

Гейза **Дьерке**

аспірант Львівської національної академії мистецтв

Міфо-фольклорні витоки та образно-пластичні доміанти пейзажної творчості Володимира Микити 1970–2010-х рр.

© Дьерке Г., 2017

<http://doi.org/10.5281/zenodo.1170564>

Анотація. Розглянуто міфо-фольклорні витоки та образно-пластичні доміанти пейзажного доробку закарпатського живописця, академіка Академії мистецтв України, народного художника України, лауреата Національної премії ім.Т.Г. Шевченка Володимира Васильовича Микити. Проаналізовано авторську «міфообразотворчу» модель світу, засновану на образному осмисленні фундаментальних бінарних опозицій «свого – чужого», «близького – далекого», «верху – низу», «неба – землі», «життя – смерті», природних першоелементів, взаємодії мікрокосму людського буття і макрокосму природи, традиційної народної культури й техногенної цивілізації. Значна увага надається особливостям інтеграції постімпресіоністичних інспірацій у творчість митця.

Ключові слова: пейзаж, неофольклоризм, декоративізм, символічність кольору, постімпресіоністичні інспірації, фундаментальні бінарні опозиції, авторська «міфообразотворча» концепція.

Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень. Пейзаж, у його самобутній, етнокультурно маркованій модифікації, посів чільне місце ув закарпатському образотворчому мистецтві другої половини ХХ–ХХІ ст. та одержав репрезентацію в авторських образно-пластичних концепціях кількох поколінь закарпатських митців.

Яскравим явищем крайового пейзажного живопису стала творчість Володимира Микити, сформована на ґрунті синтезу модерністичного досвіду, образів і символів етнокультури Карпат.

Аналіз останніх досліджень. Незважаючи на вагомість і цілісність творчого доробку В.Микити, у наявних публікаціях він розглядається переважно з художньо-критичних позицій, в окремих аспектах або ж в контексті ширших мистецтвознавчих питань (Л.Біксей, О.Гаврош, В.Мартиненко, Г.Островський, І.Павельчук, І.Поп, М.Приймич, О.Приходько, Г.Рижова, О.Рожин, В.Рубан, О.Сидор-Гібелінда, М.Сирохман, О.Федорук). Поза увагою науковців залишилися важливі аспекти доробку митця, зокрема вплив світоглядних і часо-просторових моделей, символів і архетипів традиційної народної культури на образно-стильові особливості живопису. Отже, актуальність обраної теми зумовлена відсутністю всебічного історико-мистецтвознавчого дослідження творчості Володимира Микити.

Мета статті – виявити і охарактеризувати міфо-фольклорні витоки пейзажного доробку майстра у їхньому впливі на образно-пластичну концепцію творів.

Виклад основного матеріалу. Упродовж усього творчого шляху В. Микита постійно звертався до пейзажів, які утворили найчисленнішу частку його доробку 1970–2010-х рр. У контексті модерністичних витоків крайового малярства основною колізією пейзажних пошуків митця стало авторське осмислення постімпресіоністичного формотворення та його асоціація з досвідом народного мистецтва, набуття художніми кодами дуального функціонування, локалізованого на межі професійної та народномистецької образно-пластичних систем. Щодо етнокультурних засад і неофольклорних доміант закарпатського живопису основною проблемою пейзажних візій В.Микити є осмислення міфологем, архетипів, символів народної міфо-фольклорної традиції та створення на їх основі оцінної, авторської «міфообразотворчої» концепції, у статичному вимірі представлені бінарними опозиціями «свого – чужого», «близького – далекого», «верху – низу», «неба – землі», «життя – смерті», образами природних першоелементів (води, сонця, вітру, землі); у динамічному – взаємодією мікрокосму людського буття і макрокосму природи, техногенної цивілізації та традиційної народної культури Карпат.

