

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО
МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КОПАНСЬКИЙ ЮРІЙ ЮРІЙОВИЧ

Прим. № 1
УДК: 748.5 (477–87) «18/20»

ДИСЕРТАЦІЯ
**ВІТРАЖ УЖГОРОДА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ:
історія, типологія, художньо-технологічні особливості**

023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»

02 Культура й мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня

доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

 Ю. Ю. Копанський

Науковий керівник: Селівачов Михайло Романович,
доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Копанський Юрій Юрійович. ВІТРАЖ УЖГОРОДА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: історія, типологія, художньо-технологічні особливості. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, Київ 2025.

Дисертаційне дослідження присвячене комплексному вивченню вітражного мистецтва Ужгорода в період кінця ХІХ – початку ХХІ століття, з акцентом на його етапи розвитку, художньо-стильові особливості, технологічні характеристики та значення в контексті українського й європейського монументального мистецтва.

Актуальність теми зумовлена недостатньою дослідженістю вітражної спадщини Ужгорода, що становить значну прогалину в українському мистецтвознавстві, особливо з огляду на унікальність Закарпаття як регіону, що формувався на перетині різних культурних традицій. Попри багатство мистецької спадщини, історія ужгородського вітражу досі не була предметом цілісного наукового аналізу, що обумовлено браком теоретичного осмислення, систематизації матеріалів і уваги до регіональних особливостей. Дослідження спрямоване на заповнення цієї лакуни шляхом аналізу архівних і візуальних джерел, введення до наукового обігу нових пам'яток, а також висвітлення ролі вітражного мистецтва в культурному розвитку Ужгорода та його внеску в українське монументальне мистецтво.

Метою дослідження є визначення основних етапів розвитку вітражного мистецтва Ужгорода, з'ясування його художньо-стильових особливостей, технологічних аспектів, а також внеску місцевих митців у формування локальної мистецької традиції. Завдання дослідження охоплюють огляд наукової літератури, уточнення понятійно-термінологічного апарату, формування методологічної бази, аналіз архівних матеріалів, систематизацію візуальних джерел, дослідження

еволюції вітражного мистецтва від його зародження до сучасності, аналіз зв'язків із загальноєвропейськими та українськими мистецькими течіями, а також оцінку сучасного стану й перспектив розвитку. Особлива увага приділяється аналізу творчості провідних ужгородських митців, їхніх індивідуальних стратегій і внеску в розвиток місцевої школи вітражного мистецтва.

Об'єктом дослідження є вітражне мистецтво Ужгорода кінця XIX – початку XXI століття, а предметом – тенденції його розвитку, процес формування стильових рис і своєрідність художньої практики. Хронологічні межі охоплюють період від кінця XIX століття до початку XXI століття, з особливим акцентом на 1980–1990-ті роки – період розквіту монументального мистецтва в радянській Україні, а також сучасний етап розвитку в умовах незалежності. Географічні межі обмежені містом Ужгородом та іншими населеними пунктами, де розташовані твори ужгородських митців, що відображають регіональну специфіку та культурні впливи.

Методологічна основа дослідження ґрунтується на міждисциплінарному та комплексному підходах, що поєднують аналітичний, систематизаційний, порівняльно-історичний, типологічний, мистецтвознавчий і біографічний методи. Лабораторні методи застосовувалися для вивчення матеріальної структури вітражів, їхньої техніко-технологічної специфіки. Джерельна база включає архівні матеріали, світлини з приватних колекцій (Ю. Копанського, Л. Корж-Радько, О. Нікітчука, Р. Довганича), бесіди з В. Кузнецовим, Л. Корж-Радько, О. В. Бушко, Ю. Копанським старшим, що дозволило доповнити матеріал усними свідченнями та авторськими коментарями, а також наукові праці українських і зарубіжних дослідників, зокрема М. Барвінок-Шумської, І. Гах, Н. Гілязової, Р. Грималюк, М. Радомського, О. Самойленко, В. Рагін, М. Кевінесс, В. Кемпа, А. Ельсуса та інших. Теоретична база спирається на праці, присвячені українському та європейському вітражному мистецтву, монументальному мистецтву, синтезу мистецтв і декоративному мистецтву.

Дослідження виявило, що вітражне мистецтво Ужгорода поєднує локальні традиції з європейськими тенденціями, зокрема неоготикою, модерном, сецесією,

символізмом і постмодернізмом. Історія його розвитку поділяється на три основні періоди.

Перший період (кінець XIX – перша половина XX століття) характеризується зародженням традицій під впливом угорських і австрійських мануфактур, які використовували класичні техніки та гармонійно інтегрували елементи неоготики, модерну й неоренесансу. Вітражі цього часу, зокрема в Хрестовоздвиженському соборі та костелі св. Юрія, вирізняються композиційною цілісністю, витонченою колористикою, символічною насиченістю та делікатним моделюванням антропоморфних елементів. Вони відображають західноєвропейські естетичні й технологічні підходи, адаптовані до локального архітектурного контексту.

Другий період (1980–1990-ті роки) пов’язаний із розквітом монументального мистецтва в радянській Україні. Вітражі широко застосовувалися в громадських спорудах – медичних, культурних, навчальних і виставкових закладах – виконуючи як декоративні, так і ідеологічні функції. Тематика творів орієнтувалася на звеличення праці, науки, технічного прогресу та культурних досягнень, але митці Ужгорода знаходили можливості для індивідуального самовираження через використання народної орнаментики, фольклорної образності та символіки. У цей період сформувалися національний, живописно-ліричний, умовно-образний і абстрактно-символічний методи, які вирізнялися масштабністю, пластичною насиченістю та виразною колірною гармонією. Провідні митці, такі як Н. Кирилова, П. Гулин, М. Санич, Л. Корж-Радько, А. Дунчак, активно експериментували з новими технологіями, зокрема литтям скла, травленням і комбінаціями з іншими матеріалами.

Третій період (1990–2000-ті роки) позначений трансформацією в умовах незалежності України. Вітражне мистецтво втратило ідеологічну спрямованість і стало автономним, інтегруючись у приватні та громадські інтер’єри як статусний і стильовий елемент. У цей час спостерігається повернення випускників Львівської національної академії мистецтв (Ю. Копанський, М. Копанська, О. Возницька, Л. Баник, І. Сідун, В. Лавний), які оновили локальну школу, впровадивши постмодернізм, мінімалізм і неоекспресіонізм. Вітражі цього періоду

характеризуються інноваційністю, образно-стилістичною гнучкістю та гармонійною інтеграцією в архітектурне середовище. Вони виконують як естетичні, так і утилітарні функції, стаючи частиною сучасних дизайнерських концепцій. Особливу увагу в дослідженні приділено творчості Ю. Копанського старшого, чий роботи, такі як «Весна», «Пісня пісень», «Георгій», «День», «Ніч», «Дерево життя», є яскравими прикладами синтезу традиційної сакральної символіки з модерністськими підходами. Композиції вирізняються пластикою форм, витонченою колористикою, глибоким філософським змістом і майстерним використанням техніки Тіффані, гравіювання та піскоструменевої обробки. Наприклад, вітраж «Пісня пісень» (2014) розкриває старозавітну тему через сучасне мистецьке бачення, поєднуючи динамічні лінії, орнаментальні мотиви та складну колірну палітру. Вітраж «Георгій» (2013) демонструє монументальність і символізм, переосмислюючи традиційну іконографію в експресіоністичному ключі. Серія «День» і «Ніч» (2013–2014) відображає сецесійну естетику, підкреслюючи гармонію протилежностей через алегоричні образи.

Типологічний аналіз виявив різноманітність технологічних груп: класичні вітражі з кольорового скла, об'ємно-просторові композиції з литого скла, комбіновані твори з елементами металу, бетону. Вітраж у сучасному контексті часто виступає як конструктивний елемент архітектури, втрачаючи суто декоративну функцію. Міждисциплінарна взаємодія з іншими видами мистецтва (мозаїкою, рельєфом, розписом) збагатила пластичну мову вітражів, сприяючи появі інноваційних художніх форм. Сучасний стан ужгородського вітражного мистецтва демонструє високий потенціал для розвитку. Митці активно експериментують із новими технологіями, кольором, фактурою та структурою матеріалів, створюючи унікальні артефакти, що відображають актуальні мистецькі пошуки й духовні трансформації суспільства.

Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел, двох додатків: Додаток А. Перелік ілюстрацій, Ілюстрації; Додаток Б. Список публікацій здобувача за темою дисертації.

У першому розділі проаналізовано стан наукової розробки теми вітражного мистецтва, зокрема українськими та зарубіжними дослідниками. Визначено що вітражі Ужгорода залишились малодослідженими. Окреслено джерельну базу – архіви, візуальні джерела, спогади, наукові дослідження. Визначено комплексну методологію дослідження, засновану на міждисциплінарному підході, зокрема методах історичного, мистецтвознавчого, типологічного та порівняльного аналізу.

Другий розділ розкриває історію розвитку вітражного мистецтва Ужгорода кінця XIX століття. Досліджено генезис жанру, символіку, технології виготовлення, локальні особливості та впливи європейських стилів. Значна увага приділена храмовим спорудам, зокрема костелу св. Юрія, Хрестовоздвиженському кафедральному соборі, церкві Покрови Пресвятої Богородиці, церкві Преображення Господнього, які стали головними носіями вітражного декору. Проаналізовано зміни у візуальній мові вітража під впливом історичних подій, соціокультурних змін і релігійної багатоманітності краю.

У третьому розділі зосереджена увага на вітражному мистецтві радянського періоду й доби незалежності України. Розділ акцентує на художньо-стильових характеристиках ужгородського вітражного мистецтва з детальним аналізом творчості провідних митців, зокрема Ю. Копанського старшого. Розглянуто нові функції вітражів – від ідеологічного засобу до естетичного декору й духовного символу. Досліджено художні стилі, техніки, типологію, колористику митців. Проаналізовано вплив політичних змін, урбаністики й новітніх матеріалів на розвиток вітражництва в Ужгороді.

Наукова новизна дослідження полягає у вперше проведеному комплексному аналізі вітражного мистецтва Ужгорода кінця XIX – початку XXI століття у якому системно охарактеризовано його еволюцію, стилістичні та технологічні особливості, виявлено малодосліджені твори й визначено внесок локальних митців у розвиток українського монументального мистецтва. Вперше введено до наукового обігу значний корпус маловідомих або неатрибутованих творів, зокрема вітражі Хрестовоздвиженського кафедрального собору, Горянської ротонди, каплиці Юди Тадея, церкви Перенесення мощів Блаженного Священномученика

Теодора Ромжі, а також твори Ю. Копанського, Л. Корж-Радько, В. Лавного, І. Сідуна. Здійснено систематизацію джерельної бази за типологічними, стилістичними та технологічними критеріями, визначено основні періоди еволюції вітражного мистецтва, проаналізовано художньо-технологічні особливості та внесок провідних митців. Уточнено понятійно-термінологічний апарат, зокрема категорії «сакральне мистецтво», «вітражна школа», «художньо-технологічна специфіка вітража», що сприяє глибшому розумінню локальної мистецької практики.

Дослідження доводить, що вітражне мистецтво Ужгорода є самобутнім феноменом у контексті українського мистецтва, що відображає як загальнонаціональні тенденції, так і специфічні регіональні особливості. Ужгородський вітраж утвердився як вагома складова національного культурного надбання з вираженим потенціалом для подальшого розвитку.

Результати дослідження створюють підґрунтя для подальшого наукового вивчення монументального мистецтва України та сприяють збереженню і розвитку регіональних художніх традицій у сучасному культурному контексті.

Практичне значення. Зібрані матеріали можуть стати основою для нових видань або удосконалення наявних публікацій з історії українського монументального мистецтва, розроблення спеціальних курсів з історії мистецтва та культури України, створення навчальних посібників і методичних рекомендацій, які можна доповнити фактологічними відомостями та ілюстраціями, щоб забезпечити багатий і детальний контент глибшим структурованим розумінням цього періоду. Результати дослідження можуть знайти широке застосування в навчанні та академічній діяльності, сприяючи популяризації знань про українське вітражне мистецтво кінця XIX – початку XXI століття.

Ключові слова: вітраж, Ужгород, стилістика, композиція, українське монументальне мистецтво, колір і світло, реставрація, храмова архітектура, синтез мистецтв, декоративне мистецтво, орнаментика, соціокультурний простір, іконографія, символ, технологія.

ABSTRACT

Kopanskyi Yurii Yuriiiovych. STAINED GLASS OF UZHGOROD FROM THE LATE 19TH TO THE EARLY 21ST CENTURY: history, typology, artistic and technological characteristics. Qualification research thesis submitted in manuscript form.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 023 «Fine Arts, Decorative Arts, Restoration». National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2025.

The dissertation research is devoted to the comprehensive study of stained glass art in Uzhhorod during the period from the late 19th to early 21st centuries, with emphasis on its developmental stages, artistic and stylistic features, technological characteristics, and significance within the context of Ukrainian and European monumental art.

The relevance of the topic stems from the insufficient research of Uzhhorod's stained glass heritage, which represents a significant gap in Ukrainian art history, particularly considering the uniqueness of Transcarpathia as a region formed at the intersection of different cultural traditions. Despite the richness of its artistic heritage, the history of Uzhhorod stained glass has not yet been the subject of comprehensive scientific analysis, due to the lack of theoretical understanding, systematization of materials, and attention to regional specificities. The research aims to fill this gap through the analysis of archival and visual sources, introducing new monuments to scholarly circulation, and highlighting the role of stained glass art in Uzhhorod's cultural development and its contribution to Ukrainian monumental art.

The aim of the study is to identify the main stages of development of stained glass art in Uzhhorod, clarify its artistic and stylistic features, technological aspects, and the contribution of local artists to the formation of local artistic tradition. The research tasks include: reviewing scientific literature, clarifying conceptual and terminological apparatus, forming a methodological foundation, analyzing archival materials, systematizing visual sources, studying the evolution of stained glass art from its origins to the present, analyzing connections with pan-European and Ukrainian artistic movements, and evaluating the current state and development prospects. Special attention

is paid to analyzing the work of leading Uzhhorod artists, their individual strategies, and contributions to the development of the local stained glass school.

The object of the research is the stained glass art of Uzhhorod from the late 19th to early 21st centuries, and the subject is the trends of its development, the process of formation of stylistic features, and the uniqueness of artistic practice. The chronological boundaries cover the period from the late 19th century to the early 21st century, with special emphasis on the 1980s-1990s - the period of flourishing monumental art in Soviet Ukraine, as well as the contemporary stage of development in the conditions of independence. The geographical boundaries are limited to the city of Uzhhorod and other settlements where works by Uzhhorod artists are located, reflecting regional specificity and cultural influences.

The methodological foundation of the research is based on interdisciplinary and comprehensive approaches, combining analytical, systematization, comparative-historical, typological, art historical, and biographical methods. Laboratory methods were applied to study the material structure of stained glass windows and their technical-technological specificity. The source base includes archival materials, photographs from private collections (Y. Kopansky, L. Korzh-Radko, O. Nikitchuk, R. Dovhanych), conversations with V. Kuznetsov, L. Korzh-Radko, Father V. Bushko, Y. Kopansky Sr., which allowed supplementing the material with oral testimonies and authorial commentaries, as well as scholarly works by Ukrainian and foreign researchers, particularly M. Barvinok-Shumska, I. Gakh, N. Gilyazova, R. Grymalyuk, M. Radomsky, O. Samoylenko, V. Ragin, M. Keviness, V. Kemp, A. Elskus, and others. The theoretical foundation is based on works devoted to Ukrainian and European stained glass art, monumental art, synthesis of arts, and decorative art.

The research revealed that Uzhhorod's stained glass art combines local traditions with European trends, particularly neo-Gothic, Art Nouveau, Secession, Symbolism, and Postmodernism. The history of its development is divided into three main periods.

First Period (Late 19th - First Half of 20th Century). This period is characterized by the emergence of traditions under the influence of Hungarian and Austrian manufactories, which used classical techniques and harmoniously integrated

elements of neo-Gothic, Art Nouveau, and neo-Renaissance styles. Stained glass windows of this time, particularly in the Holy Cross Cathedral and St. George's Church, are distinguished by compositional integrity, refined coloristics, symbolic richness, and delicate modeling of anthropomorphic elements. They reflect Western European aesthetic and technological approaches adapted to the local architectural context.

Second Period (1980s-1990s). This period is associated with the flourishing of monumental art in Soviet Ukraine. Stained glass windows were widely used in public buildings - medical, cultural, educational, and exhibition institutions - performing both decorative and ideological functions. The themes of works focused on glorifying labor, science, technical progress, and cultural achievements, but Uzhhorod artists found opportunities for individual self-expression through the use of folk ornamentation, folkloric imagery, and symbolism. During this period, national, painterly-lyrical, conventionally-figurative, and abstractly-symbolic methods were formed, distinguished by monumentality, plastic richness, and expressive color harmony. Leading artists such as N. Kyrylova, P. Gulyn, M. Sanych, L. Korzh-Radko, A. Dunchak actively experimented with new technologies, including glass casting, etching, and combinations with other materials.

Third Period (1990s-2000s). This period is marked by transformation in the conditions of Ukraine's independence. Stained glass art lost its ideological orientation and became autonomous, integrating into private and public interiors as a status and stylistic element. During this time, there was a return of graduates from the Lviv National Academy of Arts (Y. Kopansky, M. Kopanska, O. Voznytska, L. Banyk, I. Sidun, V. Lavny), who renewed the local school by introducing postmodernism, minimalism, and neo-expressionism. Stained glass windows of this period are characterized by innovation, figurative-stylistic flexibility, and harmonious integration into the architectural environment. They perform both aesthetic and utilitarian functions, becoming part of contemporary design concepts.

Special attention in the research is devoted to the work of Y. Kopansky Sr., whose works such as "Spring," "Song of Songs," "George," "Day," "Night," and "Tree of Life" are vivid examples of synthesizing traditional sacred symbolism with modernist

approaches. The compositions are distinguished by plastic forms, refined coloristics, deep philosophical content, and masterful use of Tiffany technique, engraving, and sandblasting treatment. For example, the stained glass "Song of Songs" (2014) reveals the Old Testament theme through contemporary artistic vision, combining dynamic lines, ornamental motifs, and complex color palette. The stained glass "George" (2013) demonstrates monumentality and symbolism, reinterpreting traditional iconography in an expressionist key. The series "Day" and "Night" (2013-2014) reflects Secession aesthetics, emphasizing the harmony of opposites through allegorical images.

