

УДК 726. 825: 745. 51

ББК 85.125.5 (4 Укр.)

Лідія Хом'як

МОТИВ СКОРБОТНОЇ ПОСТАТІ В НАРОДНІЙ МЕМОРІАЛЬНІЙ РІЗЬБІ ГАЛИЧИНИ XX СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано кілька варіантів сюжетного мотиву скорботної постаті (плакальниці), утіленого народними майстрами кам'яної меморіальної різьби. Простежено явище інтерпретування інноваційного взірця в традиційній творчості.

Ключові слова: меморіальна різьба, каменярський осередок, народний примітив, ритуал, міф.

Численні зразки кам'яної надмогильної скульптури, створені в Галичині народними майстрами впродовж XX століття, засвідчують діалектичну взаємодію колективного й індивідуального аспектів у народному мистецтві. Зацікавлює, зокрема, результат колективного трактування сюжетно-композиційних інновацій, привнесених у той чи інший каменярський осередок з ініціативи тих поодиноких різьбярів, котрі, зберігаючи колективний досвід, вирізнялися з-поміж загалу авторським волевиявленням, більш індивідуалізованою творчою спроможністю. У теорії народного мистецтва їх, за пропозицією Олександра Найдена, прийнято називати “колективними особистостями” [8, с.31].

Одним із таких нововведень можна вважати образ скорботної постаті з його інваріантними мотивами (плакальниця, засмучений ангел, іконографічний тип Богородиці “Mater Dolorosa” тощо), вельми поширений у народній меморіальній різьбі Галичини XX ст.

Метою статті є спроба простежити явище, назване свого часу відомим дослідником фольклористом Павлом Богатирьовим “усиновленням” літературного твору [2, с.377], тобто художнє впровадження в традиційну творчість за участю обдарованих індивідуумів і народних різьбярських колективів сюжетного мотиву, який ще на початку XX ст. вважався здобутком професійної пластики й прикметою міських кладовищ.

Пропоноване дослідження відкриває можливість розкрити національну своєрідність мистецького втілення згаданого константного мотиву, виявити межі його варіативності, міру актуалізації на теренах краю.

У мистецтвознавчій літературі існує кілька публікацій, у яких окреслюється дотична до даної теми проблематика. Це, зокрема, стаття Дмитра Степовика, яка розкриває богословський аспект сюжету “Пієта” [15], публікація Ольги Беркій, де розглянуто жанрову модель “Stabat mater”, пов’язані з нею психологічні архетипи та численні музичні інтерпретації даного образу [1]. Образ плакальниці в професійній скульптурі проаналізовано в працях з історії українського мистецтва періоду класицизму та романтизму [10, с.120–121; 16, с.68–71]. Мотив скорботної постаті в мистецтві українського середньовіччя досліджено Дмитром Кравичем на прикладі скульптурних творів “Христос у темниці” та народної картини “Селянська біда” [9].

Зважаючи на специфіку досліджуваного об’єкта пропонованої статті, автору знадобилися наукові розвідки львівських етнологів із питань похоронного ритуалу [11], психологічних настанов щодо смерті [3] і хтонічної образності персонажів лімінального типу [7].

Народне мистецтво, як відомо, на новітньому етапі характеризується тенденцією до нововведень й увиразненням індивідуально-авторських рис народного майстра. Так, наприклад, народний скульптурний надгробок, що сформувався на різних етапах розвитку каменеобробного ремесла, позначений суттєвими змінами новітнього характеру у сфері традиційної меморіальної різьби – відхід від світомоделюючої пластичної схеми хреста, активне введення в композицію надмогильного пам’ятника фігуративних зображень й увиразнення в ньому статуарності, всебічне акцентування особистісних, сімейних, психологічних смислових аспектів надгробка із врахуванням естетичних уподобань та емоційних настанов замовника.

