

между княжеским Галичем и Великим Новгородом. В статье отображено в контексте новейших археологических изысканий полную характеристику становления культурных и церковно-государственных связей двух мощных городов Руси.

Ключевые слова: археология, город, Галич, Новгород, печать, связи, церковь.

History of Ancient States is filled with stories of friendly contacts between different cities. A striking example of this may be the development of diverse links between Galich prince and Novgorod. The authors highlighting the light of recent archaeological finding a full description of the formation of cultural and church-state relations between the two powerful cities of Kievan Rus.

Key words: archeology, city, Galich, Novgorod, communications, church.

УДК 730 : 247.3 (477)

Ольга Новицька

ОСОБЛИВОСТІ ПІЗНЬОБАРОКОВОЇ ПЛАСТИКИ ІОАННА ГЕОРГА ПІНЗЕЛЯ

У статті описано стилістичні особливості українського бароко як унікального явища у світовому мистецтві. Автор акцентує увагу на аналізі творчості Іоанна Георга Пінзеля.

Ключові слова: національна культура, мистецтво, бароко, пластика, Пінзель.

Творчість Іоанна Георга Пінзеля відкрили на початку ХХ століття й перед дослідниками постав образ митця-новатора, що відобразив у своїх творах прогресивні ідеї епохи ХVІІІ століття. Всі відомі роботи майстра відносяться до зрілого чи пізнього періоду творчості, ранні не знайдено. Пошук та ідентифікація їх ускладнюється й тим, що немає одноставної думки щодо справжнього імені Іоанн Пінзель. Зрештою, знання імені також було б мало корисним, адже відповідно до церковних канонів, майстри не мали підписувати свої твори, а могли лише залишити символічний «автограф».

Про нього писали багато дослідників, зокрема й такі видатні постаті в українському мистецтвознавстві, як Д. Кривавич, Б. Возницький, М. Гембарович, Д. Степовик. Кожен висловлював власні гіпотези щодо біографії та витоків творчості, та попри це загадка Пінзеля ще далека від розкриття. Проте на тлі історичних подій ХVІІ–ХVІІІ століть у Європі, життєпис Пінзеля виглядає цілком природно й органічно, почасти нагадуючи долі багатьох його сучасників. Загубитися в круговерті тих років не складало особливих труднощів, і раптове зникнення чи поява талановитих особистостей часто було не надто таємничим чи зумисне інсценованим явищем.

Метою пропонованої статті є вияв особливостей пізньобарокової пластики Іоанна Георга Пінзеля.

Українська культура ХVІІ–ХVІІІ ст. розвивалась на межі Сходу й Заходу. Географічне положення на тогочасній карті забезпечувало їй органічне входження в західноєвропейський контекст, проте не відривало від східнослов'янського культурного надбання. Засвоюючи й трансформуючи елементи культури західної, вона поєднувала їх з візантійською мистецькою традицією та з народною культурою [15, с. 198–203].

У системі творчого мислення в українському мистецтві поєднувалися відгомони культури античної Греції, ортодоксального християнства Візантії та західноєвропейського бароко. Візантійська мистецька традиція та культура бароко за своєю ідейно-філософською основою та формально-образною мовою – два полярно протилежних світи. Взаємодія їх на певному ґрунті й у певному часі сприяла появі в мистецтві окремих народів нових явищ, цікавих і несподіваних щодо інтерпретації сюжетів, іконографії та формальної мови. Ця взаємодія в українському мистецтві стала можливою завдяки демократичному а подекуди суто народному характері трактування в українській середньовічній культурі іконографічних канонів, природної модифікації їх в руслі традицій національної культури [14, с. 91].

Традиції візантійського живопису зумовили дуже стримане відношення українських майстрів до патетики та пишних і динамічних форм західноєвропейського бароко. Проте виразно-реалістичні тенденції західноєвропейського мистецтва проникають в українську культуру вже на зламі XVI–XVII століть. Це стало витоком своєрідного трактування традиційних сюжетів в образотворчому мистецтві українського бароко, зразки якого, за слушним твердженням В. Свенціцької, «чарують своєю одухотвореною красою і майстерним відбиттям у рисах ликів різних характерів та розкриттям у міміці, жестах і позах цілої гами почувань і переживань людей у різних драматичних ситуаціях... Образи святих індивідуалізуються. Форми моделюються пластично з використанням гри світла і тіней» [14, с. 92–93].

