

УДК 75/76(477.87)“19/20”:7.071.1(477.87)Микита(043.5)

Гейза **Дьерке**

викладач кафедри монументального живопису, аспірант Львівської національної академії мистецтв

## **Становлення концепції «символьного пейзажу» у творчості Володимира Микити другої половини 1950 – початку 1970-х рр.**

© Дьерке Г., 2017

<http://doi.org/10.5281/zenodo.573920>

**Анотація.** Проаналізовано пейзажний доробок В. Микити другої половини 1950-х – початку 1970-х рр., виявлено джерела стильових інспірацій, особливості образно-пластичної мови й становлення концепції «символьного пейзажу» у творчості митця. Встановлено, що в ранніх пейзажних пошуках художника простежується кілька цілком своєрідних відтінків, пов'язаних із відтворенням конкретних натурних мотивів, пір року чи часу дня (друга половина 1950-х рр.); вираження через стани природи тих чи інших абстрактних понять (1963-1965 рр.); появою пейзажів-картин, на яких природа постає в епічних вимірах, формуванням «символьної» концепції пейзажу на зламі 1960-1970-х рр. Доведено, що стилєво еволюцію живописця визначали імпресіоністично-плернерні зацікавлення (друга половина 1950-х рр.); опанування постімпресіоністичним досвідом і рецепція манайлівського неофольклоризму (перша половина – середина 1960-х рр.); вільний рух у просторі художнього експерименту, послуговування формою, якнайкраще відповідною творчому задуму (на зламі 1960-1970-х рр.).

**Ключові слова:** пейзаж, плернерний колоризм, постімпресіоністичні інспірації, концепція «символьного пейзажу».

**П**остановка проблеми, аналіз останніх досліджень. Творчість Володимира Микити (нар. 1931 р.) – академіка Національної академії мистецтв України, народного художника України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка – одне з найяскравіших і найбільш репрезентативних явищ закарпатсько-

го образотворчого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Сформована під впливом модерністичного досвіду в його сприйнятті крізь творчість А. Ерделі, Ф. Манайла, Е. Кондратовича та етнокультури Карпат, вона обійняла основні етапи розвитку закарпатського художнього осередку, продемонструвала стійкість регіональних мистецьких традицій в умовах радянської цензури та соціокультурних трансформацій останніх десятиліть, утілила типологічні риси самобутнього феномену, означуваного поняттям «закарпатська художня школа».

Попри те, що доробок В. Микити є цілісним, внутрішньо диференційованим художнім явищем, локалізованим на межі історії та сьогодення української образотворчості, в академічному мистецтвознавстві він не отримав достатнього висвітлення. У дослідженнях радянського періоду творчість майстра розглядалася побіжно, нерідко з ідеологічно ангажованих позицій, або ж в обмежених часових проміжках (Г. Островський, О. Рожин, В. Рубан), згодом – у контексті ширших мистецтвознавчих питань (І. Небесник, О. Гаврош). Більшість публікацій мала художньо-критичний (Л. Біксей, О. Загаєцька, В. Мартиненко, Г. Островський, І. Поп, М. Приймич, О. Приходько, Г. Рижова, О. Сидор-Гібелінда, М. Сирохман, О. Федорук) або ж публіцистичний характер (М. Бабидорич, Б. Барбіл, В. Басараб, Л. Волга, Ю. Зейкан, І. Ільницький, Л. Кешеля, М. Тімков, С. Усик, М. Фединишинець, І. Чендей та ін.), а окремі аналітичні розвідки (О. Федорук, І. Павельчук, О. Гаврош) охопили не увесь спадок митця.

Відтак, актуальність обраної теми зумовлена відсутністю комплексного історико-мистецтвознавчого дослідження творчості Володимира Микити, репрезентативністю і непроминальністю доробку майстра. Особливої ваги в осмисленні творчої еволюції живописця набуває вивчення раннього періоду його діяльності (друга половина 1950-х – початок 1970-х рр.), у який сформувалися засадничі образно-пластичні концепти й напрями пейзажних пошуків митця.

Отже, мета статті – вивчити пейзажний доробок В. Микити другої половини 1950-х – початку 1970-х рр., виявити джерела стильових інспірацій, особливості образно-пластичної мови й дослідити становлення концепції «символьного пейзажу» у творчості художника.

