завдання – підкреслити всю важливість усвідомлення цієї проблеми, яка на сьогоднішній день повинна зайняти не останнє місце у великому списку завдань державної національної політики.

Упровадження інноваційних методів вдосконалення освіти в Україні – процес тривалий і успішність реалізації такого підходу до української дизайн-освіти багато в чому визначається особистісно-професійною позицією педагогів, їх ставленням до цієї проблеми і, звичайно, здатністю до подолання стереотипів у професійній діяльності. Однак головне – визначення повного списку завдань інноваційної діяльності стане можливим тільки тоді, коли всі учасники освітнього процесу отримають відповіді на більшу частину питань, які ставить перед суспільством сучасне життя.

У попередньому підрозділі було з'ясовано, що розвиток дизайну та дизайн-освіти у світі відбувається поступовим закономірним шляхом, який зумовлений низкою соціально-економічних, мистецьких та освітянських чинників. Сучасна вітчизняна дизайн-освіта є складовою цього процесу, однак їй притаманна власна специфіка, спричинена історичними, географічними, економічними, національно-етнічними та психологічними обставинами й умовами.

Аналіз виявлених тенденцій у зіставленні з основними концепціями реформування і модернізації вітчизняної дизайн-освіти дозволив нам визначити теоретичні положення, що спрямовані на актуалізації і розвиток вітчизняного дизайну та дизайн-освіти:

1) взаємозалежність розвитку дизайну та дизайн-освіти, тобто рівня художньо-естетичної і проектної культури суспільства та вимог до професійної компетентності дизайнера;

2) стан дизайнерського мистецтва та його значущість для розвитку національної культури;

3) зорієнтованість навчальних закладів на розвиток особистості дизайнера як творця національної культури;

4) значущість ідей людиноцентризму у підготовці дизайнера, якими зумовлюються не лише суто професійні характеристики, а й спосіб життя, мислення, рівень культури тощо;

5) перехід дизайн-освіти від «знаннєвої» до особистісно розвивальної та компетентнісної парадигми;

6) гнучкість творчої спеціальності, свобода вибору освітніх програм, проектування індивідуальних освітніх траєкторій, що сприяє доповненню навчальних планів актуальними спеціалізованими курсами, зокрема з етнодизайну.

Тривалі спостереження за навчальним процесом підготовки дизайнерів дозволяють стверджувати, що окремі лекційні курси не завжди враховують те, що майбутній дизайнер краще засвоює знання, якщо вони супроводжуються наочними моделями, тобто одночасно базуються на науковому й образному мисленні. Це, звичайно, складний, неоднозначний процес, що вимагає глибокого теоретичного осмислення. Педагоги здебільшого слабо розбираються в цій галузі і не сприймають саму суть феномену дизайну, працюють, використовуючи академічні знання, часто відірвані від життєвих реалій. Відповідно, студенти, що випускаються з навчальних закладів, також бувають непристосовані до сучасної економіки і соціальної сфери. Іншими словами, повинна здійснюватися професійна підготовка студентів до усвідомленої і творчої праці в умовах конкуренції і безробіття, а також до мобільного професійної діяльності, перекваліфікації та зміни професії. Більш того, повинна бути забезпечена адаптація випускників на ринку праці та можливість планування їх професійної кар'єри.

Сучасні темпи технічного прогресу зумовлюють нові вимоги суспільства до майбутніх фахівців і, як наслідок, необхідність модернізації освітніх технологій в сфері вищої освіти в цілому; і в дизайн-освіті зокрема. Особливості сучасної дизайн-освіти полягають в тому, що вона здійснюється на тлі глобалізації суспільного розвитку. Інформаційне суспільство потребує нових ідей, нових знань, передбачає формування у кожної людини нового мислення. Перспективна система дизайн-освіти повинна формувати у студента потребу в неперервному самостійному оволодінні знаннями впродовж всього активного життя. Неперервна освіта сприяє повноцінній самореалізації як на професійному, так і на особистісному рівнях. Для дизайнера це особливо важливо, бо природа його професійної діяльності вимагає різнобічного, гармонійного розвитку особистості – творчого, духовного, інтелектуального, емоційного, естетичного, національного.

Однак, на жаль, сучасна система дизайн-освіти має подвійну тимчасову спрямованість – в минуле та майбутнє. В дизайн-освіті, з одного, боку, здійснюється відтворення накопичених знань і досвіду, а з іншого – закладається і визначається вигляд майбутньої життєдіяльності, як окремої людини, так і всього суспільства в цілому. Тому система дизайн-освіти може реалізовуватися за однією з двох схем: 1) підтримуюче навчання – фіксовані методи і правила, призначені для того, щоб впоратися з уже відомими, повторюваними ситуаціями; 2) інноваційне навчання – формування здатності студентів до проектування свого та суспільного майбутнього.

Якісно нові соціокультурні умови, пов'язані з дією закономірностей становлення України як суверенної національної держави, ставлять перед педагогами в галузі дизайн-освіти завдання перегляду існуючих уявлень про специфіку об'єкта дизайну, його переорієнтацію на національні витоки. Зазначене має бути сучасним теоретичним і методологічним підґрунтям повноцінної професійної підготовки майбутнього фахівця з етнодизайну.

ЛІТЕРАТУРА

1. Поліщук В. Українське малярство. Василь Єрмілов / В. Поліщук. – Х.: Рух, 1931. – 126 с.

2. Соколюк Л. Д. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.05 / Л. Д. Соколюк; НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2004. – 35 с.

3. Станкевич М. Проблеми етномистецької традиції в модерній і авангарді / М. Станкевич // Мистецтвознавство. – Львів, 2001. – С. 9-15.

4. Станкевич М. Народне мистецтво і дизайн : логіка основних рівнів формотворення / М. Станкевич // Мистецтвознавство. – Львів, 1999. – С. 65-70.

5. Татіївський П. М. Особливості становлення та перспективи розвитку дизайну в Україні : автореф. дис. ... канд. техн. Наук : 05.01.03 / П. М. Татіївський; Київ. нац. ун-т буд-ва і архіт. – К., 2002. – 18 с.

6. Сидоренко В. Венеціанські Бієнале і проблеми сучасного мистецтва в Україні / В. Сидоренко // Сучасне мистецтво. Зб. наук. праць Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – Вип.1. – Х.: Акта, 2004. – С. 117-123.

УДК 72/75:910.4

Олена Сом-Сердюкова
(Київ, Україна)

УРНЕС СТИЛЬ ЯК ЕЛЕМЕНТ ЕТНОДИЗАЙНУ НОРВЕГІЇ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ, АДОПТАЦІЯ, ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ

***Анотація.** Розглядається «Урнес стиль» Норвегії який пройшов еволюцію від архітектурно-скульптурної форми до національного символу. Досліджується питання інтерпретацій, адоптацій та популяризації цього стилю. Дається уявлення про етнотдизайн, як взаємодію давніх форм та нових прикладних методів втілення, мета яких: розвиток національної ідеї через знання історії; розвиток смаку через залучення елементів декору «Урнес стилю» у контекст сучасного норвезького дому.*

***Ключові слова:** «Урнес стиль», орнамент, дизайн, інтерпретація, інспірація, збереження, адоптація, популяризація.*

Постановка проблеми. Культура давніх дерев'яних церков Норвегії є важливою складовою народного характеру, дає розуміння етногенезу країни протягом останніх вісімсот років. Це «образ народної традиції» за висловом Л. Дітріхсона (Dietrichson, 1892, s. 176). До нашого часу дійшло 28 церков з, приблизно, 1000 зведених протягом II пол. XI – сер. XIV сторіч. Церква в Урнесі є унікальною. Цікавість вчених викликає не тільки її архітектурні форми, але й скульптурне оздоблення. Дерев'яне орнаментальне плетиво Унесу, стало, без перебільшення, національним символом. Поняття «Урнес стиль» широко вживається в науковому, педагогічному, мистецькому середовищах та останнє сторіччя стало частиною масової культури. Комплексний підхід та синтезоване розуміння цієї унікальної пам'ятки для культури Норвегії має величезне значення. Церква в Урнесі є виразною і концентрованою формою національного культурного ландшафту.

Метою статті є: семантичний аналіз першоджерела – орнаментів Унесу; пошуки історичних джерел, які розширюють контекст розуміння пам'ятки; розгляд значення «Урнес стилю», через розуміння його історичної вартості та для формування національної ідеї. Для цього, на конкретних прикладах адаптації «Урнес стилю» в архітектурі, мистецтві та дизайні доби національного-романтизму та модернізму, аналізується це питання. Вказується на методи популяризації цієї пам'ятки у сучасній Норвегії.

Актуальність дослідження полягає у введенні в науковий обіг України матеріалів, які дають уявлення про систему наукового вивчення та широкої популяризації пам'ятки Норвегії – Урнес церкви. Розкривається значення «Урнес стилю» для національної культури через естетичні та етичні чинники.

Викладення основного матеріалу дослідження. Дерев'яні церкви були архітектурною традицією Скандинавії та Північної Європи доби середньовіччя. Проте через низку природних, кліматичних, історичних та антропологічних обставин, сталося так, що

лише у Норвегії збереглися ці давні споруди, сивина яких уводить нас у II пол. XI – сер. XIV сторіччя.

Природним чинником було те, що в Норвегії ростуть величезні довгі сосни та дуби. За часів вікінгів деревину, як будівельний матеріал, використовували для дракарів та човнів, якими ходили і в негоду Північним морем. Секрет міцності деревини полягав, по-перше, у повільності вегетації, а по-друге, у її обробці. З могутніх дерев знімали кору, коли вони ще росли. Без кори, але рясно змащене смолою, дерево продовжувало рости ще близько десяти років. Так воно консервувалось склоподібною живицею.

Враховуючи, що клімат у країні вологий, всі церкви зведені на кам'яному підклеті. Вони мають зовнішню обшивку, яка через повітряну подушку, що є природною ізоляційною та вентиляційною системою, поєднується з основним масивом церкви. Є підстави припустити, що ця подвійна система стін використовувалась здавна для будівництва церков. Таким чином, було дуже просто, при потребі замінити окремі дошки «зовнішнього шару» церкви.

Історичним фактором збереження церков стало те, що в Норвегії з кінця IX сторіччя не було громадянських війн, окремі не великі битви, як правило проходили не поблизу церков, а в подальшій історії війни точилися на морі, як то було під час II Світової війни.

Антропологічний фактор, безперечно, є основним. Тобто, не враховуючи окремі випадки, можна казати, що свідомість нації, безперервність її перебування у християнстві, сформували захисні механізми культури – власна відповідальність кожної окремої людини. Важливою, також є традиція збереження, яка на сучасному етапі проявляє себе у реставрації. Під час своїх подорожей до давніх дерев'яних церков, неодноразово помічала як кремезні парубки, спритно переміщаючись по стінам, змащували їх дьогтем. Рецепт варіння дьогтю дійшла ще з часів вікінгів. Регулярно, через кожних п'ять років, ці церкви змащуються новим шаром дьогтю і відбувається це постійно протягом сторіч.

Дерев'яні церкви Норвегії мають назву ставкірки. «Став» це давнє норвезьке слово, що означає стовп. Стовпи-стави були своєрідною рамою, якою обмежувалась головна частина каркасною конструкції (Anker, 2005, s. 29). Кірка, кірха (нім.) – то є церква. Проте, грецькою мовою, хрест – σταυρο ставро. Враховуючи, що назва став, як стовп започаткувалась у церковному будівництві, ймовірно припустити, що «фонетоп» слова пов'язаний з хрестом, як символом християнства. Тим більше, що зв'язки зі світом Візантії були і їх можна шукати в Урнесі.

У найбільш віддаленій частині найдовшого в країні Согнефіорду, на відстані 140 кілометрів від моря, розташувалась Урнес церква у оточенні вічної природи. Вода фіорду та каміння гір – це її константа. Змінними є пори року, освітлення, хмари та дощ. Але важливо розуміти, що світ з доби вікінгів кардинально змінився. Її віддаленість та загубленість у просторі, це її даність у часи людини на колесах. Тоді як в давнину, дорогою, і особливо у вимірі Норвегії, розумілось море та фіорди. В часи зведення церкви в Урнесі – вона була утаємничена, але досягалась на човнах легко тими, кому була призначена. Вона ще утримує таємниці, не дивлячись на ґрунтовні та кропіткі наукові дослідження, і тим хвилює та захоплює.

Церква в Урнесі, одна з найдавніших збережених церков, зведена упродовж 1129-1130 років. Але досі йде наукова дискусія з приводу того, скільки церков їй передували на тому ж самому місці. Від більш давньої церкви збереглися різьблені портал, дві стінні балки та кутовий стовп, які вмонтовано у північну стіну церкви 1130 року. Суперечки точаться: саме від якої з попередніх церков збереглося скульптурне опорядження. Ці орнаментальні мотиви є вищим досягненням норвезького різьбярства! Такий висновок зроблено науковим світом, враховуючи ретельні дослідження дерев'яних церков та багатий археологічний матеріал човнів вікінгів, який накопичується з 1830-х років.

Церква в Урнесі має досить великий корпус давнього різьбярства у своїх інтер'єрах. Це частина капітелей, над вівтарна арка та Розп'яття, які датуються кінцем XII сторіччя. Але «Урнес стилем» називають тільки орнаменти зовнішнього опорядження церкви і їх датування коливається від 1050 до 1070 років. Ця, так звана частина «північного порталу», є

найдавнішим церковним дерев'яним різьбленням Норвегії та водночас, її вважають базовою формотворчою ідеєю дизайну.

Поняття «Урнес стиль» сформувалось на підставі того, що це головний монумент означеного періоду. Все коло пам'яток виконаних у дереві було проаналізовано на підставі дендрологічної експертизи. Цей стиль вважається останнім стилем вікінгів, який закінчується у норвезькій історіографії 1066 роком, коли у битві під Стамфордом в Англії, загинув Гаральд Суворий. Саме він був одружений з донькою Ярослава Мудрого, Єлизаветою, яку в Норвегії звали Елісів. Про події перебування Гаральда Суворого на Русі та інтриги пов'язані з отриманням руки Єлизавети, знаходимо у книзі норвезького дослідника Г. Чйона. Н. Крутенко присвятила Єлизаветі, дочці Ярослава Мудрого монографію. Співставлення джерельної бази та інтерпретаційних методик Норвегії та України, дає зразок крос культурного підходу у обробці матеріалу. Цікаво, що у виборі оформлення книжок, обидва автори не оминули інспірацій на тему «Урнес стиль».

«Гаральду Суворому вдалось здійснити наміри свого зведеного брата Улава Гаральдсона щодо прямого контролю за усім королівством» (Галле, Дюрвік та ін., 2001, с. 25). Гаральд, як справжній вікінг та непереможний воїн обійшов на своїх дракарах Середземномор'я, декілька разів зупинявся у Константинополі. «1042 року Гаральдову гвардію використали в палацевому перевороті: руками вікінгів скинули з трону й осліпили Михаїла V Калафата» (Крутенко, 2015, с. 26). Графіті з скандинавськими рунами часів Гаральда зустрічаємо на одному з мармурових парапетів Св. Софії у Константинополі (Іванов, 2011, с. 71).

Про останню подорож Гаральда та його загибель, залишилось неповторне мистецьке свідоцтво: вишитий гобелен з Басксу довжиною у 70 м, датований 1070-ми роками. На ньому зображено похід норманів на Англію, з безліччю безцінних свідоцтв часу. Зокрема, знаходимо візуальне відтворення ставкірок. На одному з фрагментів зображено ставкірку, на боковій стіні якої вишитий «замкоподібний» портал (Neveux, 1995, р. 19). Старий портал Урнес церкви теж нагадує отвір замка. Дві різьблені балки знаходяться зараз ліворуч від portalу. Але якщо подивитись на реконструкцію О. Мое зроблену у 1955 році і порівняти з зображенням вишитої церкви під цифрою «3» на гобелені з Басксу, то спільність композиційної думки вражає (Hohler, 1999, р. 235).

Привертає увагу, що неймовірно пластичний орнамент цього давнього portalу було виконано у техніці високого рельєфу. Від тла до найбільш виступаючих частин – 7 см. «При цьому, різьблення зроблено досить варіативно: в нижній частині рельєф не сильно виступає, як це ми бачимо на рівні очей і поступово, він стає більш плоским у верхній частині» (Hohler, 1999, р. 53). Рельєф виконаний за ефектом хвилі. В даній композиції можна помітити, що центральна частина, за обрисами, повторює більш давній рельєф з боків. Вона є зразком площинного різьблення із заглибленням не більше ніж 0,5 см. Тенденція на сплюснення різьбленого рельєфу буде присутня у зразках романського стилю.

Відомий Урнеський лев, видовжений у своїх пропорціях, схожий на вовка чи собаку. Його шию кусає змія. Орнамент кіл, боротьба по колу, як символ нескінченного є тут домінуючим мотивом. Припускається, що тут закладено код Удіна, верховного бога Скандинавського пантеону. Норвезькою мовою він – Odin і, таким чином, перша літера вже формально становить коло, якому додано символічне навантаження. Найбільш поширена версія тлумачення боротьби лева зі змієм, у контексті початків церковної культури на цих землях, є боротьба християнства з язичництвом.

Можна побачити стильову спорідненість орнаментів Урнесу зі шведськими рунічними каміннями. «Припустимо, що зміст цього мотиву не показує протиріччя вдали правителя та релігійного символу. Лев та мотив боротьби тварин в «північному порталі» може інтерпретуватися як символ володаря. Це показує об'єднання влади у одній особі через соціальний, політичний та релігійний аспекти» (Anker, 2005, s. 63). Приймаючи це до уваги, більш чіткіше проступає слід Гаральда Суворого з його знанням упорядкування влади у Візантії та Київській Русі.

Зображення «звіра, що борить» чи «великого звіра» знаходимо на «носу» корабля з Усеберга, датованого IX сторіччям. Це археологічна знахідка 1904 року. «Північний портал ставкірки в Урнесе – свідство вишуканого звіриного стилю. Це його останній сполох. Чудовими зразками урнеського стилю можуть слугувати численні фібули, в тому числі фібула з Ліндхольм Хьойє, що експонується в музеї Ольборга та чудова фібула з Пітни (Сомерсет)» (Джонс, 2004, с. 356). В колекції Національного музею Данії в Копенгагені також знаходяться ювелірні прикраси цього стилю. Тож, ймовірно припустити, що зародився «Урнес стиль» у Норвегії та вплинув на середньовічну європейську культуру.

Подальший розвиток скандинавської традиції опорядження дерев'яних церков був пов'язаний з романською традицією, яка увійшла потужною хвилею. «Урнес стиль» відрізняється від романського мистецтва тим, що це був чистий звіриний стиль, з невеличкими вкрапленнями рослинних мотивів, таких як трилисник конюшини. «Цей стиль вказує на давній світ мотивів з боротьбою тварин та тваринним орнаментом» (Anker, 2005, s. 110).

Найголовніша виразна сила старого portalу в Урнесі криється у бездоганності пропорційного рішення. «Можемо припустити, що сам майстер думав перш за все про пропорції» (Hohler, 1999, p. 53). І це безперечно те, що вважається основою дизайну зараз, але дійшло відлунням до нас з історії.

Відомо, що північні ремісники були досить самостійні та незалежні. Так, коли вони бажали, то запозичували художні та технічні елементи, але, безперечно, склали свою власну культуру та довгу традицію. І саме це вплинуло на формування у подальшому, дизайну як важливого фаху в Норвегії. Ця професія тримається на давній історичній пам'яті, а «Урнес стиль» отримує оновлення в сфері етно дизайну.

Цікавим є подальша історія церкви в Урнесі, яка прислужилася важливим фактором інспірації для формування національної ідеї. Минали роки та сторіччя, церква у одному з віддалених куточків країни, стояла крізь дощі та буревії. Повернення зацікавленості до цієї пам'ятки, як загалом, до давніх дерев'яних церков відбулось у 1830-х роках. Тут спрацював фактор – роль особистості в історії.

Йохан Даль вважається засновником національно-романтичної течії в образотворчому мистецтві Норвегії. Художню освіту він отримав в Копенгагені та Дрездені. Влітку 1826 року Даль здійснює подорож по Норвегії, під час якої до нього приходять розуміння цінності ставкірок. Він запише: «Коли я 1826 року подорожував Норвегією, бачив я старі та цікаві дерев'яні церкви. Деякі з них я замальював. Коли ж я повернувся у Норвегію в 1834 році, я відчув що робиться. Кілька замальованих мною церков було знищено і на їх місці побудовано було нові у спрощеному стилі» (Anker, Askeland, & Danbolt, 1988, s. 84).

На той час ставкірки, об'єктивно були у аварійному чи напів- аварійному стані. Маленькі та темні, вони не вміщали та не влаштовували церковні громади. Даль розуміє, що це є причиною руйнації. Він також усвідомлює, що першочерговим завданням є роз'яснення населенню, що нові церкви краще будувати неподалік старих. Приклад, коли стара та нова церкви стлять поруч, маємо у Бургюнді. Паралельно з цим він ініціює обміри та замальовки церков. Для цього він запрошує свого учня, німецького архітектора Ф. Схерца. Для пояснювальних інформативних нотаток у кресленнях ставкірок, він звертається за консультацією до знавців мистецтва К. вон Руморха та А. Файє. У 1837 році Ф. Схерц виконує замальовок-креслення церкви в Урнесі. Цей малюнок є безцінним свідством того, що церква збереглась у доброму стані і тут зафіксовані орнаменти «Урнес стилю» на північній стіні.

У 1844 році Й. Даль разом з Й. Фрічем засновують «Товариство пам'яті про минуле» з головною функцією – охоронною. У 1848 році Товариства придбало у свою власність Урнес церкву за 450 крок. Тож, на сьогоднішній день, Товариство є найстарішою громадською інституцією, яка існує на засадах добровільності. Більшість давніх церков знаходяться під її опікою. Можемо казати, що до сер. XVIII сторіччя Урнес церква збереглась, дякуючи обставинам, чи за бажанням самої культури. Ми, за звичай розглядаємо історію та культуру як об'єктивні даності, але зворотна перспектива часу і уважне вглядування в масив

збереженого, підказують, що культура може розглядатися і як явище суб'єктивного порядку. З діяльністю Даля у Норвегії починається період усвідомленого збереження ставкірок.

Даль ще ставив перед собою та Товариством завдання популяризації давніх церков. Він закликає митців їх малювати. А. Тідеман у 1850-х роках робить серію живопису на тему богослужіння у дерев'яних церквах. В деяких з цих картин дослідники вважають зображенням інтер'єр Урнес церкви. У 1848 році А. Тідеман та Х. Гюде пишуть картину «Весілля у Хардангері», яка стала своєрідним національним символом. Розуміння значення давніх дерев'яних церков, як вагомого елементу ідентичності нації, стало переростати індивідуальну свідомість та переходити у культуру, через поширення інформації, ілюстрацій, газет. Почався період адоптації «Урнес стилю» масовою свідомістю. У 2010 році за ініціативою та підтримкою «Товариства пам'яті про минуле» зроблено серію фільмів «Пілігрими середньовічних церков». Пілігримництво, як подорож з певною місією, переросло суто релігійне значення. Багато норвежців присвячують частину свого літнього відпочинку подорожам по власній країні, сприймаючи та закріплюючи в свідомості її історію та культуру.

У 1899 році виходить видання у 2-х томах «Норвезьких королівських саг» Снорре Стурлусона. Над цією багато ілюстрованою книгою працювали художники Х. Егедіус, Х. Крог, Г. Мюнте, Е. Петерсен, Е. Вереншольд та В. Ветленес. Графічні чорно-білі ілюстрації заглиблюють читача у хронологію подій. Створюється асоціативний ряд духу доби через широке залучення давніх орнаментальних мотивів, у тому числі й «стилю Урнес». У 1995 році ця книга отримала перевидання і історія саг вікінгів та їх орнаментальних мотивів, увійшли що не в кожний норвезький дім.

В 1866 році було введено в експлуатацію Будинки парламенту в Осло (тоді Христіанія), за проектом шведського архітектора Е. Ланглета. Частина елементів оздоблення інтер'єру та меблів виконано з дерева та оздоблено різьбленим орнаментом, який асоціюється з декоруванням ставкірок. Це було демонстрацією духу національного самовизначення. Ці елементи етнодизайну існують і зараз, не втративши змістової актуальності та функціональності.

Взимку 1904 року сталась страшна пожежа в Олесунді. Дерев'яне місто вигоріло вщент, тоді як всі мешканці вижили. Трагедія згодом обернулась на справжнє архітектурне відродження. Німецький кайзер Вільгельм II, який кожне літо проводив у Норвегії на Согнефіорді поблизу ставкірок, допомагає місту, відсилаючи туди групу архітекторів. У співпраці норвезьких та німецьких архітекторів у досить короткий термін зводиться унікальне місто норвезького модерну. У оздобленні фасадів були зроблені орнаменти інспіровані різьбленням ставкірок. Відновлення Олесунду припадає на час виходу Норвегії з під шведської корони та набуття незалежності 7 червня 1905 року. І тим сильніше звучав голос національної ідеї у переосмисленні орнаментів вікінгів у добу модерну.

Герхард Мюнте один з засновників норвезького дизайну, починаючи з 1890 року ставить перед собою завдання відновити декоративну естетику Норвегії. Він звертається до давньої традиції дерев'яного різьблення. «Працюючи над дизайном речей у дереві та текстилі, він отримує насагу від стилю вікінгів та робіт народних майстрів» (Fiell, 2002, р. 252). Фріда Хансен, працюючи з гобеленом, доводила його естетичні та формальні елементи до продукції дизайну. Вона теж шукала інспірації у традиціях вікінгів, а рецептуру приготування натуральних барвників для вовни шукала по сільським хатам. Про це свідчить її гобелен присвячений 900-річчю хрещенню Норвегії Улавом Святим, який розміщено у притворі Кафедрального собору Ставанрега. Він є органічним за колоритом грубій фактурі кам'яних стін зведених у 1125 році.

