

6. Bokan V. Kulturolohiia: Navch. posibnyk. – K., 2000.
7. Gnatenko P. I., Pavlenko V. N. Identichnost': Filosofskiy i psikhologicheskyy analiz. – K.: Art-Press, 1999.
8. Yevtukh V.B., Troshchynskiy V.P., Aza L.O. Mizhetchna intehratsiia: postanovka problemy v ukrainskomu konteksti: Navch. posibnyk. – K., 2003.
9. Etnohrafiia Ukrainy: Navch. posibnyk / Za red. S.A. Makarchyka. – Lviv, 1994.
10. Entsyklopediia etnokulturoznavstva. Chastyna persha: Osoba, natsiia, kultura. Knyha persha. – K., 2000; Chastyna persha. Knyha druha. – K., 2001; Chastyna persha. Knyha tretia. – K., 2001; Chastyna druha: Kultura i mystetstvo v etnonatsionalnomu vymiri. – K., 2001.
11. Kultura i pobut naseleння Ukrainy: Navch. posibnyk. Vyd. 2-e dop. i pereroblene. – K., 1993.
12. Krupnyk JI. O. Istoriia Ukrainy: formuvannya etnosiv, natsii, derzhavnosti: Navch. posibnyk / L. O. Krupnyk – K.: Tsentr uchbovoi literatury, 2009. -216 s.
13. Lovochkina A.M. Etnopsykholohiia: Navch. posibnyk. – K., 2002.
14. Loiko L.I. Hromadski orhanizatsii etnichnykh menshyn Ukrainy: pryroda, lehitymnist, diialnist: Monohrafiia. – K.: PTs "Foliant", 2005. – 634 s.
15. Mohylnyi A. P. Kultura i osobystist.: – K.: Vyshcha shk., 2002.
16. Nelha O.V. Teoriia etnosu: Kurs leksii. – K., 1997.
17. Sokolovskiy S. V. Paradigmy etnologicheskogo znaniya II Etnologicheskoe obozrenie. – 1994. – № 2. – S. 3-17.
18. Sorokin P. Chelovek, tsivilizatsiya, obshchestvo. – M.: Politizdat, 1992.
19. Sikevich 3. V. Sotsiologiya i psikhologiya natsional'nykh otnosheniy: Uchebnoe posobie.- SPb, 1999.
20. Shul'ga N. A. Etnicheskaya samoidentifikatsiya lichnosti. – K.: In-t sotsiologii NAN Ukrainy, 1996.

Кдирова І. О.

Етнічність як фактор культурної самоорганізації багатонаціонального українського суспільства

Автор статті висвітлює поняття етнічної приналежності як основного фактору самоорганізації етнічного розмаїття України. Формування багатонаціонального українського суспільства передбачає усвідомлення людьми своєї етнічної спільності, національних цінностей, мови, території та культури. Відчуття причетності національних спільнот до розбудови державності та культури сприяє становленню власної національної гідності та патріотизму.

Ключові слова: етнос, етнічна приналежність, етнічна культура, національна ідентифікація, громадські організації національних меншин, національна єдність.

Кдырова И. О.

Этничность как фактор культурной самоорганизации многонационального украинского общества

Автор статьи освещает понятие этнической принадлежности как основного фактора самоорганизации этнического разнообразия Украины. Формирование многонационального украинского общества предусматривает осознание людьми своей этнической общности, национальных ценностей, языка, территории и культуры. Ощущение причастности национальных сообществ к перестройке государственности и культуры способствует утверждению собственного национального достоинства и патриотизма.

Ключевые слова: этнос, этническая принадлежность, этническая культура, национальная идентификация, общественные организации национальных меньшинств, национальное единство.

УДК 75.03 (477.87) "19"

Павельчук Іванна Андріївна
кандидат мистецтвознавства, доцент

ПОСТІМПРЕСІОНІСТИЧНИЙ КОЛОРИЗМ В УКРАЇНІ 60-80-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: методи узагальнення емпіричного досвіду

У статті розглядаються творчі практики художнього узагальнення, що використовувалися в українському постімпресіоністичному колоризмі впродовж 60-80-х років ХХ століття. Оскільки переоцінка емпіричного досвіду пов'язана з суб'єктивними чинниками індивідуального світосприйняття, порушується проблема існування різних методів творчого перетворення, які аналізуються та класифікуються в публікації.