Основні результати. Уже на ранніх етапах творчості поряд з портретом В. Микиту вабив пейзаж, вагомі досягнення у якому

припали на середину 1960-х рр. Захоплення не видається випадковим: в Ужгородському художньо-промисловому училищі викладав Й. Бокшай. Пейзажі посідали чільне місце у доробку А. Ерделі, а в повоєнні десятиліття – більшості закарпатських митців. Як і загалом у крайовому живописі, у пейзажі окреслилися дві лінії: бокшайівська, заснована на асиміляції в реалістичне формотворення пленерного колоризму, й ерделівська, суголосна модерністичному переосмисленню природних форм. Творчість В. Микити належала другій з них.

Ранні роботи живописця «Дворик Ерделія» (1956) та «Могила Ерделі» (1956), що вперше експонувалися на Обласній звітній виставці молодих художників Закарпаття (1956), а нині зберігаються у приватних колекціях Мукачеве та Ужгорода [2], мали меморіальний характер і закарбували спогад про наставника митця. Невеликі за форматом (40x32; 42x30), витримані у притишеній зеленаво-умбровій та вохристій гамі, вони приваблювали пленерністю кольоропису, свободою широкого пастозного письма, узагальненою ліпкою форм. Рівночасно було створено низку етюдів, переважно олією на картоні, що відображали той чи інший натурний мотив.

Уявлення про ранню манеру В. Микити формує «Біла хата» (1955) із зображенням сільської хижі біля ще безлистих дерев. Як і в більшості тогочасних пейзажів, основні об'єкти живописець зосереджує на середньому плані, з насолодою змішує фарби, утілює у густу соковиту фактуру ефекти освітлення й вібрації повітряних мас. Увиразнює м'яку оливково-умброву гаму багряним спалахом сонця на покрівлі та рамі вікна. Мотиви дерев, що структурують і ритмізують зображення, та історичної міської забудови зустрічаємо в композиції «Куточок Ужгорода» (1958), написаній м'яким широким мазком, наче напоєним вологою зимового дня.

Пейзажі, датовані другою половиною 1950-х рр., облічуються десятками, однак на художніх виставках експонувалися лиш окремі з них («Ранок», 1957; «Куток Ужгорода», 1958; «Осінь», 1959). Частина творів перебуває у приватній власності: на Закарпатті («Ранок», с. Кайданове, родина Шафарів) та у Словаччині («Куток Ужгорода», родина Галаговець) [2]. Чимало робіт – завершених композицій та етюдів – зберігається у приватному архіві митця («Біла хата», «Дворик Ерделі» та ін.).

Загалом, у межах раннього етапу творчості в пейзажних пошу-

ках В. Микити простежується кілька цілком своєрідних відтінків. На першому переважають відтворення конкретних натурних мотивів, пір року чи часу дня («Ранок», 1957; «Осінь», 1959). Для доробку 1963-1965 рр. характерне вираження через стани природи тих чи інших абстрактних понять – розквіту («Квітуча яблуня», 1965), згасання («Осінь», 1965), тихої журби. Згодом з'являються пейзажі-картини, на яких природа постає в епічних вимірах, композиція набуває чіткої архітектоніки, колір – декоративності, пластичне вирішення – виразності й простоти («Дерева», «Гірська рапсодія», 1967; «Гірські ритми», 1968). Остання третина десятиліття позначена створенням метажанрових концепційних полотен, суголосних тематичним картинам митця («Народна готика», «Електрифікація», 1968; «Самотність», «З верху на верх», 1973). Стилево еволюцію художника визначали імпресіоністично-пленерні зацікавлення (друга половина 1950-х рр.); опанування постімпресіоністичним досвідом і рецепція манайлівського неофольклоризму (перша половина – середина 1960-х рр.); вільний рух у просторі художнього експерименту, послуговування формою, якнайкраще відповідною творчому задуму на зламі 1960-1970-х рр. На початку 1960-х пейзажні мотиви, спершу – відлунням емоційних станів або ж увиразнювальним тлом, згодом – містким символом, увійшли до портретів майстра («Дівчина з Колочави», «Школярка», «Кол-госпний вівчар», 1960; «Смуток», 1966; «Моя мамка», 1967; «Дідо-садівник», 1968).

