

УДК 7.01

Олена Дяків, Марія Дяків

ЕТАПИ ПЕРЕХІДНИХ КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ
МИСТЕЦТВА ПРИКАРПАТТЯ (ТРАНСФОРМАЦІЇ, КУЛЬТУРНІ
ФЕНОМЕНИ, ШКОЛА, ПОСЛІДОВНИКИ)

Єлена Дякив, Марія Дякив

ЭТАПЫ ПЕРЕХОДНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ ИСКУССТВ
ПРИКАРПАТЬЯ (ТРАНСФОРМАЦИИ, КУЛЬТУРНЫЕ ФЕНОМЕНЫ,
ШКОЛА, ПОСЛЕДОВАТЕЛИ)

Olena Dyakiv, Mariia Dyakiv

THE STAGES OF TRANSITIONAL CULTURAL TRANSFORMATIONS
OF PRECARPATHIAN ART (TRANSFORMATIONS, CULTURAL
PHENOMENA, SCHOOL, SUCCESSORS)

Анотація. В статті накреслено завдання, які потребують більш глибокого дослідження сучасного мистецтва Прикарпаття. Вони поставлені авторами не випадково, адже кожний етап культурологічних трансформацій є тим часовим відрізком, що наповнений подіями та особистостями. Концепцію постмодерного Станіславівського простору з національним присмаком сформував засновник художньо-графічного факультету М. Фіголь.

Ключові слова: трансформація, мистецький простір, культурні феномени.

Аннотация. В статье намечены задачи, требующие более глубокого исследования современного искусства Прикарпатья. Они поставлены авторами не случайно, ведь каждый этап культурологических трансформаций является тем временным отрезком, наполненный событиями и личностями. Концепцию постмодернистского Станиславовского пространства с национальным привкусом сформировал основатель художественно-графического факультета М. Фиголь.

Ключевые слова: трансформация, художественное пространство, культурные феномены.

Abstract. The article highlights the tasks that require deeper study of the contemporary Precarpathian art. They are set by the authors for a reason, because each stage of culturological transformations is a time interval full of events and personalities. M. Figol, the founder of the Faculty of fine arts and graphic, formed the concept of the postmodern Stanislav space with a national flavor.

Keywords: transformations, artistic space, cultural phenomena.

На Прикарпатті у 70 – 80-х років ХХ ст. все відбувалось за наміченими ідеологічними програмами соцреалізму. Спілка художників Івано-Франківська демонструє “культурну” мистецьку спрямованість, до якої входять “чужі”. Всі галичани-митці, які до цього часу, не виїхали за кордон були не затребувані через свої переконання. Соціалістичний канон тяжів, як меч над головами галицької мистецької інтелігенції, а тому не склались умови для передачі і формування мистецької національної програми, як це було у Львові. Традиційна аура міста берегла духовно-інтелектуальну енергію в особах І. Севери, З. Кецала, Р. Сельського, Д. Кривавича, К. Звіринського, через інтелектуальне спілкування “на кухні”. Місцева ситуація в цьому сенсі була менш сприятлива, в місті не було духовно-мистецького осередку, не було вузу, в якому би культивувались національно-мистецькі ідеї, та й сама Спілка, представниками якої були М. Варення, І. Лобода мимоволі зенергували етнофолькльорну лінію, а сюжети їх творів наповнялись умовно-радісним фолькльоризмом поєданого з буденною важкою працею в образах доярок, трактористів, передовиків виробництва.

Творчі особистості галицької землі поповнили ряди інтелектуального мистецького середовища Львова, навчаючись в Інституті декоративно-прикладного мистецтва, в художньому училищі ім. Труша, де викладали ті ж самі високоінтелектуальні викладачі з вже апробованою програмою відродження національного мистецтва з модерним присмаком. В свій час таку освіту отримав П. Прокопів, пізніше М. Якимечко, О. Дяків, В. Лукань.

Транслятивна здатність передачі художньо-естетичних координат у мистецьких закладах була підкріплена елітними, фаховими викладацькими

ресурсами. З великим пошануванням пригадую уроки композиції на відділі ткацтва ЛУПМ, які проводила дружина Юрія Лащука Надія Павлівна, а її чітка концептуальна направленість цього важливого предмету була спрямована на засвоєння найкращих зразків декоративного мистецтва. Через платформу імпресіонізму доносились колористична філософія живопису Р. Безпальківим, і такі приклади завдяки міткам і акцентам, що були розставлені під час навчання у Львові, формували мистецький ресурс Прикарпаття.