Ключові слова: емпіричний досвід, враження, узагальнення, метод, постімпресіонізм, символ, метафора.

Індивідуальна організації творчої діяльності реалізується шляхом переусвідомлення емпіричної дійсності, отож, потреба визначення об'єктивних передумов художнього процесу та класифікація методів творення – актуальна проблема сучасного мистецтвознавства. Автор має на меті проаналізувати індивідуальні практики образотворчого узагальнення та класифікувати їх завдяки аналізу живописної спадщини видатних українських колористів.

В опрацюванні статті використовувалися матеріали каталогів та альбомів, опублікованих до відкриття персональних виставок українських колористів [1; 2; 3; 12]. Важливими виявилися спостереження українських мистецтвознавців, що стосуються творчості окремих майстрів [5; 10]. У написанні

публікації також використовувалися наукові розвідки автора [6; 7; 8]. Не втратили актуальності і дослідження швейцарського вченого Вернера Гофмана, присвячені аналізу французького неоімпресіонізму [11, 204–245]. Опрацьований джерелознавчий матеріал виявився корисним для подальшого усвідомлення процесів індивідуального становлення українських митців. Однак проблема існування індивідуальних методів образотворчого узагальнення залишилася поза увагою українських фахівців і лишається актуальною.

Концептуальна переорієнтація образотворчого дискурсу межі XIX–XX століть у бік символічних узагальнень була спричинена втому мистецьких кіл від невпинної жаги дійсності в практиці реалістів та імпресіоністів [11, 217]. Тенденція до художніх ідеалізацій емпіричного досвіду, що зародилася в цей історичний момент у контексті символічного напрямку, природно перейшла в мистецький простір наступного століття і адаптувалася в образотворчих практиках інших європейських країн, зокрема в Україні. Отож, концептуальні засади українських послідовників постімпресіоністичного кольоропису базувалися на переконаннях про створення нової образотворчої реальності через звищення Природи до стану універсальної метафори.

Оскільки переоцінка емпіричного досвіду завжди пов'язана із суб'єктивними чинниками світо–сприйняття, завдяки яким здійснюється трансформація природного першоджерела в свідомості художника, це дало підстави порушити у дослідженні проблему існування методів художнього узагальнення в практиці постімпресіоністичного проекту на території України XX століття. У нашому дослідженні ми вводимо поняття метод образотворчої корекції – як систематизовану сукупність індивідуально-послідовних кроків, які здійснював колорист у власній практиці для досягнення творчої мети – перетворення природи до стану універсального ідеалу. Через індивідуальні методи організації творчої діяльності відбувався процес рефлексивного переусвідомлення дійсності, що забезпечував практичний перехід свідомості творця від стану осягнення до стану творення. Під час аналізу з'ясувалося, що один і той самий український колорист в різних жанрах своєї живописної практики використовував одночасно декілька методів образотворчої корекції, хоча нами були встановлені факти поодиноких винятків¹. Отож, актуалізувалася потреба визначити передумови, обов'язкові для реалізації методів корекції, та необхідність класифікувати їх. Перманентною умовою постімпресіоністичних інтерпретацій є наявність природного першоджерела, без якого потенційне "удосконалення" реальності було б неможливим [9, 54]. На підставі аналізу природи система постімпресіоністичного образотворення ініціювала подальшу ревізію "кордонів дійсності", які з метою збільшення коефіцієнту уявного наполегливо розсувалися творцями. Тенденція до "поліпшення" реальності в колі українських наступників постімпресіонізму визначила об'єктивні потреби майбутнього творчого процесу. Для потенційної можливості "поліпшувати" природу в ході індивідуальних імпровізацій художник був зобов'язаний володіти основами академічної майстерності, позаяк процедура художнього узагальнення передбачала висхідне знання першоджерела.

Як не парадоксально це усвідомлювати сьогодні, але високі стандарти художньої освіти на території СРСР та навіть практика окремих митців на ниві соцреалізму виявилися ефективними для багатьох українських колористів, які в період хрущовської "відлиги" нарешті віддалилися від засад документального відтворення природи [7, 97]. Однак у першій декаді XXI століття тенденція українського мистецтвознавства, що й досі зараховує діяльність представників так званого офіційного мистецтва, виключно до напрямку соцреалізму, ще не відійшла у тоталітарне минуле. Згаданий підхід сьогодні не можна визнати коректним, особливо у тих випадках, коли з'ясується, що митець працював на теренах соцреалізму обмежений період часу, не присвячуючи "правовірному" методу цілковито все своє життя.

