

Міністерство освіти і науки України
Івано-Франківський
університет права імені Короля Данила Галицького

Факультет архітектури та будівництва

Кафедра «Архітектури та містобудування»

на правах препринту доповіді

Гребенюк Іван Васильвич

**Культурологічні аспекти художньо-стильової
еволюції скульптурного різьблення України**

Дисертація на здобуття почесного університетського звання
"доктор мистецтв"

Івано-Франківськ

- 2010 -

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ І.	
МИСТЕЦТВО СКУЛЬПТУРНОГО РІЗЬБЛЕННЯ НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ ВІД НАЙДАВНІШИХ ЧАСІВ ДО КІНЦЯ ХVІІІ СТ.....	9
1.1.Зародження скульптурного різьблення на теренах України.....	9
1.2.Стародавні витoki українського скульптурного різьблення ХVІ кінця ХVІІІ ст.....	17
РОЗДІЛ ІІ.	
МИСТЕЦТВО СКУЛЬПТУРНОГО РІЗЬБЛЕННЯ ХІХ СТ.....	25
2.1.Народна дерев'яна скульптура на західних теренах України.....	25
2.2.Мистецтво скульптурного різьблення центральних та східних регіонів України.....	32
РОЗДІЛ ІІІ.	
ТИПОЛОГІЯ І ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО СКУЛЬПТУРНОГО РІЗЬБЛЕННЯ ХХ СТ.....	37
3.1.Мистецтво скульптурного різьблення народних осередків Яворівщини, Лемківщини, Закарпаття.....	37
3.2.Українська народна скульптура Полтавщини.....	52
3.3.Декоративно-монументальна скульптура Харкова.....	60
РОЗДІЛ ІV	
СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА.....	67
4.1.Пластичні новації в скульптурі ХХІ століття.....	67
4.2. Львівська школа монументальної скульптури ХХІ ст.....	73
4.3. Мала скульптура в дизайні міської квартири.....	79
ВИСНОВКИ.....	87
СЛОВНИК ТЕРМІНІВ.....	92

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА.....	101
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ.....	104
ІЛЮСТРАЦІЇ.....	106

ВСТУП

Актуальність теми. Скульптура є одним з найдавніших традиційних видів українського народного мистецтва.

Народна скульптура, як вид народного мистецтва в українській мистецтвознавчій науці ще не стала предметом окремого дослідження.

Для вивчення української народної скульптури, як і всіх інших видів народного мистецтва, величезне значення має багата і цінна література, присвячена проблемам художньої творчості нашого народу.

Народне мистецтво і такий його вид, як дерев'яна пластика, демократичні як за змістом, так і за формою. Майстри із народу творили за законами спадкоємності художньо-образного ладу і засобів нового втілення, які передавались, збагачуючись і розвиваючись, із покоління в покоління. Таким чином, не переривалась, але тільки міцніла і утверджувалась жива нитка художніх народних традицій.

Їх розвиток у народній пластиці минулих століть можна простежити, якщо скульптуру культового призначення, виконану сільськими різьбярми ремісниками, не виключати з поняття народного мистецтва.

Народне мистецтво до цього часу ще зовсім чітко визначене. Це поняття базується в основному на predisпозиції певних традиційних форм, або схожості. Але відносна стабільність композицій, мотивів, колористичного ладу, наприклад вишивки, орнаментальних мотивів і способів їх застосування в декоративній різьбі, чи форм і декору кераміки тощо, невласлива народній скульптурі минулого, а тим більше сучасній. В ній аналогії, схожість завжди були відносними, навіть тоді, коли майстер і повторював певну іконографічну схему. Його особистий хист, досвід, матеріал, інструмент визначали появу кожного разу нового, оригінального твору.

Нам здається, що критерієм визначення народної скульптури повинен служити ступінь виявлення народним майстром традиційного розуміння

образу, використання традиційного матеріалу і частково інструментів, відсутність простого повтору зразків минулого або запозичень із професіонального мистецтва, звернення до сучасних тем і відсутність того моменту самовираження, який характерний для професіонального мистецтва нового часу. Прагнення до вияву своєї творчої індивідуальності є, як правило, основним стимулом самодіяльних художників.

Виходячи із специфіки предмета і положення про те, що народне мистецтво — категорія історична, що його зміст і форми зумовлюються соціально-економічними факторами, які не є незмінними, народна скульптура розглядається як частина культури народу в його історичному розвитку.

Незважаючи на те, що ці пам'ятки віднайдено достатньо давно, і що у своїх формах і декорі скульптури містять цінні іконографічні, стилістичні, і також семантичні й інформаційні змісти, українські народні дерев'яні скульптури не були піддані послідовному і систематичному мистецтвознавчому й історичному аналізу. Проблематика української народної дерев'яної скульптури до останнього часу залишається неокресленою, майже невизначеною, недостатньо структурованою.

Вивчення генезис, іконографії та семантики української народної дерев'яної скульптури є актуальним, оскільки впроваджує в науковий обіг велику кількість невідомих або втрачених пам'яток мистецтва й історичного побуту, які складають значний і цінний в естетичному і історичному відношенні шар культурної спадщини, відкриває нові можливості системного підходу до створення більш повної і всеохоплюючої теорії та історії народного декоративно-прикладного й образотворчого мистецтва, української художньої культури.

Мета дослідження. Метою дослідження є з'ясування найбільш загальних закономірностей розвитку української народної дерев'яної скульптури. Вивчення традицій народної скульптури усіх областей України і вплив можливих шляхів використання їх у сучасному різьбленні. Ґрунтовна розробка центральної в проблематиці народної дерев'яної скульптури

проблеми взаємозв'язків і взаємовпливів пластичної культури України та мистецьких традицій навколишніх та далеких теренів і художніх центрів. Вирішення цієї проблеми має принципове значення у визначенні напрямку стародавнього художнього деревообробництва. Метою роботи є дослідження джерел і способу дії цього впливу даних регіональних мистецьких технік скульптурного різьблення, а також наслідків для розвитку самобутнього образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва України.

Завдання. Для досягнення даної мети поставлені такі завдання:

- Проаналізувати стан проблеми та дослідити різні підходи до її розв'язання.
- Провести дослідження розвитку української народної дерев'яної скульптури певних періодів. Дати докладний розгорнутий опис відомих на сьогодні варіантів скульптурного різьблення.
- Перевірити наведені попередніми дослідниками вказівки на подібності декоративних форм та орнаментальних мотивів української народної дерев'яної скульптури.
- Визначити тип художніх виробів і технологію декорування, стилістику орнаментування даних форм дерев'яної скульптури.
- Простежити еволюцію досліджень художньо-композиційних особливостей та змістовного значення форм народної дерев'яної скульптури.
- Простежити внесок українських майстрів даних регіонів у подальший розвиток сприйнятних ними орнаментальних декоративних мотивів, та поширення поза межі українських земель.

Об'єкт дослідження. Дерев'яні скульптурні вироби, оздоблені високохудожніми рельєфними сюжетами та орнаментальними мотивами, що дає нам змогу розглядати їх як мистецькі, декоративні твори.

Методика досліджень базується на системно-комплексному аналізі предметно-просторових форм його художніх особливостей в контексті історичних, етнографічних даних. На основних принципах національної інтеграції у сфері культури, методів порівняльно-історичного, історико-

генетичного та мистецтвознавчого аналізу. До аналізу української народної дерев'яної скульптури застосовано статистично-позиційні і структурно-семіотичні методи, які не суперечать кращим досягненням ретроспективного методу, що панує в галузі досліджень. Усі думки щодо методів дослідження, безумовно, є невичерпними. Вони розкривають нові можливості для подальших мистецьких досліджень.

Хронологічні рамки досліджень. Для дослідження української народної дерев'яної скульптури охоплено весь період розвитку існування цього виду мистецтва. Дослідження даних регіональних мистецьких технік скульптурного різьблення Східних та Західних областей України.

Теоретичною базою дослідження є архівні матеріали вітчизняних та зарубіжних вчених – мистецтвознавців, дослідників, що зберігаються у фондах Івано-Франківського краєзнавчого музею, Івано-Франківського художнього музею, Львівського музею українського мистецтва, Коломийського музею Гуцульщини. В теоретичну базу даного дослідження введене також доволі значне число автрів, наукові публікації яких присвячені даній проблемі.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній міститься і переконливо доводиться нове рішення наукової проблеми, яка багато років привертає до себе увагу мистецтвознавців і вчених. В даній роботі наводяться науково обґрунтовані розробки, що доводять неприйнятність попередніх висновків, містяться переконливі ідеї, які забезпечать більш логічне розв'язання даної проблеми - українського народного скульптурного різьблення. Ґрунтовно досліджено роботи народних майстрів скульптурного різьблення минулих століть, що дає нам змогу детальніше дізнатися про мистецькі технології народного скульптурного різьблення.

Практичне значення роботи полягає в тому, що вводиться в науковий обхід новий матеріал, який може мати значення для ряду проблем мистецтва та архітектури. Результати дослідження можуть бути використані у

теоретичній і практичній діяльності образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, а також в архітектурі.

Апробація. Основні положення наукової роботи доповідались на університетській науковій конференції.

Структура роботи. Наукова робота складається зі вступу, чотирьох розділів, словника термінів, списку літератури, та альбому з ілюстраціями.

РОЗДІЛ І

МИСТЕЦТВО СКУЛЬПТУРНОГО РІЗЬБЛЕННЯ НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ ВІД ЗАРОДЖЕННЯ ДО КІНЦЯ XV СТ.

1.1. Зародження скульптурного різьблення на теренах України.

Перші вияви художньо-образної творчості людини на території України археологи відносять до пізньопалеолітичної епохи. Причиною її виникнення були умови господарського, суспільного життя, а також релігійні уявлення та вірування

Утворення уявлень, мислення, духовні стосунки людей є тут ще безпосереднім породженням матеріальних відносин людей. З творів тієї епохи найчастіше зустрічаються скульптурні зображення людини, зокрема жінки, або тварин реалістичного чи умовного трактування. Вони виготовлені з глини і бивнів мамонта або різних порід каменю. Що скульптура була досить поширеною на вказаній території в ті та наступні часи, свідчать постійні знахідки творів цього виду мистецтва.[1. С.43-44.]

Зразки дерев'яної скульптури, як і вироби з дерева, із згаданого часу до нас не дійшли. Проте високохудожні твори первісного мистецтва, виявлені в Мізинській, Кирилівській, Добраничівській та Межиріцькій стоянках. [11. С.58.]

Мислення пластичними образами було властиве людям від початку їх трудової діяльності. Велике поширення мало виготовлення скульптурних зображень у численних племен на території України, передусім — скіфів та сарматів, що жили в I тис. до н. е. і на початку I тис. н. е. в лісостеповій та причорноморській частині території України. [16. С.41.]

Про високий рівень творчості древніх слов'ян, зокрема в галузі скульптури, свідчать не тільки пам'ятки, що дійшли до нас, а ще в більшій мірі літописи, хроніки, перекази. Вони доносять описи поганських слов'янських святилищ-капищ, їх інтер'єрів з багатим, пишним, як для свого часу, оздобленням і передусім фігур божеств, їх складну композицію

(згадати хоча б Перунів горб у Києві). Давньослов'янські зображення ідолів мали стовпоподібну форму, були переважно дерев'яними. Відомо, що кам'яна скульптура древніх слов'ян технологічно наслідувала дерев'яну пластику, була ніби її продовженням, тому особливий інтерес становлять також і численні пам'ятки кам'яної рельєфної та статуарної пластики, що дійшли до нашого часу. [16. С.43.]

Для розуміння генезису давньоруської дерев'яної скульптури, а саме: її початки губляться в епосі протослов'янської (чи праслов'янської) народності, майстри якої передали давньоруським майстрам глибоке розуміння реальних форм та вміння втілити їх в дерев'яні скульптури.

Скульптура знаменитого збруцького Святовнта має в зв'язку з цим першорядне значення. Сам факт її існування спростовує ненаукові, расистські теорії про відсутність у давніх слов'ян будь-якої культури, підтверджує широке побутування різьбярства на давньоруських землях.

Найважливішими пам'ятками з усіх художніх виробів слов'ян домонгольського періоду відомий дослідник М. Макаренко вважає скульптуру і різьбу, насамперед по дереву. Він твердить, що на руських землях того часу різьбярство було у великій пошані, широко побутувало і що у Києві постійно жила й працювала численна група різьбярів. Про їх мистецькі твори історія залишила нам переважно писемні відомості, а якщо її збереглись вироби прикладного мистецтва, то з довговічного матеріалу. [27.С.42.]

Вони доносять до нас світоглядні, соціальні моменти життя тогочасних людей, їх високий мистецький смак, віртуозне володіння різцем і матеріалом. Свої божества — ідоли слов'яни спочатку наділяли тільки магічними, охоронними функціями і лише згодом, на вищому ступені свого розвитку — ще й естетичними.

Відомості про скульптурні твори XII—XV ст. дуже скупі, а самих творів — іще менше (та й ті лише металеві або кам'яні). Виявлений на південних землях України єдиний, чи не найстаріший зразок дерев'яної різьби —

рельєфна ікона «Святий Георгій з житієм», що датується XII — початком XIII ст., має риси, характерні для візантійського мистецтва. Про те, що на землях, на яких пізніше сформувалась українська народність, не зникла давньоруська традиція різьби по дереву, свідчить і такий пам'ятник, як рельєфи Галицького Євангелія XIV ст., пластична мова яких запозичена з дерев'яного різьблення. Не можна категорично відкинути думку деяких дослідників, що навіть значно пізніші дерев'яні твори, наприклад різьблену ікону Миколи Можайського XV ст., слід розглядати як відгук далеких поганських часів — твір давньоруських митців.[27.с.41-42.]

Отже, в Древній Русі пластичне мистецтво не завмирало ніколи. Воно продовжувало розвиватись, зазнаючи лише тих чи інших змін. Як і в попередні віки, тут використовувались традиційні матеріали — глина, камінь і, передусім, дерево. В епоху Київської Русі традиції скульптури не зазнали значної трансформації, а збагатились новою тематикою, наповнились новим змістом, тобто розвинулись далі, ввібравши нові, неznані раніше форми пластичного виразу.

З кінця XIV — першої половини XVII ст., тобто часу формування української народності, початку процесу творення нації, а разом з тим і становлення її культури, в тому числі культури художньої. Боротьба українського народу проти соціального і національного гніту, що знайшла своє відображення як в професіональному мистецтві, так і в народній творчості. Все це накладало відбиток на розвиток української культури і її складової частини — народне мистецтво. Пам'ятники монументального будівництва, народного малярства та інших видів народної художньої творчості, зокрема дерев'яної скульптури, є красномовними свідками цього. На жаль, творів дерев'яної пластики до XVII ст. збереглося дуже мало. Гинули вони під час воєнних лихоліть, нищились часом, не сприяло їх зберігання і те, що в народі до фігурних зображень ставились з меншим пієтетом, ніж до живописних. Народна різьба на українських землях не всюди була однаково розвинута, що пояснювалось цілим рядом факторів

історичного, економічного і релігійного характеру. Не останню роль тут відіграли і традиції, початки яких губляться в сивій давнині. Відомі пам'ятники того часу — барельєфи «Софія — премудрість божя», ручний хрест (XV ст.), іконостас-складень з Кам'янця-Подільського (XV— XVI ст.) — є певною мірою зразками, продовженням традиції давньоруської скульптури.[38. С.396.]

У певному розумінні це був крок назад у розвитку скульптурного мистецтва на Україні. Адже в цей час уже були досить широко відомі барельєфні зображення (кахлі, іконки), в яких явно проступали естетичні принципи народного розуміння образу.

Твори народної дерев'яної скульптури XVI—XVII ст. (як і наступних століть) можна умовно поділити на дві групи. До першої належать ті, що виконані міськими ремісниками або досвідченими сільськими майстрами на замовлення. Для цих робіт характерне наслідування професіональних зразків, їх приблизної композиційної схеми і пластичної мови, без виявлення авторської естетичної концепції. До другої групи підносяться твори народних майстрів з рисами примітиву. (Під примітивом в даному випадку розуміємо мистецьку якість). Як правило, подібні роботи побутували в селянському середовищі і їх збереглося менше. Розуміння образу представниками обох груп ґрунтується на народній естетиці. Це й є тією основою, що дає підстави розглядати їх роботи як твори народних майстрів.

З приводу класифікації народної скульптури, як і деяких інших видів народного мистецтва, протягом довгого часу точиться полеміка. Але внаслідок великого запізнення із утвердженням такого визначення більшість і без того нечисленних пам'ятників дерев'яної скульптури безповоротно втрачена. Тим більший інтерес представляють твори, які збереглися до нашого часу. Однією з небагатьох таких дерев'яних скульптур XVI ст. є невелика за розміром (15,8 x 11 x 6 см) барельєфна фігурка святителя (Львівська область).[11. С.35.] Вертикально майже симетрична, дуже проста і чітка за силуетом, без дрібних членувань, вона сповнена монументальності.

Фігура цього святителя ніби зійшла з ікони XVI ст. Але рука різьбяр не змогла справитися з пластичним моделюванням обличчя — воно грубуватє, очі і розріз усі обведені вузькими валиками, ніс має клиноподібну форму, борода — лопатоподібну. Загалом фігура дуже статична, ієратична.

До цього типу скульптури можна віднести і невелику (63 x 24 x 14 см), вирізану із одного куска дерева фігуру початку XVII ст. Христа-учителя (Дрогобицький район Львівської області).[Львівський музей українського мистецтва.] Наслідуючи відому запозичену, очевидно, із іконописного зображення іконографію, різьбяр опрацював лише фронтальну сторону фігури, акцентуючи увагу на основному — показати образ Христа, що навчає. Він підкреслює це розкритою книжкою і жестом руки. Обличчя із сильно виступаючими вилицями, маленьким клиноподібним носом, обведені вузьким рельєфним виступом розкосі очі, борода, яка ще більше підкреслює трикутну форму обличчя, волосся, передане дрібними нарізами, кострубаті складки хітона — уся манера свідчить про її творця як народного майстра. Співвідношення верхньої частини фігури, яку від нижньої відділяє складка хітона, пропорції та опрацювання окремих її частин — рук, книжки свідчать про те, що майстер вирізав фігуру з верхньої частини підготовленого куска дерева, тобто з голови. В українському народному мистецтві відомі численні приклади саме такого підходу до моделювання людської постаті.

Однак уже в XVII ст. з'являється тип скульптури, в якій автор, зберігаючи відому символічність образу, виявляє прагнення до підкреслення кращих рис людини — розуму, доброти тощо, тобто тих якостей, які визначають її місце в середовищі.

Характерний в цьому відношенні твір невідомого автора — скульптурне зображення євангеліста Матфія із села Тур'є Львівської області.[30 .C25.] Проповідник віри, постає перед глядачем як згорблений від праці чоловік, що не зрікся земних турбот. У нього виразне розумне обличчя, сповнене внутрішньої доброти. Його чоло у зморшках, щоки запалі, ледь примружені очі затаїли усмішку, волосся спадає легкими хвилями, борода ніби м'яка на

дотик. Це образ старого селянина — людини праці, чутливого і довірливого. Так сприймається і скульптурне зображення апостола Павла.

Прикладів подібного підходу до передачі в образі святого ідей та почуттів, які хвилювали простих людей, можна навести немало.

Дерев'яні скульптури типу «Скорботний Христос», створені до XVII ст., на Україні досі невідомі. Проте нема підстав твердити, що таких фігур до того часу тут не було зовсім, оскільки ця тема, що виникла в Західній Європі в епоху пізньої готики, могла стати відомою на західноукраїнських землях в результаті польської феодално-католицької експансії ще в XV — XVI ст. [27. С.441.] Запозичена народними майстрами готична іконографія століттями залишалась практично незмінною. Вона збереглась передусім в самій композиційній схемі, що представляє сидячув згорблений позі чоловічу постать з пов'язкою на стегнах. Зміни торкались тільки окремих частин і пропорцій тіла, виразу обличчя, фактури поверхні тощо.

Емоційний вплив цієї скульптури був зумовлений прагненням майстра через експресію форм показати трагічність образу. Якщо при цьому й допускались відхилення від традиційної іконографії, то завжди залишалось незмінним бажання творців викликати співчуття до душевного і тілесного болю, показати тяжкі людські переживання.

Серед багатьох відомих в минулому на Україні фігур «Христа скорботного» чи не найбільше характерною і ранньою є скульптура початку XVII ст. із міста Рогатина Івано-Франківської області.[27. С.94.]

Перед нами постає канонічна за схемою фігура самотнього знесиленого чоловіка. Його, згідно міфу, тільки що бичували, і кров густими краплями вкривав тіло. Але тема страждання не заступає сприйняття рис, які вказують на приналежність катованого до людей праці,— огрубілих мускулів тіла, великих ступень, як у людей, що ходять босими або напружуються під вагою. Не виходячи за рамки обов'язкової іконографії, автор ставить Христа в позу людини змученої, натруженої, важко і трагічно замисленої.

Такий тип скульптури був поширений переважно на правобережній Україні. Він близький за образно-пластичним трактуванням до аналогічних творів народних майстрів Польщі і Литви. На лівобережній Україні композиційна схема даного типу фігури була дещо відмінною і наближалась до північно-російської. Про це свідчить, зокрема, скульптура «Христа-скорботного» (XVII ст.) із Молчинського монастиря в Путивлі. [30. С.330.]

Залишаючи питання про походження такої іконографії «Христа скорботного», необхідно відмітити, що образно-стилістичні особливості даних фігур на території України підтверджують той факт, що її творцями були народні майстри.

Ще більш поширеним видом народної різьби на Україні були придорожні розп'яття, які прийшли на зміну простим хрестам, що їх християнська церква насаджувала на руських землях з перших століть свого панування. Ще на початку XX ст. на Поділлі, як твердить Д. Щербаківській, «нараховувалось близько 4500 хрестів і фігур, а в Галичині на центральних дорогах на відстані одного кілометра можна було зустріти їх інколи і більше десятка».[27. С.40.]

Основна причина такої великої кількості придорожніх хрестів (і не тільки придорожніх) і фігур пояснюється не тільки релігійними віруваннями населення. Війни, морові хвороби, стихійні лиха, розбій на дорогах, просто нещасливі випадки відзначались хрестами або фігурами, їм приписувалась і охоронна функція, тобто захист місцевості і її жителів на випадок різних нещасть. Тому в абсолютній своїй більшості вони залишались пам'ятниками людських страждань, а символом цих страждань було розп'яття.

Фігури цього типу відомі на Україні ще з XV ст. Одна з них зберігається у Львівській картинній галереї. На основі цього пам'ятника можна твердити, що перші зображення розп'яття були позначені рисами пізньоготичного мистецтва з його тенденцією до натуралістичної передачі стану вмираючої

людини. На пам'ятнику лежить відбиток професіональної майстерності, і сам по собі цей тип розп'яття довго служив майстрам іконографічною схемою.

Всі розп'яття, які вийшли із рук народних майстрів, можна умовно поділити на дві групи: перша, в якій чітко простежується прагнення наслідувати згаданий тип пізньоготичного розп'яття, і друга, більш розповсюджена, в якій творці керувались внутрішньою логікою розпитку традицій народної пластики.

До цієї групи слід віднести один з найбільш ранніх творів цього типу — розп'яття XVII ст. із Прикарпаття.[16. С.439.] Корпус тіла Христа надмірно видовжений, гранично узагальнені, не опрацьовані анатомічні членування фігури. І тільки дуговидна врізна лінія відділяє на ньому грудну клітку від живота. Горизонтально розкинуті руки з великими кистями і нахилена вбік голова свідчать про прагнення майстра перш за все самим силуетом фігури викликати у глядача почуття страждання.

Розп'яття XVII ст. із села Бережок Львівської області виконане на основі того самого творчого принципу, але дещо відрізняється пластичним трактуванням. В фігурі чіткіше передана анатомія тіла: поверхня грудної клітки порізана кривими неглибокими лініями, які за задумом автора повинні передавати виступаючі ребра. Грубі порізи на обличчі Христа підкреслюють виснаженість, зігнута в стражданні фігура посилює трагізм образу.[39. С.20.]

Скульптура, як і всі види образотворчого фольклору, виявляла світогляд людей певного суспільства, відображала елементи суспільної організації.

Будучи пристосована церквою до її потреб, скульптура того часу в своїх образах все ж відображала матеріальне життя людей, їх світогляд, естетичні потреби і створювалась на тих самих творчих принципах, що й інші види народного образотворчого мистецтва.

1.2. Стародавні витоки українського скульптурного різьблення XVI кінця XVIII ст.

Доля українського народу протягом довгого часу — другої половини XVII — початку XX ст. була дуже складною. Політичне роз'єднання українських земель відбивалось на економічному і культурному розвитку народу. Якщо на Лівобережжі він проходив у сприятливому зближенні з російським народом, то на всіх інших землях України іноземне поневолення гальмувало культурне життя.

Цей фактор та наявність традицій, місцеві умови, впливи професійного мистецтва, ставлення до скульптури церкви, етнокультурні зв'язки та ін. зумовили відмінності в образному трактуванні однакових сюжетів, різноманітність виражальних засобів в окремих етнографічних районах України.

Полісся і Волинь — давні слов'янські землі, складова частина древньоруської держави, територія яких співпадає з північними районами сьогоднішніх Чернігівської, Київської, Житомирської областей та Ровенською, Волинською областями .

Сприятливі умови для розвитку народного мистецтва утворились на землях північно-східного Полісся. Ці території, починаючи з часів формування української народності, її культури, були сполучною ланкою між землями центральної України і російською державою.