Так, при розгляді пейзажного спадку художника як цілісного тексту, антитеза «свого – чужого», «далекого – близького» прочитується в «зміні» «експозиційних реєстрів»: від упо-

дібнених Всесвіту епічних краєвидів («Затока Ширави», 1977; «Ораниці», 1983 та ін.) до фрагментів ландшафту («Дорога над озером», 1985; «Над річкою», 2005 та ін.) та «крупнопланових» символічних зображень дерев («Витривалість», 1977; «Незламне», 1993). Звернення до мікрокосму людського життя відображають верховинські села, вулиці («Село під полонинами», 1978; «На склоні гори», 2015 та ін.); хижі, двори («Покинута хата», 1987; «Хата бідної», 1994 та ін.) й фрагменти митцевого доміства, приналежні до «дворових» (визначення В. Микити) робіт («Літній дворик», 2002; «Мій двір восени», 2003 та ін.).

Символьністю, «безсторонністю <...>, подихом вічності» [1, с. 4] позначені панорамні пейзажі, зокрема «Воловецькі полонини» (1978), з динамічним простором, структурованим стилізованими вигинами гірських хребтів і «фольклорними колірними константами» – синявою схилів, блакиттю озера, зеленню полонин, золотом копиць. У низці пейзажів 1980-х рр. художник вдається до асоціативного відтворення натурального мотиву широким контурним мазком і узагальненими синьо-умбровими й зеленими колірними плямами з уведенням тону ґрунту в кольоропластику полотна («Дощовий день», 1983 та ін.). Подальша декоративізація простежується у пейзажах 1990-х, зокрема в «Осені на Синевирському перевалі» (1999), де художня площа набуває «гобеленної» структури, плани зближуються, теплі кольори сповнюють холодними відблисками, а холодні вбирають відгомін прощального осіннього тепла. 2000-ні рр. позначені зменшення кількості панорамних гірських краєвидів і зростанням декоративності й тональної однорідності палітри митця («Щербовський краєвид», 2007 та ін.). Прикметно, що в пізній період творчості художник пом'якшує спектральні протиставлення, трансформує опозицію жовтого й синього в червлене золото, вохру червону, фіолет і брунат («Гаряча осінь», 2001; «На Березнянщині», 2013), а стани природи відтворює абстрактними колірними плямами, що асоціативно нагадують той чи інший мотив («Осінній мотив», 2003; «Осінь на Турянщині», 2006; «Березнева злига», 2011 та ін.).

Символьність пейзажної творчості В. Микити та її постімпресіоністичні витоки унаочнили фрагменти природного довкілля – локалізовані на межі об'єктивного та суб'єктивного «ідеальні версії буття» [2, с. 38] з зображеннями озера, ставу,

річки, потічка («Дорога над озером», 1985; «Літо над Ужем», 2008 та ін.). Початок утіленню концепції поклали краєвиди з перевагою об'єктивно-натурної («Береги Ужа», 1982 та ін.) або ж епічної компоненти, як у «Соленому озері» (1978), де водна поверхня з-поміж величних прадавніх схилів уподібнилася міфічному «оку Землі» [3, с.240]. Згодом з'явилися асоціативні ліричні композиції, в яких предикатами природного оточення постали тиша, спокій, затишок, піднесеність над плином буття («Літо над ставком», 1985; «Тиша над озером», 1993).

Концепт переходу розвинуто в полотнах із зображенням моста – локусу, що в легендах, казках, сновидіннях, повір'ях символізує здолання перепон; поєднує «далеке» і «близьке», «надземне» і «земне», «поцейбічне» і «потойбічне»; отожднюється з часовим відтинком між датами народного календаря [4, с.303-305, 307]. Так, у «Мостику» (1993) міст з-поміж лісових гущавин, з небезпечною і заманливою, увиразненою світловими рефлексами вологою поверхнею, актуалізує ідею жадання чи відмови від переходу. У краєвиді «Під мостиком» (1993) контраст зелених і помаранчевих барв і деталізованість стрімкого, оточеного камінням гірського потоку актуалізують семантику «простору під мостом» як локусу небезпек [4, с.303-304] та створюють образ нелегкого життєвого шляху. Аналогічну семантику має «Осіння яруга» (2002), де напругу здолання прірви по хиткій і вузькій кладці відтворено уподібненими вибухам кронами безлистих дерев і аскетичним поєднанням холодних цитринних, зелених, чорно-коричневих барв, позбавлених звичних для В.Микити теплих спектральних доповнень.

