

вий графічно-орнаментальний виразник у моно- та поліхромних композиціях. Його орнаментотворча роль опосередкована, але важлива й багатозначна. Він відображає поетапність творення хроматичних візерунків, визначаючи монотонний базовий розвід і композиційну поліхромію.

1. Павлуцький Г. Г. Історія українського орнаменту / Г. Г. Павлуцький ; [передм. М. Макаренка]. – К., 1927. – 26 с.
2. Берладіна К. Матеріали з історії українського образотворчого гаптування / К. Берладіна // Наукові записки науково-дослідчої катедри історії української культури. – Х., 1927. – № 6. – С. 389–411.
3. Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация / В. Білецька. – К., 1934. – 67 с.
4. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка: західні області УРСР / Р. В. Захарчук-Чугай. – К., 1988. – 190 с.
5. Семчук Л. Традиційна народна одягова вишивка у творчості народних майстрів і художників-модельєрів України / Л. Семчук // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х., 2006. – № 2. – С. 85–95.
6. Семчук Л. Орнаментально-технологічний потенціал швів у народній вишивці / Л. Семчук // НЗ. Двомісячник ІН НАНУ. – Львів, 2004. – № 55–56. – С. 123–127.
7. Советский энциклопедический словарь / [глав. ред. А. М. Прохоров]. – 2-е изд. – М. : Сов. энцикл., 1982. – 1600 с. : ил.
8. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. – Львів : Світ, 1992. – 271 с.
9. Семчук Л. Композиційно-виражальна роль кольору у вишивці / Л. Семчук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2007. – Вип. X–XI. – С. 67–74.
10. Семчук Л. Вишивка – продуктивний ґрунт графічно-орнаментальної виразності / Л. Семчук // Мистецтвознавство '04. – Львів, 2004. – С. 99–110.
11. Чіх-Книш Б. Локальні художні особливості гуцульських кептарів / Б. Чіх-Книш // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2003. – Вип. 5. – С. 162–169.
12. Бурачинська Л. Український народний одяг / Л. Бурачинська. – Торонто ; Філадельфія, 1992. – 310 с. : іл.
13. Бескид Ю. Матеріальна культура Лемківщини / Ю. Бескид. – Торонто (Канада), 1972. – 165 с.

*В статье рассматриваются художественно-выражающие, орнаментально-творческие приоритеты средств вышивания, многофункциональная сущность цвета, на основании чего обоснованы главные принципы синтеза техник, орнамента и цвета в вышивке.*

**Ключевые слова:** *вышивка, средства вышивания, орнамент, цвет, синтез.*

*The article reveals the art expressive, ornament creative priorities of embroidering tools, the multifunctional essence of colour, on which basis the main concepts of synthesis engineering of ornament and colour are well-founded.*

**Key words:** *an embroidery, an engineering, an ornament, a colour, synthesis.*

УДК 725.94(292.4)

Лідія Хом'як

## ПРОЕКТУВАННЯ МЕМОРІАЛЬНИХ СПОРУД В ЄВРОПІ 1910–1930-х РОКІВ: ОСМИСЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ

*У статті розглянуто меморіальні споруди, зведені в Європі на честь полеглих у Першій світовій війні, у яких утілені нове розуміння проблеми “художник – середовище”, сучасне трактування форми, творче засвоєння національних художніх традицій.*

**Ключові слова:** *меморіальне будівництво, проект, формотворення, традиція, довкілля, комплекс.*

Художні особливості меморіальних пам'ятників на честь полеглих у Першій світовій війні на території Центральної і Східної Європи, датованих першою третьою ХХ ст., розглянуто здебільшого в зарубіжних джерелах. Зокрема, ця тема всебічно висвітлена польськими науковцями в контексті досліджень т. зв. “закопанського стилю” [2; 20]. Аспект творчого осмислення національних традицій при створенні меморіальних комплексів зазначеного періоду викликає особливе зацікавлення серед сучасних архітекторів і скульпторів-монументалістів [12]. В

українському мистецтвознавстві проблема пошуків національного стилю на межі XIX і XX ст. ґрунтовно опрацьована стосовно вітчизняної архітектури, частково – образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва [9]. У дослідженнях, які стосуються сфери меморіального будівництва, постає необхідність розширити й систематизувати інформацію про окремі пам'ятники й меморіальні комплекси, які постали на теренах центрально- і східноєвропейських країн, зокрема, і в Галичині, і які досі зацікавлюють новаторським осмисленням та використанням національної архітектурно-пластичної спадщини.