Ніде в іншій частині українських земель не збереглися так довго пережитки кріпосництва, як на Західному Поліссі . Тут виробилась своєрідна віра, в якій переплелись християнство і язичеські елементи, панували безграмотність і недовір'я до всього, що приносили з собою чужинці. Скупі відомості про поліський образотворчий фольклор попередніх віків. Ще скромніші вони про пам'ятки народного мистецтва, особливо скульптуру. І хоча деякі дослідники Полісся середини XIX — початку XX ст. твердять, що в цьому глухому краю повністю було відсутнє народне мистецтво, про існування на Поліссі скульптурних зображень язичеських богів згадує Т.

Стецьки. На основі нечисленних переказів, зібраних серед місцевого населення, він подає опис поганського капища, яке існувало в столиці древлян — Коростені. [30. С.39.]

Дотепер не вдалося відшукати на Західному Поліссі ніяких слідів об'ємної різьби до XIX ст. Є тільки згадка про дерев'яну примітивну постать чоловіка з «рисами жителя поліської пущі», яка експонувалася на виставці народного мистецтва в 1937 р. у Варшаві. Очевидно, скільки-небудь широкого побутування в цій частині Полісся фігурна різьба ніколи не мала. Але інші види народного мистецтва тут відомі здавна. [24. С.39.]

Таким чином можна зробити висновок, що дерев'яна народна скульптура на Західному Поліссі практично не побутувала і вияви цього виду народної творчості носили тут лише спорадичний характер. Однак твердження окремих дослідників XIX—XX ст. про те, що на Поліссі не було умов для розвитку різьби через відсутність тут необхідного природного матеріалу, явно не обгрунтовані, оскільки поліські безкраї ліси багаті на різні породи дерев (липа, клен, сосна, дуб, тополя, вільха), придатних для різьби.

Невідомо, наскільки була розвинута народна фігурна різьба на Волині. Ні пам'яток, ні вірогідних свідчень про це теж майже немає. Збереглися, в основному, зразки професіональної дерев'яної скульптури XVII-XVIII ст. Багато із них зібрані на території Волині переважно в післявоєнні роки і зберігаються у Львівському музеї українського мистецтва, Львівській картинній галереї і Державному музеї українського образотворчого мистецтва у Києві.

І. Крашевський — дослідник; Волині середини XIX ст. говорить про майже повну відсутність в цьому краї фігурної різьби. В своїх описах він тільки один раз згадує про придорожнє розп'яття «з фігурами». [3. С.92.] Е.М. Кузьмін, захоплюючись скульптурними елементами царських врат XVI—XVII ст. із неіснуючої вже в ті часи церкви «Введення» в Ковлі, пише, що на Волині подібні речі існували і раніше. [12. с.74-75.] Автор не заперечує наявності сучасної йому різьби, однак вказує на низький рівень її виконання.

Свої визначення він робив, виходячи із критеріїв оцінки професіонального мистецтва.

На нечисленність творів скульптури взагалі на Волині, без виділення робіт народних майстрів, вказують й інші дослідники. Однак це ще не дає підстав категорично твердити про відсутність творів народної скульптури на території Волині взагалі.

Нечисленні відомі нам зразки дерев'яної народної пластики Волині мали культове призначення. Тим більший інтерес представляють поодинокі твори світського характеру, які дійшли до нашого часу. Безіменний автор ХІХ ст. із міста Кром'янця (Тернопільська область) залишив кілька дерев'яних фігур, які зображають представників знаті ". Прагнення до виявлення найбільшої правдоподібності в зображенні людей сановних, їх огрядних постатей, деталі багатого одягу дають підстави припускати, що виконував їх місцевий ремісник на чиєсь конкретне замовлення.

Вище названі дослідники згадують про активну діяльність на Волині в 1860-х роках місцевої адміністрації по виконанню спеціальних державних приказів про знищення скульптурних зображень святих, як це прийнятих офіційною православною церквою.[30. С.42.]

Особливо поширеною була об'ємна, переважно культова скульптура роботи народних майстрів у південно-західних землях України — Галичині та Поділлі. Причину цього слід бачити в традиціях, які не переривалися тут іще з часів Галпцько-Волинського князівства, і коріння яких, очевидно, сягало ще більш віддалених епох. Руські землі, які вже з Х ст. стали предметом зазіхань іноземних загарбників, із другої половини ХІV ст. були захоплені Угорщиною. Польщею, Литвою.

Щоб закріпити тут своє становище, загарбники намагались окатоличити місцеве населення, вдаючись з цією метою до різноманітних засобів. Далеко не останню роль в цьому відігравала культова архітектура і скульптура. Після насильно нав'язаної українському народові цих земель церковної унії

(1596) уніатська церква виступила активним союзником політики загарбників, їх ідейною опорою.

Уніатська церква поступово запроваджувала католицьку атрибутику, зокрема скульптуру. В XVII ст. це була переважно скульптура професіональна, але згодом в церковний інтер'єр почали потрапляти і роботи народних майстрів. Це входило в комплекс дій загарбників, скерованих проти опору населення чужій йому релігії і наростання класової боротьби селянства. В свою чергу тяжке соціальне становище селянства створювало сприятливий ґрунт для поширення і закріплення культу чудотворних ікон і фігурних зображень святих.

На основі тих пам'ятників дерев'яної скульптури, які збереглись, можна мати досить повне уявлення про поширення цього виду народної творчості в XVII — початку XX ст., встановити, що найбільш ранні з них відносяться до XVI — початку XVII ст., а розквіт цього виду народної творчості припадає на XVIII—XIX ст. Спорадично виходили вони із рук народних майстрів ще до 40-х років нашого століття. [39 с.42-43.]

Тематика і призначення цих скульптур були в основному культовими. Викреслювати їх із сфери народної творчості тільки тому, що їх сюжети були релігійними.

Незаперечним стимулом розвитку цього виду народної творчості було, як зазначалось, досить значне поширення на цих землях професіональної скульптури, постійний кількісний ріст ремісників.

На Поділлі і в Галичині існували ремісничі майстерні різьбярів. Відомо, що у Львові діяв цех скульпторів ще з першої половини XVII ст. [9. С.118.] Відносно високий розвиток на цих землях землеробства, ремесел, наявність великих міст, широкі торговельні зв'язки — все це сприяло інтенсифікації розвитку всіх форм різьби, як статуарної, рельєфної, так і фігурної декоративної. Зразком цієї останньої може служити один із свічників «Лев» із села Стара Сіль на Львівщині. [17. С.44.]

Це село було відоме вже з XVI ст. як центр гончарного виробництва. Фігурні глиняні свічники, іграшки місцеві майстри виготовляли ще в 30-х роках нашого століття. Знали тут і фігурну дерев'яну різьбу. Тому можна з цілковитою вірогідністю припускати, що зазначений свічник XVII ст. (як і інші) був створений місцевим майстром. Він міг бачити свічник такої форми в одному із монастирів, соборів чи церкві досить великого, як на ті часи, сусіднього міста Самбора.

Дещо інший підхід до створення скульптури властивий тій групі народних майстрів Галичини, які опирались на досвід професіональних майстрів. Прикладом цього може служити скульптурне зображення середини XVIII ст. патріархів Василя і Афанасія.[17. С.44.]

Ці скульптури і те, що вони вирізані із суцільного стовбура дубового дерева з наступним приклеюванням окремих виступаючих частин (наприклад, рук, одягу). Ці фігури в середині недовбані, тобто дерево не вирізано до певної товщини стінок скульптури, що властиво переважно роботам народних майстрів. Це робить їх більш доступними природному нищенню через зміни температури і вологості. Матеріалом для створення подібних скульптур служила липа, рідше дуб. Вибір для скульптури дубового дерева свідчить, по-перше, про наявність у майстра великого набору інструментів, які необхідні для роботи в цьому твердому дереві, подруге, про вільне володіння ними, що приходить в результаті довгої практики, і, по-третє, про особливе ставлення до даного замовлення і особистого зацікавлення результатом своєї праці. Останнє було зумовлено важливістю і почесністю місця, що призначалось для цієї скульптури.

До групи різьбярів, які орієнтувались на професійне мистецтво, а своє заняття розглядали як основний вид заробітку, необхідно віднести і ряд інших безіменних майстрів XVII—XVIII ст. з Поділля та Східної Галичини, твори яких збереглися до нашого часу.

Але для більшості народних скульпторів різьба була заняттям допоміжним, по відношенню до основного — землеробства. Способи різьби,

розуміння властивостей матеріалу вони переймали від старшого покоління. Оточення передавало їм своє розуміння явищ життя у всіх його проявах, релігії, свої естетичні смаки. В основі цього традиційного способу освоєння дійсності лежало стихійне матеріалістичне світорозуміння людини праці. Цим і пояснюється те, що передати правду життя навіть в зображенні релігійних сцен завжди було головним в роботі такого майстра. Він постійно жив інтересами свого середовища. Проявлялось це перш за все у виході за рамки обов'язкової канонічної іконографії, в приземленні образів.

Прикладом може служити «Введення Марії в храм» XVIII ст. із перкви села Кошелів на Львівщині. Невідомий майстер передає цю євангельську сцену ніби бачену в житті. Він «вводить» Марію не взагалі в якийсь храм, а саме до присутніх тут людей. Такого прочитання сюжету він досягає тим, що всю групу, яку зображує, повертає до глядача.[30. с.47-50.]

Риси примітиву властиві більшості творів народних скульпторів взагалі. Але наглядніше вони виступають у скульптурі з Східних Карпат. Це було значною мірою зумовлено комплексом економічної і соціальної політики, яка проводилась на цих землях, починаючи з XIV ст., правлячими колами польської феодальної держави, а пізніше Австро-Угорщини. Тут, як і в Прикарпатті, іще активно діяли пережитки дохристиянських вірувань, всілякі забобони і обумовлене цим виготовлення антропоморфних фігурок.

Залишки древніх вірувань, обрядів уживались з офіційною релігією. Тут «існували» зримі в образах християнські святі і незримі древні «упирі», «домовики» тощо. Вони були однаково шановані, у них шукали допомоги, заступництва, вони були потрібні всюди, де траплялась біда. Ось чому багато із скульптурних зображень різних святих були переносними, або, кажучи сучасною мовою, повніші були бути «транспортабельними». Місця, куди вони призначались, звичайно, обумовлювали і їх розміри. Це були переважно придорожні або присадибні каплички, розп'яття і дуже рідко — церкви. В цих скульптурах виявила себе своєрідна філософія віри, народне трактування релігійних персонажів, розуміння краси людської особистості.

їм була властива підвищена поліхромією декоративність, що вбирала в себе колористичну гаму місцевого іконопису і вишивки. Це особливо яскраво проявилось в зображеннях «патронів» — святих, дуже популярних ще в недалекому минулому в Східних Карпатах.

Найбільш шанованими з них тут були архангели Михаїл і Гавриїл та святий Миколай. [43. С.5.]

Зображення цих «покровителів» часто зустрічались на місцевих іконах, в народній гравюрі, об'ємній і рельєфній різьбі.

Фігурне зображення св. Миколая із села Зелена на Гупульщині можна вважати найбільш типовим для місцевого рішення цього типу скульптурного зображення. В його композиційній основі лежить строга фронтальність з обов'язковим благословляючим жестом руки. Але в закріпленому в тогочасній людській уяві образі цього святого руки ніякої суттєвої ролі не відігравали — творці цих скульптур навіть при очевидних різьбярських можливостях майже ніколи належно їх не моделювали.

Очевидно, що майстру важливо було наголосити ті риси, якими наділяв народ цього «патрона», а саме — показати його як носія віри в земну людську доброту, готовність допомогти в біді, надію на підтримку, захист тощо. В лагідному виразі простого грубуватого обличчя, в трохи сутулій постаті проступає внутрішній спокій досвідченої людини. Ця фігура, як і більшість творів народної різьби у Східних Карпатах, вирізана з суцільного куска липового дерева.

Такі художньо-стилістичні особливості і засоби різьби властиві всім подібним скульптурам, хоча в деяких є й відмінності. Обумовлено це особистими творчими можливостями майстра, його досвідом, наявністю необхідних інструментів та ін.

Прикладом цього може служити фігура святого Миколая із Бойківщини (Болехівський район Івано-Франківської області). [14. С.52.] Вона звертає на себе увагу перш за все виразом обличчя. Можливо, майстер кінця XVIII ст. — часу походження цього твору передав типові риси когось із своїх сучасників.

До таких висновків приводять спостереження над зображенням іншого, дуже поширеного в народній різьбі минулого скульптурного типу — ангелів. Народні майстри не мали виробленої стійкої іконографічної схеми їх зображення в пластиці, як і не було її в народній уяві. Ось чому майстри зображували ангелів в образах юнаків, дівчат, з крилами і без них, по-різному одягнених. Однак їх обличчя об'єднували спільні риси — м'які округлі форми, виразні очі, пишне волосся. В цьому, очевидно, втілювався естетичний ідеал краси і молодості, характерний для свого часу і свого середовища.

Викопані таким способом скульптури дають певною мірою відповідь і на таке важливе питання, як взаємозв'язок, вірніше вплив професіонального мистецтва на народне образотворче.[39. С.11.]

РОЗДІЛ II

МИСТЕЦТВО СКУЛЬПТУРНОГО РІЗЬБЛЕННЯ ХІХ СТ.

2.1. Народна дерев'яна скульптура західних земель України.

Вплив професіонального мистецтва на народне був обумовлений соціально-економічними умовами життя народу, розвитком його культури. Але цей вплив завжди був дуже обмежений. Він не торкався традиційної тематики, лише в більшій чи меншій мірі позначався на загальній композиції творів, пластичній мові, збагаченні виражальних засобів, що в результаті приводило до появи творів тільки з деякими зовнішніми ознаками професіональної скульптури. Наслідування професіональної скульптури помітне і на фігурах євангелістів ХVІІІ ст. (Ліівівська область).[31. С.54.] Композиція цих творів очевидно запозичена із бароккових кам'яних скульптур євангелістів, що встановлені на території латинського кафедрального собору Львові.

Правда, в народній скульптурі трапляються і твори, що їх з першого погляду за формою можна віднести до таких, які є результатом запозичення стильової скульптури. Але насправді їх форми є наслідком прагнення подолати труднощі, що виникали при моделюванні людської фігури, особливо їх одягу. Прикладом цього можуть бути статуетка Іоана Спасителя і невелика жіноча фігурка з Прикарпаття.[31. с.54-56.]

Окрему групу в народній українській різьбі представляють поширені на Гуцульщині і Бойківщині в ХVІІІ— ХІХ ст. Підсвічники-трійці.[22. С60.] При збереженні основної композиційно-конструктивної схеми трьох- або п'ятисвічників, різні за розмірами, багатством декору, вони мали, як правило, більшу або меншу кількість скульптурних елементів. Ці елементи виступали як рельєфи, горельєфи або круглі фігурки, об'єднані в смисловому і композиційному відношенні з основними частинами підсвічника.

Одночасно на багатьох підсвічниках помітний вплив професіонального мистецтва різних епох. Найчастіше це виявляється в поєднанні

антропоморфних зображень з соковитими бароковими елементами декору, рідше — в строгості класицистичних форм. Наприклад, верхня частина підсвічника із Івано-Франківщини має форму, основу якої творять рокайльні завитки, а кругле зображення чоловічої фігури, що об'єднує її з нижньою частиною, а також три барельєфні голівки, симетрично розташовані у верхній частині, виконані в манері, в основі якої лежать класицистичні форми. [Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини.] Барочна пишність підсвічника ХІХ ст. з Гуцульщини очевидно певною мірою відповідала прагненню невідомого різьбяр з Карпат до посиленої декоративності, що притаманне всьому народному мистецтву. [30. С.62.]

На території Придніпров'я і Східного Поділля, де здавна була розвинута різьба по дереву, зразків фігурної народної скульптури ХVІІ—ХІХ ст. збереглось дуже мало. Дещо більше залишилось тут з минулих років предметів виробничого і побутового призначення, конфігурація, силует або окремі деталі яких мають антропо- або зооморфну форму, що дозволяє умовно віднести їх до скульптури.

Серед небагатьох творів круглої пластики і.ч Придніпров'я відома композиція «Самсон роздирає пащу лева», створена на рубежі ХVІІІ— ХІХ ст. (дата встановлення цієї скульптури на Контрактовій площі в Києві — близько 1809 р., очевидно, не може вважатися роком її створення). Народність цього твору виявляється перш за все в характері художнього образного трактування зображених персонажів і самої ситуації. Сюжет перемоги Самсона над левом широко відомий у багатьох композиціях професіонального і народного мистецтва минулих століть.[16. С.19.]

Досвідченим народним майстром із Поділля можна вважати і творця скульптурної групи “Адам і Єва”. Цей сюжет в минулому широко побутував у народному живописі і графіці, але майже не відомій об’ємній народній скульптурі. Ясна композиція цього твору, підкреслена експресія фігур, реалістичність образів,наприклад, Єви-спокусниці, поза якої видає її активність, декоративно передає дерево із забороненими плодами, п’єдестал-

підніжка з рельєфними рослинами – свідчать про руку досвідченого майстра. Безіменний творець належав до числа народних майстрів-ремісників, які, володіючи невеликою професійною підготовкою, працювали в руслі народного розуміння образів, мали великий досвід.[30. С.70.]

Анонімність авторів згаданих робіт не випадкова. В народному мистецтві – це закономірне явище. Так було протягом усіх минулих сторіч і тільки в окремих випадках збереглися свідчення про художників-майстрів народної скульптури чи їх імена. Історія донесла нам лише кілька імен народних різьбярів XVII – початку XIX століть - Іосафат , Т. Якимів , Василь із Києва. Григорій Гальчепко із Полтави. Кондрат Орловський із Ніжина, Федір Сницар із Миргорода, Василь Рескевич із Переяслава, Карпо Пушкаревський із Глухова та ін.

Оскільки абсолютна більшість творів дерев'яної скульптури на Україні до кінця XIX ст. анонімна, значення авторських підписаних творів особливе — вони служать тими своєрідними орієнтирами, які допомагають визначити за їх пластично-образною структурою. [16. С.55.]

На початку XIX ст. на Поділлі, в селі Залав'є Тербовлянського району Тернопільської області жив і займався виготовленням скульптури Т. Якимів. Про нього не збереглося ніяких відомостей, тільки три відомих в даний час, датованих 1828 роком і підписаних ним скульптури — «Богородиця з дитям», «Святий Николай» і «Скорботний Христос»—донесли нам його ім'я. Згадані твори несуть в собі чітко визначені риси народної скульптури: наївний реалізм в розкритті образу, порушення анатомічних пропорцій фігур, поліхромію відкритих кольорів та ін. В усьому видно вправну руку майстра: моделювання сміливими, дещо різкими, грубуватими зрізами, без уваги на деталі. Всі фігури сповнені внутрішнього спокою, що виявляється в положенні голови, рук, ніг. Вони представляють людей добрих, лагідної вдачі, стомлених важким життям. А богородиця предстає перед нами не як свята, а як проста жінка — втілення земної материнської ласки. Не позбавлені скульптури і декоративності, яку придає їм не тільки рельєфний

орнамент одягу, а й поліхромія. Вільно спадаючі об'ємні складки одягу створюють світлотіньові ефекти. Вирізані фігури із суцільного, невеликого розміром стовбура дерева, в якому майже неопрацьована нижня частина утворює п'єдестал випуклої форми. [16. С55.]

Таким чином, можна вважати, що на початку XIX ст. народні майстри, як і їх попередники, дотримуючись обов'язкової іконографічної схомп. привносили в неї своє розуміння людської кра-сп. Темпера поліхромія остаточно відбуває із практики. В XIX ст. її заступають олійні фарбіг. Дедалі рідше застосовується левкаспа ґрунтовка.

Розглянуті зразки скульптури належать до культових творів. Скульптура світської тематики до середини XIX ст. практично не створювалась. Побутували тільки речі утилітарного призначення, переважно зооморфних форм, які В. Василенко називає «своєрідною скульптурою», або скульптура, яка носила подвійні функції — магичні і утилітарні.[28. С.196.]

На народному мистецтві і його складовій частині — дерев'яній скульптурі середини XIX — початку XX ст. певним чином відобразились ті соціально-економічні зміни, які відбувались на українських землях протягом попереднього історичного періоду, насиченого класовою, народно визвольною боротьбою, відмінність історичної долі окремих частин українських земель.[27. С.400.]

У Полтавському осередку художніх промислів скульптурне різьблення переважало у виготовленні побутових утилітарних речей: ковшів у вигляді качки з нітепорізками пір'я, ложок, черпаків, що закінчуються головою коня або людини.

У скульптурному різьбленні працював полтавський майстер Я. Халабудний, який водночас з переважаючим тут тригранно-виїмчастим і рельєфним різьбленням створив настільну та утилітарно-декоративну скульптуру. З'єднання різних технік бачимо в його ковшах “Химери” (1936р.), що зберігаються у Державному музеї українського народного

мистецтва (м. Київ). Проте загалом об'ємне різьблення на Полтавщині не одержало широкого розвитку.[44. С.158.]

В цих умовах наступає загальний спад розвитку народного мистецтва. Уніфіковані, безликі, відносно дешеві, фабричні вироби неухильно витісняли з побуту традиційні види мистецтва. Так припинило існування гутне скло, відроджене тільки в радянський час, зникла вибійка тощо.

Так, Полтавським губернським земством було організовано кілька майстерень по виробництву художніх народних виробів, в тому числі із дерева. В цих останніх під керівництвом художника В. Г. Черченка виготовлялись фігурний посуд, меблі, канцелярські приладдя, кругла скульптура. Про останню можна судити на основі статуетки селянина, яка зберігається в Полтавському краєзнавчому музеї. Невелика за розміром (висота 28,4 см), вирізана із цільного куска липового дерева, вона свідчить про орієнтацію різьбярів на продукцію сувенірною, подарункового призначення. Це було викликано зростаючим на рубежі XIX—XX ст. суспільним інтересом до національної культури. Ось чому в скульптурному зображенні полтавського селянина майстер надавав такої великої ваги реалістичній передачі його одягу — свитки без ковніра, з розширеними донизу полами, смушкової шапки, широким штанам, заправленим в чоботи. Вправна рука майстра вміло передала чистою гладкою різьбою худорляве обличчя з довгими вусами, характерними для полтавського (і не тільки полтавського) землероба. Масивна підставка, яка скоріше нагадує п'єдестал пам'ятника, свідчить про те, що автор явно орієнтувався на монументальну скульптуру того часу.

Ця статуетка, як і багато інших виробів полтавських майстрів, має зашліфовану, вкриту оліфою поверхню.

Іntenсивно застосовувався як засіб декору на скульптурних творах і орнамент, переважно геометричного характеру. Наприклад, вся поверхня довгого ківшика у вигляді стилізованої курки орнаментована мотивами

пир'їн, виконаних в техніці зубчастого орнаменту. Сувенірне призначення мала і ступка, на товкачу якої рельєфно зображена полтавчанка, одягнена в святковий одяг.[30. С.88.]

Орієнтація на передачу рис зовнішньої подібності, застосування мотивів народного орнаменту без урахування матеріалу і функції речі носила настановчий характер в земських майстернях. що заперечувало саму суть народної художньої творчості. Ось чому ці і подібні їм речі. виготовлені в майстернях Полтавського земства, виступають переважно прикладом того, як неправильно сприйняті традиції, їх штучне відродження і культивування на неприйнятному для них ґрунті приводять до безперспективності розвитку цього виду народного мистецтва, як і всякого іншого.

Як уже вказувалось, на території України, в різних її областях фігурна різьба розвивалась по-різному.

На Гуцульщині, наприклад, традиційна об'ємна культова скульптура з кінця XIX ст. витісняється виробництвом різьблених речей сувенірного характеру. декорованих плоскою різьбою, інкрустацією. На Західному Поділлі на зміну дереву як матеріалу скульптури все частіше приходив камінь, виступаючи переважно в меморіальній різьбі, що в структурі образу, виражальних засобах традиційно орієнтувалась на професійну.

На господарсько-промисловій виставці в Коломиї 1880 р. поряд з традиційними речами, викопаними в рельєфі, експонувались предмети подарункового призначення, виготовлені в різьбярській майстерні М. Лашкевича в Самборі.[14. С.46.] Це були круглі скульптури «Бойко», «Голова оленя». На виставці 1885 р. в Тернополі, де експонувались домашні вчроби із Західного Поділля, було чимало речей: ланцюжки з вирізаними карикатурними людськими головами роботи Лисикевича із села Волиця, рельєфні сценки з зображенням звірів (наприклад, напад собак на дикого кабана), декоративний пласт «Коні», вирізаний Дубицьким, про якого у звіті з виставки відзначалось: «Різьби ніде не вчився».[6. С.19.]

Збереглись також відомості про різьбяр-самоука К. Диямана із села Струсів на Тернопільщині, який простими інструментами виконував фігурні надгробки із місцевого пісковина. Звичайним ножом він також вирізував ланцюжки, ручки полиць у виді людських і звіриних голів.[Там же. С.20.] Серед таких майстрів були індивідуальності досить обдаровані і вправні в різьбярському ремеслі, про що говорить той факт, що в 1910 р. в селі Добромірки Новосельської округи на Тернопільщині Т. Олійник вирізав бюст Т. Г. Шевченка.[14. С.46.] Це свідчить про появу нового типу народного різьбяр, який, працюючи у руслі народної, традиційної структури художнього образу, створює соціально-значимі речі. Першими і найбільш творчо активними представниками таких майстрів були В. Бідула із Тернопільщини і П. Верна із Київщини.

П. П. Верна (1876—1966) по праву вважається одним із зачинателів нової народної скульптури на Україні, він перший звернувся до шевченківської тематики. Першим його твором був бюст Т. Г. Шевченка. [41. С.83.] В цьому невеликому погрудді (висота 27,5 см) відчувається намагання перш за все передати портретну подібність. Пізніше з П. Верна піде по шляху поглибленого розкриття образу Т. Г. Шевченка, вдосконалюючи при цьому виражальні засоби.