Початок масового виробництва, як вимога злам у XIX та XX сторіч, реалізовувався в Норвегії, виходячи з пропозицій професійних художників. Вони адаптовували давні теми та формальні елементи до вимог естетики модернізму. І таким чином, високо якісний продукт, з точки зору художньої якості, ставав вжитком побуту. Функція «естетичного» у наповненні простору дому, започаткована ще на початку XX сторіччя, вибухнула у 1947 році тим, що отримало світове визнання – скандинавський дизайн.

Серед сучасних дизайнерів, які працюють з «Урнес стилем» можна назвати Сидсель Шельфіорд, яка шукає натхнення та підих високої досконалості минулого та реалізує це у роботі з текстильним одягом. Стилізації, інспірації, модифікації та інтерпретації «стилю Урнес» маємо у розробці теми вікінгів норвезькими дизайнерами. У 2010-х роках компанією «SOGN» було здійснено рекламний проект по популяризації Урнесу: методом фотопренту було оздоблено сумки, футболки, подушки, чашки. Важливо звернути увагу, що вся дизайнерська, ювелірна та сувенірна продукція, яка використовує мотиви «Урнес стилю», має право дістатися споживача, тільки при отриманні дозволу від наглядової ради «Державного відділу антикваріату». Навіть назва цієї ради досить сурова – поліція, але місія її відповідальна: слідкувати за естетичною якістю продукції. Щоб ні яким чином «персональний» чи «колективний» несмак чи кітч не торкнулись та не спаплюжили сприйняття масовою свідомістю «Урнес стилю».

Популяризація, чи розбудова персональної ментальної дороги до церкви в Урнесі почалась з II-пол. XX сторіччя. І діє вона як цілісна та комплексна програма у яку задіяні церква, наука, освіта, медія та громадські організації. Паралельно з цим, сучасна доба у Норвегії пов'язана з відкриттям родовищ нафти на шельфі у 1959 році. У назвах родовищ та видобувних платформ використані ім'я Снорре та богів скандинавського пантеону. Це не слід оцінювати як історичну рефлексію з нотою сентиментальності. Саме це був один з важливих національних посилів: сучасність працюю на усвідомлення минулого, вкладає в це гроші, виховує національно свідомих громадян. Бо кожен, хто приходить до цієї церкви знає, що Урнес церква – це є вище досягнення норвезького будівельно-різбярного генія, це найбільший внесок країни у історію світової архітектури.

У школах в програмі фаху «мистецтво та ремесло», з початкової школи та до десятого класу, наскрізною лінією проходять згадки про церкву в Урнесі. На заняттях з «скульптури та рельєфу» розглядаються дерев'яні орнаменти «Урнес стилю», аналізуються різні їх типи та заглиблюються знання. За темою «форма та функція» теж йдуть звернення до Урнесу, даються креативні завдання інспіровані образом цієї церкви. Це формує естетичний смак та етичні норми, пробуджує емоційне ставлення до пам'ятки, фіксує її присутність у культурному ландшафті держави.

В 1979 році церкву в Урнесі було внесено до списку Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. Дорога до бухти Урнес на Листрафіорді, останнього рукава великого Согне, побудована у 1982 році. З 2000 року виходило 4-х томне видання «Церкви Норвегії», де остання книга «Норвезькі ставкірки» (2005), є солідною багато ілюстрованою монографією. Тут список церков подано не за найбільш нейтральним алфавітним показником та не за хронологією, як мені вдалось встановити. А починається з головного об'єкту – Урнес церкви. Подарункове видання «NORGE – портрет однієї нації» (2004), відкриває історичну подорож по Норвегії фотом Урнес церкви, як одного з найважливіших символів держави.

Влітку 2007 року пощастило й мені побачити церкву в Урнесі. Я добре пам'ятаю той наповнений вологою повітря та власних сильних почуттів, день. Щоб дістатися неї, потрібно було з'їхати з траси на гнучкий серпантин, попливти поромом Urnes і йти пішки вгору. Щоб не бруднити докільця, усі залишають машини перед поромом. На причалі Урнесу робиться перевага для людей похилого віку: їх до церкви везе безкоштовний автобус.

І зараз ця місцевість ізольована від цивілізації. Маленька церква розчинена у природі між фіордом та небом. В тому ж самому оточенні вона стояла у давнину. Змінилось лише наше сприйняття, ставлення. Коли стоїш біля фантастичного рельєфу і бачиш як сонце грає по ньому, розумієш щось дуже глибинне. Те, за ради чого прийшов у цей світ. Це усвідомлений стан відповідальності за естетичний архів людства. Спочатку це спалах емоцій, потім приходить розуміння: форма причетності до архіву людства через дотик, погляд, враження, це і є форма адаптації твору людиною постмодернізму.

Охоронцем церкви в Урнесі є не паркан, наглядач, сигналізація. Свідомість є головним чинником її збереження. Це про те, як проникнення естетики давньої форми і її краси, впливає на етичну поведінку нації. І тут рефлексії власної свідомості торкаються ситуації каліцтва та знищення наших українських дерев'яних церков за часів Незалежності...

ЛІТЕРАТУРА

1. Галле К., Дюрвік С., Даніельсен Р., Готланд Е., & Грьонлі Т. (2001). *Історія Норвегії*. Львів: Літопис, 336.
2. Даниленко В. (2003). *Дизайн*. Харків: Видавництво ХДАДМ, 320 с.
3. Джонсон Г. (2004). *Вікінги. Потомки Одіна і Тора*.: Центрполіграф, 446 с.
4. Иванов С. (2011). *В пошукаї Константинополя*.: Навколо світу, 752 с.
5. Крутенко Н. (2015). Єлизавета Ярославна – королева двох держав. Київ: Либідь, 168 с.
6. Чйон Г. (2011). *Русь вікінгів*. Ставангер-Київ: Saga Bok-АНТ, 216 с.
7. Anker L. (2005). *De norske stavkirkene*. Oslo: ARFO, 360 s.
8. Anker P., Askeland P., & Danbolt G. (1988). *Johan Christian Dahl*. Bergen: Billedgalleri, 136 s.
9. Bryne A. (2004). *They painted Norway*. Oslo: Andresen & Butenschøs AS, 72 p.
10. Bull T., Norvik H. (2004). *Norge – portrett av en nasjon*. Oslo: Dinamo Forlag, s. 592.
11. Dahl E., Johansen R., & Larsen E. (2000). *Akantus*. Oslo: Samlaget. 328 s.
12. Dietrichson L. (1892). *De norske Stavkirker*. Kristiania. 258 s.
13. Fiell Ch., & Fiell P. (2002). *Scandinavian Design*. Koln-London-Los-Angeles-Madrid-Paris-Tokyo: Taschen, 352 p.
14. Hohler E.B. (1999). *Norwegian Stave Church Sculpture. Volume I*. Oslo-Stockholm-Copenhagen-Oxford-Boston: Scandinavian University Press, 266 p.
15. Neveux F. (1995). *The Bayeux Tapestry*. Arvil: Editions Jean-Paul Gisserot, 46 p.
16. Snorre Sturluson (1995). *Norges kongesagaer*. Oslo: Libri Arte, 320 s.

УДК 502/504:659.126

Зеновія Тканко, Ольга Тканко
(Львів, Україна)

ЕКОЛОГІЧНА СВІДОМІСТЬ І СВІТОВІ БРЕНДИ

Анотація. У статті відображено актуальність екологічної свідомості, екодизайну у світовій індустрії моди. Зазначено основні виклики, які зазнає суспільство, виробляючи, обробляючи, фарбуючи сировину, засмічуючи довкілля, знищуючи флору і фауну планети. Окреслено шляхи формування екореволюції у масовій свідомості наших сучасників. Розглянуто напрямки розвитку екологічних підходів у проектуванні костюму окремих модних брендів. Найактуальніші з яких - обмежене споживання, мінімалізація гардеробу, натуральні матеріали, природні кольори, безвідходне виробництво, вільний крій, еко-принти, нішеве проектування, альтернативні екологічні тканини тощо. Наведено "свідомі" методи – («дбайливе», «повторне», «переробка» відходів) у проектуванні колекцій одягу зарубіжними і українськими дизайнерами.

Ключові слова: екологія, екологічна свідомість, екологічний гуманізм дизайн, індустрія моди, бренди, сировина, рециклінг, апсайклінг.

Швидкість, з якою людство вичерпує відведені йому ресурси, наближається до максимальної. Не за горами, провалля, до якого наближаємося. Як запобігти планетарній катастрофі, який рятівний план дій. Питання риторичне. Фаталісти і мільярдери не зможуть спасти Землю, очевидним залишаються два шляхи – свідомість індивідів, які готові жертвувати благами і статусом задля загальної ідеї, і, звичайно, створювати екологічну продукцію настільки привабливою, щоб саме вона ставала статусною і джерелом благополуччя. Так що, попереду важкий шлях формування екореволюції у масовій свідомості наших сучасників.

Зміна нашого мислення, перегляд пріоритетів і цінностей, формування нових засад світосприйняття визначатиме якісний перехід до нового діалогу людини з природою. Утвердження екологічного гуманізму визначатиме основну установку діяльності людини, а екологічні проблеми у дизайнерській творчості – основні пріоритети «екологічного

проектування». Моральні установки, які мода передає візуально – і образами, і речами, – дозволяє нам використовувати споживання як звільняючу силу, проте треба також усвідомлювати, що мода, як всі великі індустрії, зобов'язана пам'ятати про етику свого виробництва і бізнесу (1).

В дизайні одягу екологізація проходить за напрямками:

Органічна, натуральна мода (organic fashion) – скорочення виробництва синтетичних тканин, на зміну яким приходять натуральні матеріали: льон, шовк, бавовна, вовна, бамбук, кукурудза, конопля, водорослі, кропива та інша сировина (волокна, барвники), вирощені без пестицидів та інших токсичних матеріалів, які швидко відновлюються, зберігаючи здоров'я людей і навколишнє середовище. Екологічно чистою вважається сировина, коли виконуються вимоги: вирощування в контрольованому біологічному господарстві без застосування пестицидів, гербіцидів; використання органічних добрив; ручна збірка продуктів; відмова від генетично модифікованого насіння рослин та барвників (хлорних відбілювачів). Фурнітура та нитки виключно натуральні. Природні кольори і відтінки, які отримують внаслідок фарбування натуральними барвниками.

Рециклінг (recycling) – виробництво з переробленої вторинної сировини (виготовлення матеріалів з відходів та нереалізованої продукції, секонд-хенду, сміття). Позначка, яка маркує продукцію, що містить певну частину повторно переробленого матеріалу, вказує на те, що даний продукт бере участь в програмі зменшення відходів шляхом їх рециклінгу. Сюди ж відносять речі, що були зроблені з перероблених матеріалів, тканини, металу, пластику, автомобільних шин та інше. Старі вироби можуть бути перешиті, перероблені для виготовлення нових. Цей напрямок зараз активно розвивається по світу.

Апсайклінг (upcycling) – переробка старих речей. На відміну від рециклінгу, апсайклінг не передбачає повної переробки матеріалу, а лише вторинне використання речей у новій якості чи з новим оздобленням (перелицювання, перефарбування, перекроювання, вишивка, аплікації тощо).

Одяг, зшитий за індивідуальним замовленням, завдяки чому отримуємо якісний виріб, який носитиметься довго, на відміну від масової моди, яка часто виявляється одноразовою. Один з шляхів боротьби з надлишковим виробництвом.

Обмеження споживання і повернення до речей довготривалого користування – утвердження класичного (етно) стилю, базових речей, які не виходять з моди на зразок сорочок, суконь, трикотажних костюмів і доповнень у стилі К.Шанель та ін.

Мінімалізація гардеробу, популяризація еkleктики, що подовжує «життя» одягу, комбінуючи його, відповідно сприяє розвитку індивідуального стилю у моді. Одна універсальна річ може замінити безліч інших.

Продукція, вироблена відповідно до Міжнародних стандартів праці: при дотриманні прав працівників; без залучення дитячої праці; ціна яких відповідає реальним витратам, а не спрямована на отримання надприбутків.

Вироби, які були зроблені без використання шкіри або тканин тваринного походження. Наприклад, взуття та сумки з рослинної шкіри, замість тваринної шкіри або перероблених матеріалів, також зі штучних матеріалів.

Вінтаж (vintage) – речі, яким понад 30 років, які відображають моду свого часу, зі збереженою естетичною і практичною функцією. Як правило, вінтаж – це знакові фешн-товари з 1920 – 1980 років, ще недостатньо старі, оскільки все, що створене до цього – антикваріат. Тим не менше, цей термін часто використовують і для уживаного одягу або для одягу секонд-хенд.

Секонд-хенд (second hand) – дослівно «другі руки» – вживані речі. На початку XXI століття секонд-хенд – це своєрідна індустрія, яка включає спеціальні пункти для збору, сортувальні фабрики, підприємства з обробки та дезінфекції, логістичні й торгівельні підприємства. Продавці виділяють такі категорії секонд-хенду, як «крем» – новий або без візуальних слідів зносу одяг (взуття) та «люкс» – речі з мінімальним зносом. Вживання секонду можна вважати екологічним споживанням, одночасно він може стати сировинною базою для подальшої дизайнерської творчості.

Безвідходне виробництво (скорочення або відсутність текстильних відходів при виробництві одягу - частина ширшого поняття «стійка мода»). Ідея не нова – з давніх існують кімоно, сарі, хітони та інші народні костюми. Вільний крій одягу, відсутність некомфортних виробів у колекціях.

Застосування еко-принтів – природні мотиви: зображення рослин, дерев, листя, фактур, а також тварин, комах, птахів. У ХХІ ст. дизайнери активно звертаються до природи як візуального джерела натхнення, висловлюючи своє захоплення чи занепокоєння.

Поява альтернативних екологічніших тканин, одягу і доповнень. Веганські куртки з шкіри яблук, тканина, яка накопичує сонячну енергію вдень, щоб використовувати її вночі, сумки з пальмового листа та інше.

Нішеве проектування для вузької групи споживачів, орієнтація на індивідуальне замовлення, а не масове виробництво.

150 світових брендів підписали Fashion Pakt, за яким зобов'язуються зробити свій бізнес більш «стабільним» і «розумним». Тенденція останніх модних показів в Нью-Йорку, Мілані, Парижі – боротьба брендів за екологічні ініціативи в напрямку більш стійкої моди, що виглядає сьогодні значно складніше, ніж може здаватись на перший погляд. Яка ж складова успішного екобренду – екологічні матеріали для етичного виробництва, прозора інформація про ланцюг поставок, що підтверджується сертифікатами, які засвідчують виробництво тканин без шкоди або, хоча б, мінімальною, оточуючого середовища. Альтернатив тканинам з'являється щоразу більше і компанії розпочинають втілювати їх поступово. Так, наприклад, Prada представила революційний матеріал Econyl – регенеруюче нейлонове волокно, зроблене з океанського пластика, рибацьких сіток, шматків тканин, які були б викинутими на сміття тощо. H&M до 2030 року зобов'язалась повністю перейти на перероблені або стійкого походження матеріали, вже щорічно випускають екологічні колекції Conscious Exclusive, чому сприяє робота над енергоефективністю та технологічними інноваціями. Український дизайнер Ксенія Шнайдер, один з головних амбасадорів стійкої моди в світі, вже п'ятий рік бренд активно працює у напрямку апсайклінгу. З джинсів Levis українська дизайнерка Ксенія Шнайдер виготовила першу модель Demi-Denims. Викроєні так, що поєднують у собі штани-кюлоти і джинси skinny. У 2016 модель стала популярною не тільки в Україні, але у світі, скопіював мас-маркет Mango. У колекціях використовує вінтажний джинс та спортивну форму. З джинсів виготовляє шорти, спідниці, плащі, піджаки, зі спортивного одягу - бомбери, сукні та костюми. Для виготовлення однієї пари Demi-Denims потрібно дві-три пари старих джинсів, на один тренч йде шість-вісім пар, на спідницю - дві пари. Старі джинси відправляють в хімчистку, потім розпорюють, розкроюють вручну. Далі - пошив і повторне прання, сушка та обробка. За час існування бренду команда Ксенії подарувала друге життя 10 000 пар джинсів. Інтерес до такої продукції, за її спостереженнями, лише сьогодні почав з'являтися у баєрів, відповідно і покупців.

«Свідома» мода («sustainable») утверджується як важливий вектор у стратегії розвитку світової модної індустрії, а в публікаціях престижних модних видань стає провідною темою на десятиліття. Бестселером про негативний вплив фешн-індустрії на навколишнє середовище і, одночасно, про порятунок моди стало дослідження американки Дани Томас. За «свідомою» модою журналістка бачить її порятунок, дає надію на подолання глобальної кризи, починаючи від зміни мислення. переходу на розумний підхід до покупки одягу, і до 3D-друку, переробки тканин і гіперлокалізації виробництва (2). Сьогодні екологічний дизайн - це потужний інноваційний тренд в індустрії моди.

Піонером «свідомої» моди виступила Стелла Маккартні. З перших днів роботи бренду боролась з конвенційними засадами індустрії моди, піддавала їх критиці. Її багаторічні експерименти з екологічними та етичними матеріалами – низка технологічних і фінансових викликів для індустрії. Використання органічної бавовни, перероблений нейлон і кашемір, відмова від ангори, перехід на біорозкладаючі підшви для взуття, використання переробленого поліестеру та повністю стійкої віскози, для виробництва якої не вирубуються віковічні ліси тощо. Колекція весна-літо 2020 – найекологічніша, на думку самої дизайнерки,

виготовлена, між іншим, з 100% переробленого деніму, доповнена ручноплетеними солом'яними торбинками, мала на шляху свого створення багато перешкод, в т.ч. юридичних. У С. Маккартні – окрема команда, яка займається питаннями стійкого розвитку – спілкування з поставщиками, поїздки на ферми, з якими співпрацює бренд, перевірки дотримання прав людини, соціальною відповідальністю своїх партнерів, зустрічаються зі стартапами, які пропонують стійкі альтернативні матеріали, що, власне, і є ознаками свідомої моди. Дизайнер подає приклад етичного та екологічного виробництва з метою досягти реальних культурних змін в світі. «Я пишаюся тим, що зуміла побудувати перший і, певно, єдиний успішний веганський бренд. Сподіваюсь, що своїм прикладом зможу показати іншим дизайнерам, що вони теж в змозі це зробити (3).

Британський дизайнер Вів'єн Вествуд пропагує ідею етичного відношення в моді, співпрацює з Грінпіс. 2011 року запустила програму із поширення речей у Кенії, для допомоги місцевому населенню заробляти. Одним із головних її проєктів – екоініціатива «Climate Revolution», захист Арктики – задля зупинення кліматичних змін у світі і ліквідації їх наслідків. Вів'єн привертає увагу за допомогою показів та рекламних компаній за участі зірок. Уміння трансформувати історичний багаж у сучасному трактуванні, відповідати на планетарні екологічні виклики суттєво вплинули на розвиток модного дизайну.

Мода бельгійця Дріса Ван Нотена – незвична, навіть унікальна, вона «не старіє», кожна річ наче має довгу історію. «Намагаюся творити одяг, який виглядає наче прийшов у спадщину». Це відноситься до ідеї «свідомої моди», яка має вічну вартість і є запотребованою. «Моя мета – створювати моду, певним чином, нейтральну, де кожна людина може внести частину себе» (4). Дизайнер об'єднав творчий інтелект, традиції художнього ремесла і комерційний підхід, створивши одну з найуспішніших в індустрії моди. компаній ХХІ ст. Вдалося досягнути рівноваги між практичністю і інноваціями, що стало результатом вивчення світових культур, і одночасно позбутися наслідування і надмірної театральності. Його вплив на сучасну моду спостерігаємо на багатьох подіумних показах. Дріс Ван Нотен дає роботу і достойні умови праці багатьом працівникам галузі по світу, сповідуючи таку запотребовану сьогодні «чесну» і «справедливу» моду, етно і еко залишається його візитівкою у розмаїтті модних пропозицій.

Кевін Жерманьє, як наймолодший представник нової етичної моди, поставив усвідомленість в основу бренду Germanier. Переробляючи бісер, пайєтки, залишки тканин зі складів великих модних домів, співпрацюючи, зокрема зі Swarovski, експериментує з техніками, створюючи при цьому складне ручне оздоблення за допомогою нових технологій, прискорюючи і спрощуючи процес виготовлення одягу, так заний «fast couture». Його сукні - святкові, яскраві, блискучі, жіночні, виготовлені зі збереженням кутюрних традицій, але з усвідомленням етичних і естетичних норм сучасної модної індустрії.

Сьогодні немає жодного сенсу розраховувати на провідні позиції в індустрії моди, якщо ти байдужий до питання дбайливого ставлення до природи та людей.

Низка світових брендів виступають проти бездумних витрат ресурсів планети. Як приклад – рух за відмову використання натурального хутра, шкіри, який підтримали: Гуччі, М. Корс, Р. Лаурен, Армани, К. Кляйн, Ж-Ш. Кастельбажак (колекція з плюшевих ведмежат) та ін.

Частка коштів від реалізації бренду Джорджіо Армани йде на проєкт Acqua fo Life, мета якого – воду зробити доступною у маловодних регіонах – Гані, Сенегалі, Болівії (встановлення систем для накопичення і очистки дощової води, покращення умов гігієни). Вже кілька сезонів випускає лінію речей з коноплі й кукурудзяних волокон.

Марк Лю (австралійський дизайнер китайського походження) створив інноваційну методику «нуль відходів», котра пропонує кардинальні зміни в дизайні одягу, і як наслідок перебудову механізму індустрії. Секрет полягає в особливому розташуванні викрійки на тканині, річ шують з однієї монолітної деталі. Прихильник чітких геометричних форм і драпірувань в колекціях.

Моделі інноваційного трикотажу Людмили Норсоян універсального крою і розміру, в'язані без жодного шва, що робить виробництво безвідходним і універсальним (об'ємні

светри не мають ні обличчя, ні вивороту, ні заду, ні переду — їх можна надягати будь-яким чином на будь-які розміри та фігури.

Даніела Паїс створює сукні з «трикотажної труби» (джерсі виготовляється з повторно використаних бавовняних волокон), що дає максимальну варіативність моделей при мінімумі розрізів. У її модельному ряді — трансформери з нефарбованої вовни альпака і мериноса.

Успішно удосконалюють «безвідходне виробництво» М. Марджіелла, Т. Ріссанен, Е. Гвілт, Д. Тефлер, Х. Макквіліан.

Шведська дизайнер Гудрун Шоден — прихильник народної творчості, популяризує якісний хенд-мейд. "Кожну мою річ можна носити впродовж багатьох років. Це особливо важливо в час, коли світові природні ресурси вичерпуються. Думаю, що створення довговічного одягу — це важливий внесок у зелений світ," — резюмує Гудрун. Використовує натуральні тканини, які фарбують рослинними барвниками.

Деякі бренди частково інвестують у «свідому» моду. До прикладу, Louis Vuitton і Dior замовляють шовк у японського виробника Nosoo, котрий виробляє тканини за місцевою технологією з 1688 р. Донна Каран використовує в колекціях органічну бавовну.

Іссей Міяке — японський дизайнер, оригінально поєднує східну та західну естетику, його одяг — принципово новий. З японських традицій запозичає вільний крій, багатошаровість, комфорт. Акцент — на структурі матерії і її зв'язку з тілом. Прихильник геометричних форм, гофрованих тканин, складок, одягу-орігамі.

Екотренди і екосвідомість все глибше проникають в українські реалії.

Яся Хоменко заснувала екобренд - еспериментує з тканинами, текстурами та малюнками, перешиває речі з «секонд-хендів». Моделі зшиті із вінтажних тканин і з якісним друком. Образно моделі іронічні, грайливі, мультиплікаційні. Використовує утилізовані матеріали.

Юлія Кордюкова (бренд Uliulia) випускає все — від верхнього одягу і суконь, до сумок і наплічників. Приймає на переробку старий одяг і виготовляє вручну з нього речі на замовлення.

Еконапрямок пропагує Лілія Пустовіт, яка розробляла уніформу для консультантів української мережі органічної косметики і випустила серію сумок з натурального льону.

Спектр можливостей, пошуків, експериментів та підходів до створення колекцій у творчості дизайнерів практично невичерпний.

Етична та екологічна мода — поняття, які з'явилися недавно. Але багато відомих світових і вітчизняних брендів дотримуються або лише починають налаштовуватись до цих принципів у своєму бізнесі та виробництві. Сьогодні екологічний дизайн — це визначний інноваційний тренд в індустрії моди.