Typological analysis revealed the diversity of technological groups: classical stained glass windows from colored glass, three-dimensional compositions from cast glass, combined works with elements of metal and concrete. Stained glass in the contemporary context often serves as a constructive element of architecture, losing its purely decorative function. Interdisciplinary interaction with other art forms (mosaic, relief, painting) enriched the plastic language of stained glass windows, contributing to the emergence of innovative artistic forms. The current state of Uzhhorod's stained glass art demonstrates high potential for development. Artists actively experiment with new technologies, color, texture, and material structure, creating unique artifacts that reflect current artistic searches and spiritual transformations of society.

The dissertation consists of an introduction, three chapters, conclusions to each chapter, general conclusions, a list of sources used, and two appendices: Appendix A. List of illustrations, Illustrations; Appendix B. List of publications by the applicant on the dissertation topic.

The first chapter analyzes the state of scientific development of the topic of stained glass art, particularly by Ukrainian and foreign researchers. It is determined that Uzhhorod's stained glass windows remain understudied. The source base is outlined - archives, visual sources, memoirs, scientific research. A comprehensive research methodology is defined, based on an interdisciplinary approach, particularly methods of historical, art historical, typological, and comparative analysis.

The second chapter reveals the history of development of Uzhhorod's stained glass art from the late 19th century. The genesis of the genre, symbolism, manufacturing

technologies, local features, and influences of European styles are studied. Significant attention is paid to religious buildings, particularly St. George's Church, Holy Cross Cathedral, Church of the Protection of the Most Holy Theotokos, Church of the Transfiguration of the Lord, which became the main carriers of stained glass decoration. Changes in the visual language of stained glass under the influence of historical events, sociocultural changes, and religious diversity of the region are analyzed.

The third chapter focuses on stained glass art of the Soviet period and the era of Ukraine's independence. The chapter emphasizes the artistic and stylistic characteristics of Uzhhorod's stained glass art with detailed analysis of the work of leading artists, particularly Y. Kopansky Sr. New functions of stained glass are considered - from ideological tool to aesthetic decoration and spiritual symbol. Artistic styles, techniques, typology, and coloristics of artists are studied. The influence of political changes, urbanism, and new materials on the development of stained glass art in Uzhhorod is analyzed.

The scientific novelty of the research lies in the first comprehensive analysis of Uzhhorod's stained glass art from the late 19th to early 21st centuries, systematically characterizing its evolution, stylistic and technological features, revealing little-studied works, and determining the contribution of local artists to the development of Ukrainian monumental art. For the first time, a significant corpus of little-known or unattributed works has been introduced to scholarly circulation, including stained glass windows of the Holy Cross Cathedral, Goryany Rotunda, Chapel of Jude Thaddeus, Church of the Translation of the Relics of Blessed Martyr Theodore Romzha, as well as works by Y. Kopansky, L. Korzh-Radko, V. Lavny, I. Sidun. Systematization of the source base according to typological, stylistic, and technological criteria has been carried out, main periods of stained glass art evolution have been identified, artistic and technological features and the contribution of leading artists have been analyzed. The conceptual and terminological apparatus has been clarified, particularly the categories "sacred art," "stained glass school," "artistic and technological specificity of stained glass," which contributes to a deeper understanding of local artistic practice.

The research proves that Uzhhorod's stained glass art is a distinctive phenomenon in the context of Ukrainian art, reflecting both general national trends and specific regional characteristics. Uzhhorod stained glass has established itself as an important component of national cultural heritage with expressed potential for further development.

The research results create a foundation for further scientific study of Ukrainian monumental art and contribute to the preservation and development of regional artistic traditions in the contemporary cultural context.

The collected materials can serve as a foundation for new publications or improvement of existing publications on the history of Ukrainian monumental art, development of specialized courses in art history and Ukrainian culture, creation of educational textbooks and methodological recommendations that can be supplemented with factual information and illustrations to provide rich and detailed content with deeper structured understanding of this period. The research results can find wide application in education and academic activities, contributing to the popularization of knowledge about Ukrainian stained glass art of the late 19th - early 21st centuries.

Keywords: stained glass, Uzhhorod, stylistics, composition, Ukrainian monumental art, color and light, restoration, temple architecture, synthesis of arts, decorative art, ornamentation, sociocultural space, iconography, symbol, technology.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у наукових виданнях за темою дисертації

1. Копанський Ю. Вітраж 1970–1990 років на Закарпатті, Київ, Збірник Українська академія мистецтва № 34, Київ, 2023. С. 109–113. (10.32782/2411-3034-2023-34-14)
2. Копанський Ю. Вітражі Ужгородського Катедрального собору, Український мистецтвознавчий дискурс, Випуск 3, Київ, 2024, 12с. С. 78–83. (10.32782/uad.2024.3.9)
3. Копанський Ю. Вітражна оздоба костелу св. Юрія, Український мистецтвознавчий дискурс, Випуск 4, Київ, 2024, 14с. С. 91–98. (10.32782/uad.2024.4.13)

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

1. Копанський Ю. Ю. Космічна ера. Десяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ : Гельветика, 2023. С. 47– 48. (<https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-18>)
2. Копанський Ю. Ю. Вплив європейського мистецтва на вітражі Костелу св. Юрія в м. Ужгороді, VI Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну», м. Київ, КНУТД, 2024. Том 1. С. 120 – 122.
3. Копанський Ю.Ю. Реставрація вітражів греко-католицького Катедрального собору в Ужгороді, The 19th International scientific and practical conference “Creative business management and implementation of new ideas”, Tallinn, Estonia. International Science Group. 2024. 281 p. С. 51-52. (<https://doi.org/10.46299/ISG.2024.1.19>)
4. Копанський Ю.Ю. Вплив західноєвропейського мистецтва на сакральні вітражі в Ужгороді, The 30th International scientific and practical conference “Youth, education and science through today’s challenges”, Porto, Portugal. International Science Group. 2024. 173 p. С. 15. (<https://doi.org/10.46299/ISG.2024.1.30>)

5. Копанський Ю.Ю. Розвиток технічних аспектів вітражного мистецтва, The 31st International scientific and practical conference “Methodological aspects of education: achievements and prospects”, Rotterdam, Netherlands. International Science Group. 2024. 252 p. С. 14 – 15.
(<https://doi.org/10.46299/ISG.2024.1.31>)
6. Копанський Ю. Ю. Символічна інтерпретація біблійних мотивів у сучасному вітражному мистецтві: аналіз твору Юрія Копанського «Пісня пісень» в контексті традицій символізму та модерну. Дванадцяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ : Гельветика, 2024. С. 78 – 79.
7. Копанський Ю. Ю. Символіко-стильові особливості вітражу «Георгій» Юрія Копанського IV Міжнародної науково-практичної конференції Гагенмейстерські читання. Кам'янець- Подільський 2024. С. 217–218.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ЗМІСТ	16
ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ, МЕТОДИКА ТА ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ	26
1.1. Стан опрацювання теми зарубіжними та українськими дослідниками	26
1.2. Джерельна база й методи дослідження.....	35
Висновки до першого розділу	41
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ТА РОЗВИТОК ВІТРАЖНИЦТВА В УЖГОРОДІ.....	44
2.1. Генезис вітражного мистецтва на Закарпатті: періодизація, тенденції та чинники розвитку	44
2.2. Витоки, символіка та технологічні особливості вітражного мистецтва: компаративний аналіз різних історичних періодів	52
2.3. Формування вітражництва Ужгорода в контексті європейської мистецької традиції ХІХ–ХХ ст	79
2.4. Мистецтво вітража в сакральних спорудах Ужгорода кінця ХІХ–ХХ століття.....	94
Висновки до другого розділу.....	132
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВІТРАЖІВ УЖГОРОДА другої половини ХХ –ХХІ СТОЛІТЬ	135
3.1. Типологія зразків вітражного мистецтва радянського періоду другої половини ХХ століття в Ужгороді	135
3.2. Функціональна трансформація та художньо-стильові особливості вітражної оздобы кінця ХХ–ХХІ століття.....	166
Висновки до третього розділу	183
ВИСНОВКИ	185
Список використаних і цитованих джерел.	191
ДОДАТОК А	206

ВСТУП

Неможливо вести мову про будь-яку епоху чи цивілізацію без культури та мистецтва, які, як і наука, завжди було їхнім неодмінним і визначальним складником. Мистецтво кожної епохи невід'ємно пов'язане з національною культурою й історичними умовами, з рівнем духовного життя народу.

Вітражне мистецтво має багатовікову історію, яка характеризується використанням традиційних художніх прийомів і постійним розвитком технологій. Художники, які працюють у цьому жанрі, мають широкі творчі можливості, оскільки можуть використовувати, як традиційні, так і інноваційні технології та стилістичні засоби.

Вітражництво – це особлива категорія монументального мистецтва, що вирізняється унікальною образною мовою, яка дає змогу передавати широкий спектр ідей. Завдяки своїм специфічним художньо-виражальним засобам, можливістю вилучення множинності ефектів із нечисленних засобів, величезною здатністю впливати на простір, створюючи в приміщенні особливу атмосферу та емоційний настрій, вітраж, може, бути, як декоративним наповненням віконного отвору з кольорового або безбарвного скла, так і своєрідною сюжетною композицією монументального мистецтва, декоративною вставкою або, навіть самостійним об'ємно-просторовим твором [81, с. 18].

Вітраж у класичному розумінні є невід'ємною частиною архітектурного середовища й має гармонійно вписуватися в загальну стилістику будівлі чи інтер'єру, тому його художні риси тісно пов'язані зі специфікою архітектури. Аналізуючи різноманітність функцій вітража в архітектурі, його практичного застосування в різні історичні періоди, зазначимо, що він є відображенням мистецьких тенденцій на кожному етапі культурного розвитку.

Актуальність дослідження. Дослідження основних традицій сакрального і світського вітража й аналізу художніх і композиційних особливостей є важливим аспектом вивчення історичного розвитку та сучасного стану вітражного мистецтва України. Актуалізація означеної теми на регіональному рівні та вивчення

особливостей культурного розвитку регіону в період кінця XIX – початку XXI століття на прикладі формування вітражного мистецтва зумовлена тим, що історія західно-українського вітражного мистецтва оминає мистецтво Закарпаття, зокрема, Ужгорода.

Попри мистецьку цінність, історія становлення та розвитку вітражу Ужгорода досі залишається малодослідженою. Вітраж не став об'єктом цілісного наукового аналізу, що створює істотну лакуну в історіографії українського мистецтва. Такий стан обумовлений, передусім, відсутністю теоретичного осмислення, аналітичного опрацювання та систематизації мистецького матеріалу, пов'язаного з вітражем.

Вивчення вітражного мистецтва Ужгорода є важливим джерелом для розуміння взаємовпливів українських і західних культурних традицій краю, який упродовж тривалого історичного періоду був політично відокремлений від інших українських земель. Вітражі Ужгорода демонструють різноманіття культурних впливів, які формували регіональну культуру. Вивчення вітражного мистецтва Ужгорода дає змогу проаналізувати, як різні культурні традиції взаємодіяли та синтезувалися в цьому регіоні. Це важливий внесок у розуміння культурного розвитку України. У дисертаційному дослідженні ставиться за мету виокремити та охарактеризувати всі значущі періоди розвитку вітражного мистецтва Ужгорода, дослідити джерела його виникнення, процес виготовлення, символіку та історико-культурний контекст. Надзвичайно важливою, що потребує негайного вирішення є проблема ґрунтовної реставрації церковних вітражів. Це пов'язано з тим, що вітражі є цінними історичними й мистецькими пам'ятками, які потребують ретельного догляду та збереження. З кожним роком кількість зразків вітражного мистецтва в Україні зменшується, що є серйозною загрозою для культурної спадщини країни.

Отже, дослідження вітражного мистецтва Ужгорода другої половини XIX – початку XXI століття є важливим завданням вітчизняного мистецтвознавства, оскільки результати цієї роботи сприятимуть глибшому розумінню і узагальненню історії вітражного й монументального мистецтва України.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дослідження здійснене відповідно до плану науково-дослідної роботи Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури з тематичним планом. Відповідно загальна наукова тема НАОМА «Образотворче мистецтво України у світовому художньому поступі: від історичних витоків до сучасності» (державний реєстраційний номер: 0124U001515 від 07.02.2024) і відповідно до наукової теми «Мистецтво і мистецтвознавство в системі гуманітарних досліджень: національний та світовий вимір» (державний реєстраційний номер: 0124U001843 від 16.02.2024).

Мета дослідження полягає у визначенні основних етапів розвитку вітражного мистецтва Ужгорода кінця XIX – початку XXI століття та з'ясуванні його художньо-стильових особливостей.

Завдання дослідження.

- Здійснити огляд літератури, уточнити понятійно-термінологічного апарат та сформувати наукову методологію дослідження з урахуванням досліджених і перспективних тенденцій.
- Опрацювати архівні історичні матеріали, зібрати, систематизувати та сформувати репрезентативну базу дослідження з акцентом на різноманітні типи джерел. Упорядкувати та узагальнити наявні візуальні матеріали з теми, а також долучити до них нові пам'ятки вітражного мистецтва Ужгорода, виявлені під час досліджень.
- Проаналізувати еволюцію вітражного мистецтва Ужгорода від його зародження до сучасності, визначивши ключові етапи, стилістичні особливості і внесок місцевих митців у розвиток цієї категорії мистецтва в контексті українського та світового мистецтва.
- Комплексно дослідити генезис вітражництва на Закарпатті з визначенням періодизації, основних тенденцій розвитку та детальним аналізом впливу історичних, культурних та соціальних чинників на формування місцевої школи вітражного мистецтва.

- Визначити характерні риси вітражів різних періодів, їхнього зв'язку із загальноєвропейськими та українськими мистецькими течіями через порівняльне вивчення монументальних вітражів XIX–XXI століть з акцентом на типологічні особливості та еволюцію художньо-образних рішень з урахуванням технологічних прийомів, стилістичних особливостей.
- Проаналізувати творчість провідних ужгородських митців-вітражистів кінця XX– початку XXI століття та їхні індивідуальні мистецькі стратегії для визначення їхнього особистого внеску в розвиток місцевої школи й українського вітражного мистецтва загалом.
- Оцінити роль вітражного мистецтва Ужгорода в сучасному контексті, визначити його функціональні та художні особливості та прогнозування перспектив подальшого розвитку вітражного мистецтва.

Очікувані результати.

- Комплексне дослідження еволюції вітражного мистецтва Ужгорода.
- Систематизація інформаційної бази вітражів Ужгорода, яка містить історичні відомості, стилістичні характеристики, техніку виконання і інформацію про авторів.
- Визначення місця ужгородського вітражного мистецтва в контексті українського та світового мистецтва.
- Створення наукової основи для подальших досліджень у цій галузі.

Методологічні принципи дослідження базуються на міждисциплінарності, комплексності, історизмі, контекстуальності та об'єктивності.

Очікувані наукові результати включають формування цілісної концепції розвитку вітражного мистецтва Ужгорода, введення до наукового обігу нових мистецьких фактів і поглиблення розуміння регіональної мистецької практики.

Об'єктом дослідження є вітражне мистецтво Ужгорода кінця XIX– початку XXI століття.

Предметом дослідження є тенденції розвитку, процес формування стильових рис і своєрідність вітражного мистецтва Ужгорода.

Хронологічні межі дослідження охоплюють кінець XIX століття – початок XXI століття, період вітражництва в храмових спорудах. Особлива увага приділяється 1980 – 1990 рокам – періоду найбільшого розквіту монументального мистецтва в радянській Україні, зокрема в Ужгороді, а також подальшому розвитку вітражництва міста в період незалежності України.

Географічні межі охоплюють місто Ужгород, та інші населені пункти, у яких є об'єкти прикрашені творами ужгородських митців.

Методи дослідження Дослідження вітражного мистецтва Ужгорода другої половини XIX – початку XXI століття було проведено з використанням системного та комплексного підходів, що дали можливість охопити широкий спектр проблем і аспектів вивчення теми. У межах цих підходів використовувалися наукові методи.

- Аналітичний – для вивчення стану дослідженості теми, аналізу джерельної бази, визначення етапів розвитку вітражного мистецтва Ужгорода та його періодизації.
- Систематизації, структурного аналізу – для упорядкування джерельної бази, визначення техніко-технологічних особливостей вітражних творів, виявлення закономірностей їхнього розвитку.
- Порівняльно-історичний – для дослідження історичних аспектів проблеми, порівняльного аналізу вітражного мистецтва Ужгорода з вітражним мистецтвом інших регіонів України та світу.
- Типологічний – для класифікації вітражних творів за певними ознаками.
- Мистецтвознавчого аналізу – для аналізу художніх особливостей вітражних творів.
- Біографічний метод – для встановлення авторства вітражів.
- Лабораторні методи дослідження для вивчення їхньої матеріальної структури, техніко-технологічних і стилістичних особливостей.

Джерельну базу дослідження становлять світлини з приватних архівів Ю.Копанського, Л. Корж-Радько, О. Нікітчука, Р. Довганича вітражів храмових споруд, адміністративних та навчальних закладів, приватних колекцій Ужгорода та інших населених пунктів де розташовані праці ужгородських майстрів.

Проведені бесіди з В. Кузнецовим, Л. Корж-Радько, О. В. Бушко, Ю. Копанським сатришим.

Теоретичною основою дисертаційного дослідження є наукові праці провідних українських дослідників, присвячені українському вітражному мистецтву, зокрема М. Барвінок-Шумська, І. Гах, Н. Гілязова, Р. Грималюк, Б. Задорожний, О. Кожеков, Г. Новік, Р. Павлик, М. Радомський, О. Самойленко, З. Чегусова; монументальному мистецтву України та синтезу мистецтв (М. Андрущенко, Н. Колотова, Н. Гаркуша, П. Говдя, Л. Липкань, О. Нікітчук, Р. Студницький, Д. Шинкаренко); декоративному мистецтву (М. Бокотей, М. Лосик, Л. Литвин, Б. Левків, М. Селівачов, Г. Скрипник, З. Чегусова).

