
ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

УДК 7.05:601(100)

Михайло Станкевич

КВАЗІПОНЯТТЯ І МОРФОЛОГІЯ ДИЗАЙНУ

У статті розглядаються основні проблемні поняття, важливі для дослідження історії та теорії дизайну: “технічна естетика”, “арт-дизайн”, “нондизайн” та “етнодизайн”. Запропоновано тернарну морфологію напрямів проектно-творчості середини ХХ ст. замінити на семизначну, характерну для початку ХХІ століття.

Ключові слова: дизайн, “технічна естетика”, “арт-дизайн”, “нондизайн”, “етнодизайн”, морфологія.

Дизайнерські пошуки нових форм техніки й предметного світу розпочалися на зламі ХІХ і ХХ ст. завдяки радикальним поглядам архітекторів А.Лооса, Л.Саллівена та ін., які засудили орнаментацию та стилізаторство. На практиці їх втілювала творча спілка Веркбунд (1907–1914), учасники якої створювали прості та функціонально оправдані зразки для промислового виробництва. Значний вплив на моделювання об'єктних форм технічних засобів мала конструкторська розробка аеростатів, планерів, літаків-біпланів та автомашин. Зародження виробничого дизайну завдячує також винаходу й запровадженню електричної енергії.

Важливо, що література про дизайн набуває поширення лише з 1930-х років, а із середини століття розгортається віяло суперечливих поглядів щодо його теоретичних описів і квазітермінів [1]. До них варто віднести такі сумнівні поняття, як “технічна естетика”, “арт-дизайн”, “нон-дизайн” та “етнодизайн”.

Термін “технічна естетика”, напевно, інспірований від “практичної естетики” Готфріда Земпера та впроваджений у науковий обіг 1954-го року з легкої руки чеського дизайнера Петра Тучни, який був одним із засновників європейського промислового дизайну, автором оригінальних концепцій екскаваторів, меблів, а також теоретичних і навчальних робіт з естетики та методології проектування. Технічну естетику як теорію художнього конструювання розробляли для промислових виробів у СРСР і в деяких країнах “соцтабору”, але в інших напрямках дизайну (графічного чи архітектурно-просторового) вона не спрацьовувала, а тому є очевидною помилкою. У ХХІ ст. технічна естетика замінена “теорією дизайну”, яка має складатися з таких розділів: а) ключові поняття дизайну з термінологією та означеннями; б) предмет й об'єкт дизайн-діяльності; в) морфологія й типологія продуктів; г) мета й соціологія дизайну; д) принципи та закономірності художнього конструювання. Утім фундаментальної праці з теорії дизайну, наскільки нам відомо, поки що немає ні в нашій країні, ні за кордоном.

Штучне поняття “арт-дизайн” виникло у 80-х роках ХХ ст. для виокремлення особистої творчості, що не вписувалася в традиційне художнє конструювання, тобто в стратегію ідеології дизайну. Місце артистичного дизайну в системі видів дизайну, його соціально-культурні витоки та специфіку розглядає російський учений Володимир Медведєв [2, с.133], розташовуючи його в ієрархії видів між декоративно-прикладним і декоративним мистецтвом [3, с.21], хоч насправді це маргінальне явище не вписується в морфологію мистецтва. Утім він слушно стверджує, що “мистецтво-дизайн” – “це вид дизайну з явним пріоритетом естетичного начала, який спрямований на організацію художнього враження від сприймання об'єкта. Це “проектування емоцій”, мета якого зближується із завданнями декоративного або навіть образотворчого мистецтва, але віддаляється від завдань предметної художньої творчості. Найчастіше об'єкти арт-дизайну – демонстраційно-виставкові експонати, які не є творами образотворчого чи декоративного мистецтва, а декоративні образи знайомих за візуальними ознаками речей: одягу, головних уборів, посуду, меблів, світильників тощо, перетворені фантазією художника. Здебільшого вони мало розраховані на практичне використання, оскільки їхні утилітарні функції авторами завуальовані, відсторонені або взагалі позбавлені” [2, с.133].