Німецький літературознавець А. Хаузер виокремлює в європейському бароко дві течії – придворно-католицьку та буржуазно-протестантську [1, с. 208]. До останньої й відноситься українське бароко, що не стало елітарним стилем. «Придворно-аристократичний» варіант бароко, як слушно зауважує Л. Міляєва, не прищепився на українському ґрунті, оскільки між «вченим» та «низовим» бароко в українському варіанті існувало своєрідне взаємопроникнення [12, с. 129]. Просвітительські й демократичні риси українського бароко були зумовлені конкретними історичними подіями: боротьбою проти католицизму й уніатства, антифеодальними козацькими рухами, що орієнтувало мистецтво на розв'язання суспільно-національних питань [1, с. 204].

Г. Логвин виділяє в українському бароко три періоди: ранній (друга половина XVII – початок XVIII ст.), зрілий (1720–1750 рр.), пізній (друга половина XVIII ст.) [11, с. 14]. Українське бароко, на думку вченого, увібрало в себе увесь багатий досвід європейського мистецтва, примхливо об'єднавши його з власними естетичними засадами: «завоювання глибинності простору, внутрішнє напруження і рух, складну єдність, виявлену в динаміці, контрастові, воно органічно сполучило з народним замилюванням у взористості, зберігши при цьому ясну логіку, відбиту в чіткій тектонічній структурі споруди» [11, с. 10]. На наших землях бароко переживало специфічну еволюцію: у XVII столітті в ньому переважали тенденції ренесансного гуманізму, а XVIII століття позначене впливом середньовічної готики, що набула пізньобарокових форм [11, с. 96].

Через історичні обставини українське бароко не являло собою однорідного явища. З другої половини XVIII ст. великий вплив на подальший поступ архітектури справила творчість видатних майстрів європейської школи – у західній Україні Б. Меретина, в східній – Ф. Растреллі та І. Григоровича-Барського [11, с. 19]. Отже, мистецтво бароко прийшло з запізненням на землі Східної Європи й саме тому отримало тут стилістичне оновлення та вибухнуло небаченою експресією форм у пізньобароковій пластиці.

В історичному плані XVII століття було для центральної та східної Європи надзвичайно важким. До його середини тривала Тридцятирічна війна, небувала за руйнівною силою. Після підписання Вестфальського миру (1648) та ліквідації загрози турецької навали, упродовж щонайменше першої половини XVIII століття тривав небачений будівельний бум [10, с. 23]. На мистецтві позначилася національна диференціація населення, що обумовило співіснування різних архітектурних шкіл, що взаємно проникали та збагачували одна одну. Одночасно формуються нові соціальні умови розвитку мистецтва. З традиційних осередків культури – монастирів – сфера професійного мистецтва різко зміщується до міст. Формується новий статус соціального становища професійного митця-художника, що стає світською вільнонайманою особою. Цей митець швидко реагує на стильові інновації, засвоює найцікавіший з його точки зору художній матеріал, що стає одним із факторів оновлення й демократизації мистецтва бароко.

Власне пінзельська пізньобарокова пластика, сформована під впливом цих тенденцій та будучи явищем унікальним, яскравим та стильово цільним, є джерелом для розуміння ідейних та стилістичних коренів розвитку української барокової скульптури.

Я. Островський, здійснюючи загальний огляд львівської скульптури, дійшов висновку, що в її школі багаторазово повторюються певні іконографічно-композиційні схеми [13, с. 149]. На його думку, зразками для відтворення слугували певні графічні зразки. Подібні факти наводить і Б. Гладкий, порівнюючи скульптурні групи Станіславівської колегіати та Львівського костелу Бернардинів [7, с. 68–70]. Д. Крвавич подає приклади прямих аналогій львівської пізньобарокової пластики зі скульптурними творами східної Словаччини чи Чехії [9, с. 98].

В епоху бароко відтворення, реконструкція вже існуючих у мистецтві форм займали значне місце в художньому сприйнятті. Однак йшлося не про пасивне копіювання, а про створення на основі образів відомих мистецтва нової художньої якості, що мало перевершувати зразок.