Сучасні умови, у яких доводиться творити народним майстрам – стрімкість процесу урбанізації, мобільність стосунків, відкритість та інформаційна насиченість життєвого простору, – зумовили появу в народній меморіальній різьбі сюжетних мотивів, які перед тим культивувалися лише у сфері професійної меморіальної пластики. Один із них – скульптурне зображення жіночої або чоловічої постаті в античному вбранні, журливо схиленої над урною, стелою чи обіпертою на подіум, яка уособлювала скорботу, душевний біль, плач за небіжчиком, просвітлену печаль. На початку XIX століття саме така класицистична концепція пам’ятника була

запроваджена скульптором Гартманом Вітвером у Львові, а відтак масово інтерпретована в статуарних надгробках майстерні братів Шимзерів, не втрачаючи популярності впродовж тривалоного часу в професійній пластиці Галичини [10, с.120–121]. Перші спроби відтворити такий взірць у народній кам'яній різьбі спостерігаються серед надгробків, виготовлених у каменярьському осередку села Демні, що в Миколаївському районі на Львівщині. Важливою обставиною, яка прискорила тут процес взаємозближення “високої” та народної культур, стала праця багатьох мешканців села на будовах Львова на зламі ХІХ і ХХ століть і в міжвоєнні десятиліття. Кілька господарів із Демні, що були власниками кар’єрів, наймалися “майстрами по мулярці” і навіть мали в місті власні помешкання. Дехто з них брав безпосередню участь у втіленні важливих архітектурно-інженерних проєктів. Так, репутацію досвідченого майстра здобув каменярь Яким Михайлів, оскільки в 1912–1920 роках він працював на спорудженні неоготичного костелу Єлизавети, що й позначилося на стилістиці різьблених ним надгробків [12, с.52].

Перебування сільських каменярів у художньо насиченій атмосфері великого міста й особливості дорученої їм роботи сприяли їх фаховому зростанню: удосконалювалися технічні навички обробки каменю, загострювалася естетична сприйнятливість, поповнювався набір спостережених у Львові мотивів, форм та оздоб.

Важко переоцінити роль Личаківського кладовища з його стилістично витриманими статуарними надгробками у формуванні характерних рис надмогильних пам’ятників Демнянського осередку. Деякі пам’ятники на Личакові, передусім ті, що визначались архітектурними формами, копіювалися сільськими різьбярями без суттєвих трансформацій. Демнянці, здобувши у Львові будівничий вишкіл, без зусиль відтворювали на надгробках багато стилєвих елементів: колонки, пілястри, аттики, акротерії, урни, замкові камені, які були б недоступними в ізолюваному від цивілізаційних впливів колективі так само, як і мотиви класицистичного декору, як-от: факели, стрічки, фестони, картуші, пальмові чи лаврові гілки.

Глибинний творчий акт інтерпретування народним майстром артистичного взірця простежуємо на прикладі тих пам’ятників із Демні, у яких виразніше виступає статуарна форма. Її впровадження односельці пов’язують з особистостями різьбярів Теодора Дзиндри (1844–1904), Михайла Верещинського (1888–1920) і Якіма Надвірного (1887–1939). Слід зазначити, що типовий для Личакова сюжетний мотив плакальниці не набув поширення серед надмогильних споруд демнянського каменярьського осередку. Жіночі статуї, окрім зображень Діви Марії, виготовлялися тут рідко, переважно на замовлення поляків-міщан, а тому зустрічаються подекуди на містечкових кладовищах (Букачівці, Журавно, Самбір). Натомість чи не найбільшого визнання в середовищі мешканців Демні й навколишніх сіл здобула інша сюжетна схема, відома у львівській скульптурній роботі Шимзерів під назвою “Ангел увінчує урну”. Дотримуючись загалом композиційної структури оригіналу, зберігаючи характер пози ангела та форму урни, прикрашеної гірляндюю, народні майстри створили кілька варіантів згаданого мотиву, помінявши, однак, жест покладання вінка на вельми промовистий жест зажури, виражений у підпертій рукою схиленій голові персонажа.