**Метою** статті є визначення основних чинників, що зумовили художньо-стильові характеристики деяких меморіальних пам'ятників в Європі 1910–1930-х рр., розкриття високого рівня тогочасної проектної культури, орієнтованої на зв'язок із національною художньою традицією.

Період після Першої світової війни став етапним у розвитку меморіального будівництва. Емоційний стан, що його пережила європейська громадськість під час лихоліття – страх перед небезпекою масових винищень, розчарування в науково-технічному поступі, який породив смертоносну зброю, біль утрат, відчуття безглуздості смерті й прагнення якоюсь мірою протистояти їй через увіковічення полеглих, – спонукав до пошуків оптимального художнього вирішення меморіальних споруд, адекватних суспільним настроям тієї доби.

Упродовж 1910–1930-х рр. було зведено пам'ятники з авторськими скульптурами Ернста Барлаха, Кете Кольвіц, Вільгельма Лембрука, натхнених глибиною індивідуальних переживань їх творців (доволі промовистим свідченням цього є робота К.Кольвіц над меморіалом у Владло після загибелі на фронті її сина).

Водночас запропонована австрійським урядом програма, спрямована на впорядкування та охорону військових поховань, а також діяльність відповідних охоронних товариств у Центральній Європі, зумовили потребу в уніфікованих взірцях меморіальних споруд, будівництво яких могло б здійснюватися за проектними розробками, уміщеними в спеціальних каталожних виданнях. Причиною такого раціоналізованого підходу у творчій сфері була не лише необхідність воєнного часу – покваліфіковане проведення масових поховань та упорядкування якомога більше солдатських цвинтарів, – але й суспільні зміни в житті тогочасної Європи: установлення нових комунікативних порядків, пошуки інших форм стосунків між художником, громадськістю та урядовими структурами, нове усвідомлення ролі митця в суспільстві, зацікавлення синтетичними можливостями мистецтва [13, с.72–75].

Тенденція до проектування меморіальних споруд, найбільш актуальна в міжвоєнні десятиліття, певною мірою співвідноситься з прикметною для цього часу пошуковою роботою митців у виробничо-прикладній сфері. Саме тоді активно проектували меблі, одяг, тканини, різноманітні форми прикладної графіки, вітринне обладнання, а в багатьох європейських художніх закладах мірилом таланту вважався конструкторський хист.

Запровадження у творчість скульптора-монументаліста принципів дизайнерської праці зумовлене й тими зрушеннями, що сталися в поглядах на меморіальну пластику чималою мірою, завдяки виходу у світ книги німецького скульптора Адольфа Гільдебранда “Проблема форми в образотворчому мистецтві” [1]. Її поява, за оцінкою Генріха Вьольфліна, “була схожа на дію свіжого дощу, що пролився на сухий ґрунт” [1, с.14]. Перше видання цієї книги було здійснено ще в 1898 р., проте в наступні роки праця неодноразово перевидавалася. Викладені в ній положення популяризувалися з університетських кафедр, аналізувалися на практичних заняттях, застосовувалися на практиці художниками-прикладниками й скульпторами, учнями Гільдебранда.

Серед вимог, які містить згадане видання стосовно монументальної скульптури, це, насамперед, заперечення натуралізму, типового для пластики XIX ст., свавілля та еkleктики у формальному вирішенні пам'ятника, прикривань візуальних недоліків твору так званим “глибоким змістом”. Натомість німецький скульптор уболівав за цілісну форму, що, за його словами, мала б стати “вираженням структури предмета”, його функційних ознак [1, с.59–60].

У книзі А.Гільдебранда привернуто увагу до стійких, засадничих форм, їх символічної мови, здатної виразити віддалені, асоціативні поняття. А тому, як стверджує її автор, саме архітектурна основа повинна бути домінантою пам'ятника, тим більш у меморіальній споруді [1, с.64–65].

Певна річ, що багато успішних реалізацій у скульптурі першої третини XX ст. здійснилося поза настановами німецького неокласика, проте, як уже мовилося, його книга мала ве-

ликий резонанс, тим паче в період, коли митці-монументалісти керувалися естетичними принципами модерну. Це й осмислення простору як активного формотворчого фактора, і налаштованість на формування цілісних комплексів предметного оточення, і підвищена увага до природного середовища в монументальному мистецтві та містобудуванні, і рух за створення проектних майстерень [7, с.42]. У міжвоєнні десятиліття ще зберігала актуальність висунута на початку століття концепція наближення новітнього мистецтва до етнокультурних джерел, а у творчій практиці простежувалися характерні для епохи модерну прикмети “національного стилю”.