За два десятиліття так і не склались та не переорієнтувались стосунки між митцем і суспільством. Повна беззахисність перед ринковими стосунками, безініціативність – ось фактори, які гублять мистецьке середовище міста. Виживання в професії надав художній факультет, серед викладачів та випускників-студентів, якого є багато талановитих особистостей, але їхні духовно-естетичні намагання локалізуються власним інтуїтивним ресурсом, здебільшого проявленого у “пасивній” формі творення “до шухляди”. Безкритична фаза накопичення духовного, мистецького ресурсу позбавляє його від переоформлення стильового творчого канону в рамках національної ідеї. До іншої стихії художньої практики звернулись молоді митці, об’єднання, які гуртувались в клубному кафе [3, 350].

Величезна роль у цьому процесі належить М. Фіголю, який заклав основу мистецької освіти, відкривши художній факультет при педагогічному інституті.

Школа спонукала до певного експерименту у мистецькій галузі підтримавши українську традицію, взявши її стержень за духовно-естетичну основу. У мистецькому середовищі міста найбільшої деформації у цей період (поч. 90-х рр. ХХ ст.) зазнає “естетично-духовна” традиція. Вибудовуються напрями – привиди в культурній практиці, які не були найкращим прикладом для Івано-Франківська. Цьому сприяла зовнішня культурна експансія, яка зруйнувала найцінніші орієнтири національної духовності і створила “духовний вакуум”. Переоцінка цінностей в культурно-естетичному сенсі

спричинила майже карикатурні деформації – залучення до користувацького поля. У мистецькому просторі йде незліченне число переозначень символів культури, які підхоплюють нетворчі, імітативні елементи – користувачі.

Доба трансформації.

Отже “чужі” – (мистецька номенклатура) заважала вільно творити, брати участь у виставках, ревниво берегла “користувачів” в лоні національно-духовного організму, завданням яких було знищити етнокультурну самодостатність, утверджену на вершинах української філософії, літератури, мистецтва.

У мистецькій практиці Івано-Франківська фіксуються тільки поодинокі спроби визначення вектору творення (імпрези, міжнародні бієнале, виставки, мистецькі фестивалі). Повна децентралізація існування мистецько-культурних осередків, покинута на призволяще Спілка митців, яка так і не зуміла організувати та об’єднати численні з’яви талановитих людей, через надуману ієрархію в мистецькій царині. Діалог конюктури та духу там не відбувся, а користувацький азарт розвинув хибну споживацьку психологію отримання благ від державних органів.

Культурні феномени М. Фіголь, М. Канюс, В. Красьоха.

Творчість М. Фіголя уже в той час (80-ті рр. ХХ ст.) була пронизана українською національною ідеєю. Мистецько-духовна програма М. Фіголя у 70 – 80-х років ХХ ст. розбудовувалась на осмисленні величі галицької землі, наповнена великими історичними подіями та величчю галицьких князів через площини історичної візуалізації, а пізніше через консервацію території – створення музею заповідника. В ці роки генеруються світоглядно-засадничі, інтелектуально-наукові якості авторського методу та спроектовуються у монументальних форматах творчості, громадській діяльності, наукових зацікавленнях. Поки що, все що стосується постаті М. Фіголя, як інтелігента, інтелектуала, що виконував особливу історичну місію відродження Галича – центра Галицько-Волинського князівства, проанансовано декларативно і потребує системної оцінки творчої спадщини, залучення до скарбниці

українського мистецтва, популяризація наукових напрацювань, викладацької діяльності.

Елітна освіта отримана в інституті ім. І. Рєпіна в Ленінграді (1955 – 1961 рр.), аспірантура, захист дисертації “Політична сатира в українському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст.” послугували програмним входом в український мистецький простір 70 – 80-х років. Реалізацію фахових можливостей було розпочато у Спільці художників м. Івано-Франківська, де він стабілізувався у колі митців-академістів, хоча його творчі позиції були узгоджені з національно-культурним рухом (представники І. Лукавецький, Д. Іванців, О. Заливаха). Приятельські стосунки з львівськими митцями (Е. Миськом, З. Кецалом), київськими науковцями О. Федоруком, Ю. Іванченком спонукали його до повернення власних духовно-культурних джерел, що означало здобути право вільної творчої комунікації. Духовна постава митця збалансована історично-національними та європейськими ціннісними компонентами, що виявлені в історично-монументальних полотнах: “Роксолана” 1973 р., “Йов Княгининецький” 1980 р., “Галич. 1221 р. Данило Галицький і Новгородський князь Мстислав Удалий” 1977 р. та в монографіях “Ярослав Пстрак” 1966 р., “Образотворче мистецтво Румунії” 1983 р., альбомах “С. Кириченко, І. Н. Клейн”, в багатьох статтях та книзі про мистецтво древнього Галича [2, 224]. Концептуальна цілісність властива не тільки для тематики творів, але і в художньо-естетичному сенсі вони позначені високою виконавською культурою українського постмодернізму.