Наукова новизна. Наукова новизна та теоретичне значення дослідження полягає у тому, що вперше:

- здійснено комплексне дослідження вітражного мистецтва Ужгорода кінця ХІХ – початку ХХІ століття як окремого регіонального феномена в контексті розвитку українського монументального мистецтва;
- проаналізовано корпус наукових праць, присвячених вітражу, у тому числі зарубіжних і вітчизняних джерел, із виокремленням прогалин у вивченні закарпатської школи вітражного мистецтва та окресленням подальших перспектив досліджень;
- на основі залучення архівних матеріалів, періодики, авторської фотофіксації, натурних спостережень розширено джерельну базу, яка охоплює малодосліджені чи раніше невідомі зразки вітражного мистецтва Ужгорода, здійснено їхню систематизацію за типологічними, стилістичними та технологічними критеріями;
- до наукового обігу введено значну кількість невідомих раніше вітражів ужгородських митців, зокрема Ю. Копанського старшого, В. Лавного, Л. Корж-Радько, І. Сазанової, Б. Васильєва, А. Дунчака, І. Ілька, Н. Крилової, П. Гулина, М. Берец, П. Бедзіра, Л. Гайдю, м. Санича, В. Кузнецова;

- визначено основні періоди еволюції вітражного мистецтва Ужгорода, із врахуванням соціокультурних і політичних чинників, що зумовили зміну функцій, тематичних акцентів і формальних ознак вітража;
- проведено мистецтвознавчу характеристику провідних ужгородських митців-вітражистів кінця XIX – початку XXI століття, окреслено їхній індивідуальний внесок у формування локальної стилістики;
- досліджено художньо-технологічні особливості вітражів Ужгорода різних історичних етапів, у тому числі періоду радянського модернізму й сучасних експериментів у сфері сакрального мистецтва;
- обґрунтовано значення вітражного мистецтва Ужгорода у формуванні культурної ідентичності міста та його місце в загальноукраїнському та європейському художньому процесі.

Уточнено:

- понятійно-термінологічний апарат, зокрема категорії «сакральне мистецтво», «вітражна школа», «художньо-технологічна специфіка вітража» в контексті локального монументального мистецтва;
- перспективні напрями подальших досліджень вітражного мистецтва України, з акцентом на збереження, реставрацію та музейну репрезентацію регіональної спадщини.

Практичне значення отриманих результатів дисертації

Отримані результати містять наукову новизну та є актуальними для дослідження вітражного мистецтва України. Вони можуть бути використані для таких напрямів наукового дослідження:

- поглиблення знань про історію вітражного мистецтва України, зокрема, її стильових, художніх і технологічних аспектів;
- укладання нових наукових праць і навчальних посібників з історії вітражного мистецтва України; підготовки відповідних тем теоретичних курсів з історії декоративно-прикладного й образотворчого мистецтва України;

- результати дослідження є актуальними для практичної підготовки фахівців монументального мистецтва, а також для розроблення навчальних програм спеціалізованих курсів з виготовлення вітражів;
- популяризації вітражного мистецтва України для широкої аудиторії.

Особистий внесок дисертанта. Усі положення, аналітичні спостереження, інтерпретації та висновки, представлені в дисертаційному дослідженні, сформульовані здобувачем самостійно на основі опрацювання джерельного матеріалу, критичної літератури та безпосереднього аналізу вітражного мистецтва Ужгороду. Значну частину ілюстративного матеріалу зібрано, проаналізовано та вперше введено в науковий обіг особисто здобувачем.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати дослідження оприлюднено в доповідях на семи міжнародних науково-практичних конференціях.

1. Копанський Ю. Ю. Космічна ера. Програма Міжнародної наукової конференції Десяті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), м. Київ, 2022.
2. Копанський Ю. Ю. Вплив європейського мистецтва на вітражі Костелу св. Юрія в м. Ужгороді, VI Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну», м. Київ, КНУТД, 2024.
3. Копанський Ю.Ю. Реставрація вітражів греко-католицького Катедрального собору в Ужгороді, The 19th International scientific and practical conference «Creative business management and implementation of new ideas», Tallinn, Estonia. International Science Group. 2024.
4. Копанський Ю.Ю. Вплив західноєвропейського мистецтва на сакральні вітражі в Ужгороді, The 30th International scientific and practical conference «Youth, education and science through today's challenges», Porto, Portugal. International Science Group. 2024.
5. Копанський Ю.Ю. Розвиток технічних аспектів вітражного мистецтва, The 31st International scientific and practical conference «Methodological aspects of

education: achievements and prospects», Rotterdam, Netherlands. International Science Group. 2024.

6. Копанський Ю. Ю. Символічна інтерпретація біблійних мотивів у сучасному вітражному мистецтві: аналіз твору Юрія Копанського «Пісня пісень» у контексті традицій символізму та модерну. Програма Міжнародної наукової конференції Дванадцяті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), м. Київ, 2024.
7. Копанський Ю. Ю. Символіко-стильові особливості вітражу «Георгій» Юрія Копанського. Програма IV Міжнародної науково-практичної конференції Гагенмейстерські читання, м. Кам'янець-Подільський, 2024.

Публікації. Результати дисертаційного дослідження відображено у десяти публікаціях. Опубліковано три статті в наукових фахових виданнях України, включених до переліку наукових фахових видань України категорії «Б» у галузі знань 02 «Культура й мистецтво», спеціальність 023 — «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» зокрема в збірниках: «Українська академія мистецтва», «Український мистецтвознавчий дискурс».

Сім публікацій представлено в збірниках матеріалів міжнародних науково-практичних конференцій. Апробація основних положень дисертації здійснювалася, зокрема у межах конференцій: «Платонівські читання», «Гагенмейстерські читання», «International scientific and practical conference», «Актуальні проблеми сучасного дизайну».

Структура роботи окреслює основні аспекти дослідження, дозволяючи послідовно розкрити обрану тему. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел (165 позицій, з яких 35% іншою мовою), а також із трьох додатків: Додаток А. Перелік ілюстрацій, Ілюстрації (87 ілюстрацій); Додаток Б. Список публікацій здобувача за темою дисертації. Загальний обсяг роботи складає – 273 сторінки, із них основний текст – 175 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ, МЕТОДИКА ТА ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан опрацювання теми зарубіжними та українськими дослідниками

До складних для аналізу творів мистецтва можна віднести вітражі. Вони часто містять складні символи й сюжети. Історичну цінність для нас мають написи, техніки, зображення меценатів і покровителів церкви, костюмів і геральдики, адже можуть допомогти нам зрозуміти значення вітражів. Вітражний виріб дає цінну інформацію про технологію, історію та культуру, які дотичні до часу його створення.

Народжене у Західній Європі в епоху Середньовіччя, мистецтво вітражу досягло свого апогею в період зрілої готики XII-XIII століть; у XVII столітті воно ще мало успіх, а у XVIII столітті остаточно занепало [78, с.11]. Це було пов'язано з кількома чинниками, зокрема, з поширенням протестантизму, який віддав перевагу простим і аскетичним інтер'єрам храмів, а також із розвитком інших видів мистецтва, таких, як живопис і скульптура. Епоха модерну знову розкрила у вітражах їхній багатий художній потенціал. Вітражі модерну часто мають абстрактний характер і використовувалися для створення нових форм і стилів.

Історичний аналіз вітражного мистецтва є важливим для розуміння його популярності в різних культурах та еволюції, як декоративного мистецтва. Вітражі зазвичай розглядають у межах певних художніх стилів водночас їхню самостійну цінність, як самобутнього різновиду мистецтва часто недооцінюють. У ґрунтовних виданнях, присвячених історії вітчизняного та зарубіжного мистецтва, де узагальнюється розвиток різних художніх стилів, вітражництво часто висвітлюється фрагментарно.

На основі проведеного аналізу наукової літератури можна констатувати, що історія вітражного мистецтва Ужгорода, незважаючи на зростаючий інтерес до вітражництва в останні роки, досі не отримала належного висвітлення в

дослідницькому дискурсі. Останнім часом з'явилася низка публікацій, у яких українські дослідники, що спеціалізуються на монументально-декоративному мистецтві, зосереджують свою увагу переважно на вивченні спадщини основних осередків розвитку вітражного мистецтва в Києві, Харкові, Львові та Івано-Франківську. Такий підхід, хоч і має велике значення для розуміння мистецьких традицій цих регіонів, залишає поза увагою багатий і самобутній спадок вітражного мистецтва Західної України, зокрема, Закарпаття. Це призводить до фрагментарності знань і браку комплексного погляду на розвиток і значення цього мистецтва в ширшому культурному контексті регіону.

Натомість значну частину історичних досліджень вітражництва було проведено в зарубіжній літературі. Це пояснюється, зокрема, тим, що на території Західної Європи вітражі мали велике застосування та відігравали важливу роль у формуванні архітектурного й художнього середовища. Вони широко використовувалися для декорування храмів, соборів, замків і інших будівель, і значно краще збереглися, ніж в Україні, де вони не були настільки поширені. Це не випадково, оскільки такі країни, як Німеччина та Франція, досі сперечаються про те, хто винайшов вітражне мистецтво. Монументально-декоративні композиції зі скла цих країн вважаються не тільки визначними пам'ятками європейського мистецтва попередніх історичних періодів, але й, фундаментальним підґрунтям для становлення та розвитку різноманітних художньо-стильових течій у вітражному мистецтві.

Комплексні дослідження вітражного мистецтва різних країн є важливою науковою основою для аналізу передумов виникнення та формування загальних тенденцій вітражництва в Україні. Вони дають змогу провести порівняльний аналіз ужгородського вітража з вітражами інших країн, що є необхідним для розуміння його місця у світовому мистецькому процесі. Варто перерахувати авторів, які вдаються до аналізу середньовічного вітража: Вольфганг Кемп (W. Kemp) із працею «The narratives of Gothic stained glass» (1997) [130]; Альбинас Ельскус (A. Elskus) «The Art of Glass Painting: Techniques and Designs for Stained Glass» (1980) [123]; Арнольд Хю (A. Hugh) «Stained Glass of the middle ages in England and France»

(1955) [129]; Елізабет Моріс (E. Morris) «Stained and decorative glass» (1990) [144], А. Рігль (A. Riegl) «Leading characteristics of the Late Roman Kunstwollen» [148], М. Парсонс Лілліч (M. Parsons Lillich) «Studies in Medieval Stained Glass and Monasticism» [139], З. Сілова (Cílová Z.), І. Кучерова (Kučerová I.), М. Книжова (Knížová M.), Т. Троек (Trojek T.) «Corrosion damage and chemical composition of Czech stained glass from 13th to 15th century» [119], «Trends in Colouring Blue Glass in Central Europe in Relation to Changes in Chemical Composition of Glass from the Middle Ages to Modern Age» [118], Л. Б. Сент (Lawrence B. Saint) «Hugh Arnold Stained Glass of the Middle Ages in England and France» [134], Л. Лі. (L. Lee) «Stained glass» [135], «Die Welt der Glasfenster» [136], Д. Гласер (D. Glasser) «Life and Art Through Stained Glass: Roman Halter 1927–2012» [127], М. Арчер (Archer M.) «Stained Glass» [111], С. Браун (Brown, S.) «Stained Glass: An Illustrated History» [115].

Вірджинія Рагін (V. Raguin) та Мері Хіггінс (M. Higgins) є авторами декількох праць, присвячених вітражному мистецтву різних історичних епох. У своїй монографії «The History of Stained Glass: The Art of Light, Mediaeval to Contemporary» [146] вчені докладно досліджують процес становлення та розвиток стилістичних особливостей вітражного мистецтва всього світу, ілюструючи це прекрасними взірцями кольорових скляних полотен. Авторки намагаються окреслити й описати всі значущі періоди в історії вітража, дослідити всі джерела виникнення, процес виготовлення, символіку та історично-культурний контекст.

Значною є робота американських дослідників П. Рейнтієнс у праці «The beauty of stained glass» [147], Е. Вайлі (E. Wylie) та Ш. Чіка (S. Cheek) «The Art of Stained and Decorative Glass» [160]. У дослідженні описані багатовікові досягнення вітражного мистецтва й надано об'ємний опис його ролі в мистецтві та архітектурі. Представлена значна ілюстративна база всесвітньо відомих шедеврів демонструє розвиток європейського вітражного мистецтва.

Широкий аналіз історії в галузі вітражного мистецтва зробила Медлін Кевінесс (M. Caviness). Її робота, як науковця і колишнього президента «Corpus Vitreum», зробила значний внесок у розуміння цього мистецтва. Від ранніх

досліджень вітражів Кентерберійського собору до її останніх робіт над королівськими абатствами в Реймсі та Брейні, М. Кевінесс розкриває значення вітражів, як важливого засобу монументального живопису Європи епохи високого середньовіччя. Оглядом поточних наукових досліджень у галузі вітражів, черговим прикладом досягнень є її праця «*Sumptuous Arts at the Royal Abbeys in Reims and Braine*» [116], «*The Early Stained Glass of Canterbury Cathedral: Circa 1175–1220*» [117]. М. Кевінесс пропонує нові методи аналізу, які можуть допомогти нам краще зрозуміти вітражі, як історичні та культурні артефакти.

Ретроспективний огляд наукової літератури з проблематики вітражного мистецтва засвідчує домінування в багатьох розвідках, що з'явилися від часів Середньовіччя і до сьогодні, прагматично-технологічного та комерційного ракурсів дослідження. К. Мачадо (C. Machado), М. Віларігес (M. Vilarigues), Т. Паломар (T. Palomar) досліджували техніку гризайлі на склі у праці «*Historical grisailles characterization: A literature review*» [137]. Автори П. Велдеперез (P. Valdeperez) в праці «*Stained glass*» [155], П. Ротенберг (P. Rothenberg) у праці «*Creative stained glass: techniques for unfired and fired projects*» [149], Й. Длоуга (Dlouha J.) «*Fusing*» [121], П. Беверідж (Beveridge P.) «*Warm Glass: A Complete Guide to Kiln-forming Techniques : Fusing, Slumping, Casting*» [112], обмежувалися розглядом суто практичних аспектів вітражної майстерності, приділяючи належну увагу технічним і технологічним процесам виробництва. В. Вогель (Vogel W.) «*Glass Chemistry*» [158], П. Дрейзер (Dreiser P.) «*Techniques of Glass Engraving*» [122], Й. Куницьки-Голдфінгер (Kunicki-Goldfinger J.) «*Szkło w Europie Środkowej od późnego średniowiecza do XVIII wieku: skład chemiczny — uwarunkowania i interpretacja*» [132], К. Брей (Bray C.) «*Dictionary of glass: materials and techniques*» [114], досліджують хімічні властивості скла та описує процес виробництва. Однак поза увагою дослідників часто залишалися глибинні мистецькі виміри вітражу, як специфічної художньої практики. Зокрема, малодослідженими є питання стилістики орнаментальних мотивів та іконографії фігуративних сюжетів на вітражних композиціях.

Втім, ґрунтовне студіювання стильових та образних особливостей вітражного мистецтва, може, стати цінним внеском до загальної історії образотворчих мистецтв. Адже вітражництво як ремісничо-художня традиція характеризується тісним переплетінням утилітарно-технологічних і суто мистецьких аспектів. Тому неможливо скласти цілісну картину художніх процесів минулих епох, оминувши належну увагу цьому важливому сегменту тогочасної візуальної культури. Стародавні майстри вітражу втілювали у своїх творах весь спектр естетичних уявлень доби, поєднуючи новаторські живописні можливості з глибинними культурними архетипами та символікою.

Угорські дослідники, зокрема Ева Местер (Mester Éva) у працях «A Kárpát-medence üvegfestészete. Ábrázolásmód, technika, anyaghasználat.» [140], «Az építészeti üvegek iparművészeti értékei – Magyarországi üvegfestmények és díszüvegezők» [142], «Üvegfestő műhelyek kialakulása Budapesten a századforduló idején» [141], Янош Мьоллер (Möller János) у праці «Az Európai Manufaktúrák' és Fábrákak Mesterség Míveik» [143]. Роза Такатс (Takáts Rózsa) з дослідженням Мікша Рота «Színek, fények, árnyak Róth Miksa és Alpár Ignác együttműködése a budapesti Vajdahunyadvárban» [154], Віра Варґа (Varga Vera) «Róth Miksa művészete» [156], «Az üveg jelentése. A 19-20. századi üvegművészet ábrázolások, allegóriák, szimbólumok tükrében.» [157] та Тібор Феньї (Fényi Tibor) «Miksa Roth üvegfestményei. A historizmustól a modernizmusig» [126], Ендре Шуч (Szűcs Endre), Міклош Дьорґо (Dörgő Miklós), Дьєрдь Фьолдені (Földényi György), Габор Гонсалес (Gonzales Gábor), Юдіт Фюри (Fűri Judit), Дьєрдь Обречан (Obreczán György) «A Megfestett Fény Diszűveges munkák a történelmi Magyarország építészetében 1945» [124] ґрунтовно аналізують процес становлення вітражних майстерень у регіоні Австро-Угорщини на початку ХІХ століття, які сприяли розвитку європейських мистецьких традицій, зокрема у сфері вітражного мистецтва. В своїх наукових дослідженнях висвітлюють не лише технологічні й стилістичні аспекти, а й імена видатних майстрів, які сприяли розквіту цього виду мистецтва. Їхні праці розкривають взаємозв'язки між місцевими та загально європейськими тенденціями у вітражному мистецтві.

У своїй статті «Opalescence üveg-mozaikok» (1897) [150] майстер вітражного мистецтва Мікса Рот (Miksa Róth) детально аналізує технологічні особливості створення опалесцентних скляних мозаїк. Дослідження охоплює специфіку матеріалів, процеси виготовлення та художні можливості цього унікального виду скла. М. Рот акцентує увагу на світлопроникності, кольоровій гамі та ефектах, що виникають під впливом змінного освітлення, розкриваючи потенціал опалесцентного скла для монументального та сакрального мистецтва.

Що стосується українських публікацій, то за результатами аналізу наукової літератури останніх двадцяти років і порівняння з працями про скло попередніх десятиліть, можна констатувати значне розмаїття вітражних творів, представлених у друкованих виданнях. Ця динаміка супроводжується жвавими дискусіями щодо шляхів розвитку сучасного монументального мистецтва. Поміж українських досліджень, що присвячені цій тематиці, особливої уваги заслуговують роботи Ростислави Грималюк «Вітражі Львова кінця XIX — початку XX століття» (2004) [24], Ірини Гах «Храмовий вітраж Галичини кінця XIX – початку XX ст. Західноєвропейський контекст (становлення, художні особливості, проблеми реставрації)» (2006) [17], Олександри Самойленко «Вітраж київських митців другої половини XX – початку XXI століття: типологія, художньо-стильові особливості» (2018) [81], Миколи Радомського «Вітражне мистецтво Харкова другої половини XX – початку XXI століття: (генеза, стилістичні трансформації)» (2014) [72], Наталії Гілязової «Художні вітражі в громадських і житлових приміщеннях Івано Франківщини XX початку XXI століття» (2013) [18] та інші.