Властивий В. Микиті метод роботи над пейзажем сформувався на початок 1960-х рр. Спершу він не відрізнявся від традиційного з-поміж закарпатських живописців, які виходили писати на природу, у гори, й вдавалися до цього повсякчас. Зупинялися у селах, зазвичай у «доволі суворох, аскетичних умовах, осягали народне життя, побут горян» [1, арк. 118]. За спогадом художника, у ті роки організованих пленерів не було, виїздили поодиночі або ж невеликим гуртом: Ф. Манайло, А. Коцка, А. Шепа, Е. Контрагович, Й. Бокшай. Згодом митець виробив власну методику: «на натурі надихався, спостерігав, робив замальовки... Компонував у майстерні, пересмислював натурні враження, підпорядковуючи їх певній пластично-образній системі» [5, с. 21], синтезуючи та вивершуючи твір. Шукав художньої достовірності у переконанні, що побачене повинне «перебродити ..., созріти <...>. Тоді фальші не може бути. Коли на ходу замальовуєш – буде поверхнево», «важливо, щоб

художник усе через душу пропустив» [13]. Зауважимо, що до методів, котрі дозволяють уникнути другорядні подробиці та репрезентувати «не документальну, а символічну інформацію» про дійсність, вдавалися й інші закарпатські майстри (Ю. Герц, Г. Глюк, А. Коцка, Е. Кондратович) [8, с. 199-200].

Як зазначалося раніше, стильова еволюція В. Микити в ранній період творчості полягала в переході від широко написаного етюд до постімпресіоністичного виокремлення сутнісного, узагальнення, стилізації, ритмізації, побудови пластично самодостатнього пейзажного полотна. Зміну сповістили твори: декоративні, експресивні, з динамічним членуванням простору, виразними абрисами, співзвучні краєвидам А. Ерделі, міжвоєнному формотворенню Ф. Манайла, А. Шепі початку 1960-х рр. («Дорога на Палангу»; «В литовському селі», 1963). У низці композицій виокремився мотив дерева: алегорії розквіту («Квітуча яблуня», 1964) або ж згасання – сил природи, енергій життя («Осінь», 1965). До виразно постімпресіоністичного образотворення належать «Дерева» (1967) – раціонально-структурні, з матеріально-вагомою живописною поверхнею, умовно потрактованим простором і узагальненим масивом стовбурів і крон на тлі білястого неба та глибокої блакиті ріки.

Етапним символічним пейзажем кінця 1960-х стала «Електрифікація» (1968) – одне з перших «екологічних» полотен митця. Вдаючись до експресіоністичних засобів виразності, близьких ранньому Ф. Манайлу, В. Микита створив візуальну декларацію на захист природи – антитезу індустріальним мотивам у крайовому живописі радянських років. Руйнацію та відчай відобразили зболене червоне дерево, гілля якого нагадує крик, хаотичний відцентровий ритм, протиставлення спектрально протилежних барв, спазмовані абриси, осяяний мертвим сяйвом спустошений пагорб, ірреальна заграва, списи веж і високовольтні лінії, що зневолили тіло землі. Плакатно сугестивні екологічні образи зустрічаємо в інших творах митця («Пролісок», 1964; «Зона», 1990).

Зауважимо, що окремішні в закарпатському живописі «екологічні» твори В. Микити резонували проблемам нищення природи, забуття традицій предків, відриву від рідної землі, порушеним у романах І. Чендея («Птахи полишають гнізда...», 1965), О. Гончара («Собор», 1967), Л. Леонова («Ліс»), «селянській прозі» В. Астаф'єва, Ф. Абрамова, І. Васильєва, С. Залигіна, В. Распутіна, В. Шукшина,

у природоохоронних публікаціях на шпальтах періодичних видань 1960-х рр.

У майбутньому, окрім краєвидів («Оновлення», 1974; «Витри-валість», 1977; «Незламне», 1993), символний образ дерева увійшов до портретів і тематичних полотен митця («Дідо-садівник», 1968; «Весняні турботи», 1973; «Збір яблук», 1984). Концептуальне осмислення мотиву зустрічаємо й у інших закарпатських майстрів. Так, у «Воронні» (1936) та «Дідові-каліці» (1937) Е. Контратовича змертвілі дерева на тлі ірреальної заграви символізують пустку життя. Дерево як всесвіт, світ спомину, світ дитинства присутнє у «Дітях на вербі» та «Дитячих іграх» (1990-ті рр.). Від середини 1970-х рр. над графічною серією «Із життя дерев», що утілила медитації та філософські рефлексії, «сум, радість, спокій, байдужість, меланхолію та несамовитість» [7, с. 102], працював П. Бедзір. Символічно, у «антропоморфному керунку» [7, с. 104], мотив осягала Є. Кремницька («Скелет і дерево», 1970-ті рр.). Семантика Дерева життя увиразнила твори А. Шепи («Народне гуляння», 1972) та Т. Данилича («З-під каменю вода», 1999). На зламі ХХ – ХХІ ст. образ яблуневого саду як осередку гармонії з'явився у полотнах В. Приходька («Тепла пора. Яблуневий сад», «Яблунька», 2006; «Яблуневий сад», 2007).