П. Верна створив також портрет М. Гоголя і ряд композицій з фольклорної тематики. Вони були близькі і зрозумілі людям, бо відображали їх тяжку долю і надії на краще.

В. Бідула (1868—1925) — майстер передачі життєвих ситуацій в невеликих скульптурних жанрових сценах. Він зображав те, що часто бачив: селянку з коровою, селянина на ярмарку, мисливців і ін. В галереї народних образів він правдиво показав тяжке життя західноподільських селян під гнітом Австро-Угорської монархії, показав самих знедолених серед них.

Це, наприклад, скульптурна група «Селянин з волами і возом».[30. С.92.] Така назва цього твору, невідомо ким і коли дана, це зовсім відповідає зображуваному — дві пари волів в ярмах тягнуть віз, а поруч, не

поспішаючи, йде погонич. Солом'яний бриль, безрукавка (так звана камізелька) поверх сорочки засвідчують подільський тип селянина, а пооране зморшками обличчя, латки на штанях, глибокі сліди босих ніг на розмитій дорозі перекопують, що це наймит. В. Бідула створює образ настільки правдивий, що його можна розглядати як ілюстрацію життя селянина вінця XIX ст.

Твори В. Бідули представляють інтерес не тільки з точки зору народного мистецтва, а й як своєрідне джерело етнографічного характеру. Разом з тим вони є особливо яскравими проявами художньо-образного освоєння дійсності.[30. С.93.]

2.2. Мистецтво скульптурного різьблення центральних та східних регіонів України.

Економічні кризи, соціальне гноблення, штучно розпалювана експлуататорськими класами національна ворожнеча, патріархальний уклад і сильні позиції клерикалізму гальмували, викривляли розвиток культури народу.

Це позначилось і на народній скульптурі. Характерна в цьому відношенні творчість народного майстра з села Колиндяни на Тернопільщині Д. Г. Білинського (1875—1941).[17. С.54.]

Всю творчість Д. Білинського можна розділити на два періоди, відмінні тематикою, матеріалом і технікою виконання. Перший продовжувався приблизно п'ять-шість років. Д. Білинський за цей час виліпив із цементу (користувався прийомами роботи з глиною) більше десяти надгробних і придорожніх фігур. Другий — основний творчий період — припадає на останнє десятиліття життя майстра, коли він створив велику кількість різноманітних дерев'яних скульптур.

Свою першу скульптуру — надгробну монументальну фігуру із цементу — Д. Білинський виготовив, будучи немолодою людиною, уже в 1925 р. Ця фігура, як і наступні, створені ним, своєю композицією і обов'язковою

іконографією тільки приблизно нагадувала ті, які майстер бачив. Вони зображують не святих, а простих селян — приземкуватими фігурами, грубуватими обличчями, великими натрудженими руками. Виразність образів посилює розкраска синім, червоним і зеленим кольорами. Поліхромія надавала фігурам і певну декоративність.[17. С.56.]

На початку 30-х років Д. Білинський повністю переключився на роботу в дереві. Простими інструментами — сокирою, ножом, а пізніше і долотом — він створював одно- і багатофігурні композиції. Згодом про роботи цього майстра стало відомо в так званому Патронаті народного промислу в Тернополі. Це товариство почало купувати його твори і збувати їх через різні виставки-продажі, в тому числі й міжнародні. У вересні 1939 р. близько двадцяти його скульптур, що були виставлені на прилавках одного з варшавських магазинів, знищила фашистська бомба.[6. С.210.]

В 1948 р. твори Д. Білинського експонувались на виставці народного мистецтва в Кракові. Кілька його робіт сьогодні зберігаються в музеях і приватних колекціях в Польській Народній Республіці. Згадки про твори Білинського зустрічались в рецензіях на зарубіжні виставки народного мистецтва, наприклад паризьку 1949 р.[6. С.210.]

Тематика творів Д. Білинського певною мірою віддзеркалює світорозуміння, естетичні уявлення середовища, в якому він жив. Особливим успіхом користувались фігурки народних типів. декоративна різьба. В їх образному рішенні Д. Білинський відштовхувався від реального життя, народного побуту і народних уявлень про красу. В кожному творі — відбір найтиповішого, найхарактернішого, що становило власне суть образу.

Чи не найбільш показовою в цьому відношенні є двофігурна композиція «Жебраки», що експонується у Львівському музеї українського мистецтва. В фігурах старця-жебрака і його супутниці-поводиря майстру вдалося створити переконливі, сповнені життєвої правди образи знедолених людей.

Д. Білинський відносно рідко звертався до розфарбовування скульптур, вдавався до фарби — олійної, рідше акварельної, лише тоді, коли хотів підсилити емоційне звучання образу. Цим його «жебраки» відрізняються від більшості скульптур, які несуть на собі сліди ніби поспіху, невикінченості. Але це тільки попереднє враження; при уважнішому огляді стає очевидним, що майстер прагнув виявити найсуттєвіше, нехтуючи другорядним, нетиповим. Індивідуальний почерк був обумовлений також інструментарієм, яким майстер користувався: сокира, долото, ніж, і тільки пізніше — пара простих стамесок і рашпіль. Само тому обличчя ного фігурок мають овальну або трикутну форму з виступаючими вилицями, очі виділені контррельєфом, носи — клиноподібні. Всі фігури, по вертикалі скорочені в пропорціях, завжди мають дуже масивні підставки-п'єдестали, в більшості своїй оброблені грубо. Тільки у творів, які вважав особливо важливими, робив гладкий, інколи прикрашений скупюю контррельєфною орнаментальною лінією п'єдестал. Прикладом може бути бюст Т. Шевченка, творчість якого була близькою й зрозумілою Д. Білинському.[30. С.101.]

Архітектоніка його творів, пропорції фігур, манера різьби, хоч і характерні в своїй основі для народних майстрів взагалі, мають і певні особливості. Білинський прагне до передачі задуму шляхом підкреслення виразності, чіткості силуету, узагальненості маси, відмови від деталізації. Тому майже всі його твори сповнені монументальності.

Народні різьбярі все частіше звертаються до світської тематики, що можна розглядати майже виключно як вияв внутрішньої потреби творчості. Тільки в окремих випадках роботи даного виду ставали предметом матеріальної і суспільної зацікавленості (як, наприклад, Д. Білинського). Це й призвело до того, що абсолютна більшість таких творів безслідно зникла. Тому в теперішній час немає можливості говорити ґрунтовно про народну скульптуру 20—30-х років на західноукраїнських землях. Але й ті зразки, які збереглися, свідчать про її поширення в минулому в більшій кількості, ніж досі припускалося. І цінність їх передусім у тому, що вони продовжували

традиції народної дерев'яної скульптури. Основними темами цієї скульптури були сюжети з повсякденного життя, народні типи, зображення тварин тощо.

Кожну фігуру майстер починав вирізати з голови, свідченням чого є виступи, які розділяють по горизонталі компоненти одягу. Це характерний традиційний прийом народних майстрів, відомий з пам'ятників попередніх століть. Про це свідчить і наявність у цих скульптурках невеликих, вирізаних з цього ж куска дерева п'єдесталів-підставок. Прагнучи максимально наблизитись до правдоподібності, майстер розфарбував фігури акварельними фарбами червоного, зеленого, рожевого і чорного кольорів.[22. С106.]

Лемки здавна славились мистецтвом різьби по дореву, хоча найдавніші пам'ятники дерев'яної фігурної і рельєфної різьби (серед них — дві скульптури підписані якимось Лаурентієм Нишковським) походять тільки з кінця XVIII ст. Достовірні відомості про авторів і їх скульптурні твори цього регіону є тільки з другої половини XIX ст. В цей час тут уже досить широко побутувала рельєфна різьба.[10. С.44.]

Виготовлялись декоративні побутові речі, прикрашалися знаряддя праці.

У 80-х роках XIX ст. в селі Риманові на базі місцевих традицій була відкрита різьбярська школа. Учні і випускники цього закладу виготовляли речі переважно сувенірного характеру, такі, наприклад, як попільниці, палиці, іграшки, тарілки, шкатулки, декоровані переважно мотивами рослинного орнаменту. Ці вироби користувались попитом відпочиваючих, які приїжджали сюди, як і в сусідні місцевості — Криницю, Івонич.[35. С.11.]

Рідше лемківські майстри звертались до об'ємної скульптури, та й то переважно культового характеру. Правда, відомо, що якийсь В. Войтович вирізував анімалістичні фігурки.[14. С.45.]

Майстром, який поклав початок новому піднесенню в розвитку лемківської народної різьби, був М. В. Орисик (1885—1946). З фронтів першої світової війни, через революційний Петроград, він повернувся в рідні

місця. Винесені враження він втілює у скульптурі «Червоногвардієць», яку створив на початку 1920-х років.[35. С.14.]

М. Орисик сам працював інтенсивно і одночасно учив різьбярству усіх своїх п'ятьох синів та ще кількох односельчан: В. Одрехівського, А. Сухорського, І. Красовського, О. Стецяка, В. Бинча та інших. Історія змінила їх долю, їх творчий шлях, дала змогу виявити на повну силу художню обдарованість.

РОЗДІЛ III

ТИПОЛОГІЯ І ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО СКУЛЬПТУРНОГО РІЗЬБЛЕННЯ XX СТ.

3.1. Мистецтво скульптурного різьблення народних осередків Яворівщини, Лемківщини, Закарпаття.

В українській народній скульптурі чітко виділилась лемківська різьба. В її основі була ще та сюжетно-стилістична спрямованість, яка традиційно склалась в попередні роки і була зумовлена орієнтацією на виготовлення сувенірних виробів міщанського характеру. Лемківські майстри поступово відходять від традиційної, розрахованої лише на курортників «екзотичної» тиматики. Окремі різьбярі одразу переходять до створення суспільнозначимих, ідейно-змістовних творів, зберігаючи при цьому звичні способи різьби. Першими з них були М. Орисик і його син Іван.[14. С.16.]

На Лемківщині розкривається на повну силу талант одного з кращих учнів М. Орисика В. П. Одрехівського (1921 р. народження) . Одразу після переїзду до Львова в 1945 р. він почав працювати різьбярем в артілі «Художні вироби», а з часом — в артілі ім. Лесі Українки.

Так, із його рук постійно виходять нові фігурні і рельєфні твори невеликого розміру, в яких звучить тема тяжкого життя лемків на землі предків («Лемко в дорозі», «На ярмарку», «Лемко несе дрова», «Лемкиня» та ін.). Владно входить в його творчість тема сучасності , розуміння величних змін в житті народу. В барельєфі «Село 1939 року» і «Село 1949 року» молодий майстер зображує прикарпатське село з похиленими хатинами.[14. С.50.]

В 1948 р. В. Одрехівський закінчив художнє училище прикладного мистецтва ім. І. Труша, а в 1953 р.— Державний інститут прикладного і декоративного мистецтва у Львові. З того часу він же став на шлях скульпторапрофесіонала, хоча ще довго працював у характерному для народного майстра образному ладі, манері лемківської різьби, викликаючи

цим заслужене визнання. Він і зараз — один з небагатьох скульпторів Львова, що постійно звертаються до традиційного матеріалу — дерева. Творчий шлях В. Одрехівського від народного різьбяр до заслуженого діяча мистецтв, автора багатьох станкових і монументальних творів — переконливе свідчення того, які необмежені можливості створені для розвитку талантів у нашій країні.

Благотворні умови розвитку народної скульптури перш за все сприяли росту рядів різьбярів, створили ґрунт для постійного переходу до нових тем, сюжетів, композиційних рішень і збагачення способів художнього вислову.

Нове в лемківському різьбярстві поволі, але владно прокладало собі дорогу. Більшість майстрів працювали ще в традиційному руслі форм і образів; як і раніше, повторювали деякі «ходові» зразки, правда, нерідко привносячи в них також нові декоративні елементи. Прикладом може служити фігура «Лев» І. Кіщака і «Лев» І. Хомка.. Своєю композицією, навіть розмірами (31 X 31 X 13 см), ці твори повторюють фігуру лева, виконану невідомим лемківським майстром із села Івонича в 1930-х роках. Тільки І.Хомко в фігурі вирізаного ним лева очі зробив із вставлених скляних кораликів, а гриву розкуйовдив порізами, чим виявив прагнення зробити його більш декоративним.[16. С64.]

Багато лемківських майстрів ще ряд років розглядали свої твори як сувенірні вироби Лемківщини, хоча жили вже на інших територіях. Це була дань пам'яті краю, в якому вони вирости, і одночасно в цьому проявлялась сила консервативних традицій, що сковували кругозір. Прикладом може служити скульптура «Лемко йде на роботу» П. І. Орисика, який проживав в роки її створення (1948) в селі Підгайцях Тернопільської області. В цій фігурі явне прагнення автора вирізати пам'ятну статуетку із Лемківщини. Цим пояснюється увага до показу лемківського народного одягу — накинутої на плечі чуги, капузи на голові і керпців — на ногах.[14. С135.]

Попільниця «Орел і гадюка» (1948). автор якої І. М. Орисик із села Гутисько на Тернопільщині — також типовий сувенірний виріб, широко тиражований лемківськими різьбярми ще в 1930-ті роки.

Тогочасна дійсність відкрила перед лемківськими майстрами широкі горизонти творчості, створила їм можливість духовного зростання. Цьому, зокрема, сприяло знайомство з творчістю відомих майстрів народної скульптури України. Так, в 1947 р. на художній ювілейній виставці в Києві багато лемків-різьбярів вперше зустрілись з творами П. Верни, а через них в його особі вони побачили художника-громадянина, патріота своєї Батьківщини..[17. С.136.]

Під впливом роботи П. Верни «Зустріч визволителів» П. Орисик, наприклад, створив багатофігурну композицію «На полонині». Залишаючись ще в полоні звичної тематики і образів, він запозичив нове для себе композиційне рішення багатофігурного твору.

компоненти: лемка з сопілкою, овець, яких він пасе, ялини, пеньки і кущі він вирізав із окремих кусків, як і в згадуваному творі П. Верни, і вставив у прямокутну підставку. Він старанно опрацював усі деталі, виявляючи при цьому природну красу липового дерева. Треба віддати належне абсолютній більшості лемківських майстрів за їх вміння шанувати естетичні якості традиційного матеріалу — дерева. Тільки окремі з них ще в 50-х роках звертались до фарбування чи тонування своїх творів, наприклад «Лев» — герб міста Львова І. Кищака ..[17. С.136.]

Окремі лемківські майстри в своїй творчості в 1950-ті роки орієнтувалися переважно на монументальну скульптуру тих років, не розуміючи ні її завдань, ні засобів вислову. Природно, що на цьому шляху їх зустрічали творчі невдачі. Але водночас це вчило їх глибше розуміти суспільне значення своєї творчості, приводило до створення переважно багатофігурних композицій, в яких виражалось ставлення майстра до зображуваного явища, факту. В 1949 р. А. П. Сухорський створив композицію «Орач». На поздовжній низькій підставці, поверхня якої порізана

глибокими хвилястими лініями, коняка, напружено зігнувши шию, тягне плуг. В єдиному ритмі з нею, тяжкою ходою за плугом йде орач. В їх змучених позах майстер виявляє не тільки розуміння нелегкої праці хлібороба в минулому, а й схвалення іншого зв'язку між людиною і землею. [39. С.137.]

З кінця 50-х років у творчості більшості лемківських майстрів спостерігається тенденція відходу від розгорнутої оповідальності, що виражалась в багатофігурності композицій, ретельній передачі деталей тощо. Більшість із них звертається до однофігурних композицій, форми вирішують більш узагальнено, урізноманітнюють манеру різьби. Прикладом може бути творчість В. А. Бинча (1922 року народження). Якщо його композиція «На Верховині» (1956) ще носить риси, притаманні більшості творів інших лемківських майстрів середини 50-х років з їх неприхованою ілюстративністю, картинністю, то створену ним в 1964 р. скульптуру «Клятва» можна вважати спробою іншого вирішення теми. В ній оповідальність поступається символіці.

В. Бинч передає тему боротьби проти гнобителів зображенням урочистого моменту — клятви. Перед вступом у загін народних месників, на свідомий шлях героїчної безкомпромісності, спрямованої проти кріпосництва, учасники загону повстанців, перш ніж підняти проти гнобителів, приносять клятву вірності справі, народу, клятву побратимству.. [39. С.139.]

З роками відходить від оповідальності в своїх творах і С. М. Орисик (1930 р. народження). У багатьох фігурках карпатських звірів він передавав вже не стільки подібність, як раніше, скільки типові звички цих господарів гірських лісів. Якщо це дикий кабан, то в його скульптурному зображенні вже не тільки зовнішня подібність, а й вияв внутрішнього напруженого стану: підняте догори рило, насторожені вуха, пружинисті ноги, злі маленькі очі. Як видно, майстер добре знає поведки карпатських звірів. Він досконало передає їх не тільки в стані спокою, а й у русі, і особливо в драматичних

ситуаціях, як, наприклад, у скульптурній групі «Напад вовків па ведмедя». Сильний великий звір лежить на спині. Він відбивається від трьох вовків, які його оточили.

Майстер прекрасно використав круглу форму дерева, в якому і вирізав всю композицію.

Диких карпатських звірів або птиць вирізують усі народні лемківські майстри. Цей традиційний вид дерев'яної анімалістичної скульптури весь час розвивається. Але постійно значне місце в творчості майстрів займає тематика, підказана життям. Одним з майстрів, який активно і плідно працює в цьому плані, є А. П. Сухорський (1932 р. народження). Починаючи з кінця 40-х років, темп своїх творів він постійно черпає із життя.[30. С140.]

У творчості А. Сухорського, починаючи з 50-х років, особливо чітко виступає орієнтація на станкову тематичну скульптуру при збереженні основних стилістичних особливостей традиційної лемківської різьби. Показовою в цьому відношенні є композиція «Буряководи» (1955). Двох молодих жінок він зобразив в момент, коли вони перервали роботу, щоб із газети, яку одна із них тримає розкритою, дізнатися про останні новини.

Сухорському вдалось передати момент живої розмови між обома жінками, виглядом їх одягу підкреслити осінню пору, час, коли збирають урожай буряків. Все це падає скульптурі певних рис жанрового твору, який в той же час засвідчив про відхід майстра від раніше характерної для нього надмірної ілюстративності.

Іншу тему зовсім іншого звучання і настрою — життєстверджуючого ліризму, радості весни життя — втілює А. Сухорський в емоційній двохфігурній композиції, яку він назвав «Перше побачення». Молодий хлопець і дівчина зустрілись біля перелазу. В гнучкій фігурі дівчини, яка тримається за перекладину, стрункій постаті юнака автор передав хвилюючу ситуацію першого побачення, особливо підкресливши молодість обох, грайливість дівчини..[30. С.146.]

Сухорський вирізав усі компоненти твору з одного куска дерева, він не дрібнить форми: фігури опрацьовані невеликими гладкими зрізками, узагальнені.

Відчувається вміння створити відповідну настроєвість, а, крім того, наголосити й етнографічний елемент, зокрема, у деталях одягу. Такий спосіб різьби характерний для всіх його творів наступних років,

До відомих лемківських майстрів належить А. Т. Фігель (1919 р. народження). Правда, ця приналежність базується більше на територіальній, ніж творчій основі. Бо хоча він і виріс в середовищі лемківських різьбярів, проте мистецтва різьби навчався у професіонального майстра Жароффа в містечку Криниця в Польщі. На початковому етапі своєї творчості А. Фігель повністю перебував під впливом навиків, які одержав у роки навчання. Показовим в цьому відношенні може бути барельєф «Гуралі» — зображення чотирьох дуже виразних типів цих жителів Західних Карпат. Композиція, пластичне трактування, техніка виконання (барельєф, що майже переходить у горельєф) несли на собі всі ознаки професіональної школи. З власне лемківською різьбою її ріднило призначення — бути сувеніром.[16. С.77.]

А. Фігель все частіше звертається до круглої скульптури. Його манера різьби така сама, як і більшості лемківських майстрів, але з тією різницею, що інколи він йде на свідоме спрощення форм, підкреслює деяку навіть неохайність виконання, що, на його думку, є художньою якістю народної скульптури.

Прикладом цього може бути невелика композиція «Свинарка», що експонувалася у Львові на обласній виставці 1974 р., фігуру якої, одягнену в кострубатий одяг, оточують циліндричної форми поросята.[16. С.78.]

Твори виставочного, музейного призначення створюють майже всі лемківські майстри: С. І. Кищак, А. М. Орисик, І. Ш. Бердаль, Ф. Ф. Стецяк та інші. Основним видом їх занять є тиражування своїх еталонів декоративної скульптури і, перш за все, традиційних «орлів». Десятки, сотні

варіантів, тисячі великих і малих фігур цієї птиці вони створили за останні 30 років.

Із середовища лемківських різьбярів поступово виділяються окремі талановиті майстри, які повністю переходять в професіональні скульптори. Крім уже згадуваного В. Одрехівського — це брати Мирон і Юрій Амбіцькі, які одержали вищу художню освіту і зараз працюють переважно в декоративній та станковій скульптурі. Сьогодні вони члени Спілки художників України. В свою чергу в середовищі лемківських майстрів працюють різьбярі, які не є виходцями із Лемківщини. Так, наприклад, давно трудиться тут В. Д. Шпак (1929 р. народження).[30. С.149.]

З різьбою по дереву В. Шпак уперше познайомився в 1949 р. ще як учень Яворівського профтехучилища на Львівщині, куди він приїхав із рідної Черкащини. Після закінчення навчання В. Шпак з 1955 р. почав працювати різьбярем в колективі лемківських майстрів, об'єднаних в артілі ім. 9 лютого в Трускавці.

Перші самостійні роботи В. Шпака 1950-х років носять відбиток наслідування старших колег, причому, як в тематиці, так і способі різьби. Це були ті самі орли, олені та ін. Створені в 1961 р. до Шевченківського ювілею скульптури «Катерина» і «На панщині пшеницю жала» не відзначались оригінальністю. Їх можна розцінювати тільки як спробу творити об'ємну скульптуру. Але уже в цих ранніх роботах звертає увагу бажання автора внести в пластичну характеристику персонажів щось своє. В даному випадку це зводилось до того, що він надав нижнім частинам композицій неспокійні вихровидні форми. Смисловий зв'язок їх з темою був більш ніж відносний, але вони відзначались певною декоративністю. І вона стає характерною для його образного мислення.

Свою манеру різьби майстер постійно вдосконалює, збагачує. Це йде від прагнення глибше проникнути у створюваний образ, повніше розкрити бодай одну якусь найсуттєвішу, на його думку, рису образу. У 1964 р. В. Шпак вирізав фігурку «Кобзар», приурочену до шевченківського ювілею — 150

-ліття від дня народження поета. В цій композиції відчувається прагнення автора передати душевний стан людини, яка несе пісню про народне горе.

Особливо характерним прикладом цього може служити сповнений гумору твір «Сусідки» (1974). Створюється враження, що автор неодноразово бачив подібні характерні сценки, тому так точно передав розмову двох сільських пліткарів, які зустрілися біля криниці. [9. С.152.]

Вміння майстра передавати певні настрої персонажів допомагає йому глибоко розкривати темп в обраних багатофігурних композиціях. Це яскраво простежується в таких творах, як «Бокораші» (1969), «Династія лісорубів» (1972), «Партизани» (1974) та ін. Остання скульптура для В. Шпака особливо характерна.

Скульптурні твори В. Шпака зачаровують глядачів високою культурою виконання. Вони приваблюють і ретельністю опрацювання, ледь помітним блиском, досягнутим втиранням воску, що посилює вияв форми, фактури липового дерева. Подібного ефекту майстер досягає й іншим прийомом, а саме: характерним зрізом, що залежить від кута вістря долота чи стамески, тиску на нього, швидкості й вправності зрізувального руху, від чого в результаті отримується ніби полірована поверхня зрізу.

У творчості лемківських майстрів яскраво виявляється постійне використання традицій в тому розумінні, що вони активно прагнуть до їх збагачення, оновлення. Навіть в тих випадках, коли майстри вирізують традиційних лемківських орлів, вони вдаються до нових композиційних рішень, розширення виражальних засобів.

Запорукою дальшого успішного розвитку цього виду мистецтва є те, що майстри старшого покоління передають свій досвід молодим різьбярам, як місцевим, так і тим, що прибули сюди з інших міст країни. Так, Р. М. Захаров, закінчивши Загорське художньо-промислове училище, зараз працює в середовищі лемківських майстрів.[9. С.156.]

Іще одним осередком, де успішно розвиваються давні традиції, виступає Яворів. Вже з кінця XIX ст. місто Яворів на Львівщині стає відомим

різьбярським центром. Час не зберіг нам речей, виготовлених багатьма талановитими народними умільцями, що працювали тут.

У школі, відкритій 1896 р., об'ємному різьбленню навчав досвідчений майстер-різьбяр Павло Продаткевич, який одержав спеціальну освіту у Відні.

Виразником народних традицій у жанрі об'ємного різьблення став Іван Лісовський (1887-1968) [44. С. 164.] Один із перших, хто на Львівщині приступив до різьби скульптурних фігурок і цілих композицій. Він навчався у Яворівській школі 1902-1905рр., а потім сам став навчати молодь різьбленню. Тематика його творів – зображення невеликих фігур тварин: коня, двох коней з піднятою передньою ногою, корови, вівці, барана, пса, оленя.[44. С.164.] Окремі казкові персонажі і цілі сцени — «Музикальний квартет», «Лисиця і журавель» і, що цікаво,— невеликі фігурки на сучасну тематику, такі, наприклад, як «Доярка», «Телятниця», тобто зображення людей нових професій, народжених тогочасним ладом. Ці твори привертають увагу щирістю і безпосередністю образів, в яких багато рис, перенесених автором із звичної йому манери виготовляти дерев'яні ляльки.