Якщо це – декоративні композиції на тему вільноінтерпретованих тих чи інших типологічних груп і типів виробів, які часто переплітаються з образами, інспірованими з інших видів пластичних мистецтв, то запитавмо вслід за В.Ю.Медведєвим, причому тут дизайн? Чому цей вид декоративної предметної творчості називають арт-дизайном? Яка його роль у світі мате-

ріально-художньої культури? В'ячеслав Глазичев один з перших кваліфікував арт-дизайн як елітарне явище, однак він не пов'язував його з виставками [4]. Іноді ці твори по-справжньому оригінальні й виразні, але частіше їх автори просто шокують глядачів, відмовляючись від загальноновизнаних цінностей і логіки компонентів предметного світу. Художники “мистецтва-дизайну” “заради самоствердження прагнуть будь-якої новизни будь-якими засобами” [2, с.134]. Отже, помилка приховується в тому, що загальні твердження про “арт-дизайн” не стосуються ні графічного, ні просторового дизайну, тобто насправді вони є лише часткові.

Хибним є також термін “нон-дизайн”, який поширився наприкінці ХХ століття. Суть його полягає в тому, що він визначає не графічно-проектну чи макетну розробку, а вербальну менеджерську та маркетингову діяльність. Інакше кажучи, це – дослідження та програмування структур і відносин між людьми, їх дій; пропозиція стратегій для різних підприємств або організацій з метою “освоєння нової продукції; вироблення концепцій нових промислових товарів; проведення тривалих рекламних кампаній, ділових заходів; застосування нових методів і засобів професійного навчання, організації та проведення виставок товарів і послуг; підвищення ефективності торгівлі завдяки методам дизайну в системі маркетингу тощо” [2, с.135]. Подібні тексти, що містять норми, правила, програми, обґрунтування, застосовуються й в інших сферах діяльності, наприклад, для архітектурного проектування, реставраційної роботи. Так, визначені певні стратегії, експертні оцінки дозволяють найбільш ефективними методами домогтися бажаних результатів, але ніхто не називає ці підготовчі етапи “нон-архітектурою” чи “нон-реставрацією”.

Термін “етнодизайн” (виник в Україні на зламі ХХ і ХХІ ст.) спочатку визначав міру засвоєння народних мотивів, тобто відповідну стилістику проектування й реалізації задуму. Унаслідок згасання народного мистецтва, його традиції стають своєрідною екзотикою, а згодом концепцією стилістичного напрямку. Уже в 70–80-х роках минулого століття зводять різноманітні громадські споруди (ресторани, кафе-колиби, мисливські будиночки, торговельні ятки тощо), стилізовані під гуцульську дерев'яну архітектуру [5, с.229], фольклорні мотиви застосовують у дизайні українського одягу [6, с.21–30]. Однак номінація етнодизайну як спеціалізації на кафедрі декоративно-прикладного мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (з 2006 р.) є, передовсім, даниною моди й маркетинговим заходом. Ще більшою невідповідністю грішить запровадження кафедри етнодизайну та реклами в Київському інституті реклами, бо використання народних мотивів у проектуванні не має для цього локальних фольклорних джерел. Отже, етнодизайн необхідно кваліфікувати як метод фольклоризації або імітації. Дуже нагадує американський “стайлінг” 1960-х років – імітація форми й оздоблення промислових виробів під різні історико-мистецькі стилі (античність, готику, бароко та ін).