Філософія екодизайну — створення екологічно здорового суспільства, що передбачає як збереження біологічного середовища, так і духовної, культурної ідентичності, що в сукупності формує екологічність культури — спадщину людства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Р.Арнольд. Мода, желание и тревога. М. 2016. С.46.
- 2.Васюра Н. Бестселлер про врятування моди.// L'OFFICIEL Україна. №174 (грудень 2019-січень 2020)
- 3.Брикалін В. Одна в полі воїн: Стелла МакКартні про великий бізнес і свої правила. — [Електронний ресурс]. Доступно з:<https://vogue.ua/ua/article/fashion/persona/odna-v-pole-voinstella-makkartni-o-bolshom-biznese-i-svoih-pravilah.html>
4. Moda dzisiaj pod redakcją Terry'ego Jonesa i Susie Rushton. Taschen/TMC Art. Koln. 2007. С.176

**ДО ІСТОРІЇ ГАЛИЦЬКОЇ КОЛЕКЦІЇ БОЙКІВЩИНИ ТА ГУЦУЛЬЩИНИ
ВІДЕНСЬКОГО МУЗЕЮ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА АВСТРІЇ**

***Анотація.** У статті розкрито історію формування і сучасний стан галицької колекції Бойківщини та Гуцульщини Віденського музею народного мистецтва Австрії. Розкрито механізми впливу на зростання інтересу до підвладних Габсбургам українських земель. Залучено листування відомих українських і австрійських дослідників кінця XIX – початку XX ст. з директором Віденського музею Міхаелем Габерляндом щодо проведення етнографічних експедицій на Бойківщину та Гуцульщину і формування української збірки у Віденському музеї народного мистецтва Австрії.*

***Ключові слова:** Гуцульщина, Віденський музей народного мистецтва Австрії, Іван Франко, Федір Вовк, Міхаель Габерлянд, етнографічна експедиція.*

У червні 1998 р. у замку м. Кітцее (Австрія) відкрили виставку під назвою «Галичина. Етнографія бойків і гуцулів у Карпатах». 362 об'єкти, присвячені творчості гуцулів і бойків були представлені з фонду, який містить близько 2000 музейних предметів Віденського музею народного мистецтва Австрії. Сучасний розділ виставки доповнили 23 експонати, нещодавно привезені з експедиції в Карпати, яку у травні того ж року здійснили музейні науковці міст Відня, Львова та Коломиї. Віденський музей народного мистецтва Австрії (засновано в 1885 р.), до структури якого входить замок в м. Кітцее, збирав свої колекції до першої світової війни. У XIX – на початку XX ст. вивчення Галичини перебувало у сфері зацікавлень австрійських етнографів та краєзнавців. Тому й не дивно, що віденська колекція цієї тематики є достатньо великою і донедавна вважалася однією з найбільших після міст Коломиї та Львова.

Відомий австрійський славіст, популяризатор україністики в Європі та світі Алоїз Вольдан представив на виставку каталоги старого польського та українського фольклору й доповнив ряд популярних книжкових видань з Галичини і про Галичину австрійського періоду таких авторів, як Леопольд фон Захер-Мазох, автор романів і новел на теми еротики й фольклору та Карл Еміль Француз – письменник, літературознавець і перекладач, автор відомого твору «Боротьба за право» (1882), в якому описано важке життя гуцулів та вказано на причини їх боротьби проти соціальних утисків. Важливе місце в експозиції посіли твори Раймунда Фрідріха Кайндля – одного з найвідоміших німецько-австрійських етнографів, автора монографій «Гуцули», «Календар свят у русинів і гуцулів», «Фольклорні матеріали», «Русинські казки й міфи на Буковині» та інші. Саме ця література свого часу познайомила австрійців з культурою мешканців територій верхніх течій рік Пруту, Дністра, Черемоша та Сучави, а її автори зібрали захоплюючі історії про життя опришків і їх ватажка Олексу Довбуша з-під м. Коломиї, званого в Австрії не інакше, як карпатським Робін Гудом.

Тему вивчення повсякденного життя мешканців Галичини на початку XX ст. продовжила письменниця Маріян Фрітц у романі «Чию мову ти не розумієш?». Натхненником для написання роману був молодий соціаліст та етнограф Іван Франко, з яким тісно співпрацював Міхаель Габерлянд, засновник та перший директор Віденського музею народного мистецтва Австрії. Велика частка зібраного в музеї та представленого на виставці матеріалу належить праці та зусиллям саме Івана Франка.

«Австрійсько-угорська імперія в словах та ілюстраціях» – багатотомне видання про Галичину та галичан, або його більш відома назва «Kronprinzenwerk», оскільки ідею цього успішного проекту започаткував наслідник монархічного трону ерцгерцог Рудольф, а продовжила його її королівська високість, вдова кронпринца Штефані. Метою зазначеного дослідження було детальне вивчення особливостей приналежних австрійській короні земель. Упродовж шести років з 1886 по 1902 р. з'явилися 24 томи цієї етнографічної праці. Галичина, яка з 1772 р., після падіння Речі Посполитої, перейшла до Австрійської монархії, для центрального управління у м. Відні так і залишилася найбільш невідомою з усіх земель

Рейху. Через свою невгамовність, неприборканість і вільний дух її назвали «тірольцем сходу».

Протягом Першої світової війни та її завершення кілька разів тут утверджували свою владу поляки, румуни та росіяни. Проте ця земля завжди залишалася українською за своєю сутністю та змістом. Цей період у житті Галичини відображений у творчості Йозефа Рота й Томаса Шпербера, що асоціювали себе як австрійські письменники.

Самобутня та цікава культура карпатських горян, зокрема гуцулів, часто представлялась на різноманітних промислових, етнографічних та господарських виставках, що, у свою чергу, не могло не викликати зацікавлення та розголосу. У 1880 р. навіть цісар Франц Йосиф I відвідав таку виставку в м. Коломиї та придбав кілька творів для імператорського палацу. Серед них були роботи відомих і популярних в краї майстрів гуцульського традиційного мистецтва – різьбяр Юрія Шкрібляка та гончаря Олексі Бахматюка. Твори цих гуцульських митців посіли належне місце на виставці в замку Кітцее, а вже через рік, 1999 р., – у Відні.

Наприкінці XIX ст. провідним центром з вивчення українського народознавства стає м. Львів. Тут у 1898 р. при Науковому товаристві імені Тараса Шевченка створюється Етнографічна комісія, яку згодом очолив Іван Франко. Розгортається велика дослідницька праця. Активну участь в роботі цієї комісії, окрім Івана Франка, брали Володимир Гнатюк, Федір Вовк, Михайло Павлик та Філарет Колесса. Діяльність цих постатей новітньої української науки привертала до себе увагу австрійських етнографів у Відні. Ще в 1892 р., за вагомі заслуги в галузі етнографії, Іван Франко стає членом Віденського етнографічного товариства, а у 1907 р. Міхаель Габерлянд запрошує його бути радником з української етнографії у Віденському музеї. Тому і не дивно, що значну кількість артефактів на виставці складають музейні предмети, придбані Іваном Франком з його науковими побратимами під час експедицій на Бойківщину та етнографічних мандрівок на Гуцульщину.

Як дослідника матеріальної та духовної культури бойків Івана Франка в 1904 р. було включено в міжнародну експедицію Товариства австрійської етнографічної комісії у Відні, метою якої було антропологічне та етнографічне обстеження Бойківщини, а також придбання експонатів для музею НТШ у Львові і музею у Відні. Напередодні експедиції директор Віденського музею народного мистецтва Австрії доктор Міхаель Габерляндт звернувся до Івана Франка з проханням придбати для музею колекцію з Бойківщини, на що згодом надіслав йому 400 крон та лист такого змісту: «Високоповажний Пане Докторе! Наважуюсь ласкаво запитати Вас, чи не могли б Ви повідомити мені, скільки б Ви потребували коштів, щоб придбати, тією чи іншою мірою, повну бойківську етнографічну колекцію для нашого музею австрійської народної творчості. Для цієї мети я б мав можливість переказати Вам тепер біля 400 крон. Чи цього було б достатньо? З глибокою повагою, Д-р М. Габерляндт 24.6.1904» [2]. Експедиція тривала з 18 серпня по 24 вересня 1904 р. і започаткувала системне дослідження матеріальної культури і типів етнографічної групи українців – бойків. До складу експедиції, крім Івана Франка входили також професор Федір Вовк, що вимушено проживав тоді у Парижі, Зенон Кузеля – слухач Віденського університету та Павло Рябков з Росії.

Упродовж тривалої експедиції склад її учасників змінювався. Зокрема, 5 вересня 1904 р. І. Франко змушений був у справах повернувся до м. Львова, а замість нього на дев'ять днів до завершення експедиції долучився П. Рябков. У зв'язку з обмеженим часом, вдалося охопити лише частину бойківської території та пройти гірськими стежками від с. Лютовиськ через Лавочне до с. Синевідська, вздовж річок Опір та Стрий, паралельно із залізницею. У селі Мшанець велику допомогу науковцям надав український священик, відомий історик, етнограф, дійсний член НТШ Михайло Зубрицький. Про це дізнаємося з праці Івана Франка «Етнографічна експедиція на Бойківщину», де він подає детальний звіт з наукової мандрівки: «... вибір Мшанця як першої робочої зупинки нашої експедиції був дуже щасливий, бо це село розташоване надзвичайно вигідно – як завдяки збереженню стародавніх рис у культурі та способі життя, так і, з другого боку, через його дуже жваві торговельні зв'язки з гуцулами на сході і лемками на заході (особливо торгівлі живими

вівцями); воно утворює місток між тими двома етнографічними групами українського народу, що теж залишило свої сліди на місцевій культурі» [9]. Завдяки цій публікації довідуємось про те, що саме у с. Мшанцю зібрано найбільшу колекцію бойківських предметів, які стали власністю Віденського музею народного мистецтва Австрії. Окрім зібраного великого обсягу етнографічного, антропологічного (проведено близько 300 вимірів) та фольклорного матеріалу, було ще виготовлено близько 500 фотосвітлин. Велику частину зібраних у бойківській експедиції предметів з рогу, соломи, дерева, металу, тканини, прикрас, деталей одягу і писанок було передано для Віденського музею.

Високу оцінку колекції дав Міхаель Габерлянд, який залишився задоволеним зібраним матеріалом, що незабаром, у жовтні 1904 року, посів місце на виставці новопридбаних експонатів. Про це свідчить його лист до І. Франка від 12 жовтня 1904 р.: «Насамперед прийміть найсердечнішу подяку, що з таким виразним успіхом увінчані потуги щодо зібраної колекції, яка позначена винятково науковим характером і в усіх деталях віддзеркалює життя бойків! Я напрочуд вдоволений, що мені вдалося віднайти у Вашій особі такого відмінного співробітника й зроблю все, щоб виокремити Ваші заслуги повсюди і завжди у належному світлі». Бойківська експедиція – це перша багатопланова дослідницька праця за участю різних фахівців. До початку XX ст., цей край в Галичині, на відміну від Гуцульщини, залишався невідомим та мало вивченим. З цього приводу у статті «Етнографічна експедиція на Бойківщину» Іван Франко підкреслював, що саме: «завдяки надзвичайно щасливим обставинам гуцули віддавна привертали до себе увагу і стали предметом доволі широких студій».

У 1905 р. учасники бойківської експедиції, до яких приєднується Володимир Гнатюк, виїжджають на Гуцульщину з метою довершити розпочате в 1904 р. дослідження в Галичині етнографічного переходу від бойків до гуцулів та провести антропологічні їх виміри на Закарпатті. За три місяці по обидва боки Карпат вони обстежили понад 40 населених пунктів, де провели антропологічні виміри 299 осіб, зробили 600 світлин, зібрали предмети побуту та мистецькі твори традиційної гуцульської культури. На підставі проведених досліджень, учені прийшли до висновку, що на Прикарпатті, на правому березі річки Лімниці, вже відчутні домішки гуцульського елементу в архітектурі, ноші й антропологічному типі, і чим далі на південь, примішки ці збільшуються, а в селах Пасічній та Зеленій Надвірнянського повіту вже переважають настільки, що населення можна вважати цілком гуцульським. Крім того, проведені дослідження переконують, що гуцули галицькі, буковинські й закарпатські майже цілком ідентичні з етнографічного та антропологічного боку. Такі ж спільні риси й у бойків по обидва боки Карпат [1]. Саме гуцулам Ф. Вовк надав найбільше уваги, оскільки тоді піддавалося сумніву навіть їх слов'янське походження. Згодом, завершуючи огляд етнографічних особливостей, Федір Вовк підкреслив єдність спільних рис для всіх українців, які не залишають сумніву в тому, що всі вони є одним етнічним цілим, яке цілком чітко виділяється із середовища інших слов'янських народів.

Вчений захоплювався Гуцульщиною. Крім наукових досліджень, впродовж десяти років він активно збирав твори народного мистецтва та матеріальної культури, якими поповнив колекції етнографічних музеїв міст Львова, Відня, Парижа та Петербурга. Так, за три роки, 1904–1906, вчений закупив та відправив для етнографічного відділу Російського імператорського музею в м. Петербурзі понад 2000 предметів з Бойківщини та Гуцульщини. В 1912 р. для цього ж музею придбав ще 19 творів відомих гуцульських майстрів на виставці домашнього промислу в м. Коломиї.

Федір Вовк водночас багато зробив для поповнення експонатами музею НТШ у м. Львові та створення українських експозицій в інших музеях, зокрема Віденському музеї народного мистецтва Австрії та Музеї людини в м. Парижі [10]. До цього часу ми не володіємо достеменною інформацією про долю цих артефактів, а збережені в музеях зібрання ще чекають на каталогізацію. У Віденському музеї народного мистецтва Австрії вдалося віднайти цікавий документ. Це лист Івана Франка до директора музею Міхаеля Габерлянда від 6 листопада 1907 р., з якого довідуємось про те, що Федором Вовком для Віденського музею народного мистецтва Австрії були придбані на Бойківщині експонати з

населених пунктів Лавочне, Тухля, Славськ та Дидьо. Це 13 предметів: прикраси для голови нареченої, штучні коси для зачісок дівчат, сумка з волосся, святкові та буденні сукні, спідниця, фартух, хустка та два фрагменти вишивки. «Ви напевно забули, що у касі Вашої компанії зберігається невелика сума в розмірі 100 крейцарів. Я наполегливо прошу Вас, як можливо швидше видати мені цю суму, оскільки я ці гроші виплатив професору Волкову зразу ж після отримання об'єктів» – зазначає в листі І. Франко та нагадує ще про рахунок боргу перед Михайлом Зубрицьким у сумі 158 крейцарів, який уже впродовж року музей йому винен [3]. У музейному архіві зберігається лист самого М. Зубрицького від 16 листопада 1906 р., де він перераховує моделі, які виготовив для нього на замовлення музею майстер із с. Мшанця Роман Петричкович, серед них: житлові та господарські будівлі, віз для волів, ручний млин, сани для перевезення дров, ткацький верстат, ніжна ступа для ячменю, плуг та інші [4].

Бойківська група в музейній колекції за своїм обсягом є менш чисельною за гуцульську, проте дає чітке уявлення та характеристику відмінностей та спільних рис з народною традицією гуцулів. Єдність матеріальної та духовної культури на всій етнічній території України переконливо показав й Іван Франко на етнографічному матеріалі гуцулів і бойків та підкреслив культурні особливості окремих етнографічних груп. Він, разом з колегами, зокрема Михайлом Грушевським та Володимиром Гнатюком, зібрали об'ємний етнографічний матеріал і орієнтували на нього місцевих дослідників. Перебуваючи в 1902 р. у с. Криворівні Косівського повіту (тепер село Верховинського району Івано-Франківської обл.), вчені познайомились з місцевими майстрами різьби по дереву – братами Шкрібляками з с. Яворова Косівського повіту, Лукином Якіб'юком та Марком Мегединюком з с. Річки Косівського повіту. Вони були зачаровані місцевими народними традиціями та мистецтвом цих майстрів. Згодом, Михайло Грушевський придбає для своєї оселі твори Миколи, а потім і Василя та Федора Шкрібляків, а Володимир Гнатюк та Іван Франко закупить їх для музеїв Львова і Відня. Михайло Грушевський всіляко популяризує творчість яворівських майстрів, що в свою чергу надає їм великої ваги в мистецькому світі не тільки Галичини, але й всієї Австро-Угорської монархії. Крім того, відразу після створення Товариства прихильників української літератури, науки і штуки, одним із засновників та головою якого був М. Грушевський, Василя і Миколу Шкрібляків обирають членами товариства.

Листи, що зберігаються в різних музейних й архівних збірках, у тому числі й у Віденському музеї народного мистецтва Австрії, дають підстави думати про налагоджену вченими сітку збирачів традиційної народної культури. Серед них вже згадуваний і відомий на Гуцульщині різьбяр з с. Річки Лукин Якіб'юк. Він, як і брати Шкрібляки, не був грамотним, а тому листи йому писали різні особи різними мовами: українською, польською та німецькою. Все залежало від того кому і куди призначався лист. У фондах музею виявлено шість таких епістолярних документів. Всі листи Лукина Якіб'юка до Віденського музею написані німецькою мовою і датовані 1912 р., що дає підставу думати про те, що на початку ХХ ст. етнографічні виставки в Галичині та промислова виставка 1912 р. у м. Коломиї знову привернули увагу етнографів до гуцульської традиційної культури та поживали збиральницьку роботу серед її поціновувачів. Листи до музею не тільки Лукина Якіб'юка, а і самого Івана Франка, Михайла Зубрицького з с. Мшанця та Михайла Лепкалюка з м. Косова є цінним джерелом, яке дає уяву про інтереси замовника та детально фіксує списки надісланих предметів, часом з помітками авторів, місцевості, призначення та ціни. Важливими для дослідження у цих листах є також назви надісланих до музею предметів та пояснення обставин виявлення й особливостей придбання тих, чи інших речей. Так, в одному з листів Лукина Якіб'юка читаємо: «Милостивий пане директоре! Я відсилаю Вам 20 експонатів, але хочу повідомити, що ці речі коштують дорожче, оскільки їх важко знайти. Два тижні я ходив у пошуках цих експонатів... крім того гуцули не хотіли їх дешево продавати» [5].

Список музейних респондентів доповнює ще одна цікава особистість – Михайло Лепкалюк з м. Косова. Лист до Міхаеля Габерлянда, який він надіслав разом із зібраними предметами від 11 травня 1910 р. свідчить про нього, як людину освічену та обізнану з

традиційною культурою гуцулів, а також знайомою з директором, чи рекомендованою йому. І це не дивно, адже Михайло Лепкалюк був онуком посла до австрійського парламенту Костина Лепкалюка, який окрім того тричі обирався до Галицького крайового сейму. Михайло Лепкалюк у 1906 р. закінчив гімназію в м. Коломиї. Потім продовжив навчання у Вищій школі землеробства в м. Відні, але агрономом так і не став. Проте, можемо припустити, що майже двохрічне перебування у столиці імперії, сприяло його входженню до кола інтелігенції та поціновувачів старожитностей, стосунки з якими він підтримував і після повернення в Галичину. В 1908 р. М. Лепкалюк стає студентом відділу права і політичних наук університету в м. Львові. Серед професорів, чиї лекції він слухав, був і Михайло Грушевський, що у свою чергу могло також сприяти зацікавленню матеріальною та духовною культурою рідної Гуцульщини. Ось який супровідний лист до переданих творів подає М. Лепкалюк: «Старий селянин, у якого я купив предмети за номером 1, 2, 3 казав мені, що це нібито роботи Бахмінського, можливо тому що він хотів їх вигідно продати. Але я в цьому не впевнений. № 4 – дві миски, які фактично є роботами Бахмінського. № 5 і 6 – старі мальовані кахлі. № 10 – так званий «громовий камінь», названий так тому, що він нібито пробитий блискавкою. Він має наступне значення і вжиток. Коли в корови хворе вим'я, люди доять її через отвір цього каменя. Вони вірять, що таким чином вона одужає. Мотузка, яка знаходиться в отворі каменя, служить для його підвішування. Писанки запаковані в горнята. Я попрошу Вас з обережністю їх розпакувати. Предмети я надішлю з Вишніці залізницею. А також надішлю Вам лист. Моя адреса залишається тією ж самою. В кінці я хочу подякувати Вам за ту велику довіру, яку Ви виявили мені. Із сердечними вітаннями – Михайло Лепкалюк» [6].

Доля М. Лепкалюка, як майже і всієї його родини, згодом виявилась складною. Вибухнула Перша світова війна і Михайла з незакінченими студіями призвали до австрійського війська. Він був на фронті, отримав поранення. Навіть в умовах воєнного лихоліття продовжував навчатися, про що свідчать свідоцтва державних іспитів за 1914 та 1917 рр. Ступінь доктора права М. Лепкалюк одержав у день закінчення Першої світової війни – 11 листопада 1918 р. Проте для України війна ще не закінчилася. Після проголошення ЗУНР і створення Української Галицької армії (УГА) Михайло Лепкалюк вступає до її лав і служить в чині сотника. Він пройшов до кінця весь трагічний шлях визвольних змагань. У 1920 р. служив в охороні Головного отамана військ УНР Симона Петлюри. Помер у 1936 р. у віці 50 років. Твори, зібрані ним на Гуцульщині та передані до музею, є цінною складовою загальної музейної колекції, що розкриває традиційну народну культуру Гуцульщини та особливості її господарської діяльності кінця XIX – початку XX ст.

Після поразки національно-визвольної боротьби в Україні (1917–1923 рр.) столиця Австрії певний час залишалася центром політичної та культурної активності українських емігрантів. У багатьох із них (в таборах переселенців) були привезені з дому твори мистецтва. Прагнучи не втратити пам'ять та власну культуру для своїх нащадків в еміграції, Дирекція центральної установи жіночих ремесел у м. Відні шукала можливості для її збереження. В січні 1921 р. Служба з постачання товарів для опіки біженців передала Віденському музею народного мистецтва Австрії «культурно та історично вартісні українські вишивки, за умови що вони повинні, при бажанні, бути доступними для навчальних цілей дирекції центральної установи жіночих ремесел». Про це Служба повідомила Музей [7]. Трохи згодом, а саме в травні 1921 р., такі ж листи-повідомлення були надіслані Державній службі пам'яток та Дирекції центральної установи жіночих ремесел. На жаль, кількість переданих творів залишається поки що невідомою. Проте, існує документ від 31 травня 1921 р., в якому йдеться про те, Служба з постачання товарів для опіки біженців закупила ці вишивки в Дирекції центральної установи жіночих ремесел і передала їх до Музею [8].

Аналізуючи історико-культурні події в Галичині кінця XIX – початку XX ст., вивчаючи фондові збірки музею, науково-облікову документацію та незначну кількість кореспонденції, можемо зробити висновки про те, що галицька колекція Бойківщини та Гуцульщини Віденського музею народного мистецтва Австрії була сформована з музейних

предметів, придбаних під час експедицій на Бойківщину та Гуцульщину такими знаковими в українській історії постатями, як Іван Франко, Федір Вовк, Володимир Гнатюк, Михайло Грушевський. Збірку писанок для Музею передав Володимир Шухевич. Їм допомагали та доповнювали колекції Михайло Зубрицький з Бойківщини, Михайло Лепкалюк та Микола Якіб'юк з Гуцульщини. Багато респондентів віденської збірки є ще для нас незнаними, як і за лаштунками невідомості залишаються причини відсутності важливої документації з паспортизації колекції.

Виставка «Галичина. Етнографія Бойків та Гуцулів у Карпатах», що вперше відкрилася в Австрії в замку м. Кітце, стала відправним моментом в майбутніх стосунках між Віденським музеєм народного мистецтва Австрії, Коломийським музеєм народного мистецтва Гуцульщини та Покуття (нині Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського) і Музеєм етнографії і художніх промислів у м. Львові. Напередодні її відкриття три музеї здійснили експедицію, пройшовши шлях слідами наукових етнографічних досліджень майже столітньої давнини та зафіксували соціально-культурні зміни етнографічних регіонів, які за цей час пережили розпади чотирьох імперій – Австро-Угорської, Речі Посполитої, царської Росії та комуністичного Радянського Союзу і, нарешті, повернулися в лоно рідної відродженої України. Матіас Байтель та Ульріх Крогман, співробітники Віденського музею народного мистецтва Австрії, опублікували репортажі з цієї мандрівки в пресі та статті, які увійшли до тематичного каталогу виставки, що стала значною подією для музейного наукового середовища Австрії та України і викликала велике зацікавлення австрійської аудиторії. Відкриття виставки було проілюстроване промовами науковців з м. Відня, м. Львова та м. Коломиї, презентацією книжки Клауса Штефані «Східноєвропейська дівчина» та чудовим музичним супроводом відомого ансамблю «Klezmer». Шпальти столичних австрійських газет повідомляли про цю неординарну як на той час подію. Відсутність та неточність деякої інформації про представлені в експозиції об'єкти, спонукали голову міжнародної австрійської кооперації Фрідріха Штільфріда та директорів музею в Кітцее Клауса Байтля і у Відні Гріс Гоффера запросити автора цієї статті для роботи з предметами колекції. Було описано всю представлену на виставці групу експонатів, до якої увійшли 97 предметів з дерева, 41 з металу, 49 творів кераміки, 73 писанки, 107 одиниць текстилю, одягу і взуття. Згодом були опрацьовані предмети, що не увійшли до експозиції. Що чекає на них в найближчій перспективі? Яке місце посядуть вони в контексті сучасного європейського музейного простору? Що маємо зробити ми, щоб через збірку таких історичних, етнографічних та культурних артефактів, які зберігаються в музеях світу, наблизити та повернути Україну до культури європейської спільноти?