Подібна творча манера і в іншого відомого майстра з Яворівщини — М. І. Яреми (1883—1968). Він народився в селі Лапшин на Тернопільщині, основний період творчості пройшов у Яворіві.

М. Ярема вчився у Яворівській школі іграшок і до 1955 р. не засвідчено його звертання до тематичної об'ємної різьби. Створена ним невелика фігура «Лірник» дає підстави припускати, що М. Ярема і до цього виконував аналогічні речі.

Створений майстром твір свідчить про уже набутий досвід. Фігура старого, що, сидячи, грає на лірі, вирізана дуже реалістично: напружена поза, обличчя з за палими щоками, чоло в зморшках, лиса голова, негуста борода і вуса, старий одяг. Водночас в цій композиції, у зовнішньому вияві внутрішнього настрою відчувається впевнена і вправна рука, що не вперше виконує подібний твір. На користь такого припущення говорить факт повторення цього твору.[14. С.87.]

В 50—60-х роках різьба на Яворівщині переживає період пошуків і становлення нових жанрів, форм і прийомів. В 1950 р. на роботу у відкрите в Яворові професійно-технічне училище, яке спеціалізувалося у підготовці червонодеревщиків, були запрошені лемківські майстри Ф. Стецяк, О. Сухорський, М. Ілляш. На їх творчу манеру і почали орієнтуватися як викладачі училища в педагогічно-впробничій практиці, так і практики-різьбярі місцевої артїлі ім. Т. Г. Шевченка і навіть окремі майстри, які віддавали перевагу виготовленню традиційних іграшок.

Розвиток яворівської різьби з 60-х років пішов по двох, досить чітко розмежованих напрямках, які базуються на давніх місцевих традиціях. Перший, основний — де площинна декоративна різьба, в якій знаходять застосування як традиційні мотиви рослинного орнаменту, так і країнська емблематика. Другий — об'ємна тематична скульптура, на першому етапі з явним нахилом до станковїзму, а починаючи з 70-х років — до створення речей за своєю формою декоративних, а за призначенням — подарункових. Це твори С. Мельника, М. Канарчика, Д. Потєєва, К. Каваса та інших, які неодноразово експонувалися на ювілейних художніх виставках декоративного і народного мистецтва останніх років.[Маковський.1925.С64.]

Розквітає за останні роки і самобутнє мистецтво Закарпаття. Серед багатьох його видів особливо помітних успіхів досягла різьба — як декоративно-орнаментальна, так і скульптурна. Відродження давніх традицій місцевої фігурної та рельєфної різьби, його розвиток і успіхи на Закарпатті зв'язані з іменем такого майстра, як В. І. Свида (1913 р. народження).[40. С.173.]

В. Свида пройшов довгий і нелегкий творчий шлях — від невідомого різьбяря до заслуженого діяча мистецтв. Як різьбяр-відхідник в пошуках заробітку сховався багато доріг Закарпаття. Жив і працював в Чехії. Та й у ті далекі роки творив він не те, що підказувало серце і розум, а виконував роботу на замовлення. Але і в них чітко виступали риси народного світорозуміння, народної естетики.

Свида, оселившись в Ужгороді, повністю віддає свій талант, енергію і розум служінню народові, з його рук виходять твори, зрозумілі і близькі простим людям своєю ідейно-тематичною спрямованістю і образністю. Так, починаючи з 1945 р., з'явилися «Іду в партизани», «Гуцулка з конем», «В школу» і ін.

В творчості В. Свида в той час можна виділити два періоди, хоч і нечітко розмежовані. Його роботи, створені до 1950-х років, ще говорять про нього, як про народного майстра, який творив в традиційному народному розумінні образу і пластичного вислову. Роботи цього періоду несуть в собі безпосередність, цільність образу при ясному композиційному рішенні теми, наприклад «Поцілунок матері». Але починаючи з кінця 1950-х років В. Свида в художній інтерпретації теми поступово схиляється до композиційнообразного рішення, характерного для скульпторів професіоналів. Спостерігається тенденція до ускладнення багатофігурних композицій. Він створює, наприклад, великий 80-фігурний, майже п'ятиметровий горельєф «Закарпаття» (1959— 1961 рр.), звертається до інших матеріалів, використовуючи гіпс, мармур і інше.[40. С.84.]

Творчість В. Свида — це не тільки обличчя закарпатської скульптури, це приклад високого служіння мистецтвом своєму народові, продовження і розвиток кращих народних традицій в скульптурі. В. Свида став прикладом для багатьох різьбярів Закарпаття в той час. Більшість з них, очевидно, треба піднести до самодіяльних художників. Серед них немало таких, які утвердились на ниві народного образотворчого мистецтва, завоювали вже певні позиції.

Тема оновленого краю, його історії домінує і в творчості одного із старших народних різьбярів Закарпаття В. О. Смердула — заслуженого майстра народної творчості. Це, наприклад, панно «Двадцять років перемоги», барельєф «Зустріч радянських воїнів на Рахівщині» та ін. В останній роботі автор скупими виражальними засобами відтворює момент зустрічі жителів гір з воїнами-визволителями. Один із солдат стискає руки

верховинця, другий підносить вгору дитину однієї із присутніх тут жінок. В. О. Смердул — майстер багатоплановий, його декоративні панно, плакетки присвячені важливим подіям в житті нашої країни. Інтерес до сучасності, прагненні емоційно відтворити її характеризують. Його як людину, сповнену віри в чудодійну силу прекрасного.[30. С.162.]

Життя закарпатців стало постійною темою творчості Ф. Бабинця (1901—1974) із селища Воловець. Його шлях до творчості був типовий для більшості закарпатських народних різьбярів, ще дістали змогу творити тільки в роки; після визволення цього краю. Ф. Бабинець поділяв долю простих трудівників в умовах тогочасного ладу.

Його твори відображають і тяжке минуле, і щасливе теперішнє, земляків-верховинців. Найбільш типовими як за тематикою, так і за образним втіленням є «Визволення», «Новосілля» і «Журба».

Твори Ф. Бабинця мають не тільки велике соціальне звучання, а й пізнавальне значення, дають уявлення про народну архітектуру, одяг, звичаї карпатського краю. Обравши техніку барельєфу, як таку, що давала найбільш широкі можливості для образного розкриття обраної теми, він досяг в ній високої майстерності.

Загальною тенденцією розвитку народної скульптури на Закарпатті є орієнтація майстрів на професіональне образотворче мистецтво, з якого часто черпають теми, сюжети, мотиви. Своїми тематичними композиціями в рельєфі відомі такі майстри, як М. Тулайдан, В. Громовчук, А. Чачко, Ю. Куля та багато інших. Взагалі більшість різьбярів працює в техніці рельєфа, який має, як відомо, спільні риси з живописною картиною. А живопис, професіональний і народний, на Закарпатті був досить розвинутий і до возз'єднання. Крім цього джерелом розвитку мистецтва народної скульптури на Закарпатті є глибокі традиції декоративної різьби житла і побутових речей..[40. С.164.]

В. В. Гуз — один із найбільш відомих сучасних різьбярів Гуцульщини, народився в 1904 р. в місті Стрий на Львівщині.

Будучи від природи обдарованою людиною та здобувши належну теоретичну підготовку, займався різними видами народного мистецтва.

За його ескізом був виготовлений килим, що експонувався на Всесоюзній сільськогосподарській виставці в Москві.

Але при цьому Гуз не переставав цікавитись різьбою. Правда, спочатку він займався винятково декоративною плоскою різьбою, збагачуючи традиційний гуцульський орнамент мотивами, які створював сам. Вони частково були застосовані в декорі великого гарнітуру меблів, виконаних у перші післявоєнні роки у співавторстві з косівськими майстрами для Кремля.

З 1950-х років Гуз звертається до рельєфної фігурної різьби. В. Гузу притаманне художнє бачення світу, властиве саме народному майстрові. Найяскравіше це проступає в його тематичних рельєфах. Сам вибір цього виду скульптури свідчить про прагнення майстра до оповідального, картинного зображення сюжету. Підтвердженням цього може служити триптих «За визволення».[30. С.166.]

В. Гуз — постійний експонент всіх обласних, багатьох республіканських та союзних ювілейних художніх виставок. Його твори відомі не тільки часто демонструвались на міжнародних виставках в Канаді, США та інших країнах.

З 1970-х років В. Гуз віддає перевагу інкрустації кольоровим металом, його пластинками, на яких гравірує зображення.

Тогочасна дійсність викликала до життя народну різьбу всюди, де її традиції вже на початку ХХ ст. були перервані, наприклад на Вінниччині, Чернігівщині. Вона відроджується як складова частина народного мистецтва, культури соціалістичного суспільства. Постійно з'являються нові імена. Розвиваються і утверджуються таланти самобутні, творчість багатьох майстрів носить риси глибоко індивідуальні. Активна діяльність, ідейно-художня значимість їх творів відзначаються нагородами, їх приймають в Спілку художників.

Роботами у стилі народної скульптури (народного примітиву) став відомим різьбяр із м. Борзни на Чернігівщині А. Штепа, який почав займатись різьбленням на 62-му році життя.[44. С.168.]

А. Штепа цікавиться народною творчістю, йому зрозумілі казкові сюжети.

Він створює виразний образ «відьми» — старої жінки з похмурим, злим обличчям. Збільшені кінці хустки асоціюються з рогами. В повір'ях відьма завжди — «сестра» рогатого сатани. Відьму майстер посадив на денце прялки, якій придав форму лежачої на спині молодої дівчини. Цікаво, що цю частину прялки вирізували у формі жіночої фігури на Україні і в минулому.

А. Штепа надзвичайно сумлінний у праці. Творчий процес в нього починається вже тоді, коли він шукає необхідний матеріал — дерево вільхи, липи, ясеня чи дуба, підготовляє його, міркує над композицією. Тематика його творів широка і свідчить про майстра, як про людину з багатим внутрішнім світом.

А. Штепа, як взагалі усі народні майстри, перевагу віддає багатофігурним композиціям. Вони дають автору можливість найповніше висловити своє розуміння суті зображуваного. Але в кожному з наступних творів розкриття теми стає дедалі образнішим, а майстерність виконання — вищою. Розвиток таланту А. Штепи особливо яскраво виявився в двох багатофігурних творах, закінчених влітку 1975 р., — « На ярмарок » і « В Крим по сіль ». В них композиційно-пластичне рішення складніше, ніж у попередніх, а зображувана ситуація передається більш образно. Відтворюючи типову ще в недалекому минулому на Україні, але мало кому тепер відому картину із життя народу — транспортування солі, майстер не милується минулим, а дає можливість наочно відчувати ті кардинальні зміни.

Творчість А. Штепи — це приклад того, як сприятливі об'єктивні умови викликають до життя приховані творчі можливості людини, стимулюють духовне її збагачення, художнє зростання, сприяють примноженню культурних цінностей народу.[30. С.169.]

Яскравим, самобутнім скульптором-примітивістом є С. Я. Бойчук (1926 р. народження) із Умані Черкаської області. Перший і одразу великий успіх прийшов до майстра після створення ним композицій «Як гартувалась сталь», «Тачанка-уманчанка» і «Поєдинок» (1965—1966). [45. С.174.] Така наївна художньо-образна конструкція характерна для всіх творів С. Бойчука. Вона включає прагнення автора до розриття образу через експресію форм.

Прагнення до достовірності зображення виступає чітко і в інших творах, наприклад «Гонта і Залізник», «На передовій», «Народні месники», «Партизани» (1974—1975) та ін. Широке коло тем, за пластичне втілення яких береться С. Бойчук.

Значну частину виробів цього художника можна розглядати як предмети сувенірного характеру.

Тенденція до виробництва творів сувенірного призначення спостерігається в творчості багатьох самодіяльних скульпторів. Тільки окремим з них вдається забезпечити собі можливість роботи в сфері сувенірної продукції. Прикладом може бути творчість В. В. Лупійчука (1929 р. народження) із Тернополя.

Золота медаль, п'ять почесних грамот, шість дипломів, в тому числі за участь у трьох всесоюзних і трьох республіканських виставках — така оцінка його творчих досягнень.

Маючи певну теоретичну підготовку, сповнений віри в свої творчі можливості, В. Лупійчук береться за рішення великих суспільно-значимих тем. Певний час В. Лупійчук перебував під впливом лемківської скульптури, з якою познайомився безпосередньо у майстрів-лемків, які проживають в Тернополі. Такою є його скульптура— «Веpr» (1968). Більшість творів В. Лупійчука оригінальні як за задумом, так і за втіленням.[45. С.180.]

Становлення народної скульптури проходило в загальному руслі формування художньої культури. Вона виражає ідейні і естетичні погляди людей. У багатьох областях України - Чернігівській, Полтавській, Вінницькій та інших — цей вид народного мистецтва відродився заново. Тематичне

багатство веде до пошуків нових засобів пластичного вислову. Однак вони не виходять за рамки, зумовлені значною мірою традиційним розумінням образної структури дерев'яної скульптури.

3.2. Українська народна скульптура Полтавщини.

Художні народні промисли стали базою відродження багатьох видів народної творчості і тим самим відіграли повну роль у становленні народного мистецтва. Як складова і традиційна його частина розвивалась і дерев'яна скульптура.[11. С111.]

Проте народна скульптура, як такий вид творчості, що не пов'язаний безпосередньо із задоволенням передусім матеріальних потреб людей.

На Полтавщині до 1930-х років скульптура повністю уступала місце орнаментальній різьбі, що була тут відома здавна. Колись нею прикрашали знаряддя праці, деталі архітектури, наприклад сволоки, передки і перекладини чумацьких возів, «круги» або спинки возів, спинки саней тощо. Елементи об'ємної скульптури декоративного характеру застосовувались на виробках домашнього вжитку — черпаках, солонках. прядках, ступках, дошках для прання та ін.[11. С.111.]

Але вже наприкінці XIX — початку XX ст. виробництво таких речей тут скорочувалось. Зовсім зникли, наприклад, чумацькі воз, а з ними і різьблені декоративні композиції на них. Ледь існувала рельєфна і фігурна декоративна скульптура. Заходи земства з метою оживити цей вид творчості шляхом організації спеціальних шкіл, курсів по підготовці різьбярів, майстерень, видання альбомів зразків «вартих наслідування» тощо не давали і не могли дати очікуваних результатів, хоча, частково, і сприяли піднесенню мистецтва різьби.[16. С.21.]

Ось чому народні майстри Полтавщини ще продовжували працювати в традиційній техніці орнаментальної різьби. Навиків роботи по виготовленню об'ємної скульптури у них практично не було, не визріла також і внутрішня потреба художнього вислову, творчої реакції на навколишню дійсність. Окремі майстри, такі як Ф. Юхименко, Я.

Халабудний, Б. Гарбуз, В. Голуб, до скульптурних тематичних творів звернулись тільки в 1930-ті роки.[16. С.22.]

На Полтавщині і зараз віддають перевагу барельєфу, який дає широкі можливості для оповідного розкриття обраної теми, а, крім того, його технологія близька до традиційної орнаментальної різьби.

Кругла тематична народна скульптура на Україні в довоєнний час була представлена в основному творчістю П. Верни. Всім своїм попереднім життям, в якому не раз зазнав лиха, П. Верна був підготовлений до прийняття нової дійсності. Вона живила творчу уяву майстра і з вдячністю приймала творіння його рук. Тільки тепер він відчув радість визнання.

Психологічної глибини образу майстер домігся і в створених портретах І. Котляревського, Т. Шевченка, О. Пушкіна.[33. С10.]

П. Верні належать також і кілька багатофігурних композицій. Це і своєрідна, сповнена життєвої правди і гумору скульптурна інтерпретація сцен з української літературної класики («Ніч перед різдвом» — 1941, «Енеїда» — 1948), це і сторінки історичного минулого українського народу, його побуту, трудових буднів колгоспників тощо.

В цих багатофігурних композиціях проявилась ще одна характерна риса творчості П. Верни — прагнення створити узагальнені образи і яскраві типи. Саме тому він, як правило, не випускає з уваги найменші подробиці в їх пластичній характеристиці, так багато уваги приділяє жестам, виразу облич, точній передачі одягу. Це падає його творам ще й інших якостей: так, па фігурах композиції «Слухають кобзаря» можна побачити зразки народного одягу, що побутовав па Київщині що в часи молодості П. Верни.[33. С10.]

Паралельно з П. Верною в передвоєнні роки на Київщині працювало ще декілька народних різьбярів. Ще в 30-х роках переїхав на Київщину із Воронезької області П. Г. Количев. В ряді багатофігурних композицій він відобразив нове в житті. Це яскраво проступає, наприклад, у «Виході на косовицю».[11. С.149.]

Українська народна скульптура, що вже в 1920—1930-х роках заявила про себе як про якісно новий вид народної творчості, особливо високого рівня розвитку, широкого громадянського звучання і народного визнання досягла в післявоєнний час.

Віроломний напад на пашу країну фашистської Німеччини на деякий час загальмував цей процес. Але вже в 1914 — на початку 1945 р. у всіх областях України, в тому числі і в одній з найпізніше звільнених — Львівській, відбулись виставки народного мистецтва і художньої самодіяльності. У лютому 1945 р. була відкрита республіканська виставка художньої самодіяльності, на якій експонувались і твори народних майстрів. Серед учасників цієї виставки, відзначених преміями і нагородами Комітету по справах мистецтва, були відомі народні різьбярі В. Гарбуз, Я. Усик, П. Верна. [27. С.17.]

В єдиному руслі загального піднесення народного мистецтва у післявоєнні роки активізували творчу діяльність відомі майстри на Полтавщині — Я. Усик, В. Гарбуз, В. Голуб та інші. Швидко зростає кількість виробів декоративно-прикладного характеру і в тому числі сувенірного призначення, які випускають артілі і цехи цієї області. Одночасно у більшості різьбярів, об'єднаних у цих підприємствах, помітним смак прагнення до створення унікальних скульптурних творів у техніці барельєфу. Це можна пояснити не тільки їх бажанням наслідувати традиції відомих майстрів старшого покоління, а й внутрішньою потребою виявити ставлення до дійсності в художніх образах. Саме цим пояснюється тяжіння народних майстрів до тем, близьких і зрозумілих радянським людям, намагання образно і дохідливо їх розкрити. За традицією найкраще цим вимогам відповідала рельєфна скульптура.

Не можна при цьому не брати до уваги і роль художньо-професійної підготовки, досвіду, який передавався майстрами старшого покоління. Серед тих, хто вчив різьбярської майстерності, був В. С. Гарбуз (1882-1972), який вважається загальновизнаним учителем багатьох художників, серед яких був

і В. Нагнибіда – один із провідних сучасних майстрів різьби по дереву в Кременчузі. Останній, в свою чергу, підготував цілу групу різьбярів, зокрема, таких відомих, як М. Зацеркляний, М. Бутенко та інші. Наставником багатьох різьбярів був у свій час також Я. Усик (1872 – 1970).[46. С26.]

У 1951 р. Я. Усик, на той час старший майстер-різьбяр із Миргорода створив автопортрет.[46. С.26.] Цим твором, виконанням у техніці барельєфа, він хотів показати себе і як майстра, і як громадянина. Уважно дивляться на глядача виразні очі (цього автор досягає подвійним поглибленням зіниці ока). Прямий ніс, м'яко вирізані розчесані вуса, виступаюча “клином” борідка, ледь хвилясте волосся – таким предстає перед нами образ цього відомого майстра різьби. Детально вирізаним на лацкані піджака орденом “Знак Пошани” він показує на своє місце в суспільстві. Я. Усик, бажаючи сказати про себе якомога повніше, зображує в автопортреті вулицю, обсажену деревами, будинок, в якому, очевидно, він жив і працював, сад з вирізаними, непомірно великими плодами яблук та груш. Ніби пензлем, а не різцем він передає конкретне середовище і цим розсуває рамки розповіді. Ця тенденція до живописної оповідальності притаманна багатьом різьбярам Полтавщини.

Від цього прославленого майстра — одного з перших заслужених майстрів народної творчості — перейняв любов і вдумливий підхід до роботи над барельєфом В. С. Кваша — заслужений майстер народної творчості. Він відомий, зокрема, як автор барельєфних портретів класиків російської і української літератури.[30. С.118]

Серед творів В. С. Кваші на шевченківську тематику виділяється декоративна тарілка (1969) . Її центральне поле (дзеркало) займає барельєфне зображення відомої хати Шевченка. Майстерне володіння різцем, великий досвід дозволили в рельєфному повторенні рисунка Т. Шевченка відтворити фрагмент середовища, в якому пройшло дитинство поета. Грубими виїмчатими порізами переднього плану він створює своєрідну вагому опору розташованій на задньому плані старої, похилої хати. Вирізаний

енергійними, поздовжніми порізами пліт, що зменшується в перспективі, створює картинну глибину зображення. Це враження посилюється дрібними порізами, що розходячись півколами, створюють ілюзію неба. Вирізані на вінцях тарілки слова Шевченка «У тій хатині, у раю, я бачив пекло» нагадують про безрадісне дитинство поета.

Роботи В. Кваші можна розглядати як продовження традицій барельєфної скульптури, які він розвиває і збагачує. Багатство тем, що диктуються життям, приводять до збагачення виражальних засобів, а це, в свою чергу, спонукає оволодівати тайнами професійного мистецтва. Він створив барельєфний портрет М. Островського.[17. С28.]

Вагомий вклад в розвиток різьби по дереву на Полтавщині вносить майстер О. М. Олешко. Зараз це відомий професійний художник, але починав він як народний різьбяр. Саме тому в його творах і тепер часто помітні риси народного мистецтва.

Використовуючи традиційні форми відомих декоративних різьблених тарілок, майстер наповнює їх новим змістом, збагачує традиційний декор, приносить в нього орнаментальні мотиви інших центрів народного мистецтва України, по-своєму стилізує мотиви традиційного місцевого орнаменту дерев'яних виробів.

Прикладом може служити тарілка «Панас Мирний», створена до 125-річчя народження письменника. Невисокий рельєф відтворює портретні риси Панаса Мирного — високий лоб, погляд очей, прикритих пенсне, губи, ледь виступаючі з-під довгих вусів. Портрет обрамляє стрічка орнаменту із стилізованих полтавських чотирьохлистників, переплетених гуцульськими чотирьохгранними розетками.[29. С.24.]

Тематична народна скульптура на Полтавщині, представлена, в основному, рельєфом, виникла тільки в роки Радянської влади. Кругла скульптура тут практично не мала розвитку.

На Вінниччині різьбярство було розвинене надзвичайно слабо. В 1920-х — на початку 30-х років на Вінниччині засвідчили про себе перші, ніким не

вчені різьбляри-скульптори, вихідці із народу, такі як А. А. Голубович, В. В. Дорош, М. І. Пилявець та ін.[30. С122.]

А. А. Голубовича (1899 р. народження) . колгоспника із села Широка Гребля, недалеко од Вінниці, можна вважати одним із перших творців тематичної народної скульптури на Вінниччині.

На сьогодні збереглось біля двадцяти робіт цього майстра, правда, створених пізніше. Серед них скульптурні портрети М. Пирогова, Ф. Держинського, М. Островського. М. Некрасова, композиції «Горький і Коцюбинський», «Декабристи», «Чапаєв» та ін. Всім їм властиві більш або менш явні риси професійної станкової або монументальної скульптури. Прикладом першої може служити бюст М. Некрасова, [Каталог.1957.С50.] в якому автор досить вдало розкривав образ великого класика російської літератури. Скульптура вирізана із одного куска дерева. Але не тільки композиція цього твору, а навіть фактура старанно зачищеної поверхні справляє враження висіченої із мармуру.[30. С.124.]

Вважаючи себе спроможним вирішити і таку складну творчу проблему, як створення скульптурного портрета конкретної людини, А. Голубович в 1957 р. вирізав фігуру своєї знаменитої односельчанки О.В.Петрунько. Пластично-образне втілення цієї ідеї не зовсім вдалося майстру. Створена ним фігура жінки в робочому одязі. Основну увагу автор приділив старанній обробці обличчя, очевидно, прагнучи точно передати портретну схожість. Однак воно не виявляє внутрішнього стану, рис характеру цієї людини. Як і всі попередні роботи, фігуру О.В.Петрунько. А. Голубович вирізав разом з масивним п'єдесталом із одного куска липового дерева.

Характерно, що всі майстри Східного Поділля до 50-х років не розфарбовували свої твори. Це було зумовлено відсутністю відповідних зразків поліхромної скульптури. Спосіб виконання скульптури, особливо на завершальній стадії у подільських різьбярів майже однаковий. Очевидно, це було результатом взаємного наслідування, чому сприяла зростаюча популярність народної творчості, а також того, що майстри користувались

переважно однотипними інструментами: ножем і обмеженим набором різців, переважно малих розмірів і викінчували свої роботи рашпилем та наждачним папером. Тільки з кінця 50-х років у подільських майстрів збільшується набір інструментів, що, в свою чергу, привело до розширення виражальних засобів, зокрема, появи у моделюванні більш широких зрізів. В цей час з'являються і перші розфарбовані твори.

Типовим у цьому відношенні можна вважати творчість В. В. Дороша (1893— 1964) із міста Жмеринки. Свою діяльність різьбяр почав з традиційної орнаментальної різьби і тільки в 1930 р. вперше звернувся до об'ємної скульптури, вирізав бюст Т. Г. Шевченка. Над створенням образу Кобзаря майстер працював протягом усього свого життя. Останнім його твором був також бюст Т. Г. Шевченка (1963).

В цьому творі найповніше виражені творчі принципи і технічні можливості майстра. Він, як і інші народні скульптори, користувався репродукціями переважно живописних портретів Т. Г. Шевченка.