Утім дизайн і народне мистецтво мають однакову логіку основних рівнів формотворення, що, з їх погляду, є насамперед проблемою вибору ключових функціональних параметрів, які й відкривають шлях до конкретного задуму. Якщо народний майстер такий вибір спрямовує на означений мистецький стереотип, то дизайнер повинен добре орієнтуватися в ситуаціях взаємозв'язків людини з предметним світом. Звідси можна визначити логічну структуру рівнів формотворення, яка перебуває в стані перманентних змін і розвитку. Проте неможливість охопити всю багатоманітність цих зв'язків і параметрів спонукає нас звернутися до спрощеної моделі, яка дозволяє виділити низку характерних і логічно вмотивованих рівнів: 1) функціональний; 2) матеріалів і технологічний рівень; 3) антропомасштабний (людина – міра всіх речей); 4) рівень інтер'єру (середовище – міра всіх речей); 5) рівень екстер'єру; 6) семіотичний рівень.

Досвідчений народний майстер своєю увагою поєднує всі необхідні якості в єдине ціле й у результаті народжуються предмети логічні, зручні, конструктивні та досконалі. Саме в цих предметах виразно виступає вміння майстра синтезувати форму залежно від її функціонального застосування.

Невибагливий предметний світ українського селянина в минулому містив різнофункціональні знаряддя праці й особливо посуду. Посуд – одна з найдавніших і найбільших морфологічних структур народного декоративно-прикладного мистецтва, що складається з п'яти родових відмін: господарський, кухонний (для приготування їжі), посуд для столу, посуд для

транспортування напоїв і страв, сакральний посуд. Виготовляли його з різноманітних матеріалів. Більшість форм посуду трималася без змін, так само як і приготування традиційних наїдків, протягом багатьох століть. Чимало типів посуду стали унікальними творами “народного дизайну”, витримують усі технічні, утилітарні та мистецькі вимоги. Деякі з них без найменшої зміни форми впроваджувалися в промислове виробництво.

Формотворення й конструювання предметів зі скла, пластмаси, металу та інших матеріалів вимагає від дизайнера знань їхніх технічних і декоративних особливостей. Матеріал дає корекцію не тільки під час виготовлення форми та конструкції предмета, але й впливає на його сприйняття. Ось чому в традиційному мистецтві майстер постійно вдосконалює свої знання про властивості матеріалів, максимально оволодіває прийомами їх обробки, прагне досягти виразності форми.

У дизайні та народному мистецтві формотворення значною мірою залежить також від технології виготовлення. Технологічне опрацювання навіть у межах одного й того ж матеріалу може відрізнитися й, урешті, давати різні результати форм і конструкцій. У більшості випадків дизайн засвоює вже відомі традиційні технології. Створює нові переважно з нових матеріалів. Трапляються й курйозні “винаходи” того, що вже колись існувало. Саме так сталося із славнозвісними модулями меблів 50–60-х років ХХ століття, широко впровадженими дизайнерами в обладнання інтер’єрів. Насправді модулі добре відомі в українському деревообробництві ХІХ – початку ХХ ст. у вигляді іграшок-“морок”. “Великі мороки” (віночки, хрести тощо) як обрядові полонинські вироби також виготовляли з окремих модульних елементів. Натомість “морокаланцюг” є яскравим виявом мудрої винахідливості майстра, який з одного шматка дерева довжиною близько двох метрів вирізав суцільний ланцюг, що більше є технологічним винаходом конкретної форми. Отож не маємо сумніву, що до джерел дизайну опосередковано причетні й народні майстри.

Наступний рівень дизайнерського формотворення лежить у контексті “людина – предмет – людина”, що, власне, визначає антропомасштабність усіх речей. Один з класиків американського дизайну Генрі Дрейфус раніше від інших свідомо висунув до техніки вимоги “людяності”. Утверджуючи своє творче кредо “людина міра всього”, постійно доводив до суспільної свідомості думку про первинність людського фактора в будь-яких виробках, у кожній машині, досягаючи цим самим посередництва між виробником і споживачем. Він у своїй найважливішій теоретичній праці “Антропометрія. Людський фактор у проектуванні” об’єктивно визначив параметричні оптимуми взаємодії будь-якої людини з будь-яким предметом або з організованим середовищем. Це було одне з перших широкомасштабних досліджень, що мало на меті встановлення відповідних геометричних параметрів різноманітних робочих позицій людини з мінімальною витратою м’язової енергії для їх підтримування [6, с.39].