Опрацьовуючи живописну спадщину закарпатських колористів Гаврила Глюка (1912–1983), Андрія Коцьки (1911–1987) та київської художниці Тетяни Яблонської (1917–2005), творчість яких увійшла до історії українського мистецтва XX століття як приналежна до соцреалізму, ми з'ясували, що наприкінці 1950-х згадані митці відійшли від офіційного напрямку малярства і сконцентрували творчу увагу на потенційних можливостях хроматичного колоризму. Подальший індивідуально-творчий розвиток згаданих митців в період 1960–1980-х років підтверджує, що усі вони відмовилися від тотального віддзеркалення з природи. Колористи виявилися настільки обізнаними рисувальниками, що неодноразово створювали складні композиції просто з пам'яті: Г. Глюк ("Обід", 1975, Ужгородська меморіальна кімната-музей); А. Коцька ("У свято", 1977, Ж-1454, Закарпатський образотворчий музей ім. Й. Бокшая); Т. Яблонська ("Лебеді", 1966, ЖС-1893, Національний художній музей України).

Метод створення вигаданих образів суто з пам'яті набув поширення в колі закарпатських колористів. Ним часто користувалися Олег Гарагонич (1952–2014), Юрій Герц, Ернест Контратович (1912–2009), Володимир Микита, Антон Шепя. Як розповідав мукачівський колорист О. Гарагонич, просто з пам'яті були написані його панорамні краєвиди: "Березень" (1999), "Осінь. Ясний день" (2003), "Урочище. Весна" (2005), "Весняний вечір" (2010) – усі є власністю родини художника². Із бесід з ужгородськими митцями та їхніми вихованцями ми довідалися, що метод художнього узагальнення з пам'яті найчастіше використовувався художниками при створенні багатофігурних тематичних композицій у Ю. Герца, Е. Контратовича (1912–2009), В. Микити³, А. Щепи. Переважна частина програмних композицій Ю. Герца, що сьогодні зберігається у фондах Закарпатського образотворчого музею імені Йосипа Бокшая, створювалася за твердженням митця просто з пам'яті в період 1970-

1980-х років: "Святова Верховина" (1976, Ж-1217), "Верховинське весілля" (1978, Ж-1340), "Молоді", (1979, Ж-1549)⁴. Збереглися спогади Е. Кондратовича⁵, опубліковані за життя художника, в яких колорист роз'яснює доцільність використання згаданого творчого методу: "А коли я брався за створення тематичних картин, то писав їх з життя сільського люду, як наприклад "Робота в полі", "Женці", "Колиска під яблунею", "Мати з дитиною", "Весільна процесія", "Діти на вербі", "Танці", "Маски". Хочу підкреслити, що дані картини я малював по пам'яті, без натурщиків. Такий творчий метод здавався мені найкращим у писанні картин жанрового характеру, адже я міг вільно компоувати" [2, 3].

Метод образотворчого узагальнення просто з пам'яті використовує ужгородський колорист А. Шепя⁶. В його композиціях 1960-х років починають домінувати мотиви із змалюванням чисельних масових сцен із життя закарпатців. Образ українців глобалізується колористом до масштабу неподільного монолітного організму – народу. Ствердження унітарного архетипу українства переважає в тематичних композиціях А. Шепи 1960-2000-х років, що сьогодні зберігаються в майстерні художника: "Народне гуляння" (1968), "Гуцульський ярмарок" (1970), "На ринок" (1991), "Гуцульське весілля" (2000), "Великдень" (2001), "3 вечорниць" (2003).

Відтак з роками розкрилося, що для згаданих українських колористів узагальнювати образи просто з пам'яті виявилось навіть простішим, бо зникали дріб'язкові другорядні подробиці, образи майбутніх героїв попередньо спрощувалися вже у свідомості. Спогади про колись побачені образи ставали репрезентантами не документальної, а символічної інформації про подію. За таких обставин доречно пригадати висновки В. Гофмана, який проводить паралелі між концептуальними засадами синтетичного формоутворення в малярстві французьких постімпресіоністів та філософською доктриною А. Шопенгауера (1788-1860), за якою будь-який зміст завжди пов'язаний із носіями різного рівня" [11, 217]. Практика інформативних міграцій стала ефективним методом художнього узагальнення, при цьому звертаємо увагу на ту обставину, що в якості відправного першоджерела колористи не обов'язково використовували образи лише з власної творчості.