У пропонованій статті розглянуто саме ті артефакти, які, незважаючи на раціональні конструктивістські віяння 1920–1930-х рр., несуть на собі відбиток періоду національно-стильових пошуків у мистецтві. Кращі пам'ятники, що втілюють такий досвід, могли б стати прикладом удалого, по-справжньому творчого застосування в новітньому мистецтві надбань національної пластичної традиції, спробу інтегрувати мистецькі здобутки окремих етносів у світову культуру.

В окресленому аспекті оригінального результату досягла група краківських художників, котрі наприкінці 1910-х років входили до складу підпорядкованої австрійській армії організації, що опікувалася військовими похованнями (офіційна назва “Kriegsgraberabteilung Krakau”). Завдання митців полягало в художньому оформленні кладовищ на місцях нещодавніх боїв на теренах Західної Галичини, у районі Нижнього Бескиду. У польській мистецтвознавчій літературі діяльності згаданого товариства присвячена спеціальна публікація, де меморіальні ансамблі, зведені краківськими майстрами, розглядаються в контексті т. зв. “закопанського стилю” [20].

До творчого активу краківського пам'ятникарського товариства належали архітектори, живописці й скульптори з ґрунтовною фаховою освітою. Серед них – Генріх Узембло, котрий навчався у Віденській художньо-промисловій школі, у Краківській академії мистецтв, студював в Англії спеціальність архітектора, Ян Щепковський з його багаторічним навчанням у Школі деревного промислу в Закопаному, відтак – у Краківській академії, а згодом – у паризьких майстернях Огюста Родена та Антуана Бурделя [2, с.136–145]. Цим професіоналам належать ідеї, реалізацію яких здійснювали столяри, муляри, нерідко й військовополонені. З ініціативи художників, членів організації з облаштування військових поховань, була організована виставка проектів, а також картин та листівок із зображенням місць визначних битв і жовнірських цвинтарів. У 1916 р. у Берліні виставку оглядали учасники Міжнародного симпозіуму центральноєвропейських держав, скликаного німецьким воєнним міністерством з питань меморіального будівництва. Автори експонованих робіт здобули визнання, оскільки виставку рецензувала міжнародна преса, а супроводжував її ретельно впорядкований ілюстрований каталог [21]. У наступні роки мистецький доробок художників-проектантів був оприлюднений у розкішно виданих альбомах [15; 23].

Серед тих, хто зводив військові меморіали, вирізняється Душан Юрковіч, словак за походженням, котрий, окрім належної професійної підготовки (студював архітектуру у Відні), здобув репутацію глибокоерудованої людини, із широким колом зацікавлень і практичних навичок у справі музейництва, реставрації архітектурних пам'яток, скансенівського будівництва. За проектами Юрковіча зводили курортні споруди, конструювали меблі, обладнували інтер'єри [20, с.139]. Саме йому належить близько тридцяти втілених авторських проектів меморіальних комплексів, окремі з яких понині є туристичними об'єктами в гірських місцевостях Лемківщини, в околицях Тухова, Горлиць, Гладичева.

Насамперед уражає поетична узгодженість спроектованих Д.Юрковічем меморіалів із навколишнім ландшафтом. Розташовані на гірських вершинах солдатські кладовища височіють серед романтичних краєвидів. Щоб досягти такого ефекту, автор унікав регулярної розпланованості, строгості форм бетонних чи кам'яних хрестів, пілонів, огорож. Натомість, як основний матеріал, застосовувалося дерево, порушувався строгий ритм у розташуванні могил, на території меморіалу допускалося чергування відкритих ділянок із лісовим масивом, заплутаних лісових стежок зі сходинками, терасами й оглядовими майданчиками. Усвідомлюючи новаторство розпочатої справи, Д.Юрковіч задекларував його коментарем у пресі: “У той час, коли мої віденські колеги закладали парки й посипали стежки кольоровим піском, садили кущі та

квіти, ми вирішили розташувати свої цвинтаріки в натуральній красі диких карпатських схилів, як ніби вони витворилися там невидимою рукою місцевої народної традиції” [20, с.139].

Важливою характеристикою меморіалів Душана Юрковича є їхня ансамблевість, що забезпечується не тільки повсюдним застосуванням дерева, з якого виготовлені хрести, огорожі, вежі-каплиці, але й пропорційними співвідношеннями між об’єктами, їх силуетною узгодженістю, ритмом повторюваних деталей. Усі дерев’яні компоненти цвинтарного ансамблю, зокрема й надгробні хрести, виконані під впливом народного будівництва Карпат з властивими йому зрубними конструкціями, гостроверхими дашками, фігурними завершеннями.