Ще інший іконографічний варіант скорботного ангела втілювався в рельєфах епітафійних таблиць на постаментах як вузловий мотив композиційного поєднання фігуративного й текстового компонентів, узгодити які не завжди вдається народному майстрові, що й призводить до типових у мистецтві примітиву, комічних результатів. Як приклад, рельєфне зображення на одному з пам’ятників у селищі Щирець, у якому дрібномасштабна фігура ангела, схилена над епітафійним написом, неначе зависає без земної опори, а тому нагадує комаху серед рослинного декору передньої грані п’єдесталу.

Зауважимо, що скульптурним персонажам демнянських майстрів бракує об’ємності круглих статуй: вони вкрай рідко подані у відкритих статуарних композиціях, зате, як правило, введені в композиційну структуру популярного тут надгробка у вигляді хреста на високому постаменті.

Пропорційне зменшення людських постатей, профільне їх розташування, площинне моделювання форм “переводять” фігуративне зображення в ранг другорядного в загальній ієрархії пам’ятника, де домінантою виступає мотив хреста.

Привертає увагу “зодягненість” персонажів, вирізьблених народними скульпторами. Якщо статуї Личаківського кладовища, на які взорувалися майстри з Демні, постають у просторах

пеплосах, коротких туніках або в напівоголеному вигляді, то в сільській кам'яній пластиці акцент зроблено саме на деталізації одягу через ретельне вирізьблювання поясів, оздоблень горловини, манжетів довгих рукавів, складок важкуватих подолів, з-під яких видніються лише пальці босих ніг. Характерно, що Теодор Дзиндра, споруджуючи наприкінці XIX ст. пам'ятник на могилі Гната Верещинського, хоч і з максимальною точністю відтворював монумент роботи Антона Шимзера, однак намагався “одягнути” фігуру ангела в довгі шати, а притаманний оригіналові елегантний жест покладеної на серце руки змінив на вираз роздумів і зажури.

Наведені приклади засвідчують, що процес “засвоєння” інноваційного зразка колективом демнянських майстрів супроводжувався послідовною корекцією та канонізацією нововведень. Це приводило інколи до оригінальних результатів, як, наприклад, скульптурна композиція зі скорботним ангелом, що в народному пам'ятникарстві цього осередку перейняв роль класицистичної плакальниці. У таких надгробках емоції горя й безвихідності перетворюються на просвітлення й умиротвореність, а новаторські запозичення співіснують із проявами образотворчого фольклору, які розпізнаються в розмаїтті візерунчастих ритмів, рослинній орнаментіці, присутній навіть у найбільш раціонально закомпонованих надгробкових спорудах, у неоднорідності змодельованого в них простору, чіткій архітектонічності як архітектурних, так і фігуративних компонентів, у пропорційній укороченості фігур.

Та, попри дивовижність результатів, надмогильну різьбу каменяряського осередку села Демня можна вважати одним із найпоказовіших прикладів інтерпретування стилю класицизм у народній творчості.

Незважаючи на пієтетне ставлення майстрів до традиційних образів християнської іконографії, у народній скульптурі Галичини другої половини минулого століття поширилися надмогильні пам'ятники у вигляді статуарного зображення жінки в пишно задрапірованому одязі, нерідко з розплетеним волоссям. Вони встановлювалися переважно на могилах передчасно померлих дівчат або молодих жінок і тому не лише персоніфікували стан скорботи чи оплакування покійниці, але й утілювали специфічну образність інфернальної особи.