Приміром, під час нашого спостереження з'ясувалося, що архетипи Глюківських селянок, постаті яких завжди змалювано спиною до глядача і в контражурі, виразно нагадують образи угорського живописця Йозефа Кошти (1861-1949). З біографії Г. Глюка відомо, що він навчався у Будапешті в період 1926-1933 рр., а прийомна донька художника повідомила, що митець відвідував Будапешт впродовж усього життя, отож, він не міг не знати іконографію творів Й. Кошти зі збірки Угорської Національної галереї.

Спостереження підтвердили, що існують більш опосередковані форми інформативно-образних трансляцій, коли в пам'яті художника залишався не конкретний образ, а типова композиційна структура. В розробках архетипу українки А. Коцки "Подруги" (1970), "Дівчата" (1970) ясно прочитується іконографія "Святих дів" відома в сакральному малярстві. Обличчя дівчат в хустках, які щільно примикають головами одна до одної, побудовані таким чином, як це зазвичай робилося в сценах змалювання святих з німбами [8, 186].

Проаналізований метод художнього узагальнення просто з пам'яті, який став провідним інструментом при створенні постімпресіоністичних імпровізацій 1950-1980-х років у малярстві названих колористів, ми визначаємо як інформативно-рефлекторний, оскільки за своєю специфікою він в першу чергу спирався на рефлексії та інтуїцію. Однак, не усі українські колористи, яких ми зараховуємо до послідовників постімпресіоністичного колоризму створювали образи таким чином. Упродовж дослідження 2010-2014-х років ми виявили три інші методи образотворчих корекцій, за допомогою яких здійснювався процес подальшої метафоризації емпіричного об'єкта. Ці індивідуально-творчі методи відрізнялися специфікою суб'єктивно-раціональної доцільності та практичними підходами організації художнього процесу.

Один із згаданих методів полягав у тому, що для створення майбутньої метафори художник використовував не живу природу, не власні спогади про неї, а наявні плернерні попередньо створені ескізи, іноді, навіть декілька десятиліть тому. Так працював ужгородський колорист А. Коцка, про що свідчать ідентичні постановки 1950-1980-х років зі збірки Меморіальної квартири-музею. В період 1950-х років художник часто виїжджав на природу, аби малювати краєвиди з природи. Через тридцять років, у 80-і, сімдесятилітній А. Коцка вже не мав такої життєствердної енергії, яка раніше дозволяла йому вільно сходити на верховини Карпатських перевалів. До того ж, за півстоліття щоденної праці в майстерні митця зібралася велика кількість написаних з природи етюдів, сюжети яких живописець майже не змінював роками, а просто по-новому інтерпретував [5, 8]. Тому для створення нових формальних композицій А. Коцка нерідко використовував ескізи попередніх десятиліть.

Зразком "еволюціонуючих" архетипів у живопису А. Коцки є парний портрет дівчат-підлітків на тлі карпатських верховин "Синевирські дівчата". Перші варіанти згаданого мотиву датуються 1958-ми роками, а кінцевий узагальнений мотив належить до 1968-х років. Композиція 1980-х відтворює ті самі образи, ті самі рухи, той самий фактаж і краєвид, однак перший варіант створено на засадах реалістичного віддзеркалення природи, а останній – за нормами символічних узагальнень хроматичного символізму. Ущільнення художнього змісту спричинило перемену назв художніх творів А. Коцки, який у 1980-ті почав керуватися філософськими, а не вербальними категоріями. У цей період життя митець перестав називати праці на кшталт "Портрет дівчини у гуцульському вбранні" (1950) і почав нарекати версії 1980-х "горянками" та "верховинками".

За нових обставин творчої діяльності, коли А. Коцка не був пов'язаний з живими рухливими моделями, він радикальніше узагальнював образи до стану схематичних символів ("Подруги", 1980, ММК). Від художника ніхто не очікував портретної правдоподібності, отож, виникла потенційна можливість не перепрацьовувати образи, а трудитися над ними лише до моменту виникнення інформативного знаку ("Колочавська наречена", 1969, ММК). Відсутність живої натури позначилася на зменшенні внутрішньої динаміки образів, які урочисто завмерли на полотнах у статичному очікуванні. Аналізуючи підходи французьких неоімпресіоністів, В. Гофман посвідчує: "Ця статурність, тобто відмова від сюжетної картини на користь картини нерухомого стану, на користь безперервної репрезентації, унаслідок чіткі архаїчні риси, нагадуючи глядачу про мистецтво Стародавнього Єгипту і Візантії" [11, 208].