ЛІТЕРАТУРА

1. Бурдуланюк В. Федір Вовк і Галичина / Василь Бурдуланюк // Вісник Прикарпатського університету. Історія. – Випуск 17. – С. 17–24.
2. Зимомря М. Репрезентація творчої взаємодії в епістолярній спадщині Івана Франка крізь призму авторської ментальності / М. Зимомря, І. Зимомря // Актуальні питання гуманітарних наук. – 2016. – Вип. 15. – С. 235–250.
3. Лист Івана Франка у Відень до доктора М. Габерлянда. Львів. 6.11.1907 р. / 17.319-348 р.
4. Лист М. Зубрицького 6.11.1907 р. / 17.349-358.р.
5. Лист М. Якіб'юка 1912 р. / 29.734-760
6. Лист М. Лепкалюка 11.05.1910 р. / 24.632-65.
7. Лист про передачу українських вишивок. ZL. 630 az 1921.
8. Лист про придбання українських вишивок. Z: 32.949-XXIb-Arb./20
9. Франко І. Етнографічна експедиція на Бойківщину / І. Франко // Zeitschrift für österreichische Volkskunde. – Wien, 1905. – Jahrgang. I–II. – S. 17–32; III–IV. – S. 98–115.
10. Франко О. Етнографічні дослідження Ф. Вовка в Галичині, Буковині та Закарпатті / О. Франко // Народознавчі зошити. – Львів : Вид. Інституту народознавства НАН України, 1997. – № 3. – С. 170–174

ВИХОВНІ ІДЕАЛИ УКРАЇНСЬКОГО МУЗЕЙНИЦТВА НА ЗАКОРДОННІ

Анотація. Стаття розглядає важливість збереження національної культурної спадщини України, зокрема через музейну справу, як ключовий аспект для формування та зміцнення національної ідентичності. Автор наголошує, що у XXI столітті культура є невід'ємною частиною національної безпеки і м'якої сили, що дозволяє країні ефективно взаємодіяти з міжнародним співтовариством, утверджуючи власний культурний авторитет. Музеї, зокрема за кордоном, стають осередками української культури, допомагаючи зберігати історичну пам'ять, а також формувати у громадян свідомість, засновану на національних цінностях. Одним з прикладів такої діяльності є Свидницький український музей на Пряшівщині, який зберігає історію, літературу та мистецтво українців на чужині, активно сприяючи культурній дипломатії.

Ключові слова: національна ідентичність, культурна спадщина, музейна справа, культурна дипломатія, м'яка сила, національна безпека, Свидницький музей, українська культура за кордоном, музейна педагогіка, українська діаспора, культурні цінності.

Перспектива української держави та доля її прийдешніх поколінь залежить у значній мірі від того, чи зуміємо зберегти та примножити неоціненну спадщину національної культури, історичну пам'ять, власну ідентичність. Актуальним є питання зміцнення конкурентоспроможності й авторитету України у сучасному міжнародному співтоваристві, що неможливо утверджувати поза власною культурною самобутністю та духовною спадщиною. Цьому ствердженню має сприяти культурно-освітній, інформаційний вектор державної політики, громадсько-просвітницька діяльність. Суспільство віднаходить передусім у музейних закладах втілення суті культурної експансії, яка олюднює людину, країну, світ, сприяє вихованню особистості на рівні інтелектуальних, духовних, естетичних, етичних, громадянських характеристик. У статті 1 Закону України "Про музеї та музейну справу" музей визначається як "науково-дослідний та культурно-освітній заклад, створений для вивчення, збереження, використання та популяризації музейних предметів та музейних колекцій з науковою та освітньою метою, залучення громадян до надбань національної та світової культурної спадщини".¹

У XXI столітті світ залишатиметься надто жорстоким, не толерантним і непередбачуваним. Стратегічним завданням людства, практично кожної нації та держави залишається, по-перше, гуманізація політики і життєдіяльності. По-друге, кожен народ, держава залучені до вироблення дієвого національно-культурного імунітету, який був би захистом від реальних загроз та викликів. Культурна політика, зокрема музейна, є необхідним атрибутом і механізмом для реалізації зазначених функцій. Розглядати культурну політику варто крізь призму системи національної безпеки, що є логічно виправданим, продуктивним підходом сучасної суспільної практики. У більшості країн, особливо розвинутих і конкурентоспроможних, "культура" розглядається як ефективна сфера і функція "м'якої сили". Саме завдяки їй держава стає здатною шляхом використання культурно-інформаційних, інтелектуальних, морально-естетичних ресурсів більш ефективно впливати на суспільну свідомість своїх громадян і світу. У міжнародному рейтингу Soft power, розробленому англійською компанією, серед 30-и кращих країн, що продуктивно використовують технології та ресурси для формування позитивного іміджу, просування власних цінностей, знаходяться передусім розвинуті держави. Україні, навіть за умов обмежених можливостей ресурсного забезпечення, необхідно переймати позитивний досвід діяльності культурних фондів та інституцій (інститути Гете, Сервантеса, Міцкевича, Конфуція та багато ін.). Ця функція необхідна для консолідації українства, збереження та зміцнення національної ідентичності. Кожен музей, що діє за кордоном, бібліотека,

культурний центр, національний мистецький колектив чи освітній заклад є складником політики розвитку культурної дипломатії.

Музеї українського походження є своєрідним осередком матеріальної та духовної культури, наділені значним потенціалом для просування етноцінностей і українських сенсів у зовнішньому культурному просторі. Презентація “себе” для “інших” є важливим завданням для сучасної України. Надважливим у сфері музейної справи є правдиве висвітлення історичного буття українців, орієнтуючись на національну пам’ять, рідну мову, традицію, виховання, віру, психіку, світогляд. Для музейної роботи недостатньо показу, відтворення, формального ознайомлення з музейними предметами, експонатами. Необхідними є такі форми і сенси музейної діяльності, які формують свідомість, менталітет, національний характер. Сучасна музейна педагогіка, що впроваджується в музеях закордонного українства, зорієнтована саме на *українські цінності*, що визначають позицію, норми поведінки, ставлення, почуття особистості, формує систему світовідчуттів, світогляду, менталітету. Вони є тією основною категорією, що чітко окреслює онтологію конкретної людини, етносу.

Музеї закордонного українства презентують національний і глобальний контенти, історичні епохи, події, факти, вчинки, формуючи світоглядну сукупність ціннісно-сміслових, сакральних, етнокультурних, морально-етичних і громадянських установ; атмосферу життєвих настроїв, відчуттів, поглядів, прагнень українського народу; форми взаємин з “іншими”, навколишнім світом; цінності й традиції сімейних засад; ставлення до природи; релігійні вірування; характеристики суспільних, соціально-економічних, духовних засад самоорганізації; естетичні й етичні смаки, норми, вподобання. Кожен музей наділений потенціалом можливостей висвітлювати той чи інший аспект життєтворчості народу і людини в контексті суспільно-політичних, культурологічних, аксіологічних, ментальних характеристик.

Музейна культура українського зарубіжжя опирається на україноцентричну ідеологію, вибудовуючи відповідно думку й почуття, емоцію і волю, ідеали, життєву позицію. Український музей за кордоном завжди вирішував найвідповідальніше завдання – сформувати в межах наданих можливостей національну свідомість.

Вона є провідною ідеєю діяльності усіх сучасних музеїв діаспори. Її затребуваність полягає також у тому, щоби уможлиблювалася об’єктивна самооцінка народом себе як суб’єкта світового співтовариства, ідентифікуючись за принципом – “ми” і “вони”, зберігаючи самоповагу і повагу до “інших”.

Чимало музеїв, які функціонують за межами України, започатковувалися у тих країнах, куди в пошуках кращої долі мігрували українці, інші – на своїх етнічних землях, які з огляду на політичні обставини відійшли до сусідніх країн. Одним з таких є Свидницький український музей (музей українсько-руської культури) на Пряшівщині (Словаччина). Заснований українцями 1956 року в Пряшеві-Красному Броді-Свиднику, він найкращим чином уже 65 років презентує за кордоном національну українську культуру, історію, літературу, мистецтво, етнографію, фольклор, функціонує бібліотека, видаються “Наукові збірники” за редакцією М. Мушинки. З цим закладом пов’язана церковно-архітектурна культура українців краю, творчість видатного різьбяр, народного художника і педагога Е. Смеречанського. Музей є цікавим закладом, оскільки його культурно-історичні експозиції сягають давніх національних витоків українства, пов’язані з історією України, нагадуючи про знакові постаті Корятовичів, відомих українців: А. Волошин, губернатор Підкарпатської Русі К. Грабар, які сто років тому (1922) на чеській студії (згодом Баррандов) допомогли відзняти кінострічку “Коріатович” (“Чарівний перстень Карпат”). Значущим у цій події було те, що лібрето до цього фільму писав Василь Пачовський – український поет, педагог, історіософ і громадський діяч. Це був один з тієї блискучої плеяди літераторів-державників, що виборювали соборну українську державу, мріяли про неї. Соратник М. Міхновського щодо боротьби за українську свободу, він активно виховував національно свідому інтелігенцію на початку ХХ-го століття. Особливо захоплювалася його творами прогресивна українська молодь, якій були дуже близькими ідеї цих текстів, які

закликали до волі, боротьби, державності. Залучення В. Пачовського до співпраці у створенні фільму про князя Коріатовича мало свою логічну підставу з огляду на світоглядні орієнтири українського митця. Хоча він цілком відображав мрії та національні прагнення українців, проте ці ідеали були достатньо близькими і для чеського народу, що після одержання незалежності наполегливо впроваджував державницькі ідеали. Василь Пачовський пише: “Чому нам не бути гордими за себе, до своїх героїв, за свою минувшину, коли вона така велична і сяє всіма світотіннями різних характерів і стремлінь? Чому нам оглядатися довкола себе, що за нас скаже той, або сей, і стосуватися до його ласки? Вдивімся в себе, побачмо себе, спізнаймо себе, спізнаймо своє “Я”, перебудуймо себе, перекуйте себе... тоді прийдуть до нас учитись, бо в нашій душі є велике творче джерело духа, за яке ми повинні й можемо бути горді!”²

Суттєвими для українського музею в Свидниках є факти життєпису про державного і політичного діяча, президента Чехословаччини Т. Масарика, який 9 листопада 1922 року в Празі брав участь у прем'єрі зазначеного фільму. Для музею він цікавий тим, що впродовж тривалого часу проявляв проукраїнську позицію. 1908 року депутат австрійського парламенту Т. Масарик під час польсько-українських дебатів став захисником українців, у 1917–1919 роках укладав угоди з Українською Народною Республікою співпрацював з І. Франком, М. Січинським, Л. Цегельським, позитивно ставився до українського національного руху.

Обійнявши посаду Президента Чехословаччини, підтримував українські емігрантські групи, фінансово допомагав Українському вільному університетові в Празі, Вищому педагогічному інституту імені Драгоманова, Українській господарській академії в Подєбрадах, Українському історично-філологічному товариству. Користувався популярністю серед українства. 1930 року українську школу в Сваляві було названо на його честь, відкрито пам'ятники в Ужгороді та Львові.

Отже, за допомогою навіть невеликого сегменту закордонного українського музеєзнавства на прикладі музею в Свиднику стають пізнаваними аспекти національних витоків, історичних, політичних, культурних традицій українців, їхнього життя в різні історичні епохи Європи.

Безперечно, такі взаємозв'язки в історичному контексті, сукупність видатних постатей, генерація ідей та ідеалів, що поєдналися в українському музеї, перетворює його у важливу суспільну, культурну інституцію для Словаччини, і є визначним культурно-політичним осередком для України і українців.

Ці факти, а також давні пам'ятки духовної культури (Спаські кириличні уривки Євангелія XIV століття, Остружницьке Євангеліє з 1492 року, макети Краснобрідського монастиря, Зборівського замку, експозиції іконописного мистецтва XVI–XIX століття та етнографії, пам'ятки народного будівництва (понад 10 тисяч унікальних артефактів матеріальної та духовної культури) свідчать про значну роль, яку відіграє Свидницький музей в історії української культури. В академічному виданні 2010 року “Енциклопедія історії України” зазначено: “Музей української культури у Свиднику має історичну, етнографічну експозиції та галерею ікон. Етнографічна експозиція – найважливіша, містить матеріали про побут, одяг, народне мистецтво, ремісництво українського населення. Галерея ікон є першою постійною експозицією іконописних пам'яток у Словаччині. До найвизначніших експонатів належить колекція трилистових картин “Останній суд”. Музей проводить наукову, освітню і видавничу діяльність, передусім серед словацьких українців. Видає “Науковий збірник”.³

Сьогодні українські музеї функціонують в 15 країнах (Європі, Америці, Азії, зокрема у США, Канаді, Великій Британії, Франції, Італії, Польщі, Чехії, Словаччині, Естонії, Угорщині, Грузії, Вірменії, Казахстані, Узбекистані), відіграючи важливу роль у формуванні національної свідомості українців, їхньої національної ідентичності, просуванні “українського питання” в міжнародному культурному просторі. Музеї Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, М. Гоголя та інших визначних українців є достатньо важливими інститутами “м'якої сили”, які презентують у світі національну культуру. Наприклад, у США

діють шість великих музейних установ: 1) Український національний музей Чикаго; 2) Український інститут модерного мистецтва; 3) Український музей та Український інститут Америки у Нью-Йорку 4) Український музей-архів у Клівленді; Український історичний та освітній центр Нью-Джерсі. Музеї, створені завдяки громадським ініціативам тамтешнього українства, стали центрами культурно-мистецького, громадсько-політичного, просвітницького руху зарубіжних співвітчизників, які національно самостверджувалися через власну історію, церкву, мову, культурне і політичне життя.

Школи, бібліотеки, музеї, храми і культурні центри характеризували українців як націю і повноправний суб'єкт історичних процесів у світовому співтоваристві. Це були вияви мобілізації національної енергії, щоб зберегти себе, захистити, вистояти в нерівній конкуренції, особливо з “державницькими народами. Ці процеси мали, насамперед, національно-культурний характер, охоплювали власну історію, традиції, мистецькі форми творчості. Музеї закордонних українців у часи бездержавності виконували важливі інтеграційні та консолідарні функції в питанні зміцнення української ідентичності. В умовах Незалежності “Україна, органи державної влади зобов'язані зберегти українство від найбільшого ворога всіх діаспор у світі – асиміляції й розчинення в чужорідному середовищі”.⁴

Українські музеї, створені за межами Батьківщини, ставали справжніми осередками національної культури, історії, освіти, в яких зберігалася пам'ять про рідну землю, свій народ, його традицію. Активні громадяни, ініціатори і батьки-засновники закордонних музеїв значною мірою визначали сутність та зміст цих перших культурно-мистецьких збірок. Музейні подвижники з України, що стояли біля витоків музейної справи, були яскравими особистостями й активними учасниками громадсько-політичних подій. Так, перший очільник Українського Національного Музею-архіву в Чикаго Мирослав Сіменович (1885–1967), що народився в Чернівцях, здобув медичну освіту в університеті Льюїолі, у 1920 р. був членом Місії уряду ЗУНР у Лондоні, до 1940 р. – головним отаманом гетьманських «Січей» Північної Америки, а в 50-ті рр. ХХ-го століття очолював гетьманський рух у США, брав активну участь у роботі низки українських організацій. У 30-их був головою і організатором Світової виставки в Чикаго, пізніше став засновником-фундатором відомого музею. Дієвим сподвижником національних справ і фундатором цього закладу був і Юліан Каменецький (1892–1973) – відомий педагог, голова товариства «Учительської громади», організатор пластових організацій у Європі та Америці. За цю діяльність його нагороджено найвищою «пластовою відзнакою» – орденом Святого Юрія в золоті. Після навчання в Карловому університеті (Прага) та Львівському університеті і проходження якісної педагогічної практики, Ю. Каменецький видає просвітницькі журнали і часописи, наполегливо пропагує національні цінності, викладає українознавство, бере активну участь у Науковому товаристві імені Т. Шевченка. Свідченням його по-справжньому громадянської позиції була педагогічно-просвітницька діяльність у 20–30-х рр. на західноукраїнських землях (Станіслав, Яворів, Городенка, Рогатин). Він їздив містами і селами, наполегливо організовував гімназійні курси, студентські громади, опікувався пам'ятниками героїв українських визвольних змагань, редагував українські журнали, виховував молодь у дусі здорового способу життя, освіченості й духовності, створював українські бібліотеки. Цим значним інтелектуальним, громадсько-політичним ресурсом він оптимально розпоряджався і в тих країнах, де йому і його родині доводилося проживати. Так, у Сан-Франциско професор Ю. Каменецький працює в керівних органах Українського конгресового комітету, створеного у Вашингтоні 1940 року, а в Чикаго (шт. Іллінойс), як уже зазначалося, стає одним із творців і співзасновників Національного українського музею, директором музею-архіву. Написав статтю. «Музей-архів в Чикаго» («Українське життя», 1957, 7 грудня). Брав участь у діяльності осередку НТШ, заснував та очолював Пластову станицю, редагував у Сан-Франциско «Дружні листи». Член Українського історичного товариства (1967), співпрацює із журналом «Український історик».⁵

Така діяльність набувала важливого значення, оскільки здійснювалася поза межами впливу тоталітарного політичного режиму, уможливлючи більш об'єктивний погляд на

історію України. Тенденції впродовж майже всього ХХ-го століття щодо українського питання знаходилися під впливом комуністичної ідеології. В “Енциклопедії українознавства”, перевиданій в Україні (1995 р.), зазначалося: “Загалом у ці роки українське музейництво було обмежене в експозиції речей релігійного характеру і в експозиції експонатів боротьби українського народу за національне визволення; надмірно підкреслювано моменти соціальної боротьби, зокрема робітничого руху і діяльності комуністичної партії. Нова розбудова музейництва наприкінці 30-их відзначалася усуненням з музеїв українських матеріалів. Найяскравіше це видно на музеях Леніна, які становлять просто копії відповідно московського музею (Київ, по війні – Львів), великою мірою на музеях революції. У мистецьких музеях твори українського мистецтва експонуються тільки поруч і всуміш із творами російського мистецтва при цілковитій перевазі останніх, а глядач не довідується, де твори російського, а де твори українського мистецтва”.⁶ У таких коротких енциклопедичних статтях міститься доволі змістовна інформація щодо стану української музейної політики, яка перебувала в абсолютній залежності від колоніального й етноцидного режиму «великоруської» імперськості. Навіть нечисленні меморіальні музеї українських письменників (Т. Шевченка, П. Мирного, М. Коцюбинського, І. Франка, В. Стефаника) демонстрували залежність цих письменників від російської культури. Серед кадрів музейних працівників дуже мало українців».⁷

У діяльності музеїв поза межами України позитивним було те, що вони функціонували в якісно іншій соціокультурній ніші, в якій не реалізовувалася політика знекорінення українства. Інший важливий аспект полягав у можливості висвітлення через музейні експозиції тих подій, фактів національної історії та культури, які були заборонені для показу, дослідження. До заборонних відносилися й імена визначних українців, про яких на Батьківщині або не згадували, або в “кращому” випадку вони мали тавро “зрадників”, “буржуазних націоналістів”. Чимало з них належали до елітарної частини інтелігенції світового рівня, відомих у багатьох країнах світу, окрім України чи тодішнього СРСР. Для імперських режимів будь-якого зразка синергія “українського питання” в усі часи становила реальну небезпеку. Роз’єднаність національного елементу, політика протиставлення і ворожості завжди існувала як антиукраїнська ідеологія, оскільки українська ідея була в абсолютному антагонізмі до імперської тюрми народів. Сьогодні ситуація змінилася і в Конституції України закладено: “Україна дбає про задоволення національно-культурних і мовних потреб українців, які проживають за межами держави”.⁸

Тема зарубіжного українського музезнавства є актуальною, тому що уможливорює пізнання й вивчення ширших аспектів національної історії, культури завдяки багатьом кращим представникам української творчої інтелігенції.

Життєтворчість зарубіжного українства в музейно-освітньому просторі доцільно використовувати як широку джерельну базу (науково-історичну, культурно-мистецьку, педагогічну) для кращого розуміння процесів становлення і розвитку українського музезнавства, музейної освіти, народження музейної педагогіки.

Музеї, створені українцями, на теренах Європи, Канади, США, Південної Америки та Австралії, ставали осередками духовного життя, школою виховання різних поколінь у повазі до України, її історичного минулого, закладали віру в успішне майбуття нації та української держави. Хоча формально поняття “музейна педагогіка” не використовувалося в культурно-освітньому середовищі, однак змістовно вона (музейна справа в еміграції) відображала її головне завдання. Вивчення, дослідження історії, культурно-освітні функції, методи і форми взаємодії з відвідувачами, з освітніми та культурними установами, прилучення до музейної культури співвітчизників свідчило про наявність цього феномена в українському середовищі. Переконалим фактом є насамперед створення і діяльність Етнографічно-історичного музею при Науковому товаристві імені Тараса Шевченка.

Під патронатом Наукового товариства імені Шевченка діяв Музей воєнно-історичних пам’яток з часів національно-визвольних змагань. Окремою культурною установою був Музей визвольної боротьби України, заснований у Празі 1925 року. Усі вони здійснювали важливу для українства культурно-освітню, науково-дослідницьку роботу. Відомий

дослідник української культури М. Семчишин так оцінював період розділеної на той час України: “У час, коли на східних українських землях під радянською владою українська наука, культура опинились у прокрустовім ложі московсько-комуністичної антинаціональної ідеології і практики, а під польським пануванням доводилось творити українську культуру, українській еміграції поталанило створити декілька важних і творчих осередків. Основними центрами цієї праці стали передовсім Відень, Прага, Берлін, Париж, Варшава... Також було засновано Українську Культурну Раду”.⁹

Найкращі інтелектуальні, творчі сили українців об’єднувались в українських високих школах в еміграції: Український вільний університет (Відень-Прага), Українська господарська академія в Подєбрадах, Український високий педагогічний інститут імені М. Драгоманова в Празі; Українське історично-філологічне товариство (Прага), основоположниками якого були Д. Антонович, Д. Дорошенко, О. Колесса, В. Щербаківський; Українське товариство прихильників книги в Празі (С. Сірополко, Є. Вировий).

Ще одним важливим науково-культурним осередком став Український науковий інститут в Берліні, який виник завдяки гетьману П. Скоропадському, а його директором був відомий історик Д. Дорошенко – міністр освіти в українському уряді. При інституті були організовані бібліотека, музей-архів, бюро наукової інформації. Тут працювали такі видатні науковці: історики С. Томашівський, Д. Оляччин, філософ Д. Чижевський, літературознавці Б. Лепкий, К. Чехович та ін. Окрім Праги та Берліна, був створений Український науковий інститут у Варшаві, організаторами якого були О. Лотоцький та Р. Смаль-Стоцький. У Варшаві також активно діяло Українське Військово-історичне товариство, найбільш активним діячем якого став І. Огієнко, що видавав засновані ним журнали “Культура”, “Рідна мова”. У цей же час у Парижі створюється Бібліотека імені Симона Петлюри, яка об’єднувала українське наукове середовище, українські культурні цінності.

Варто зазначити, що заснована видатними українськими науковими, державними і громадськими діячами, включно з М. Грушевським, широка європейська мережа науково-культурних й освітніх інституцій сприяла активізації й розвитку музейної справи. З одного боку, створені українські музеї оберігали, розвивали національну культуру, яка в умовах реальної бездержавності особливо потребувала цього захисту. З другого – національне музеєзнавство за кордоном слугувало єднанню українства, зміцнювало зв’язки еміграції з Великою Україною, формувало національну свідомість і зберігало історичну пам’ять. З допомогою музейних пам’яток та культурних цінностей, наукових доробків Україна (в умовах колонізації чужими державами) “нагадувала” про себе Європі і світу. В окремих випадках рівень музейної культури в створених інституціях був доволі високим. Наприклад, музей при Науковому товаристві імені Т. Шевченка здійснював свою діяльність у археологічному, культурно-історичному, природописному, етнографічному відділах. Відділи підтримували професійні зв’язки з науковцями, музейними працівниками, митцями, збирали вартісний культурний матеріал.

Значний інтелектуальний, культурно-мистецький, педагогічний потенціал створював сприятливі умови для функціонування українських музеїв, збагативши музейну культурну спадщину. Тому музейна наукова і педагогічно-просвітницька діяльність українознавчого спрямування враховувала принципи науковості, історизму, а музейна освіта, наука і просвітництво, зокрема НТШ, взаємодіяли з багатьма інституційними установами, товариствами, різноманітними публічними аудиторіями

Становлення українського музейництва пов’язане з творчістю багатьох видатних діячів культури. У когорті цих великих імен українського пантеону національної гордості є художник Яків Гніздовський, картини якого прикрашали кабінет Д. Кеннеді в Білому домі, його роботи представлені у Вашингтоні, Бостоні, публічній бібліотеці Нью-Йорка.

Асоціація американських митців на його першій персональній виставці закупила 220 творів українця, а в Гарвардському університеті він визнавався *«одним з найбільших і найоригінальніших здійснень в американському графічному мистецтві»*. Не лише Америка,

але й сім'я японського імператора Хірохіто захоплювалася талановитим художником, графіком, керамістом.

“Спадщина майстра становить сотні картин та гравюр. Численні експонати його виняткового серед світової графіки доробку зберігаються у найвідоміших музеях Америки, Європи, Японії, Бібліотеці Конгресу США, у колекціях багатьох університетів світу, приватних збірках”.¹⁰

Він завжди підкреслював своє українське походження й був у центрі подій, пов'язаних з рідною землею. Найбільш суголосними у творчості талановитого художника були українські теми, якими скрізь, де жив і творив художник, чутливо й відповідально переймався. Як і в творах українсько-канадського художника Василя Курилика, тема долі української “піонерії”, її ролі в освоєнні світу стала значущою цінністю для Я. Гніздовського. Батьківщина завжди асоціювалася з відомим для кожного українця гаслом “Пам'ятаємо про Україну”. Як справжній український інтелігент він адекватно реагував на долю рідного народу, його трагічні та героїчні періоди. Прикладом цього громадянського вияву художника стала його робота для мавзолею концтабору Фльоссенбург у “Долині Смерті”. У цьому нацистському таборі було знищено 73 296 в'язнів, серед яких – 10 тисяч українців.