Розмаїті образно-пластичні інтерпретації у творчості В. Микити отримав мотив гори – амбівалентний локус, що єднає верх і низ, небо, землю та потойбіччя, елемент етносеміосфери Карпат. У низці полотен присутня фольклорна тріада «гора – дерево – вода» [10, с. 521]. Так, у «Гірській рапсодії» (1967) протокубістичні площини прадавніх схилів утворюють музичне поліголосся, тонку партитуру блідо-жовтих, попелястих, синіх, бузкових тонів. Предковичні енергії природи, застиглу космогонію віддзеркалюють спектрально протилежні кольори, пружні абрисы та геометризовані форми «Гірських ритмів» (1968): із синім оком озера, стилізованими під народний наїв хижками і силуетами дерев. Закоріненість полотна в крайовій художній традиції підтверджують твори Ф. Манайла: «конструктивний» графічний аркуш «Гори. Вогнище» (1930-ті рр.), «Виноградники Червоні гори» (1943), «Гірський пейзаж» (друга половина 1960-х рр.).

З-поміж творів, у яких мотив гори набув найвиразнішого символічного звучання – метажанрові «Самотність» і «Зверху на верх» (1973), що не раз ставали предметом мистецтвознавчих інтерпре-

тацій і визнавалися одними з кращих у доробку митця. Так, пластичним вираженням здолання перепон «З верху на верх» вважав Г. Островський. Як символ творчих шукань полотно тлумачила В. Мартиненко [6, с. 4]. Непроминальну вартісність композиції, її конструктивну лапідарність, високу міру узагальнення мистецької думки, що «сягає краю людської щоденної нужди, а може, людського верховинського пробудження», асоціативний зв'язок образу з несінням хреста відзначав О. Федорук [12, с. 2].

Першочергового значення у втіленні авторської ідеї на полотні «З верху на верх» набула поширена у світовому живописі організація картинного простору, заснована на суміщенні зображення із зовнішньою межею полотна. Завдяки їй гори наче увійшли у світ глядача, унаявнили свою неосяжність, утворили універсальний епічний топос, у якому нема інших координат, аніж «з верху на верх». При схожості пластико-колористичного вирішення інакшу образну структуру має «Самотність», де пронизливу трагічну тему відтворено глибоким смутком синього, асоційованим зі спалахом останньої надії карміном куща, ритмом доцентрових ліній, що сходяться у глибоку гірську прірву, звідки нема вороття. Важливо, що в обох випадках художник уперше у пейзажі застосував підпорядковану образному задумові авторську змішану техніку, ефект об'ємного синкопованого письма з наданням гладкої фактури поверхні полотна. Властиве енкаустиці поєднання фарбових пігментів із бджолиним воском, комбінацію олії, акрилу, темпер та колажу зустрічаємо в інших полотнах митця.

Особливістю розглянутих творів є постімпресіоністична реалізація «не враження, а стабільного візуального чуттєвого сприйняття» [4, с. 55], пантеїстична одухотвореність природи, єдність її естетичних та етичних ознак, епічна інтонація автора й споглядальна позиція глядача. Суттєво, що сформований у 1960-х тип епічного пейзажу-картини зустрічається у творчості майстра пізніших часів («Затока о. Ширава», 1977; «Воловецькі полонини», 1978; «Після дощів», 1979; «На Міжгірщині», 1980; «Береги Ужа», 1982; «Оранка», 1983; «Літній день», 1984 та ін.).