Багато виробів народного побуту вирізняються простотою вирішення і якнайкращим пристосуванням до середовища й суб’єкта. Ще в давнину була підмічена тектонічна близькість вази, дзбанка до пропорцій і форм жіночого тіла. Антропоморфність посуду яскраво виражена в назвах його деталей: тулуб, пук, горловина, ручка, ніжка, шийка тощо.

Не менш важливими рівнями формотворення для народної пластичної творчості й дизайну є інтер’єр та екстер’єр. Не випадково теоретики дизайну задекларували, що “середовище є мірою всіх речей” [7, с.43]. Стихія неупорядкованості предметного світу неблаганно накладає відбиток на наше житло й побут. Частково це можна пояснити надлишком випадкових речей, яких, як мовиться, “викинути шкода й подіти нікуди”. Натомість у традиційному сільському житті не існувало випадкових речей, предметів суто декоративного призначення. Раціоналізм був основою формування життєвого простору.

У плані матеріального побуту всі “корисні” речі дійсно відігравали роль різноманітних знарядь і засобів для виконання певних фізичних операцій. Водночас ці самі речі є знаками культурної й групової приналежності, атрибутом престижу, символом вибраної ролі. Вони займають відповідний їм статус, стають співучасниками й помічниками в нашому спілкуванні з іншими людьми. Очевидно, що останній семіотичний рівень формотворення аж ніяк не є останнім за своїм значенням. Так, у незавершеній книзі Дрейфуса “Вступ до систематизації графічної символіки” містяться результати його майже тридцятирічної праці зі збирання й класифікації візуально-графічних знаків інформаційно-інструктивного характеру, які використо-

вуються в різних сферах життя в багатьох країнах світу. “Звідси творчість дизайнера набуває іноді філософського значення: він усвідомлює, що у своїй діяльності оперує знаками, які втілюють “дух цивілізації”...” [8, с.499]. Подібні семіотичні форми в народному мистецтві виражені через архаїчні мотиви орнаменту, що ще раз підкреслює незаперечні зв’язки дизайну з традиційною культурою.

Отже, “етнодизайн” – це не вид чи особливий напрям творчості, а стилістична відміна дизайну. 28–30 жовтня 2010 р. у Полтаві відбулася міжнародна конференція “Етнодизайн”, яка засвідчила, що українське народне декоративно-прикладне мистецтво й дизайн не відокремлені глухою стіною. Існують можливість та перспективи розвитку вітчизняного дизайну шляхом завоювання національних етномистецьких ідей і традицій.

У другій половині ХХ ст. дизайн став найпопулярнішою галуззю творчої діяльності. Особи свій фах дизайнера представляли з особливою гордістю. Про дизайн багато писали й з таким пієтетом, неначе він мав стати панацеєю для подолання всіх життєвих проблем. У 1959 р. відбулася Перша генеральна асамблея Міжнародної ради товариств індустріального дизайну (ICSID), яка затвердила термін “індустріальний дизайн”, у скороченому вигляді “дизайн”, на відміну від інших понять (“*Formgebung*”, “*wzornictwo przemysłowe*”, *художнє конструювання*), поширених тоді в Німеччині, Польщі чи СРСР [9]. У 70-х роках ХХ ст. набули застосування терміни “дизайн середовища” і “графічний дизайн”. Так сформувалися три напрями проектної діяльності відповідно до широких сфер її функціонування.