Усна народна творчість українців містить розмаїтий пласт творів (балади, пісні, повір'я, бувальщини) на сюжет “не своєї” смерті в молодому віці з неодмінним акцентуванням дихотомічних понять “смерть – весілля”, “помирання – шлюбівання” [5; 4]. Молоді покійниці в традиційній уяві вважалися т. зв. “закладними силами”, приреченими на подвійне існування між світом “цим” і “тим”, і вимальовувалися у вигляді оповитих таємницею вродливих дівчат із незвичайною, хтонічною зовнішністю – примарно гнучких, простоволосих, у довгому одязі з білого полотна. Саме такі ознаки маркують потойбічні істоти, їх неструктуроване існування, хаос, виступаючи зовнішніми прикметами таких фольклорно-міфологічних інфернальних персонажів, як русалка, Мара, Душа, П'ятниця, Доля-Недоля [6; 7].

Попри яскраві приклади побутування згаданих образів в усній словесності, їх пластичне втілення в народному мистецтві сповільнювалося впродовж тривалого часу. З проникненням у традиційну культуру, з одного боку, зразків професійного мистецтва, а з іншого, – інтонацій “вульгаризованого декадансу”, властивого міщанському фольклору й культивованого значною мірою стилем модерн [13], образ потойбічної панни припав до вподоби народним майстрам, тим більше, що серед замовників, які бажали активізувати якнайширший спектр емоцій у ситуації несподіваної смерті (про це свідчать також надмогильні вірші), зростав попит на надгробки зі статуарним зображенням скорботної жінки.

Сказане стосується насамперед культурного середовища містечок Західного й Південного Поділля, де естетичні вподобання замовників знаходили відповідного виразника в особі майстра приватної каменяряської робітні, який, здобувши кваліфікований вишкіл на засадах цехового ремісництва, нерідко відмежовувався від колективної традиції, наближаючись до царини самодіяльної творчості. Одним із таких різьбярів був майстер Земський, що працював у містечку Струсів біля Теревовлі на Тернопільщині в 1920–30-х рр. Прикметні ознаки меморіальних скульптур Земського розпізнаються одразу. Зазвичай це ремісничо-вправні за виконанням, позначені манірністю статуї сумовитих пани, вирізьблених із надмірною деталізацією, яка межує з натуралізмом. Чимало пам'ятників роботи Земського, виконаних напередодні Другої світової війни, збереглося на кладовищах Теревовлі, Струсова, Дарахова, Застіночого. Нерідко вони слугували взірцями для копіювання пам'ятникарям наступної генерації, зокрема Іллі Па-

піжу, представникові династії здібних різьбярів по каменю з передмістя Підгайців Тернопільської області.

Творчий феномен родини Папіжів зумовлений як впливами міської культури, так й індивідуальною обдарованістю кожного з представників цієї династії, наділених творчою уявою, спостережливістю, потягом до знань, активністю в роботі. Важлива фамільна риса Папіжів – намагання подолати типову для сільських фігуративних надгробків незграбну вайлуватість форми й досягти, за висловом Іллі Папіжа, “культурності” й “симетрії”, під якими слід розуміти вишуканість і пропорційність надмогильного пам'ятника, ретельну опрацьованість скульптурної поверхні.

У доробку молодшого спадкоємця різьбярської традиції родинного колективу Іллі Папіжа (1922 р. н.) – багато перефразувань зі скульптурно-архітектурної спадщини минулого. Його увагу привертала меморіальна пластика міських кладовищ Львова, Івано-Франківська, Тереховлі, Бережан і, відвідуючи їх, майстер не пропускав нагоди замалювати в блокнот уподобані пам'ятники, зокрема й ті, що втілюють у статуарних формах скорботну постать плакальниці. Цей сюжет значною мірою збігався з уявленням підгаєцького майстра про шляхетну витонченість і професійну роботу.

