спільно з владою над будівництвом концертного комплексу, що сприятиме утвердженню Сараєво як європейської культурної столиці. Фестиваль організує зустрічі з представниками міста та різних установ, аби створити клімат кращого розуміння для розбудови культурної інфраструктури в Боснії і Герцеговині.

Перспективи використання результатів дослідження вбачаю у відповіді на питання: яку ж державницьку та розбудовчу мету переслідує українська влада, відмовляючи у підтримці «ГогольФесту», який насправді допомагає втілювати аналогічні цілі Україні? Теоретичне висвітлення невідкладних проблем, гостро актуальних для мистецького процесу XXI ст., сприятиме використанню базових положень та результатів дослідження у підготовці науково-методичних розробок і, дуже сподіваюся, при формуванні необхідної мистецької інфраструктури і в Україні.

1. 38-й Київський Міжнародний кінофестиваль «Молодість». — К.: 2008. — 228 с.
2. 39-й Київський Міжнародний кінофестиваль «Молодість». — К.: 2008. — 214 с.
3. Сноу Ч. Две культуры. — М.: Мир, 1973. — 79 с.
4. Библер В. С. От наукоучения — к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. — М.: Полит. литература, 1991. — 413 с.
5. Beuys, J. Statement dated 1973, first published in English in Caroline Tisdall: Art into Society, Society into Art (ICA, London, 1974), p. 48. Capitals in original.
6. Із каталогу Міжнародного фестивалю документального кіно про права людини «Docudays UA». — 2010.
7. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. — К.: KINO-КОЛО, 2005.

Тетяна БОДНАРЧУК,
доцент Вінницького кооперативного інституту,
кандидат мистецтвознавства

УДК 7.477.038

НАЦІОНАЛЬНИЙ ПРОЯВ ТЕНДЕНЦІЙ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Т. Боднарчук. Національний прояв тенденцій постмодернізму в образотворчому мистецтві.

У статті на основі аналізу творчості українських митців, зокрема С. Параджанова, О. Тістола, К. Реунова, А. Савадова, Т. Сільваші, І. Чичкана, визначено специфіку прояву тенденцій постмодернізму в національному образотворчому мистецтві.

Ключові слова: постмодернізм, модерн, модернізм, гіпертекстуальність, полістилізм, повсякденність.

Т. Боднарчук. Национальное проявление тенденций постмодернизма в изобразительном искусстве.

В статье на основе анализа творчества украинских художников, в частности С. Параджанова, О. Тистола, К. Реунова, А. Савадова, Т. Сильваши, И. Чичкана, определено специфику проявления тенденций постмодернизма в национальном изобразительном искусстве.

Ключевые слова: постмодернизм, модерн, модернизм, гипертекстуальность, полистилизм, обыденность.

T. Bodnarchuk. National manifestation of tendencies of post-modernism in visual arts.

The article is based on analysis of the works of Ukrainian artists, including S. Paradzhanov, O. Tistol, K. Reunov, A. Savadov, T. Silvashi, I. Chychkan. The specificity of manifestation of post-

modern trends in the national fine arts is determined.

Keywords: post-modernism, Art Nouveau, modernism, hypertextuality, polystylism, everyday.

Внаслідок поглиблення кризи суспільної свідомості у світовій культурі середини 60-х — початку 80-х рр. XX ст. виникло явище, що відображало нові специфічні форми художньої свідомості, — «постмодернізм». Одними з найважливіших для загальної характеристики феномену постмодернізму стали не зовнішні, а внутрішні, глибинні відмінності між творами художників, письменників, композиторів модерної та постмодерної доби. Вони зумовлені, насамперед, наявністю або відсутністю любові та співчуття до людини, бажанням та умінням на прикладі історії окремої особистості побачити загальнолюдські проблеми або, навпаки, продемонструвати лише «беззмістовність, знеціненість людського існування в сучасному безособовому світі» [3, с. 125]. Багато науковців поширюють поняття постмодернізму за межі царини мистецтва. Наприклад, Масуд Заважадег і Дональд Мортон у книжці «Теорія як опір», у якій досліджують питання постмодерністської педагогіки, соціології, філософії тощо, вважають, що «плюралістичне прийняття постмодерної теорії насправді допомагає зберегти поточні історичні трансформації, утворюючи ліберальніші інститути, що будуть спроможні навчати та контролювати «багатокультурну» робочу силу» [2, с. 80]. Багатогранність постмодернізму відчутна у рефлексіях А. Філліпова, який називає постмодерністами людей, котрі оголошують кінець сучасності. Цей російський дослідник визначає постмодернізм як «раціональну стратегію поведінки, спрямованої на завоювання владних позицій в науці та культурі» [19, с. 34].