Повільне сповзання з соцреалізму намітилось у багатьох митців і зокрема у випускників Київського Інституту, де завжди плекались засади українського національного мистецтва (М. Бойчук і його модерні прояви, Т. Яблонська). Серед таких практиків мистецтва виокремлюються В. Красьоха, М. Канюс, у творчості яких в різних концептуальних вимірах національна ідея є засадничою основою творчості. Здавалось би без жодних на те підстав народжується дух мистецької шляхетності, який не здатен заглушити жоден канон.

Микола Канюс реставратор за освітою, викладав художні дисципліни на художньому факультеті у 1990–2004 роках. Завдяки його втручанню у 1980-х роках було врятовано надгробки від знесення видатним людям Станіслава, зокрема Д. Січинському і це стало поштовхом до створення меморіального скверу в центрі Івано-Франківська [1, 180-10]. Саме йому, його небайдужості, мужності завдячуємо врятованим пам'яткам історії нашого міста. Мистецька шляхетність була лейтмотивом у процесі творення, а тематика древнього Галича, постать Данила Галицького вабили митця.

Художньо-естетичні координати творчості В. Красьохи пролягають, через духовно-сміслові зв'язки між людиною і середовищем, пізнанням містичної енергетики землі, які накладені на поетико-філософську концепцію творчості. Сформовані авторські мотиви ідентифікують художній синтезований образ “життя”, його вмотивовану спорідненість середовища. Особистий концептуалізм визначив особливу панестетику постмодерних пошуків співіснування форми і середовища, через лаконізм художньої цінності, без зайвої уваги до деталей. Все видається простим, але ритм мазків по-особливому утворює симфонію оповіді і веде вглиб полотен до емоційного акценту. Джерела творчості закорінені у митця з самого дитинства і пов'язані з поліськими селами, з полями, ланами. Особлива манера komponування творів та пластичні опрацювання поверхні полотна утворюють сакральний мікрокосмос старозавітного буття.

Європейська мистецька естетика Відня, Кракова, Мюнхена, Парижа, Варшави початку ХХ ст. сповідувала радикальну формотворчість, яка еволюціонувала майже століття (від імпресіонізму, експресіонізму до постмодернізму). Налаштованість на модернізм є моделлю розвитку національного мистецтва та історично обумовлює окцидентальну здатність вживлення в українську програму постмодерної мистецької практики. Цей шлях пройшли шістдесятники О. Заливаха, І. Лукавецький, Д. Іванців, М. Фіголь, які розвинули постмодерний напрям у втіленні національної ідеї. Тематична платформа митців 90-х років відроджує національно-духовну

традицію, але в більш постмодерній формі, зникає частково сюжетність, превалює емоційне поле, фактурні та технічні експериментаторські акценти.

З'являється мистецький факультет, який як передвісник майбутніх змін заповнює лагуни духовності, а до змін вже не далеко. М. Фіголь на основі зібраних старожитностей Галича, Крилоса готує грандіозний проект, відкриває заповідник-музей Галицько-Волинського князівства.

Школа, яка виникає стає прихистком для митців, де мимоволі втілюється освітньо-культурна програма. Вона вдало конкурує з подібними тогочасними закладами, такими як Одеський художньо-графічний факультет.

Затребуваність у мистецькій освіті (а саме вчителів образотворчого мистецтва) на рівні загальноосвітньої школи – стало тим духовно-культурним посилом, що поборолу ставлення до української традиції як “вторинної”.

Сучасне мистецтво: трансформаційні процеси в умовах культурної глобалізації (формування предметно-дослідного поля).

Сучасна мистецька практика майже зовсім не дискутується на тому фаховому рівні, на якому повинна документалізуватись уся сукупність творчих домагань сучасних поколінь художників. Ось така програма постала перед нами, як фахівцями і це наш невеликий вклад у настанову проникнути в природу естетичних цінностей, у мистецьку думку нової доби. Цю настанову, як естафету ми приймаємо від М. Яціва (дослідника українського мистецтва), Ю. Лащука (дослідника гончарства) та О. Петрової (дослідника столичного сучасного мистецтва).

В умовах вельми суперечливої, але досить динамічної культурної еволюції, що відбувається в Україні, виникає необхідність консервації традиційних культурних цінностей та архівування культурної спадщини, як носіїв системи ціннісних орієнтирів, але не тільки у вигляді депозитаріїв пам'яток та документів культури (хоча й їх також), але перед усім у якості “хранилищ” живих цінностей, в тому числі й в їхніх діяльнісних варіантах.

Сучасне мистецтво – криза сприйняття.