Заслуговує на увагу оригінальна ідея Д.Юрковича ввести в меморіальний ансамбль архітектурні будівлі на зразок критих гонтом веж, (т. зв. “гостини”), які, за задумом, не мали конкретного функційного призначення. Їхня роль полягала у візуальному доповненні заповідної території, наданні їй характеру складного за просторовою організацією комплексу. Гостроверхі “гостини”, вторячи силуетам гір, створювали ефект структурованості всього довкілля, пронизаності його спільним ритмом. Автор проекту передбачав ті асоціативні враження, які справлятимуть дерев’яні вертикальні доміанти, нагадуючи давньослов’янські часи, капища та городища, перетворюючи банальний факт раптової солдатської смерті в поетичну легенду.

Сценографічна за характером вигадка Душана Юрковича стосовно “гонтин” не була суто артистичним капризом, оскільки не суперечила здобуткам тодішньої етнологічної науки: під час експедицій 1920–1930-х рр. на цвинтарях Полісся зафіксували т. зв. “наруби” – надмогильні споруди з дерев’яних брусів у формі хатин із двосхилим дахом, найпізніші з яких датувалися початком ХХ століття [17; 18].

Удалі експерименти краківських монументалістів відбулися значною мірою завдяки культурному контексту, що склався на межі ХІХ і ХХ століть у місті, яке стало Меккою для польських митців, прихильників ідеї синтезу мистецтв і національної своєрідності форми. Інтелектуальна атмосфера Кракова з його університетом, Історичною школою, Академією мистецтв, а в ній – майстернею Яна Матейки, численними пам’ятками старовини сприяла формуванню романтично-національних настроїв серед тодішньої творчої еліти. Дякуючи всебічній обдарованості й ініціативності Станіслава Віткевича та Станіслава Висп’янського, національний стиль ототожнювався з народними ремеслами й архітектурою гуралів, мешканців Татр. Закопанський стиль як ідеальний взірець новітньої інтерпретації народного мистецтва пропагувався в спеціальних альбомах, які видавав С.Віткевіч, у його авторських проектах й архітектурних спорудах, у виробках тогочасних ремісничих товариств (“Польське прикладне мистецтво”, “Мистецтво Підгалля”, “Килим”) [2]. Прикметно, що ім’я Душана Юрковича польські мистецтвознавці схильні пов’язувати із закопанським стилем, оскільки зведені ним будівлі й обладнання інтер’єрів 1910-х рр. засвідчують спорідненість його зацікавлень із творчими ідеями відомого закопанського митця Яна Щепковського [20, с.143].

Акцент на просторових ефектах як засобах художньої виразності, до яких вдавався авторський колектив “Kriegsgraberabteilung”, міг бути наслідком тих містобудівельних проблем, які вирішувалися, насамперед, у Кракові, де панувала англійська новаторська концепція “міста-саду”, найбільш актуальна в післявоєнний період [8, с.123]. Слід зважити й на такий формотворчий фактор, як театральні вистави Кракова. Так, подією в мистецькому житті тогочасної Польщі вважається сценографія драми “Болеслав Хоробрий” Станіслава Висп’янського. У рецензіях на виставу висловлювалися захоплення доречним застосуванням на сцені дерев’яних конструкцій з дубових колод, що асоціювалися зі слов’янською давниною, а також виконаних за проектом художника крісел-tronів, ідея яких – презентація експозиційного варіанта меблів-скульптур з їх монолітною формою і виразною тектонікою – буде підхоплена через кілька років у розробках дизайнерів [22, с.27]. У зв’язку зі сценічними об’єктами С.Висп’янського, ще раз приходять на згадку зрубні вежі на бескидських кладовищах: адже вони є продовженням попередньо апробованої серед краківської театральної публіки тенденції до станковізації прикладної речі, перетворення її в самодостатній артоб’єкт.

З огляду на тему нашої статті, варте уваги пізнавальне зацікавлення сакральною архітектурою малих форм, що панувало в середовищі польської інтелігенції в міжвоєнну добу. У списку тогочасних видань, присвячених мистецтву христів і каплиць, привертають увагу в першу чергу ті публікації, які містять колективні відозви з метою якнайширшого залучення громадськості до

обстеження, охорони, документування пам'яток придорожнього будівництва. Такі ініціативи мали неабиякий резонанс, на них відгукувалися молодь, священики, краєзнавці [5, с.9–10].