Раціональна стратегія поведінки призводить до переходу людей із однієї сфери діяльності в іншу, а митців спонукає до використання «чужих текстів» і до полістилізму. Центральною темою мистецтва постмодернізму стає повсякденність. У засобах втілення цієї теми виникає низка суперечностей, котрі полягають у тому, що, з одного боку, постмодернізм вдається до повної свободи, відмови від усього негуманного в суспільстві, з іншого — до відсутності обов'язкових атрибутів християнської культури — серця, душі, інтелекту. Цей характер культури XX ст. проявився в усіх видах мистецтва: літературі, музиці, образотворчому мистецтві, кіно, хореографії. *Метою* короткого огляду процесів, що здійснювалися в українському образотворчому мистецтві останнього 20-річчя XX ст., є виявлення специфічних постмодерністських рис, що проявляються в інших видах мистецтва. Ці риси є для них «об'єднавчим вектором», що відображає і національну специфіку, і загальні ознаки постмодернізму як культурно-мистецького явища.

Постмодерністські тенденції в українському образотворчому мистецтві особливо яскраво проявляються порівняно з тенденціями модерну і модернізму. На межі XIX–XX ст. розпочався активний процес утвердження різних стилів і полярно відмінних один від одного мистецьких напрямів, об'єднаних «усвідомленням епохи як особливої світоглядної системи, здатної змінити «обличчя часу» [4, с. 1]. В українській культурі доба модерну збіглася з новим етапом національно-визвольного руху, утвердженням етнокультурної самодостатності, національної гідності. Національні риси модерну проявились у творчості Г. Нарбута, М. Жука, В. Масютина, І. Мясоєдова, В. Максимовича, П. Холодного, С. Левицької, В. Піскорського, О. Кульчицької та інших у зверненні до українських джерел у різноманітних їх аспектах — від наслідування традицій давньоруського монументального мистецтва і фольклору до відтворення етнографічного колориту. Звернення до біблійних легенд, античних міфів, фольклорних джерел, етнографічних мотивів допомагало не тільки осмислити попередній досвід та усвідомити явища і проблеми сучасної дійсності, а й віднайти новітні ідеї, художні форми і прийоми. Особливої рафінованої витонченості рисункові додавав орнамент рослинного походження — один з головних засобів мистецької мови модерну в українському живописі.

На відміну від модерну, живописний модернізм найчастіше відмовляється від наслідування природи, розкладаючи її форми за кубістичними законами та футуристичними принципами динаміки. Специфіка українського модернізму — особлива ліричність, емоційність, поетичність та психологізм, що свідчить про філософське сприйняття дійсності. У творах О. Богомазова, В. Єрмилова, О. Архипенка, О. Екстер, А. Петрицького та інших митців замість простих фольклорних запозичень і стилізацій, притаманних модернові, тенденції модернізму проявляються у відтворенні ритмічної мови кольорів, сполученнях лінійного ритму з кольоровим, у грі колористичних пристрастей. Поєднання конструктивності з декоративністю

— ще одна специфічна риса українського модернізму.

Постмодерністський етап в історії розвитку української культури починається в період перебудови і пов'язаний насамперед зі здобутками національного образотворчого мистецтва, що повертається до відображення видимої реальності. Саме з початком перебудови, зі звільненням від ідеологічних утисків формуються нові культуротворчі принципи і складається нове мистецьке обличчя. У характеристиці постмодерністського етапу в розвиткові культури дослідники зауважують «різноспрямованість творчих орієнтацій, підвищений інтерес до регіональних, національних та історичних особливостей, актуалізацію найрізноманітніших традицій, художніх мов, стилістик, мистецьких концепцій» [17, с. 127], що зближує пошуки сучасного образотворчого мистецтва з концептами модерну. Неповторність сучасної культурної ситуації в Україні дослідниця українського малярства Г. Скляренко вбачає у вирішенні проблеми «самовизначення в складному переплетінні контекстів — пострадянського і новодержавницького, колоніального і постколоніального, національного і європейського, модерністського і постмодерністського» [17, с. 128]. З етапу самозбереження українська культура перейшла на етап пошуку свого нового обличчя і перспектив розвитку в світовому мистецькому просторі. Подібні завдання стояли перед культурою і мистецтвом України й на зламі XIX–XX ст. і втілились у різноманітних формах модерну.