Чільне місце в доробку В. Микити посів мотив дерев'яної церкви, спочатку – архітектурної пам'ятки, згодом – символу, що увібрав пам'ять століть. Перший краєвид із зображенням старовинної сакральної будівлі, «Ужоцька церква», був створений 1961 р. й експонований на обласній тематичній виставці «Історико-архітек-

турний пам'ятник Закарпаття» (1969). 1966 роком датовані «Замок», «Архітектурний пам'ятник Закарпаття» та «Невицький замок» – виконана темперою на картоні експресивна композиція з розлогим стилізованим деревом і спорудою на казково-синій горі.

Мотив пам'яткової дерев'яної церкви, розташованої у центрі композиції на середньому плані, з-поміж дерев, на тлі карпатських хребтів, зустрічаємо у доробку В. Микити наступних років: «Костринська церква», 1978; Замок «Красна горка», 1987; «Струківська церква», 1991; «Церква у Бистрому», 1993; «Церква в с. Соль», «Церква в с. Вишка», 1994; «Костринська церква», 1995; «Вид на церкву», 1999; «Церква у Буківцях», 2003; «Доманинська церква», «Костринська церква», 2013.

Символьного вираження мотив набув у полотні «Народна готика» (1968) – одному з кращих у творчості митця. Використовуючи вертикальний формат, художник моделює багаточаровий сфероподібний протокубістичний простір, у якому старовинна готична церква, похилений хрест, пагорб, на якому розташована споруда, і пасмо пралісів постають самодостатнім культурним всесвітом, реальним і примарним, котрий був, є, однак ось-ось зникне. Розкриттю задуму сприяють поліфонічна мелодика ліній, фактурне урізноманітнення поверхонь, сумний та урочистий сріблястий колорит. Слід погодитися з М. Сирохманом, що етапність композиції в доробку живописця засвідчує використання віднайденого концепту в пізніших творах: «Готиці» (1989), де картина на мольберті протиставлена індустріальному тлу та «Великодньому натюрморті» (1993) з арт-об'єктом у святковому обійсті [9, с. 20]. Образ церкви зустрічається у портретах («Смуток», 1966) та тематичних полотнах майстра («До храму», 1990).

Зауважимо, що пам'яткові дерев'яні церкви зображало чимало закарпатських живописців – Й. Бокшай («Ужоцька церква», 1936), А. Коцка («Церква XVIII ст. в с. Ужок», 1935), Г. Глюк («Дерев'яна церква»), А. Кашшай («Церква в горах», 1964), В. Габда («Церква в Ясінях», 1968), З. Шолтес («Дерев'яна церква», 1970), І. Ілько («Церква в селі Колодному», 1960; «Струківська церква», 1961; «Пам'ятка архітектури», 1970), Ю. Герц («Васильківська церква /с. Сіль/», 1997; «Миколаївська церква», 2000). У окремих випадках будівля набувала образного значення: первня ієрархії природного, повсякденного, обрядового рівнів буття, як у творі А. Коцки «За звичаєм» (1935), одухотвореної істоти, як у експресіоністичному манайлівському



«Від церкви» (1940), центру святково-обрядового життя, як у мерехтливо-мозаїчних роботах Ю. Герца («Різдвяний день», 1990; «Зима на Верховині», 1992; «Народне гуляння», 2004). Переконані, що на тлі здобутків закарпатського живопису полотно В. Микити вирізняє надзвичайна місткість, осмислення церкви як символу, що репрезентує все верховинське життя [9, с. 18]. Саме цим «Народна готика» близька однойменному твору Ф. Манайла (1941), у котрому завмерлі старовинні сакральні споруди символізують лихоліття й настання всенародних страждань.

Образно-пластичною знахідкою В. Микити раннього періоду творчості є тип зимового пейзажу із завищеним обрієм, земною поверхнею, що займає усю картинну площину, ритмізованими групами дерев, тинами, ошатними хатами, де під високими засніженими покрівлями тепліє життя («Двори», «Надвечір'я», 1970; «Зимовий мотив», 1972). Декоративний, лаконічний, із чіткою повторюваною ритмікою, закорінений у народному мистецтві, він відображає прадавні уявлення про взаємопереходи «свого» і «чужого» просторів [11, с. 581-582], мікрокосмів обійстя та селища, осмислених як складники світу Карпат. Сформований на початку 1970-х рр. стилізований зимовий краєвид присутній у доробку В. Микити наступних десятиліть («Село під полонинами», 1978; «Спокій», 1986; «Іній», 1988; «Село минулого», 1998; «Зимовий захід сонця», 2001; «Приселок с. Потік», 2002; «Хати під полонинами», 2003; «На краю села», 2006; «Відлуння», 1986; «Зимові двори», 2008; «Старі хати», 2009. Декоративно потрактовані зимові мотиви увійшли до тематичних полотен митця («Новина», 1970; «Вечірній ганок», 1982; «Дай, Боже, добрий день», «З онукою», 1992; «Цімборки», 2000; «На поточку прали», 2001.). Віднаходимо їх й у творчості інших закарпатських майстрів (А. Шепи «Взимку»; І. Ілька «Вечір. Село Річка», 1959 та ін.).