Діяльність асоціації під назвою “Слава героям” із координаційним центром у Бухаресті, метою якої було увіковічення пам'яті полеглих у Першій світовій війні вояків, реалізувалася в спорудженні меморіальних кладовищ, затвердженні рельєфного знака для вмонтування його на лицевій грані пам'ятників, виданні каталогу-проспекту зі збірцями меморіальних споруд [16]. Окрім графічних ескізів і макетів, каталог містить чимало фотографій, утілених у матеріалі й установлених у конкретних місцевостях пам'ятників. Ілюстративний матеріал згаданого видання згрупований за кількома розділами й презентує дерев'яні та кам'яні трійчасті хрести, хрести-монументи, меморіальні криниці, цвинтарні брами.

Зацікавлює насамперед перша група пам'ятників – криті дашком хрещаті споруди, що постали внаслідок удакої інтерпретації традиційної для Румунії сакральної форми у вигляді придорожнього хреста під назвою “troita” з характерними бічними відгалуженнями центрального стовбура, трапецієподібним або парасолеподібним дашком і декоративним різьбленням, у якому варіюються мотиви розеток, ромбів, зубців і хрестографем [19, с.126–127].

Декоративні якості румунських придорожніх трійчастих хрестів вельми яскраві, зокрема, їх силуетна виразність, яка підсилюється при звичному для румунського ландшафту групуванні таких пам'яток на горбистому відноколлі. Прикметно, що в рекомендаціях щодо встановлення пам'ятників наголошується на важливості розташування дерев'яних хрестів на високих пагорбах [16, с.5].

Звернення румунських художників-проектантів у 1920-х рр. саме до такого типу культових споруд, що й забезпечило успішне розв'язання офіційного доручення, було зумовлене, з одного боку, історичною випробуваністю цієї сакральної форми як меморіального знака, з іншого, – потенційними можливостями трійчастих хрестів стосовно стилізації, комбінаторних утворень, поліваріантності силуетних форм, ажурного рисунка вирізьблених порожнин.

У роботі над проектами брала участь група художників й архітекторів, серед яких відзначилися архітектори Ф.Станкулеску та С.Балоші. Вони не тільки запропонували найбільшу кількість збірок, але й зуміли надати традиційному дерев'яному хресту якостей великомасштабної монументальної споруди, завдяки введенню кількаярусних подіумів, улаштуванню в нижній частині пам'ятника лавок, балюстрад, огорож, ущільнення структурних елементів хреста та їх потовщення з метою перетворення його лицевого боку на простору фасадну площину, придатну для вміщення на ній текстів, прикріплення пам'ятних рельєфів чи ікон.

Доречною видається ідея румунських проектантів установлювати як меморіальний пам'ятник невелику архітектурну споруду в поєднанні з криницею-джерелом, яка нагадувала б прикметні для румунських теренів надджерельні каплиці із широким гонтовим дахом, навісними іконами, кам'яними або дерев'яними лавами й витоком води на два або чотири боки. Такі об'єкти, навіть без приурочення їх до пам'ятних подій, приховують глибинну символіку, сакралізують довкілля, відображаючи закорінене в народній свідомості священне ставлення до водних джерел.

Привертають увагу кілька проектів цвинтарних воріт, які виготовлялися в ремісничих майстернях асоціації “Слава героям”. Найоригінальніші їх варіанти також базуються на народній основі, розвиваючи традиційну конструктивну схему дерев'яної брами румунського селянського обійстя з типовим для неї тричастинним поділом на широкий центральний проїзд і дві бічні хвіртки, об'єднані ярусним гонтовим дашком, декоровані прорізним узором.

Дещо інший, вищий рівень осягнення художньої традиції продемонстровано видатним румунським скульптором Костянтином Бранкусі (Костянтин Бринкуш) у створеному ним ансамблевому меморіалі на честь полеглих у Першій світовій війні в містечку Тиргу-Жіу на півдні Румунії в 1937–1938 рр. Скульптор не вдавався тут до букввальних повторень чи цитувань традиційних збірок, проте створений ним комплекс, поділений на кілька зон, що мають назви “Алея стільців”, “Ворота поцілунку”, “Стіл мовчання”, промовляє до відвідувачів мовою найпростіших, зведених до мінімалізму форм, асоціативних порівнянь, смислових натяків. Безпомилково вгадуються першовзірці, які надихали скульптора в цій його праці. Тут й антична спадщина у вигляді круглих торців зруйнованих римських храмів, і низькі, міцно збиті столи епохи даків, і архаїчні кромлехи, що понині збереглися в деяких місцевостях Румунії.