В 1957 р. В. Дорош створив скульптурний портрет — невеликий бюст одного із представників народно-визвольного руху на Україні другої половини XVIII ст. Семена Палія, оспіваного Т. Г. Шевченком. Майстер, ідучи за опоетизованим образом, зобразив Палія немолодим чоловіком, в одязі козацької старшини, із спрямованим уперед уважним поглядом. Високе, збороджене зморшками чоло, зведені на перенісці брови, стиснуті, ледь наведені різцем губи свідчать про великий життєвий досвід, розум і волю, нелегку долю цього відомого народного героя. Для глибшого розкриття образу майстер пофарбував цю скульптуру приглушеними тонами червоного, коричневого і жовтого кольорів.[30. С.125.]

В такому самому, підкреслено реалістичному плані, трактований цим майстром і образ українського народного героя початку XIX ст. Устима Кармелюка.

В. Дорош ніколи не закінчував свої півфігури п'єдесталом. Кожний, створений ним бюст, представляє ніби зрізану фігуру. І, навпаки, всі його

фігури і багатофігурні композиції мають досить великі п'єдестали-підставки, які своєю масою урівноважують групу або фігуру, що стоїть на ній. Тут доречно відзначити, що українська народна дерев'яна скульптура того періоду фактично не знала такого виду, як погруддя.

На виставках народного образотворчого мистецтва Вінниччини в 50 – 60-х роках експонувались твори М. І. Пилявця із с. Вороновиця Вінницького району.[49. С 22.]

Агроном за освітою, він активно взявся за різьбу вже після переходу на заслужений відпочинок. Теми для своїх скульптур він обрав із життя. В двофігурній композиції “Йшов кобзар у Київ”, яка експонувалась на обласній виставці, показав типову на Україні в минулому долю людини.

Фігурна народна різьба, що виникла на Вінниччині тільки в радянський час, постійно розвивається. Вона орієнтується на професіональне мистецтво, перш за все монументальну та станкову скульптуру. За різець береться все більше обдарованих людей, більшість із яких стають самодіяльними майстрами, що, як правило, повторюють вже відомі зразки (наприклад, Т. І. Дідоренко, І. П. Конько, М. С. Мельник, Н. І. Гаврилова вирізають відомих лемківських орлів, фігури звірів, шкатулки та ін.). Водночас вони активно шукають свій власний творчий шлях.

3.3. Декоративно-монументальна скульптура Харкова

Монументальна скульптура Харкова початку ХХ ст. частково висвітлена в «Історії українського мистецтва» (т. IV, кн.2, К., 1968 р.), в окремих дослідженнях по місту Харкову, монографіях про скульпторів, у дослідженнях Г.А. Богдановича, Б.А. Бондаренка, О.Ю. Лейбфрейда, А.В. Німенка, А.С. Півненко. Але загального огляду скульптурних пам'ятників цієї доби у контексті формування харківської школи не зроблено. Інформація тих часів дещо застаріла. Змінилася доба, виникли нові критерії оцінки.

До кінця XIX ст. монументальної скульптури в Харкові не було, окрім кам'яних половецьких ідолів, які почали збирати археологи, та меморіальної скульптури на цвинтарях. Але остання майже не збереглася.

Перший пам'ятник у Харкові було встановлено в 1898 р. за ініціативою відомої просвітительки Х.Д. Алчевської у Мироносицькому провулку (зараз Раднаркомівська вул.) [33. С.5]. Він являв собою бюст Т.Г.Шевченка натуральної величини роботи петербурзького скульптора В.О. Беклемішева, який раніше навчався у Харкові і тому з повагою та любов'ю ставився до української культури. Образ засмученого поета та бунтаря виконано в реалістичній манері на підставі автопортретів Т.Г.Шевченка, створених в останні роки життя. Родина Алчевських замовила пам'ятник улюбленого поета для ознайомлення широких верств населення і, в першу чергу, дівчат недільної школи. Але українофоби з місцевої думи та жандармерії заборонили вшановувати пам'ять арештанта російського царату навіть у приватному саду, і бюст перенесли до будинку Алчевських. Це був перший пам'ятник великому Кобзареві на Україні, який до того ж зберігся до наших днів.

Втім, потяг українців до джерел національної культури згодом віднайшов своє нове втілення. Другий монументальний бюст Т.Г. Шевченка було встановлено у 1912 р. на Селянському домі, що збудовано за проектом архітектора Б.М. Корнієнка, на фронтоні в невеликій ніші. Цей портрет виконав, імовірно, В.О. Беклемішев, робота збереглася до наших часів, але в пошкодженому вигляді.

Харків став містом, де вперше в Україні двічі втілювали монументальні образи генія українського народу ще до загальновідомого конкурсу на пам'ятник Т.Г.Шевченку в Києві 1912-1914 рр.

Другий пам'ятник харків'яни вирішили поставити О.С. Пушкіну після святкування сторічного ювілею поета у 1899 р. Відомий російський поет жодного разу не бував у нашому місті, але університетська громадськість широко відзначила його ювілей і вирішила поставити пам'ятник у

Театральному сквері, назвати ім'ям Пушкіна велику вулицю, що пролігає біля скверу зі сходу [23. С.66].

Урочисте відкриття пам'ятника, спорудженого за проектом одеського скульптора В.Е. Едуардса, відбулося 26 травня 1904 р. на день народження О.С.Пушкіна. На високому постаменті з класичними архітектурними поясами розміщено напис «А.С. Пушкину Харьков» і встановлено невеликий бронзовий бюст поета.

Рішення образу надто скромне і виконано в традиціях пізнього академізму. Ми бачимо портретну схожість, але відсутня психологічна характеристика. За роки свого існування суто демократичний пам'ятник став місцем проведення пушкінських ювілеїв. Згодом площа перед ним названа майданом Поезії. Подібні за рішенням монументальні бюсти встановлені О.С.Пушкіну в Одесі (1888 р.), Києві (1899р.), І.П. Котляревському в Полтаві (1903). Всі вони стали великими подіями у художньому житті місті, цікаві, перш за все, з культурологічної точки зору своєю причетністю до творчості визначних поетів.

У 1904 р. міська управа, що вважала за необхідне прикрасити Театральний сквер, почала листування з Одеським скульптором Б.В. Едуардсом з приводу створення пам'ятника М.В. Гоголю, який своїм походженням і творчістю був пов'язаний з рідною Україною. Скульптор запропонував два варіанти пам'ятника з напівфігурою, але вони були відхилені комісією у складі професора Харківського університету М.Ф. Сумцова, художників С.І. Васильківського, М.М. Уварена, а також архітектора Б.М. Карпенка [28. С. 56].

За свідченням художника М.М. Уварова, який був відряджений комісією до Одеси для ознайомлення з проектом пам'ятника, бюст зроблено з дотриманням академічних правил з маски обличчя померлого М.В. Гоголя і з урахуванням гравірованого портрета роботи Ф.І. Іордана. 28 липня 1905 р. художня комісія, яка добре вивчила всі деталі пам'ятника, ухвалила проект. Восени 1905 р. скульптор виготовив постамент з сірого граніту і бронзовий

бюст. Та тільки в березні 1909 р. до сторіччя з дня народження великого російського і українського письменника пам'ятник було відкрито [28. С. 59].

Так у Харкові виник невеликий за розмірами, але чіткий за своїм задумом ансамбль російським письменникам на колишній Театральній площі. Обидва пам'ятники стоять на одній вісі на невеликій відстані один від одного, як і задумав Б.В. Едуардс. Бюст О.С. Пушкіну повернений обличчям до однойменної вулиці, пам'ятник М.В. Гоголю поставлено напроти міського драмтеатру. Архітектурні постаменти обох монументальних творів об'єднує пірамідальна побудова, єдині розміри. А вирішення портретних бюстів різне: образ О.С. Пушкіна класично спокійний; портрет великого сатирика М.В. Гоголя створені реалістично. Складається враження, наче М.В. Гоголь побачив щось цікаве та оригінальне у самому житті. Руки, що притискують до себе перо та зошит, готові до запису. Посміхаючись з невідомої нам події, письменник начебто збирається занотувати пережите. Постамент пам'ятника М.В. Гоголю прикрашений гілками лавра, перевитого стрічками, та факсимільним підписом. Разом такі жанрові деталі надають пам'ятнику більш оповідний характер. Цей перший в Україні скульптурний ансамбль має камерний характер. Слід нагадати, що навколишні архітектурні споруди на початку ХХ ст. були вдвічі нижчі, і пам'ятники мали більш монументальний і вагомий вигляд, ніж сьогодні.

Офіційний і парадний характер має пам'ятник засновнику Харківського університету Василю Назаровичу Каразину. Ініціаторам створення пам'ятника був письменник Г.П.Данилевський, який порушив це питання ще в 1873 р. у зв'язку зі сторіччям з дня народження вченого. У 1884 р. був створений громадський комітет для збирання коштів і спорудження пам'ятника. Останній було встановлено за проектом скульптора І.М. Андріолетті (І.І. Пагирев) та архітектора О.М. Бекетова. Відкриття пам'ятника планувалося до сторіччя заснування університету, але будівництво трохи запізнилось. Якщо останній було засновано 17 січня 1805 року, то пам'ятник відкрито 19 червня 1907р.

Скульптурна композиція відтворює В.Н. Каразіна в урочисту годину (1 вересня 1802 р.) під час виступу перед громадськістю міста з промовою про необхідність заснування університету у Харкові. Пам'ятник вирішено у класичних традиціях: права рука вченого звернена до людей, постать трохи нахилена вперед, запевняючи у переконливості навчальної справи на вищому рівні. Лівою рукою В.Н. Каразін спирається на сувій з нотатками та колону. Силует статуї прочитується вельми чітко. Але в загальному рішенні переважає не монументальна, а жанрова основа. Цікавим є профільний бік пам'ятника з виразним рухом промовця, з фасу — постать вченого відрізняється статичністю. Фігурна частина вилита з бронзи, а постамент висічено з граніту бучарду. Підмурок пам'ятника симетричний і пірамідальний. Вдалим є сполучення горизонтальних та вертикальних ліній постаменту з криволінійними підвалинами бази. Тексти написів виділено тоном і низьким рельєфом та підпорядковано загальному силуету та ритму постаменту.

На той час подібні тенденції пластичного вирішення мали місце не тільки у творах Андріолетті, але й у роботах відомих скульпторів України і Росії: М. Опекушина, М. Мікешина, І. Чижова, Ф. Каменського. р. Бахата і інш.

Пам'ятник було встановлено в університетському саду біля входу з боку вулиці Сумської з можливістю оглянути з усіх боків. Останньому сприяло не тільки виразне об'ємне рішення промовця, а й написи, які розміщені на боках постаменту, і навіть пейзажний рельєф «Село Кручикь — поместье В.К. Каразіна». Рельєф сумірний загальній площині постаменту. Вирішення пейзажу зроблено відповідно до класицистичних схем з кулісами та далекою перспективою у центрі. Церква серед дерев та невеликий палац на пагорбі мало нагадують сучасний краєвид дендропарку В. Каразіна. Сьогодні рельєф сприймається як умовний пейзаж, в якому розміщення споруд підпорядковане завданням багатопланової перспективи.

Незважаючи на деяку традиційність пластичного рішення, скульптор, дотримуючись засобів класицизму і реалізму, вдало відтворив урочисту піднесеність мрії вченого. На жаль, пам'ятник двічі переносили до стін старого корпусу та нової будівлі університету — і тому втрачено архітектурний задум О.М. Бекетова. У сучасному варіанті розміщення пам'ятника відсутній відхід для розглядання скульптурної композиції спереду. Не досить вдала орієнтація на сторони світу. Більшу частину дня сонце освітлює пам'ятник ззаду. Велика за розміром будівля університету візуально зменшує висоту та масу пам'ятника, тому слід порушити питання про новий варіант архітектурної прив'язки історичного монумента.

Втрачено первісне історичне оточення надгробка відомого театального діяча М.Л. Кропивницького на його могилі на кладовищі. Пізніше останнє перетворено у молодіжний парк по вул. Артема із збереженням окремих найважливіших для харківської громадськості надмогильних пам'ятників. Оригінальний надгробок М.Л. Кропивницького виконано на замовлення дружини небіжчика скульптором Ф. Балавенським. Художні пошуки історичної доби знайшли своє втілення у несподіваному трактуванні постаменту, який складено начебто з декількох рухливих брил, що завершується асиметричним рішенням монументального бюста. У композиції постаменту знайшов своє відлуння нездійснений проект пам'ятника-скелі для станції Підгородня, де жив і помер видатний драматург. Бюст, органічно поєднаний з постаментом, начебто завершуючи його гвинтоподібний рух. Образ М.Л. Кропивницького сповнений рішучості та енергійності. Це своєрідний пам'ятник творчому горінню і натхненню. Тут відсутня тема жалощів, що притаманна більшості меморіальних творів. З роками все яскравіше стає зрозуміло оригінальність та історична значимість театального митця, тому психологічна глибина трактування образу М.Л. Кропивницького є вагомою для сучасних і майбутніх поколінь. Такого емоційного піднесення не зустрічалося раніше ні в українській, ні в російській меморіальній скульптурі.

На жаль, втрачено багато пам'ятників мистецтва і просто ремесла, що створювались на початку ХХ ст. Тому слід звернути увагу і на звичайні твори меморіальної скульптури, до яких можна віднести статую Діви Марії, яку перенесено на початку 1960-х рр. із зруйнованого кладовища до художнього інституту. Тут її реставрували і зберігали як зразок реалістичної майстерності. Нині вона знаходиться у музеї ХХІІІ. Постать Богоматері, що стоїть на півкруглій небесній сфері і молиться, зображення атрибутів півмісяця та зів'ялої троянди свідчать про меморіальне католицьке походження твору. Дивлячись на молитовне складені руки, літургійну захопленість та відчуженість від суєти в обличчі богоматері, величні складки мафорія, що плавно спадають дотолу, віртуозно зроблену троянду, можна стверджувати про технічну досконалість твору невідомого майстра. Минав час, декілька разів змінювалось ставлення влади до релігії, і нині образ мадонни знову приваблює увагу сучасників.

Підсумовуючи цей короткий огляд, можна зазначити, що у Харкові перші монументальні твори з'явилися на початку ХХ ст., їх творці жили у різних містах України та Росії, але жоден із них жителем Харкова не був. Передреволюційна доба була часом творення певних реалістичних властивостей монументальної скульптури з чітко визначеним впливом Петербурзької академії мистецтв, яку закінчили всі вищезгадані митці. Таким був переддень Харківської школи скульптури, яка бере початок у 1920-х роках із заснуванням скульптурного факультету у художньому інституті.

РОЗДІЛ IV

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА

4.1. Пластичні новації в скульптурі XXI століття

Художня реальність XXI століття представлена рядом аналогів новацій, затвердивши свободу експерименту, відкриту апеляцію до підсвідомого, раціоналізм аналітичної творчості, що не мають, доповнені в другій половині сторіччя явищами інверсії і універсалізації. Цілий ряд відкриттів і теорій XXI століття — теорія відносності, квантова механіка, мистецтво кіно, психоаналіз, аналітична філософія - гранично ускладнили картину миру і уявлення про реальність, привели до переосмислення століттями художньої традиції, що складається. Результатом цих новацій стало створення в художній творчості нової просторової концепції, що виразилася в зміні відношення до художнього простору як рівноправного засобу художньо-образної виразності разом з пластичним об'ємом.

Нова просторова концепція в мистецтві XXI століття стала адекватною відповіддю тим змінам, які відбуваються в сучасній (зокрема художньою) культурі. Художня культура XXI століття являє собою складну і різнопланову систему, що включає багатообразні художні напрями, течії, школи, об'єднання і форми художньої творчості. Однією з особливостей художньої культури XXI століття, що зумовила її своєрідність, стала динаміка співвідношення новаційного і традиційного. Відносно традиції в художній культурі XXI століття прийнято виділяти декілька складових. По-перше, консерватизм (традиціоналізм), що продовжує і догматизує практично без яких-небудь істотних змін традиції мистецтва минулого. По-друге, авангард - експериментальний рух в мистецтві XXI століття, основними ознаками якого виступає відмова від традицій, переосмислення основних категорій художньої творчості і установка на експериментальну творчість. По-третє, модернізм, як суб'єктивно орієнтована художньо-естетична система XXI століття, академізировавши принципові художні

пошуки і придбання авангарду. По-четверте, постмодернізм, як характеристика художньої культури останньої третини ХХІ століття. Постмодернізм заснований на відмові від якої-небудь тотальної схеми в мистецтві, уявлення про історію мистецтва як про єдине текстове поле; направлений на стирання меж між історичними епохами і національними школами, формування уявлення про єдиний час і простір художньої культури. Художня практика постмодерна заснована на вільному використанні різних історичних стилів, принципів «цитування», іронії, гри, застосуванні сучасних технологій.[40. С.34]

Вказані вище особливості художньої творчості ХХІ сторіччя повною мірою знайшли своє втілення в мистецтві скульптури. Проте впродовж багатьох десятиліть ХХІ століття у мистецтвознавстві відношення до дослідження і осмислення «чистої» морфології форми, об'єму і простору через панування установок реалістичної естетики (причини цього полягали у взаємодії різних чинників: від індивідуально-психологічних пристрастей до політичної кон'юнктури) було однозначно негативним. Деяким виключенням є перше десятиліття ХХІ століття - часу авангарду, найзначнішого феномена українського мистецтва ХХІ століття в контексті світової художньої культури. Мистецтво українського авангарду значно вплинуло на розвиток пластичного мислення початку ХХІ століття, породивши відповідну критику і наукові дослідження.

Пробудження інтересу до проблем морфології формоутворення «зображеного» простору відбувалося в 1990-і роки, коли і художнє, і наукова творчість могли розвиватися, не ґрунтуючись і не керуючись пануючими політико-ідеологічними установками. В даний час публікація ряду нових як зарубіжних, так і вітчизняних наукових досліджень дозволяє відновити адекватну картину розвитку мистецтва скульптури. Проте в сучасному вітчизняному мистецтвознавстві, в порівнянні із західноєвропейським і американським, теоретичне осмислення особливостей розвитку скульптури в культурі ХХІ століття представлене значно менше. Крім того, сьогоденнє

українське мистецтвознавство більше уваги приділяє іншим видам художньої творчості, внаслідок чого мистецтво скульптури залишається на периферії дослідницьких інтересів.

Тенденції розвитку мистецтва скульптури ХХІ століття, узяті в їх співвіднесеній, не отримали належної теоретичної інтерпретації і не осмислені в контексті наукового знання, що утрудняє їх дослідження і аналіз. Крім того, подібне положення ускладнює залучення до дослідницького процесу безлічі конкретних розробок, звернених до вивчення скульптурної творчості ХХІ століття. Таким чином, актуальність дослідження визначається необхідністю наукового, мистецтвознавчого осмислення просторово-пластичних і просторово-часових аспектів в мистецтві скульптури ХХІ століття, що відповідає найважливішим ідеям часу, відображає динамічні процеси культури в цілому і в образотворчому мистецтві зокрема. Ступінь розробленості проблеми. Питання про формування і розвиток нової просторової концепції в скульптурі ХХІ століття, а разом з тим оцінка ролі «часу» і «місця» неодноразово ставився в монографічних мистецтвознавчих і культурологічних роботах, в наукових збірках, статтях в професійних періодичних виданнях. Разом з тим ця тема не стала предметом глибокого і всестороннього дослідження у вітчизняному гуманітарному знанні. У більшості вітчизняних (радянського часу) мистецтвознавчих праць проблематика мистецтва скульптури розглядалася в контексті боротьби ідеологій. При цьому автори жорстко протиставляли фігуративні і нефігуративні напрями в мистецтві, значно зменшуючи роль останнього.

Наукове осмислення робиться в роботах вчених різних областей гуманітарного знання. Осмисленню різних аспектів природи і суті художнього простору як категорії буття і пізнання присвячені роботи М. Хайдеггера, З. Гидіона, Р. Арнхейма і інших. Найбільший внесок в розуміння феномена художнього простору вніс М. Хайдеггер, який услід за Арістотелем розглядає простір в нерозривному зв'язку з местом, займаним скульптурним об'ємом. Місце у свою чергу утворює (структуру) простір

шляхом «обмеження як от- і розмежовування». Також як і Хайдеггер, Р. Арнхейм в своїх роботах розглядає «місце» як постійний просторово-створюючий чинник, який вважає, що «теоретична концепція світу речей» виводиться із стану нерухомості, із статичної крапки в просторі. З.Гідіон в своїй фундаментальній праці «Простір, час, архітектура» говорить про створення «нової просторової концепції», що незалежно створюється різними художниками. По словах Гідіона, «подібно ученому, художник усвідомив, що прості класичні концепції простору і об'єму обмежені і односторонні».

У розробку теоретичних основ «нової просторової концепції» в скульптурі ХХІ століття великий внесок внесли учені, архітектори і художники. Так, наприклад, ідеї Альберта Ейнштейна про одночасність лягли в основу принципів «симультанності» в мистецтві кубізму і футуризму. Деякі положення теософських доктрин стали основою для супрематизму Казимира Малевича. «Пластична математика» голландського філософа Шойенмейкера і його вчення про вищу рівновагу вертикалей і горизонталей вплинули на концепцію неопластицизму групи «Де Стейл» на чолі з Пітом Мондріаном. У свою чергу на творчість Наума Габо і Антона Певзнера - авторів «Реалістичного маніфесту» (1920), в якому були проголошені принципи конструктивізму в скульптурі, вплинула теорія поверхонь», що «розгортаються, представлена у вигляді математичних формул в ученні Анрі Пумнкаре. У іншій площині лежить вплив Ле Корбюзьє, архітектора і теоретика мистецтва, менш відомого як скульптора. У цьому аспекті значення Ле Корбюзьє в художній культурі полягає у впливі на формуванні скульптурної зовнішності нової архітектури. Наприклад, на думку До. Зігеля, церква Ле Корбюзьє в Роншане - це «швидше скульптурний твір в масштабі архітектурної споруди». Дійсно, в кінці ХХ століття скульптуро-архитектура, скульптуро-дизайн займають все більш і більш видне місце в сучасному культурному просторі. Досить пригадати будівлю «нового» Музея Гугенхайма в Більбао (Ф. Гері), або один з конкурсних проектів нової будівлі Маріїнського театру (Э. Мосс), або

предмети Ф. Старка, Р. Арада і інших. Число таких прикладів можна помножити.

Окрему групу досліджень представляють праці, присвячені психології сприйняття художньої форми. Для даного дослідження однієї з ключових проблем є проблема співвідношення між «правдою дійсності» і «правдою мистецтва», теоретично сформульованою ще А. Гільдебрандом.⁶ Гільдебранд сформулював відмінність між ними у вигляді пари понять — «форма буття» і «форма дії». Тим самим він, не підозрюючи про наслідки свого розділення, зумовив відособлення (на рівні теоретичного аналізу) твору як такого і його уявлення (сприйняття). Гільдебранд розумів сприйняття як важливу складову предмету скульптури. Услід за Гільдебрандом дослідження проблеми візуального сприйняття мистецтва, у тому числі і мистецтва скульптури, продовжив Р. Арнхейм. [40. С.46]

Розгляд основних тенденцій в розвитку скульптури ХХІ століття представлений в роботах ряду зарубіжних авторів. Найбільш важливими для розуміння і осмислення змін, що відбуваються в скульптурній творчості ХХІ століття, є, на наш погляд, дослідження французького філософа Жоржа Дідієрмана. Свою роботу, присвячену мистецтву мінімалізму, автор називає «філософською притчею», дія якої розгортається на «території історії мистецтва». Важливими в контексті справжнього дисертаційного дослідження є також теоретико-мистецтвознавчі праці Розалінд Краус, одного з провідних представників сучасної американської теорії мистецтва. У її роботах, зокрема «Шляхи сучасної скульптури», «Достовірність авангарду і інші модерністські міфи» на прикладі мистецтва мінімалізму і ландшафтного мистецтва розкриваються концептуальні, смислові особливості сучасної скульптурної творчості. На думку дослідника, в ХХІ столітті поняття скульптури як меморіальній репрезентації істотно трансформується. Якщо «традиційна» скульптура припускала наявність постійного «місця», то скульптура сучасна, скульптура ХХІ століття змінює постійне «місце» на «місце» номадичне. Така трансформація радикальним

чином відрізняє мистецтво скульптури ХХІ століття від скульптури попередніх сторіч в цілому.

Крім того, аналізуючи «історію сучасної скульптури» неможливо без звернення до праць Герберт Ріда - автора «*Concise History of Modern Sculpture*» і Мішеля Сейфора - автора монографії «*Die Plastik unseres Jahrhunderts*». Окрему групу досліджень складають наукові праці, присвячені дослідженню взаємодії об'єму і простору в скульптурі ХХІ століття, а також проблемам синтезу мистецтв. Найцікавішими і пліднішими в цьому аспекті представляються, на наш погляд, праці вітчизняних авторів - С. С. Валеріус, В.С. Турчина, Н.І. Полякової, Г.П. Степанова.

У цих роботах розглядаються засоби художньої виразності скульптури (об'єм, світлотінь, силует, симетрія, асиметрія, замкнута і відкрита форми, масштабність), проблеми взаємодії скульптури і простору, феномен «зображення» простору в скульптурі, розділення простору скульптури на «зовнішнє» і «внутрішнє».

Особливий круг наукових досліджень складають мистецтвознавчі праці, присвячені осмисленню художньої культури початку ХХІ століття в цілому. Тут необхідно відзначити вітчизняні роботи, головним чином 1960-1970-х років, направлені на критичний аналіз художньої теорії і практики ХХІ століття (В.М. Польовий, Л.Я. Рейнгард, В.С. Кеменов, В.В. Ванслов і ін.)