Діагностика відомого швейцарського вченого є актуальною і у випадку з творчістю закарпатського колориста, у живопису якого непорушність остовпілих неотипів несе енергетику доісторичних ідолів. Проаналізований метод художнього узагальнення до стану символічного знаку можна охарактеризувати як репродуктивно-прагматичний, оскільки всі висхідні параметри майбутньої метафори були визначені наперед, не підлягаючи неочікуваним змінам у процесі творення.

Зате наступний метод художнього узагальнення виходив винятково з імпульсу творчих поривань. Для створення майбутньої художньої метафори колористові були доконечні нові емоційні переживання, пов'язані з непередбачуваністю природної стихії. Митець малював картину лише на пленері з натури, бо в контакт з стихією розкривався його живописний інстинкт, який виривався назовні, випереджуючи мінливі передчуття. В такий спосіб працювали закарпатські колористи Е. Контратович, Г. Глюк та В. Микита, а також львів'яни Р. Сельський, О. Шатківський, В. Патик, для яких зовнішній імпульс слугував провокацією для мандрів у власний внутрішній світ. Через те, що митець заздалегідь не мав уявлення про кінцевий результат, який динамічно мінявся в процесі творення, такий метод образотворчого узагальнення ми визначаємо як імпульсивно-іраціональний.

Останній метод образотворчої корекції, який ми виявили в практиці українських послідовників постімпресіонізму, за підходами до організації творчого процесу нагадував описаний попередньо. Однак принципова різниця полягає в тому, що живописець не прагнув розчинитися в природній стихії, а навпаки – дистанціювався від неї. За висловом А. Шопенгауера, "художник є природою всередині себе"⁷. В даному випадку "природа художника" протиставляла гармонію власного макрокосмосу – хаосу стихійної випадковості. Згаданий метод інтелектуальної переоцінки дійсності використовувався П. Сезанном, і за специфікою розумової домінанти традиційно визнається індуктивним. Застосування індуктивного методу корекції ми виявили в усіх жанрах творчості одеського колориста Юрія Єгорова, зокрема у краєвидах ("Літо", 1968, Ж-2094); у натюрмортах ("Натюрморт. Фрукти" (1986, Ж-3297); в портретах ("Дівчина з прапором" (1971, Ж-2564) – усі зі збірки Одеського художнього музею.

Під час дослідження ми дійшли висновку, що символічна транскрипція буття спричиняла нівелювання сюжету і сприяла подальшому ущільненню художнього змісту. Бажання авторів подолати зовнішню ілюзорність предметів і наблизитися до їхньої прихованої сутності вимагало нових, в кожному випадку індивідуальних методів організації мистецького процесу, які ми ідентифікували як методи образотворчої корекції і систематизували за специфікою суб'єктивно-раціональної доцільності на чотири категорії. Перший метод, що відтворював образ просто з пам'яті, ми визначили як інформативно-рефлекторний; другий, що виходив із наявних попередніх ескізів – репродуктивно-прагматичний; метод художнього узагальнення, здійснений під враженням природної стихії – імпульсивно-іраціональний; метод інтелектуальних висновків від контакту з природою – індуктивний. Проаналізовані методи узагальнення емпіричного досвіду стали провідним інструментом у створенні постімпресіоністичних імпровізацій в Україні 1950-1980-х років.

Примітки

1. Під час дослідження ми з'ясували, що Юрій Єгоров та Володимир Патик користувалися виключно одним методом образотворчої корекції в усіх жанрах творчості.
2. Запис інтерв'ю з Олегом Гарагоничем (м. Мукачево, 18.10.2011 р.).
3. Запис інтерв'ю з Володимиром Микитою (м. Ужгород, 03.02.2011 р.).
4. Запис інтерв'ю з Юрієм Герцем (м. Ужгород, 13.10.2011 р.).
5. Запис інтерв'ю з учнем Е. Контратовича Василем Вовчком (м. Ужгород, 05.02.2011 р.).
6. Запис інтерв'ю з вихованцем Антона Шепи Атіллою Копрів (м. Мукачево, 16.03.2014 р.).
7. Цит. з : Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / В. Хофман; [пер. А. Белобратова, ред. И. Чечота и А. Лепорка]. – СПб.: Академический проект, 2004. – С.218.