Епоха бароко, як вважає більшість дослідників, позначена інтенсивною християнізацією культури. М. Лібман слушно зауважує, що перемога над турками вилилась у триумф істинної віри, оскільки народи країн центральної та східної Європи вважали себе рятівниками християнства від турецької навали [10, с. 24]. Бароко як відкритий тип культури, як мистецтво, що мало достатньо великий ступінь свободи, беручи до уваги високе ієрархічне положення Біблії, піддавало її сюжети та персонажі певним модифікаціям з метою наблизити до сучасності, виявити приховані значення. Біблія живила мистецтво бароко і сама підлягала художній обробці. У ту епоху будь-яка творча вигадка здавалася брехнею, якщо не була позначена авторитетом загальноприйнятого вірування. Звернення до Біблії, як до джерела творчої вигадки, вважалось зверненням до найвищого авторитету [15, с. 199].

Характерні засоби виразності та пластична мова у скульптурі бароко – організація сюжету через алегоричні й символічні образи. Символ стає організуючим центром художнього твору, перевищує своїм значенням сюжет та персонажів. Він є основною конструкцією композиції, визначає й забезпечує архітектоніку форм, створює змістовну глибину образу. Епоха бароко не любила простих вирішень, а тому розкриття змісту євангельських подій у художньому творі відбувалось через злиття художньої й сакральної цінностей, що переносить їх в іншу площину. Символічна й алегорична мова бароко майстерно застосована Пінзелем та його послідовниками в моделюванні форм панегіричних та епітафійних композицій, у грі різких контрастів світла і тіні. Загальне напруження, драматизм образів поєднано з динамічною експресією форм, палахкотінням драпіровок одягу, напруженням м'язів та напнутих сухожилів. Особливої уваги заслуговує вирішення драпіровок, що, за висловом Б. Возницького, «стають самостійним образним елементом, ... клубочаться навколо тіла, ... стрімко пульсують у різні сторони, іноді немов відриваючись від основного об'єму, ширяють у повітрі» [3, с. 109].

У вітварях костелів м. Городенки та с. Годовиці Львівської області Пінзель створив свій символічний ряд алегоричних постатей, типово барокову конструкцію: згорання кількох епізодів Євангелії в одному образі. Вітварі роботи Пінзеля, ймовірно являли собою своєрідне театралізоване дійство. Перед нами не переказ євангельських текстів, а їх трансформація через творчу манеру майстра, сконцентрована в жесті, позі, виразі обличчя, що надає їм якісно нового звучання. Б. Возницький зауважує, що «риторика жестів фігур звернена одночасно до прихожан і до основного композиційного центру вітваря. Вона «зрежисирована» як система зв'язків між ними і втіленням божества, збираючи ... натхнення присутніх». На основі цього спостереження вчений слушно припускає, що майстер Пінзель був проникливим портретистом, бо лише віртуозне володіння мистецтвом портрета могло надати його скульптурам такої тонкої розробки індивідуальних рис характеру [3, с. 109]. Слушним було б припустити, що індивідуалізовані риси пінзелівських скульптур можуть бути портретами сучасників майстра, членів його родини або й містити риси самого скульптора. На жаль, вітварі майстра знаходяться в розібраному стані й комплексно відчуті й оцінені враження, яке вони справляли, ми нині можемо лише за кількома архівними фото [2, с. 59, 84, 88].

Для українського бароко характерним є проникнення в церковне мистецтво наївної й радісної народної релігійності, з його поліхромією та простодушністю образів [10, с. 26]. Ідейні та стилістичні збіги творчості Пінзеля з народними фольклорними традиціями також є помітними, зокрема вибір матеріалу для творчості – дерево. Майстри австрійського чи німецького бароко часто намагалися приховати якості дерева, імітуючи більш шляхетні, на їхню думку, скульптурні матеріали – мармур, бронзу, а тому їхнім дерев'яним скульптурам притаманна заокругленість, відсутність чітких граней. У творчості Пінзеля та його послідовників технічні особливості дерева підкреслені, стали одним із засобів художньої мови. Як зазначає Д. Крвавич, у львівській скульптурній пластиці «відбулась взаємодія різних технологічних традицій середньоевропейського статуарного різьбярства та української народної іконостасної різьби». Наявність місцевих традицій збагатила статуарну скульптуру новими техніко-пластичними можливостями, сприяла виникненню нових художньо-стилевих якостей [9, с. 104]. Можна зауважити, що в камені Пінзель виконував скульптури, призначені для екстер'єрних ансамблів. Його інтер'єрна скульптура була виключно дерев'яною. Те, що в документах він згадується як «сницар Пінзель», вказує, що камінь не був його основним матеріалом для творчості.