Прагнучи надати власним виробам артистичної принадності, обираючи за взірць як твори львівських скульптурних фірм XVIII–XIX ст., так і надгробки провінційного майстра Земського, Ілля Папіж віддавав перевагу християнській іконографії: фігура жалібниці (т. зв. “Особа”) трактована в композиційному зв'язку з хрестом, який значно вивисується над статуєю. Таке художнє вирішення пам'ятника уподібнює його до іконографічної схеми пристояння під хрестом і дозволяє вбачати в жіночій постаті простоволосу Марію Магдалину. Меморіальні статуї Іллі Папіжа на згаданий сюжет відзначаються декоративним інтерпретуванням одягу – рельєфне моделювання драперій з їх ритмічним орнаментальним рисунком нагадує про одвічну семантику полотняних сувоїв чи повісм прядива, що ними колись супроводжувався похоронний обряд [11, с.29].

Характерне подвоєння скорботної постаті в зменшеному масштабі на постаментах надгробних пам'ятників Папіжевої роботи. Ідеться про т. зв. “осібку” – рельєфне погруддя жінки із чітко вирізьбленими складками вбрання, нерідко з розпростертим у руках “обрусом” з епітафічним написом на ньому, що споріднює такі рельєфи з іконописною схемою “Спас Нерукотворний”.

Надгробок з “осібкою”, членованим на яруси постаментом, численними написами й високою статуєю мав неабиякий попит у Підгайцях і їх околицях упродовж другої половини ХХ століття. Його форма зумовлена процесами самоусвідомлення та індивідуалізації, які прискореніше відбуваються в міському соціумі. Місцевий звичай ховати членів родини в розташованих поруч могилах, об'єднаних спільною кам'яною плитою, увінчаною одним пам'ятником (своєрідна перехідна форма від ґрунтової ями до міської родинної гробниці), привів до урізноманітнення композиційної структури надгробного монумента. Одне з нововведень – вирізьблювання “осібки” (в образі ангела, плакальниці чи святої), яка виконує роль пам'ятного знака на честь тих, кого передбачено поховати поряд із могилою, що вже існує.

Унаслідок симультативних композиційних зіставлень, до яких вдаються народні скульптори Михайло й Ілля Папіжі, структура надгробка втрачає пластичну однорідність, стає ієрархізованою, просторово напруженою, на відміну від цільності традиційного кам'яного хреста, а також від спроб відтворити реальний простір у багатьох скульптурних композиціях професійних авторів.

Дещо несподіваними за стилістикою й образним звучанням видаються рельєфні зображення ангелів-плакальниць у надгробках, виготовлених сільським майстром Володимиром Ясінським на замовлення мешканців сіл, розташованих на межі Південно-Західного Поділля та Покуття. Майстер Ясінський – творець із більш патріархальними, ніж у містечкових каменярів, світоглядними настановами, хоча він іноді намагається повторити деякі надмогильні пам'ятники Іллі Папіжа, насамперед в оформленні передньої грані постаменту. Викарбувані ним рельєфні півфігури, композиційно узгоджені з епітафією та фотопортретом покійного, поєднують у собі іконописні канони з архаїчною образністю стародавніх вірувань, уподібнюючись до язичницьких берегинь, карн, плачок або інших міфічних істот. Автор здебільшого надає

своїм персонажам характерної пози, що стала прикметою дерев'яних скульптур Скорботного Христа чи народної картини під назвою “Селянська біда”, де жест підпирання долонею щоки утвердився як пластична формула журби та горя [9, с.98]. Загалом надгробки майстра Володимира Ясінського з ярусним нагромадженням у них різномасштабних фігуративних фрагментів (одна з ознак приналежності твору до сфери художнього примітиву) справляють враження поділених на семантичні зони космогонічних структур із відповідним набором персонажів: хрест – Світове Дерево, голуби-деміурги й згадані хтонічні істоти в нижній частині пам'ятника.