Проте, перша група робіт з погляду сучасного мистецтвознавстві в концептуальній частині є застарілими, а часто просто помилковими. У більшості сучасних досліджень аналізуються художні процеси, що відбуваються в культурі ХХІ століття в цілому, не заглиблюючись в специфіку скульптурної творчості цього часу. [43. С.41]

Таким чином, як показав аналіз наукової літератури, пов'язаної з темою даного дослідження, існує не значне число наукових праць, присвячених скульптурі як виду художньої творчості і мистецтву ХХІ століття в цілому. Проте вивчення і теоретичного осмислення основних просторово-пластичних тенденцій в мистецтві скульптури ХХІ століття не проводилося, і більш того,

навіть завдань такого роду не ставилося. Просторово-пластична і просторово-часова парадигми скульптурної творчості ХХІ століття практично не досліджені з позицій сучасного мистецтвознавства.

4.2. Львівська школа монументальної скульптури ХХІ ст.

Основоположником скульптурної школи Львова того періоду, видатним майстром реалістичної скульптури, талановитим педагогом безперечно можна вважати Івана Северу. Життєвий та творчий шлях художника розпочався на Львівщині. Освіту майбутній видатний скульптор отримав у Львові, Празі, Римі, Петербурзі. І. Севера працював головою художньої ради Львівської скульптурно-керамічної фабрики [1, 15], завідувачем кафедри скульптури Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (сьогодні Львівська національна академія мистецтв). Педагог мав власну методику навчання, що не збігалася з офіційною, і відповідно зазнавав постійної нищівної критики від ідеологів та послідовників соцреалізму [46 С.99]. У монументальних скульптурних композиціях, погруддях, рельєфах І. Севера основну увагу зосереджував на відтворенні реального образу і водночас розкритті внутрішнього світу портретованого, усієї палітри роздумів, переживань, переконань. У монументальних композиціях, попри дотримання реалістичної основи І. Севера шукав нових художніх засобів емоційного виразу тематичного змісту творів. Скульптор є автором проектів пам'ятника І. Франка у Львові (1944 - 1945), погруддя В.Стефанику (1952 р.). Творча особистість Івана Севери, як і більшості митців того часу формувалася під впливом національних традицій та великої мистецької школи Львова дорадянського періоду.

Представником академічної школи львівської скульптури був Яків Чайка. Мистецьку освіту скульптор здобував під керівництвом відомих митців М.Внука, А.Міхаляка, Ю.Стажинського, Ю.Рожицького, а згодом у скульптурній майстерні С.Литвиненка. Під тиском радянської влади скульптор відмовився від педагогічної діяльності і почав працювати на

скульптурно-керамічній фабриці, де став автором великої кількості портретів Леніна "образів передових робітників, видатних людей Радянської країни" [43. С.88]. Перебуваючи у залежності від державного замовлення Я. Чайка став автором серії портретів вождів радянської влади, що вплинуло на загальний розвиток творчості митця. Я. Чайка є автором скульптури "Ярослав Галан - трибун" (1952 р.) композиція виконана в типовій для соцреалізму манері. Письменник зображений у момент промови, у характерній позі, з простягнутою у перед рукою. Варто зазначити, що такий принцип побудови композиції можемо спостерігати у більшості скульптурних зображень Леніна. Скульптура була виконана на державне замовлення для експонування на Всесоюзній виставці в Москві у 1952 р. При створенні монументальних композицій Я.Чайка сприймає оточуючий простір як невід'ємну складову майбутнього ансамблю, однак домінантними визначає саме пластичні об'єкти.

Здійснюючи аналіз скульптурної школи Львова періоду тоталітаризму доцільним вважаємо виділити творчість В.Скологди. Йому притаманне поєднання народних традицій з здобутками класичної пластики.

Представником молодшого покоління скульптурної школи радянського Львова був Дмитро Кравич. Видатний мистець, педагог усе своє життя присвятив мистецтву, історії Львова. Для робіт

Д.Кравича характерним є метод узагальнення форм з поглибленням психологічного трактування [46.С. 32]. Монументальним працям скульптора властиве глибоке трактування історичних подій, пізнання епохи, глибоке та проникливе усвідомлення ролі певної історичної особистості у конкретному відрізку часу і позачасово. Д. Кравич є співавтором значних монументальних композицій у Львові, а саме Монументу слави Радянської армії, пам'ятнику Івану Франку, автором пам'ятника Михайлу Грушевському. Значний вплив Дмитро Кравич мав на формування скульптурної школи Львова 80 - 90 рр. XX ст. як педагог, а згодом і проректор Львівської академії мистецтв.

Визначною постаттю в українському мистецтві є Е.Мисько. Перші скульптурні праці - це здебільшого станкові роботи. Художник звертається до портретного жанру, в якому згодом досягне великої майстерності як тонкий психолог. Однак значну частину свого творчого шляху митець присвятив монументальній пластиці. Е. Мисько є співавтором низки скульптурних композицій серед яких пам'ятник І.Франку у Львові та Дрогобичі, Монументу Слави Радянської армії у Львові тощо. Працюючи в складних умовах диктованих ідеологією соцреалізму, перебуваючи під постійним тиском владних структур перед скульпторами, зокрема Е. Миськом, поставали складні проблеми у вирішенні організації історичного простору Львова, передачі ідейно-змістового навантаження постатей, що мали виняткове значення для національної історії України. Е. Мисько є автором низки монументальних дощок, присвячених увіковіченню пам'яті видатних діячів української культури і мистецтва, а саме О.Кульчицькій, С.Крушельницькій, О.Новаківському. Значний вплив на мистецьке середовище Львова 90-х рр. XX ст. Е. Мисько мав будучи ректором Львівської академії мистецтв.

Розвиток монументальної скульптури Львова другої половини XX ст. початку XXI ст. пов'язаний зі творчістю скульпторів В.Борисенка, В.Подольського, О. Пилева, В.Усова, О.Охріменка, С.Мельничука, Т.Бриж, архітекторів А.Вендзиловича, А.Шуляра, А.Консулова, В.Блюсюка та інших.

Сучасну скульптурну школу Львова формують Іван Самотос, Ярослав Скакун, Іван Микитюк, Любомир Яремчук, Володимир Одрехівський, Василь Ярич, Роман Романович та інші. Перед скульпторами стоїть складне завдання, працювати у часи руйнації ідеології, відродження традицій та напрацювання нових формотворчих засобів. Варто зазначити, що міцні засади соцреалізму і сьогодні мають значний вплив на вирішення скульптурних композицій. Митцям не завжди вдається абстрагуватися від історичного минулого. У низці пам'ятників ми можемо спостерігати зміну

персонажів, однак не відмову від усталених за радянські часи методів формотворення.

Здійснюючи аналіз школи монументальної скульптури Львова не можемо оминати знакову для сучасного мистецтва міста постать Івана Самотоса, завідувача кафедри Монументальної скульптури ЛНАМ, професора, голову Спілки художників Львова, народного художника України. І.Самотос є автором великої кількості монументальних та станкових робіт. Становлення творчої особистості художника припадало на радянський період, і працюючи в умовах тоталітаризму скульптор не міг абстрагуватися від загальних мистецьких процесів. Таким чином, праці створенні у 60 -80-х рр. XX ст. - це твори виконані на державне замовлення, серед яких низка монументальних пам'ятників і станкових портретів Леніна та вождів СРСР.

З 2000 р. XXI ст. І.Самотос починає звертатися до історії України та народних традицій, фольклору, створюючи скульптурні образи Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, Г.Сковороди, І.Гонти, І.Котляревського, М. Залізняка та інших. Окрему сторінку творчості скульптора становлять твори присвячені національній тематиці, боротьбі за незалежність України, а саме пам'ятники С.Бандері у Стрию, Т.Шевченку у Верхньому Синьовидному, Щирці, шефові генерального штабу УПА полковнику Гасину в Кожохіві, В.Чорноволу в Львові. І.Самотос у більшості скульптурних композицій зосереджує увагу на значимості портретованої постаті для історії України, оперуючи реалістичним моделюванням, загальними символами та атрибутами. Відповідно до потенціалу свого таланту, творчого доробку та суспільного становища Іван Самотос є одним з провідних творців сучасної монументальної школи Львова, активно практикуючим скульптором, видатним педагогом.

Низка пам'ятників та меморіальних дощок встановлених на території Західної України, зокрема Львова належить різцю Ярослава Скакуна. Творча особистість скульптора формувалася під впливом визначних художників Львова, чия творчість припала на другу половину XX ст., а саме Е.Миська, Р.

Сельського, З.Флінти та інших. Більшості монументальним та станковим творам Я. Скакуна властиве глибинне трактування образів, ідейне навантаження. 1989 р. скульптору було присвоєно почесне звання заслуженого діяча мистецтв України. Я. Скакун є активним учасником конкурсів на встановлення пам'ятників у Львові та Західній Україні загалом. Серед реалізованих проєктів пам'ятник Борцям за волю України у Розвадові (1995 р.), меморіальна таблиця на честь приїзду до Львова Папи Римського Іоана Павла II (2003 р.), меморіальна дошка герою УПА Г.Голяшу у Львові (2002 р.), меморіальна дошка пам'яті жертвам НКВД у Львові (2002 р.), пам'ятник присвячений 100-річчю українського футболу, встановлений у Стрийському парку у Львові (2004 р.). Варто зазначити, що скульптору вдалося відтворити у бронзі тонкий духовний світ всесвітньовідомих артистів і водночас вдало поєднати архітектурні та монументально-декоративні особливості інтер'єру театру та скульптурні композиції.

Важливу роль у розвитку скульптури Львова початку XXI ст. відіграє творчість братів Володимира та Андрія Сухорських, випускників ЛДПІДМ, членів СХУ, авторів низки пам'ятників, меморіальних дощок, станкових композицій. Однак діяльність митців пов'язана, переважно, саме з монументальною пластикою. Брати працюють спільно, і є учасниками більшості конкурсів на встановлення пам'ятників у Львові, Рогатині, Києві. 2000 року Сухорські стали переможцями відкритого конкурсу на встановлення пам'ятника Т.Шевченку у Львові, проєкт було реалізовано у 2001 р. 2007 року В. та А. Сухорський стали переможцями у конкурсі на кращий проєкт пам'ятника Юрію Змієборцю у Львові. Пам'ятник встановлений на честь загиблих бійців внутрішніх військ України, що віддали життя у боротьбі зі злочинністю. Авторами обрано класичне трактування образу Юрія Змієборця, зображення якого має глибокі традиції в українському іконописі, скульптурі тощо. Святий на коні списом убиває змія. Розташований навпроти будівлі Головного управління внутрішніх військ на площі ген. Г. Григоренка пам'ятник має виключно фронтальне прочитання, і

обмежену кількість візуальних точок сприйняття. Діяльність Володимира та Андрія Сухорських віддзеркалює основні процеси у розвитку монументальної скульптури Львова кінця XX - початку XXI ст., а саме пошук нових форм виразності, естетичного навантаження, переосмислення синтезу монументальної скульптури й архітектури, і водночас залежність від стійких традицій соцреалізму.

В руслі основних напрямків розвитку монументальної скульптури Львова працює Роман Романович. Скульптору належить проект пам'ятника Данилу Галицькому у Львові (у співавторстві з скульптором В. Яричем і архітектором Л. Чуликом). Прагнення до монументалізму, статичності композиції простежуються у пам'ятниках головнокомандуючому УПА Роману Шухевичу у с. Княгинині, Т. Шевченку у с. Заставне, Роксолані у Рогатині. Р. Романович є автором пам'ятника О. Кобилянській в румунському місті.

Скульптурний образ Львова кінця XX - початку XXI ст. у певній мірі визначається творчістю Василя Ярича. Серед найвизначніших праць митця проект пам'ятника Данилу Галицькому на площі Галицькій у Львові (у співавторстві з Р. Романовичем та Л. Чуликом). Серед об'єктів встановлених на теренах Західної України пам'ятник Юрію Мушаку, літератору, першому перекладачу байок Езопа на українську мову (с. Козаківка).

Таким чином можна підсумувати, що школу монументально-декоративної скульптури Львова другої половини XX ст. першої половини XXI ст. умовно можна поділити на дві великі групи за хронологічним принципом, що пов'язано у першу чергу з основними етапами історії України. До першої групи увійшли митці чий творчий та життєвий шлях здебільшого припав на роки диктату радянської влади, до другої скульптори діяльність яких пов'язана з кінцем XX -початком XXI ст. Розвиток монументально-декоративної скульптури Львова визначали І.Севера, Е. Мисько, Д.Крвавич, В.Скологдра, періоду незалежності І.Самотос, Я.Скакун, В. та А. Сухорські, В. Одрехівський, Р. Романович, В. Ярич та інші. Творчість

митців здебільшого відповідна до існуючих політичних та соціально-культурних умов в Україні першої половини ХХІ ст.

4.3. Мала скульптура в дизайні міської квартири

Скульптура створює портрет людини виразніше, ніж інші види мистецтва. Вона виключно наочна і осягнута, її велика перевага полягає в тому, що вона сприймається глядачем з різних позицій. Дуже великі виразні можливості і малої скульптури, - найдоступнішою, такою, що оточує людину постійно, впливає на нього щодня, непомітно.

Статуетки невимірний розширюють межі скульптури, дозволяють майстрові увійти до кожного будинку, заповнити своїми творами простір навіть невеликого приміщення, зробити їх частиною дизайну найменшої квартири. Прагнення людини прикрасити своє житло фігурками виявляє і його рівень культури, і духовні інтереси, і жадаю красу, гармонії. Пізнавальні, естетичні і виховні ресурси малої скульптури невичерпні. Вона активно формує духовний світ особи. Навіть восковий ангелочок, як показано у Леоніди Андрєвої, створює уявлення про ідеал, про високе призначення людини.

Тим часом, література про малу скульптуру майже відсутня. Скульптура малих форм загубилася в загальних працях про творення і архітектуру. Недостатньо уваги надають статуеткам і автори робіт про декоративно-прикладне мистецтво. Стійким залишається інтерес головним чином до монументальної скульптури. Історія скульптури малих форм ХХІ століття чекає свого дослідника. Крапля води теж здатна відобразити час, епоху, і статуетки як частину культури минулого сторіччя мають знакову, кодову природу, яку ще належить пізнавати, вивчати як автономне явище мистецтва.

Знехтувані енциклопедіями, статуетки залишилися в словниках тільки на рівні дефініцій. При цьому кожен словник розглядає малі форми скульптури зі своєї "дзвіниці", спираючись на специфіку видання. Так, "Словник античності" трактує фігурку як маленький пам'ятник культового

призначення, виділяє лише статуетки, які були зменшеними копіями великих творів мистецтва. У "Археологічному словнику" основний акцент зроблений на антропоморфні і зооморфні фігурки, які могли бути предметом поклоніння або дарами божеству. Термінологічні словники обмежуються сприйняттям статуєток як частини інтер'єру, кімнатної прикраси. У зв'язку з виставками іноді з'являються публікації про малу скульптуру в значенні музейних експонатів.

В цілому відомості про статуетки не зібрані. Історія малої скульптури виявилася розпорошеною. Основна лінія її розвитку ледве намічена. Пунктирно вона виглядає приблизно так: антропоморфні і зооморфні фігурки з'явилися в глибокій старовині, маючи релігійне значення; у епоху античності це значення розширюється: фігурки вживають не тільки для поклоніння і жертвопринесення, але і як надгробки, подарунки, іграшки і прикраси; надалі мала скульптура майже повністю входить в інтер'єр, стає частиною декоративно-прикладного мистецтва, носить камерний характер.

У другій половині XX - на початку XXI століття скульптура малих форм явно потіснила монументальні твори творців. У інтер'єрі житла культурної людини статуетки є такою ж прикметою епохи, як і муляжі. Найбільш популярними були дрібні групи батального і побутового змісту (Е.Е.Лансере), мисливські сюжети (Н.І.Ліберіх), жанрові сценки (М.П.Попов, М.А.Чижов), статуї коней (Е.Е.Лансере, П.К.Клодт). На початок XXI сторіччя мала скульптура включає широкий круг творів. Можна сказати, що для української інтелігенції характерна культура статуєтки. [49. С.84]

На початку XXI сторіччя українське суспільство як і раніше має станову структуру. Культурне життя зосередилося головним чином в еліті. Вищі, освіченіші шари нації існують в замкнутому просторі. Українська інтелігенція створила особливе культурне середовище, - недоступний іншим блоковский «солов'їний сад». На цьому прекрасному світі мистецтва є скульптура, що займає одне з перших місць, і це стало прикметою міської цивілізації.

Будівництво нових, багатоквартирних будинків створює великий вільний простір для життя інтелігентної сім'ї. Дев'ять або десять кімнат різного функціонального призначення відкривають необмежені можливості для дизайну і інтер'єру, не говорячи вже про палаци і особняки.

До цих пір збереглися різноманітні меблі того часу. Безліч великих і малих комодів, столиків, підставок, наявність камінів "пропонувала" заповнити їх свічниками, вазами, рамками з фотопортретами і статуетками. Піклування про колірну гармонію шпалер, драпіровок, скульптурних творів, картин. Дизайнери початку ХХІ століття уміло поєднують об'ємність скульптури з додатковими виразними можливостями тканин, фарб шедеврів живопису, штучних квітів. Хотя скульптура робиться, як правило, в одному кольорі, статуетки можуть бути розфарбовані і передавати все багатство колірної інформації.

Нинішнє покоління людей не має уявлення про казкову, витончену, витончену обстановку квартир цього періоду. Тоді людина оточувала себе комфортом, все більше відривався від природи, йшов в зручний, красивий світ, де у вазах стояли штучні квіти, стіни були розмальовані романтичними пейзажами, кімнати прикрашали фігурки тварин, статуетки на міфологічні, історичні, пасторальні сюжети і, звичайно, чудові ню. Інтелігент прагнув перенести в своє житло природний мир, античних героїв і улюблених літературних персонажів. Дивно, але до цих пір ніким прямо не сказано про те, що статуетки значною мірою відобразили духовне життя української інтелігенції, той рівень культури, який вона досягла на порозі нового сторіччя. Світ культурної людини перш за все припускає наявність побуту і етикету. Статуетки-хронотоп цього світу, його онтологічний фокус і художнє віддзеркалення. Тут і кавалер, який чемно подає руку пані, виходить з карети; група молодих людей і панночок, ведучих світську бесіду; аристократи слухають концерт запрошених музикантів; пані та панове обідають в оточенні слуг, що подають різноманітні блюда. Радують око композиції: батьки і діти; мисливець з рушницею і собакою; дівчинка,

занурена в читання книги, гра в піжмурки, мати, яка учить дитину рідному слову, перше кохання (М.А.Чижов).

Реставрація квартири початку ХХІ століття розкриває систему цінностей старої інтелігенції, її уявлення про красу, гармонії, духовній досконалості. У формуванні цих уявлень мала скульптура виконує особливу, камерну місію: вона робить людину поетом, художником, музикантом, показником високого естетичного рівня української інтелігенції, розвиваючи відчуття прекрасного і піднесеного, що є одному з основних завдань скульптури. На формування особі робиться вплив статуетки, виконані як наслідування античному мистецтву (їх називали псевдокласичними). Майстри ліпили голе тіло, демонстрували мускулатуру. Тут і фігурки, які вражають тільки зовнішньою красою, і роботи, що утілили глибоке зображення людської душі, блискучі можливості мислячої скульптури. Інтелігента того часу оточувала застигла у фігурках вся історія людства: культурні народи і варвари, язичники і перші християни, інквізитори і їх жертви... Мистецтво нагадувало людині про ідеал, було дороговказною зіркою тим, хто прагнув стати краще і досконало. М.М.Антокольський писав: "Люди - це мої арфи, нерви їх - для мене струни: своїм дотиком я хочу будити в них любов, відчуття добра". Скульптура ХХ століття передала нащадкам ідею миру. Думка про безплідність братовбивчих воєн знайшла втілення в групі М.М.Антокольського "Помирилися": два вороги лежать обнявшись мертвими - смерть застала їх у момент боротьби. А робота скульптора "Мефістофель" утілила духовну потужність і глибоку тугу - силу і хворобу ХІХ сторіччя.

Дизайн, інтер'єр міської квартири стає зброєю, направленою проти культурної людини. Обстановка житла, речі, витвори мистецтва і тим більше статуетки використовуються тепер як речові докази приналежності інтелігента до політично ворожих класів. Всі перетворили на величезний звинувачувальний акт. Статуетки потрапили в каталог непотрібних речей, що залишилися від старого світу, їх вважають панською розкішшю або міщанкою. У роки сталінізму скульптуру малих форм витіснили в музеї,

відправили на звалище історії. Статуетки старих майстрів поповнили антикваріат, сприймалися як чужі радянському способу життя.

З'явилася нова мала скульптура, яка була включена в потік тіл-гігантів, стала частиною комунального атласу. Вона сприймалася у ряді сталінських висоток, метрополітену, комунальних квартир і так далі. Тільки у складі макрокосму статуетки виконували своє призначення - конституювати соціалістичний мир, позначити його інфраструктуру, загальну фігуративність соціального організму, колективне зчеплення всього зі всім.

У роки тоталітаризму закономірно на перший план вийшла монументальна і станкова скульптура. Працювали фабрики виробництва бюстів вождів, але що уціліли в роки масових репресій інтелігенти не розлучалися з дорогими для них статуетками, серед яких були справжні шедеври. Як і раніше, любов до малої скульптури залишалася духовною властивістю освіченої людини, дзеркалом його внутрішнього світу. Полицейски-бюрократическое держава ця розуміла. Не випадково в романі Ю.Тріфонова "Будинок на набережній" студента посилають на квартиру до викладача з таємною метою: з'ясувати, чи не коштує в його робочому кабінеті бюст Гегеля або скульптурні зображення інших філософів-ідеалістів.

У 60-і роки ХХ століття починається реабілітація малої скульптури і її повернення в інтер'єр міської квартири. Розширилися можливості придбання мініатюрних творів творців через магазини як сувеніри. Пожвавилася торгівля антикваріатом. Для продажу були виставлені статуетки письменників, композиторів, акторів, співаків, історичних діячів, полководців. Ще живі були інтелігентні старенькі, які починали щодня з того, що брали в руки фігурки на комоді, столику, піаніно, витирали пил і лише після цього готували собі сніданок. Дотик до мистецтва для них був так само природний і необхідний, як дихання і биття серця.

"Ковток свободи", який отримало тоді радянське суспільство, безумовно позначився і на розвитку малої скульптури -чуткого камертона змін. Зло сталінської епохи, що йде, знайшло втілення в демонічній фігурі

Мефістофеля, відлитий з чавуну. Його безмежна влада над людьми закінчилася, і він кидав останній саркастичний погляд на минуле, яке повинне було стати уроком для нащадків всіх безневинних жертв історії.

Новий душевний стан творчої особи помітний в роботі Неймарка "Пушкін, що сидить в кріслі" (чавунне литво). Вся фігура великого поета дихає творчістю. У правій руці він тримає перо, в лівій - рукопис. Погляд його зосереджений, звернений до Музи. Поет знаходиться в тому стані, коли "хвилина - і вірші вільно потечуть". Скульптор мав на увазі всіх людей мистецтва, що звільнився від вериг драконівської системи.

Поступово фігурки, відлиті з бронзи і чавуну, поступилися місцем пластмасовим статуеткам як найдешевшим і доступнішим всім любителям домашньої круглої скульптури. Привертає увагу чудова по виконання група "Городничий і купці" (на сюжет сатиричної комедії Н.В.Гоголя "Ревізор"). Фігурки виконані в стриманій реалістичній манері, не перехідний в гротеск і карикатуру. Городничий своєю позою демонструє свавілля влади, купці - уособлення покірності і бажання дати хабар. Вони різного зростання, бородаті, в чоботях і немов зрослися зі своїми "підношеннями": один тримає в руках величезного осетра, інший - штуку полотна, третій, зім'явши в руці картуз, приносить вибачення. Сцена, актуальна і сьогодні.

Оновлення малої скульптури відбувалося поволі і важко. Характерна в цьому відношенні група "Моряк і дівчина танцюють польку". Ця композиція утілює ханженские норми радянського суспільства, що відводили чоловікові і жінці роль безстатевих істот. Домінує страх виявлення в моделі сексуального початку.

Надалі перемагає орієнтація на класичну скульптуру, відбувається повернення до загальноприйнятих норм трактування людського тіла. Як сенсація сприймалися фігурки балерин (пластмаса), купальщиц, гімнасток (кераміка). Статуетки Одети і Оділлії (героїнь балету Адана "Жізель") виконані в манері старих майстрів і утілюють разные почала життя.

Повернення в інтер'єр голої натури - статуеток, які демонстрували красу і досконалість людського тіла, - результат змін в суспільній свідомості, що подолала багато заборон і табу. Замість людини-гвинтика, що виконувала виробничі функції, на перший план висувається особа в її неповторній фізичній зовнішності і духовній своєрідності. Ню виправдовує і прославляє людину як прекрасне творіння природи не залежне від політичної системи.

Суспільна перебудова означала і зміну героїв часу. Замість інтернаціональних фігурок піонерів, комсомольців, спортсменів, представників різних професій в роботі майстрів малої скульптури відроджується інтерес до передачі національної зовнішності моделі. Ця тенденція намітилася вже і раніше в екзотичних фігурках гуцулів. В кінці ХХ сторіччя величезну популярність придбали статуетки кобзарів, гетьманов, козаків, групи сільських парубков і дівчат. Чарівні Оксани, Одарки, Ганни демонстрували свою красу на тлі українських хатин, соняшників і квітів.