В статтях Ірини Гах «Класичний вітраж: художньо-образні аспекти та особливості виготовлення» (2019) [15], «Сучасний монументальний вітраж – образно-художні, конструктивні, колористичні та техніко-технологічні особливості творення» (2020) [16], М. Радомського «Портретні зображення у вітражному мистецтві» [74], «Художній вітраж на сучасному етапі: художні, техніко-технологічні і функціональні новації у вітражному мистецтві» [77], В. Радомської «Вітражне мистецтво сакрального простору у творчості Юрія Новосельського» [75], «Поліхромії в дизайні інтер'єрного середовища церков» [76],

Богдана Задорожного «Мистецтво сучасного вітражу в архітектурі храмів України» (2022) [29], «Мистецтво вітражу в архітектурі храмових споруд Львова періоду Ренесансу» [28], Світлани Оборської «До історії мистецтва вітражу в контексті духовної життєдіяльності людини» (2015) [60], Олени Сом-Сердюкової «Тенденції розвитку київської школи художнього скла 1950–1990 рр» (2000) [93], Лідії Сліпчишин «Етнокультурні традиції у вітражному мистецтві» (2019) [89], Зої Чегусової «Сучасний український вітраж» (1978) [104], О. Самойленко «Вітраж у творчості київських художників монументалістів 60 – 70-х років ХХ століття» (2012) [82], Н. Гілязової «Храмові вітражі Івано-Франківщини кінця ХХ ст.(стилістика, іконографія та художнє вирішення)» [19], Л. Коваль «Вітраж з природним освітленням як засіб світлового дизайну» [38], А. Золотнюк «Відблиски сакрального: вітражі в індустріальних спорудах» [33], А. Зельдич «Художнє скло» [32], А. Івашина «Скло: історія, географія, технологія виробництва» [34], І. Сакович «Творче використання народних традицій у сучасному українському художньому склі (побутове, промислове скло 1956–1967 рр.)» [80], К. Сазанов «Форми з'єднувальної сітки орнаментальних вітражних полотен» [79], автори ґрунтовно вивчають художні, змістові, технологічні, історичні аспекти теми українського скла та вітража.

У дослідженнях Ради Михайлової розкривається роль вітражного мистецтва в контексті цілісного архітектурно-художнього оформлення середньовічних галицьких храмів. Вітраж постає як одна з технік у системі синтезу мистецтв, що формували регіональну традицію сакрального будівництва [54, с. 22].

Мистецтвознавча розвідка вітражної спадщини Закарпаття наразі обмежується фрагментарними науковими працями, здебільшого здійсненими місцевими дослідниками. Їхні роботи мають стосунок до тематики храмових вітражів тільки побіжно, залишаючи поза увагою багатогранність цього мистецтва.

М. Приймич у працях «Живопис Хрестовоздвиженського кафедрального собору та Консисторіального залу резиденції в Ужгороді» [67], «Спроба історичного аналізу геральдичного знаку у розписах Горянської ротонди у контексті датування живопису» [69], «Творчість Йосипа Бокшая у контексті

формування українського мистецтва 1920-30-х років на Закарпатті» [70] досліджує церковну поліхромію Закарпаття, проте вітраж залишається поза увагою.

У процесі формування методологічної основи дисертаційного дослідження вітражного мистецтва в сакральній архітектурі Ужгорода виникла необхідність концептуалізації ключового терміну «сакральне». Фундаментальною для нашої наукової розвідки стала теоретична праця Михайла Селівачова [83;84], в якій автор здійснює глибокий семантичний аналіз і пропонує термінологічну конкретизацію поняття "сакральний". Вивчення теоретичних аспектів поняття «сакральний» дозволяє глибше зрозуміти символічний і духовний вимір вітражів, їхню роль у формуванні сакрального простору та вплив на релігійний досвід віруючих.

Опрацьована низка праць присвячених символам та їх ітерпритаціям в мистецтві, зокрема статті О. Станичнова «Символи та їх інтерпретація в польській сецесії» [94], «Символістичні методи в роботах польських митців доби сецесії» [95], О. Соловійова «Символізм у сучасному релігійному мистецтві України» [92], Б. Білецька «Структурні елементи релігійного символу» [5], В. Михалевич «Храмова символіка в середньовічній європейській архітектурі» [55].

Необхідно взяти до уваги низку українських видань, присвячених монументальному та сакральному мистецтву, зокрема С. Білокінь «Михайло Бойчук і проблеми монументалізму: Пам'ятники України» [7], С. Вергунов «Вплив віденського модерну на розвиток українського сакрального мистецтва» [11], Н. Колпакова «Стильові особливості галицьких ікон св. Георгія XIV–XVI століття» [41], Є. Котляр «Мавританський стиль і синагогальне будівництво Європи XIX – початку XX століття» [46], «The light of the revival» [131], А. Лещенко «Сакральне мистецтво як феномен християнської культури. Актуальні проблеми філософії та соціології» [48], Л. Соколюк «Проблеми національного стилю в українському мистецтві першої третини XX століття» [90], «Школа Михайла Бойчука та українське народне мистецтво першої третини XX ст.» [91], Р. Студницький «Синтез мистецтв у сакральній архітектурі Східної Галичини кінця XIX - першої третини XX ст.» [97], Н. Фоломєєва «Сакральне мистецтво в контексті сучасної художньої культури» [101].

Для з'ясування впливів на розвиток мистецтва Ужгороду в ХХ столітті було опрацьовано публікації А. Варивончик, І. Бондар, І. Швець, О. Подволоцької «Відновлення та розвиток художніх промислів України в 1940-х роках: адміністративно-організаційний аспект» [10], Л. Біксей, В. Фолінт «Манайло-Приходько В. Федір Манайло: життя і творчість 1910–1978» [6], А. Панов «Перша книжка про Ужгород»: монографія» [63], М. Вегеш «Політична історія Закарпаття крізь призму українського державотворення. 1918–1950: монографія» [65], С. Федака «Ужгород крізь віки. Нариси з історії Ужгорода» [99].

Людвіг Філіп у фундаментальній праці «Ужгород. Рідне місто моє» (2021) [100] та Михайло Сирохман у монографії «Церкви України – Закарпаття» (2000) [86] здійснюють побіжні мистецтвознавчі нотатки про вітражі Георгіївського костелу та Кафедральної Воздвиженської церкви, однак не пропонують системного мистецтвознавчого аналізу цих унікальних художніх об'єктів. Олена Чернега Балла в науковій статті «Черпаючи із Книги Життя» (2016) [102, с. 23] коротко згадує про вітраж Йосипа Бокшая в Хрестовоздвиженському соборі. Вітражі сакральних споруд Ужгорода постають у цих відомостях, як складні знакові системи, які відображають естетичні уподобання певної епохи та віддзеркалюють глибинні культурні зміни регіону.

Ужгородський дослідник Олександр Нікітчук, пропонує свій підхід до вивчення радянської монументальної спадщини, виходячи за межі традиційних архівних досліджень [56; 57]. Його науковий погляд спрямований на культурологічний аналіз художніх практик минулого, що дає змогу розкрити прихований сенс і значення монументальних творів у контексті їхнього часу. Зосередившись на декоративних формах публічного простору радянської доби, зокрема, на масштабних мозаїках та настінних розписах, вітражах що прикрашали зупинки громадського транспорту, адміністративні будівлі й інші об'єкти міського середовища. О. Нікітчук прагне задокументувати ці твори, розкрити їхню художню цінність та соціальну функцію. Він підкреслює їхню важливість для розуміння історії міста й закликає до збереження культурної спадщини, незалежно від ідеологічного контексту їхнього створення [50]. Фрагментарність наявних

досліджень актуалізує необхідність комплексного наукового вивчення вітражної спадщини регіону, яка потребує глибокого мистецтвознавчого осмислення, з урахуванням їхньої стилістики, техніки виконання, історичних обставин, архівної реконструкції та контекстуальної інтерпретації. Наукова перспектива вбачається в створенні фундаментального дослідження, яке б комплексно репрезентувало мистецький феномен вітражів Закарпаття в його історичній динаміці, стильовій еволюції та соціокультурних контекстах.

Період 1980–1990-х років вирізняється наявністю виданих у столиці каталогів монументально-декоративних творів і великою кількістю публікацій про вітраж у періодичній пресі. Журнали Спілки художників – «Декоративне мистецтво СРСР», «Образотворче мистецтво», «Мистецтво», «Творчість», «Художник» – публікують на своїх сторінках зразки вітражних творів, обговорюють проблеми монументально-декоративного мистецтва в редакційних статтях, надають журнальні шпальти художникам-вітражистам для полеміки щодо проблем і відкриттів цієї категорії мистецтва. Багато уваги всередині досліджуваного періоду приділяється історії вітража, його ролі та місця, як частини мистецького процесу в контексті розвитку монументально-декоративного мистецтва України. Бібліографічний корпус досліджень з історії вітражного мистецтва розширюється науковими публікаціями Зої Чегусової, присвяченими вітражній творчості радянського періоду.

1.2. Джерельна база й методи дослідження

Здобуття Україною незалежності відзначилося відходом від радянської методології історичних досліджень. Цей процес мав два аспекти: з одного боку, він стимулював розширення арсеналу наукових методів і інструментів пізнання, з іншого – призвів до певного періоду невизначеності, зумовленого швидкою зміною дослідницьких парадигм та методологічних пріоритетів.

Критичний аналіз методологічних і історіографічних досягнень радянської доби сприяли подоланню формальних та ідеологічних стереотипів у трактуванні

національної історії. Ці зміни знайшли своє відображення і в українському мистецтвознавстві.

Сучасні дослідники використовують методології, які ґрунтуються на врахуванні соціокультурного та гуманістичного контексту, багаторівневого пізнання і міждисциплінарного підходу. У мистецтвознавстві визнають важливість розуміння того, як змінювалося сприйняття дійсності та ставлення до подій людьми впродовж історії, адже це впливає на інтерпретацію історичних фактів. Ужгород у досліджуваній період розвивався під впливом різних конфесій, що відобразилося на храмовому будівництві та релігійному мистецтві. Освітні й наукові процеси сприяли поширенню знань, а мистецтво й література формували духовний простір міста. Матеріальна культура розвивалася завдяки урбанізації, промисловості, торгівлі та ремеслу. Покращення транспортної інфраструктури стимулювало економічне зростання. Взаємодія різних культурних впливів сприяла комплексному розвитку міста, формуючи його унікальний культурний ландшафт.

Використання комплексного образно-аналітичного методу дослідження дасть можливість прослідкувати еволюцію вітражного мистецтва Ужгорода в період XIX–XXI століть, проаналізувати його зв'язки із соціокультурним середовищем і контекстом українського радянського мистецтва. Завдяки типологічному підходу, застосуванню комплексного образно-аналітичного методу, вдасться виявити спільні й відмінні жанрові особливості вітражів Ужгорода, характерні для різних регіонів та історичних періодів.

Дослідження розвитку вітражництва неможливе без історико-культурного методу, який ґрунтується на всебічному вивченні історичних фактів, явищ і подій у контексті конкретної епохи, їхнього взаємозв'язку та обумовленості. Завдяки цьому методу можна відтворити цілісну картину розвитку вітража Ужгорода впродовж XIX–XX століть: передумови виникнення, етапи його еволюції, здобутки і втрати в кожен історичний період.

До того ж важливо було дотримуватися принципу об'єктивності, який передбачає неупереджене опирання на факти в їхньому автентичному вигляді, без штучного викривлення чи підлаштування під заздалегідь визначену схему.

Дотримуючись цього принципу, у дослідженні проаналізовано кожне явище з урахуванням його багатогранності та складності історичних процесів, беручи до уваги як ствердні, так і заперечні аспекти.

Метод історизму передбачає ретельне вивчення історичних фактів і аналіз альтернативних сценаріїв розвитку подій, явищ і процесів. Це дає можливість оцінити ступінь вірогідності різних варіантів розвитку та краще зрозуміти хід історії.

Для досягнення чіткості в структурі роботи й послідовного викладу фактичного матеріалу застосовано хронологічний метод. Також було враховано принцип соціально-економічної зумовленості розвитку, який передбачає розгляд історико-економічних процесів з урахуванням соціальних уподобань різних груп населення та визнання важливості традицій, як джерела духовності.

Саме традиції церковного й народного мистецтва вплинули на закарпатську мистецьку школу, визначивши її унікальний характер.

Дослідження ґрунтується на домінуючій методології вивчення продуктів мистецької діяльності, яка передбачає систему дослідницьких заходів, що охоплюють збирання, систематизацію, аналіз та інтерпретацію творчості художника або групи митців у культурному контексті. Центральним елементом методу є поняття «продукт діяльності особистості», який у нашому випадку представлений вітражами. Проблемне поле атрибуції та періодизації творчості митців минулого залишається однією з найбільших перешкод для повноцінної реконструкції історії образотворчого мистецтва. Навіть для магістральних постатей бракує вичерпних біографічних відомостей та достеменних відомостей щодо хронології створення їхніх робіт. Значна частина збережених артефактів не має підписів майстрів чи датувань, що унеможлиблює їхнє безсумнівне впорядкування в часовій послідовності. До того ж різноманітні інтерпретації дослідників нерідко призводять до діаметрально протилежних висновків у критичному аналізі стилевих особливостей мистецьких пам'яток.

Архівні документи дають змогу відновити імена художників, проте, лише спорадично віднайдені згадки пов'язують їхні особистості з конкретними творами.

Більша частина збережених документальних свідчень стосується переважно утилітарних аспектів життєдіяльності майстрів: сплати податків, передачі майна, набуття громадянства, участі в цехових об'єднаннях чи шлюбних союзів. Одночасно корпус автентичних візуальних артефактів містить чимало анонімних робіт, що, безсумнівно, становлять неабиякий мистецтвознавчу користь. Проте атрибуція цих пам'яток наражається на хронічний брак вихідних відомостей, створюючи безліч пробілів у реконструкції цілісної картини культурно-мистецьких процесів минувшини.

Вітражі, як носії інформації, розкривають пізнавальні та перетворювальні аспекти творчості художника, відображаючи його індивідуальність та зовнішню позицію, зокрема, у радянський період історії Закарпаття. У процесі дослідження мистецької діяльності застосовано комплексну методологію, яка поєднувала декілька дослідницьких і аналітичних заходів.

1. Аналіз документів з особистих і офіційних архівних джерел:

- Вивчення фотографій, щоденників, біографій та інших особистих матеріалів художників;
- якісно-кількісний аналіз цих документів надав цінну інформацію про життєвий шлях художників, особливості їхньої діяльності в контексті групової взаємодії.

2. Аналіз офіційних матеріалів:

- дослідження записів розмов, дискусій, наказів.

Можна простежити соціальні зрушення в культурі радянського Закарпаття проаналізувати мистецькі явища і їхній вплив на життя та творчість художників.

3. Мистецтвознавчий аналіз художнього доробку:

- використання системи процедур, спрямованих на дослідження та інтерпретацію монументальних творів, зокрема, вітражів.

У дослідженні широко використовується ідеографічний (описовий) метод, який дає можливість розкрити індивідуальні особливості трактування сюжетів, стилістики та композиційної будови вітражів ужгородських художників. Завдяки цьому методу можна вивчати творчий метод митців без порівняння з іншими.

Архівні документи й інші джерела, допомагають провести перехресну перевірку інформації та здобувати більш комплексне поняття про мистецькі історичні процеси.

Для всебічного розуміння творчого методу художників використовувався комплексний підхід, що включав інтерв'ю.

Окрім дослідження життя і творчості відомих художників, ми застосували біографічний метод, який широко використовується в мистецтвознавстві для вивчення життєвого шляху, творчості та громадської діяльності митців. Цей метод дає нам здобути «життєві» результати, досліджуючи особисті спогади художників, а також ввести в мистецтвознавчий обіг невідомі, забуті або маловідомі твори.

Для вивчення вітражів і їхньої еволюції впродовж досліджуваного часу ми використовували типологічний метод. Цей метод ґрунтується на порівнянні різних вітражів із метою виявлення спільних рис. Завдяки цьому нам вдалося розробити класифікацію вітражів, яка враховує їхні характерні ознаки та історичний контекст.

Ми використовували принцип розгорнутої типології, який дав нам врахувати індивідуальний стиль певних художників. Цей принцип передбачає, що набір ознак, які визначають тип вітража, не є жорстко фіксованим, і змінюються залежно від конкретного твору. Використання типологічного методу дало нам можливість набути глибокого і всебічного розуміння мистецького явища вітражів.

Застосування методу візуального аналізу в дослідженні творчості художників вітражистів представляє собою ефективний інструмент для глибинного вивчення їхнього мистецького доробку та його культурно-історичного контексту. Цей підхід дає можливість виявити та інтерпретувати ключові символи, образи та мотиви, які є невід'ємними складниками художньої мови автора й відображають широкий спектр культурних, соціальних і політичних реалій епохи, та передбачає детальне вивчення формальних аспектів твору мистецтва, таких, як композиція, колористика, техніка виконання, а також його змістового наповнення.

Всебічне дослідження культурного контексту регіону через призму творчості кожного художника допомагає збагатити розуміння місцевої мистецької традиції, окреслити її місце в загальноукраїнському культурному просторі. Такий підхід сприяє виявленню унікальних рис регіонального мистецтва, і його взаємозв'язків

із національними і глобальними мистецькими течіями. Завдяки такому підходу ми змогли чітко простежити, як розвивався вітраж у різні історичні періоди, виявити тенденцію до індивідуалізації творчості деяких художників.

Для глибшого розуміння задумів художників використано герменевтичний метод, який є традиційним для мистецтвознавства. Цей метод ґрунтується на інтуїтивному художньому пізнанні і тлумаченні мистецьких значень. Завдяки герменевтичному методу вдалося наблизитися до розуміння художніх смислів у творчості художників.

Застосування образно-стилістичного методу уможливив обґрунтувати аналіз іконографічних, символічних і композиційних аспектів вітражних творів. Водночас формально-структурний підхід забезпечив всебічне дослідження технологічних особливостей виконання, специфіки використання матеріалів та художньо-композиційних особливостей конструктивних рішень.