Окремо слід розглянути акварельні пейзажі В. Микити: «Гірське озеро», «Гірське селище», «Гори» (1968), «Вечір», «Сонячний день» (1969), «Гора» (1970), експоновані на I та II Республіканських виставках акварелі в Києві (1969, 1972) та Всесоюзних експозиціях акварелі в Москві (1969, 1970, 1972). Зберігаючи властиву краєвидам майстра архітектонічність, картинну вивершеність і декоративність, вони увібрали притаманну акварельній техніці легкість письма, сповнилися маестрійними патьоками та відмивками, повітряною грою кольорів. Зауважимо, що в закарпатському образотворчому мистецтві акварель не отримала значного поши-

рення. У жанрі пейзажу до неї зверталися Ф. Манайло («Над річкою», 1933; «Над селом», 1934), А. Кашшай («Похмурий день» / кін. 1960-х рр.), Ш. Петкі («Зима», 1960; «Вечоріє», 1969), згодом – В. Скакандій («Залишки минулого», 1981; «Стара Верховина», 1994; «Ранок в Щербовці», 2004 та ін.), М. Пийтер («Золото Карпат», 1995), В. Гангур («Ритми мого краю», 1992). У творчості В. Микити досвід акварельних пейзажних студій обійняв 1960-ті рр. й набув актуалізації у пізній період діяльності митця («Приселок під Полонинами», 2003).

Висновки. Отже, пейзаж став другим, поряд з портретом, провідним спрямуванням творчих пошуків В. Микити другої половини 1950-х – початку 1970-х рр. Стилево його еволюція зводилася до переходу від імпресійності ранніх етюдів до постімпресіоністичного узагальнення та віднайдення синтетичних стильових вирішень на зламі 1960-1970-х рр. Концепційно шлях майстра пролягав від конкретного натурного мотиву до епічного відтворення природи й символічного пейзажу-картини, заснованого на мотивах дерева, церкви, гори. Надзвичайна змістова наповненість, монументальність, інтерпретативна відкритість подібних творів, їхній зв'язок з «позатекстовими» смисловими рядами [14, с. 67] – екзистенційними темами, етнокультурним макрокосмом і сьогоденням Карпат, дозволяє констатувати формування у творчості живописця оригінального смислового «символьного пейзажу», спорідненого з образними знахідками Ф. Манайла й авторськими тематичними візіями зламу 1960-1970-х рр. Не випадково, віднайдені в пейзажах символічні концепти резонуючим змістовим елементом увійшли до портретів («Дідо казкар», «Смуток», «Моя мамка»), натюрмортів («Великодній натюрморт»), жанрових творів митця («Дідо-садівник», «Весняні турботи», «Збір яблук» тощо).

Загалом, у другій половині 1950-х – на початку 1970-х рр. В. Микита на обласних, регіональних, республіканських, всесоюзних і міжнародних виставках експонував близько 45-ти пейзажних робіт.

1. Державний архів Закарпатської області, м. Ужгород (ДАЗО), Ф. – Р-1544, оп. – 1, од. зб. – 69, арк. – 175.
2. Поточний архів Закарпатської обласної організації Національної спілки художників України. Особова справа Микити Володимира. –