Гарвардським університетом було здійснено найбільш повне перевидання творів Я. Гніздовського. В Оксфорді, найстарішому університеті Великобританії відбувся показ його творчості. Широко представлені експозиції в музеях США, Канади, Європи, Азії, Африки, а з 1990 року, на початку національного відродження, вони стали експонуватися і в музеях України. Окремі твори нині зберігаються в Національних музеях Києва, Львова, Тернополя, нагадуючи всім в Україні та поза її межами про важливий внесок національного митця у світову культурну спадщину.

Коли було заборонено “в'їзд” творінням художника в Україну, в Москві його роботи експонувалися (1963) на виставках американської графіки. Не дивно, адже такою була доля бездержавних українців.

У часописі “Буковинське віче” член Спілки художників України Т. Дугаєва писала: “Понад п'ятдесят років на батьківщині не знали про життя та творчість митця. І тільки зараз повертається до нас його славне ім'я”.¹¹

Чернівецький дослідник С. Карачко дещо перефразував назву геніальних українських кінофільмів, у яких головні ролі грав неповторний Іван Миколайчук, назвав Я. Гніздовського “Галицьким птахом з американською ознакою”.

Закордонні українські музеї містять значний потенціал для вивчення національної духовної та матеріальної культури, збереження і зміцнення української ідентичності, виховання поваги і любові до України, розширення знань у культурно-історичному просторі світу про українців і Україну.

Експонати, архіви, експозиції закордонних музеїв наділені безцінним “людським капіталом”, видатними постатями, які гідні світового визнання за свої досягненнями в науці, культурі, мистецтві, суспільно-громадському житті. Українські музейні заклади містять надзвичайно цінні матеріали, документи, роботи відомих майстрів, цьому могли б позаздрити навіть знані академічні установи. Скажімо, в Українському музеї Нью-Йорку, що створений лише в 2005 році, знаходиться унікальна мистецька колекція-збірка, представлена українськими митцями, відомими в Європі, Америці, Азії. Окрім Я. Гніздовського, тут розміщені роботи В. Кричевського, О. Архипенка, С. Козака, І. Їжакевича, Г. Крука, О. Новаківського, М. Кретновського, С. Крушельницького, О. Грищенка та багатьох інших. Характерною рисою музейної політики на закордонні є культурно-історична презентабельність усіх українських земель, упровадження принципу “соборності” в музезнавстві і музейній педагогіці. Наприклад, якщо Я. Гніздовський був вихідцем із Західної України, то не менш цікавий і талановитий Василь Кричевський (1872–1952) – народжений у Лебединському повіті на Слобожанщині..

Яскравий представник українського імпресіонізму, що походив з великої мистецької родини, яка подарувала Україні чимало талановитих художників, митців, педагогів,

В. Кричевський зробив дуже важливий внесок у різні культурні галузі. Він був прекрасним архітектором, кіномитцем, майстром килимарства і кераміки, ректором мистецьких академій та Архітектурного й Мистецького інститутів у Києві, знавцем національної етнографії й українських старожитностей. Його творчість характеризувалася україноцентричністю. Це був художник-громадянин і патріот. У буремні часи національно-визвольних змагань 1917–1918 роках В. Кричевський творить проекти державних символів Української Народної Республіки, в основі яких – ціннісна історична складова держави – Київська Русь. Саме його проекти (Малий державний герб УНР; Державний кредитовий білет УНР) у березні 1918 року офіційно затвердила Центральна Рада. Визнання талановитого художника і творця української культури відбулося передусім у часи становлення української державності, коли він був обраний ректором Державної академії мистецтв. В. Кричевський орієнтувався на традиції й канони національного будівництва й архітектури, спроектував і організовував будівництво унікальних архітектурних ансамблів: Будинок Полтавського губернського земства; Будинок І. Щітківського в Києві; Будинок Опішнянського гончарного навчально-показового пункту; Меморіальний будинок-музей Шевченка в Києві; Будинок Чубука-Подільського в Переяславі; Будинок письменників “Роліт”; Пам’ятник на могилі М. Грушевського, а також багато інших будинків, шкіл. Окремі із зазначених об’єктів є не просто пам’ятками історії та архітектури, а своєрідними першопочатками нового українського архітектурного стилю (“український архітектурний модерн”), яким вважається будинок Полтавського губернського земства – нині Полтавський краєзнавчий музей..

Кричевський у період українізації другої половини 20-их років (і навіть у 30-ті роки) був фактично першим українським художником, що брав участь у створенні українського кіно. Фільми: “Тарас Шевченко”, “Маленький Тарас”, “Тарас Трясило”, “Борислав сміється”, “Звенигора” (за О. Довженком), “Назар Стодоля”, “Сорочинський ярмарок”, “Кармелюк” та інші створювалися в художньому оформленні безпосередньо В. Кричевським. Його персональні виставки у Берліні, Варшаві, Празі, Тбілісі, Санкт-Петербурзі, Лондоні, Брюсселі, Торонто, Вашингтоні, Нью-Йорку, Філадельфії відкрили для світу оригінальність української культури. Інтеграція народної традиції з вимогою і смаком новітніх часів започаткувала новий модерний стиль національного мистецтва. В “Енциклопедії сучасної України” зазначено: “Творчість Кричевського мала основоположне значення для еволюції українського мистецтва 20 століття для робіт характерні оригінальність, своєрідність у трактуванні національного на сучасний лад, поєднував раціоналізм нового часу з народними традиціями, започаткував модерне оформлення українських книжок, блискуче вирішував дизайн та естетичне наповнення книг, широко використовував спадщину української орнаментики. Національною самобутністю, глибоким знанням народного життя позначені декорації для театру М. Садовського, оформлення українських фільмів. Перший художник кіно, яке разом з О. Довженком вивів на європейський рівень. Масштабністю та багатогранністю творчої натури він нагадує мистців італійського Відродження. У багатьох царинах української культури йому належить роль першовідкривача”.¹²

Він жив Україною. Окрім створених ним Державних Гербів України, Великої і Малої державних печаток України, Кричевський цілеспрямовано у 1918 році працює над проектами українських грошей (банкнота у 2 гривні випущена в часи УНР за його проектом), поштових марок. Усіляко намагався підтримувати патріотичні національні рухи. Саме ним був розроблений військовий прапор для Богданівського полку. **Емігрантський період**, проведений у Чехословаччині, Австрії, Німеччині, Франції, США, Венесуелі лише посилив невгамоване бажання бути і жити з Україною. Під час перебування на чужині він часто з пам’яті малював рідні йому з дитинства українські пейзажі, родинне обійстя, близьких людей. Ця ностальгія за українськістю вибудовувала в ньому істинного національного художника. Його творчість, життєва позиція були зрозумілими і близькими для багатьох українців, які в пошуках кращої долі розійшлися світами. Задля віддання шани видатному сину України митрополит Мстислав (Скрипник) відвідав у 1975-му могилу Кричевського в Каракасі, пізніше дав розпорядження перенести його прах до українського цвинтаря святого Андрія в США (Бовнд-Брук, штат Нью-Джерсі). Знавець української культури М.Семчишин

так охарактеризовує мистця: «В історії української архітектури Кричевський займає особливе місце...Останньою працею на рідних землях був Меморіальний музей на могилі Шевченка біля Канева. Довга плідна мистецька праця Кричевського відбилася в сучасному українському мистецькому житті великим відгомном. Він виховав сотні українських мистців-архітектів та прищепив ширшим колам громадянства пошану і любов до свого національного мистецтва».¹³ Тому “школа Кричевських”, мистецька родина мають бути суспільно затребуваними в наш час, оскільки всі вони (Василь, Федор, Микола, Катерина – плеяда художників цього славного роду в чотирьох поколіннях) закладали у свою творчість велику ідею українськості. Народне мистецтво, український стиль і орнамент, національна тематика творів – це об’єднувалося в одну характерну для всіх професійну і громадянську рису народності. Визначні майстри національного мистецтва ХХ століття, автори й зачинателі українського модерну – Василь і Федір Кричевські, що виховали цілу групу академічних мистців, передали їм любов до природи української землі, неповторного колориту психології й естетики українських людей, об’єднаних традицією, волелюбністю, історичною пам’яттю.

Закордонні українські музеї, представлена в них творчість талановитих українців містять значний культурно-історичний потенціал, важливий для виховання національної свідомості українства, їх консолідації, зміцнення ідентичності, просування українського контенту в світовому просторі. Етичним і політичним завданням сьогодення є пізнання, вшанування імен багатьох славетних українців, поцінованих у багатьох країнах світу. Їх життєпис, творчі доробки розміщені в зарубіжних енциклопедичних виданнях, музеях, бібліотеках, університетах, на виставках. Складним і тривалим виявився шлях цих видатних українців на материзну, що передусім пов’язано з політичними, ідеологічними обставинами, бездержавністю українського народу. А тому нині необхідне не просто формальне «повернення» геніальних творінь та ідей в Україну і для українства в соціально-політичному аспекті, але й активне (через музеєзнавство, музейну педагогіку) впровадження в суспільне життя тих цінностей, ідеалів, якими жили цілі покоління українців, що є сутнісним «капіталом» для виховання Нації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Закон України “Про музеї і музейну справу”. *Відомості ВР України*. 1995. № 25 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [https:// zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95)
2. Почовський В. (1917) Українці, як народ. Нью-Йорк, С.11.
3. Енциклопедія історії України: у 10 т. (2010) Т. 7. : Музей української культури у Свиднику./ред. В.А.Смолій. - Київ: Наукова думка, С.116-117.
4. Закордонне українство й Україна: взаємодія на шляху утвердження Незалежності: зб. матеріалів наук.– практ. конф. Київ: Українська Видавнича Спілка імені Ю.Липи, 2016. - С. 14.
5. Романюк М., Каменецький Юліан // Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [веб-сайт] / гол. редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=10827
6. Енциклопедія українознавства (1995): перевидання в Україні (відтворене вид.1949р.): у 3т. Т. 3 / НАН України. Київ: Віпол, С.1025.
7. Там само. – С.1026.
8. Конституція України (2006) / Верховна Рада України: офіц.видання. Київ: Парламентське видавництво, С. 8.
9. Семчишин М. (1993) Тисяча років української культури – 2- е вид. Київ: АТ «Друга рука»; МП «Фенікс», С.521.
10. Яків Гніздовський: “Життя людини – тільки недосконалий відблиск її власної мрії” : бібл. покажч. – Терн. обл. унів. наукова бібл. / укл. Л. Оленич. – Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2015. – С. 3.
11. Дугаєва Т. Радіючи мудрості і гармонії природи / Т. Дугаєва // Буковинське віче. – 1997. – 3 січня.

12. Енциклопедія сучасної України. В. Ханко (Кричевський В.Г.) Гол. редкол.: Дзюба І.М., Жуковський А.І., Железняк М.Г. та ін.; Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України.- Київ, 2014. – Т. 15.
13. Семчишин М. Тисяча років української культури. 2-е вид. — Київ. — АТ «Друга рука». МП «Фенікс», 1993. — С. 401.

УДК 339.56 (477.8-08+437.3):008-027.543“X/XII”

Олег Чуйко
(Івано-Франківськ, Україна)

ЗОВНІШНЬОТОРГОВЕЛЬНІ КОНТАКТИ ДАВЬОЇ РУСІ ТА ПОЛЬЩІ В КУЛЬТУРІ ПЕРІОДУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

***Анотація.** Стаття розкриває особливості торговельних зв'язків на теренах Центрально-Східної Європи середньовічної доби в аспекті русько-польських міжкультурних зв'язків. На основі письмових джерел і речових археологічних знахідок з'ясовано роль обох держав у процесах товарообміну, визначено географічні координати торговельно-економічної діяльності, розкрито характер експортно-імпортного товару, проаналізовано художні особливості ремісничих виробів, що становили основну частку предметів торгівлі.*

***Ключові слова:** торгівля, комунікація, культура, ремесло, товар, археологія.*

Важливе значення мала торгівля Русі з західними і центральноевропейськими державами, а також зі скандинаво-прибалтійським регіоном. Писемні джерела початку X ст. повідомляють про руських купців в гершанських містах Подунав'я, в Кракові та Празі. У Раффельштеттенському митному статуті 903–904 рр. є згадка про віск, коней і невільників, що їх привозили на Середній Дунай русичі. Ібрагім-ібн-Якуб (друга половина X ст.) повідомляв, що із Кракова в Прагу приходять для торгівлі різними товарами і візантійським золотом, нарівні з уграми, євреями і мусульманами, також слов'яни і руси. Саме вони вивозили із ринків Праги в свої країни рабів, цинк і хутра. Торгівля русичів із західноевропейськими країнами досягає розквіту в другій половині XI–XII ст. В цей час на Русь активно постачається різноманітне церковне і світське художнє начиння із металу, кістки і каменю. В Південноруські землі надходили вироби романського литва: дзвони, підсвічники, аквамаліни у вигляді тваринних і людських фігур, чаші, шкатулки-реліквії, зокрема з емалевими лампадками, виготовленими в Ліможі, декоративні ложечки для причастя, вироби із різьбленої кістки.

Огляд літератури. Питання торгових зв'язків середньовічної Русі базується на широкому історіографічному матеріалі. Організація торгового обміну, географія найважливіших торгових шляхів відображені в книзі Н. Арістова «Промышленность Древней Руси» – першій у вітчизняній історіографії праці з економічної історії Давньої Русі (1888) [2]. Після появи праць відомого російського історика В. Ключевського проблеми торгівлі займають центральне місце в історико-економічних дослідженнях Давньоруської держави. Помітний слід у вивченні торгівлі Південної і Південно-Західної Русі залишив В. Василевський, котрий вперше ввів у науковий обіг поняття європейської торгової траси X–XII ст.: Київ-Прага-Регенсбург [3, с. 83–260].

Новий етап у вивченні давньоруської торгівлі настав після виходу праць російського історика і археолога Б. Рибакіна в кінці 40-х – на початку 50-х рр. XX ст.. Вперше на широкому археологічному матеріалі розглянута внутрішня торгівля давньоруських міст, насамперед Києва, науково обґрунтовані припущення щодо районів збуту ремісничої продукції, охарактеризовано окремі категорії товарів, окреслено розгалужену сітку внутрішніх і трансєвропейських торгових шляхів. Значний внесок у вивчення соціальної організації давньоруської торгівлі зробив М. Тіхоміров, показавши її тісний зв'язок з економікою міста, залежність добробуту міського господарства від «ринкової кон'юнктури».

Значну увагу М. Тіхоміров звернув на проблему давньоруської купецької корпорації, її зв'язку з соціально-економічною політикою княжої адміністрації.

В наступні роки були опубліковані дослідження, які поглибили і конкретизували знання про важливий розділ давньоруської економіки – торгівлю. Велике значення для висвітлення західно-європейських, візантійських і арабо-східних економічних зв'язків Давньоруської держави мали праці В. Даркевича і В. Потіла [4]. У кількох публікаціях розглянуті економічні взаємовідносини Прибалтики з Руссю, західних і північно-західних земель Русі з південноруськими князівствами.

Надійними джерелами відомостей про торгівлю домонгольської Русі є археологічні речові і нумізматичні знахідки. Вони також дають уявлення про економічні центри Середньовіччя і торговельні шляхи. Виявлені артефакти переконливо доповнюють повідомлення писемних джерел.

Мета пропонованої публікації полягає у розкритті особливостей торговельних взаємозв'язків Польщі та Галицько-Волинської держави в контексті міжнародних контактів та їх вплив на художню культуру і побут Західної Русі.

В письмових джерелах початку IX ст. збереглися відомості про торговий шлях, який через польські і чеські землі з'єднував Давню Русь з німецьким краєм, що свідчить про розвиток торгівлі у Східній Європі періоду раннього Середньовіччя. Важливим етапом в історії торгового обміну можна вважати IX–X ст., коли активізувалися торговельні стосунки Польщі з арабським Сходом за участю Давньої Русі. Напрямок цієї торгівлі простежується за скарбами арабських монет X–XI ст. Пожвавлення у польсько-руських торговельних відносинах настає в другій половині X–XI ст. завдяки економічному розвитку обох країн.

Важливим джерелом для вивчення зв'язків Західної Європи та Русі є вироби західного художнього ремесла, знайдені у давньоруських містах. Серед них – водолії, підсвічники, чаші, дарохранительниці, оправы книг, виконані в різних техніках [4].

Серед старожитностей IX–XI ст. на Русі трапляється небагато предметів «латинського» начиння. Монастирські майстри-ремесники каролінгсько-оттонівської епохи обслуговували вузьке коло духовної і світської знаті. Їх твори, виконані за спеціальними замовленнями, з дорогого матеріалу, поширювалися лише в окремих районах. Згодом ці зразки ювелірного ремесла були переплавлені в золоті і срібні грошові злитки.

Про предмети торгового обміну писемні джерела розповідають вкрай рідко. Оскільки обидві країни межують, а структура їхнього господарства, як і природних багатств, вельми подібні, то, може здаватися, що торгівля між ними не мала масштабного характеру. Проте в Польщі був великий попит на рідкісний арабський імпорт, який потрапляв сюди за посередництвом Русі, тоді як Арабський Схід мав потребу в слов'янських продуктах, що їх могли постачати польські та давньоруські землі.

У ранньосередньовічній торгівлі були зацікавлені класи великих феодальних землевласників, сподіваючись на чималі прибутки. Імпортні тканини, коштовності, зброя, спеції, вина, овочі, коні і т. д. призначалися виключно для потреб феодальної верхівки, яка й була активними організаторами торгівлі.

Про характер польсько-арабської торгівлі за посередництва Русі свідчать знахідки арабських монет IX–X ст. на території Помор'я у Великопольщі, рідше у Сілезії, іноді – в інших польських землях. Значна кількість арабських монет дає підстави визнати перевагу польського експорту над імпортом зі Сходу.

Основні статті давньоруського експорту добре відомі зі знаменитої фрази князя Святослава: «... не люблю мені є в Києві жити. Хочу жити я в Переяславці на Дунаї, бо то є середина землі моєї. Адже там усі добра сходяться: із греків – паволоки, золото, вино й овочі різні, а з чехів і з угрів – сrebro й коні, із Русі ж – хутро, і віск, і мід, і челядь».

Арабський автор X ст. Мутаххара ібн Тахіра ал-Мукаддасі, укладач шеститомної енциклопедії «Книга творін та історії», залишив коротку розповідь про слов'ян, зокрема, русів, виклавши її в географічному розділі четвертого тому енциклопедії. Аль-Мукаддасі перелічує назви товарів, які транспортувались по Волзі через Булгар та Ітіль на Хорезм: хутра соболів, горностаїв, лисиць, куниць, бобрів, зайців, кіз; вичинена кінська шкіра (гофть),

свічки (віск?), мед, горіхи, кора тополі (для дубильного екстракту); береста (чи березове дерево), високі шапки; риб'ячий клей, риб'ячі зуби (моржова кістка), касторове масло, амбра (бурштин); соколи; мечі, стріли, панцирі (чи кольчуги); слов'янські раби; барани і корови.

Розуміючи, що серед цієї маси товарів лєвова частку становили давньоруські, академік Б. Рибаків конкретизував список саме руського експорту: хутра боброві, соболіні, горностаєві, песцеві, куниці, заячі, лисячі, білячі, раби і рабині, віск, мед, льон і полотно, срібні вироби, і, можливо, кольчуги.

Із Помор'я на Русь могли ввозити бурштин, власного виробництва якого на той час Русь не мала. У вказаний період через посередництво Русі зароджується і польсько-візантійська торгівля. До Візантії із Польщі, ймовірно, вивозилися ті самі товари, що й до арабського Сходу. Свідченням цієї торгівлі є знахідки візантійських монет, які трапляються як на руських, так і на польських землях. Можна викремити три групи скупчення цих пам'яток: південна – вздовж Дніпра і Дону; північна – від Естонії до Новгородських і Ростовських земель; західна – в Помор'ї, Великопольщі і на Мазовії.

Незначну кількість візантійських монет на території Польщі можна пояснити двостороннім товарним обміном з Візантією, яка постачала в слов'янські землі особливо коштовні товари: тканини – паволоки і оксамити, золото – головним чином, ювелірні вироби, вино, овочі та спеції.

Частина шовкових тканин (у Галицько-Волинському літописі «шовк» називається «єдваб»), що перевозилися з Візантії на Русь, призначалася для руських купців, котрі в ролі посередників допроваджували товар до країн Центральної і Західної Європи. Шовкові і бавовняні тканини нерідко мали перське і навіть китайське походження.

У ремісничо-торговельному поселенні на Острівці знайдено предмети, східного походження, серед яких – тканини з шовку. У культурному шарі другої половини XI ст. виявлено шматок шовкової тканини жовтого кольору, що була виготовлена в Китаї або Японії. В іншому місці, у шарі першої половини XI ст., було знайдено ще два фрагменти шовкових тканин фіолетового і золотисто-жовтого кольорів, зшитих разом. Найчастіше в Ополє знаходять шовк, переважно золотистого кольору.

Рештки шовкових тканин візантійського і китайського походження знайдено, крім Ополє, також у Гнезно (Великопольща) і Гданську (Помор'я), у археологічних шарах XI – першої половини XIII ст. Отже цей вид імпорту був досить поширеним у середньовічній Польщі, тим більше, що Ополє не належить до великих міст. Тут також знайдено черепашки, фарфор і кипарис, що походили з Середземномор'я, а також вироби зі слонов'ячої кістки, і врешті, у шарі XIII ст. – фрагмент скляного посуду з арабським написом «Спокій султанові». Польський вчений В. Голубович припускає, що ці товари привезені арабськими купцями, які курсували між Києвом і Польщею.

Зі східних предметів, знайдених в інших польських містах, слід згадати такі: гемму із сердолику візантійської роботи, бронзові арабські ваги для зважування срібла, мушлі каури, кісточки фігів, срібні прикраси, окремі намистинки зі скла, намистини з позолоченого каміння, а також окремі види зброї, зокрема бойові чекани (келепи).

Як видно, східносхідні товари на початку XI ст. мали значний попит не лише серед великих феодалів, але й серед менш заможних верств населення. Разом із традиційними східними товарами із Русі в Польщу надходили вироби руського золотарства і металообробництва, зокрема, висячі замки. Слід зазначити, що вироби руського ремесла, які експортувалися з кінця X до першої половини XIII ст., відзначаються високою якістю їх виготовлення.

З XI ст. між Польщею та Руссю поживавлюється торгівля виробами місцевого виготовлення. На польських землях в цей період з'являється багато зразків давньоруського ремесла. Найчастіше зустрічаються пряльця, виготовлені із волинського рожевого шиферу, родовища якого залягають в околицях Овруча.

Початок виробництва цих предметів Б. Рибаків датує першою половиною XI ст., а його припинення – періодом монголо-татарського нападу (1240 р.). Прясельця були настільки

популярним товаром у середньовічному світі, що їх знаходять археологи на всіх давньоруських теренах, у Болгарії, Поволжі, Криму і на польських землях.

Карта локалізації овруцьких пряслиць охоплює всю територію Польщі. Їх виявлено як у містах, так і на підгороддях таких великих осередків торгівлі як Познань, Гнезно, Крушвіца, Сеч, а також на поселеннях торгово-ремісничого типу: Ополе, Волинь, Гданськ. Цей виріб увійшов у масовий вжиток завдяки тривалості його використання, естетиці виконання і невеличкій вазі.

На польських землях трапляються також і керамічні вироби давньоруських ремісників. До них, насамперед, слід віднести писанки з глини, покриті різнобарвною поливою, що мають в середині глиняні гримальця. Цей аспект польсько-руської торгівлі досліджувала польська вчена З. Гільчедувна.

Цікаво, що писанки саме такого типу виявлено і на території Швеції, що свідчить про наявність безпосередніх шведсько-руських торговельних зв'язків. Імпорт з Русі вважаються деякі вироби з білої глини, покриті поливою, знайдені у Мазовії і в Гданську.

Інша категорія предметів, імпортованих з Русі, – це різноманітні прикраси. До найбільш типових належать срібні підвіски в формі півмісяця під назвою «лунниці», персні так званого «київського типу» і намиста з візерунком у вигляді хреста в колі. Руське походження мала і частина скляних виробів (намистини, перстені й браслети).

Внаслідок торговельних операцій до Польщі могли потрапити військова зброя і кінська упряж, відкриті в могильниках XI ст. у Кінському і Лютомерську. Проте це могли б бути воєнні трофеї, або ж вони належали руському воїну, який перебував на польській службі.

Дуже важливою статтею руського імпорту визнано навісні замки. Деякі екземпляри, знайдені у Великопольщі, датуються XI–XIII ст., за аналогіями до тих колодок, які виготовлялися в той час у Києві. Окремі такі екземпляри відомі й на території Чехії.

Важливу роль у господарському житті Польщі відігравало імпортування солі з Галицької Русі до Малопольщі. Перша згадка про це датується 1176 р. і походить із архіву кляштора цистеріанців у Сулейові. За документом, кляштору надається право отримувати щороку триста возів солі із соляної комори в Сандомирі, тієї, «що надходила із Русі» [20, с. 8].

Припускають, що руська сіль із Сандомира транспортувалась на північ і на захід а її кількісний показник мав би бути дуже великим. Слід зазначити, що сіль із галицьких солеварень завозилась на польські землі попри Сандомир, але для цього використовувалась магістраль Буг-Вісла, що пролягала в тому ж напрямку.