В останні десятиріччя внаслідок поширення творчості дизайнерів на ті галузі, які колись належали декоративно-прикладному мистецтву, сценографії, експозиційній діяльності, а також після запровадження мультимедійного проектування, лазерних видовищ тощо, зародилися слушні сумніви щодо доречності троїстої морфології дизайну. Хоч окремі вчені за інерцією мислення ще тримаються за неї, настав час визнати її застарілою та неадекватною до сучасних реалій художнього проектування. Крім того, значна кількість термінів, які сьогодні застосовуються в теоретичних описах дизайну, вимагає уточнення й упорядкування. Зразок неокоринної мішанини демонструє М.Клюєв: “Дизайн – одне містке поняття і вбирає в себе в нашій свідомості: масовий та елітарний дизайн, міський публік арт, архітектурний дизайн, промисловий дизайн, web-дизайн, графічний дизайн, кустарний дизайн, історичний футуро-дизайн, прогностичний дизайн майбутнього, комерційний рекламний дизайн, інформаційний і програмний дизайн, науковий сайнс-дизайн, текстовий дизайн...” [10]. Тут названі терміни різного рівня класифікації: соціологічного, морфологічного, стилістичного тощо. Звідси для нас важливою є проблема верифікації та структурування основних понять, що стосуються видових напрямів проектної культури початку ХХІ століття. Очевидно, найлогічнішим буде їх розширення від трьох до семи векторів.

Перший напрям – *дизайн зовнішності людини* – передбачає створення певного візуального іміджу особи завдяки зачісці й візажу, бодідизайну (пластичні модифікації тіла, розпис тіла, нігтів, татуювання, шрамування тощо); моделювання одягу, взуття й аксесуарів; проектування ювелірних виробів. Безперечно, праця над показною ідентичністю та комфортом особи, завдяки одяговій оболонці, належить до найдавніших ділянок людської практики. Вона тісно була пов’язана із звичаями, обрядами, світоглядом етнографічних і соціальних груп; у ХХ ст. – із проявами моди як рушійної сили маркетингових стратегій.

Другий – *графічний і мультимедійний дизайн* – охоплює системи візуальної комунікації. Це, передовсім, друкована продукція (плакати, бігборди, книги, журнали, газети, буклети, рекламні проспекти, календарі, товарні знаки, поштові знаки, грошові знаки, упаковка тощо), а також засоби візуальної ідентифікації установ і підприємств, рекламно-інформаційна продукція телевізійних і комп’ютерних технологій, зокрема, проектування веб-сайтів. Очевидно, уже в недалекому майбутньому цей напрям буде розділений на два: екранний і поліграфічний.

Третій – *дизайн транспорту, виробничого та наукового обладнання й військового озброєння* – це один з найбільших і найпотужніших напрямів, що входив до промислового дизайну. Його спеціалізація динамічно розвинулася від ХІХ ст., складає проектування різноманітних транспортних засобів (велосипеди, мотоцикли, автомобілі й автобуси, рейковий залізничний транспорт, судноплавний транспорт, літаки та космічні літальні апарати), виробничі промис-

лові машини й обладнання, сільськогосподарські машини та агрегати, науково-дослідні (медичні, спортивні) прилади й устаткування, військово озброєння тощо.

Четвертий напрям – *дизайн меблів, побутових приладів й обладнання інтер'єру* – проектування різноманітних меблів (корпусних, стеляжно-каркасних, плетених з лози та інших матеріалів, оболонково-надувних тощо), посуду з кераміки, скла, металу, дерева та інших матеріалів; тканих, шкіряних виробів для інтер'єру; побутових приладів та обладнання, ювелірних виробів і сувенірів. Дизайн інтер'єру (житлові та громадські приміщення). Протягом тисячоліть це була галузь декоративно-прикладного мистецтва й лише з кінця XIX ст., унаслідок бурхливої механізації столярного виробництва й масового випуску меблевої продукції, з'явилася потреба в її художньому проектуванні на засадах антропометрії.