Викликає захоплення один з об'єктів на території меморіального комплексу під назвою “Колона без кінця”, у якій один і той самий ромбоподібний об'єм чергується вздовж вертикальної осі. Невпинне повторення елементарних членувань, крайні з яких наполовину зрізані, позбавляє глядача здатності об'єктивно оцінити висоту пам'ятника, оскільки подальший ріст колони домислюється в заданому ритмі до невизначеної межі, у безмежність. З'являється відчуття долання простору, злету, пульсації і росту.

Знаменита колона Бранкусі, яка нині нагадує суперсучасний витвір дизайнера, є наслідком натхненного застосування вкрай спрощених елементів румунського народного будівництва, зокрема, ромбоподібного мотиву, що його найчастіше вживають теслі в оздобленні воріт, галерей, стовпців огорож.

Ненав'язлива національна колоритність вигідно вирізняла скульптурні роботи К.Бранкусі. Пішки помандрувавши в Париж через Австрію, Німеччину, Швейцарію, румунсько-французький митець проніс крізь власну творчість пам'ять про форми, випробувані століттями народного різьбярського досвіду. “Мої правила, – любив повторювати Бранкусі, – це правила Крайови, де я провів вирішальні роки молодості” [12, с.190].

Не слід залишати поза увагою ті культурні явища, які в міжвоєнний період спостерігалися на теренах Східної Галичини, у т. ч. всенародне, незважаючи на офіційні заборони, ушанування пам'яті полеглих українських січових стрільців, воїнів УГА. Над їхніми похованнями або ж на місці їх загибелі місцеве населення зводило своєрідні, продиктовані народною уявою меморії, що, як правило, повторювали одну й ту саму схему: високий могильний насип, вистелений зеленою травою, увінчаний березовим або дубовим хрестом із прикріпленою до нього таблицею з написом: “Борцям за волю України”.

Поетичний образ такої могили вимальовується насамперед у стрілецькому фольклорі, зокрема, у відомій пісні Романа Купчинського “Заквітчали дівчачонька”, названій автором “Похоронною”, оскільки, створена під враженням смерті бойового товариша, вона мала б стати незнищеним пам'ятником над могилами полеглих січовиків [4, с.499].

Наявність фольклорного підґрунтя простежується і в композиційній структурі стрілецьких могил. Характерна схема – гора з деревом-хрестом на вершині, – у пізніші часи, щоправда, звужена до знака Голгофи, надто близька до архетипної міфопоетичної візії Світової Гори [11, с.311–314]. Цей образ завжди культивувався в українському мистецтві, постаючи в народних думках і піснях, у поезії Тараса Шевченка, у першому варіанті надгробного пам'ятника великому Кобзареві в Каневі. Він не втратив своєї впливової сили навіть наприкінці двадцятого століття, у 1990-х роках, коли розгорнулося масове спорудження символічних могил на честь героїв визвольних змагань. “Доводиться повторювати вже відоме, що могила в українській ментальності – це зовсім не прірва екзистенціалістського абсурду небуття (“ніщо”), а навпаки – вагітна родючою ряснотою моготи позабуттєва скарбниця можности, моці, спромоги і перемог, тобто всіх можливостей буття” [6, с.96].

Трапляються і поодинокі приклади іншого трактування меморіальних пам'ятників у Галичині. У деяких професійних проектах – це дотримання схеми класичного монумента з домінуючим архітектурним масивом або введення в композицію меморіалу статуарної пластики. Проте такі художні варіанти були нетиповими. Реалізація залежала від ініціативи місцевого майстра-каменяра, натомість переважали сила колективного вподобання, налаштованість на випробуваний взірець.

Були спроби внести зміни в пам'ятникарське мистецтво в Галичині на основі стилізації традиційних форм. Так, наприкінці 1910-х рр. увагу художника Гната Колцуняка привернули дерев'яні надгробні хрести з околиць Коломиї та Печеніжина, що заохотило його до опублікування наукової розвідки [3]. Досвід попередньої роботи Г.Колцуняка у сфері оформлювального мистецтва допоміг йому як стилісту збагнути архаїчність форми цих надгробних знаків, зауважити розмаїття конфігурацій хрестів, можливість варіативних сполучень найпростіших елементів при дотриманні загальної композиційної цілісності. Гідне подиву було й застосування відпрацьованих технологічних прийомів при виготовленні таких надгробків із суцільної дошки, бруса або колоди.