Утворення еліти привело до виникнення системи обслуговування її культурних запитів. У антикварних магазинах, доступних тільки спроможним людям, зосереджені витвори мистецтва, у тому числі і статуетки, призначені для багатих квартир. Але якщо на початку ХХ століття вони були частиною душі інтелігента, то до внутрішнього життя нових росіян або нових українців мала скульптура не має ніякого відношення. Вона є тільки зовнішнім знаком їх багатства, успіху, приналежності до еліти і світової культури. Наприклад, статуетка донкіхота, що сидить в кріслі, поклавши руку на рицарські романи, і що мріє про подвиги в цих умовах здається чужий, зайвою.

З іншого боку, хвиля суспільних змін винесла фігурки з квартир на стихійні ринки і барахолки, зробила їх загальнодоступними. І любителі малої скульптури можуть вибрати на цьому багатющому звалищі минулого все, що завгодно: статуетки письменників, композиторів, філософів, колгоспників, сталеварів, бюсти Леніна, Сталіна, Олега Кошового, Зої Космодем'янської і

багато що інше. Ця відкрита виставка - розпродаж творів малої скульптури, яка існує і зараз, - дзеркало культурних інтересів і запитів простих людей.

Рубіж XX-XXI сторіч - "золоте століття" в історії української малої скульптури, яка не тільки прикрашала палаци, особняки, квартири людей з освічених шарів суспільства, але і була віддзеркаленням внутрішнього світу інтелігента, його уявлень про прекрасний і його естетичного ідеалу. Будинок культурної людини - це храм мистецтва, в якому формувалося відчуття витонченого в найбільш витончених формах. За своєю природою цей світ був елітарним і міг існувати тільки в замкнутому просторі, окремо від народу.

Масове винищування інтелігенції як носіїв культури і вищих форм свідомості в тоталітарній системі "осиротило" твори малої скульптури, які випали з часу, стали надбанням музеїв, громадських будівель, учбових закладів.

XXI століття в умовах загальної письменності і руйнування перегородок між мистецтвом і народом склало нове покоління реципієнтів малої скульптури. Статуетка втратила елітарний характер, перестала бути приналежністю квартири тільки людини розумової праці, культурним знаком професора, художника, скульптора, музиканта, артиста, вчителя, діяча мистецтва і освіти. Краса, витонченість статуеток були затребувані народом. Мала скульптура вплинула на дизайн, увійшла до квартирного інтер'єру широких демократичних кругів суспільства. XXI століття дає вихід відчуттю прекрасного, закладеному в природі будь-якої людини.

ВИСНОВКИ

Початки української народної дерев'яної скульптури, необхідно віднести до часів Древньої Русі, хоча пластичне мистецтво було відоме на цих землях і в попередні віки. Про досить широкий розвиток цього виду художньої творчості у східних слов'ян дають право говорити кам'яні пам'ятки, що збереглися з тих часів, зокрема славнозвісний Збруцький ідол X ст. Способи формотворення цих скульптур наводять на міркування, що дерев'яна скульптура у древніх слов'ян попереджала кам'яну. Дерев'яних скульптурних пам'яток того часу на території України до сих пір не виявлено.

З XVII і до початку XX ст. український народ пережив складну історичну долю відмінну на різних його землях. Частково це знайшло відображення і в художній народній творчості, зокрема скульптурі.

В народній скульптурі спостерігається, хоча і повільний, процес поступового розширення кола звичних тем, сюжетів, збагачення виражальних засобів. Поряд з існуванням скульптури з рисами народного примітиву з його лаконічною пластичною мовою, сповненої експресії форм, підкресленою декоративністю, створювалась скульптура, в естетичній концепції авторів якої лежало явне запозичення зовнішніх форм стилю барокко чи класицизму.

Народна скульптура на Україні завжди розвивалась осторонь світського чи церковного покровительства. Їй були властиві всі ті риси, які характеризують традиційне мистецтво того часу, тобто в основі своєї вона була покликана до життя інтересами тих, кому вона призначалась. Це були твори, що вийшли з рук майстрів, які працювали в руслі художньої народної традиції в найширшому розумінні цього слова. В них вони з непідробною щирістю відображали світорозуміння, матеріальне буття, мораль, світ почуттів свого оточення. Цьому постійно була підпорядкована вся система виражальних засобів. Обумовлене часом і середовищем

трудового народу розуміння визнання таланту призводило до того, що абсолютна більшість речей дерев'яної народної скульптури на Україні періоду до початку XX ст. анонімна.

Якщо однією з найхарактерніших рис української народної скульптури 1920—1940-х років було прагнення до оповідально-образного відображення життя, а в основі творчого підходу до структури образу було тяжіння до етнографізму, що характеризує ще і багато перших післявоєнних робіт, то вже інші риси визначають твори майстрів 1950—1960-х років. Загальне піднесення монументальної скульптури, що відбувалося у цей період, обумовило появу тенденції втілення звичними засобами і прийомами великих тем суспільного звучання. Зрозуміло, що це часто призводило до творчих зривів. На невдачу була приречена діяльність і тих майстрів, які стали на шлях стилізаторства, що проявлялось у грубому спрощенні форм, деформації пропорцій тощо. Але не вони визначали загальний розвиток народної пластики. Більшість народних різьбярів ніколи не підходили від традиційної пла-стично-обраної інтерпретації тем.

Всезростаюча кількість народних різьбярів, роль їх творів у формуванні світогляду та естетичних смаків людей, наявність давніх традицій різьбярства на Україні створюють надзвичайно сприятливі умови відродження народної монументальної скульптури, творення суспільно-значимих монументальних комплексів, окремих пам'ятників, а також декоративної паркової скульптури.

Твори народної дерев'яної скульптури можна умовно поділити на дві групи. До першої належать виконані міськими ремісниками або досвідченими сільськими майстрами на замовлення. Для цих робіт характерне наслідування професійних зразків, їхньої приблизної композиційної схеми та пластичної мови. Друга група — твори народних майстрів із рисами примітиву. Розуміння образу представниками обох груп ґрунтується на народній естетиці. Це і є тією основою, що дає підстави розглядати їхні роботи як твори народних майстрів.

Примітивної скульптури до нашого часу збереглося дуже мало, і на те є кілька причин. Найчастіше ці твори побутували в селянському середовищі, отже, легко втрачалися, як і інші речі в господарстві: чи то зі зміною поколінь, чи зі зміною власника обійстя. Інша, серйозніша причина їх втрати: у суспільстві, як і серед мистецтвознавців, музейників, задовго тривала дискусія, чи мають примітиви «право на існування». Отже, внаслідок великого запізнення з утвердженням такого визначення, більшість примітивів безповоротно втрачено. На щастя, сьогодні примітив посів своє місце у різних галузях мистецтва. Ми бачимо, що і скульптурні примітиви є предметом колекціонування, як музейного, так і приватного.

Об'ємна, переважно сакральна, скульптура роботи народних майстрів була найпоширенішою в південно-західних землях України — на Галичині та на Поділлі. Порівняно менше її збереглося на Волині, і зовсім мало на Лівобережжі України. Причину слід вбачати в тому, що на Заході України поширеною була професійна скульптура ще з попередніх давніх часів, що ведуть до Галицько-Волинського князівства, і, напевно, зі ще віддаленіших часів.

У скульптурі, як і в інших видах народного образотворчого мистецтва, наприклад, у гравюрі, а згодом в іконі на склі, місцеві майстри досить умовно дотримувалися канонічної іконографії, що витікало з її народного розуміння, змісту і місцевої традиції. Впливала і майже повна відсутність тут «ученого» мистецтва.

Тут «існували» зримі в образах християнські святі та незримі стародавні упирі, домовики та інші язичницькі персонажі. Часто вони були однаково шановані, в них шукали допомоги, заступництва, їх потребували всюди, де траплялася біда. Саме тому багато скульптурних святих були переносними. Місця, для яких вони призначалися, зазвичай обумовлювали і їхні розміри. Це були переважно придорожні або присадибні каплички, розп'яття і рідше церкви. Тому на території Східних Карпат майже не виготовлялися скульптури великих розмірів. У цих скульптурах виявила себе своєрідна

філософія віри, народне трактування релігійних персонажів, розуміння людської краси. Їм була властива підвищена поліхромією декоративність, що вбирала в себе колористичну гаму місцевого іконопису та вишивки. Особливо яскраво це проявилось у зображеннях патронів — святих, популярних у Східних Карпатах іще в недалекому минулому.

Найбільше шанували тут Богородицю, архангелів Михайла і Гавриїла, святих Миколу та Онуфрія, апостолів Петра й Павла. Вони були популярними як у скульптурі, так і в іконописі, народній гравюрі, рельєфній різьбі.

На відміну від таких традиційних видів народної творчості, як ткацтво та вишивка, народна скульптура завжди мала більшу свободу індивідуального вирішення образу. Тому святий заступник Микола в кожного майстра мав свої особливості, хоча в усіх варіаціях зберігалися і спільні риси — він був того самого віку, його образу властивий глибокий внутрішній спокій, а також повторювалися зовнішні атрибути — борода і незмінна книга в руці.

Широкі відмінності й у трактуванні іншого скульптурного типу — янголів. Народні майстри не мали виробленої стійкої іконографічної схеми їх зображення в пластиці, як і не було її в народній уяві. Ось чому майстри різьбили янголів в образах юнаків, дівчат, із крилами та без них, по-різному вдягнених. Однак їхні обличчя об'єднували спільні риси — м'які округлі форми, виразні очі, пишне волосся. Вирізувалися ці скульптури із суцільного стовбура, середина якого не видовбувалася. Їх розфарбовували темперою (приблизно до кінця XVIII ст.), а пізніше — олійною фарбою червоного, вишневого, охристого, блакитного, зеленого, чорного або коричневого кольорів, накладених на тонкий шар левкасу, рідше — безпосередньо на дерево.

Багато скульптурних фігур привертають увагу непропорційно короткими ногами. Це підказує, що майстер починав роботу з верхньої частини заготовленої деревини, тобто з вирізування голови, а не загальних

обрисів. Він ішов від часткового до загального, при цьому постійно мав в уяві всю скульптуру, яка не мислилася ним без прямокутної або овальної рельєфної підставки — п'єдесталу. Майже кожен непрофесійний майстер, упевнившись на кінцевому етапі в тому, що не вистачає матеріалу на виконання належної довжини нижньої частини фігури (ніг або одягу), робив їх непропорційно короткими, але обов'язково вирізував п'єдестал. Скульптури такого типу призначалися переважно для церковного інтер'єру і створювалися в обмеженій кількості. Значно поширенішими були розп'яття з невеликими (30—40 см висоти) фігурками «пристоячих», що були невід'ємним складовим компонентом цих композицій. Вони також завжди вирізувалися з суцільної деревини. У народного майстра така скульптура практично втрачала святість, бо її персонажі часто набували вигляду реально існуючих селян. Перебуваючи, як правило, на відкритому просторі, обпалюванні сонцем і морозом, омиті дощами, вони набували сірого або коричневого відтінку і тим самим психологічно сприймалися простими людьми як близькі їм образи.

Важко переоцінити значення підписаних чи датованих предметів. Вони є своєрідними орієнтирами, що допомагають визначити те традиційне і нове, що єднало чи відрізняло ці твори від скульптури попередніх часів. Співставлення цих зразків із недатованими спрощує визначення походження інших робіт, підтвердження або спростування впливу на них професійного мистецтва.

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ



Акант, аканф (від фр. *acanthé*, др.-греч. *akantha* - колюча рослина) - 1) рід трав'янистих рослин сімейства Акантових (інакше - “ведмедяча лапа”) з великим різьбленим листям; виростає в тропіках і субтропіках Євразії і Африки, деякі види розводять як декоративні і північніше; 2) архітектурна прикраса у формі стилізованого листа і стебел цієї рослини; зустрічається в орнаментах, на капітелях колон.

Акцент (від латин. *accentus* - наголос, підвищення голосу), в образотворчому мистецтві - підкреслення, виділення якого-небудь об'єкту або деталі зображення, на які глядачеві слід звернути особливу увагу, за допомогою, світла, лінії або розташування.

Анфас (від фр. *en face* - навпроти, в обличчя) - лицем до того, що дивиться; вид особи, предмету прямо, спереду.

Барельєф (від фр. *bas-relief*, букв. - низький рельєф) - скульптурне зображення або орнамент, виступаючий над площиною фону менш ніж на половину свого об'єму. Поширений вид прикраси архітектурних споруд і декоративних виробів, а також постаментів пам'ятників.



Бароко (від італ. *barocco* - химерний) - назва стилю, що походить від характерного мотиву раковини. Стиль в європейському мистецтві, що прийшов в кін. XVI ст. на зміну стилю епохи Відродження (див. Ренесанс) і що розвивався до XVIII ст., відрізнявся декоративною пишнотою, химерністю, контрастами світла і тіні, динамічними, складними формами. У 1-у половину XVIII ст. на основі бароко склався стиль рококо.

Білизна - дерев'яні заготовки (шкатулки, вази, яйця, матрьошки і ін.), підготовлені до розпису або різьблення. Так само називаються фарфорові і фаянсові форми під розпис.

Творення - так стародавні слов'яни називали скульптуру. У вузькому сенсі - це висікання, вирізування скульптури з твердого матеріалу.



Бачення художнє - уміння художника до початку роботи уявляти собі у загальних рисах її результат з урахуванням можливостей, закладених в матеріалі. Визначає побудову композиції, вибір розміру, формату майбутнього твору, матеріал, техніку або технологію виконання, прийоми роботи.

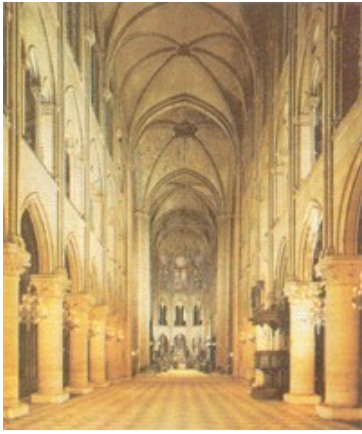
Сприйняття зорове - процес віддзеркалення предметів і явищ у всьому різноманітті їх властивостей, що впливають на органи зору; супроводжується асоціативними відчуттями, естетичними переживаннями, які пов'язані з особистим досвідом глядача.

Гармонія (від греч. harmonia - єдність, стрункість, відповідність), в образотворчому мистецтві - пропорційність і взаємозв'язок частин зображення, узгоджене і відповідне поєднання всіх елементів художнього твору, а також відповідність художніх засобів змісту твору. Гармонія сприятливо впливає на зорове сприйняття.



Горельєф (від фр. haut-relief, букв. - високий рельєф) - скульптурне зображення або орнамент, виступаючий над площиною більш ніж на половину свого об'єму, іноді лише торкаючись до фону або відділяючись від нього в деталях. Часто використовується як архітектурний декор.

Готика, готичний стиль (від італ. gotico - готський; назва по німецькому племені готовий, що брав участь в етногенезі ряду європейських



народів) - художній, в основному архітектурний, стиль, що розвинувся спочатку (у XII ст.) в Зах. Франції і в XV-XVI ст., що розповсюдився по Зах. Європі. Характеризується вертикальними лініями високих колон і штилів, великою висотою інтер'єрів, стрілчастими арками, хрестовими зведеннями.

У скульптурі, вітражах, живописних і різьблених вівтарях, мініатюрах, декоративних виробках символіко-алегоричний лад поєднується з новими духовними стремліннями, гострими емоціями; розширюється інтерес до навколишнього світу, природи, багатства переживань.

Градація (від лати. *gradatio* - поступове підвищення) - поступовість в збільшенні або зменшенні якої-небудь якості в образотворчому мистецтві: насиченості кольору, яскравості світла, зміни тону, поглиблення або виступу рельєфної поверхні і т.п.

Декоративність (від фр. *decorer* - прикрашати, обробляти, оформляти) - поєднання художніх властивостей, що підсилює емоційну виразність твору, виділяє його з навколишнього середовища особливою нарядністю. Художні прийоми, що додають твору декоративності, різноманітні і специфічні для кожного виду мистецтва.

Важливу роль грають орнаменти, акцентованості ритмічного початку, спрощення форми, гармонійність кольору, підкреслення вигравшних сторін матеріалу і т.д.

Деталізація (від фр. *detail* - подробиця) - посилення значення безлічі дрібниць і подробиць шляхом ретельного їх опрацювання. Залежно від задуму художника, ступінь деталізації може бути різною.

Динаміка (від греч. *dynamis* - сила), в образотворчому мистецтві - розрізняється зовнішня і внутрішня. При зовнішній динаміці зображаються рухи об'єктів, їх фізичні дії і переміщення. Внутрішня динаміка -

динамічність об'єктів зображення, напруженість композиції, що досягаються розташуванням предметів, манерою виконання художника, контрастністю, чіткістю ліній і іншими прийомами.

Ідея (від грецьк. *idea* - зовнішній вигляд, образ), в образотворчому мистецтві - основна думка твору, що визначає його зміст і образний лад.



Зображення - 1) відтворення дійсності в художніх образах. У образотворчому мистецтві є основою художнього образу; 2) те, що зображене (малюнок, картина, фотографія, скульптура і т.д.).

Образотворчі мистецтва - до них відноситься живопис, декоративно-прикладне мистецтво, графіка, скульптура, архітектура. Вони відображають дійсність в зорових, наочних образах. Також їх називають просторовими видами мистецтва.

Вони, на відміну від тимчасових мистецтв (музики, кіно, театру), де об'єкт існує в часі і якимось може змінюватися, відтворюють видимі, статичні форми в певний, конкретний момент. При достатній майстерності художникові вдається показати, що відбулося раніше зображеного моменту і що за ним послідує. Кожен вид образотворчого мистецтва має власні, властиві тільки йому, художні засоби.

Інтер'єр (від фр. *interieur* - внутрішній) - 1) у архітектурі: внутрішній простір будівлі або окремого приміщення зі всіма його елементами (меблями, обробкою, розписами, тканинами і ін.); 2) зображення внутрішнього простору приміщення в живописі і графіці.

Калькування (від фр. *calque* - копія, наслідування) - переклад зображення, малюнка, креслення шляхом обведення його контура по накладеній зверху кальці або іншому прозорому паперу.

Канон (від грецьк. κανон - правило, розпорядження) - зведення положень, що мають догматичний характер. У образотворчому мистецтві: система стилістичних і іконографічних норм, пануючих в мистецтві якого-небудь періоду або напрямку.



Класицизм (від лати. classicus - зразковий) - художній стиль в західноєвропейському мистецтві XVII - поч. XIX ст. і в російському мистецтві XVIII - поч. XIX ст., що звертався до античної спадщини як до ідеалу для наслідування і що спирався на традиції високого Відродження. Мистецтво класицизму відображало ідеї гармонійного пристрою суспільства, заснованого на вічних і непорушних законах розуму. Конфлікти ідеалу і реальності, відчуття і розуму, особи і суспільства свідчать про складність і внутрішню напруженість мистецтва. Художнім формам класицизму властиві строга організованість, врівноваженість, ясність і гармонійність образів.

Контраст (від фр. contraste - різка відмінність) - яскраво виражене зіставлення. У образотворчому мистецтві - один з важливих художніх засобів, який полягає в тому, що протиставило і взаємному посиленні двох якостей, що співвідносяться, властивостей, особливостей. Від умілого застосування контрасту залежить сила дії багатьох композиційних засобів і прийомів.



Контур (від фр. contour - силует, абрис) - контур предмету, фігури. У техніці малювання так називають сукупність ліній, що позначають найважливіші (часто тільки зовнішні) контури зображення.

Нарис, в образотворчому мистецтві - малюнок, живопис або скульптура невеликих розмірів, нашвидку і швидко зроблені художником. Залежно від мети, завдань, умов виконується самими різними способами і матеріалами. Головне призначення нарису - швидка, коротка фіксація

окремих спостережень художника в ході роботи. Може бути виконаний не тільки з натури, але і по пам'яті. Нарис композиційного типу зазвичай називається ескізом.

Натура (від лати. *natura* - природа, світ), в образотворчому мистецтві - реальні об'єкти (людина, предмети, ландшафт і т.д.), які художник спостерігає у момент їх зображення. Безпосередньо з натури виконуються етюди, накидання, зарисовки, часто портрети, пейзажі, натюрморти. У виборі натури і її інтерпретації виявляється світовідчуття художника, його творче завдання.

Джерелом творчості є також уява, яка, втім, теж не вільно від використання елементів об'єктів натури.



Образ - 1) художній - наочний вираз ідеї за допомогою засобів мистецтва. Для створення образу художник виявляє і відбирає найбільш істотні сторони натури, що зображається. Процес створення образу носить об'єктивний або суб'єктивний, свідомий або інтуїтивний характер залежно від індивідуальності художника; 2) у християнському православному мистецтві - назва ікони.

Орнамент (від лати. *ornamentum* - прикраса, відзнака) - узор, що складається з ритмічно впорядкованих елементів для прикраси яких-небудь предметів або архітектурних споруд.

Панно (від фр. *panneau* - плита, панель, щит) - 1) частина стіни, стелі, обрамлена ліпниною, орнаментом і прикрашена живописним або скульптурним зображенням; 2) картина або рельєф, призначений для прикраси ділянки стіни або стелі.

Перспектива (від лати. *perspicio* - смотреть сквозь, проникати поглядом) - система зображення на площині предметів відповідно до змін їх форм, що задаються, розмірів і забарвлення на відстані.

Пластика (від грецьк. *plastike* - творення) - 1) те ж, що творення, скульптура, у вузькому сенсі - ліплення скульптури з пластичних, в'язких матеріалів: глини, воску, пластиліну; 2) Пластикою також називають техніку роботи в цих матеріалах; 3) скульптурний твір; розрізняються об'ємна пластика (фігури можна доторкнутися руками з усіх боків) і рельєф, де тільки одна площина є опуклою; 4) пластичність, виразність об'ємної форми; у широкому сенсі - емоційна художня виразність, гармонія, витонченість.

Твір - виконаний у відповідній художній формі і матеріалі задум художника, скульптора, графіка або художника-прикладника.

Пропорції (від лати. *proportio* - співвідношення), в образотворчому мистецтві і архітектурі - відповідність всіх частин художнього твору, їх відповідність один одному по величині і всьому твору в цілому.

Профіль (від фр. *profil* - контур, перетин) - 1) вид особи або предмету збоку; 2) у архітектурі: розріз (зазвичай вертикальний) якого-небудь предмету або поверхні, наприклад, профіль деталі, споруди.

Ракурс (від фр. *racourcir* - укорочувати), в живописі, графіці і рельєфі - зображення фігури або предмету в перспективі, з скороченням віддалених від глядача частин зображеного на площині предмету. ракурс обумовлений незвичайною точкою зору на об'єкт (вигляд зверху, знизу, з дуже близької відстані і т.п.).

Раппорт (від фр. *rapporter* - приносити назад) - частина малюнка або орнаментального мотиву, що повторюється, на тканині, килимі або в різьбленні. За принципом рапорт будується узор орнаменту.



Рельєф (від фр. *relief* - опуклість, об'ємність) - вид скульптури, в якому зображення є опуклим (або глибинним) по відношенню до площини фону. По глибині опрацювання виділяють горельєф,

барельєф і поглиблений рельєф, в якому зображення врізане в глибину площини нижче за її поверхню.



Ренесанс (від фр. *renaissance* - відродження, новий розквіт) - Відродження, цей період в розвитку культури отримав свою назву у зв'язку з надзвичайним посиленням інтересу до античного мистецтва. Естетичний ідеал періоду ренесансу, який охоплює XIV-XVI ст. у Італії, XV-XVI ст. у інших країнах Європи, складався на основі нового прогресивного світогляду - гуманізму, що поклав похмурому середньовіччю. Реальний світ і людина проголошувалися вищою цінністю. В період ренесансу були створені чудові зразки реалістичного мистецтва; 2) архітектурний стиль того часу, що змінився готичним і

що воскрешає принципи античної ордерної системи.

Ритм, ритмічність (від грецьк. *rhythmos* - впорядкованість), в образотворчому мистецтві - послідовне чергування тих або інших композиційних елементів твору. Співрозмірність, пропорційність частин, що визначає злагодженість, стрункість цілого. Ритм виявляється в чергуванні або зіставленні будь-яких елементів композиції: через контрасти, акценти, відповідності фігур, груп, предметів, ліній, рухів, світлотіней і ін.

Світлотінь - поєднання світла і тіні на поверхні предмету, градації світлого і темного, що допомагають виявленню форми і середовища. Один із засобів композиційної побудови. Завдяки світлотіні краще сприймаються об'єм, пластичні особливості натури. У витворах мистецтва передається за допомогою тональних відносин; має градації: світло, тінь, півтінь, рефлекс, відблиски.

Символізм (від фр. *symbolisme* - система символів) - течія, що виникла в 1890-і р. у французькому мистецтві на основі містичного вчення про два світи, - реальному і незбагненному. Напрям в європейському і російському

мистецтві кін. XIX – поч. XX ст. зосереджене на художньому виразі у вигляді символів таємниць буття і свідомості, смутних або витончених відчуттів і бачень, що інтуїтивно осягаються; символізм проповідував аполітичність, “мистецтво ради мистецтва”, містицизм, індивідуалізм.

Симетрія (від греч. *symmetria* - відповідність) - один із способів побудови гармонійної композиції. При симетрії однорідні елементи, деталі розташовуються в певній закономірності: паралельно один одному, на рівній відстані від будь-якої крапки, що є центром по відношенню до них. Композиції подібного роду підсилюють декоративність твору.



Скульптура (від лати. *sculptura* - творення, різьблення) - 1) вид мистецтва; створення об'ємних (тривимірних) зображень з металу, каменя, глини, дерева, гіпсу і ін. матеріалів за допомогою кування, литва, чеканки, висікання, ліплення, різьблення і ін. методів обробки; розрізняють круглу скульптуру (статуя, група, статуетка, бюст), яку можна оглянути з різних боків, і рельєф (зображення розташовується на площині фону); 2) самі твори цього виду мистецтва; 3) сукупність таких творів даного автора, країни, епохи.