У сучасному українському живописі ідеї постмодернізму втілились досить своєрідно. Серед дослідників донині не сформувалась єдина думка про можливості використання самого поняття «постмодернізм» стосовно візуального мистецтва. Так, Г. Рудик зазначає, що до сучасного українського нефігуративного живопису недоцільно застосовувати концепції постмодернізму [15]. В. Сидоренко, навпаки, наголошує на адаптованих ознаках постмодернізму в українському живописі [16]. Кожен з дослідників наводить вагомі аргументи на захист власної точки зору. Спираючись на ідеї І. Ільїна, Н. Маньковської, Ф. Джеймсона, І. Гассана про ключові принципи постмодернізму, зокрема «нонселекцію, іронічність, відсутність ієрархії змістів і цінностей, еклектизм, ретроспективну всеохопність, фрагментарність, стирання межі між елітарним і масовим мистецтвом; ідею «смерті автора» та «смерті індивідуального тексту», тенденцію до антропоморфізації, фігуративності тощо» [15, с. 17], Г. Рудик доходить висновку, що згадані вище принципи не стали основоположними і визначальними для національного нефігуративного живопису. Аналізуючи не лише такий живопис, а й усе українське візуальне мистецтво взагалі, В. Сидоренко наголошує на національному поширенні та втіленні ідей постмодернізму. Г. Рудик, у свою чергу, пропонує розглядати український нефігуративний живопис «як прояв художнього модернізму в загальній культурній ситуації постмодерну» [15, с. 17]. Натомість В. Сидоренко розглядає нефігуративний живопис як окремий своєрідний феномен звернення українських митців кінця XX ст. до авангардних форм початку століття. При цьому дослідник відводить цьому феномену дуже важливу функцію, зазначаючи, що «реактивація авангарду відіграла важливу «амортизуючу» роль між переходом суспільного мислення від офіційно насаджуваного соцреалізму до постмодернізму» [16, с. 13].

В. Сидоренко також визначає прикметні риси українського постмодернізму у візуальному мистецтві [16, с. 12–13], які в систематизованому вигляді є такими: «запізнення» процесу адаптації постмодернізму на вітчизняних теренах, який поширився лише з кінця 1980-х рр.; поспішне руйнування традиційних і «поверхневе» засвоєння постмодерністських течій і форм (до них дослідник зараховує «нову фігуративніть», інсталяції, перформанс, відео-арт, ленд-арт тощо, які вимагали певного часового проміжку для своєї логічної адаптації); збіг радикального постмодерністського еклектизму з еклектичністю навколишнього життя (ми більш схильні до використання терміна «полістилізм», у самому визначенні якого вже закладено певний еклектизм); домінування живопису серед інших мистецьких форм; зміни у сфері естетичних уявлень малярства; поява специфічного українського «постмодерністського необароко»; застосування не лише незвичних форм творів, а й способів їх експонування, які автор окреслює поняттям «акціонізм».

Г. Скляренко вважає, що «постмодерністичне мистецтво другої половини 1980–1990-х рр. є закономірним етапом вітчизняного художнього розвитку, виступає нащадком і продовжувачем його традицій» [17, с. 135]. Дослідниця окреслює два «полюси» українського постмодернізму, між якими розмістився широкий діапазон його орієнтацій. Перший представлений художніми інтенціями А. Савадова, що «зафіксували в ньому найрадикальнішу позицію — відчуття загальної кризи мистецтва, де жодна форма, стиль, напрям, мова не здатні відбити навіть

приблизно сучасну реальність, що все більше ускладнюється, розшаровується, а тому завжди залишається ще однією ілюзією» [14, с. 130]. Другий полюс — більш поміркована стратегія О. Тістола, його проникливе вивчення специфіки українського культурного простору. Наразі можемо констатувати використання українськими художниками окремих принципів модерну і модернізму в створенні національного варіанту постмодерністського образотворчого мистецтва.