Література

1. Контратович Ернест. Живопис: Альбом / [вступ. ст. О. Федорук]. – Ужгород: Карпати, 2007. – 104 с.
 2. Контратович Ернест. Світ, наповнений барвами: Буклет / Е. Контратович / Управління культури Закарпатської облдержадміністрації; [вступ. ст. Е. Контратович]. – Ужгород, 2002. – 8 с.
- Микита Володимир: Альбом / В. Микита [авт. вст. ст. О. К. Федорук; пер. англ. мовою Л. Герасимчук]. – К.: Артания Нова, 2006. – 208 с.

3. Мистецтво Закарпаття: Каталог творів із фондів музею // ЗОХМ ім. Й. Бокшая; [авт. вст. ст. Л. Біксей]. – Ужгород: ПП "Шарк", 2005 – 198 с.: ілюстр. Серія: "Каталог колекції ЗОХМ ім. Й. Бокшая".
4. Мясіщева О. Андрій Коцка Народний художник України (1911-1987): Альбом / Мясіщева // Закарпатський обласний художній музей ім. Й. Бокшая; за ред. Л. Олексієнко; Ужгород: Патент, 2011. – 256 с.
5. Павельчук, І. А. Процес формування постімпресіоністичного методу "синтетизму" в практиці Е. Р. Кондратовича / І. А. Павельчук // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. – К.: Міленіум, 2011. – № 3. – С. 125-129.
6. Павельчук І. Образ української жінки-трудівниці в постімпресіоністичних інтерпретаціях Гаврила Глюка [Текст] / І. А. Павельчук // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: мистецькі обрії '2013: Збірник наукових праць; [за ред. І. Д. Безгіна]. – К.: Фенікс, 2013. – Вип. 5(16). – С. 95–101.
7. Павельчук І. А. Реновації постімпресіонізму в українському мистецтві другої половини ХХ ст. (Еволюція живопису А. Коцки) / І. А. Павельчук // Культура і Сучасність: альманах. – К.: Міленіум, 2011. – № 1. – С. 184–189.
8. Ревалд Д. Постімпресіонізм / Д. Ревалд; [под ред. А. Н. Изергиной; пер. с англ. П. В. Мелковой.]. – Л., М.: Искусство, 1962. – 436 с.
9. Федорук О. Відкритий до світла свого краю / О. Федорук // Володимир Микита: Каталог. – Ужгород-Київ: Стиль SV Print, 2001. – С. 2-3.
10. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / В. Хофман; [пер. А. Белобратова, ред. И. Чечота и А. Лепорка]. – СПб.: Академический проект, 2004. – 558 с.
11. Шепя Антон. Моє Закарпаття. Цикл картин: живопис (1957-2004): Каталог / Антон Шепя // Національна Спілка художників України, Дирекція виставок НСХУ, київська організація НСХУ, Галерея "Митець" КОНСХУ; [вступ. ст. Н. Велігоцька]. – К., 2004. – 48 с.