Л. Міляєва однією з характерних рис бароко вважає поліфонізм тем [12, с. 131]. Популярною була тема самозречення, захисту та героїзму, внаслідок недавніх воєнних подій. Звідси часто

повторювані у творчості Пінзеля сюжети: «Жертвоприношення Авраама», «Самсон, що роздирає пашу лева», «Архангел Михаїл» та «Юрій Змієборець», відомі з Львова, Бучача, Монастирська, Городенки, Годовиці. Представники барокових шкіл виробили цілий арсенал алегорій, що уособлювали поняття честі, хоробрості, жертвності, набожності, й застосовувались у панегіричній та сакральній скульптурі [16, с. 190]. Можемо також спостерігати сплав образної системи Біблії з античною міфологією. Наприклад, у головному вівтарі костелу с. Годовиці Пінзель ліворуч розташував скульптурну групу «Жертвоприношення Авраама», а праворуч – «Самсон, що роздирає пашу лева» (сюжет біблійний, проте є інтерпретацією одного з подвигів Геракла). Скульптор висловлював думки про благочестя свого патрона Миколи Потоцького, репрезентуючи античних богів, як алегорії його чеснот (скульптурні групи ратуші м. Бучач). Образи пустельника Онуфрія та Антонія і Феодосія Печерських також стають популярними серед скульпторів саме XVIII століття. Останній відомий твір майстра – кам'яна статуя св. Онуфрія для церкви святого Онуфрія у с. Рукомиш Бучацького району Тернопільської області [17]. Пінзель зобразив пустельника у передсмертному екстазі, з розметаним волоссям, здійнятими в небо руками. У тому, що саме цей твір вважають останньою роботою майстра, є певний символізм.

Для розвитку архітектури бароко значним є внесок діяльності фундаторів. У XVIII ст. магнати мали можливість отримувати знання про архітектуру, чому значною мірою сприяли подорожі країнами Європи. Тому вони не тільки фінансували проекти, а й приймали кожен з них, починаючи від загальної концепції й закінчуючи дрібними архітектурними деталями, і, отже, виступали співавторами [8, с. 50].

Завдяки активізації в період бароко мистецтва портрета, особі фундатора надається щораз більшого значення в оформленні архітектурної споруди. Оформлення окремих будівель XVIII століття цілком присвячене прославленню чеснот фундатора [9, с. 102]. Такою є ратуша в Бучачі, своєрідний панегірик на честь Миколи Потоцького. Всі скульптурні групи ратуші, створені І. Г. Пінзелем у 1740-х роках, мають алегоричний характер: подвиги Геракла насправді розкривають чесноти фундатора М. Потоцького – героїзм, справедливість, силу, самопожертву.

Фундатори фінансували переважно будівництво культових споруд. Чисельність замовлень на архітектурні та оздоблювальні роботи призвела до зростання кількості майстрів, зайнятих у будівельній діяльності. Замовники, витрачаючи на будівництво величезні кошти, вимагали від архітекторів і скульпторів високої творчої та виконавської майстерності. Навіть підрядні роботи виконували висококваліфіковані майстри. [9, с. 104]. Отже, Пінзель мав володіти високою фаховою освітою. Адже, наприклад, отримати замовлення на скульптури для собору св. Юра було престижно й, очевидно, непросто, особливо, якщо зважити на боротьбу, що точилася за замовлення в середовищі львівських цехових майстрів. У перших двох третинах XVIII століття у Львові спостерігався певний занепад житлового будівництва, будувалися й оздоблювалися лише сакральні споруди за кошти фундаторів та магнатські резиденції [4, с. 114]. Тому мандрівному майстру Пінзелю, що не був цеховим майстром, для отримання замовлень у львівському середовищі слід було володіти неабиякою професійною майстерністю й бути під протекторатом впливової особистості. Цією особою, вірогідно, був канівський староста Микола Потоцький.