Синтез ознаменованих методологічних підходів дав можливість здійснити комплексну систематизацію вітражного мистецтва за жанровими ознаками (релігійний, пейзажний, портретний, абстрактний), провести типологізацію творів за їхніми художньо-стилістичними характеристиками та окреслити основні етапи еволюції цього різновиду монументально-декоративного мистецтва. Така методологічна стратегія забезпечила формування цілісної картини розвитку вітражного мистецтва та його місце в системі пластичних мистецтв. Безперечно, доцільно розглядати розвиток ужгородського вітражного мистецтва в загальноукраїнському і світовому контексті. Це питання потребує ґрунтовного наукового вивчення, що сприятиме глибшому розумінню витоків, еволюції та місця ужгородської вітражної школи в загальноукраїнському культурному контексті. Лише комплексний науковий аналіз зможе належним чином оцінити внесок ужгородських майстрів у розвиток національного монументального мистецтва.

Реалізація цього дослідницького проєкту дасть можливість увести ужгородський вітраж у широкий культурно-мистецький дискурс, розкриваючи його значення для української художньої спадщини. Особливої значущості набуває той факт, що застосування комбінованого методологічного інструментарію

сприяло не тільки класифікувати наявні зразки, але й виявило характерні тенденції та закономірності в розвитку вітражного мистецтва досліджуваного періоду. У такий спосіб, сукупність вказаних методів забезпечила застосування комплексного підходу до вирішення в дисертації поставлених завдань.

Основними джерелами дисертації стали результати досліджень церковної, адміністративної, освітньої архітектури Ужгорода та світлини зібрані автором протягом 2022 – 2024-х років, ілюстративний матеріал та публікації у фахових виданнях. Важливу частину джерельної бази дослідження становлять архівні матеріали Л. Корж–Радько, Ю. Копанського, О. Нікітчука, Р. Довганича. Крім того, у дослідженні використано матеріали інтерв'ю з ужгородськими художниками, записані автором.

Висновки до першого розділу

Дослідження вітражного мистецтва Закарпаття передбачає міждисциплінарний проєкт, спрямований на комплексне осмислення регіональної мистецької спадщини. Дослідження охоплює широкий спектр аспектів, що поєднує в собі історичний аналіз, аналіз стильових особливостей та матеріалознавчі дослідження. Крім традиційної описової практики, увага приділяється вивченню іконографічних програм, впливу історико-культурного контексту на розвиток вітражного мистецтва, а також аналізу авторських технік і матеріалів. Інтеграція мистецтвознавства, антропології, історії та семіотики дозволяє розглядати вітраж як знакову систему, що відображає художню комунікацію та естетичні парадигми. Визначення провідних майстрів вітражного мистецтва, їхні авторські підходи, джерела натхнення та стилістичні особливості, технологічний аналіз матеріалів та контекстуальне осмислення соціокультурних змін є ключовими напрямками. Запропонована методологія дозволить створити цілісну картину розвитку вітражного мистецтва Закарпаття, виявити унікальні твори та інтегрувати регіональну спадщину в загальнонаціональний контекст. Системний аналіз розкриє семантику, естетику та культурне значення вітражного мистецтва, як важливої частини художньої спадщини регіону.

На всіх етапах свого формування вітраж, як унікальний різновид образотворчого мистецтва, демонструє складну та багатогранну природу. Він органічно поєднує елементи монументального мистецтва, художніх ремесел і архітектурного дизайну, поступово набуваючи власної художньої мови й засобів виразності. Завдяки специфічним властивостям кольорового скла, майстерному використанню світлових ефектів і пластичних рішень, відбувається формування характерного образного ладу й унікальної візуальної естетики вітражу, що вирізняє його між іншими різновидами мистецтва. Ця дуальність, що полягає в здатності інтегрувати різноманітні мистецькі впливи, зберігаючи власну ідентичність, визначає унікальне місце вітражного мистецтва в системі образотворчих практик і архітектурного дизайну.

Сучасне українське мистецтвознавство виявляє підвищений інтерес до вивчення вітражного мистецтва в Україні, особливо в контексті регіональних осередків. Дослідження львівської, київської, харківської та івано-франківської шкіл дає змогу розкрити його унікальні риси, традиції і властивості розвитку в різних культурно-історичних контекстах, а також сприяє розумінню характеру й впливу зовнішніх і внутрішніх чинників, які формували особливості українського вітражного мистецтва.

Детальному аналізу піддаються особливості творчих здобутків провідних митців, їхніх стилів та тематики, що дає можливість комплексно оцінити їхній вагомий внесок у збагачення традицій і новаторських тенденцій у сфері українського вітражного мистецтва. Регіональний підхід дозволяє зрозуміти вплив культурно-історичних контекстів на його розвиток, а також визначити національну специфіку та внесок українських майстрів у світове мистецтво.

Аналіз широкого спектра літературних і наукових джерел із різних галузей мистецтвознавства підтверджує інтегративну природу вітражного мистецтва, яка проявляється в різноманітності образних форм та стилістичних рішень.

Попри наявність досліджень, присвячених українському вітражному мистецтву XIX–XXI століть, ужгородські вітражі та творчість місцевих художників-монументалістів досі не зазнали комплексного аналізу, що залишає значні прогалини

в науковому дискурсі. Отже, залишається низка питань, які ще не отримали належного дослідження, які б висвітлювали взаємозв'язок між художніми рішеннями у вітражах та сучасними технологіями, значення монументального вітража в художньому просторі, а також вплив соціальних, культурних і політичних чинників на формування стилістичних особливостей вітражного мистецтва в різні історичні періоди.

Залишається невивченою роль ужгородського монументального вітража в контексті українського мистецтва XX століття, зокрема, храмових вітражів, вітражів радянської доби, а також сучасний стан цього мистецтва. Недостатня увага до вітражного мистецтва Ужгорода унеможливорює створення цілісної картини його історії та розвитку, що підкреслює потребу у всебічному дослідженні цієї тематики.

РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ТА РОЗВИТОК ВІТРАЖНИЦТВА В УЖГОРОДІ

2.1. Генезис вітражного мистецтва на Закарпатті: періодизація, тенденції та чинники розвитку

Вітражне мистецтво Ужгорода є багатогранним явищем та цінним внеском у розвиток монументального мистецтва України. Чітко прослідковується, як це мистецтво еволюціонувало під впливом історичних змін і художніх тенденцій у країні. Хронологія становлення вітражництва найзахіднішого регіону дозволяє виокремити наступні етапи.

Кінець XIX – початок XX століть – перший період, якому характерні традиційні вітражі, з дотриманням відповідної техніки і стилістики, створені європейськими майстрами епохи модерну та історизму. Вони відзначалися декоративною стилізацією і вишуканістю форм, відображаючи загальні тенденції цієї мистецької категорії.

Генезис вітражного мистецтва в Ужгороді органічно вписується в контекст загальноєвропейських процесів ревіталізації цієї специфічної галузі монументального мистецтва, що набули особливої інтенсивності в двадцятих роках XIX століття і отримали яскраве відображення в сакральній архітектурі міста. Ренесанс вітражної традиції в європейському культурному просторі, детермінований романтичними естетичними парадигмами і актуалізацією медієвальної спадщини, став каталізатором для його відродження в закарпатському регіоні.

У цей період релігійні споруди Ужгорода починають прикрашатися першими зразками художнього вітражу. Інтенсифікація реставраційних робіт історико-архітектурної спадщини, особливо сакральних пам'яток, стимулювала створення нової генерації вітражних композицій. Ці твори відображають органічне переосмислення декоративних мотивів і художньо-стилістичних характеристик різних історичних періодів, демонструючи водночас інтеграцію локальних

іконографічних традицій та регіональних символічних кодів, що свідчить про складний процес культурної адаптації загальноєвропейських мистецьких тенденцій до специфіки закарпатського художнього середовища.

Характерною ознакою цього процесу стала реінтерпретація канонічних стилів крізь призму новітніх монументально-декоративних концепцій, де усталені орнаментальні структури та композиційні схеми набували оновленого семантичного змісту. Подібний синтез минулого з актуальними художніми практиками збагачує виражальні можливості вітражного мистецтва, формуючи особливий діалог між історичною спадщиною і сучасністю в межах сакрального архітектурного простору. Художники-вітражисти активно апелювали до романських і готичних традицій, притаманних для європейської сакральної архітектури.

Активізація діяльності вітражних майстерень на теренах історичної Австро-Угорщини стала потужним імпульсом для розвитку віконного мистецтва в регіоні. Цей підйом розкрив нові горизонти для створення вітражів, які відновлювали культурні традиції і підносили їх на новий рівень завдяки вишуканим орнаментам і стильовому розмаїттю, що відображали багатогранність епох та традицій. Розширенню художніх можливостей, які також залежали від нових техніко-технологічних рішень, сприяла увага художників до класичної спадщини вітражного мистецтва. Традиційна техніка плоского вітража (монтажування литого гутного скла у свинцевий профіль) у XX столітті вдосконалювалася: використання нових матеріалів, технологій змінили його специфіку.

За радянського періоду мистецтво характеризувалося пошуком монументалізму, ідеологічною заангажованістю, що знайшло своє відображення у вітражних композиціях Ужгорода. Монументальний вітраж 1970 – 1980-х років відзначається впровадженням великих інновацій та експериментів. Художники досліджували нові техніки й матеріали, теми та символи. Цей період демонструє новаторські форми і функції монументального вітражу. Період активної урбанізації радянської доби в Ужгороді відзначається масштабною інтеграцією мистецьких об'єктів у міське архітектурне середовище. Ці монументальні твори, що характеризуються виразною образною і пластичною формою, органічно доповнювали

архітектурний ансамбль, формуючи самобутню візуальну структуру міського простору, яка відображала типові риси епохи. Ця взаємодія мистецтва та архітектури створювала унікальний синтез, що відповідав ідеологічним та естетичним вимогам того часу.

У контексті мистецтвознавчого аналізу архітектурного середовища Ужгорода виявлено значний масив репрезентативних зразків монументально-декоративного мистецтва, що формують унікальний художній ландшафт міста. Твори, інтегровані в публічний простір, демонструють синтез автентичних народних традицій із професійним мистецтвом, втілюючись у різноманітних художніх формах: від технічно завершених мозаїчних композицій та монументальних розписів до декоративних вітражів та сграфіто.

Важливим є той факт, що створення цих монументальних композицій відбувалося професійними митцями та представниками авангардного руху, що зумовило високий рівень художньої майстерності та концептуальної наповненості творів. Така співпраця професійних художників з архітектурним середовищем сприяла формуванню унікального синтезу мистецтва, де монументально-декоративні твори є невід’ємним складником урбаністичного простору Ужгорода.

У контексті процесів декомунізації в Україні постає складне питання щодо долі монументальних творів мистецтва періоду УРСР. Ця проблема вимагає ретельного аналізу, який би враховував, як вимоги законодавства про декомунізацію, так і необхідність збереження об’єктів, які, незважаючи на ідеологічний контекст їхнього створення, мають художню та культурну цінність.

Визначення критеріїв оцінювання монументальних творів радянського періоду є ключовим аспектом у вирішенні цієї дилеми. Необхідно розробити методологію, яка дасть змогу диференціювати об’єкти, що підлягають демонтажу відповідно до закону, від тих, що заслуговують на збереження з огляду на їхню мистецьку вартість, історичне значення і роль об’єкта у формуванні міського простору.

О. Нікітчук пропонує монументальне мистецтво узагальнено класифікувати за ступенем ідеологічного навантаження на три категорії: твори з яскраво вираженою ідеологічною спрямованістю, твори із частковим ідеологічним змістом, а також твори,

що залишаються поза межами ідеологічних впливів [50]. Вітражі Ужгорода належать до останньої категорії, за винятком декількох, оскільки вони не містять елементів ідеологічного характеру, що підлягають декомунізації, і є вільними від будь-якого ідеологічного змісту. Тематика більшості творів, зосереджена на народних ремеслах, космосі, фольклорі, спорті, освіті та індустріалізації, відображає прагнення митців передати загальнолюдські цінності та локальну ідентичність, уникаючи політичної пропаганди. Ліна Дегтярьова наголошує: «На мою думку, знаки тоталітарного радянського режиму мають бути рано чи пізно прирівняні до емблематики нацистської Німеччини. Тобто серп і молот, пролетарську зірку потрібно забороняти і вилучати, чи приховати, залежно від кожного окремо взятого об'єкту. Але якщо їх можна позбутися без шкоди для композиції, а сам твір виконаний якимось видатним художником, майстерно, має виняткову художню цінність, то його необхідно зберегти. Ми маємо пам'ятати, що твори радянського монументального мистецтва виконували високо професійні митці. У той час у них не було можливості іншої реалізації в публічних просторах, тож максимум таланту було вкладено в ці зображення. Це наша культурна спадщина, долю кожного об'єкту якої потрібно розглядати індивідуально. Також ми не можемо викреслити 70 років нашого життя, сліпо знищуючи все, пов'язане з тим періодом. І ті твори, які містять у собі державну символіку та зображення постатей тоталітарного режиму, можуть стати важливими історичними експонатами в майбутніх музеях тоталітаризму» [50].

Позначені монументально-декоративні твори становлять невід'ємну частину національного культурно-мистецького надбання, що потребує диференційованого підходу до збереження і охорони кожного своєрідного артефакту. Особливої актуальності набуває дослідження і опис історико-культурної цінності кожного об'єкта, що дає змогу розробляти ефективні стратегії його збереження та інтеграції в сучасний культурний простір. Такий персоніфікований підхід до культурної спадщини сприяє її автентичному збереженню для майбутніх поколінь [50].

У контексті мистецтвознавчого аналізу радянське монументальне мистецтво постає як складний культурно-історичний феномен, що формувався під впливом ленінської концепції монументальної пропаганди. Цей ідеологічний базис визначав

соціальну роль і художньо-естетичні параметри розвитку монументального мистецтва в радянському суспільстві [20].

Характерною особливістю цього періоду стала парадоксальна єдність ідейно-художньої спрямованості попри збереження різноманітності жанрових форм, творчих методів і образно-пластичних рішень. Така дихотомія уможливила створення унікального художнього явища, де канонізовані ідеологічні постулати поєднувалися з індивідуальними творчими інтерпретаціями.

Зауважимо, що в межах загальної ідеологічної парадигми митцям вдається розвивати самобутні творчі манери, збагачувати образну систему елементами національних традицій та експериментувати з формальними засобами виразності. Це створило підґрунтя для формування особливої художньої мови радянського монументального мистецтва, де ідейний зміст набував різноманітних форм пластичного втілення, від реалістичних композицій до стилізованих декоративних рішень.

Радянське мистецтво було орієнтоване на виявлення прихованої сутності явищ, що наближає його до середньовічного натуралізму більше, ніж до реалістичної традиції XIX століття. Якщо середньовічне мистецтво прагнуло розкрити внутрішню природу речей, то соціалістичний реалізм формував уявлення про майбутнє, створюючи образ бажаної, але ще неіснуючої реальності. У цьому аспекті соцреалізм має спільні риси з авангардом, де художнє збігається з політичним. Такий підхід був зрозумілим широким верствам суспільства й відповідав настроям епохи, що формувалися в умовах тоталітарного режиму. Втім, мистецтво покликане передусім до вираження внутрішнього стану митця, його емоцій, думок і підсвідомих імпульсів, а не до трансляції ідеологічно визначених образів. [1, с. 20].

У радянському соцреалістичному мистецтві відбувається тотальна естетизація різних сфер життя, у тому числі й політики. Ця естетизація була ідеологічним інструментом для прославлення радянської держави, її досягнень і цінностей.

Художники, письменники, кінематографісти мали зображувати повсякденну працю людей, індустріалізацію, колективізацію сільського господарства в ідеалізованому, героїчному світлі. Політичні лідери, партійні з'їзди, маніфестації

перетворювалися на своєрідні «політичні спектаклі» з відповідними декораціями, символікою, риторикою.

Мета такої естетизації полягала в емоційному залученні мас до ідей комунізму, створенні привабливого міфу про щасливе радянське життя. Водночас реальні проблеми й конфлікти приховувалися за гаслами досягнень на парадних зображеннях. Метод соцреалізму мав сприяти формуванню «нової радянської людини» й поширенню комуністичної ідеології засобами мистецтва. Однак, радянська тоталітарно-ідеологічна машина 1950 – 1980-х років давала час від часу серйозні збої. І тоді «формалізм» та «абстракціонізм» виходив на майдани та в інтер'єри громадських споруд у вигляді творів монументального мистецтва. Головні постмодерністські принципи «недо-» (незавершеність, не перевантаженість, умовність, спонтанність лаконічність, легкість) прочитуються у творах представників мистецького спротиву, як спонукання глядача до дії, до продовження думки, до співпраці [22].

У контексті мистецтвознавчого аналізу варто зазначити, що вітражне мистецтво радянського періоду демонструє значну еволюцію, у порівнянні, з його середньовічними прототипами. Замість прямого наслідування чи копіювання історичних зразків, радянські майстри розвинули унікальний підхід до цієї техніки, акцентуючи увагу на її специфічних художньо-виражальних можливостях. Їхні вітражні проекти набули надзвичайно сильного ідейного й емоційного звучання, які мають не тільки ілюстративний характер, але розкривають певні ідеї, виражають узагальнену в алегоричній формі сутність буття. Особливу привабливість для митців того часу становила здатність вітража досягати різноманітних візуальних ефектів за умови використання обмеженого набору засобів. Ця властивість давала змогу створювати складні композиції, маніпулюючи світлом і кольором у рамках порівняно простої технологічної бази.

Крім того, вітраж радянської доби характеризується модернізацією вітражної техніки, розвивається в руслі загальних тенденцій і течій радянського мистецтва. Усі ці якості можуть сприяти створенню художніх образів, необхідних для гуманізації функціональної, пластично маловиразної архітектури доби соціалістичного реалізму.

Але зі свого боку характер індустріальної архітектури з її вільною просторовою системою, лаконічністю форм, великими площинами застакнення створив сприятливі умови для активного застосування вітража. В Україні саме архітектура дала імпульс його виникненню і різноманітному та поглибленому розвитку [104, с.11].