Торгівля галицькою сіллю в Польщі тривала від XI до середини XIII ст. Про справжню вартість галицької солі у внутрішньоекономічному житті Давньоруської держави повідомляє автор Києво-Печерського патерика: «Егда Святополкъ з Давыдом рать зачаста и про Василькову слепоту, же ослепи Святополкъ, послушавъ Давыда Игоревича, с Володарем и самом Васильком, и же пустиша гостей из Галича ни лодий от Перемишля и не бисть соли в всеи Руской земли».

Для характеристики достовірних масштабів міжнародної торгівлі «галицькою сіллю», варто навести ще одне повідомлення Київського літопису від 1164 р.: «У той же рік була повинь велика в городі Галичі. За божим допустом од сильного дощу в один день і в ніч з Дністра несподівано пішла велика вода на оболонь, і дійшла аж до Бикового болота, і потопила більше трьохсот чоловіка, що пішли були з сіллю із города Удеча».

Літописні відомості підтверджують, що в період неурожаїв в Польській, Литовській і Ятв'язькій землях Галицько-Волинська Русь рятувала сусідів від голоду збіжжям. Про один з таких епізодів розповідає Галицько-Волинський літопис, за яким князь Володимир Василькович надіслав човни, які везли хліб Бугом, а потім – річкою Нарев.

Дані про експорт з Польщі на Русь дуже скупі. Однак відомо, що через польські землі відбувався транзит скла, яке виготовлялося в Рейнській області з IX по XI ст. У «Слові о полку Ігоревім» є згадка про зброярські вироби з Польщі: «Де ж ваші золоті шоломи і сулиці

ляській, і щити?». У польській історичній літературі існує думка, що із польських теренів на Русь могли завозитися шоломи, виготовлені у Великопольщі.

Активне надходження художнього начиння із Заходу до Галицько-Волинської землі починається з другої половини XII ст. Найбільша група імпортованих речей належить до другої половини XII ст. – першої половини XIII ст.. Причина різкого зросту завезених товарів криється в економічних і соціальних зрушеннях в Західній Європі, які й визначили розквіт міського ремесла. Воно стає прибутковим і почесним заняттям, поступово переходячи із монастирів до рук світських міських ремісників.

На зламі XII–XIII ст., внаслідок прогресування техніки, у багатьох центрах Німеччини і Франції організовується масовий випуск художніх виробів з металу, розрахований на широкий збут (бронзові чаші «торгових» типів із району Мааса на Нижньому Рейні, нижньосаксонське бронзове начиння, продукція ліможських емальєрів. Ріст міжнародних зв'язків, удосконалення транспорту, виникнення нових шляхів сполучення сприяли переміщенню вироблених предметів.

Якщо про інтенсивність зовнішньополітичних зв'язків Галицької Русі з Польщею і Угорщиною в XII–XIII ст. майже щорічно повідомляє Іпатіївський літопис та інші джерела, то значно менше історичних відомостей існує про такі контакти з німецькими землями. Зрозуміло, що найбільш жваві контакти відбувалися в придунайських областях Німеччини. Джерела дозволяють зробити певні висновки про економічні зв'язки (згадки про руських купців і про торгівлю з Руссю містяться в грамотах кінця XII ст. штірійського австрійського герцогів).

В організації транзитної торгівлі, зокрема польсько-руського товарообміну брали участь купці різних країн. Передусім великих масштабів їй надали західно-європейські купці, т. зв. «раданіти», які користувалися головним чином сухопутними шляхами. Поряд з ними історичні джерела згадують також і слов'янських (польських та руських) купців, які підтримували торгівлю як на сухопутних, так і на морських шляхах.

Особливо активними в торгівлі з Руссю були купці з Регенсбурга, який на той час став головним центром обміну між Західною Європою і Києвом. На Балтійському морі з Руссю торгували скандинавські купці, але їхня роль не була вирішальною. Науковцями визначено кілька шляхів торгівлі між Польщею і Руссю. Один із них – це транзитний торговельний шлях через Польщу, який з'єднував Західну Європу з Києвом, а також із країнами Сходу. Цим шляхом купці послуговувались від початку IX ст. до 1240 р.. Другий важливий шлях польсько-руської торгівлі – Балтійський, сприятливий для товарообміну Польщі зі Сходом в період так званої арабської торгівлі, а також для безпосередніх відносин Польщі з Північною Руссю. Найбільш коротким шляхом, що вів із Русі до Польщі, був водний шлях Прип'ять – Буг, яким постачали польські землі значну частину товарів.

Висновки. Численні археологічні знахідки на територіях України і Польщі підтверджують активність торговельно-економічних контактів двох сусідніх держав доби Середньовіччя. Скоординовані зусилля цих країн мали велике значення у процесах товарообміну з Візантією та східними країнами, що неабияк сприяло міжкультурній комунікації на теренах Центральної і Східної Європи.

Наукові дослідження на основі археологічного матеріалу з українських та польських теренів дозволили з'ясувати масштабність міждержавних торговельних зв'язків, визначити категорії товарів, виокремити художню складову русько-польського товарообміну, репрезентовану виробами декоративно-прикладного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович Д. (1991). Києво-Печерський Патерик . К.: Час, 280 с.
2. Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Леонід Махновець. К.: Дніпро, 1990. 591 с.
3. Слово о полку Ігоревім. К.: Радянська школа, 1989. 310 с.
4. Alexandrowicz S. (1958). Stosunki handlowe polsko-ruskie do roku 1240. Zestyty aukowe uniwersytetu im. A. Mickiewicza. Zeszyt 3. s. 21–67.

ЕТНОСТИЛИСТИКА В СУЧАСНОМУ МУРАЛ-АРТІ МЕКСИКИ ТА ПОРТУГАЛІЇ

Анотація. У даній статті розглянуто стріт-арт-об'єкти Мексики та Португалії. Зокрема, окреслено художні особливості зображуваних сюжетів, що висвітлюють етнічну атрибутику визначених держав. Наведено огляд об'єктів вуличного мистецтва, створених місцевими та приїжджими райтерами, в яких підкреслено національну своєрідність культури даних територій. Проведено художньо-образний аналіз муралів і графіті Мехіко, Лісабону, Лорешу та Візеу.

Ключові слова: етностиль, мурал-арт, стріт-арт, Мексика, Португалія.

Постановка проблеми. Визначення терміну «етностиль» варто розглядати крізь аналіз понять «стиль» та «етнос». Стыль, як історико-культурний феномен виступає сукупністю особливостей творчих прийомів, характерних для певної епохи чи окремого митця. У галузі мистецтва це поняття зародилося ще у XVIII столітті й означало особливості національних форм.

За твердженням латвійського історика мистецтва Б. Р. Віппера, стиль є масштабним явищем, що включає естетичні концепції та принципи світосприйняття певного історичного періоду, творче мислення суспільства тощо.

Розробка концептуальних підходів до трактування поняття «етнічність» розпочалась у 60-х рр. XX століття. У той час у зв'язку з руйнуванням колоніальної системи й утворенням нових незалежних держав, посилилась увага до проблем етнічної ідентичності. Сам термін «етнічність» був ужитий антропологом Л. Майєром 1965 р. [6]. Серед відомих теоретиків, що займалися проблемою визначення поняття «етнос», виділяють Г. Айзекса, П. Ван ден Берга, Ю. Бромлея, М. Вебера, К. Гіртця, Л. Гумільова, Е. Сміта, С. Широкогорова [1,4]. Вони розглядали проблему етнічності, як вроджену властивість людської цивілізації зберігати власну ідентичність.

Серед основних постулатів трактування етнічності виділяють такі: етнічні особливості мають природжений характер і передаються від покоління до покоління; етнічні зв'язки є найважливішими за будь-які інші; етнічна ідентичність є ключовою; етнічність – це споконвічний, природний, реальний, стабільний і загалом позитивний феномен, в основі якого лежить спільне походження [3].

Узагальнюючи вказану вище інформацію можемо зазначити, що поняття «стиль» та «етнос» є взаємодоповнюваними. Виходячи з цього «етностиль» можна розуміти як такий, де вживано елементи форми і декору, що апелюють до традиційних особливостей, зразків етнічної матеріальної культури певних етносів та народів.

Аналізуючи сучасне вуличне мистецтво Мексики та Португалії, важливо звернути увагу на історичний розвиток і національні особливості культури цих країн. Адже мексиканська та португальська культури мають давню традицію монументального живопису, що налічує понад сотні років.

Так, особливості мексиканського муралізму намагається розкрити у своїй праці «Мексиканський муралізм відкриття та драми» В. О. Гришин [2]. Дослідник аналізує творчість Хосе Клементе Ороско як окремий феномен у розвитку мексиканського муралізму початку XX століття. Він наголошує на прореволюційних настроях тогочасних райтерів. З них виділяє творчість Дієго Рівєри й Альфаро Сікейроса, як послідовників та ідейних лідерів революційного мистецтва, започаткованого Х. К. Ороско. При цьому автор аналізує окремі твори райтерів і наголошує на невід'ємності символізму в них.

Щодо особливостей вуличного мистецтва португальських міст, то більшість інформації про такі висвітлюється на різних туристичних інтернет-платформах, приміром

«The Culture Trip» [8], «Blocal Travel» [9], «Visit Portugal» [10] тощо. При цьому, якщо про мексиканський муралізм існує ціла низка наукових праць, стріт-арт мистецтво Португалії досі лишається майже не дослідженим, хоча має яскраву етностилістику і виділяється своєю своєрідністю з-поміж інших національних шкіл стінопису.

Мета статті – визначити особливості використання етнічних мотивів при створенні сучасних муралів у містах Мексики та Португалії.

Виклад основного матеріалу. Перші філософські теми настінних розписів Мексики з'явилися 1800 року в творчості художника Хуана Кордеро. Загалом вони носили релігійний характер. Проте, головна національна художня школа Латинської Америки була створена у Мексиці 1906 року. Вона стала результатом зусиль молодих митців з активною революційною діяльністю, натхнених соціалістичними ідеями. З-поміж них був науковець і художник Герардо Мурільйо (псевдонім Доктор Атль). Він започаткував нову мистецьку течію та звернувся до студентства з програмою-маніфестом для створення нового мексиканського живопису. Як знавець стародавньої мексиканської культури доколоніального періоду, Доктор Атль закликав до появи «величного стінопису», враховуючи досягнення національного минулого та доби італійського Відродження.

Власне таке нестерпне бажання художника перевести теоретичні настанови в практичну площину призвели до створення у жовтні 1910 р. художнього центру в Мехіко. Вихованці даної організації підтримали свого натхненника і навіть отримали дозвіл для створення стінописів на мурах амфітеатру Національної підготовчої школи.

У 1920-ті роки в результаті встановлення буржуазно-демократичного режиму, в країні з'явилися передумови для розвитку монументального розпису громадських будівель. Учні школи підтримали революцію й організували власний страйк. Але дискусії щодо академізму й імпресіонізму обірвав військовий переворот у країні.

В той час Генерал Вікторіано Уерто захопив владу і розпочав репресії у столиці. У результаті було вбито понад 1000 осіб. Саме з цієї причини частина активістів була вимушена емігрувати, інша пішла волонтерами у повстанську армію мексиканського воєначальника та політичного діяча генерала Альфаро Обрегона Салідо. Власне це і спричинило появу революційних сюжетів на стінах міських будівель [12].

На основі класичної спадщини монументального живопису Візантії та країн Європи доби Ренесансу стояли художники Хосе Кlemente Ороско, Давид Альфаро Сікейрос і Дієго Рівера. Вони почали створювати революційні стінописи по всій країні. При цьому митці зверталися до народного мистецтва мексиканських пантеонів і використовували етнічні мотиви та національні мексиканські кольори прапору, а саме зелений, білий, червоний і жовтий.

Затвердження громадської значущості монументального мистецтва та сміливі вирішення складних проблем, пов'язаних із сучасним настінним живописом, визначили місце їх творчості у розвитку світового мистецтва ХХ століття. Після мексиканської революції 1910–1917 рр., значна частина населення країни була неписьменною. Тому правляча верхівка знайшла новий спосіб донести до людей свої ідеї, засновані на постреволюційних ідеалах. Уряд найняв на роботу кращих художників країни, яким було доручено малювати фрески із зображенням їхніх послань до мешканців міст. Кульмінація розвитку мексиканського руху муралізму припала на 1929–1950 роки. Саме тоді нація перетворилася з сукупності сільського і міського, переважно неграмотного суспільства в індустріальну та розвинену державу.

Початок латиноамериканського муралізму поклали художники «Революційного синдикату робітників техніки та мистецтва». За ним, мистецтво повинне звертатися до народу та піднімати його на революційну боротьбу, бути масовим і національним. Такі ідеали розробляли й впроваджували вже згадані художники Х. К. Ороско, Д. Рівера, Д. А. Сікейрос, які виконали фрески у Національній підготовчій школі в Мехіко (1923–1927 рр.) (Рис. 1) [12]. Національно-історична тематика їх стінописів поступово змінилася на героїчні сюжети, пов'язані із Мексиканською революцією 1910–1917 рр., де вони винайшли власну етностилістику яка апелювала до місцевої художньої спадщини й водночас, ставала

джерелом нового формотворення й пластичного моделювання для представників мистецьких кіл інших країн. Зокрема, на зразки мексиканського муралізму орієнтувалися художники російського, італійського, французького авангарду, німецькі митці школи «Баугауз», українські «Бойчукісти».

У сучасному мурал-арті Мексики переважають сюжети, що виражають національну ідентичність латиноамериканських народів в інтерпретації з новими художніми засобами виразності. Наразі у своїй творчості нинішні райтери використовують поєднання національних кольорів. У трактуванні сюжетів із зображенням представників предковичних мексиканських народів (ацтеків, індіанців Толтеків тощо) висвітлено образи Богів ацтеків, воїнів, монахів і вершників [11]. Такі стінописи є, насамперед, символічними та мають на меті висвітлити важливі історичні події Мексики.

У такому ключі варто звернути увагу на розписи Центральної бібліотеки Національного автономного університету Мексики (НАУМ), що були виконані місцевим художником Хуаном О'Горманом. Даний стінопис під назвою «Історичне висвітлення культури» був створений автором із декількох тисяч кольорових плиток. Головною ідеєю ансамблю було зімітувати історичний експурс на чотирьох стінах будівлі бібліотеки. Кожна з них висвітлює фундаментальний історичний період становлення Мексики (Рис. 2). Північна стіна являє собою доіспанське минуле, в якому переважають міфологічні елементи. Ця частина завершується зображенням міфу про заснування Мексики, а саме образом Теночтитлана – орла, що сидить на кактусі та пожирає змію. Південна стіна, котру іменують «очима сови» відзеркалює колоніальне минуле у зв'язку із західною культурою і подвійним характером іспанського правління колоніальної епохи. Східна стіна висвітлює образність сучасного світу із його подвійними стандартами в традиціях і елементах прогресу, посиляючись на основні аспекти соціального розвитку країни. Власне на головній – західній стіні – відтворено взаємозв'язок НАУМ та сьогодення Мексики (Рис. 3) [11].

Ще однією країною, що вражає своїм узороччям вуличного мистецтва, є Португалія. Саме у сучасних стінописах цієї держави найяскравіше виражені давні традиції прикрашання фасадних стін.

Загалом варто зазначити, що географічне положення Португалії вплинуло на розвиток історичних та культурних цінностей цієї держави. Адже, означену країну впродовж її становлення населяли племена Піренейського півострова та Північної Африки, а саме фінікійці, карфагеняни, германські племена, араби та бербери. Приміром, вже в XVI столітті у результаті нових географічних відкриттів Португалія перетворилася на велику колоніальну державу, котра володіла земельними ділянками Бразилії й Індонезії та випереджала у розвитку сусідню Іспанію. Це надавало високі можливості у розширенні нових торговельних зв'язків з Індією та Китаєм, які зосереджувались в м. Лісабон. Таким чином, останнє отримало статус загальноєвропейського складу східних товарів. Власне це призвело до враження поліетнічності культури при спогляданні оздоблення сучасних міст Португалії. Тамтешні архітектори поєднали елементи готики, мавританського зодчества, частково європейського Ренесансу й екзотичні декоративні мотиви. Як і в Іспанії, тут спадщина мавританської культури є головним носієм світського начала, що поєднує у собі архітектурні традиції Сходу.

Важливе місце в мистецтві даної держави належить «азулежу», що в перекладі означає – маленький полірований камінчик. Це керамічна плитка, що оздоблюється блакитно-білими орнаментами. Таку техніку декорування фасадних стін принесли на іспанські та португальські землі арабські народи. Найдавніші «азулежу» (Храм Христа у Томарі) відомі із Сельвії XV століття. Вони мали рельєфну поверхню, за рахунок якої відбувалось запобігання небажаному змішуванню фарб. Орнамент на таких плитках, за давньою мусульманською традицією, зазвичай складався із зірок (Рис.4) [3].

За даними англійської газети «The Guardian», найкраще вуличне мистецтво світу зосереджене в Лісабоні. Саме тут стріт-арт розкривається на кожному розі португальської столиці на скляних контейнерах, фасадах занедбаних фабрик, або житлових будинках [5].

На сьогодні країна є невичерпним джерелом талановитих вуличних художників. Сучасні муралісти Португалії використовують у своїй творчості колористику та стилістику давніх «азулежу». З-поміж них варто звернути увагу на творчість французького вуличного митця Astro (псевдо). А саме на його стінопис у місті Лореш. Нашарування простих геометричних форм і синього кольору імітують коридор, що веде вглиб самої будівлі. Тонке геометричне мистецтво художника виявляється й у роботі з великими полотнами (Рис. 5) [7].

Втім, у сучасному мистецтві завоював виразну репутацію головного візуального художника й ілюстратора португальських міст Діого Мачадо (Diogo Machado). Він першим створив унікальний візуальний світ, населений науково-фантастичними веселими створіннями. Цей португальський райтер акцентує свою творчість на переосмисленні традиційної мови дизайну етнічної португальської плитки. Його часом гумористичні та ментальні ігри, наповнені векторним дизайном чи трафаретним вуличним мистецтвом, демонструють вражаючу складність і майстерну увагу до деталей.

Власне своєю творчістю митець створює «нашарування історії» – нову ділянку для живопису поверх існуючої структури стіни. У такий спосіб він додає ще один рівень складності до вже існуючого ефекту подвійного бачення, котрий наявний при спогляданні на його твори.

Важливе значення для Діого Мачадо (Diogo Machado) має зміст його творів. Митець намагається контекстуалізувати свої стінописи, тому досить часто перемальовує шаблони і використовує елементи та структуру місця, на якому створює новий малюнок. Головна ціль такого творчого прояву – привернути увагу пересічних громадян і змусити їх задуматися про те, що приховується за красою наших міст, а саме про їх традиційну культуру.

Таким чином, у місті Візеу, на фестивалі вуличного мистецтва «Tons de Primavera» митець створив новий мурал «Overlapanha», розташований у регіоні Дао, що є однією із найстаріших виноробних місцин Португалії. Стінопис зображує дві різні чотирикутні форми в одному просторі, що імітують традиційні розписні плитки (Рис. 6) [6].

Така творча манера виконання муралу наголошує на особливостях португальської ідентичності. Своїми стінописами райтер намагається наштовхнути глядача на роздуми про місце традицій, що вони значать для кожного з нас і як ми можемо їх зберегти у сучасному світі.

Так, художник вироблює фрески з імітацією «азулежу» і на інших материках. Митець на основі традиційних синіх і білих португальських плиток створює «бетонні полотна» на різних світових локаціях. Найяскравішим наразі є розписи цілого студентського містечка університету Кетрін міста Клермон у Західній Австралії (Рис. 7) [10].

Висновки. Порівнюючи мурал-арт Мексики і Португалії варто зазначити, що історичний розвиток даних країн має досить великий вплив на місцеве вуличне мистецтво. Мексиканські райтери відтворюють у своїх вуличних полотнах історичні події, пов'язані з піднесенням національного духу народу. Саме тому вони використовують стилістику давніх латиноамериканських народів. І таким чином вибудовують цілу ієрархію національних мотивів і цінностей, важливих для мешканців даної території.

При цьому португальські райтери більшу увагу приділяють національним орнаментам давніх «азулежу», насаджених іспанськими й арабськими народами. Такий підхід художників розкриває головний контекст історичного походження культури і традицій португальського народу. Адже в силу тих обставин, що територія даної країни є острівною, її культура нерозривно пов'язана з історією усього Піренейського півострова.

ЛІТЕРАТУРА

1. Громнюк А. І. Етностиль як об'єкт системного осмислення в контексті формування архітектури інтер'єру на теренах індустріального і постіндустріального суспільства // Сучасні проблеми архітектури та містобудування. Вип., 33. Київ, 2013. С. 36–48.

2. Add Fuel. URL: <http://www.isupportstreetart.com/artist/add-fuel/>. (Дата звернення 19.06.2019).

3. Astro Creates A Mind-bending Mural In Portugal. URL: <https://www.jebiga.com/astro-creates-mind-bending-mural-portugal/>. (Дата звернення 07.07.2019).
4. Culture Trip Portugal. URL: <https://theculturetrip.com/europe/portugal/>. (Дата звернення 27.07.2019).
5. Five places in Lisbon that you shouldn't miss. URL: <https://www.blocal-travel.com/category/world/portugal/>. (Дата звернення 21.07.2019).
6. Monday Mural – A taste of Portugal in Perth. URL: <https://sami-colourfulworld.blogspot.com/2016/04/monday-mural-taste-of-portugal.html?fbclid=IwAR2iXL99Joebh53qea3qCp83lsHRh9rKHYDMJzqOl9wx1hPyBBhZJxd3X8s>. (Дата звернення 11.04.2016).
7. Must See of Mexican Muralism: Tracking Mexico City's Best Murals. URL: <https://mike.polischuk.net/2018/07/must-see-mexican-muralism-tracking-mexico-city-best-murals/>. (Дата звернення 27.07.2018).
8. Pellicer C., Azpeitia R. Mural painting of the Mexican revolution. Mexico: Fondo ed. de laplastica mexicana, 1985. 316 p.
9. Tomar Artistic Tiles. URL: <http://city-of-tomar.com/category/tomar-artistic-tiles/>. (Дата звернення 21.07.2019).
10. Visit Portugal. URL: <https://www.visitportugal.com/en>. (Дата звернення 15.07.2019).
11. Urban splash: street art in Lisbon. URL: <https://www.theguardian.com/travel/2011/jan/29/graffiti-street-art-lisbon-portugal>. (Дата звернення 29.02.2011).
12. Wan E. A Review of the Literature on «Ethnicity» and «National Identity» and Related Missiologocal Studies / Enoch Wan, Mark Vanderwerf. – Access mode : ojs.globalmissiology.org/index.php/english/article/view/194/542.

УДК 796(477)(092)ФІРЦАН

*Михайло Белень
(Ужгород, Україна)*

СПОГАДИ ПРО ЗУСТРІЧ ІЗ НАЙСТАРШИМ СИНОМ ЛЕГЕНДАРНОГО СИЛАЧА ІВАНА ФІРЦАНА «КРОТОНА»

***Анотація.** Так сталося в моїй творчій біографії, що з 1975 по 1976 рр. мені було довірено і я виконував на замовлення серію портретів Героїв Соціалістичної праці нашого краю. Спочатку навіть вагався, чи впораюся з таким відповідальним завданням. Але ж молодість, сповнена емоцій, узяла своє...*

***Ключові слова:** силач Іван Фірцан, «Кротон», спогади.*

Із великим задоволенням, із завзяттям розпочав роботу. Спочатку були поїздки по всіх районах області, де жили і працювали герої. З кожного персонально малював портрети – анфас, профіль і в три четверті для майбутніх скульптурних бюстів.

Звичайно, дуже радів, що портретовані олівцем мене підтримували за схожість, більшість із них просила повторити портретний малюнок і подарувати на згадку від автора. Декільком поважним особам таки повторив малюнки і подарував.

Принагідно мушу із вдячністю згадати той факт допомоги, що керівники РКП України забезпечували мене автівками, щоб оперативно виконувати свою роботу, не забираючи багато часу в Героїв Праці. Все це сприяло моєму духовному і душевному стану в процесі створення художніх образів.



*Медаль:
"Іван Піддубний" та "Іван Фірцак (Кротон)"*

У червні 1976 року найперше приїхав у с Білки Іршавського району, де жив і працював двічі Герой Праці Ю. Ю. Пітра і Герой Праці М. Симканич. У Білках я затримався на два дні (переночував удома в мого однокурсника з часів навчання в Ужгородському художньому училищі). Юрій Юрійович щиро по-батьківськи зустрів мене, і ми гостилися більш ніж півдня: спочатку в правлінні колгоспу, а потім у буфеті. Я робив начерки, а Юрій Юрійович розповідав мені всю свою (і предків теж) біографію: як став Героєм Праці, депутатом Верховної Ради СРСР, як свого часу в Канаді навчали його технологій вирощування найвищих урожаїв кукурудзи, тобто наукові досягнення.

Я дивився на його роботящі руки, дещо змарніле, в зморшках обличчя – подумав про себе: яка ж величезна праця, помножена на просту християнську мудрість, у цієї щирої позакарпатськи притчо-жартівливої людини!