У середині 1980-х рр. в українському образотворчому мистецтві починає впроваджуватись полістилізм. Паралельно він з'являється і в музиці. Можна твердити, що саме полістилізм став тим поштовхом, який вивів українське мистецтво з доби застою і приєднав до світового художнього процесу. Саме полістилізм став і тим містком, через який здійснилось входження українського мистецтва у властивий світовій практиці творчий ритм. Цей метод мислення поєднує традиційне та інноваційне. Представники полістилізму не заперечують художніх традицій, вони будують на них індивідуальну творчість, досягаючи високого рівня художності.

Полістилізм як метод мислення стає чинником формування гіпертекстуальності. Мистецтво України 80–90-х рр. XX ст. можна визначити як «мистецтво гіпертексту», настільки воно специфічно відокремлене від усього, що колись народилося на терені національної образотворчості [6, с. 41]. Художники, що творять мистецтво гіпертексту, досить рішуче виступали проти будь-якої традиції. Винятком став лише європейський та американський модернізм.

Український живопис, як і інші види мистецтва кінця XX ст., демонструє новий погляд на художню творчість, авторство та суспільну функцію мистецтва. Відомо, що культура Європи доби Ренесансу поступово перетворила художню творчість на самостійну діяльність особистості. Згодом виробився культ неповторної творчої індивідуальності. Йоган Гейзінга зауважив кардинальну зміну суспільної функції мистецтва, яке «все більше і більше набувало визнання як абсолютно самостійна та виключно висока культурна цінність» [1]. Також Й. Гейзінга говорить про наявність шанувальників того чи іншого художника, про специфічне коло посвячених, які «грають у майстра». Щодо художника, то перед ним стоїть завдання підживлювати ігрову атмосферу, бути цікавим для шанувальників. У XX столітті механізмом гри блискуче володів С. Далі.

Образ «людини граючої» реалізується в постаті відомого українського режисера вірменського походження С. Параджанова. Як режисер він організовує гру у власний імідж, складовою якого стає творення колажів. Оригінальні колажі є суттєвим проявом світобачення митця та його творчої методології. Свої колажі С. Параджанов творив з безпосередністю геніальної дитини, «яка з нічого робить свою реальність» [9, с. 72]. Однією з ранніх композицій був колаж «Голгофа» (1973).

Кожна композиція С. Параджанова — це «нанизування на одну емоційну вісь багатьох асоціативних знаків» [9, с. 73]. З цієї гри народжується нова художня реальність. У колажах класичні образи перекомпоновуються, руйнується структура, гармонія перетворюється на хаос. Творчий метод митця був тісно пов'язаний з європейським трансавангардом 70-х рр. XX ст. Існує естетичний взаємозв'язок між візуальними колажами і принципом колажності в музиці, який був широко вживаним на ранній стадії музичної полістилістики. Яскравим прикладом застосування методу колажу в російській музиці може слугувати Перша симфонія А. Шнітке.

Не тільки як художник, а й як представник соціуму С. Параджанов уособлює тип барокової людини, повної енергії, неспокою, суперечностей. Необароковість засвідчено і в створених ним «Текстах». У них цитовано традицію, але водночас вони є продуктом унікального бачення митця. Гра з цитатою очевидна у «Варіаціях на теми Пінтуріккьо», «Кількох епізодах із життя Джоконди». Концепція гри ототожнює метод С. Параджанова з трансавангардом, невідомим митцям України аж до 1989 року. Художник випередив час на декілька десятиліть. Образний світ колажів «живе в специфічній рухомості на терезах між іронічним «прочитанням» взірця та, водночас, уклінно-захопленим ставленням до нового» [9, с. 74].

Можемо зробити висновок, що маємо справу з таємницею параджановського світобачення, яка, попри всі теоретизування та структурний аналіз, лишається таємницею. Колаж з його специфічним творчим методом став для майстра точним записником, а для глядача — зоровим утіленням майстрових легенд і притч. Постать С. Параджанова є далеко не самотньою

в сучасному вітчизняному постмодерністському просторі. Поряд можна поставити таких митців, як Т. Сільваші, О. Бабак, О. Чепелик.