П'ятий – *дизайн довкілля та архітектурного середовища* – складається з кількох сфер застосування: а) ландшафтний дизайн, що спеціалізується на проектуванні природного простору, зокрема, прибудинкових територій, дач у вигляді зелених насаджень, кам'яних структур, водоймищ, малих архітектурних форм; б) сфера міського середовища (зони відпочинку, дитячі майданчики, площадки для автомобілів, ятки для торгівлі тощо), у тому числі й проектування музейних експозицій і виставок; в) маргінальна сфера охоплює фітодизайн та освітлення, які застосовуються як у природному довкіллі, так і в архітектурному середовищі.

Шостий – *дизайн акторського середовища та масових видовищ* – передбачає проектування сценічного й кінематографічного простору, костюмів і гриму, дизайну звукових та піротехнічних ефектів, церемоній та маніфестацій, музично-світлових інсталяцій, повітряних кульок, освітлення, феєрверків і лазерних видовищ. Якщо сценографія із середньовіччя належала до театральньо-декораційного мистецтва, то з другої половини XX ст. вона все більше потрапляє у сферу впливу дизайну. Феєрверки відомі в Європі з XIV ст., однак лише в кінці XIX вони стали барвистим мистецтвом, а з кінця XX до них долучили музично-світлові інсталяції, лазерно-комп'ютерні програми тощо.

Сьомий – *дизайн перспективних напрямів*. Удосконалення проектування найновіших систем 4D–6D. Нанодизайн, що передбачає впровадження нанорозмірних матеріалів, предметів і самовідтворювальних структур, необхідних для життєдіяльності людини. Арт-дизайн – поєднання художніх засобів виразності образотворчого, декоративного мистецтва з художньо-образним та емоційним формотворенням експозиційних предметів. Дизайн соціальних систем для структурування суспільних груп, гармонійних відносин і процесів.

І насамкінець. Некритичне застосування квазітермінів (технічна естетика, арт-дизайн, нондизайн, етнодизайн та ін.) практиками й дослідниками дизайну не сприятиме чіткості та логіці викладу відповідних теоретичних міркувань, тверджень. Шлях через подвійні, а іноді й потріпні назви того самого явища веде до штучних затемнень, помилок і спекуляцій. Водночас запровадження більш розгорнутої типології і морфології проектної творчості допоможе тримати в полі зору багатовекторну систему дизайну XXI століття.

1. Глазичев В. Нариси з теорії і практики дизайну на заході [Електронний ресурс] / В. Глазичев. – Режим доступу : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Glaz/02.php.
2. Медведєв В. Ю. Арт-дизайн в мире дизайна / В. Ю. Медведєв // Вестник СПГУТД. – 2007. – № 13. – С. 131–137.
3. Медведєв В. Ю. О структуре содержания теории дизайна / В. Ю. Медведєв // Вестник СПГУТД. – 2008. – № 7. – С. 17 – 25.
4. Глазичев В. Дизайн і мистецтво [Електронний ресурс] / В. Глазичев. – Режим доступу : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Glaz/05.php.
5. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / Михайло Станкевич. – Львів : Ін-т народознав. НАНУ, 2002.
6. Ширяєв О. Дизайнер Генри Дрейфус / О. Ширяєв // Декоративное искусство СССР. – 1974. – № 3.
7. Рябушкин А. Среда – мера всех вещей / А. Рябушкин // Декоративное искусство СССР. – 1993. – № 10.
8. Гассио-Талабо Ж. Дизайн и современные направления прикладных искусств / Ж. Гассио-Талабо // де Моран А. История декоративно-прикладного искусства. – М. : Искусство, 1982. – С. 471–499.
9. Москаєва А. С. Что такое дизайн? Термины и определения [Електронний ресурс] / А. С. Москаєва, Е. П. Зенкевич. – Режим доступу : <http://c-a-m.narod.ru/design/designopre.html>.

10. Новиков Л. Художественное проектирование в системе дизайна / Леонид Новиков // Декоративное искусство СССР. – 1972. – № 8.