Варіаціями «ідеального краєвиду» в творчості майстра є галяви («Лісова поляна», 2007), почасти з лісовими квітами («Лісові квіти», 1977) або ж ритуальними апотропейними рослинами («Папороть», 1981), – константні образи фольклору Карпат [5, с.255]. Так, ліс, що в народній свідомості постає територією небезпеки, «чужим» простором, у композиції «Лісові квіти» завдяки декоративізації та ритмізації природних форм сприймається чарівним казковим світом, герметичним естетизованим космосом зі своїми часопросторовими законами.

Архетипним антропометричним мотивом творів В.Микити є дорога, що в модифікації шляху неводнораз з'являлась у ранніх «смыслових» пейзажах («З верху на верх», 1973) та те-

матичних полотнах митця. Полісемантичний і поліфункціональний, ритуально та сакрально значущий локус традиційної народної культури, різновид межі «свого» і «чужого» світів [6, с. 124-125], у краєвидах живописця вона асоціюється з трудовим повсякденням («Новий день», 1979); здоланням перевалів-перепон («Дорога на перевал /етюд/, 1985 та ін.); долученням до універсуму природи («Дорога в ліс», 1993 та ін.); пограниччям селища та лісу, селища та гір як природного й культурного просторів («Початок села Щербовець», 2007). Поширеним мотивом пейзажів є копиці, уподібнені горам – кореляти бінарної опозиції «близького – далекого», символи відмінності та спорідненості природного й створеного людиною, культивованого середовищ життя («Воловецькі полонини», 1978; «Село у зворині», 1980; «Копиця», 1988; «Копиця перед селом», 2015).

З універсальним міфо-фольклорним знаковим комплексом співвіднесено мотив дерева, засадничий у пейзажах В. Микити 1970–1990-х рр. Найтісніший зв'язок образу зі Світовим деревом як моделлю світобудови, що поєднує вертикальні й горизонтальні, просторові та часові координати [4, с. 253], простежується в «Оновленні» (1974), яке, згідно з авторським тлумаченням [7], символізує винищення народної культури та надію на повернення до національних корінь. Антитеза життя і смерті, властива народному світогляду і символічній системі класичного постімпресіонізму [2, с. 36], присутня у полотні «Витривалість» (1978): з безлистими знівеченими деревами й знесиленим, оголеним корінням на мертвому кам'янистому тлі.

Асоційованість дерева «з сильною людиною, яку нелегко здолати» [2, с. 36; 7], відображена у «Незламному» (1993), де розкриттю образу сприяє полісемія червоного – барви сили, мужності, могутності, страждання, та композиція – розгорнута по діагоналі горизонтально подовженого формату, виважена, монументальна, стійка. Як і низка ранніх пейзажів В. Микити, картина засвідчує опосередкованість рецепції сезаннізму через ердєлівські інтерпретації, схожість манер митців у прописці зелених площин – «пензлем, короткими штрихами, що чергуються із загальним лесируванням колірної плями» [2, с. 34].

Важливим компонентом етнокультурно інспірованої образно-пластичної пейзажної концепції В.Микити є символіка природних першоелементів – води, сонця, повітря (вітру), землі.

Показово, що образи води у творчості майстра актуалізують переважно позитивні складники її амбівалентної семантики й представлені у варіаціях дощу як життєдайної сили («Після дощів», 1979; «Після дощу», 1988), озера, річки, потічка – оаз спокою, затишку, гармонії, райських куточків Землі. Негативну семантику першоелемента унаочнює образ повені, співвіднесений з Хаосом, первісною безбереговою водою, у якій, наче верхівка Світової гори, що свого часу виникла з прадавнього Океану, зникає гонтовий дах верховинської хижі («Повінь», 1999). У полотні «...І знову повінь» (2008) руйнація стихією упорядкованого людського життя відтворена нівеляцією різниці між роздрібненими на червоні, зелені, жовті, сині площини сільськими будинками та їхніми синкопованими відбитками у воді.