Духовно-культурний простір створений та адаптований в мистецькому середовищі Івано-Франківська (1990 – 2005 рр.) не знайшов свої об'єктивізації в подальшій творчості молодих митців. Намітився процес адаптації до загальнокультурних змін, через “значне послаблення соціальної структури суспільства”, більшість активно реалізує себе в глобалістичних програмах в їхній “гібридній” формі. Задекларована глобалістика позиціонує ідею єдиного світу, а нові форми свідомості передбачають знищення національного фактору.

Молоді митці рухаючись в цьому просторі починають пошуки в площинах постмодерну з його акцентом на мозаїчність і внутрішню несумісність сприйняття, конструювання соціальної реальності, що виливалось в небажання добудувати ці фрагменти до єдиного цілого. Нав'язана “окцидентація”, “американізація”, “вестернізація” 2000 років означила їх, як період скитань та стресів, великої духовної інтеграції в Європу. Серед таких експериментів, як метод творення визначальним стає медитативність, імпресивність, лапідарність форм, інтонаційна поліфонічність у частині умовно-знакових зіставлень.

Поглиблення символу-атрибутивного ладу зображень, як новонабута концептуалістика подається через зосередженість в декоративно-образних рішеннях, і дає певну естетичну визначеність. Такий підхід утворює філософське кредо творчості в межах емоційних естраполяцій митця. Морфологія сучасного мистецтва – послідовність в експлуатації власних інтуїтивних ресурсів, які залежать від мистецько-інтелектуального наповнення митця. Набута концептуалістика стає стержнем сучасного мистецтва, яка здобувається через цінності глобалістичного підходу, що має свої стильові ознаки. Тому певні заявлені атракції не завжди сприймаються глядачем, споживачем мистецтва, через їхнє інтерпретаторство з виразно суб'єктивним підходом і хиткими позиціями (“паяцманія” – як культурна практика, вислів Р. Яціва).

Наша традиція – живе мистецтво з формально-мистецькою структурою матеріалу, з його видовою, жанровою, технічною сторонами, що може подолати європоцентризм сучасного мистецтва.

Для митців 2000-х років пошуки індивідуально-духовних наповнень мають динамічний інформаційно-візуальний культурологічний стрес в сенсі адаптації до інших культурних цінностей. Відтік творчого інтелекту в європейський, американський простори здебільшого для виживання, а не для освіти змінило природу естетичних цінностей так і не сформувавши творчу програму українських митців, особливо молодих. Заповнити творчі емоційні лакуни дозволяє рідна українська традиція з її багатим модерністичним досвідом та духовними цінностями.

Висновки. Художник на межі ХХ та ХХІ ст. – це повторюване культурно-соціумне явище притаманне для тих періодів, що ознаменовані новими потрясіннями, змінами буття. Уніфікованість професії митця, за висловом О. Петрової є дуалістичність всієї культури. На шляху двоїстості (затребуваності або не затребуваності) формується авторська унікальність. Виникає тип митця-маргінала, який бунтує проти нормативності ідеологізованого мистецтва, в моду увійшло все маргінальне (потворне), а запущена на початку 1990 рр. програма руйнації естетики прекрасного є вступом в десятиліття десакралізації духовності. Це період втрати шляхетності мистецтва, а чи комфортно художнику від подібних експериментів, від підлаштування до нових маргінальних запитів? За два десятиліття сучасне мистецтво набуло присмаку маргінальності, адже в такій здичавілій формі воно має симпатиків за межами України. Наша унікальна творча шляхетна ментальність не зрозуміла виявляється таким мистецьким організаціям, які засновані великими маргіналами-товстосумами, які крок за кроком стирають духовно-мистецькі знаки українця.

Сучасне мистецтво позначене кризою образотворчого мистецтва, а тому поновлюються пошуки нових естетико-філософських та просторово-пластичних концепцій.

Етапи перехідних культурологічних трансформацій:

70 – 80-ті рр. – входження в постмодерний простір;

80 – 90-ті рр. – відхід від канону (відмова від соцреалізму), відкриття мистецького простору “станіславський феномен”;

90 – 2005 рр. – естетично-мистецька концепція, глобалізація через еміграцію, пізнання європоцентризму, часткова відмова від національно-культурної ідеї;

2005 – 2015 рр. – повернення до самоідентичності.

Список використаної літератури:

1. *Канюс М.* Сакральна скульптура Станіславівського некрополя ХІХ – ХХ ст. // Арсенич П., Гаврилів Б., Головатий М., Канюс М. Меморіальний сквер в Івано-Франківську. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2004. – С. 80-107.
2. *Фіголь М.* мистецтво стародавнього Галича / Михайло Фіголь. – К.: Мистецтво, 1997. – 224 с.; іл.
3. *Яців Р.* Українське мистецтво ХХ ст.: ідеї, явища, персоналії: зб. ст. / Роман Яців. – Львів: Афіша, 2006. – 350 с.