Спостерігши серед хрестів відмінності в кількості рамен та їх модифікації, дослідник дійшов висновку про взаємозв'язок форми й функційного призначення цих пам'ятників: “... про

небіжчиків дбають та стараються утримати пам'ять про них тим способом, що вигадують усе нові форми, нові різьби пам'ятників. Сим способом зазначається різницю індивідуальності небіжчиків” [3, с.4]. В окремих надгробках, що вирізнялися з-поміж інших технологічною викінченістю, композиційним ладом і розмірами, Г.Колцуняк убачав той тип монументального хреста, який, на його думку, “повинен послужити як взір до запроектування пам'ятника” [3, с.10].

Пропозиції Гната Колцуняка не знайшли широкого відгуку, прозвучавши доволі скромно в порівнянні з колективними зусиллями тогочасних польських митців, котрі закликали до створення оригінального, “литовсько-жмудського стилю” на основі професійного опрацювання зразків дерев'яних хрестів з території Литви. Доречно зауважити, що литовські народні дерев'яні хрести, разом із хрестами з Коломийщини та Балкан, становлять єдиний культурний феномен [10].

На жаль, початкові намагання ґрунтовного вивчення народної меморіальної різьби в Україні були насильницьки припинені. Надмогильний хрест, як заборонений для художнього відтворення сакральний об'єкт, тривалий час залишався поза увагою науковців і митців-професіоналів, перебуваючи у віданні лише народних каменярів, виконавців приватних замовлень. Проте сьогодні є підстави для сподівань, що багатюща спадщина вітчизняного народного пам'ятникарства надалі популяризуватиметься і стане джерелом натхнення для скульпторів-монументалістів, архітекторів, дизайнерів. Адже деякі взірці народних надмогильних хрестів у наш час могли б стати базою для модерністських інтерпретацій і формальних експериментів.

Аналізуючи архітектурно-просторову структуру й стилістику досліджуваних об'єктів, зроблено такі **висновки**.

Формування художніх особливостей меморіальних споруд 1910–1930-х рр. відбувалося, передусім, у руслі стилю модерн і було наслідком характерних для кінця XIX – першої третини XX ст. стильових пошуків, що ґрунтувалися на ідеях романтизму, творчому використанні місцевих природних умов і національних художніх традицій.

Одним з основних формотворчих чинників у меморіальному будівництві першої третини XIX ст. стали принципи модерну щодо синкретичності природоархітектурного середовища, що полягає в нероздільності та взаємодоповнюваності його головних компонентів, гармонійності архітектурно-скульптурного образу, відтворенні форм традиційної архітектури.

У 1920–1930-х рр. у стилістиці багатьох меморіальних об'єктів простежуються складні взаємопереплетіння рис модерну з елементами функціоналізму. Романтичну інтерпретацію в них національної культурної спадщини можна розглядати як процес історичної ретроспективи попереднього стилю (модерну).

Серед деяких пам'ятників, споруджених у міжвоєнні десятиліття в країнах Центральної та Східної Європи, очевидною є подібність архітектурно-композиційних вирішень, зумовлена творчим використанням форм народного будівництва. Базовим елементом стилістики більшості з них стала деталь сакральної архітектури малих форм, найчастіше – хрест, подекуди збагачений орнаментальними мотивами та різноманітним сполученням конструктивних елементів.

Проаналізовані в статті мистецькі пам'ятки дотепер зберігають значну загальнокультурну й історичну цінність. Вони слугують взірцем меморіального будівництва в нинішніх умовах, коли перед митцями-монументалістами постає завдання вийти за рамки спрощеного, без пошанівку до національної традиції вирішення меморіальних споруд і досягти образу, сповненого самобутності й глибокого змісту.

1. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве / А. Гильдебранд. – М. : Изд-во МПИ, 1991. – 137 с.
2. Гумль И. Возрождение ремесла в польском искусстве / И. Гумль // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX – начала XX века. – М. : Наука, 1977. – С. 136–145.
3. Колцуняк Г. Народні хрести в Коломийщині / Г. Колцуняк. – Коломия, 1918. – 15 с.
4. Кузьменко О. Фольклоризація стрілецьких пісень Романа Купчинського / О. Кузьменко // Народознавчі зошити. – 1998. – № 5. – С. 495–502.
5. Лопаткевіч Т. Мала сакральна архітектура на Лемківщині / Т. Лопаткевіч, М. Лопаткевіч. – Нью-Йорк : Фондація дослідження Лемківщини, 1993. – 490 с.
6. Мойсеїв І. “Заповіт” як генератор національного буття / І. Мойсеїв // Сучасність. – 1996. – № 3–4. – С. 95–99.
7. Нога О. Іван Левинський – художник, архітектор, промисловець, педагог, громадський діяч / О. Нога. – Львів : Основа, 1993. – 78 с.