Час розквіту творчої майстерності Пінзеля припадає на період значного зрушення в художніх смаках. У Центральній Європі агресивний натиск бароко став нестерпним. Опинившись на околиці Центральної Європи, Пінзель з його невичерпним бароковим натхненням знаходить дивовижну підтримку місцевих замовників, які тільки почали самостверджуватися з допомогою мистецтва бароко. Отже, майстер прибув на незнайомі йому землі, що відзначалися високою й неочікуваною для нього пластичною культурою, експресією зображальних форм, містично-аскетичним трактуванням персонажів. Такі особливості українського середньовічного мистецтва склалися під впливом ісихазму – явища, характерного для східнохристиянського світу. Сприйняття Пінзелем традицій візантизму та застосування їх в досягненнях західноєвропейського бароко, як слушно зауважив Б. Возницький, свідчать про обдарованість та високу естетичну культуру митця [3, с. 103]. Завдяки високому рівню майстерності та творчій активності місцевих майстрів особистий творчий почерк Пінзеля розвинувся у цілу скульптурну школу [3, с. 110].

На спорідненість творчості Пінзеля з традиціями візантійської школи ще 1968 року звернув увагу М. Гембарович: «Таке трактування драперій у мистецтві не є абсолютною новиною, з подібним трактуванням зустрічаємося у візантійському мистецтві і середньовічних фресках» [6, с. 134]. У

роботах Пінзеля так само «плащі й гіматії святих ламаються по гострій лінії на окремі площини, складки тканин уподібнюються граням великих кристалів» [3, с. 111].

Загалом творчість майстра на галицьких землях можна поділити на три періоди: ранній (1740-і рр.), середній (співпраця з Б. Меретином – 1750–1758 рр.) та пізній (1759–1761 рр.)

Перші відомі роботи майстра позначені менш вираженою експресією жестів та міміки. Спостерігаємо більше слідування за зразками західноєвропейського бароко. Характерними в цьому плані є алегоричні кам'яні скульптури на аттику ратуші м. Бучача, виконані на замовлення Миколи Потоцького в другій половині 1740-х рр. Судити про них ми, на жаль, можемо лише за архівними світлинами та копіями, оскільки оригінали надзвичайно погано збережені. У цих роках для церкви св. Покрови Пінзель виконує іконостас, амвон, бічні вітварі св. Миколи та Вознесіння Богоматері з алегоричними фігурами Віри, Мужності, Товія та невизначеною жіночою фігурою, головний вітвар костелу у Монастириську, а також вітварі св. Тадея та св. Миколая. Останні були виготовлені майстром для бучацької готичної фари XIV століття, а пізніше перенесені до Успенського парафіяльного костелу м. Бучача, збудованого вже після смерті Пінзеля у 1761–1763 рр. архітектором М. Урбаніком. Однак уже в ранніх бучацьких творах присутній властивий Пінзелю глибокий психологізм образів. Зокрема, скульптури св. Вікентія та Франциска Борджія (початок 1750-х) вважаються перехідною ланкою в його творчості до більш зрілих пластично й психологічно виразних скульптур [2, с. 56–66].

У процесі сприйняття досягнень місцевих майстрів барокова пластика в творчості Пінзеля набула своєрідної інтерпретації та алегоричної модифікації образів античної міфології та біблійних сюжетів. На формах перш за все позначилися властивості використовуваного матеріалу – дерева й каменю. До цього періоду творчості відносяться кам'яні скульптури Яна Непомука та Богоматері, встановлені в околицях Бучача (не збережені) та п'ять вітварів для Городенківського костелу оо. Місіонерів [2, с. 76–77].

Творчість Пінзеля кінця 1750 – початку 1760-х рр. характеризується рухом, емоційною міццю, вражає експресивністю, життєствердженням, неймовірною одухотвореністю образів, декоративністю та динамізмом у передачі складок одягу. Класичними взірцями творчості майстра цього періоду є скульптури для Архікатедри св. Юра у Львові, великий вітвар для костелу с. Годовиці, та вітварі Богоматері, Христа, св. Антонія та св. Миколая для костелу у м. Монастирська (з XIX ст. не існують) [2, с. 88–91]. Його творча манера була продовжена у творчості близько сорока послідовників – серед них відомі представники львівської барокової школи брати Матвій і Петро Полейовські, Франциск Оленьський, Іван Оборочський, Михайло Філевич.

Творчість Іоанна Георга Пінзеля – неповторне й унікальне мистецьке явище доби пізнього бароко, що володіє своєрідною вишуканою експресією форм й багатством пластичного декору. Спадщина українського бароко, створена силами закордонних та місцевих зодчих і скульпторів, зазнала значних руйнувань і збитків. Архітектурні барокові пам'ятки на території Галичини втрачені переважно впродовж XX століття, унаслідок двох світових воєн та складних суспільно-політичних подій. Врятовані від знищення твори видатного скульптора – неповторні й виразні зразки естетики українського бароко.