References

1. Konratovych Ernest. Zhyvopys: Albom / [vstup. st. O. Fedoruk]. – Uzhhorod: Karpaty, 2007. – 104 s.
2. Konratovych Ernest. Svit, napovnenyi barvamy: Buklet / E. Konratovych / Upravlinnia kultury Zakarpatskoi oblderzhadministratsii; [vstup. st. E. Konratovych]. – Uzhhorod, 2002. – 8 s.
- Mykyta Volodymyr: Albom / V. Mykyta [avt. vst. st. O. K. Fedoruk; per. anhl. movoiu L. Herasymchuk]. – K.: Artaniia Nova, 2006. – 208 s.
3. Mystetstvo Zakarpattia: Kataloh tvoriv iz fondiv muzeiu // ZOKhM im. Y Bokshaia; [avt. vst. st. L. Biksei]. – Uzhhorod: PP "Shark", 2005 – 198 s.: iliustr. Seria: "Kataloh kolektsii ZOKhM im. Y Bokshaia".
4. Miasishcheva O. Andrii Kotska Narodnyi khudozhnyk Ukrainy (1911-1987): Albom / Miasishcheva // Zakarpatskyi oblasnyi khudozhnyi muzei im. Y. Bokshaia; za red. L. Oleksienko; Uzhhorod: Patent, 2011. – 256 s.
5. Pavelchuk I. A. Protses formuvannia postimpresionistichnoho metodu "syntetyzmu" v praktytsi E. R. Konratovycha / I. A. Pavelchuk // Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : Nauk. zhurnal. – K.: Milenium, 2011. – № 3. – S. 125-129.
6. Pavelchuk I. Obraz ukrainskoi zhinky-trudivnytsi v postimpresionistichnykh interpretatsiiakh Havryla Hliuka [Tekst] / I. A. Pavelchuk // Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvovnavchoi nauky: mystetski obrii 2013: Zbirnyk naukovykh prats; [za red. I. D. Bezghina]. – K.: Feniks, 2013. – Vyp. 5(16). – S. 95–101.
7. Pavelchuk I. A. Renovatsii postimpresionizmu v ukrainskomu mystetstvi druhoi polovyny XX st. (Evolutsiia zhyvopysu A. Kotsky) / I. A. Pavelchuk // Kultura i Suchasnist: almanakh. – K.: Milenium, 2011. – № 1. – S. 184–189.
8. Revald D. Postimpressionizm / D. Revald; [pod red. A. N. Izerginoy; per. s angl. P. V. Melkovoy.]. – L., M.: Iskusstvo, 1962. – 436 s.
9. Fedoruk O. Vidkrytyi do svitla svoho kraiu / O. Fedoruk // Volodymyr Mykyta: Kataloh. – Uzhhorod-Kyiv: Styl SV Print, 2001. – S. 2-3.
10. Khofman V. Osnovy sovremennoho iskusstva. Vvedenie v ego simvolicheskie formy / V. Khofman; [per. A. Belobratova, red. I. Chechota i A. Leporka]. – SPb.: Akademicheskiiy proekt, 2004. – 558 s.
11. Shepa Anton. Moie Zakarpattia. Tsykl kartyn: zhyvopys (1957-2004): Kataloh / Anton Shepa // Natsionalna Spilka khudozhnykiv Ukrainy, Dyrektsiia vystavok NSKhU, kyivska orhanizatsiia NSKhU, Halereia "Mytets" KONSKhU; [vstup. st. N. Velihotska]. – K., 2004. – 48 s.

Павельчук І. А.

Постімпресіоністичний колоризм в Україні 60-80-х років ХХ століття: методи обобщення емпіричного досвіду

В статті розглядаються практики художественного обобщення, які використовувалися в українському постімпресіоністичному колоризмі в період 60-80-х років ХХ століття. Оскільки переоцінка емпіричного досвіду пов'язана з суб'єктивними факторами індивідуального мислення, піднімається проблема існування багатьох методів творчого переосвоєння, які аналізуються і класифікуються в публікації.

Ключові слова: емпіричний досвід, враження, обобщення, метод, постімпресіонізм, символ, метафора.

Pavelchuk I.

Post-impressionism colorism in 1960-1980-s in Ukraine: empirical experience generalization methods

The article deals with individual methods of artistic generalization used in 1960-1980s in Ukrainian post-impressionism colorism. Since the re-evaluation of empirical experience is connected with subjective worldview, through which the transformation of the natural source takes place in the artist's consciousness, this triggered the problem of existence of individual methods of graphic correction. These methods are a systematized set of successive steps taken by artists in order to achieve their creative goal – the transformation of nature to a state of generalized metaphor. We identified four categories of graphic correction methods.

The author's aim is to examine the specifics of graphic correction methods. The differing organization of the process of artistic activity results in the reframing of subjective reality. It was found that in different genres of work the same colorist used different methods of graphic correction at the same time. Therefore, there emerged a need to define the prerequisites necessary to implement the required methods of correction and to classify them

Classification of graphic correction methods was carried through an analysis of art works by famous Ukrainian artists from the museum collections of the National Art Museum of Ukraine, Andrey Sheptytsky National Museum (Lviv), József Boksay Transcarpathian Regional Art Museum, the Memorial museum house of folk artist of Ukraine Andriy Kotska, Uzhgorod memorial museum room of the Honored Artist of USSR Gavrylo Martynovych Gluk, Odessa Art Museum, the National Museum in Warsaw.