8. Ольшевский А. Основные направления в польской архитектуре на рубеже XIX–XX вв. / А. Ольшевский // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX – начала XX века. – М. : Наука, 1977. – С. 110–124.
9. Соколюк Л. Проблема національного стилю в українському мистецтві першої третини XX століття (специфіка еволюції) / Л. Соколюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ. – 2002. – № 4. – С. 16–27.
10. Толстой Н. Об одной карпатско-южнославянской изобразительности / Н. Толстой // Симпозиум по проблемам карпатского языкознания : тезисы докладов и сообщений. – М. : Наука, 1973. – С. 50–55.
11. Топоров В. Гора / В. Топоров // Мифы народов мира : в 3 т. – М. : Сов. энцикл., 1980. – Т. 1. – С. 311–314.
12. Цигаль В. Константин Бранкуси / В. Цигаль // Художники XX века. По страницам журнала “Творчество”. – М. : Сов. худож., 1974. – С. 186–199.
13. Яців Р. Українське мистецтво XX століття : ідеї, явища, персоналії / Р. Яців // Збірник статей. – Львів : ІН НАН України, 2006. – 349 с.
14. Barucki T. Architektura Rumunii / T. Barucki. – Warszawa : Arkady, 1979. – 204 s.
15. Broch R. Westgalizische Heldengraber / R. Broch, H. Hauptmann. – Krakau : Militärkommando, 1918. – 488 s.
16. Cultur Eroilor. Semnul Aduserii Aminte. – Bucuresti, 1929. – 123 p.
17. Falkowski J. Notatki Etnograficzne z Polesia. Cmentarze / J. Falkowski // Wiadomosci ludoznawcze. – 1933. – Z. 1–2. – S. 5–6.
18. Frankowski E. Krzyże kamienne i domki drewniane na cmentarzach poleskich / E. Frankowski // Ziemia. – 1925. – № 6–8. – S. 134–135.
19. Grabowski J. Sztuka Ludowa w Europie / J. Grabowski. – Warszawa : Arkady, 1978. – 345 s.
20. Kroh A. Krakówskie Bractwo artystyczno-grobownicze / A. Kroh // Polska sztuka ludowa. – 1986. – № 3–4. – S. 135–144.
21. Kunstausstellung der Kreigsgräberabteilung des k. ung k. Militärkommandos Krakau. Friedhofsprojekte und Bilde vom Westgalizischen Kampfgebiet. Katalog objazdowej wystawy dokonana Kriegsgräberabteilung k. und k. Militärkommandos Krakau. – Krakau, 1916.
22. Skierhowska E. Plastyka Stanisława Wyspiańskiego / E. Skierhowska. – Wrocław ; Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958. – 96 s.
23. Soldatengraber und Kriegsdenkmale, Herausgegeben vom k. k. Gewerbebeförderungsamte. – Wien : Schroll, 1917. – 355 S.

*В статье рассмотрены мемориальные сооружения, построенные в Европе в память о погибших в Первой мировой войне, в которых воплощены новое понимание проблемы “художник – среда”, современная реализация формы, творческое усвоение национальных художественных традиций.*

**Ключевые слова:** мемориальное строительство, проект, формообразование, традиция, среда, комплекс.

*Memorial buildings, constructed in Europe in honour of killed in action during the First World War, and which embody a new understanding of the problem “artist – environment”, modern interpretation of form, creative mastering of national art traditions were reviewed.*

**Key words:** memorial construction, project, form creation, tradition, environment, complex.

УДК 72.01: 745

Володимир Шпільчак

## ХУДОЖНЬО-ПРОЕКТНА КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СИСТЕМИ ДИЗАЙН-ОСВІТИ В УКРАЇНІ

*У статті на теоретичному рівні аналізується питання формування художньо-проектної культури. Обґрунтовується вплив художньо-проектної культури на стан дизайну в країні. Розглядаються питання залежності художньо-проектної культури й дизайн-освіти.*

**Ключові слова:** дизайн, освіта, художньо-проектна культура.

На сучасному етапі розвитку суспільства, який характеризується активною трансформацією різних сфер життя, питання відповідності й залежності предметно-просторового середовища, соціально-культурної наповненості життя суспільства набуває особливої актуальності. Дизайн як особливий вид художньо-творчої діяльності, значною мірою впливає на трансфор-