1. Веселовська Г. Протестантське та православне бароко в слов'янському театрі XVII–XVIII ст. (Україна та Словаччина) / Г. Веселовська // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – 256 с. : іл.
2. Возницький Б. Микола Потоцький староста Канівський та його митці архітектор Бернард Меретин і сницар Іоанн Георгій Пінзель / Б. Возницький. – Львів : Центр Європи, 2005.
3. Возницький Б. Проблема інспірацій у творчості майстра Пінзеля та її вплив на Львівську скульптуру другої половини XVIII століття / Б. Возницький // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
4. Вуйцик В. Будівельний рух у Львові другої половини XVIII століття / В. Вуйцик // Записки НТШ. – Т. ССХІ. – Львів, 2001.
5. Вуйцик В. Нові штрихи до творчої біографії Бернарда Меретина / В. Вуйцик // Записки НТШ. – Т. ССХІ. – Львів, 2001.
6. Гембарович М. Скульптура та різьблення / М. Гембарович // Історія українського мистецтва : у 6 т. – К. : Наукова думка, 1968. – Т. 1.

7. Гладкий Б. До питання діяльності на Галицьких землях сні царської майстерні Томаса Гуддера / Б. Гладкий : Матеріали Міжнарод. наук.-практ. конф. [«Станиславівська Колегіата: між минулим і майбутнім»]. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2003.
8. Ковальчик Є. Пізньобарокові магнатські резиденції на Волині та Львівщині / Є. Ковальчик // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
9. Крвавич Д. Львівська барокова скульптура: джерела інспірацій / Д. Крвавич // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
10. Лібман М. Деякі особливості архітектури бароко в Середній та Східній Європі / М. Лібман // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
11. Логвин Г. Українське бароко в контексті європейського мистецтва / Г. Логвин // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
12. Міляєва Л. Спасо-Преображенська церква с. Великі Сорочинці Полтавської області / Л. Міляєва // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
13. Островський Я. Проблеми художньої майстерності у Львівській скульптурі школи майстра Пінзеля / Я. Островський // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
14. Свенціцька В. Український живопис XVI–XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко / В. Свенціцька // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
15. Софронова Л. Український театр бароко та християнські культурні традиції / Л. Софронова // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
16. Степовик Д. Система тропів у українському бароко / Д. Степовик // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
17. Стецько В. Нова знахідка – справжній шедевр Пінзеля / В. Стецько // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 2.

В статтє описань стилистическєе особенности украинского барокко как уникального явления в мировом искусстве. Автор акцентирован внимание на анализе творчества Иоанна Георга Пинзеля.
Ключевые слова: национальная культура, искусство, барокко, пластика, Пинзель.

The article describes the stylistic features of Ukrainian Baroque as a unique phenomenon in the world of art. Author focuses on the analysis of works of Johann Georg Pinsel.
Key words: national culture, art, baroque, plastic, Pinsel.

УДК 378:7 (477.83)

Вікторія Типчук

НАУКОВІ ТА ТВОРЧІ ЗДОБУТКИ КАФЕДРИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ІМЕНІ МИХАЙЛА ФІГОЛЯ (2005–2013 рр.)

Тридцять років від дня заснування кафедри образотворчого мистецтва імені Михайла Фіголя - термін достатній, щоби простежити динаміку формування, утвердження й розвитку відділення. Кафедра, що була заснована 1983 року знаним митцем, громадським діячем Михайлом Фіголем, на сьогодні має вагомі здобутки. Підтвердженням цьому є розвиток наукової та творчої діяльності педагогів і студентів за окреслений період. Зусилля викладацького колективу кафедри сьогодні спрямовані на удосконалення методики викладання та формування власної школи підготовки молодих фахівців.

Ключові слова: кафедра, навчальний процес, художня виставка, виставкова діяльність.

Метою статті є аналіз розвитку наукової та творчої діяльності педагогів і студентів кафедри образотворчого мистецтва імені Михайла Фіголя ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

В історії розвитку та діяльності кафедри образотворчого мистецтва імені Михайла Фіголя 2013 рік є особливим, адже виповнюється тридцять років від дня її заснування. Такий термін достатній, щоби простежити динаміку формування, утвердження й розвитку відділення, зробити певні аналітичні висновки й накреслити перспективи.

© Типчук В., 2014.