It was found that the method of creating images purely from memory was common practice for such Carpathian colorists as Oleg Garagonych (1952-2014), Gavrylo Gluk (1912–1983), Ernest Kontratovych (1912-2009), Anton Shepa and in activities of Kyiv artist Tetiana Yablonska (1917–2005). As this method, in terms of its specificity, relied solely on intuition and reflection, we defined it as informative-reflectory.

The basis for another method was that to create a future metaphor the artist used pre-made sketches instead of wildlife or own memories of it. This was the manner of the Transcarpathian artist Andriy Kotska. Since all parameters of an artistic image are identified and not subject to radical changes during new interpretation, we described this method as reproductive-pragmatic.

The next method emerged solely from the creative impulse. To create an artistic metaphor, the colorist needed emotional distress, exacerbated in contact with natural elements, thus revealing the pictorial instinct of the artist. This method was used by such Transcarpathian masters as Ernest Kontratovych, Gavrylo Gluk, Volodymyr Mykyta and their colleagues from Lviv – Volodymyr Patyk, Roman Selsky (1903-1990), Oleksa Shatkivsky (1908-1979). Since the artist did not anticipate any certain end result, which changed dynamically during creation, we identified this method as impulsive-irrational.

The last method found in the practice of Ukrainian post-impressionism adherents, resembled the previously described ones in terms of approaches to the creative process organization. However, the crucial difference is that the artist did not seek to blend with the natural element, but rather distanced himself from it. As Arthur Schopenhauer said, "The artist himself is nature". In our case, "the artist's nature" contrasted its own harmony to the chaos of elemental chance. The above method of intellectual revaluation of reality was used by Paul Cezanne and by the specifics of the mental dominant is traditionally recognized as inductive. We found the use of the inductive method of correction in the creative works by Odessa colorist Yuriy Yegorov.

During the study, we came to a conclusion that the symbolic transcription of Existence entailed the leveling of the subject and contributed to further compaction of artistic content. The artists' desire to overcome outer illusory of objects and approach to their covert nature required new, in each case individual methods of artistic process, which we identified as graphic correction methods, and systematized into four categories by specifics of subjective and rational expediency. The first method, simply reproducing an image in memory, was identified as informative-reflectory; the second, based on existing preliminary sketches, – as reproductive-pragmatic; the method of artistic generalization implemented under the influence of a natural element – as impulsive-irrational, the method of intellectual conclusions from contact with nature – as inductive. The analyzed empirical experience generalization methods became a leading tool in the creation of post-impressionism improvisations in 1950-1980-s in Ukraine.

Key words: empirical experience, impression, generalization, method post-impressionism, symbol, metaphor.

УДК 738(438.32/.41 – 477)"18"

Школьна Ольга Володимирівна

кандидат мистецтвознавства

ПИСАНКИ КИЄВО-МЕЖИГІРСЬКОЇ ФАЯНСОВОЇ ФАБРИКИ: СПЕЦИФІКА ФАБРИКАЦІЇ, СТИЛІСТИКА, ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ

Дослідження присвячене специфіці фабрикації, стилістиці, художнім особливостям фаянсових писанок Києво-Межигірської фаянсової фабрики, котрі виготовлялися у середині ХІХ століття.

Ключові слова: Києво-Межигірська фаянсова фабрика, ХІХ століття, писанки.

Писанки, або, як їх часто називали в реєстрах, (пасхальні) яйця, на Києво-Межигірській фаянсовій фабриці були засвоєні вперше серед вітчизняних тонкокерамічних виробництв промислового типу. Найбільше їх збереглося у колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва, датовані вони там 40–70-и роками ХІХ століття.

Судячи з реєстрів готової продукції КМФФ, пасхальні яйця іноді поєднували з різних розмірів лампадами і лампадами великими (себто лампадами, що підвішувались не до стіни, а до стелі – люстрами), які виготовлялися на підприємстві до 1850-х рр. Але точне датування таких ансамблів не відоме (з'єднані 2 примірники лампади з яйцем на ціпку зберігаються в колекції НМУНДМ). Писанки у цих наборах декоровані релігійними сюжетами й символами (у першу чергу "Розп'яття" й різнокінцеві зірки), а лампади – погрудними фігурками херувимів, барельєфними гірляндами листя, окремими пластично промодельованими листками дубу, пальметами, розписом у брунатній гамі.

Випуск писанок (у Національному музеї українського народного декоративного мистецтва в Києво-Печерській лаврі зберігається 62 екземпляри, 29 одиниць знаходиться у колекції Сумського