У позитивній іпостасі репрезентовано сонце – джерело життя, світла, добра, краси, у фольклорі Карпат – «святе, веселе, гаряче», зі стрілами-променями [5, с.257-258]. Так, у композиції «Після дощів» (1979) радісний ритм хатин на полонині та соковита зелень схилів сприймаються похідними сонячної енергії, яка, наче еманация плотнівського Першоєдиного, трансформує матерію та надає їй цінності, смислу, краси. Подібну образно-пластичну концепцію утілено у «Веселці» (1984), де компонента «живого» конкретизована у зображенні вівчаря та отари овець, а світлова субстанція набуває веселкових форм. Візуально-звуковою синестезією позначене «Відлуння» (1986), де сонячне світло, що бринить у стронції та блакиті, відлунює у дзвінких розсипах рефлексів на пронизливо білому зимовому тлі.

У багатьох композиціях вранішнє, полуденне чи надвечірнє сонячне сяйво постає основним сугестивно-настроєвим складником образу та консолідує єдиним тоном або ж увиразнює теплими акцентами кольороструктуру полотна («Захід сонця», 1982; «Сонячний день», 1988; «Сонячна осінь», 1999 та ін.). В окремих творах освітлена частина ландшафту моделює бінарні опозиції «близького – далекого», «природного – цивілізаційного», «земного» й «надземного», «вищого» світів («Ставок», 1985; «Тиша над озером», «Лісова поляна», 2007 та ін.).

Засадничого значення у творчості В.Микити набуває міфологема землі як сакралізованого локусу, що одухотворює та структурує народне життя. Домінантна в тематичних полотнах живописця, у пейзажах вона корелює з культивациєю, працею, як в «Ораниці» (1983), де закомпоновані в горизонтально подовжений формат, плинні, просякнуті народнопісенними ритмами, написані широкими фактурними мазками декоративні лінії рельєфу асоціюються з диханням ріллі. У низці краєвидів зв'язок людини та землі підкреслено сферичністю простору та декоративними, різноколірними, веселими клаптями угідь («Після дощів», 1979; «Початок села Щербовець», 2007; «На Березнянщині», 2013 та ін.).

Символьний образ землі в контексті взаємодії природи та цивілізації створено в «екологічних» пейзажах митця. Так, у полотні «Рани Карпат», написаному під час IV Міжнародного пленеру в Жденеві, уболівання В.Микити за долю краю закарбовано в безповітряному, пошматованому хробаком газопроводу, наче збуреному стогоном просторі, корінні викорчуваного дерева, оці вмираючого озера, експресивній фактурі зболених, спазмованих схилів, зловісному поєднанні коричневих, вохристих, фіолетових, синіх тонально зближених барв. У композиції «...А робота кипить» (1983) – чи не єдиній у доробку В.Микити, що актуалізує досвід містичного експресіонізму Ф.Манайла, відображено грандіозні, жаскі тектонічні зсуви, зумовлені техногенним втручанням в одухотворені, збентежені надра землі.

Образ випаленої безжалісним сонцем, спраглої, винищеної земної поверхні віднаходимо в «Плачі вічної лози» (1988) – триптихові-протесті проти руйнації господарчих традицій Карпат. Особливістю полотна є кінематографічна послідовність репрезентації постаті селянина в спалюженому винограднику, покинутого господарчого реманенту, пожовклого, уподібненого цвинтарю поля, відтворених градаціями жовто-вохристих, чорних, синьо-фіолетових барв. Екологічним маніфестом сприймається «Готика» (1989), з «автоцитатою» відомого полотна В.Микити «Народна готика» (1968) на тлі пронизаних списками труб безжиттєвих гір. Спотворення доквілля відображено у «Зоні» (1990), де епічний гірський краєвид, що перегукується з полотнами Ф.Манайла («Полонина»,

1943), забарвлюється у зловісний червоно-помаранчевий колір, а дріт, що огорожує територію радіолокаційної станції, впирається в тіло Карпат.