Постмодернізм та його прояв — гіпертекстуальне мистецтво — мають безумовну перевагу в самому процесі народження образу. Художній образ живе не лише в просторі, а й у часі. Тому цілком зрозумілим стає тяжіння сучасних художників до дійства, що породжує увагу до відеотехніки та кінопроекції.

Український живописець Т. Сільваші від початку вражав неординарністю своїх полотен на тлі образно-стильового пошуку творчої молоді початку 80-х років. Т. Сільваші репрезентує тип художника-аналітика, схильного до міркування та умовиводу. Саме логічне начало сприяє народженню художньої емоції. Тиберій Сільваші у виході свого живопису з полотна на стіну чи стелю доводить, що «живопис у парадигмі постмодернізму залишається активним інструментом» [11, с. 106]. Він унаочнює нові перевтілення одвічного діалогу між живописцем і кольором. Колір у просторі викликає низку несподіваних асоціацій.

Останнє 20-річчя XX ст. стає періодом творчої розкутості, що звела нанівець штучно нав'язане мистецтво. Водночас це період продукування нових смаків та уподобань, попит на які реалізується в творчості сучасних митців. Для творчої людини завжди існувало поняття про реальний час особистої творчості та про позачасове життя мистецтва. «Час і простір як основні форми існування матерії, а також час як форма розвитку життя стали для Т. Сільваші предметом спеціального творчого вивчення» [12, с. 240]. У формах образотворчого мистецтва художник намагається осмислити основи філософії. Після поїздки до Середньої Азії було створено «Червоний ранок», «Два мінарети», «Хіва. В домі свято». У цих роботах митець зміг наблизитись до живописного втілення міфологічного часу. Підставою для виконання твору зі складним філософським змістом може, на думку автора, служити будь-яка буденна подія. «Аналітичність мислення Т. Сільваші несе в собі диференційоване сприйняття часу: космічний простір-час (віковічне) і реальний вимір часу (подієве)» [174, с. 243], тобто час «реальний» і час «астральний». Митець бачить час героєм своїх творів. Саме ця особливість пошуку вносить нову рису, своєрідний погляд на проблему відтворення часу.

Не можна оминути й того, що поширення процесу адаптації постмодернізму на українському ґрунті пов'язане із суспільно-політичними чинниками. Незалежність України відкрила шлях до свободи не лише політичної, а й творчої. З'являється вільна преса, мистецтво звільнилося від ідеологічного диктату, відроджуються різні форми демократичного життя. Негативним боком новітніх суспільно-політичних процесів стало те, що наприкінці 80-х — на початку 90-х рр. чимало художніх сил перемістилося за кордон і залишилося там. Істотною і єдиною перевагою художньої практики цього періоду стала свобода самореалізації. Символами вільної творчої особистості й досі лишаються Віктор Некрасов, Микола Лукаш, Алла Горська, Василь Стус, Сергій Параджанов — особистості, які в роки жахливих ідеологічних утисків зуміли «піти в проміжок абсолютної особистої свободи і нині зберігають колосальну силу сугестії для молодої України» [13, с. 82].

Завдяки зусиллям шістдесятників та художників 70–80-х рр. не вдалося перетворити Україну на безрідну територію. Мистецтво таких молодих митців, як О. Тістол, К. Реунов, А. Савадов, О. Голосій та інші не вписувалося в жодну з тогочасних схем — починалася доба постмодернізму. Українці привернули увагу не лише прогресивної критики, а й європейського та американського художнього ринку. Після десятиліть ідеологічної нормативності весь художній світ мав змогу відродитись — обрати власний шлях. Відбулася культурологічна революція, в якій більшість художників почала створювати нову національну модель мистецтва.

Категоричними формами постмодернізму українське суспільство зобов'язане уповільненому відмиранню радянської ментальності й водночас неприйняттю будь-якої альтернативи. Наприклад, образотворча продукція І. Чичкана пронизана духом непристойності і балаганного жаху. Принципами авторської позиції є епатажність та штучно створена нездарність, коли твір І. Чичкана через декілька хвилин споглядання стає нецікавим. Митця приваблюють низові категорії. Не маючи сил звільнитися від жаху, автор вдається до тем з кримінальної хроніки, втрачає можливість щось протиставити злочинним актам. Постмодерність «нової хвилі» працює на засадах творчого автоматизму як непрограмованого мистецтва.