Мистецтво вітража у творчості художників 1980 – 1990-х років позначене широким спектром стилістичних рішень і технологічних експериментів. Загальний характер вітражних творів цієї доби можна порівняти із постійним пошуком і самовдосконаленням художників-монументалістів, що обрали техніку вітража для виконання авторських проєктів. Через брак усталених історичних традицій вітражного мистецтва художник самостійно знаходив власний шлях у винайденні особливої пластики, художньої виразності, гармонійного світлонового й колористичного рішення. Зважаючи на те, що художники-монументалісти в професійній діяльності часто оперували технологіями різних видів монументального мистецтва (мозаїка, рельєф), можемо зазначити, що пластичні риси й засоби формоутворення, властиві іншим технікам відбивалися і на монументальному склі, що збагатило творчість художників вітражистів новими художніми формами та мистецькими якостями [81].

Постійній змінності тематики, кольорової гами і психологізму вітража сприяє дух епохи, що неодмінно впливає на процеси становлення мистецьких цінностей у суспільстві. Жанрова специфіка та філософський аспект мистецько-світоглядних дискурсів становлять невід’ємну частину композиційного ладу. Саме тому необхідно визначити й розкрити художні особливості, що на тлі міської архітектури виявляють культурну значущість вітражництва у XX столітті.

Відповідно до поставленого завдання вітраж за основними зображувальними засобами наближається до лінійної манери виконання графічних творів. Він, також, може відзначатися живописністю образних рішень, скульптурними чи архітектурними пластичними ознаками.

Якщо розглядати творчість монументалістів другої половини XX століття, можна помітити, що все частіше митці використовують графіку свинцевого профілю для збагачення художньої мови вітража чи створення оригінальних образно-

пластичних рішень. Окремі твори демонструють підхід, заснований на механічному перенесенні живопису, коли контури зображення утворюються за допомогою металевої спайки, що ділить композицію на окремі фрагменти. Такий підхід є поверхневим опрацюванням художніх особливостей і недостатнім осмисленням специфіки формотворення, властивій вітражному мистецтву, ще на етапі проєктування. [81, 73].

Пластика ліній і форм з'єднувального матеріалу формує естетичне враження та емоційно-чуттєве сприйняття вітражу. Наприклад, у композиціях із посиленою емоційною напругою лінії свинцевих спайок різкі, прямі, повторюють гострі кути в нарізці скла. Необмежена пластичність ліній вітражу дає можливість гармонійно інтегрувати вітражні модулі в архітектурний простір. Складно віднайти тотожний оздоблювальний матеріал в декоративному аспекті. Саме тому вітраж в архітектурі використовується для того, щоби правильно розставити акценти, підкреслити основний задум споруди, підтримати, підсилити й урізноманітнити стильовий, кольоровий, а також світловий простір [64].

Кінець 1990 – 2000 роки важливий період для розвитку сучасного вітражного мистецтва Ужгорода. Цей етап ознаменувався багатогранністю, динамічним прогресом, різноманіттям стилів і технік. Особливої уваги заслуговує тенденція до органічного синтезу традиційних образно-пластичних мотивів із новітніми технологічними рішеннями, що сприяло подоланню усталених канонів монументального формату. Примітною рисою цього етапу стала трансформація самої концепції вітражного мистецтва, де традиційні форми монументально-декоративного мистецтва збагатились художніми рішеннями, розширюючи функції мистецького самовираження та формуючи сучасну парадигму його розвитку.

У сучасному мистецтві художні вітражі у громадських об'єктах і приватних приміщеннях об'єднуються в єдиний цикл декоративного мистецтва завдяки спільним стильовим, образним і структурним рисам. Їхня тематика та стилістика підпорядкована призначенню будівлі, архітектурним особливостям і загальній концепції оздоблення інтер'єру.

Крім функціонального, важливим для вітража є естетичний і психологічний вплив. Так, в офіційних спорудах переважають стримані класичні орнаменти, які підкреслюють статус без відволікання уваги. Ресторани натомість вирізняються яскравими, оригінальними вітражами, що формують унікальний інтер'єр (Іл. 3.1.17). У медичних, освітніх та культурних закладах вітражні композиції часто відображають специфіку їхньої діяльності, створюючи відповідну атмосферу (Іл. 3.1.13; Іл. 3.1.16). Сьогодні вітражі набувають найбільшого поширення в приватних помешканнях (Іл. 3.2.2; Іл. 3.2.3). Ці світлопрозорі композиції стали доступним і естетично привабливим елементом оздоблення для широкої аудиторії цінителів вишуканого дизайну.

У домашніх інтер'єрах вітражі набули значної популярності як декоративні елементи різного масштабу: від невеликих декоративних вставок у меблях, світильниках і декоративних перегородках до монументальних композицій, що формують загальну атмосферу приміщення.

Художнє вирішення сучасних вітражів гармонійно підтримує обрану стилістику інтер'єру, вбираючи в себе мотиви різних епох – класицизму, бароко, ренесансу, модерну – або ж пропонуючи їх еклектичне поєднання, що відповідає смакам та уподобанням власників оселі.

Вітражі втілюються також у формі стилізованих живописних композицій, геральдичних зображень, абстракцій і геометричних орнаментів із використанням фацетних елементів і лінійного поділу скла. Актуальні стильові тенденції, характер інтер'єру та вподобання замовника визначають характер художніх рішень вітражів, що певною мірою зменшує їхню мистецьку цінність, як авторських творів. Тому доречніше зосередитися на аналізі ключових форм і функцій сучасного вітражного мистецтва в архітектурному просторі.

2.2. Витоки, символіка та технологічні особливості вітражного мистецтва: компаративний аналіз різних історичних періодів

У дисертації доцільно розглянути питання походження та історичних витоків вітражного мистецтва, адже його традиції сягають глибокої давнини. Генеза вітражів, ймовірно, пов'язана з умінням виготовляти прозоре кольорове скло та виробляти з нього тонкі пластини. Є припущення, що натхненням для створення вітражів могли слугувати техніки ювелірної справи, зокрема, виїмчасте, перегородчасте емалювання (фр. *cloisonne*), у якому емаль, оточена смужками металу, утворювала композицію, подібну до невеликого вітража. Ця техніка виникла в Середньому царстві Давнього Єгипту (2500 – 2400 роки до нашої ери) у виготовленні прикрас і була поширена між асирійців, фінікійців і згодом кельтів, які декорували зброю, посуд і прикраси. Найвищого свого розвитку техніка виїмчастої емалі досягла в період Римської імперії I – V століття н.е. і впродовж століть набула популярності в різних куточках світу [12, с. 87]. Також джерелом інспірації вітражного мистецтва могли бути настінні мозаїки зі скляних кубиків (смальти). Таким чином, вітражне мистецтво має глибокі та розгалужені корені, проростаючи з різних культурних та технологічних традицій Стародавнього світу: в античній Греції, Стародавньому Римі, Візантійській імперії, арабських країнах, на палестинських теренах. Однак у тій формі, що відома нам сьогодні, вітражі з'явилися пізніше [85].

У мистецтвознавчому дискурсі XIII століття традиційно вважається «золотою добою» розквіту вітражного мистецтва. Вітраж, як елемент декору храмів, з'явився ще в романський період, а, можливо, і раніше. Проте свого справжнього розквіту він досяг у готичну епоху, поступово замінивши настінний розпис. Саме в цей період розпочалася грандіозна хвиля будівництва готичних соборів, вікна яких прикрашалися витонченими й монументальними шедеврами вітражного мистецтва. Поступово удосконалюючи технічні засоби та естетичні канони, вітражне мистецтво невпинно прогресувало на шляху до вишуканої естетики й неперевершеного блиску, досягнувши зеніту майстерності на початку XVI століття. Втім, прихід Відродження не перервав подальшого розвитку вітражництва, адже ренесансні майстри більшою мірою спиралися на поважні готичні традиції та запозичували чимало елементів із середньовічної вітражної спадщини.

Точних відомостей про те, де вперше був виготовлений вітраж немає. Кусочки дутого та литого скла використовувалися ще в архітектурі Давнього Риму; у записах авторів V століття трапляються згадки про кольорові скла у вікнах [145, с. 32].

Перша достовірна згадка про кольорові вікна датується VI століттям і походить із міста Тур у Франції. Дещо пізніше, біля 675 року, зберігся запис про те, що галльські вітражисти виготовляли вітражі в Монквермауті в Англії. Одним із найдавніших відомих зразків є зображення голови Христа, знайдено в Лоршському монастирі в Німеччині. Цей унікальний фрагмент є свідченням високого рівня майстерності середньовічних вітражників і їхньої здатності передавати складні релігійні сюжети методом укладання кольорового скла [59, с. 103].

Хоча, як згадувалося раніше, прозоре та напівпрозоре скло використовувалося ще в античності та Візантії, саме в Каролінзький період (кінець VIII – початок IX століття) з'являються ознаки того, що ми сьогодні ідентифікуємо як вітраж: з'єднання невеликих шматочків кольорового скла за допомогою металевих перемичок (свинцю) Французький історик Шарль Жюль Лабарт (Charles Jules Labarte) у праці «Histoire des arts industriels au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance : Tome premier» [133] наводить одну з перших відомих згадок про вітраж. Він стверджує, що вітражне мистецтво було винайдене в Німеччині, оскільки найдавніші збережені зразки розписних вікон були виявлені в рейнській провінції. Чернець монастиря Сен-Ремі на ім'я Річер у своїй хроніці повідомляє, що Адальберт, архієпископ Реймський німецького походження, який одночасно очолював Реймську єпархію та служив дияконом у соборі Меца, що на той час входив до складу Священної Римської імперії, організував у 989 році реставрацію Реймського собору. Він подарував собору бронзові дзвони й наказав встановити в низці віконних прорізів вітражі із зображенням різноманітних історичних сцен. Отже, ці скляні вітражі, безсумнівно, були виготовлені в Рейнській області.

Проте, існують вагомі свідчення, що першовитоки мистецтва вітражного живопису треба шукати у Франції. Зокрема, чернець Бенінь із Діжона приблизно 1052 року повідомляє, що в каплиці його монастиря містилося вікно з ілюстрацією мученицької смерті святої Параскеви, а цей розпис на склі був перенесений із

давнішої церкви, яку відреставрував Карл Лисий приблизно 820 року нашої ери, незабаром після смерті Карла Великого. Це вікно збереглося донині, тож місто Діжон володіє найстаршим зразком вітражного мистецтва, який витримав руйнівний вплив часу й налічує понад 1200 років [159, с.57]. Отже, незважаючи на ранні згадки про існування вітражів на теренах сучасної Федеративної Республіки Німеччина, переконливі докази вказують на те, що вітражне мистецтво зародилося на теренах Французької Республіки.

Обидва свідчення дають змогу припустити, що вітражне мистецтво виникло на теренах сучасних Франції та Німеччині приблизно в один період. Проте еволюція готичної архітектури з її масивними вікнами сприяла розвитку вітражних технологій саме в регіонах сучасної Франції.

Ще одними з найбільш давніх повністю збережених вітражів, датованих XI століттям, що дійшли до нас, є зображення п'яťох пророків. Кольорова палітра їхніх одєж побудована на співвідношенні яскравих червоних, жовтих, зелених і синіх, задає тон для наступних вітражів, створених в цьому регіоні. Фігури обрамлені широкою каймою в стилі старовинного манускрипта зі скла, яке нагадує різьблене каміння. Їхні величні фігури оточують зображення Христа і Діви Марії у східній частині храму [146, с. 59]. Ці вітражі досі прикрашають вікна кафедрального собору в Аугсбурзі (Федеративна Республіка Німеччина), демонструючи витончену техніку та майстерність їхніх творців.

У давнину скельця в декоративних композиціях з'єднували дерев'яними рамками, або штукатуркою. Поява свинцевих спайок стала унікальним явищем, оскільки пластичність свинцю дає змогу майстрам робити різноманітні форми вітражів, що давало свободу творчого самовираження. Найдавніші знахідки свинцевих ниток і безколірних фрагментів різної форми датуються VII – IX століттями, знайдені на півночі Великої Британії в місті Ярроу [145].

Найбільш потужного розвитку вітражне мистецтво набуло в середньовічну епоху, і було безпосередньо пов'язане з активним храмовим будівництвом. У XII–XIII столітті вітражі вважалися витворами мистецтва та прирівнювалися за вартістю до ювелірних виробів [145, с.3]. Ранній вітраж (кінець XII – XIII століття)

характеризується надзвичайною інтенсивністю і чистотою кольорів, між якими переважають основні кольорові відтінки. У традиційному розумінні вітраж є органічним елементом архітектурного ансамблю, що повинен відповідати загальній стилістиці споруди чи інтер'єру, тому його художні риси нерозривно пов'язані з архітектурними тенденціями свого часу. Його присутність змінює сприйняття простору, привертаючи увагу глядача завдяки переливам світла та кольору, що виникають у склі під дією сонячного проміння. У них сонячне світло заломлюється і створює атмосферу, таку важливу для храму таємничості та причетності до вищих божественних сфер [145, с.6].

У Середньовіччі та Відродженні будівлі мали символічний зміст: релігійні догмати втілювалися в храмових скульптурах, вітражах і фресках. Архітектори створювали споруди, спеціально призначені для розміщення скляних «полотен», гармонійно вписуючи їх у простір храму, щоб через них передати послання майбутнім поколінням [145, с.10]. Вітражі наповнювали великі поверхні вікон, а їхні композиції відтворювали апокрифічні розповіді, історичні події, релігійні та літературні сюжети, а також зображення сцен із життя і праці ремісників, селян, змальовуючи своєрідну енциклопедію середньовічного устрою життя. Величні вікна, прикрашені релігійними сюжетами, упродовж століть оповідали історії віри та надихали віруючих, роблячи храми справжніми скарбницями духовності.

Сакральне мистецтво загалом є мистецтвом символічним. І це було головним чинником, який домінував у ньому впродовж усієї історії [60, с. 59]. Технікою вітража майстри поєднували кольорову і світлову основу живопису, надаючи композиціям підвищеної емоційності й естетичної виразності [145, с.116].

Символічна мова вітражів охоплювала сюжетний рівень, а також колористичні формотворчі й композиційні рішення. Синій та червоний були домінантними: перший символізував небесне й духовне, другий — земне життя та жертву Христову. Композиційний центр формували біблійні сюжети, постаті святих, ангелів та апокаліптичні мотиви. Особливе значення мали круглі вітражі — «рози», що втілювали ідейність і гармонію Божого творіння. Біблійні сцени доповнювалися геометричними

та рослинними орнаментами, які підкреслювали красу створеного світу та поглиблювали символічне значення.

Велика увага до вітражів пояснюється тим, що в попередніх століттях світло сприймалося, як різнопланова метафора. У Старому Завіті світло мало символічне значення і означало добро й Божу милість, а тьма означала гнів Отця Небесного. Воно було також символом знання і сили, «сяянням вічного життя і незаплямованим дзеркалом божої величі», символом Божого заступництва. У середньовічній традиції процес створення вітража — це процес перетворення божественного саява у всіх його проявах [145, с.13].

Упродовж багатовікової історії мистецтво вітража, як і будь-який інший різновид мистецтва, переживало періоди, як блискучого розквіту, так і глибокого занепаду в різних куточках світу. Особливо вразливим воно виявилось в періоди масштабних суспільно-політичних трансформацій, коли вирішувалися долі держав і народів. За таких умов мистецтво часто опинялося поза колом нагальних потреб громадськості. Революційні події, що ламали людські долі та перекроїли державні кордони, справляли вкрай поганий вплив на стан мистецтва загалом, уповільнюючи, або, навіть, зупиняючи його розвиток. Водночас такі кризові періоди іноді ставали каталізатором для формування нових мистецьких тенденцій.

Специфіка техніки виконання вітражів, що потребує особливих умов і матеріально-технічного забезпечення, також ставала вразливим аспектом у часи політичних потрясінь. Нестача необхідних ресурсів та інфраструктури нерідко призводила до практичного припинення розвитку вітражного мистецтва.

Кожен вітраж є витвором мистецтва, що відображає художню систему свого часу, слугуючи не лише декоративним елементом, а й засобом візуальної комунікації, потужним носієм культурних кодів і символів, що еволюціонували разом із розвитком суспільства [145, с.6]. Від середньовічних готичних соборів, де вітражі слугували «Біблією для неписьменних» через свої релігійні сюжети, до модерністських композицій початку XX століття, що відображали індустріальну епоху, і до сучасних абстрактних арт-об'єктів, що втілюють ідеї глобалізації та технологічного прогресу

вітражі завжди були дзеркалом свого часу, відображаючи панівні ідеї, вірування та естетичні ідеали тогочасних людей.

Відродження вітражного мистецтва в Середньовічній Європі мало глибоке політичне підґрунтя, будучи пов'язаним із керівними тенденціями тогочасної влади. Прагнення утвердити християнське віровчення, продемонструвати велич правлячих домів, поширити ідеї хрестових походів та протистояти супротивникам у владній боротьбі – усі ці аспекти знайшли віддзеркалення у вітражних циклах імперських соборів і світських палаців. Важливим чинником, який визначив подальший розвиток цього мистецтва, стало утвердження християнства як панівної релігії, що, починаючи з Римської імперії, зумовило поширення та еволюцію вітражного мистецтва. Церковна ієрархія на чолі з Папою Римським активно сприяла поширенню християнських догматів та біблійних сюжетів через вітражі соборів і абатств.

Не залишилися осторонь і світські володарі імперії, які вбачали у мистецтві засіб для зміцнення своєї влади та легітимації правління. Цикли, присвячені родоводу імператорських династій, ілюстрували героїчні подвиги правителів, династичні герби й алегоричні символи, підкреслюючи велич монаршого роду.

Важливим аспектом правлячої політики тих часів були хрестові походи, ідеологія яких знайшла відображення в сюжетах вітражів. На них часто зображувалися перемоги християнських лицарів над невірними, возвеличуючи ідеали хрестоносного руху. Вітражі також ставали полем протистояння між світською і духовною владою у їхній боротьбі за верховенство. Імператори і князі, з одного боку, і Папа Римський, з іншого, використовували мистецтво, як засіб ідеологічної боротьби, змагаючись за утвердження своєї владної легітимності та претензій на владу богообраних володарів.

В естетиці XII століття головний акцент робився на зовнішній вигляд зображення, де всі образи мали двопланову структуру, а загальний настрій передавав відчуття суворой божественної сили [145, с.72].