Найменш частотним у пейзажному доробку майстра є образ вітру – семантично амбівалентної природної стихії [5, с. 259; 8, с. 357-358], відображеної у символічно-генералізуючому та символічно-індивідуалізуючому аспектах, в асоціативному ланцюгу «стихія – руйнація – протидія – витривалість, незламність» («Віють вітри», 1976; «Незламне», 1993).

Образним утіленням опанованого людиною простору постає селище між схилами, відтворене у краєвидах В. Микити кінця 1970–2000-х рр. («Осінь на Синевирщині», 1979; «Село між горами», 1980; «Початок села Щербовець», 2007 та ін.). Спільною ознакою перелічених полотен є осмислення поселення як одухотвореного, організованого внутрішніми ритмами організму, постімпресіоністична сталість вражень, двовимірність простору, чергування символічних колірних площин. Чи не найвиразніше концепцію репрезентовано у краєвиді «Під полонинами» (1979), де декоративна стилізація гори спонукає згадати «Гірський пейзаж» (др. пол. 1960-х рр.) та «Шаянські гори» (1974) Ф. Манайла, а розташовані в середгір'ї чепурні дерева й хатини з білими та червоними покрівлями утворюють святковий музичний ритм. Схоже образно-пластичне вирішення віднаходимо в «Селі у зворині» (1980) – з хвилеподібним народнопісенним плином рельєфу, зеленими, бузковими, жовтими декоративними шматками весняної землі, монументальними гірськими хребтами, шерегом різноколірних «домівств».

Розвитком мотиву слугують вулиці («Окраїна села», 1980; «На окраїні села», 2003 та ін.) та домівства – натурно-об'єктні, засновані на синтезі емпіричних спостережень («Гірська хата», 1985; «На склоні гори», 2015 та ін.), або ж просякнуті міфопоетикою народного світогляду й фольклору Карпат («Біля забутої хати», 1979; «Покинута хата», 1987; «Хата бідної»; «Стара хата», 2008). Так, невеликий олійний краєвид «Біля забутої хати» (1979) перегукується з картиною Ф. Манайла «Бабина хата» (1970) – одухотвореністю, фольклорною, народномистецькою інспірованістю, поетикою давнини. Існуванню образу на межі фантазії, спогаду та реальності сприяє колірною-емоційний

контраст темного силуету хижі – узагальненого, втаємниченого, завмерлого у вирі часів, з молодого зеленню та декоративними дивоцвітами, що наче постали з дитячих снів.

Особливістю низки полотен є антропні образні кореляти – старості, злиднів, забутості, самоти («Біля забутої хати», 1979; «Старі хати», «Покинута хата», 1987; «Хата бідної», 2008). Так, у композиції «Покинута хата» (1987) пустку самотності відтворено синкопованим ритмом і втратою структурності: почорнілої хижі, похиленого тину, рельєфу землі. Беззахисність, неспокій, дисгармонію злиднів відображено у «Хаті бідної» (1994): з відкритим негоді пагорбом, недолугою будівлею, бентежним фіолетом схилів, експресивними, написаними енергійними подовженими мазками кронами дерев. У етюді «Покинута хата» (1994), виконаному у властивій пізній творчості В.Микити декоративній манері, занедбана оселя, подібно до живої істоти, злякано причаїлась з-поміж багрянцю кущів.

Значення дому як точки відліку «у часі і просторі» [9, с. 15] віддзеркалюють полотна, на яких верховинські краєвиди змальовано з-під прибука, з перспективи ґанку, хліва («З-під прибука», «Новий день», 1979; «Під стріхою», 1987 та ін.).

Вагомий пласт творчості В.Микити формують «дворові роботи» з фрагментами обійстя та саду («Літній дворик», 2002; «Мій двір літом», 2011 та ін.), які, відображаючи найближче оточення майстра у темпоритмі прогулянки з вузловими моментами уявних зупинок («Старий стілець», 2002; «Лавиця», 2009), постають образами естетизованих митцевих «праць і днів».