Міфічне підґрунтя виразно проступає в роботах каменярського осередку в селищі Нараїв неподалік міста Бережани. На кожному сільському цвинтарі Західного Поділля й Опілля, де встановлено змайстровані нараївськими різьбярями пам'ятники, можна натрапити на фантастичні поєднання рельєфних антропоморфних зображень зі стилізованими рослинними й навіть тваринними формами: сирени, застигли маски-машкари, леви з напівтваринним-напівлюдським обличчям. Химерично-гротескової образності набуває навіть поширений тут іконографічний мотив Страждальної Богоматері або ангела-молільника, перетворюючись нерідко на зображення міфічної сирени чи сфінги з обличчям-маскою та магічним поглядом, що виконує функцію оберега.

Причина появи цих поліморфно-гротескових образів не тільки тісний зв'язок людини й природи в консервативному, із землеробським життєвим устроєм середовищі нараївських каменярів. У даній ситуації маємо приклад ще й такої закономірності: у сфері художньо-примітивної творчості, названої “третьою культурою”, можливе несподіване апелювання інтуїції народного майстра до архаїчної образності й предковічних форм світосприйняття, які осідали у фольклорі як залишки різноманітних віджилих художніх систем з уже послаблених початковим смислом, зате збагачених казково-орнаментальними формами [14, с.24].

З іншого боку, таке художнє вирішення надмогильної споруди варто розглядати в контексті поховального ритуалу, одного з т. зв. “ритуалів переходу”, які передбачають незвичну образність лімінального типу, оскільки свідомість їх учасників, бодай частково, переходить у царину міфа та символу [14, с.66–67].

Проаналізувавши досліджений матеріал, доходимо висновку про те, що пластичне трактування постаті плакальниці в образотворчому фольклорі в тій іпостасі, у якій вона вимальовується в текстах похоронних голосінь, при існуванні традиції найманих плачок, з'явилося тільки в другій половині ХХ ст., продемонструвавши адекватні образи й форми, які виразили міфічну сутність цього персонажа, що здійснює місію посередництва між цим і потайбічним світами. Реалізація таких, здавалося б, парадоксальних внутрішніх можливостей сучасного народного мистецтва, окрім багатьох інших чинників, значною мірою спричинена розподілом акцентів у системі “колективне-індивідуальне”. На конкретних творах традиційної меморіальної різьби в камені можна пересвідчитися в тому, що посилення індивідуально-авторського чинника в народній культурі призводить не лише до послаблення колективних традицій та інноваційних доповнень, але й зумовлює зустрічну тенденцію до “пригадування” певних архетипів та їх актуалізацію в системі психосоціальних цінностей українського етносу новітньої доби.

1. Беркій О. Stabat mater : психологічні аспекти жанру / О. Беркій // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008. – Вип. XII–XIII. – С. 79–84.
2. Богатырев П. Н. Вопросы теории народного искусства / П. Н. Богатырев. – М. : Искусство, 1971. – 544 с.
3. Гаврилюк Е. Хаос, Танатос і Ерос у символіці обрядів переходу / Е. Гаврилюк // THANATOS: студії з інтегральної культурології. Спеціальний випуск журналу “Народознавчі Зошити” ІН НАН України. – Львів : ІН НАН України, 1996. – С. 63–70.
4. Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда / В. Ф. Давидюк. – Львів : Світ, 1992. – 144 с.
5. Данилів В. В. Порівняння смерті і весілля в українських погрібових голосіннях / В. В. Данилів // Україна. Науковий та літературно-публіцистичний щомісячний журнал. – 1907. – Т. 2. – С. 351–355.
6. Иванов П. В. Народные рассказы о Доле / П. В. Иванов // Українці : народні вірування, повір'я, демонологія. – К. : Либідь, 1991. – С. 342–384.
7. Кісь О. Дівчина – русалка : зваба безодні / О. Кісь // THANATOS: студії з інтегральної культурології. Спеціальний випуск журналу “Народознавчі Зошити” ІН НАН України. – Львів : ІН НАН України, 1996. – С. 105–112.