Незважаючи на це, збережені фрагменти середньовічних вітражів є безцінним надбанням людства та свідченням високого рівня розвитку мистецтва того часу. Вони надихають сучасних майстрів на продовження і вдосконалення цієї унікальної

традиції. І. Гах слушно зауважує: «саме в період XII–XV ст. були сформовані основні засади композиційного, колористичного та образно-змістовного виразів цього різновиду мистецтва. Високий рівень готичного вітража мав значний вплив на розвиток цього мистецтва в наступні століття. Технологічні особливості виготовлення та методи обробки листового скла, відпрацьовані в готичну епоху, лягли в основу створення кольорових сюжетних вікон у наступні століття» [17 с.11]. Процес виготовлення вітражу мало змінився з плином часу. Ми, зазвичай, як і раніше можемо в якості довідкової літератури вдаватися до трактату XII століття, написаному монахом Теофілом. Він докладно розповідає про технологію виготовлення різнокольорового скла і процес створення самого вітражного вікна. Упродовж кількох століть було зроблено низку відкриттів у техніці розпису вітражу, однак усі вони, лише вдосконалили основи, закладені Теофілом [145, с.3].

Поняття вітраж можна тлумачити у двох контекстах: 1) вітражі, як ужиткове мистецтво, що представляє з'єднані між собою фрагменти кольорового скла у свинцевій оправі, часто доповнені декоративним розписом для додання деталей чи орнаментики, можуть бути вставлені у вікна, двері, переносні ширми чи інші елементи екстер'єру та інтер'єру; 2) вітраж може бути як сюжетною картиною, зображенням людей, пейзажів, релігійних сцен тощо, так і абстрактною орнаментальною композицією. Перше визначення, органічно пов'язане з походженням вітража, вказує на його синтез з архітектурою, друге акцентує увагу на його образотворчості й живописній природі [72, с.44].

Щодо втілених ідеї, задуму вітражні твори можна систематизувати в такий спосіб: культові твори, репрезентативні роботи переважно світського змісту й декоративні композиції зі скла, що відповідають світогляду та естетичним потребам свого часу [72, с.45].

Щоб оцінити художні якості вітражних композицій треба враховувати, як спільні із живописом критерії, так і їхні унікальні характеристики, оскільки, вітражне мистецтво поділяє багато спільних особливостей із живописом. Дійсно, такі показники, як колорит, тональні градації, розмір локальних кольорових площин, є важливими для аналізу художніх достоїнств вітражних робіт. Так само, як і в

живописі, наявність контрастних та нюансних живописних елементів ускладнює ритмічну структуру вітражної композиції та посилити задум автора.

У Великій Британії першої половини XIX століття Кембридж-Камденське товариство виступило з критикою вітражів кінця XVIII століття, зокрема робіт Джошуа Рейнольдса в каплиці Нового коледжу Оксфорда. Товариство стверджувало, що ці вітражі, запозичивши техніки з олійного живопису, втратили фундаментальні характеристики вітражного мистецтва. Дослідники наполягали на необхідності повернення до принципів середньовічного віконного мистецтва з акцентом на унікальних властивостях скла, особливо його транспарентності.

Французька дискусія розгорталася навколо концептуальної дихотомії «*vitrail tableau*» (вітражний розпис) та «*vitrail archéologique*» археологічний вітраж). Перша технологія, використовуючи тогочасні емалеві техніки, створювала атмосферну глибину простору. Друга віддавала перевагу середньовічному мозаїчному методу, що поєднував монохромні фрагменти скла у складну свинцеву конструкцію.

Таким чином, фундаментальна теоретична дискусія стосувалася онтологічного статусу вітражного мистецтва XIX століття відносно його історичних витоків: чи мало воно бути точним відтворенням середньовічної традиції чи її еволюційним продовженням з урахуванням нових технологічних і естетичних можливостей [128].

Еволюція технологічних процесів виготовлення скла від найдавніших часів до теперішніх неодноразово досліджена українськими й зарубіжними вченими. Вітраж (від латин. *vitrum* – скло, франц. *vitrage* – скління; *vitrail* – вікно зі склом) повсюдного використання набуває у XII–XIII століттях [72, с.40].

Для позначення художніх творів зі скла до кінця XIX століття художники та архітектори послуговувалися визначенням «живопис на склі». У науковій українській лексиці XXI століття визначення «вітраж» присутнє як усталений мистецтвознавчий термін, що позначає особливий вид монументально-декоративного мистецтва, на основі кольорового скла [72, с. 43].

Термін «вітраж» у традиційному розумінні охоплює художні твори, що складаються з композиційно упорядкованих різнокольорових скляних елементів

різноманітної форми, поєднаних в єдину площинну структуру. Теоретики мистецтва пропонують диференційований підхід до визначення: вітражі з домінуванням декоративно-орнаментальних компонентів класифікуються як твори декоративно-прикладного мистецтва, тоді як композиції, де превалюють зображальні елементи, інтерпретуються як особлива техніка монументального живопису, належна до образотворчого мистецтва. Така дихотомія відображає подвійну природу вітражного мистецтва, що балансує на межі утилітарності та художньої самодостатності. [72, с. 43]. Поняття «вид мистецтва» у своїй сутності визначається як специфічна сфера духовно-практичної діяльності людини, основною метою та змістовим наповненням якої є матеріалізація авторських ідей, концепцій та переконань через особливі виражальні засоби в конкретному фізичному матеріалі. Ці творчі імпульси, втілені одноосібно або колективно, як правило, корелюють із певними типологічними формами естетичного сприйняття соціальної дійсності та її проявами у міжособистісній комунікації – різноманітними світоглядними позиціями, способами осмислення реальності, ідеологічними парадигмами та ціннісними орієнтирами суспільства.

Незважаючи на різноманітність художніх стилістичних трансформацій вітражного мистецтва, його фундаментальні технологічні властивості зберігають свою незмінність на різних етапах розвитку, від раннього середньовіччя до сучасності. Базове технологічне тлумачення вітража визначає його як світлопроникну композицію, створену зі скляних елементів, що транслюють і модифікують світловий потік, формуючи особливе світлоколірне середовище.

Іманентними технологічними властивостями вітража, що залишаються незмінними протягом усієї історії його розвитку, є: світлопроникність як основний функціональний принцип; оптична варіативність кольору залежно від інтенсивності та напрямку освітлення; цілісна структура зумовлена необхідністю поєднання окремих скляних елементів; конструктивна залежність від архітектурного контексту; специфічна естетика кольорового світла, що генерує унікальний просторовий ефект.

Саме ці незмінні технологічні властивості визначають онтологічну сутність вітража як особливого виду монументально-декоративного мистецтва, що,

незважаючи на еволюцію художніх стилів і технічних прийомів, зберігає свою феноменологічну цілісність від середньовічних соборів до сучасних архітектурних об'єктів.

У XX столітті, пройшовши етапи конструктивізму, сюрреалізму та абстракціонізму, вітражне мистецтво зазнало значного розвитку, який триває і досі. Сучасні твори художнього скла вдало поєднують класичні традиції з інноваційними технологіями.

Техніка набірного вітража вважається однією з найпростіших і базується на використанні різнокольорових шматочків скла, зазвичай без розпису, які поєднуються металевими профілями. За ескізом нарізають скло й металеві профілі, після чого скло шліфують і збирають у єдину композицію. Для цього найчастіше використовують латунні профілі, що забезпечують жорсткість, міцність і довговічність конструкції.

Сюжети таких вітражів зазвичай представлені геометричними візерунками. Переваги техніки включають стійкість до зовнішніх впливів, легкість у догляді та можливість створення конструкцій різних розмірів. Водночас обмеженнями є значна вага готового виробу, неможливість створення деталізованих зображень і обмеження форм виключно плоскою площиною [59, с. 104].

У наш час виділяють вісім основних типів вітражів.

Класичний вітраж. Для виготовлення використовують фрагменти скла, скріплені між собою свинцевими двотаврами. Дана техніка відрізняється лаконічністю, геометричністю, гармонійними пропорціями, а також багатим спектром кольорів.

Розписний вітраж. Вітраж, в основі якого лежить техніка розпису по склу, називають розписним. При цьому розпис спочатку наноситься на поверхню скла, а потім обпалюється. Малюнок може бути нанесений як на цілісне скло, так і на окремі його фрагменти, що потім складають в єдину композицію [59, с. 106].

Комбінований вітраж. Вітражі, виконані в комбінованій техніці, поєднують у собі безліч переваг: оригінальний дизайн, об'ємність, міцність, деталізацію та можливість створення контрастних площин. Завдяки поєднанню різних технік, такі вітражі вирізняються оригінальністю та високою декоративністю.

Піскоструйний вітраж. Обробка скла здійснюється за допомогою піскоструминного обладнання. Внаслідок обробки незахищені ділянки набувають матової фактури, тоді як зони, покриті мастикою, зберігають свою прозорість.

Ф'юзинг (від англ. *fusing* – «сплавлення») – це техніка художньої обробки скла, яка передбачає спікання різнокольорових скляних елементів під впливом високої температури в спеціальній печі. Цей метод дає можливість створювати оригінальні вітражі й декоративні вироби без використання металевих перегородок або традиційних технологій з'єднання. Інноваційні підходи передбачають інтеграцію різних матеріалів, таких, як кольорове скло й метал, безпосередньо в скляну масу під час термічної обробки. Цей новий рівень взаємодії матеріалів розкриває широкі можливості для створення оригінальних вітражів, які виходять за межі уявлень про традиційне склярське мистецтво [73, с.39].

Завдяки плавному переходу кольорів і можливості створювати складні форми ф'юзинг дає змогу створювати унікальні художні композиції. Гладка або текстурована поверхня додає виробу виразності. Ф'юзинг широко використовується, як у традиційному, так і сучасному художньому склі мистецтві, оскільки може створювати яскраві, цілісні й довговічні вироби з мінімальним обмеженням форми та кольору.

Травлений вітраж. Принцип травлення вітража заснований на хімічній реакції плавикової кислоти з діоксидом кремнію, внаслідок чого поверхня скла руйнується. За допомогою спеціальних трафаретів, що захищають певні ділянки скла, можна отримати малюнки різної глибини. Для досягнення багат шарового ефекту травлення проводять кілька разів, поступово змінюючи контури захисного покриття [59, с. 108]. Цей спосіб можна використовувати й на склі з кольоровими накладами, що створює різні ефекти з колористичними переходами.

Литий вітраж. Кожен фрагмент виготовляється індивідуально способом заливання розплавленого скла у форми для отримання рельєфних та об'ємних елементів. Цей метод дозволяє виготовляти унікальні деталі із заданою формою і вираженою текстурою, використовуючи різнокольорові скляні суміші, які можна комбінувати для створення складних оптичних ефектів.

Ерклез (від французького *hercule* – «геркулесове скло») – це спеціальний вигляд скла, що використовується у вітражному мистецтві для створення об'ємних декоративних елементів. Ерклез отримується шляхом розбивання великих шматків литого скла на менші, які зберігають природні грані, або спеціального формування самостійних елементів із литого скла. Найвищого розвитку він набув у епоху готики. [40, с.27].

Кольорове скло з моменту зародження цього виду мистецтва і донині є головним матеріалом для створення вітражів. Значну роль у формуванні естетичних властивостей традиційного вітража відіграє спеціальна декоративна обробка скляних елементів [81, с. 61].

Основою звичайного скла є пісок, який під дією високої температури плавиться і перетворюється на однорідну масу. Найкращий пісок для виробництва скла містить високий відсоток кремнезему (діоксиду кремнію, SiO_2), особливо це стосується піску, отриманого з кварцу або кременю. Кремнезем, розплавлений до рідкого стану, під час охолодження не кристалізується, а застигає в прозору, але ще пластичну в гарячому стані субстанцію – скло.

Саме такий спосіб плавлення кремнезему є основним у виробництві скла. Однак, для досягнення необхідної температури потрібні значні енергетичні витрати. Тому в сучасному виробництві пряме плавлення піску в електричних печах використовується переважно для виготовлення спеціальних видів скла, де потрібна особлива чистота та прозорість.

Для масового виробництва скла використовується інший метод – плавлення піску з додаванням флюсів. Флюси – це речовини, які знижують температуру плавлення. Найчастіше в якості флюсів використовують поташ (карбонат калію, K_2CO_3) та соду (карбонат натрію, Na_2CO_3). Для покращення властивостей скла, таких, як міцність і стійкість до вологи, до суміші також додають вапно (оксид кальцію, CaO) та магній (оксид магнію, MgO), а іноді і свинець (оксид свинцю, PbO). Додавання свинцю також підвищує блиск та прозорість скла, але через його токсичність його використання зараз обмежене [110, с 54].

Теофіл, описуючи процес виготовлення скла у своєму трактаті, який датується ще тринадцятим століттям, рекомендує використовувати деревні гілочки, прожарені в глиняному горщику, звідси й назва «поташ» [24, с.26]. Цікаво спостерігати, що скло, що містить вапно й магній, не так добре чинить опір впливу атмосфери, як скло, що містить свинець, і набагато швидше піддається корозії. Синє (лазурне) «вітражне» скло означає кольорове скло, тобто «кольорове в горщику», процес, який використовується, наприклад, у виробництві синього скла. Розплавлене біле скло змішується з оксидом металу (синій екстракт миш'якових сульфатів природного кобальту), який забарвлює скло в синій колір. Однак був розроблений делікатний процес склоробами раннього періоду, завдяки якому був усунутий нікель, завжди пов'язаний із кобальтом у природі. У такий спосіб, вони уникнули коричневого відтінку та ефекту темноти, створеного присутністю нікелю. Потім додавали мідь, близько десяти відсотків, зеленувато-блакитний відтінок, якої служив для корекції занадто фіолетової синього чистого оксиду кобальту. Саме впродовж цього найдавнішого періоду (800–1350) вітражі та кольорове скло досягли вершини майстерності, демонструючи чудове багатство та внутрішню цінність кольору, що не має собі рівних у пізніші періоди. Зелене скло здобували завдяки варінню білого скла близько п'яти годин, поки воно не пожовтіло. Потім, як і під час виготовлення синього скла, у раніше безколірну масу додавали певний відсоток синього екстракту сірчанокислового миш'яку кобальту, який впродовж півгодини перетворювався у світло-зелений колір. Для отримання більш насиченого, темно-зеленого відтінку, до розплавленої маси додавали додаткову порцію синього екстракту й далі варили ще приблизно годину. Тривалість варіння та кількість доданого барвника визначали бажаний відтінок зеленого. Після цього скло було готове до виймання та видування у форми різної товщини та відтінку. Фіолетове, зазвичай зване фіолетовим, скло зазвичай отримували шляхом додавання до скла певних оксидів металів. Найпоширенішим способом було використання оксиду марганцю (MnO_2), який надавав склу фіолетового або пурпурного відтінку. У давнину марганець також застосовували для усунення зеленуватого відтінку, спричиненого домішками заліза, що випадково надавало склу легкий фіолетовий тон.

Що ж до червоного скла, або рубіну, як його називали склороби, то це насправді було пляшково-зелене скло, покрите надзвичайно тонким шаром емалі, тонованої міддю, яка зазнала легкого окислення. Цей тип скла відомий під назвою «палаюче скло». Секрет його виготовлення, зокрема червоного скла, було втрачено на багато століть. Сьогодні воно може зрівнятися лише з тим, що створюється із застосуванням золота. У зразках XII–XIII століть рубінове скло мало наскрізне забарвлення або складалося з одного кольорового шару, тоді як інші залишалися прозорими. Нині цей вид червоного скла зустрічається вкрай рідко, оскільки майже повністю був замінений «палаючим склом», про яке йшлося раніше.

Фарбування скла, як і багато інших мистецтв, було досягненням античної культури. Після розпаду греко римської цивілізації це мистецтво збереглося разом з іншими залишками класичної традиції і поступово поширилося з міст Середземномор'я в Північну Європу. Марсель, де античне декоративно-прикладне мистецтво процвітало з перших днів фінікійської торгівлі, був одним із головних місць існування цього мистецтва. Не менш важливу роль у розвитку ремесла відігравала скляна промисловість Мурано, а її секрети ретельно охоронялися венеціанськими майстрами. Навіть із розголошенням багатьох технологічних секретів у різних регіонах зберігалися власні унікальні методи

Вітражне мистецтво раннього періоду розвивається в тісному зв'язку із царинами монументального живопису та книжної мініатюри. Єдність образотворчої культури, сформованої під егідою чернечих орденів, визначала спільність підходів, принципів і засобів художньої виразності, застосовуваних у названих суміжних галузях. Технологічні засоби та художні методики трансливалися з одного монастирського осередку до іншого, сприяючи поширенню єдиних стилістичних канонів у межах усього середньовічного європейського ареалу.

Однак найбільшу цінність для розуміння витоків мистецтва розпису скла має всесвітньо відома праця пресвітера Теофіла «*Schedula diversarum artium*» (Розклад різних видів мистецтва), що датується кінцем XI – початком XII століття. Ця книга містить розділи присвячені таким темам: 1) підготовка, змішування та обробка фарб; 2) праця склоробів та технології розмальовування скла; 3) виготовлення церковної

атрибутики, (чаш, свічників, кадильниць, світильників, глечиків, релікваріїв). На жаль, були втрачені розділи в котрих описано приготування кольорових поливних сумішей (тексти були спеціально вилучені згодом, через що ми зазнали вельми прикрої втрати). Згідно з покажчиком, у втрачених розділах розглядалися такі теми: Розділ 12 «*De coloribus qui fiunt ex plumbo, cupro et sale*» (Про кольори, виготовлені зі свинцю, міді та солі); Розділ 13 «*De Viridi Vitro*» (Про зелене скло); Розділ 14 «*De Vitro Sapphire*» (Про сапфірове скло); Розділ 15 «*De Vitro quod vocatur Gallien*» (Про скло, що зветься Галлієновим). У своїх працях Теофіл достатньо детально описує техніку, якою користувалися найдавніші майстри вітражного розпису і яка в загальних рисах залишалася поширеною впродовж усього розглядуваного періоду [145, с. 32]. Крім того, Теофіл надає конкретні інструкції, щодо приготування пензлів та подібного начиння, підготовки скла, спорудження та обслуговування печі, відливання, підготовки та встановлення свинцевої обвідки навколо шибок, монтажу вікон, спаювання свинцевих деталей тощо. Упродовж століть приписи Теофіла зазнали чималих змін. Після технологічних нововведень у галузі розпису скла, зумовлених відкриттям нових емалевих фарб, історію мистецтва можна умовно поділити на три періоди:

1. ранній період, або період коричневої емалі (приблизно 800–1350 роки);
2. середній період, або період сріблястої емалі (приблизно 1350–1500 роки);
3. пізній період, або період кольорової емалі (приблизно 1500–1650 роки).