Написані у 2000–2010-х рр., вони віддзеркалюють властиві пізній манері живописця декоративну стилізацію, ритмізацію, гармонізацію насичених яскравих барв. Так, у «Літньому дворику» (2002) спекотний день в оповитому спокоєм домівстві відтворено відсилом до південної гоґенівської екзотики, тепло-холодним нюансуванням кобальтів, зеленого й вохри, декоративними контурами, тлумаченням об'ємів через світлонасиченість кольорів. У роботах останніх років художник вдається до сміливої деструкції форм, що асоціативно, завдяки кольору, фактурі, ритму, синтезуються у настроєвий пейзажний образ в сприйнятті глядача («Дворова зима», 2015).

Окрему групу микитівського доробку утворюють міські краєвиди, нечисленні у творчості живописця та, у другій половині ХХ ст., більшості закарпатських митців. Як засвідчу-

ють матеріали Поточного архіву Закарпатської обласної організації НСХУ, уперше до урбаністичних мотивів художник звернувся в другій половині 1950-х рр., у пленерних, фактурно експресивних етюдах («Куточок Ужгорода», 1958) [10, арк. 1]. Згодом з'явилися символічні твори, засновані на протиставленні міста і селянського буття («На чужині», 1967; «Арки / Із серії “Вільнюс”/», 1978), минувшини і сучасності, пластично різноманітної історичної міської забудови та знеособлених геометризваних багатоповерхівок і безжалісних машин («Контрасти», 1982).

Властива А. Ерделі поліфонія природних і міських ритмів і постімпресіоністична антитеза проминального і вічного присутня у «Весняному Ужгороді» (1979) – типовому для В. Микити композиційному пейзажі-картині із силуетами Ужгородського замку та кафедрального греко-католицького собору, голубленими сонцем старовинними спорудами, червоними дахами, синявою пагорбів, білим цвітом садів. Настроєвістю позначено «Куток Ужгорода» (1985) – відкритий погляду з митцевої майстерні, з наче зіщупленими від холоду синьо-умбровими будинками, засніженими покрівлями, блідим сірим небом і ритмічними вертикалями безлистих дерев. Тему розвиває «Тривожне небо» (2002) – «миттєво-експозиційний», незвично експресивний для В. Микити твір, з моделюванням позиції подорожнього – у негоду, обабіч річки та лімінального локусу моста.

Сакральними та історичними доміантами микитівського художнього космосу є пам'яткові церкви («Костринська церква», 1978; «Сонячний день», 1988; «Церква в с. Соль», 2013 та ін.), збереженню яких, зокрема у с. Ясіня [7], майстер спричинився впродовж років.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Викладене дозволяє стверджувати, що сутнісними рисами пейзажного доробку В. Микити стали: творення авторської «горизонтально-вертикальної» міфообразотворчої концепції, заснованої на бінарних опозиціях «близького – далекого», «верху – низу», «неба – землі», «життя – смерті», «вічного – проминального», «природи – культури», осмисленні семантики природних першоелементів, мотивів селища, дороги, вулиці, дому, дерева, копиці, моста; зацікавлення символічним

тлумаченням кольору, формально-декоративними засобами художньої виразності; «бівалентність» декоративно-стилізаційних прийомів, закорінених у стратегіях постімпресіонізму, їх інтерпретаціях представниками крайової школи живопису та в народному мистецтві Карпат.

Показово, що саме в пейзажах найповніше виявилась еволюція кольоропластики майстра, визначена зростанням декоративності у 2000–2010-х рр. Істотною ознакою пошуків митця стали перегуки з раніше віднайденими образно-пластичними концептами, що зумовило цілісність творчості та виструнчило її «внутрішньотекстові» діалогічні зв'язки.

Особливістю краєвидів В.Микити є зумовлена емпатичним, етико-естетичним сприйняттям етнокультури єдність мікрокосму і макрокосму, газдівства, селища та світу Карпат.