В статье рассматриваются основные проблемные понятия, необходимые для исследования истории и теории дизайна: “техническая эстетика”, “арт-дизайн”, “нондизайн” и “этнодизайн”. Предлагается тернарную морфологию направлений проектного творчества середины XX ст. заменить на семизначную, характерную для начала XXI столетия.

Ключевые слова: дизайн, “техническая эстетика”, “арт-дизайн”, “нондизайн”, “этнодизайн”, морфология.

The article discussed the main concepts important and topical for research of history and theory of design: “technical aesthetics”, “art design”, “nondesign” and “ethnodesign”. Proposed to change a ternary morphology of directions of creative projects in the mid of XX century to the seven sections morphology indicative for the beg. of XXI century.

Key words: design, “technical aesthetics”, “art design”, “nondesign”, “ethnodesign”, morphology.

УДК 730:726

Ірина Дундяк

СКУЛЬПТУРА ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА ПОЧ. ХХІ ст. У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ МОНУМЕНТАЛЬНОЇ РЕЛІГІЙНОЇ СКУЛЬПТУРИ

У статті розглянуто головні напрями релігійної скульптури міста Івано-Франківськ. Визначено загальні тенденції розвитку міської скульптури України ХХІ ст., проаналізовано основні пам'ятки релігійної монументальної скульптури міста, звернено увагу на персоналії скульпторів.

Ключові слова: Івано-Франківськ, релігійна скульптура, духовна тематика творчості.

Усебічне дослідження взаємовпливу культури й релігії, переосмислення цінностей культури сьогодення, її змістовного, значенневого елементу є необхідним і має очевидний практичний вимір, який впливає на формування оптимальної культурної парадигми України. Роль релігії в житті українського суспільства є перманентною, адже більшість релігійних питань так чи інакше стосуються життєвих інтересів широких верств населення. З початком ХХІ ст. церква та релігійні організації дедалі частіше почали заявляти про себе як про діяльних учасників суспільних процесів.

Релігійний фактор посідає важливе місце в суспільно-політичному й духовно-культурному житті сучасної Європи. Окрім того, варто констатувати особливий вплив глобалізаційних процесів на релігійну свідомість сьогодення й питання національної самоідентифікації. Тому перед церквою та суспільством нині (не лише в Україні) постає важливе завдання: досягти нової інтерпретації трансцендентного, божественного в нових, але зрозумілих мистецьких формах. Однією з таких форм є сучасна сакральна скульптура.

Мета нашої розвідки – проаналізувати типові тенденції, явища й особливості релігійного сприйняття світу, утілені в сучасній міській скульптурі Івано-Франківська. Твори станкового характеру ми залишаємо поза полем цього дослідження.

Питання взаємодії мистецтва й релігії на сьогоднішньому етапі ґрунтовно досліджують багато вчених, зокрема, С.Кримський [5], В.Бодак [1] та інші. Серед праць дослідників сучасної вітчизняної скульптури в контексті нашої розвідки слід виділити Л.Лисенко [7] і М.Протас [8]. Окремі питання трансформації нинішньої міської скульптури України докладно висвітлює Н.Журмій [3; 4].

Теперішня сакральна скульптура Івано-Франківська – явище доволі цікаве. Однак для розуміння його варто означити декілька віх з історії цього питання. Історія скульптури Івано-Франківська не така давня, як, наприклад, Львова, але й у ній багато цікавих творчих постатей минулого та сьогодення. Слід пам'ятати, що довший час, тобто від заснування й до сер. ХХ ст., великі замовлення на скульптурні роботи в Станіславі (тепер – Івано-Франківськ), у тому числі й на сакральну тематику, отримували митці з інших міст. Тому деякі з видатних українських майстрів лише на короткий час осяяли наше місто яскравим світлом свого таланту, проте їх твори можна побачити й нині в Івано-Франківську. Серед цих імен і пам'яток є й твори