Ілля Чичкан використовує теми шизофренічних відхилень («Дві сторони», «Лабораторія

світла», «Сплячі Принци України»). Складається враження, що мета художника — пошити в дурні глядача. Однак ці роботи відображають принципи постмодернізму — сміх з усіх та усього, іронію та гротеск, естетичний нігілізм. У їх конкретному національному прояві можна побачити і загрозу для суспільства, яке все-таки має на меті подолати бруд, цинізм, негаразди. Ліна Костенко на цю проблему має такий погляд: «Буквально на очах відбувається варваризація суспільства, що особливо небезпечно для націй, які не пройшли ще своїх престижних стадій, які в рецепціях світу ще не мають духовної аури і раптом одержали доступ до світової культури в її плебейській інтерпретації» [5, с. 23].

Можна дійти висновку, що найчастіше сучасний митець відтворює атмосферу абсурдності буття, в якій він сформувався як творча особистість. Саме ж національне візуальне мистецтво демонструє відсутність системи усталених цінностей. За такої відсутності особливої ролі набуває особиста позиція художника-постмодерніста, що полягає в індиферентності до подій життя. Образотворче мистецтво вирізняється також і суб'єктивністю реакції на дійсність, що породжує гру, клоунаду, карнавалізацію.

Однією з яскравих ознак прояву постмодерністських тенденцій в українському живописі стало бажання багатомовності та багатовимірності, що спричиняють полістилізм і гіпертекстуальність. Незважаючи на самобутність історичної ситуації, в якій розвивалось українське постмодерністське мистецтво, воно відображає кардинальні провідні методологічні, естетичні та стильові принципи постмодернізму. Безперечним став той факт, що творчість більшості українських митців має яскраве національне забарвлення. Проте їхні художні ідеї, образи та засоби художньої виразності загалом вписуються у постмодерністську культурну парадигму.

1. Гейзинга Й. Homo Ludens: статьи по истории культуры / Й. Гейзинга. — М.: Прогресс: Традиция. — 1997. — 191 с.

2. Герасимчук Л. Чуже чи наше? (Побіжні нотатки про постмодернізм у цивілізації) / Л. Герасимчук // Artline. — 1998. — № 7–8. — С. 80–81.

3. Затонский Д. В. Был ли «Дон Кихот» рыцарским романом? / Д. В. Затонский // Вопросы литературы. — 1986. — № 8. — С. 125.

4. Коваленко А. І. Творча спадщина І. Г. Мясоєдова (дослідження методу стилетворення в українському образотворчому мистецтві початку ХХ ст.): Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / А. І. Коваленко. — Львів, 2003. — 19 с.

5. Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала: лекція / Л. Костенко. — К.: КМ Academia, 1999. — 32 с.

6. Петрова О. Семантичне перехрестя. Форми художньої свідомості в мистецтві України 1985–1995 рр. / О. Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії: Статті. — К., 2004. — С. 39–47.

7. Петрова О. Між Сциллою потворного і Харибдою цинічного / Ольга Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії: Статті. — К., 2004. — С. 47–54.

8. Петрова О. Соціокультурний образ мистецьких контрастів / Ольга Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії: Статті. — К., 2004. — С. 55–62.

9. Петрова О. С. Параджанов як граюча людина в контексті мистецтва трансавангарду / Ольга Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії: Статті — К., 2004. — С. 72–75.

10. Петрова О. Фольклорні традиції в українській ілюстрації 70–80-х рр. ХХ ст. / Ольга Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії: Статті. — К., 2004. — С. 128–141.

11. Петрова О. Дещо з архіву та з сучасного мистецтва України / Ольга Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії: Статті. — К., 2004. — С. 87–107.

12. Петрова О. Простір-час у живописі Т. Сільваші / Ольга Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії: Статті. — К., 2004. — С. 239–243.

13. Петрова О. Десять років. Право на вибір / Ольга Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії: Статті. — К., 2004. — С. 80–85.

14. Рорти Р. Релятивизм: найденное и сделанное / Р. Рорти // Философский прагматизм Ричарда Рорти и российский контекст / РАН; Институт философии. — М.: Традиция, 1997. — 288 с.