Фон (від фр. *fond* - дно, глибина), в образотворчому мистецтві - частина поверхні твору, що знаходиться за об'єктом, задній план зображення. Служить засобом виділення елементів композиції, малюнка, акцентує на них увагу.

Може бути як вільним, нічим не заповненим, так і таким, що включає якісь предмети або деталі зображення.

Форма (від лати. *forma* - вигляд, образ) - 1) сума художніх коштів, використовуваних для створення образу в творі; 2) зовнішній вигляд, об'ємно-пластичні особливості предмету: об'єм, конструкція, пропорції.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Археологія Української РСР. - К., 1971 т. 1. — 758 с.
1. Badecki K. Ludwisarstwo lwówskie za Żygmonta I. Lwów, 1921. — S.194
2. Badecki K. Średniowieczne ludwisarstwo lwówskie. Lwów, 1921. — S.265
3. Boberski W.I. Sprawozdanie z krajowej wystawy pszczelnictwoogrodowej i przemysłu domowego w Tarnopolu. – Tarnopol: Wu-wo pol. Lwow: 1919. — S.112
4. Bochniak A. Ze studiów nad rzeźbą lwówska w epoce rokoka. Kraków, 1931. — S. 228
5. Grabowski J. Dawna polska rzeźba ludowa. Warszawa. 1968. — S.116.
6. Loziński W. Sztuka Lwowska XVI — XVII wieku. Lwów, 1898. — S.132.
7. Wolowiz H. Wiadomość Historyczna o pomniku A. Kisła // Tugodnik Petersburski. 1893. № 3. — S.92.-104
8. Х о т я к о в Д. Памяти П. И. Прокоповича. — Пчеловодство, 1975, № 7. — С. 17-19
9. Художественная выставка «Советская Украина»: Нар. декор.-прикл. искусство. Каталог.— Киев. 1960. 96 с.
10. Богданович Г., Ф.П. Балавенський. — К., мистецтво, 1963. — 473 с.
11. Будзан А.Ф. До історії художньої обробки дерева на Україні (V ст.. до н.е. — XII ст.. н.е.). — Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. 1961. №6. — С. 109-118
12. Будзан А.Ф. Різьба по дереву в Західних областях України. - К.1960. — С. 117
13. Бутник-Сіверський Б.С. Українське радянське народне мистецтво.- К.: Наук, думка, 1975. — 456 с.
14. Василенко В. М. Народное искусство. М.. 1974. — 287 с.
15. Г у р г у л а І. Народне мистецтво західних областей України. — К., 1966. — 238 с.
16. Голубець М. Начерк історії українського мистецтва. Львів, 1922. — 206 с.

17. Драган М. Українська декоративна різьба XVI-XVIIIст. – К., 1970. – 214 с.
18. Ернст Ф. Надгробок Румянцева-Задунайського в Київській лаврі // Зб. секції мистецтва. К., 1921. Т. 1. С. — 165-170
19. Історія українського мистецтва, т. 2.- К., 1967, – 316 с.
20. Кондаков Н. Иконография Богоматери. СПб., 1915. Т.2. – 119 с.
21. Крип'якевич І. Історичні проходи по Львові. Львів, 1932. – 206 с.
22. Кузьмін Є. Київські надгробки // Київ. зб. історії й археології, побуту й мистецтва. К., 1930. Т. 1. – С. 64-78
23. Лейбфрейд А.Ю., Полякова Ю.Ю. Харьков (от крепости до столицы). — Харьков: Фолио, 1998. – 145 с.
24. Лейбфрейд А.Ю., Реусов В.А., Тиц А.А. Харьков: Архитектура, памятники, новостройки. — Харьков: Прапор, 1999. – 421 с.
25. Логвин Г. Н. Украинское искусство X-XVIII вв. М., 1963. Новицька М. О. Датовані епітрахилі Лаврського музею 1640-1743//Український музей. К., 1927. – С. 32-39
26. Любченко В.Ф. Львівська скульптура XI-XVII ст. К.: “Наукова думка” 1981. – 314 с.
27. Макаренко М. Скульптура й різьбярство Київської Русі передмонгольських часів.- К., 1930. – 219 с.
28. Маковский С.К. Народное искусство Подкарпатской Руси. – Прага. 1925.
29. Модзалевський В. До історії українського ліярництва (Про людвісарів та конвісарів) // Зб. секції мистецтва. К., 1921. Т. 1. — С. 179-186
30. Моздир М.І. Українська народна дерев'яна скульптура. - К.: “Наукова думка” 1980. – 386 с.
31. Некрасов О. Рельєфні портрети XX століття // Наук. зб. за рік 1925. Т. 20. – С. 56-64.
32. Німенко А.В. Українська скульптура 2-ої пол. XIX — поч. XX ст. К., АН УРСР, 1972. – 223 с.
33. Паньків В.М. Лемківські майстри різьби по дереву. – К., Вид-во АН УРСР 1953. – 314 с.

34. Півненко А. С. Український художньо-архітектурний відділ Харківського літературно-художнього гуртка // Народна творчість та етнографія. 2001, №1. – С. 118-129
35. Півненко А.С. Історія спорудження пам'ятника Т.Г.Шевченку у Харкові // Народна творчість та етнографія, 2006, №2. – С. 98-104
36. Померанцев Н.Н. Русская деревянная скульптура: Альбом – М., 1967. Щербак В. А. Рисы бессмертного образа.— Нар. творчість та етнографія, Л.,1964. — 167 с.
37. Променицький К.К. Західноукраїнські різьбярі – майстри народної скульптури. – Нар. Творчість та етнографія. 1959. №3.
38. Рыбаков Б. А. Прикладное искусство и скульптура. // История культуры Древней Руси. т. 2. М.- Л., 1996. – С. 122-136
39. Соболев Н.Н. Русская народная резьба по дереву. – М. Л.: Академия. 1934.
40. Соколюк Л. Д. Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття. - К.: НМКВО, 1999. – 179 с.
41. Степанова О. Матеріали до вивчення української дерев'яної різьби // Мистецтвознавство. Харків, 1928 — 1929. Т. 1. – С. 172-181
42. Степовик Д. В. Українсько-болгарські мистецькі зв'язки.— К. : Наук, думка, 1975. –194 с.
2. Симон Тадрос. Синтез искусств как образный диалог пластики города / Симон Тадрос // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харківська державна академія дизайну та мистецтв. – Харків: ХДАДМ, 2007. – №. 1. – С. 172-181.
43. Течерив С. Народное искусство Украинской ССР.— Искусство. 1951. № 5. – 379 с.
44. Тимків Б.М. Кавас К.М. Виготовлення художніх виробів з дерева. Львів, 1995. – 232 с.
45. Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. СПб., 1981. Т. IV. – 167 с.

46. Толчек Д. Творчество народных художников.— Правда Украины, 1945, 17 лют. Торжество історичної справедливості.— Вид-во Львів, — 156 с.
47. Украинское народное творчество. Сер. 4. Резьба по дереву.- Полтава, 1912.— Вып. 2. —121 с.
48. Федорук О. К. Сучасна полтавська народна різьба.— Нар. творчість та етнографія, 2004, № 3. — 169 с.
49. «Культурология в вопросах и ответах» / Под ред. проф. Г. В. Драча. — М.: Гардарики, 1999. — 247 с.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Пристояча. Львівська область. XVIII ст.
2. Святий Миколай. Івано-Франківська область. XVIII-XIX ст.
3. Введення Марії в храм. Львівська область. XVIII ст.
4. Солонка. Полтавська обл. XIX ст.
5. Ложки, черпак. Полтавська обл. Кінець XIX ст.
6. Бідула В. Жінка з індичкою. Кінець XIX ст.
7. Бідула В. Жінка з куркою. Кінець XIX ст.
8. Бідула В. Селянин з волами і возом. Кінець XIX ст.
9. Адам і Єва. Поділля. XVII-XVIII ст.
10. І.Г. Лисовський. Оркестр. 1950 р.
11. Самсон роздирає пащу лева. Київ. Початок XIX ст.
12. П.П. Верна. На панщині пшеницю жала. 1913 р.
13. П.П. Верна. Т.Г.Шевченко. 1911 р.
14. Сухорський А.П. Повернувся з війни. 1949 р.
15. Одрехівський В.П, Лемко в дорозі. 1947 р.
16. Одрехівський В.П. З поля. 1948 р.
17. Свічник-трійця. Івано-Франківська обл. XIX ст.
18. Свічник-трійця. Поділля. Початок XX ст.
19. Євангеліст Матфій. Львівська область. XVII-XVIII ст..
20. Христос скорботний. Івано-Франківська область. XVII ст..
21. Христос скорботний. Львівська область. XIX ст..
22. Свида В.І. Опришки. 1946 р.
23. Ківшик. Полтавська обл. XIX ст.
24. Янгол. Скульптура XIX ст. Західна Україна. Дерево, левкас, різьблення, золочення.
25. Апостоли. Скульптура. Початок XVIII – кінець XIX ст. Західна Україна. Дерево, левкас, різьблення, малювання.

26. Розп'яття. Кінець XVIII – початок XIX ст. Західна Україна. Дерево, різьблення, малювання
27. Св.Онуфрій. Кінець XVIII – початок XIX ст. Західна Україна. Дерево, різьблення.
28. Апостол Петро. Скульптура. Кінець XVIII ст. Західна Україна. Дерево, левкас, різьблення, малювання.
29. Путті. Скульптура. Початок XVIII ст. Галичина. Дерево, левкас, різьблення, малювання.
30. Апостол Павло. Скульптура. Кінець XVIII ст. Західна Україна. Дерево, левкас, різьблення, малювання.
31. Св. Микола. Скульптура XIX ст. Західна Україна. Дерево, різьблення, малювання.
32. Іван Яценюк. Святі. Скульптура 1870. Західна Україна. Дерево, різьблення, золочення.
33. Микола Антіох-Вербницький. 2005. бронза, литво.
34. Проект пам'ятника Софії Русовій (фрагмент). 1998-99. гіпс тонований.
35. Проект пам'ятника Івану Рашевському. 1997. пластилін.
36. Весна. Родючість. 1999. гіпс тонований

ІЛЮСТРАЦІЇ



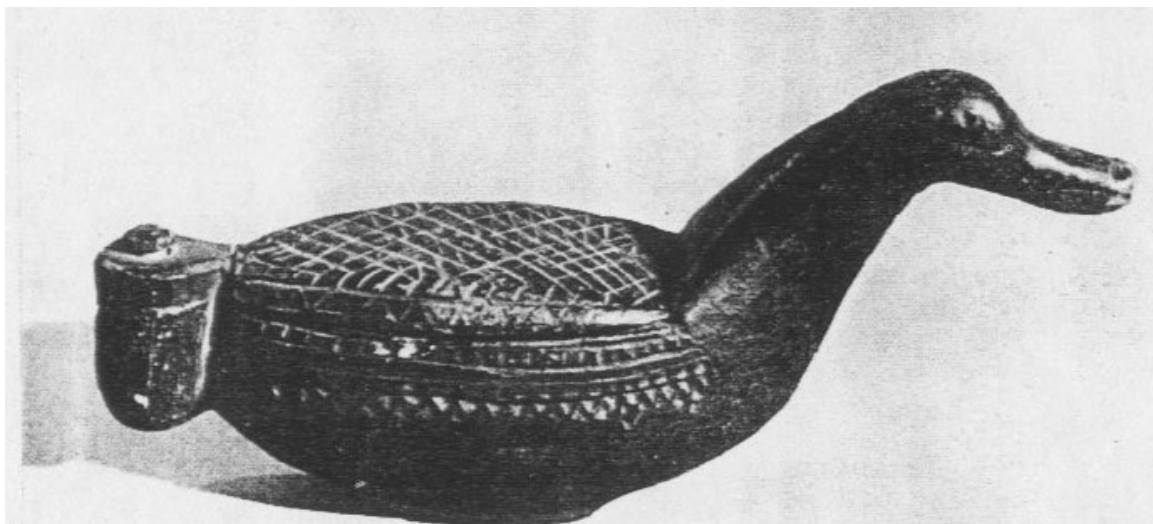
Мал. 1. Пристояча. Львівська область. XVIII ст.



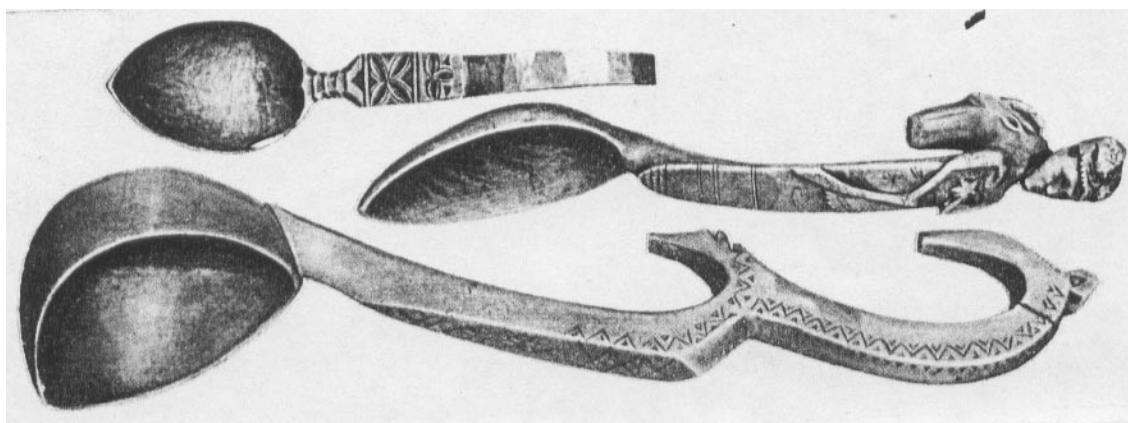
Мал. 2. Святий Миколай. Івано-Франківська область. XVIII-XIX ст.



Мал. 3. Введення Марії в храм. Львівська область. XVIII ст.



Мал. 4. Солонка. Полтавська обл. XIX ст.



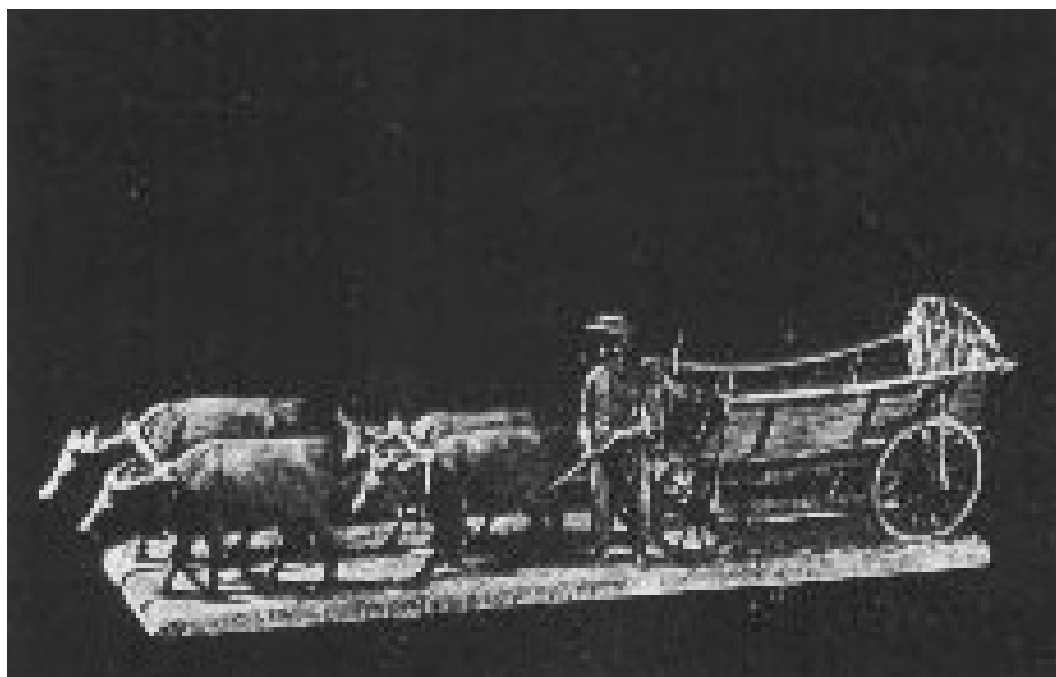
Мал. 5. Ложки, черпак. Полтавська обл. Кінець XIX ст.



Мал. 6. Бідула В. Жінка з індичкою. Кінець XIX ст.



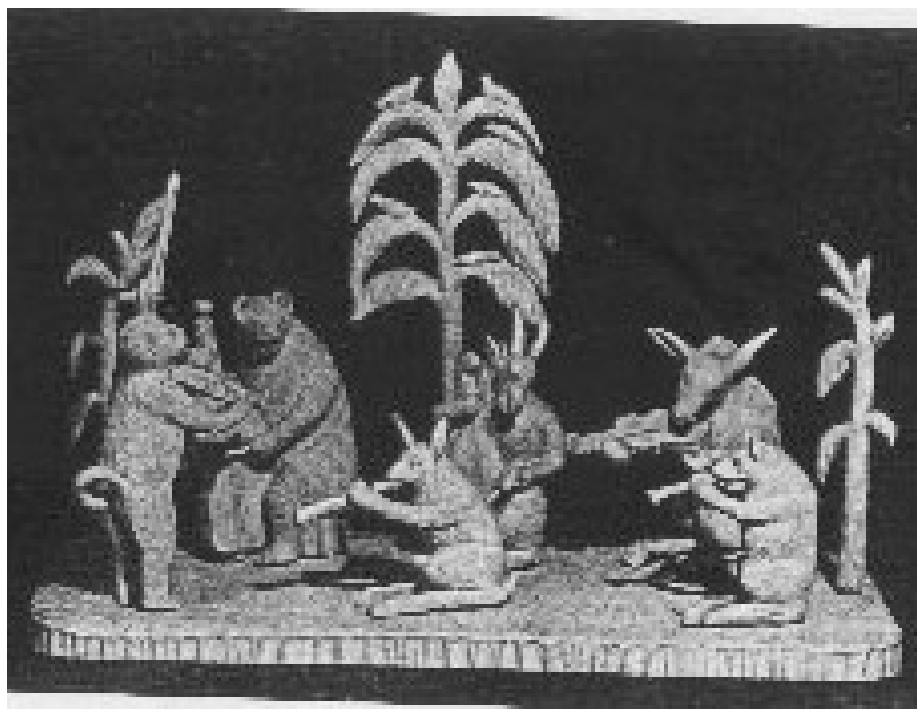
Мал. 7. Бідула В. Жінка з куркою. Кінець XIX ст.



Мал. 8. Бідула В. Селянин з волами і возом. Кінець XIX ст.



Мал. 9. Адам і Єва. Поділля. XVII-XVIII ст.



Мал. 10. И.Г. Лисовский. Оркестр. 1950 р.



Мал. 11. Самсон роздирає пащу лева. Київ. Початок XIX ст.



Мал. 12. П.П. Верна. На панцині пшеницю жала. 1913 р.



Мал. 13. П.П. Верна. Т.Г.Шевченко. 1911 р.



Мал. 14. Сухорський А.П. Повернувся з війни. 1949 р.



Мал. 15. Одрехівський В.П., Лемко в дорозі. 1947 р.



Мал. 16. Одрехівський В.П. З поля. 1948 р.



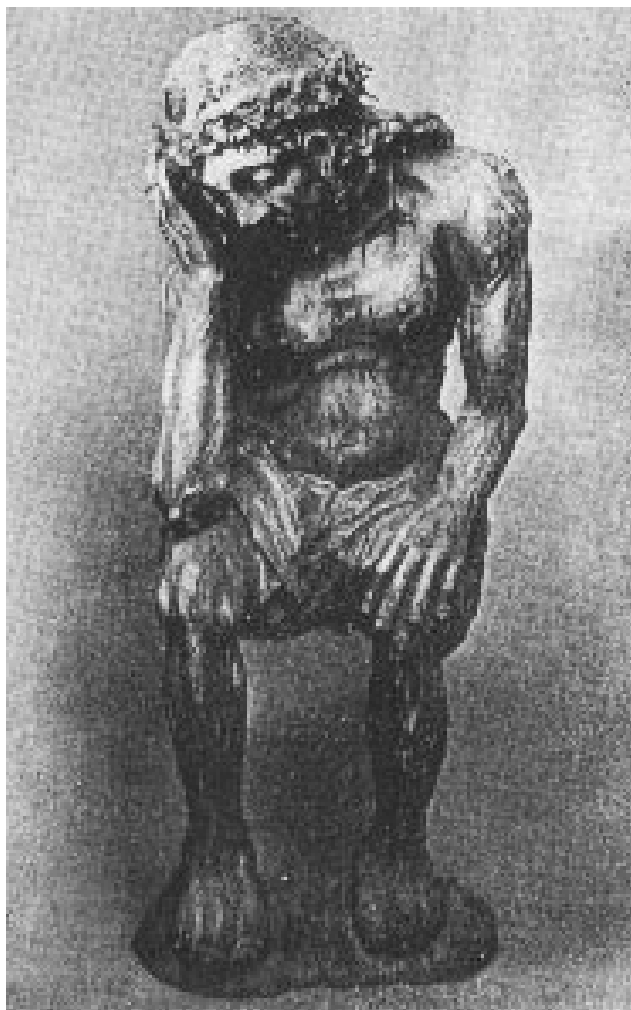
Мал. 17. Свічник-трійця. Івано-Франківська обл. XIX ст.



Мал. 18. Свічник-трійця. Поділля. Початок XX ст.

Мал. 19. Євангеліст
Матфій. Львівська
область. XVII-XVIII
ст..





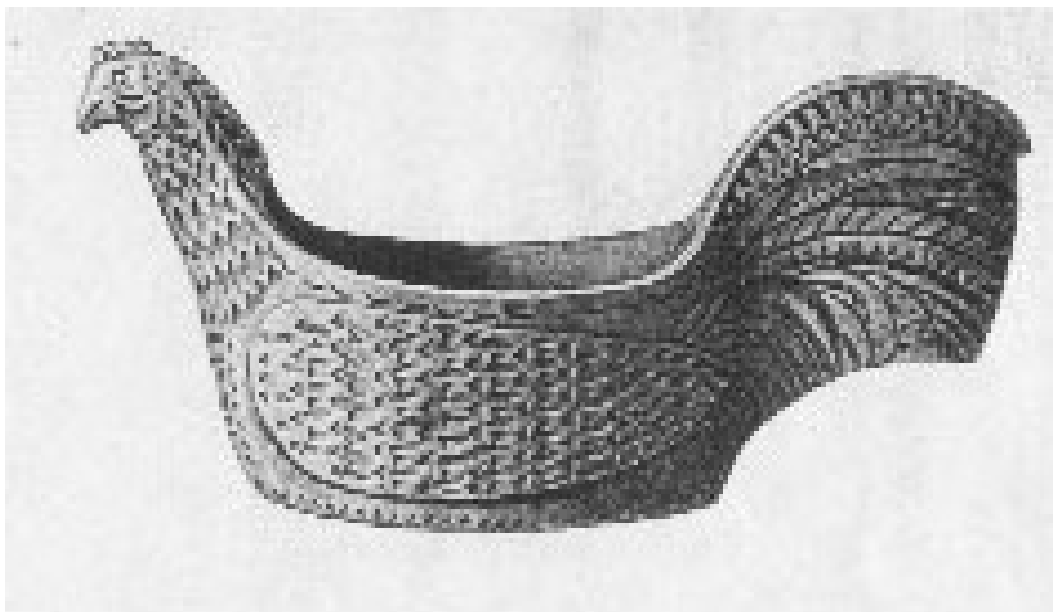
Мал. 20. Христос скорботний. Івано-Франківська область. XVII ст..



Мал. 21. Христос скорботний. Львівська область. XIX ст..



Мал. 22. Свида В.І. Опришки. 1946 р.



Мал. 23. Ківшик. Полтавська обл. ХІХ ст.



Мал. 24. Янгол. Скульптура ХІХ ст. Західна Україна.
Дерево, левкас, різьблення, золочення.



Мал. 25. Апостоли. Скульптура. Початок XVIII – кінець XIX ст. Західна Україна.
Дерево, левкас, різблення, малювання.



Мал. 26. Розп'яття. Кінець XVIII – початок XIX ст. Західна Україна.
Дерево, різьблення, малювання



Мал. 27. Св.Онуфрій. Кінець XVIII – початок XIX ст. Західна Україна.
Дерево, різьблення.



Мал. 28. Апостол Петро. Скульптура. Кінець XVIII ст. Західна Україна.
Дерево, левкас, різьблення, малювання.



Мал. 29. Путті. Скульптура. Початок XVIII ст. Галичина.
Дерево, левкас, різьблення, малювання.



Мал. 30. Апостол Павло. Скульптура. Кінець XVIII ст. Західна Україна.
Дерево, левкас, різьблення, малювання.



Мал. 31. Св. Микола. Скульптура ХІХ ст. Західна Україна.
Дерево, різьблення, малювання.



Мал. 32. Іван Яценюк. Святі. Скульптура 1870. Західна Україна.
Дерево, різблення, золочення.



Мал. 33. Микола Антіох-Вербицький. 2005. бронза, литво.

Василь Дубовий

Професор скульптури Львівської Академії Мистецтв



Мал. 34. Проект пам'ятника Софії Русовій (фрагмент). 1998-99.
гіпс тонований.

Володимир Чепелик,
голова Національної Співки художників України
лауреат Національної премії ім. Т.Шевченка



Мал. 35. Проект пам'ятника
Івану Рашевському. 1997. пластилін.

Володимир Чепелик,
голова Національної Спілки художників України
лауреат Національної премії ім. Т.Шевченка



Мал. 36. Весна. Родючість. 1999.
гіпс тонований

Андрій Карнабіда,
кандидат архітектури