8. Клименко О. Народний майстер як творча особистість : до проблеми індивідуального в народному мистецтві / О. Клименко // Традиційне й особисте у мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. – К. : УЦНК “Музей Івана Гончара”, 2002. – С. 31–37.
9. Кравич Д. Мотив скорботної постаті в мистецтві українського середньовіччя / Д. Кравич // Альманах '94. Мистецький науково-популярний ілюстрований щорічник. – Львів : ЛАМ, 1995. – С. 97–99.
10. Кравич Д. П. Українське мистецтво : навчальний посібник : у 3 ч. / Д. П. Кравич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. – Львів : Світ, 2005. – Ч. 3. – 268 с.
11. Маєрчик М. Ритуали родинного циклу крізь призму моделі переходу / М. Маєрчик // Ритуал : Студії з інтегральної культурології. Спеціальний випуск журналу “Народознавчі зошити” ІН НАН України. – Львів : ІН НАН України, 1999. – С. 18–31.
12. Моздир М. Демня – визначний осередок народної кам'яної скульптури / М. Моздир // Народознавчі зошити. – 1998. – № 1. – С. 50–53.
13. Найден О. С. Традиції та їх функції в умовах активних суспільних змін / О. Найден // Українська художня культура : навчальний посібник / [за ред. І. Ф. Ляшенка]. – К. : Либідь, 1996. – С. 203–216.
14. Прокофьев В. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени : к проблеме примитива в изобразительном искусстве / В. Прокофьев // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М. : Наука, 1983. – С. 6–27.
15. Степовик Д. Не ридай! Богословсько-естетичні основи сюжету “Пієта” / Д. Степовик // Музейний провулок. – 2008. – № 2. – С. 4–12.
16. Степовик Д. В. Українське мистецтво першої половини ХІХ століття / Д. В. Степовик. – К. : Мистецтво, 1982. – 191 с.

В статті проаналізовано декілька варіантів сюжетного мотиву скорботної фігури (плакальщиці), втіленого народними майстрами каменної меморіальної різьби. Просліджено явище інтерпретирования інноваційного образця в традиційному творчестві.

Ключевые слова: меморіальна різьба, ячійка каменщика, народний примитив, ритуал, міф.

The article analyses several variants of subject motive of mournful figure (mourner), which were realized by folk masters of stone memorial carving. The author traced interpretation of innovative pattern in traditional works.

Key work: memorial carving, stone masons' centre, folk primitive, ritual, myth.

УДК 739.4

ББК 85.125.4

Сергій Мільчевич

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ДИЗАЙНУ ПОБУТОВИХ ЛИВАРНИХ ВИРОБІВ У ЗАКАРПАТТІ ПЕРІОДУ 40-х рр. ХІХ – 20-х рр. ХХ СТОЛІТЬ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті виявлено місце закарпатського чавунного побутового литва в ливарній справі тогочасної Угорщини та Центральної Європи загалом. Автором даний інноваційний погляд на чавунне побутове литво як на одну з форм зародження промислового дизайну.

Ключові слова: Закарпаття, чавунне литво, дизайн.

Промисловий дизайн у Закарпатті у досліджуваний період формувався під впливом першої та другої хвиль промислової революції в Європі. У часовому вимірі ці етапи в регіоні припадають на 20–40 та 70–90 роки ХІХ століття. З огляду на його окраїнний статус і низький ступінь промислового розвитку, з усіх формотворчо-інноваційних імпульсів проектної культури, які формувались у розвинених центрах, у Закарпатті живий відгук знаходили ті її галузі, для яких були відповідні передумови: дизайн побутових ливарних виробів і дизайн гнутих меблів. Саме тому в становленні промислового дизайну в регіоні значна питома вага належить саме дизайну побутових ливарних виробів. Зважаючи на роль Закарпаття як контактної зони між культурами, вирішальне значення в дослідженні цієї галузі належить саме культурологічному аспекту.

Аналіз останніх публікацій виявив, що до цього часу культурологічний аспект становлення дизайну побутових ливарних виробів у Закарпатті не виступав предметом окремого ці-