- 1962–2016 рр. Список произведений художника Микиты Владимира Васильевича. 1971 р. – 6/а.
3. Бріцина О.Ю. Українська усна традиційна проза : питання текстології та виконавства / О.Ю. Бріцина. – К. : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2006. – 397 с.
  4. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. – 2-е изд., испр. / М. Герман. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 480 с. : ил.
  5. Мартиненко В. Зрілість митця / В. Мартиненко, М. Романишин // Образотворче мистецтво. – 1980. – № 3. – С. 20-21.
  6. Мартиненко В. Оглянувшись з калинового мосту / В. Мартиненко // Новини Закарпаття. – 1991. – № 21. – 31 січ. – С. 4-5.
  7. Небесник І.І. Графічне мистецтво Закарпаття другої половини ХХ ст. : етапи розвитку, стилістичні особливості: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Небесник Іван Іванович. – Львів, 2015. – 190 с.
  8. Павельчук І.А. Досвід постімпресіоністичного експерименту в творчості Володимира Микити / І.А. Павельчук // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць ІПСМ НАМ України / [ред. кол. А.В. Чебикін, О.К. Федорук та ін.]. – К. : Фенікс, 2012. – Вип. 12. – С. 32-39.
  9. Сирохман М. Шлях до вершин, що триває... / М. Сирохман // Музей народного життя Володимира Микити : альбом. – Ужгород : Вид-во О. Гаркуші, 2016. – 188 с. : іл.
  10. Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5-ти тт. / [под общ. ред. Н.И. Толстого]. – М. : Международные отношения, 1995. – Т. 1. – 578 с.
  11. Славянские древности. Этнолингвистический словарь : в 5-ти тт. / [под общ. ред. Т.А. Агапкиной, Л.Н. Виноградовой, В.Я. Петрухина, С.М. Толстой]. – М. : Международные отношения, 1995-2012. – Т. 4. – 2008. – 656 с.
  12. Федорук О. Хвала тобі, людино! / О. Федорук // Володимир Микита : [альбом]. – К. : Артанія Нова, 2006. – С. 2-3.
  13. Таїна одухотворення : кіноарис про творчість В. Микити. 2000 р. [Електронний ресурс] / Володимир Микита. – режим доступу : <http://mykyta.com.ua/index.php/login-form>
  14. Лотман Ю.М. Статті по семиотике культуры и искусства / Ю.М. Лотман. – СПб. : Академический проект, 2002. – 544 с.

#### ANNOTATION

**Géza Györke. Formation concept «Landscape character» in the work Vladimir Nikita second half of 1950 - early 1970's.** Analysed the landscape works of V. Mykyta second half of the 1950s - early 1970s, considered the stylistic influence, especially figurative and plastic language, the emergence

of the concept of «symbolic landscape» in the artist's work. It was found that in the early masters of the search landscape stands out quite a few distinct periods associated with: a reflection of the specific natural motifs, seasons or days (second half of the 1950 s.); incarnation in the states of nature of certain abstract concepts (1963-1965 gg.); advent-epic paintings of landscapes, the formation of «symbolic» landscape concept at the turn of 1960-1970-ies. It is proved that the stylistic evolution of the artist's impressionistic-measured plain-air hobbies (second half of the 1950 s.); mastery of post-Impressionists experience and perception Manaylos neofolklor (first floor – the mid-1960s.); free movement in the space of artistic experimentation, the use of forms that best reveal the artistic design at the turn of 1960-1970-ies.

**Keywords:** landscape, plain-air colourism, post-Impressionistic influence, the concept of symbolic landscape.

#### АННОТАЦИЯ

**Гейза Дьерке. Становление концепции «символьного пейзажа» в творчестве Владимира Микиты второй половины 1950 – начала 1970-х гг.** Проанализированы пейзажные произведения В. Микиты второй половины 1950-х – начала 1970-х гг., рассмотрены стилистические влияния, особенности образно-пластического языка, становление концепции «символического пейзажа» в творчестве художника. Установлено, что в ранних пейзажных поисках мастера выделяется несколько вполне самостоятельных периодов, связанных с: отражением конкретных натуральных мотивов, времен года или дня (вторая половина 1950-х гг.); воплощением в состояниях природы тех или иных абстрактных понятий (1963-1965 гг.); появлением эпических пейзажей-картин, формированием «символистической» концепции пейзажа на рубеже 1960-1970-х гг. Доказано, что стилистическую эволюцию художника определяли импрессионистически-плернерные увлечения (вторая половина 1950-х гг.); овладение постимпрессионистическим опытом и восприятие манайловского неофольклоризма (первая половина – середина 1960-х гг.); свободное движение в пространстве художественного эксперимента, использование форм, наиболее полно раскрывающих художественный замысел на рубеже 1960-1970-х гг.

**Ключевые слова:** пейзаж, плернерный колоризм, постимпрессионистические влияния, концепция «символического пейзажа».