15. Рудик Г. Б. Культурологічно-естетичні параметри українського нефігуративного живопису (90-ті роки ХХ ст.): Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Г. Б. Рудик. — К., 2001. — 23 с.

16. Сидоренко В. Д. Культурологічні аспекти художньо-стильової еволюції візуального мистецтва України (ХХ — початок ХХІ ст.): Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства:

спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / В. Д. Сидоренко. — Харків, 2004. — 18 с.

17. Скляренко Г. Я. Тенденції мистецтва другої половини 1980–1990-х рр. у контексті української культури / Г. Я. Скляренко // Мистецтвознавство України. — 1999. — № 3. — С. 127–136.

18. Соловйова Г. Г. Франкфуртская школа / Г. Г. Соловйова // Современная западная философия: Словарь. — М.: Политиздат, 1991. — С. 355–358.

19. Филлипов А. Ф. Современность и повседневная рациональность / А. Ф. Филлипов // Стратегия (Москва). — 1998. — № 1. — С. 32–40.

Борис КУЗЬМА,
голова Закарпатської організації НСХ України,
заслужений художник України

ФОРМУВАННЯ ВИХОВНИХ ІДЕАЛІВ НА ОСНОВІ ТРАДИЦІЙ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ

Б. Кузьма. Формування виховних ідеалів на основі традицій закарпатської школи живопису.

У статті йдеться про формування закарпатської школи живопису, про спадкоємність мистецьких поколінь, які її творили.

Ключові слова: Закарпатська школа живопису, Й. Бокшай, А. Ерделі, Ф. Манайло, А. Коцка, З. Шолтес, Г. Глюк, А. Кашшай.

Б. Кузьма. Формирование воспитательных идеалов на основе традиций закарпатской школы живописи.

В статье идет речь о формировании закарпатской школи живописи, о преемственности художественных поколений, которые ее создавали.

Ключевые слова: Закарпатская школа живописи, И. Бокшай, А. Эрдели, Ф. Манайло, А. Коцка, З. Шолтес, Г. Глюк, А. Кашшай.

B. Kuz'ma. Forming of educator ideals on the basis of traditions of Transcarpathian school of painting.

The article deals with forming of Transcarpathian school of painting and the succession of artistic generations that created it.

Keywords: Transcarpathian school of painting, Y. Bokshay, A. Erdeli, F. Manaylo, A. Kotska, Z. Sholtes, G. Glyuk, A. Kashshay.

Образотворче мистецтво Закарпаття, як і кожне художнє явище, має свою неповторну своєрідність, часові особливості, усталену систему засобів художньої виразності, що базуються на тривких, випробуваних десятиліттями місцевих художніх традиціях.

Далеко за межами області славляться праці народних майстрів Закарпаття — різьбярів, гончарів, заслуженим визнанням користуються вироби килимарства, вишивки, лозоплетіння, художньої обробки дерева. Професійне мистецтво краю живилось і досі надихається творчою енергією народної естетики. Саме з цього вічного джерела черпали натхнення видатні майстри пензля Й. Бокшай та А. Ерделі, які проклали магістральний шлях професійного живопису Закарпаття. Вони збудували той міцний фундамент фахової і образотворчої культури, на якому їх колеги, учні й послідовники звели багатогранну споруду самостійної художньої школи.

У 1945 р. Підкарпатська Русь увійшла до складу України, а 16 серпня 1946 р. було організовано Закарпатське відділення Спілки художників України. Першим головою оргкомітету, а потім — головою правління став А. Ерделі; членами спілки на час її заснування були Й. Бокшай, Е. Грабовський, Ф. Манайло, А. Коцка, З. Шолтес, А. Борецький, Е. Контратович, М. Роземберг, В. Свида, І. Гарапко та А. Добош.

Більшість закарпатських живописців долучились до когорти радянських митців цілком сформованими зрілими майстрами, з багатим життєвим і творчим досвідом, зі своїм художницьким світоглядом, уподобаннями, зі своїм колом тем та індивідуальною системою зображальності. На жаль, багатьом із них нова дійсність принесла драматичні випробування: «знавці» від партійної ідеології намагалися втиснути у вузькі рамки офіційного мистецтва їхню художню індивідуальність, приклеювали окремим митцям ярлики формалістів, космополітів