Перспективним напрямом подальших наукових студій вважаємо контекстуалізацію аналізу пейзажного доробку В.Микити у ґрунтовне, всебічне дослідження еволюції пейзажу в закарпатському образотворчому мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

1. Мартиненко В. Оглянувшись з калинового мосту / В. Мартиненко // Новини Закарпаття. – 1991. – 31 січ. – № 21. – С. 4-5
2. Павельчук І.А. Досвід постімпресіоністичного експерименту в творчості Володимира Микити / І.А. Павельчук // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць ІПСМ НАМ України / [ред. кол. А.В. Чебикін, О.К. Федорук та ін.]. – К. : Фенікс, 2012. – Вип. 12. – С. 32-39.
3. Мифы народов мира : в 2 т. Т. 1 / [гл. ред. С.А. Токарев]. – М. : Сов. энциклопедия, 1988. – 671 с.
4. Славянские древности. Этнолингвистический словарь : в 5 т. Т. 3 / [под общ. ред. Н.И. Тостого]. – М. : Межд. отношения, 2004. – 693 с.
5. Мушкетик Л.Г. Людина в народній казці Українських Карпат / Л. Мушкетик. – К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2010. – 320 с.
6. Славянские древности. Этнолингвистический словарь : в 5 т. Т. 2 / [под общ. ред. Н.И. Толстого]. – М. : Межд. отношения, 1999. – 687 с.
7. Інтерв'ю з В. Микитою (аудіозапис). м. Ужгород. 01.05.2016;

11.08.2016; 08.10.2016 // Приватний архів Г. Дьєрке.

8. Славянские древности. Этнолингвистический словарь : в 5 т. Т.1 / [под общ. ред. Н.И. Толстого]. – М. : Межд. отношения, 1995. – 578 с.

9. Сирохман М. Шлях до вершин, що триває... / М. Сирохман // Музей народного життя Володимира Микити : альбом. – Ужгород : Вид-во О. Гаркуші, 2016. – 188 с. : ілл. – С. 5-20.

10. Особова справа Микити Володимира. – 1962–2016 рр. – 92 арк. // Поточний архів ЗОО НСХУ.

11. Славянские древности. Этнолингвистический словарь : в 5 т. Т.4 / [под общ. ред. Н.И. Тостого]. – М. : Межд. отношения, 2008. – 656 с.

ANNOTATION

Geyza Derke. Mytho-folklore origins and figurative-plastic dominantes of landscape art by Volodymyr Mykyta 1970–2010. The myth-folklore origins and figurative-plastic dominants of the landscapes of the Transcarpathian painter, academician of the Academy of Arts of Ukraine, the People's Artist of Ukraine, laureate of the National Prize named after T. Shevchenko Volodymyr Mykyta (born in 1931). The author's «mytho-depictive» model of the world is analyzed in detail, based on figurative comprehension of the fundamental binary oppositions of «one's own», «another's», «close-distant», «top-bottom», «sky-earth», «life-death», natural primary elements, interactions microcosm of human existence and the macrocosm of nature, traditional folk culture and technogenic civilization. Considerable attention is paid to the peculiarities of integration of post-impressionistic inspirations into the work of the master.

Keywords: landscape, neo-folklore, decorativism, color symbolism, post-impressionist inspirations, fundamental binary oppositions, author's «myth-depicting» concept.

АННОТАЦИЯ

Гейза Дьєрке. Мифо-фольклорные истоки и образно-пластические доминанты пейзажного творчества Владимира Мыкыты 1970–2010-х гг. Рассмотрены мифо-фольклорные истоки и образно-пластические доминанты пейзажей закарпатского живописца, академика Академии художеств Украины, народного художника Украины, лауреата Нацио-

нальной премии им. Т. Г. Шевченка Владимира Владимировича Микиты. Детально проанализирована авторская «мифоизобразительная» модель мира, основанная на образном осмыслении фундаментальных бинарных оппозиций «своего – чужого», «близкого – далекого», «верха – низа», «неба – земли», «жизни – смерти», природных первоэлементов, взаимодействия микрокосма человеческого бытия и макрокосма природы, традиционной народной культуры и техногенной цивилизации. Значительное внимание уделено особенностям интеграции постимпрессионистических инспираций в творчество мастера.

Ключевые слова: пейзаж, неофольклоризм, декоративизм, символьность цвета, постимпрессионистические инспирации, фундаментальные бинарные оппозиции, авторская «мифоизобразительная» концепция.