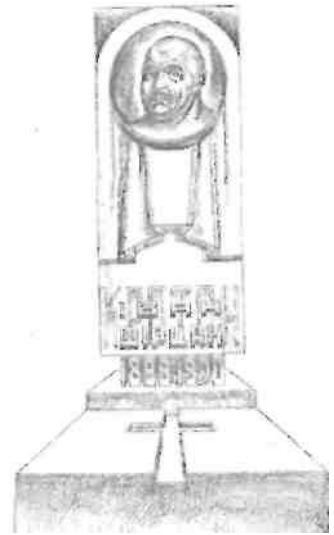
Хочу згадати про один випадок (це було за два тижні до встановлення прижиттєвого пам'ятника Юрію Пітрі в Білках, автор – київський скульптор О. Ковальов): мені доручили в найкоротший термін доопрацювати у бронзі бюст (автор несподівано важко захворів) і виліпити на постаменті пам'ятника дві зірки Героя і два ордени Леніна в масштабі 1:2. Через декілька днів (виявилось пізніше) хтось зірвав нагороди (вони були відполіровані до дзеркальної поверхні), які блищали, ніби золоті, мабуть, це і спокусило вандала на крадіжку.

Наступного дня вранці секретар Іршавського райкому був у мене вдома і благав негайно заново виліпити і відлити у бронзі нагороди. Через три дні робочі моделі було відіслано (моя пропозиція) на завод імені Є. Патона (цех точного литва), а на п'ятий день готові ордени я прикріпив на постаменті. Таким чином урятував чиїсь партквитки і запобіг звільненню з роботи.

Шановні країни, поціновувані нашої історії, якою б вона і коли б не була, – про кожного з героїв можна написати стислий роман. Коли почав працювати над серією портретів, мій земляк Петро Скунець сказав: «Михайле, не чекай ніяких похвал, повір, злорадні невігласи називатимуть тебе (ліпитимуть ярлики на чоло) кар'єристом, придворним художником (це у кого яка фантазія), навіть потайки цькуватимуть через впливових осіб. Рота їм не закриєш, а пліток наслухаєшся вдосталь. Згадай, як сьогодні називають (високодостойного!) київського скульптора В. Знобу, проте мало хто скаже, що він одержав золоту медаль на всесвітній виставці в Брюсселі. Вибач мені за правду і справедливість – Героїв Соцпраці за «цапову душу», як кажуть у народі, не присвоювали, а нагороджували за багаторічну (десятиліттями!) продуктивну працю. Будь упевнений, у цих питаннях протекціоналізм, холуйство «не проходять». І прошу тебе нагоди більше такої не буде, малюючи, не лінився, записуй яскраві сторінки з життя кожного з героїв». Ось такою була моя перша й остання зустріч у Білках. Третього дня я повинен був їхати на Мукачівщину до інших героїв. Після обіду того ж дня син Юрія Пітри Петро запропонував мені відвідати церкву в центрі села і сказав: «Щоб запам'яталися Вам Білки та їхня історія, познайомлю Вас зі старшим сином Іваном знаменитого силача Івана Фірцака «Кротона». Сусідньою вулицею (неподалік від центру села) ми йшли вниз із Петром і підійшли до воріт хати родини Фірцаків.

Перше враження від Івана Фірцака викликало у мене подив і справжню повагу до цього колись могутнього чоловіка. Це був худорлявий здоровань міцної статури, високого зросту. Коли він мені подав свою руку – це була не рука, а лопата... Широкі груди, товсті ключиці-такий кістяк не побачиш у жодного спортсмена.

Іван Іванович, не гаючи часу (зрозумів для чого я прийшов), одразу показав мені два



невеликі куфри (чемодани) фотографій із різних країн світу зі спортивних циркових звітя батька Івана Федоровича. Я був заворожений і гордий, що на Закарпатті жила така всесвітньо відома людина-богатир. Найперше, про що мені розповів син Іван особисто про себе, це те, як він мріяв стати непереможним боксером на весь Радянський Союз. Показав фотографії зі своїх виступів на рингах області та України. «Ви розумієте, – мовив Іван, – я настільки добре почував себе у силі, що мені виділося (здавалося), ніби можу вистояти проти дивізії боксерів.

У мене до третього рангу суперники не вдержувалися (не вистоювали). Вони у мене падали, як житні снопи... Однак ні з того ні з цього почали мені докоряти, що не по-спортивному себе поводжу, розповідаю якісь антирадянські заборонені анекдоти, ображаю і принижую слабших від себе і мораль моєї зверхньої поведінки буржуазна. Попереджали: «Ви забуваєтесь, як і Ваш батько помилявся, що живете не в буржуазній Чехословаччині, а в Радянському Союзі – в державі, яка буде комунізм. І взагалі, Ви на кого працюєте? Вам не подобається мораль нової людини-будівника комунізму?»

Мені частенько так-сяк докоряли навіть друзі. Я зрозумів, що за мною слідкують і спортивних успіхів не пробачать. Так і сталося: одного Божого дня по мене приїхали, щоб дати свідчення. Пришили мені зрадницьку антирадянщину за декількома статтями, за що і був засуджений на сім років ув'язнення в одиночній камері. Нині згадую з боєм і сам собі не вірю, що зміг пережити сім років, бо після такого терміну покарання (можете мати і биче здоров'я) живими не повертаються».

Кожну фотографію Іван бережно перекладав між газетних папірців і коментував (сотні фото), де і коли це було дійство: «У президента США і мого няня були дві найдорожчі машини, виготовлені на спеціальне замовлення. Ось дивіться: тут позаду машини стоїть хлопчик – це я. Няню любив, аби його авто їхало на малій швидкості. Надто тішився тим, що його знає весь Нью-Йорк. Йому всі кланялися: хто руками, шляпами, а хто вигукував: «Наш містер «Кротон».

В одному з американських будинків-хмарочосів батько орендував два поверхи: для костюмерів, поварів, прислуги і охоронців.

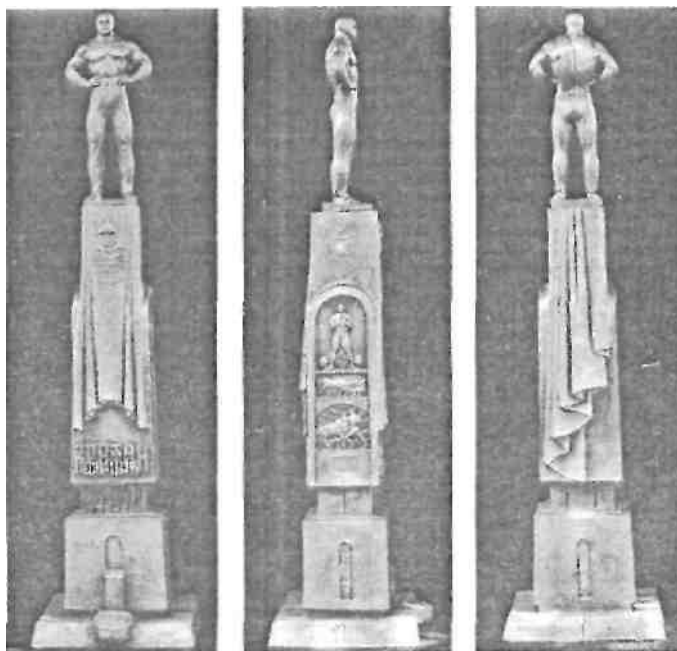
У той час в Америці коїлися страшні вбивства (поліцейських, охоронців, банкірів) в основному злодіями, злочинцями, рецидивістами з Європи, які втікали, переховувалися від правосуддя. Щодня за виступи батько заробляв величезні гроші від 30 до 50 тис. доларів, а то й більше. Звичайно, батько цим дратував маму, чому він не заощаджує для сім'ї. На що батько відповідав: «Я не збираюся робити на усяких аферматів і злодіїв у законі, мені так порадили, так і робитиму. Я сам заробляю, у мене рідня - не інваліди, хай теж заробляють, хто як може, я щодня ризикую життям».

Одного разу під час руху няньової машини (це було в Нью-Йорку) підбїг середніх років чоловік, але сивий, на ходу вскочив у машину, на що охоронець і водій навіть не встигли зреагувати, злегка вдарив батька по плечу і вигукнув:

– Іване, здоров! Я із Севлюша (Виноградів), чи пам'ятаєш мене? Кажі, айбо наскоро (швидко), де мож ся сховати (спрятати) від поліції?

– Слухай ти, гулавцю-шпекуланте, тікай геть із машини, бо поліція через тебе і нас постріляє.

Так і сталося. Нас наздогнала поліція і під дулами револьверів випитувала прямо на дорозі, куди побіг цей злодій. Батько відповів, що на ходу машини вискочив і зник у натовпі



людей. А тепер, щоб ви знали – це зломщик-одиночка, який роками сам грабував банки в Європі, родом із Підкарпаття (місто Севлюш), якщо вам буде щось відомо про нього і його місцеперебування, то негайно повідомте нас. Звичайно, ми так і не знали, спіймали цього злодія чи ні. Хоч Нью-Йоркські газети рясніли повідомленнями про арешти злодіїв із Європи».



«ЖИВИЙ РУСЬКИЙ (РУСНАЦЬКИЙ) ДОМКРАТ»

Так прозвали «Кротона» за виступи, коли він з вагою 700 кг присів 10 разів, оповідає Іван (син). Ім'я «Кротон», яким прозвали Івана Фірцака у спортивних товариствах Лондона, обростало легендами між поплічниками заздрісних конкурентів.

Рекорд, про який піде мова далі, було встановлено у Лондоні.

«У велику літню спеку, – розповідає Іван (син), – батько зі своєю командою приїхав у колонізаторську Британію. У 30-ті роки батько посміхаючись говорив: «У днишній Івропі, де бим ни бував, усякої злодійні розвелося, як муранглів (мурах), і нич ни мож собі з ними поради́ти (дати ради, захиститись), усіх не имиш (не піймаєш) і не перестріляєш. Я даколи боюся публичних зрительов (глядачів), бо можуть підступно застрелити і поліція

нич не вчинить (не вдіє)...»

У заклад з організаторами на виконання такого силового номера було внесено велику суму грошей. Лікар із Праги, який всюди їздив із батьком, переконував: «Іване, сину Тодорів (Федорів), будь мудрим силачом! Що з тобою сталося, що ти так ненавидиш сам себе? Ти не є безмежним у силі! Такі виступи є на грані твого здоров'я, яке у будь-яку хвилину може обірватися від напруги на серце. Твої сухожилля не треси, а живі тканини м'язів. Хіба ти не бачиш, як із тебе всі дивуються? У тебе навіть немає шії, бо могутня, як двері, спина починається з-під вух, а руки, мов три сплетені анаконди, товстіші, ніж у звичайної людини ноги. Прошу тебе і не вперше нагадую, переживаю за тебе, пінязів (грошей по-чеськи) ніколи не буде вдосталь, а життя коротке...»

Це був той період, – веде оповідь далі Іван (син), – коли батько на різних сценах європейських країн витворяв «кротоновські» чудеса. Популярність і слава про «руського медвіда» сягали майже на весь світ».

Повернемось до моменту демонстрації того номера, про який ішлося вище. Іван (син) розповідає все по черзі: «Демонстрація силового номера відбулася під вечір, коли вже спала літня спека. Батько незадовго до виступу часто малими дозами попивав воду з лимонним соком і трохи збуджено себе поводив. Бо перед тим підбіг був якийсь чолов'яга-здоровань, можливо, спортсмен (спортсмен), хаотично розмахуючи руками, про щось бурмотів, хотів прискорити батьків виступ.

На невеликій сцені у дворі великого заводу на дерев'яному помості «Кротону» піднесли металеву шину, на якій з двох кінців були отвори для ланцюгів, щоб прикріпити парні (по дві штуки) гіри – разом 200 кг, а сукупно 400 кг – і по 150 кг кубоподібні гіри (дві штуки). Вага була надто велика і незручна для присідання. Добре налаштувавшись, «Кротон» посміхнувся не до публіки, а до підлоги, присів, а потім щосили різко піднявся на весь зріст. Вагу було взято! І так десять разів за домовленістю з організаторами. Здавалось, що у цей силовий виступ мало хто повірив. Усі тільки й говорили: «Появився «живий домкрат» у Європі!»

ЯК «КРОТОН» У МАДРИДІ (ІСПАНІЯ) «НОКАУТОВАВ» БИКА НА КОРИДІ ВПРОДОВЖ 40 СЕКУНД

Іван (син) замислився, помовчав трохи, а потім каже: «З чого, з якої гадки (згадки), абим дащо не забув, спом'янути (згадати)!!! Всі, хто організовував ото не спортивне силове показування (дійство), а видовище на грані життя і смерті, добре розуміли, на що «руського медвіда» заманюють славою і грошима, по-іншому ото (це) не назвеш. Як на таке батько наважився, він і сам того не розумів, а потім сам себе бичував (картав): «Руснаку, руснаку,

славетний бідаку, де твій розум, і тото тобі треба-таку розвить (розбещеність) подля когось?»

Після цілої габи (хвилі) перемог у Парижови няньови, мабуть, хотілося доказати самому собі, що «його калап легінський – руснацький, а не «шпаньоло», хоча й у них файні калапи, правда, «у них гроший булше, як у мене, а відступати було вже нікуди. Пообіцявись, руснаку, так тепер не задкуй», – казав няньо.

Лікар ходив біля «Кротона» невдо-волений і радив, як придумати якусь травму або недугу. «Невже незрозуміло, – переживав лікар, – що це потаємне глумління над силою і твоєю гідністю, «Кротоне». Розлючена тварина – бик себе не контролює, це не боксер на рингу – це вбивця! Айбо вбивця стопроцентовий!»

Бик вагою більше півтонни має швидшу реакцію, ніж людина...

Але батько на це не пішов (не погодився). Чи ворожілі йому поробили? Це був найдорожчий «бій» за всю історію «кротонівських» виступів. Трибуни, арени були забиті щерт' іспанцями, свист, крики, співчутливі вигуки тамтешніх роззяв не стихали...

Нарешті тореадори готові, й тварина вибіжить із-за спеціальної огорожі. Гомін людей не стихав, ось бик на ногах підніме і перекине, затопче ногами «медвідя». Але не так сталося, як організаторам хотілося. Добросовісні тореадори, які добре знали, що таке найменша помилка, після якої каліцтво або смерть,

«Кротону» посекундно ще раз нагадали і прорахували, як повинен діяти (блискавично) силач.

Підготовка тривала два дні (не було часу на розваги, прогулянки у старовинному Мадриді). Ми переживали за батька так, ніби нас завтра поведуть на розстріл... Тореадори ще й ще нагадували, як різко реагує бик на червоний колір і стартує (нападає) миттєво, швидкість руху, інерція тіла – сила удару рогами збільшується до маси тіла вдвічі, а то й більше.

Скажу найголовніше, – веде оповідь далі Іван (син), – для «Кротона» на цей бій була викроєна і пошита (правильніше зшита) за розміром правої руки спеціальна ударна рукавиця з подвійним обхватом (рукавиця в рукавиці), в якій усередині проміж стінками для пальців було набито олов'яну стружку. Рукавиця важила декілька кілограмів. А тепер подумайте: четверо тореадорів були наготові. Двоє – зі спицями – проколами, інші двоє – з короткими жердинами-крюками в разі помилки (несвоечасний удар) батька, щоб миттєво підпнути передні ноги тварині. І коли тварину випустили із-за огорожі, в ту мить батько вибігає із-за металевого стовпчика, встигає схватити бика за обидва роги, різко крутить голову вправо і блискавично наносить удар правою рукою (важка рукавиця) по ніздрях тварини – найболючіше й одночасно шокує місце голови, тут же знову наносить (як молотом) черговий удар по середині черепа бика. Шокована тварина втрачає координацію руху, похиляється і падає на коліно лівої ноги. Михаїле, – акцентує увагу Іван (син), – це був такий публічний сильний галас. Здавалося, що найвіддаленіші куточки вулиць Мадрида чули це, мов буря, крик... Повірте, це була Божа воля, впродовж трьох годин батько не міг вийти з поля кориди і був засипаний майже до колін квітами шанувальників. Згодом батько зізнався: «Я пережив великий страх за себе і за вас, серце у моїх грудях билось, колотило так сильно, ніби хоче вискочити із грудей».

Пізніше, коли батько прозрів, він дав собі слово, як перед олтарем (вівтарем), очі просльозилися: «Ніхто, ніколи, де б я не був більше, мене не заманить на такий страх і ризик. Я уродився (народився) на сись світ, просто вби робити Богоугодні і моєму ангелови-сокотителю (охоронцю) добрі людські діла, а не на вибагання, мудровання грошовитих циркусантів, килюхатих (череватих), мордатих і кривописких, з опухнутими, витріщеними, булькатими очима багачів (багатіїв). Най ушиткі (всі) видять і знають, що мій калап найліпший, бо є руснацький, не помняцканий (не



"Кротон". Шкіряні ремені витримали...



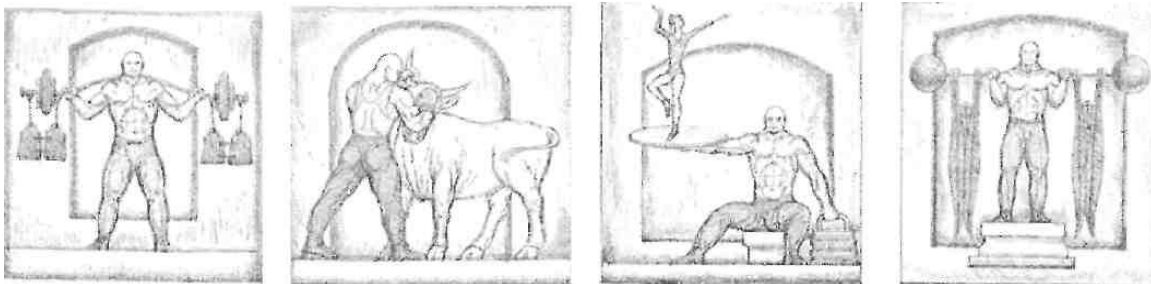
зім'ятий), як туйким видів по бовтах (крамницях) у лепавців-крамарошів (брудних торговців)».

* * *

«Не мож забути есе те, що витворяв няньо свойов од Бога силов по світу. А ще більше жаль нас ушитих (всіх) за людське добро, праведність жити на світі. Нас приїзджа паскудота ганьбила, карали пустельники (непотріб), усякі антихристи, христопродавці-людожери смиренних душ, Нас і самі себе (кара Божа) капарили (знищували).

Ци настануть такі добрі часи (син) - боюся щось говорити навіть сам до себе. Маю надію, що світ ся виладить (покращить), порозумієся душевно з Богом, і на сюй (цій) грішнуй Землі піде на ліпшое (кращое) життя.

Михаїле, – каже наостанок мені Іван (син), – най Вас Бог сокотить (береже), думаю, що ще ся увидиме (побачимо)...»



"Кротон". "Живий
руснацький домкрат"

УДК 378.011.3-051:6]:33

Віктор Макарчук
(Полтава, Україна)

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ТЕХНОЛОГІЧНОЇ ОСВІТИ ДО ФОРМУВАННЯ ПІДПРИЄМНИЦЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ УЧНІВ

Анотація. Стаття присвячена формуванню підприємницької компетентності у процесі підготовки майбутніх учителів технологічної освіти. У роботі розглядаються основи компетентнісного підходу, що реалізуються в освітньому процесі відповідно до нормативних документів, зокрема, Закону України "Про загальну середню освіту" та Концепції нової української школи. Особлива увага приділяється економічному аспекту технологічної освіти, розвитку економічного мислення та підприємницьких навичок учнів. На основі досліджень українських вчених визначаються ключові складові підприємницької компетентності та методи її формування, зокрема через метод проєктів, який широко використовується в навчальному процесі. Стаття акцентує важливість підготовки вчителів, здатних передавати знання і вміння, що сприяють розвитку підприємницьких якостей у школярів.

Ключові слова: підприємницька компетентність, технологічна освіта, компетентнісно орієнтоване навчання, економічне мислення, метод проєктів, підготовка майбутніх учителів, загальна середня освіта, педагогічна діяльність.

Одним із сучасних напрямів змін, які відбуваються у освітній галузі є впровадження компетентнісного підходу.

У нормативних документах – Законі України «Про загальну середню освіту», Концепції нової української школи визначені ключові, загальнопредметні та предметні компетентності.

Підготовка майбутніх учителів технологічної освіти включає формування знань та умінь, так і розвиток якостей особистості.

Реалізація економічних знань у технологічній освіті передбачає розвиток економічного мислення та економічної культури особистості формування творчого ставлення до праці, поєднання навчання з продуктивною працею [3, с.54].

Питання формування ключової підприємницької компетентності у процесі підготовки, майбутніх учителів технологій на сьогоднішньому етапі розвитку освіти є актуальною. Ця компетентність, її основи та особливості формування досліджували багато вчених України. Це, зібрано Ю. Білова, О. Коберник, О. Пометун, О. Овчарук, М. Ляшенко, О. Ліскович та інші.

Проф. Коберник О.М., який використовує сім ключових компетентностей, як і інші вчені України, подав характеристику підприємницької компетентності.

Ця компетентність визначає знання з основ економічного аналізу господарської діяльності та підприємництва, вміння визначати собівартість продукції і собівартість на виробництво, здійснювати міні-маркетингові дослідження, здатність співвідносити власні економічні інтереси й потреба з наявними матеріальними, трудовими та природними ресурсами, готовність організовувати власну підприємницьку діяльність, створювати, здійснювати та оцінювати бізнес-проекти, аналізувати та оцінювати власні професійні можливості, здібності та співвідносити їх з потребами ринку праці [3, с.89].

Проф. Корець М.С. зазначає, що технологічна освіта є галуззю, яка забезпечує формування економічних понять та реалізацію економічних знань школярів. Використання можливостей з програми трудового навчання та технологій дозволяє перетворити учня на компетентного споживача, а також розвинути його здібності до підприємництва. [4, с.53-58].

Учена-викладач білова Ю.А., характеризуючи цю компетентність стверджує, що підприємницька компетентність – це інтегральна психологічна якість особистості, яка проявляється в мотиваційній здатності до творчого пошуку та реалізації нових ідей і дає змогу вирішувати різноманітні проблеми у повсякденному, професійному, соціальному житті [1, с.17].

М. Ляшенко під цією компетентністю розуміє відповідну здатність людини, що об'єднує в собі знання, уміння та навички з основ підприємництва у професійній діяльності, готовність до створення власного бізнесу, здатність довести свої наукові здобутки до комерціалізації та впровадити їх у певній галузі економіки, уміння кретично осмислювати й використовувати різноманітну інформацію, творчий підхід до справи, наявність певних лідерських якостей [7, с.53].

За характеристикою О. Ліскович, про підприємницьку компетентність свідчить наявність у людини здатності до творчого пошуку, генерування й реалізації нових ідей, спрямованості успішно вирішувати проблеми у різних сферах життєдіяльності, сформованість умінь аналізувати й об'єктивно оцінювати свої професійні можливості, співвідносити їх із потребами ринку праці; готовність дотримання норм і етики трудових стосунків [6, с. 119].

Зазначимо, що в умовах гуманізації освіти важливим є особистісно-діяльнісний підхід, який ґрунтується на врахуванні індивідуальних властивостей та досвіду особистості, потреб самореалізації, на визначенні самоцінності кожного суб'єкта освітнього процесу.

На основі аналізу науково-педагогічних джерел вчених Гельбак А. виділив групу методів формування підприємницької компетентності:

1. Методи, ґрунтуються на вміннях критичного мислення, умовиводу, аналізу, оцінювання та узагальнення факторів (мозковий штурм, SWOT – аналіз, дизайн-мислення, лекція з презентацією, робота з текстом-джерелом).

2. Методи, що сприяють формуванню відповідальності здійсненню вибору та прийняття рішень з усвідомленням наслідків («дерево прийняття рішень», методи дискусії (дебати, місто капелюхів Бона, (критерійній калейдоскоп, дискусія на балу).

3. Методи, що розвивають увагу ґрунтуються на емоціях і переживаннях учня, а також створюють умови для дії (драма, моделювання, рольова гра, «асоціативний кущ», ментальні карти.

4. Методи, які добре відомо й часто застосовуються – лекція з презентацією, робота з текстом-джерелом («журна пилка», співпраця і робота в малих групах експертні групи, зупинки з завданнями, проєкт). [2, с.24].

Метод проєктів є основною технологією формування ключових життєвих компетентностей здобувачів освіти, зокрема і підприємницької. У навчальному процесі на факультеті технологій та дизайну при вивченні дисциплін широко використовується метод проєктів.

М. Ляшенко визначає підприємницьку компетентність як здатність використовувати знання, вміння та навички в процесі педагогічної діяльності, як здатність донести свої наукові здобутки до їх у певній галузі суспільного виробництва, критично осмислювати та використовувати різноманітну інформацію, творчий підхід до справи, наявність лідерських якостей [5,с.215].

Отже, можна підсумувати, що професійна підготовка вчителів до формування підприємницької компетентності учнів закладів загальної середньої освіти полягає у формуванні особистості, яка володіє професійно-орієнтованими знаннями, вміннями та навичками із підприємництва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гельбак А. Формування підприємливості учня як ключової компетентності для життя: методичні реком. А.Гельбак. Кропивницький, 2017. 24 С.
2. Коберник О. Теоретико-методичні засади компетентнісного підходу в технологічній освіті. Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці : методологія, теорія, досвід, проблеми : зб. наук. праць. Вінниця, 2014, Вип 37. С. 85 – 91.
3. Компетентнісний підхід у сучасній освіті : світовий досвід та перспективи. Київ, 2004. С.86 – 90
4. Концепція «Нова українська школа» упоряд. : Л.Гриневич, С.Елькін, С. Калашнікова, І.Коберник та ін. Київ. 2016. 34 с.
5. Ліскович О. Структура та сутність підприємницької компетентності учнів у контексті навчання фізики Україна-Польща : економічні та соціальні виклики 2030: електрон. зб. матер. Міжнар. міждисцип. конф. еренції (Варшава, 30 червня – 2 липня 2017 р.). Варшава, 2017. С. 118–121. URL: <http://www.iiasc.org/wp-content/uploads/2017/11/eb39fe803a4d7e819fb2f412cd0a050e.pdf>.
6. Ляшенко М. Формування підприємницької компетентності у майбутніх учителів технологій. Наукові записки: зб. наук. пр. Кіровоград. держ. пед. ун-т імені В. Винниченка. Серія : Проблеми методики фізико-математичної і технологічної освіти. Кіровоград, 2016. Вип. 9. ч. 3. С. 51–54.
7. Корець М. С. Концептуальні засади трансформації професійної підготовки вчителів для освітньої галузі “Технології” Вища освіта України. 2004. № 2. С. 53-58.

НАШІ АВТОРИ

Антонович Євген – професор, член правління Спілки дизайнерів України (голова комісії з дизайн-освіти), голова Науково-методичної ради з дизайну Міністерства освіти і науки України, експерт НАЗЯВО, директор Науково-методичного центру етнодизайну і дизайну реклами Державного університету інфраструктури та технологій (м. Київ).

Бабенко Олександр - провідний художник Всеукраїнського центру вишивки та килимарства, доцент кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка, заслужений майстер народної творчості України (м. Полтава)

Бабій Надія - доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)

Баранова Алла – викладачка Київського національного університету технологій та дизайну (м. Київ)

Безсонова Лія - член групи, старший викладач кафедри рисунка, живопису та архітектурної графіки Архітектурно-художнього інституту Одеської державної академії будівництва та архітектури; Член спілки дизайнерів України, стейкхолдер Одеської державної академії будівництва та архітектури; арт-директорка дизайнстудії «DE.PO-Одеса» (м. Одеса)

Белень Михайло - почесний професор Ужгородської Української Богословської Академії імені святих Кирила і Мефодія, Заслужений художник України, член Національної спілки художників України, Національної спілки журналістів України та Національної спілки дизайнерів України (м. Ужгород)

Берездецький Роман – керівник Державного професійно-технічного навчального закладу «Стрийське вище художнє професійне училище» (м. Стрий)

Білаш Ольга – здобувачка першого освітнього ступеню на кафедрі рисунку та живопису Київського національного університету технологій та дизайну (м. Київ)

Білоус Людмила - Мистецтвознавець, музеолог, заступник генерального директора з наукової роботи Національного музею українського народного декоративного мистецтва (м. Київ)

Близнюк Микола - доктор педагогічних наук, професор кафедри професійної освіти, дизайну та безпеки життєдіяльності факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка, член Спілки дизайнерів України (м. Полтава)

Боднар Олег - доктор мистецтвознавства, професор Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка» (м. Львів)

Вережак Ганна - майстриня по писанкарству, лауреат обласної премії імені Георгія Гараса (с. Яблуниця)

Вовчок Василь - член Національної спілки художників України, викладач Ужгородської дитячої школи мистецтв (м. Ужгород)

Волошин Любов - старший науковий працівник Національного музею у Львові ім. А.Шептицького, Заслужений діяч мистецтв України (м. Львів)

Волощук Юстинія – магістр художнього моделювання костюма (м. Косів)

Ворончак Володимир - директор художньої школи Вижницької міської ради Чернівецької області, голова Буковинського осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України (м. Вижниця)

Грицан Анатолій - режисер, історик, театральний педагог, громадський діяч. Заслужений працівник культури України, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки театральних діячів України, член Національної спілки краєзнавців України (м. Івано-Франківськ)

Губаль Богдан - заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)

Гудак Василь - майстер художньої кераміки, мистецтвознавець, професор, викладач. Кандидат мистецтвознавства (м. Львів)

Гуска Марія – керівник Тернопільського центру духовного розвитку (м. Тернопіль)

Дерев'янка Наталія – кандидатка педагогічних наук, доцентка, викладачка в Комунальному закладі вищої освіти «Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія» Запорізької обласної ради (м. Запоріжжя)

Дідух Анна – старша викладачка в Луцькому національному технічному університеті (м. Луцьк)

Жаворонкова Мирослава - заслужена майстриня народної творчості України, членкиня Спільноти дизайнерів України, доцентка, завідувачка кафедри (м. Чернівці)

Зубко Людмила - вчитель історії Хитцівського ЗЗСО І-ІІ ступенів Краснолуцької сільської ради Полтавської області (с. Хитці)

Іноземцева Світлана – кандидатка педагогічних наук доцент Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків)

Калашнікова Вікторія - кандидатка технічних наук Національного авіаційного університету (м. Київ)

Касьяненко Кароліна - кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро)

Кириченко Іван - український графік і педагог, член Спільноти художників України (м. Київ)

Кисіль Оксана - викладачка вищої категорії (м. Гадяч)

Ковальов Юрій - доктор технічних наук, професор Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М.В. Бойчука (м. Київ)

Ковтун Валерій - викладач вищої категорії, викладач-методист, заслужений працівник освіти України (м. Коломия)

Козубовська Марія - викладач Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім.В.Ю.Шкрібляка, лауреат премії ім.О.Поповича, відмінник освіти України (м. Вижниця)

Козубовський Дмитро – викладач Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім.В.Ю.Шкрібляка, заслужений працівник освіти, член спільноти дизайнерів України (м. Вижниця)

Країлюк Любов - кандидатка педагогічних наук, доцентка, заступниця декана художньо-педагогічного факультету з навчальної роботи, завідувачка кафедри . (м. Рівне)

Любас Маріанна - викладач образотворчого мистецтва вищої категорії вчитель-методист, член НСМНМУ (м. Кривий Ріг)

Макарчук Віктор - здобувач третього (освітнього наукового) вищої освіти кафедри теорії і методики технологічної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (м. Полтава)

Малиніна Ірина – кандидатка педагогічних наук доцент Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків)

Малік Олексій – старший викладач на кафедрі образотворчого мистецтва, художньо-графічний факультет, ПНПУ імені К. Д. Ушинського (м. Одеса)

Ніколаєва Тетяна - викладачка Київського національного університету технологій та дизайну (м. Київ)

Нога Олександр - український мистецтвознавець, дослідник історії культури Львова та України. Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту народознавства НАН України, член Національної спільноти художників України (м. Львів)

Обуховська Еліна - викладач Національного авіаційного університету (м. Київ)

Обуховська Любава - старший викладач кафедри КТДіГ Національного авіаційного університету (м. Київ)

Панко Валентина - майстер петриківського розпису, член НСХУ, лауреат премії ім. Івана Нечуя-Левицького, член Національної комісії України у справах ЮНЕСКО (смт. Петреківка)

Паньок Тетяна – здобувачка другого освітнього ступеню факультету мистецтв ХНПУ імені Г.С. Сковороди (м. Харків)

Паранько Надія – кандидатка мистецтвознавства Київського національного університету технологій та дизайну (м. Київ)

Петrenchко Дарія – українська краєзнавиця, громадська діячка. (м. Івано-Франківськ)

Прусова Маріанна – здобувачка першого освітнього ступеню природничого факультету Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка (м. Полтава)

Радомська Алла – старший викладач в Харківській державній академії дизайну і мистецтв (м. Харків)

Рибалко Світлана – український мистецтвознавець, сходознавець, арт-критик, педагог, доктор мистецтвознавства, професор. (м. Харків)

Руденченко Алла - доктор пед. наук, зав. Кафедри монументально-декоративного мистецтва Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (м. Київ)

Савицький Ігор - директор футбольної школи «Карпати» (м. Львів)

Середа Ірина - викладач вищої категорії, Лауреат обласної премії імені Панаса Мирного (м. Гадяч)

Силко Роман – доцент НУЧК ім. Т.Г.Шевченка (м. Чернігів)

Сліпчишин Лідія - Доктор педагогічних наук, спеціальність 13.00.02 – теорія та методика навчання (технічні дисципліни). (м. Київ)

Сом-Сердюкова Олена – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, викладачка кафедри дизайну та технологій Київського національного університету культури та мистецтв (м. Київ)

Сташук Олександр - кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри (м. Рівне)

Тихонюк Олена – доцентка, викладачка на кафедрі дизайну Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ)

Тканко Зеновія - професор кафедри дизайну костюма ЛНАМ (м. Львів)

Тканко Ольга - доцент кафедри дизайну костюма ЛНАМ (м. Львів)

Ткачук Ярослава - мистецтвознавець, генеральний директор Національного музею Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського у Коломиї (м. Коломия)

Філіпчук Наталія - провідний науковий співробітник відділу змісту і технологій педагогічної освіти (м. Київ)

Хомин Василь – доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)

Чуднівський Анастасія - асистент кафедри основ архітектури ДВНЗ «Придніпровська державна академія будівництва та архітектури» (м. Дніпро)

Чуйко Олег - завідувач кафедри дизайну і теорії мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)

Шеменьова Юлія – аспірантка кафедри образотворчого мистецтва інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

Шпак Катерина - викладачка Київського національного університету технологій та дизайну (м. Київ)

Щербак Василь - український мистецтвознавець, кандидат мистецтвознавства, доцент, Член Національної спілки художників України, заслужений діяч мистецтв України з 2004 року (м. Київ)

Юсипчук Юрій - кандидат мистецтвознавства, доктор філософії, доцент (м. Івано-Франківськ)

ЗМІСТ

ТВОРЧИЙ ВНЕСОК НАУКОВИХ ШКІЛ, УЧЕНИХ, ДІЯЧІВ КУЛЬТУРИ ТА ПРАЦІВНИКІВ ОСВІТИ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КРАЇН У РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ ОСВІТИ, ЕТНОКУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ЕТНОДИЗАЙНУ

Олександр Бабенко (Полтава, Україна)

ТВОРЧИСТЬ ДИНАСТІЇ НАДІЇ ТА ОЛЕКСАНДРА БАБЕНКІВ – УОСОБЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО РЕШЕТИЛІВСЬКОГО РОСЛИННОГО КИЛИМАРСТВА..... 3

Михайло Белень (Ужгород, Україна)

КАРПАТОРУСЬКИЙ, УКРАЇНСЬКИЙ, ГРОМАДСЬКО-КУЛЬТУРНИЙ ПРОСВЕТИТЕЛЬ НЕСТОР КУКОЛЬНИК..... 7

Людмила Білоус (Київ, Україна)

ТРАНСФОРМАЦІЇ СТИЛЮ МОДЕРН У ТВОРАХ МАЙСТРІВ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ (на прикладі колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва)..... 10

Микола Близнюк (Полтава, Україна)

МІЖНАРОДНА КАРПАТСЬКА ШКОЛА ЕТНОДИЗАЙНУ: НАЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ І ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНІ ЗАСАДИ..... 15

Ганна Вережак (Яблунця, Україна)

З ДОСВІДУ РОБОТИ ПРИВАТНОГО МУЗЕЮ ПИСАНКАРСТВА ГАННИ ВЕРЕЖАК..... 23

Василь Вовчок (Ужгород, Україна)

НАРОДНИЙ ХУДОЖНИК УКРАЇНИ ТАРАС ДАНИЛИЧ–ЕТНОМОТИВИ У ТВОРЧОСТІ.. 34

Любов Волошин (Львів, Україна)

МАРІЯ КРОМПЕЦЬ-МОРАЧЕВСЬКА І ЇЇ ВНЕСОК У ПРОЦЕС СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ В УЖИТКОВОМУ МИСТЕЦТВІ ГАЛИЧИНИ 1920-1930-Х РР..... 38

Юстинія Волощук (Косів, Україна)

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ХУДОЖНИКА МИХАЙЛА ВОЛОЩУКА..... 47

Володимир Ворончак (Вижниця, Україна)

ХУДОЖНЯ ШКОЛА ВИЖНИЦЬКОЇ МІСЬКОЇ РАДИ ЧЕРНІВЕЦЬКОЇ ОБЛАСТІ: ЕТНОДИЗАЙНЕРСЬКА ТВОРЧИСТЬ..... 53

Анатолій Грицан (Івано-Франківськ, Україна)

ДВА СТОЛІТТЯ РОДИННОЇ ДИНАСТІЇ ШКРІБЛЯКІВ-КОРПАНЮКІВ..... 57

Василь Гудак (Львів, Україна)

РОЛЬ ДОСВІДУ ВИДАТНИХ МИТЦІВ У РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ МОЛОДІ..... 64

Марія Гуска (Тернопіль, Україна)

МОТИВ ДОМУ І ЙОГО НОВЕ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ АВАНГАРДУ Д. БУРЛЮКА, К. МАЛЕВИЧА, К. ПІСКОРСЬКОГО..... 71

<i>Мирослава Жаворонкова (Чернівці, Україна)</i> НЕОЦІНЕНИЙ СКАРБ ДУХОВНОЇ ПРАЦІ МИХАЙЛА КОРНИЛОВИЧА ФІРЧУКА.....	78
<i>Людмила Зубко (Хитці, Україна)</i> СЛАВНЕ «ДРАГОМАНІВСЬКЕ ГНІЗДО» У ГАДЯЧІ НА ПОЛТАВЩИНІ.....	80
<i>Іван Кириченко (Київ, Україна)</i> НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНА І ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОФЕСОРА МИКОЛИ КИРИЧЕНКА.....	83
<i>Марія Козубовська (Вижниця, Україна)</i> ЕТНОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НІМЕЦЬКОГО НАСЕЛЕННЯ БУКОВИНИ КІНЦЯ ХVІІІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ ТА ВПЛИВ ГОСПОДАРЮВАННЯ НІМЦІВ НА СПОСІБ ЖИТТЯ ЖИТЕЛІВ БУКОВИНСЬКОГО КРАЮ.....	87
<i>Любов Крайлюк (Рівне, Україна)</i> «ЗДІБНИЧИЙ» НАПРЯМ ДІЯЛЬНОСТІ МИСТЕЦЬКОГО ОБ'ЄДНАННЯ «СПОКІЙ» У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ДИЗАЙНУ.....	94
<i>Валентина Панко (Петреківка, Україна)</i> СПОГАДИ ПРО ДИТИНСТВО, ПРО БАТЬКА, ФЕДОРА САВИЧА ПАНКА - ЗАСЛУЖЕНОГО МАЙСТРА НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ. РОЗПОВІДЬ ПРО МУЗЕЙ МИТЦЯ У ПЕТРИКІВЦІ.....	98
<i>Надія Паранько (Київ, Україна)</i> УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ СТРІЙ В ЕТНОМИСТЕЦЬКІЙ СПАДЩИНІ ДОМІНІКА ДЕ ЛЯ ФЛІЗА (середина ХІХ ст.).....	106
<i>Дарія Петречко (Івано-Франківськ, Україна)</i> ДОСЛІДНИЦЯ ВИШИВАНИХ СКАРБІВ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ.....	109
<i>Світлана Рибалко (Харків, Україна)</i> БАУГАУЗ І ЯПОНСЬКА ХУДОЖНЯ ТРАДИЦІЯ: МИСТЕЦЬКІ ПАРАЛЕЛІ.....	111
<i>Ігор Савицький, Олександр Нога (Львів, Україна)</i> ПАВЛО ЗАПОРІЖСЬКИЙ – МАЛОЛОЗНАНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ІКОНОПИСЕЦЬ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	116
<i>Ірина Середа, Оксана Кисіль (Гадяч, Україна)</i> СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД НА ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ОРНАМЕНТИКИ У ТВОРЧОСТІ ЗАСЛУЖЕНОГО МАЙСТРА НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНИ ГРИГОРІЯ КИСІЛЯ.....	119
<i>Роман Силко (Чернігів, Україна)</i> ТЕОРІЯ ФОРМОТВОРЕННЯ ГОТФРІДА ЗЕМПЕРА ЯК ТЕОРЕТИЧНА ОСНОВА СТАНОВЛЕННЯ ДИЗАЙНУ.....	120
<i>Лідія Сліпчишин (Київ, Україна)</i> ВНЕСОК ЯВОРІВСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ В УКРАЇНСЬКЕ НАЦІОНАЛЬНЕ ВІДРОДЖЕННЯ.....	124
<i>Василь Хомин (Львів, Україна)</i> САКРАЛЬНЕ МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ.....	128

<i>Анастасія Чуднівєць (Дніпро, Україна)</i> ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ У ТВОРЧОСТІ Н. ТУРЧИН.....	133
<i>Василь Щербак (Київ, Україна)</i> ЄВГЕН ШЕВЧЕНКО – ПОБОРНИК РОЗКВІТУ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ.....	135
<i>Юрій Юсипчук (Івано Франківськ, Україна)</i> ВИКЛАДАЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАСИЛЯ ДЕВДЮКА У ВИЖНИЦЬКІЙ ШКОЛІ.....	138
<i>Михайло Белень (Ужгород, Україна)</i> ВИДАТНИЙ СКУЛЬПТОР-РІЗБЯР УКРАЇНИ–ВАСИЛЬ ІВАНОВИЧ СВИДА (1913-1989)....	142
ЕТНОДИЗАЙН: СИНЕРГІЯ ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЙ	
<i>Надія Бабій (Івано-Франківськ)</i> САМОЦІННІСТЬ МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В СИСТЕМІ СУЧАСНОГО РОЗВИТКУ МІСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ.....	145
<i>Алла Баранова, Тетяна Ніколаєва, Катерина Шпак (Київ, Україна)</i> ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНИХ ХАРАКТЕРИСТИК КОСТЮМА ІНДІЇ З МЕТОЮ РОЗРОБКИ ОДЯГУ ДЛЯ СПОРТИВНИХ ТАНЦІВ В ЕТНІЧНОМУ СТИЛІ.....	150
<i>Лія Безсонова (Одеса, Україна)</i> ТЕХНОЛОГІЇ СТВОРЕННЯ ЗНАКОВОЇ ГРАФІКИ У «ДОКОМП'ЮТЕРНУ ЕРУ».....	153
<i>Роман Берездецький (Стрий, Україна)</i> МИСТЕЦЬКА ОСВІТА. РОЗВИТОК ТРАДИЦІЙ.....	156
<i>Ольга Білаш, Олександр Сєдак (Київ, Україна)</i> ЕТНОГРАФІЧНА СКЛАДОВА У ФОРМУВАННІ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ ГЕЙМДИЗАЙНУ.	159
<i>Олег Боднар (Львів, Україна)</i> ЗАВДАННЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ В СУЧАСНІЙ ЦЕРКОВНІЙ АРХІТЕКТУРІ УКРАЇНИ.....	164
<i>Богдан Губаль (Івано-Франківськ, Україна)</i> ІНТЕРТЕКСТИЛЬ ХХІ СТОРІЧЧЯ. АНАЛІЗ АКТУАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ.....	167
<i>Юрій Ковальов, Вікторія Калашнікова (Київ, Україна)</i> КОНЦЕПЦІЯ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ «СИНЕРГЕТИЧНІ СИСТЕМИ»: ЕТНОСТИЛІСТИЧНА СКЛАДОВА.....	171
<i>Валерій Ковтун (Коломия, Україна)</i> ВІД ВИТОКІВ – ДО СЬОГОДЕННЯ.....	177
<i>Дмитро Козубовський (Вижниця, Україна)</i> МАТЕРІАЛЬНА КУЛЬТУРА НАШИХ ПРЕДКІВ-ГЕНЕТИЧНИЙ КОД УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ.....	185
<i>Маріанна Любас (Кривий Ріг, Україна)</i> ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНІКИ ВИТИНАНКИ (ВИРИВАНКИ) В НАВЧАННІ ТА МАЙБУТНЄ ВИТИНАНКИ.....	190

<i>Олексій Малік (Одеса, Україна)</i> ЕТНІЧНО-ПЛЕНЕРНИЙ ЖИВОПИС, ЯК СПОСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ТА ІСТОРИЧНИХ ПАМ'ЯТНИКІВ УКРАЇНИ. (ПЛЕНЕР «КАМ'ЯНЕЦЬКА СІЧ –ІСТОРИЧНА СПАДЩИНА».....	197
<i>Еліна Обуховська, Любава Обуховська (Київ, Україна)</i> ОСНОВНІ ПРИЙОМИ СУЧАСНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРАДИЦІЙНИХ ЗАСОБІВ ЕТНОДИЗАЙНУ.....	200
<i>Тетяна Паньок (Харків, Україна)</i> ПАРОСТКИ ДИЗАЙНУ В ХУДОЖНЬО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ ХІХ СТ. (ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ).....	203
<i>Алла Радомська (Харків, Україна)</i> ВИКОРИСТАННЯ ДОСВІДУ І ТРАДИЦІЙ ЕТНО ДИЗАЙНУ В ПРОЕКТУВАННІ ПЕРСОНАЖІВ 3-Д АНІМАЦІЇ.....	208
<i>Ірина Середа, Оксана Кисіль (Гадяч, Україна)</i> УТВЕРДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ЕТНОМИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ В ХУДОЖНІЙ І ПЕДАГОГІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ЗАСЛУЖЕНОГО МАЙСТРА НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНИ ГРИГОРІЯ КИСЛЯ.....	213
<i>Олександр Сташук (Рівне, Україна)</i> ЕТНОМОТИВАЦІЙНА МАЛЯРСЬКА ПАЛІТРА: МИНУЛЕ ТА СУЧАСНЕ.....	218
<i>Олена Тихонюк (Київ, Україна)</i> ВІД НАРОДНОГО МЕРЕЖИВА ДО ТВОРУ ДИЗАЙНУ: ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВИТИНАНКИ ТА ЇЇ ІНТЕГРАЦІЯ У ДИЗАЙНЕРСЬКУ ПРОДУКЦІЮ.....	222
ЕТНОДИЗАЙН ЯК ІННОВАЦІЙНА ФОРМА РОЗВИТКУ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА: УКРАЇНА - ЄВРОПА	
<i>Євген Антонович (Київ, Україна)</i> ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ФОРМ ОРНАМЕНТИКИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА.....	227
<i>Наталія Дерев'янка (Запоріжжя, Україна)</i> ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВІЮ.....	239
<i>Анна Дідух (Луцьк, Україна)</i> ЕТНО-МОТИВИ З ВИКОРИСТАННЯМ АПЛІКАЦІЇ У КОЛЕКЦІЯХ УКРАЇНСЬКИХ МОДЕЛЬЄРІВ.....	242
<i>Світлана Іноземцева, Ірина Малиніна (Харків, Україна)</i> ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ У СФЕРІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ДИЗАЙН-ОСВІТИ.....	247
<i>Кароліна Касьяненко (Дніпро, Україна)</i> НОВАЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ ДИТЯЧОЇ ІГРОВОЇ КНИГИ.....	250
<i>Маріанна Прусова (Полтава, Україна)</i> ПІДВИЩЕННЯ ЯКОСТІ ВИЩОЇ ОСВІТИ У НІМЕЧЧИНІ.....	252

<i>Алла Руденченко (Київ, Україна)</i> ЕМПІРИЧНИЙ ДОСВІД ДИЗАЙН-ОСВІТИ В УКРАЇНІ.....	256
<i>Олена Сом-Сердюкова (Київ, Україна)</i> УРНЕС СТИЛЬ ЯК ЕЛЕМЕНТ ЕТНОДИЗАЙНУ НОРВЕГІЇ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ, АДОПТАЦІЯ, ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ.....	261
<i>Зеновія Тканко, Ольга Тканко (Львів, Україна)</i> ЕКОЛОГІЧНА СВІДОМІСТЬ І СВІТОВІ БРЕНДИ.....	267
<i>Ярослава Ткачук (Коломия, Україна)</i> ДО ІСТОРІЇ ГАЛИЦЬКОЇ КОЛЕКЦІЇ БОЙКІВЩИНИ ТА ГУЦУЛЬЩИНИ ВІДЕНСЬКОГО МУЗЕЮ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА АВСТРІЇ.....	272
<i>Наталія Філіпчук (Київ, Україна)</i> ВИХОВНІ ІДЕАЛИ УКРАЇНСЬКОГО МУЗЕЙНИЦТВА НА ЗАКОРДОННІ.....	278
<i>Олег Чуйко (Івано-Франківськ, Україна)</i> ЗОВНІШНЬОТОРГОВЕЛЬНІ КОНТАКТИ ДАВЬОЇ РУСІ ТА ПОЛЬЩІ В КУЛЬТУРІ ПЕРІОДУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ.....	287
<i>Юлія Шеменьова (Київ, Україна)</i> ЕТНОСТИЛІСТИКА В СУЧАСНОМУ МУРАЛ-АРТІ МЕКСИКИ ТА ПОРТУГАЛІЇ.....	292
<i>Михайло Белень (Ужгород, Україна)</i> СПОГАДИ ПРО ЗУСТРІЧ ІЗ НАЙСТАРШИМ СИНОМ ЛЕГЕНДАРНОГО СИЛАЧА ІВАНА ФІРЦАНА «КРОТОНА».....	296
<i>Віктор Макарчук (Полтава, Україна)</i> ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ТЕХНОЛОГІЧНОЇ ОСВІТИ ДО ФОРМУВАННЯ ПІДПРИЄМНИЦЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ УЧНІВ.....	301
НАШІ АВТОРИ.....	304
ЗМІСТ.....	307

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**Етнодизайн у контексті українського національного
відродження та європейської інтеграції**

**Збірник наукових праць
Книга третя**

**Упорядники і відповідальні редактори
Є.А. Антонович, Ю.А. Срібна, В.П. Титаренко, А.Ю. Цина**

Дизайн і комп'ютерна верстка Р.А. Гарець