Історичні пам'ятки засвідчують, що середньовічні майстри працювали переважно з невеликими скляними фрагментами розміром приблизно з долоню, як у прозорому, так і кольоровому склі. Більші формати з'явилися лише наприкінці XIV століття. Єдиною фарбою, що наносилася пензлем і закріплювалася випалюванням, була «гризайль» – традиційно виготовлена з міді (за записами Теофіла), хоча сучасні версії використовують окислене залізо.

Гризайль застосовувалася для створення тонких деталей, орнаментів і складок драпірувань на мозаїчно зібраних скляних елементах. Основні контури формувалися свинцевими профілями, що виконували ту ж функцію, що й лінійний малюнок у

фресках чи мініатюрах. Складні світлотіньові ефекти досягалися вибірконим стиранням фарби дерев'яною паличкою для створення прозорих чи затінених ділянок.

Описаний метод використовували впродовж усього раннього періоду з поступовим підвищенням якості та точності виконання. На відміну від сучасності, в давні епохи технологічний розвиток без підтримки наукових досліджень був повільнішим. Прогрес виявлявся насамперед у підвищенні майстерності виконання традиційних процесів, а не в створенні принципово нових методів.

Виготовлення вітража починалося з створення кольорового скла за старими рецептами із використанням різних компонентів та оксидів металів. Художник підготував дерев'яну панель відповідного розміру, покривав її сумішшю крейди та води, рівномірно розподіливши її поверхнею (Теофіл у главі «De componendis fenestris» (Про облаштування вікон)). На крейдяну основу наносили контури малюнка, різні кольори позначали літерами або малюнками і вирізали, відповідно до контурів, розпеченим залізом. Потім краї згладжували з допомогою «*ferrum grossarium*», тобто глазурного заліза.

Хоча повсюдне використання склярських алмазів розпочалося у XVI столітті, існують докази, що алмази застосовували для різання скла набагато раніше. Зокрема, вікно, пов'язане з легендою про Марію в Альтгаузі (1466 рік), має шибки, оброблені алмазом. Це підтверджує, що техніка різання скла алмазом існувала вже в середньовіччі. Використання цієї технології у XV столітті засвідчує розвиток ремісничої майстерності та доступність цінних матеріалів для спеціалізованих робіт, як зазначає Альфред Верк у праці «Вітражне скло» [159, с.74]. Унікальна здатність діамантів створювати чіткі й точні розрізи на склі робила їх неперевершеним інструментом, що дозволяло майстрам створювати більш складні й вишукані вітражні композиції, ніж вважалося раніше.

У ранній період основними кольорами були червоний, зелений, синій і жовтий. Жовтий застосовували переважно для зображення волосся, декоративних елементів драпіровок, а також корон, скіпетрів, мечів, пряжок, келихів, німбів і архітектурних оздоблень, але рідко – для драпірувань. Для всіх інших деталей зображення

застосовували червоний і зелений, які мали здебільшого один відтінок, тоді як синій варіювався від світлого до дуже темного ще в найраніші часи.

Забарвлення раннього кольорового скла залежало від температури печі, яку важко було точно контролювати через технологічні обмеження того часу. Традиційне кольорове скло було рівномірно забарвлене по всій товщині, включаючи спочатку і червоне. Однак червоне скло досить швидко почали замінювати на «палаюче скло», що виготовлялося особливим способом: металеву трубу послідовно занурювали у білу, а потім червону скломасу. Після видування така техніка створювала скло з внутрішнім білим шаром, вкритим тонким червоним шаром, що давало ефект прозорої кольорової оболонки. Теофіл у своїх записах подає зрозумілий і захоплюючий опис виготовлення безбарвного скла, процес якого супроводжувався незвичайними технологічними перетвореннями речовин: «Якщо ви помітите, що ємність з розплавленим склом пожовтіла, дайте їй кипіти три години, й у вас буде ясний жовтий колір. За бажанням дайте йому кипіти впродовж шести годин, й у вас вийде червоний жовтий. Однак, якщо ви помітили, що горщик стає червонуватим, так що він нагадує м'якоть, візьміть із нього і використовуйте його для кольору м'яса. Прокип'ятити решту впродовж двох годин, й у вас вийде яскравий фіолетовий, а ще три години справжній червоний фіолетовий». Легко зрозуміти, як у процесі такої довгої і виснажливої роботи різні скляні шибки часто відрізнялися по міцності й були нерівномірними по товщині посередині або збоку. Готове скло фарбувалося гризайлем та випалювалося в печі для перетворення на емаль. Вітражне скло викладалося на дошку, а навколо кожної панелі згиналися свинцеві смужки для скріплення. Різні деталі спаювалися, а для дрібних шибок використовувалися свинцеві «аварійні смуги». Простір між контуром і гризайлем заповнювався чорним кольором. Готове вікно встановлювалося в отвір, кріпилося до залізних ґрат свинцевими смугами та додатково фіксувалося залізними прутами і «поперечними перекладинами». Аналогічно встановлювалися віконні розетки.

У середній період вітражного мистецтва з'являються нові техніки, які, зберігаючи традиційні підходи, розширюють художні можливості. Приблизно в середині XIV ст. було відкрито два нових винаходи, що характеризують цей період:

«срібна морилка» (оксид/хлорид срібла) – новий колір, що варіюється від блідо-лимонного до насиченого помаранчевого, та «стирання миготливого скла». Інновація «стирання миготливого скла» передбачала видалення червоної плівки з поверхні білого скла-основи, створюючи білі ділянки. На відміну від наскрізь забарвленого, «миготливе» скло мало лише тонкий кольоровий шар. Шляхом механічного сколювання бурином або шліфування (пізніше - хімічного травлення плавиковою кислотою) та додаткового нанесення гризайлю і срібної морилки на одному стертому фрагменті можна було отримати чотири кольори: червоний, білий, чорний та жовтий. Іноді одна сторона фарбувалася гризайлем, інша – срібною морилкою. Це уможливило створення тонких ліній, бордюрів та золотих поверхонь на драперіях без необхідності додаткових скляних деталей та аварійних смуг. Цей спосіб давав можливість, пофарбувавши синю шибку на зворотному боці жовтим кольором, дістати зелений колір. Так постійно з'являлися нові комбінації, особливо з введенням зеленого і фіолетового «палаючого скла», що зробило можливим велику кількість більш тонких ефектів. Водночас розвивалася більша майстерність у виготовленні скляних панелей більшого розміру, що розширювало художні можливості.

Хоча ці нововведення здавалися незначними, вони поступово змінили техніку живопису на склі, відходячи від його традиційного стилю. Раніше єдиною фарбою, що випалювалася, була фарба гризайль, але з'явилася срібляста морилка, що розширила палітру.

У третій період поява нових емалевих фарб збагатила технологічні можливості живописної техніки та колірної гами. Близько 1550 року паризький художник по склу Жан Кузен винайшов «залізно-червону» фарбу, що забезпечувала насичений червоний колір і використовувалася для зображення тілесних відтінків. Протягом XVI-XVII століть асортимент емалевих фарб розширився, з'явилися сині, зелені, фіолетові та інші кольори [159, с.89].

Тому зразки періоду вітражного мистецтва, відомого як епоха різнокольорової емалі, стало набагато більше схожим на традиційне мистецтво живопису. Завдяки розширенню палітри кольорів, вітражі стали більш живописними, перейшовши від плоских форм до натуралістичного зображення об'ємів і світлотіні. Хоча кольори

стали насиченішими, їх блиск та стійкість дещо знизилися через зміни в техніці випалювання. Збільшення розмірів шибок дозволило відмовитися від аварійного дроту, даючи художникам свободу працювати з великими полотнами.

На ранніх етапах вітраж наслідував фрески та мініатюри, майстри використовували у розписі на склі переплетення ліній, площин і декоративних мотивів. Геометричний орнамент домінував, розбиваючи плоску поверхню вітража на секції за допомогою ліній і смуг. Орнамент відігравав ключову роль у композиції, визначаючи декоративний характер як центральних частин вікна, так і його бордюрів.

Вітражне мистецтво до XV століття пройшло декілька етапів еволюції, від складних конструкцій до витончених форм, особливо під впливом готичних естетичних ідей. Справжнім втіленням фантазії, що відображало дух тогочасного стилю в усій його розмаїтості, були конструкції, які поступово ускладнювалися й витончувалися, набуваючи химерних, загострених форм.

З другої половини XIV століття вітражі почали прикрашати гербами дарувальників, які розміщувалися внизу вікна, часто в обрамленні архітектурних мотивів. Вище дві панелі заповнювали постаті святих, а над ними – зверху часто споруджувався п'ятипанельний балдахін або стрільчасту двосхилу арку. Решту вікна заповнювали орнаментальні панелі. Згодом, в кінці середнього періоду, замість окремих фігур святих з'явилися багатофігурні композиції, що ілюстрували легенди або біблійні сцени. Ці багатофігурні композиції, переважно менших розмірів, розміщувалися в різних секціях вікон і демонстрували розвиток тенденції до більш пильного спостереження натури та сміливих засобів зображення. Сцени з фігурними групами, хоча і з'явилися на ранньоготичному етапі, набувають дедалі більшої популярності в пізніші часи, витісняючи моновітражі з одиничними посталями.

У вітражах пізньої готики ще однією характерною особливістю композиції є пейзажні мотиви. Незважаючи на спорадичну появу пейзажних елементів, більша увага приділялася зображенню фігур і архітектурних деталей, одягу, зброї та церковного начиння, які виконувалися дедалі реалістичніше, що відображає загальну тенденцію мистецтва того часу до подолання умовності й наближення до реальності.

Надмірна різноманітність кольорів і кольорових сумішей, доступних художникам стала одним зі слабких місць середнього періоду розвитку вітражного мистецтва.

Щодо останньої частини середнього та пізнього періодів розвитку вітражного мистецтва доречно навести наступні міркування Ф. Куглера в його «Історії живопису». Фігури вже не такі ідеалізовані, і знаходяться в оточенні природних мотивів, в органічному відношенні з ними [159, с.126].

У пізніх вітражах цього періоду спостерігається перехід до нового етапу: замість стрілчастих арок з'являються низькі балдахіноподібні обрамлення. Фігури більше не ідеалізовані й симетричні, а органічно вписані в композицію. Жорсткий фон поступається місцем пейзажу з перспективою, де зображено землю, небо, пагорби, житло, предмети побуту й природу. Завдяки ретельному опрацюванню деталей досягається високий рівень реалістичності.

Попри жорсткість у моделюванні одягу та неточності в анатомії людського тіла, ці недоліки губляться на тлі загальної гармонії. Проте ці хиби поступаються перед загальною гармонією цілого, якої вдається досягти завдяки вмілому змішуванню ясних і яскравих барв і проникливому тлумаченню, що уособлює прославлення та преображення земного життя з усіма його буденними обставинами. Наприкінці XV століття спостерігається докорінна трансформація художніх засобів, стилістичних засад і естетичних принципів вітражного живопису: яскраві кольори, натуралістичне зображення та майстерна техніка підняли його до рівня монументального мистецтва, інтегрованого в архітектуру. З'явилися жанрові сцени та побутові деталі, архітектура достовірно відтворена до найдрібніших деталей із її капітелями епохи Відродження, збагачена скульптурними елементами та гірляндами з фруктів і листя, що відображало гуманізацію та ренесансні тенденції [159, с.132].

У період Реформації виник новий різновид вітражного мистецтва – геральдичне панно. Хоча перші зразки такого оформлення з'явилися наприкінці готичної доби, найдосконаліші зразки цього напрямку припадають на епоху Відродження. Розквіт геральдичних мініатюр на склі був зумовлений трьома ключовими чинниками: технологічний прогрес у галузі вітражного живопису, що уможливив створення делікатних і високохудожніх композицій на абсолютно білому склі за допомогою

різнобарвних емалевих фарб; реформація, унаслідок якої кольорові вітражі були вигнані із численних церковних споруд і у вигляді розмальованих скляних панелей могли бути розміщені у вікнах сімейних капличок чи храмів, що перебували під патронатом певних родин; поширена практика розміщення гербів знатних патриціанських та міщанських родин у ратушах, цехових будинках і приватних резиденціях, витоки якої сягають ще середини XIV століття. Однак масове використання геральдичних панно набуло популярності впродовж XVI – XVII століть, що було тісно пов'язано зі зростанням ролі та значення середнього класу наприкінці Середньовіччя.

Геральдичні панно епохи Відродження стали свідченням адаптивності вітражного мистецтва до нових історичних умов. Цей різновид вітражного дизайну поєднував у собі традиційні геральдичні мотиви з ренесансною естетикою та прагненням до реалістичного зображення світу.

У період Відродження художні та стилістичні особливості вітражів зазнали значних трансформацій порівнюючи з попередньою епохою готики. Поряд із релігійними темами, які залишалися помітними, вітражні композиції почали включати більше світських і алегоричних сцен. Оповідні зображення вийшли за межі релігійних образів, вносячи елементи гуманізму і класичної міфології. Вітражі епохи Відродження включали ширшу палітру кольорів, зокрема, більш холодні відтінки синього й зеленого. Традиційна кольорова гама теплих тонів червоного, помаранчевого та жовтого, доповнена холодними відтінками синіх і зелених кольорів, дозволила збільшити нюанси і хроматичну складність у загальних композиціях. Художники, щоб ускладнити композиції почали використовувати більше декоративних елементів. Декоративні мотиви, такі як арабески, гірлянди та архітектурні елементи, були інтегровані в композиції, створюючи візуально більш розкішну естетику.

Вплив епохи Відродження витіснив готичні мотиви, замінивши їх багатими й різноманітними формами ренесансного стилю, таким чином повернувшись до античних форм, як це було з каролінгським листям у більш ранній період. Походження давньохристиянських і візантійських декоративних мотивів, їхній

внутрішній зв'язок із первісним декоративним мистецтвом простежив А. Рігль у своїй праці «Проблеми стилю». Він продемонстрував, що базові декоративні мотиви залишалися незмінними від періоду Мікен і Тірінфа до християнської ери, хоча й переносилися та трансформувалися [3; 148].

Ці декоративні елементи були адаптовані кожним народом відповідно до власних потреб і духу. Геометричний мотив, який зберігає форму, хоча й розташовується в різноманітних нових комбінаціях, найяскравіше й найтісніше пов'язаний із найдавнішими видами мистецтва.

У період Відродження спостерігався поступовий перехід до більш натуралістичного зображення фігур і сцен, у той час, як готичні вітражі зберігали сильний символізм і стилізацію, що відображало зростаючий вплив гуманістичного світогляду епохи, зі зміщенням акценту на спостереження і відображення природного світу. Завдяки такій еволюції вітражі Відродження стали синтезом релігійної символіки, класичної естетики й художнього натуралізму. Відродження повернуло античний ідеал гармонійної, врівноваженої краси, стало «відкриттям» і «звільненням» людини, а також наново «відкрило» природу [105, с. 213]. У цьому контексті реалістичність зображення стала визначальною рисою епохи. Ренесанс, з його гуманістичними ідеалами та поверненням до античних зразків, вніс значні зміни в роль вітражів.

Технологічні інновації, які збагатили виробництво вітражного скла в епоху Відродження, впровадження техніки срібної протрави та інших хімічних методів фарбування дало можливість майстрам отримувати широку палітру кольорів без необхідності додавання барвистих пігментів безпосередньо в скляну масу. Це значно розширило творчі можливості вітражистів.

У цей період до традиційних кольорових вітражів, додалася техніка гризайль, які нагадували напівпрозорі гобелени. Гризайль передбачала використання монохромних сірих або коричневих емалей, які безпосередньо наносилися на скляні панелі, створюючи ефект текстильної, мереживної фактури, що гармонійно поєднувалася з кольоровими вітражними композиціями. Технікою гризайль можна досягати більшого нюансування та градацій відтінків у дизайні, розширюючи художні

можливості вітражного мистецтва. Окрім того, в епоху Відродження набули поширення круглі вітражні вікна, виготовлені із цілісного скляного диска. Своєрідні «розетні» вікна відзначалися складними орнаментальними та іконографічними композиціями. Особливо цікаві ці невеликі твори, тому що розписувалися художниками в індивідуальній авторській манері. Використання суцільного скляного елемента, на відміну від традиційних свинцевих панелей, надавало вітражам більш цілісний та технічно досконалий вигляд.

Інтеграція гризайлю та створення великих круглих вітражів продемонстрували майстерність митців Відродження, як у традиційних, так і в новаторських техніках. Ці розробки дозволили вітражам стати більш візуально витонченими, зберігаючи водночас свою роль, як видатного архітектурного та духовного мистецтва в цю епоху [23, с. 58].

Крім того, поява піскоструминної обробки поверхні скла дала нові можливості для експериментів із фактурою. Майстри могли створювати різноманітні текстурні ефекти, доповнюючи кольорову виразність вітражів. Ці технологічні вдосконалення дали змогу вітражному мистецтву епохи Відродження досягти нових художніх висот. Це знайшло своє відображення у визначних пам'ятках того часу, серед яких Міланський і Брюссельський собори, собор Святого Етьєна в Бове, церкву Святого Іоанна в Гауді та інші [59, с. 103].

Церковна реформація та поширення стилю бароко призвели до суттєвих змін у ставленні до релігійного образотворчого мистецтва, пишність, динамізм і емоційність естетики бароко були домінуючою художньою тенденцією в сакральному мистецтві цього періоду. Це призвело до зниження ролі та значення традиційних вітражів у храмовій архітектурі, що, зі свого боку, вплинуло на занепад вітражного мистецтва.

В XVI–XVII століттях у вітражному мистецтві відбулися принципові зміни. Традиційна техніка складання вітражів із кольорових скляних фрагментів поступово була витіснена технікою розпису, у тому числі використанням непрозорих емалевих фарб. На противагу сталим, символічним вітражним композиціям, бароко надавало перевагу монументальному релігійному живопису, який краще відповідає його драматичному, театральному характеру. Фресковий розпис, вівтарні образи та

скульптурна декорація почали займати центральне місце в оформленні інтер'єрів храмів, тоді, як вітражі відійшли на другий план. Крім того, поширення протестантизму з його більш аскетичним ставленням до церковного мистецтва також сприяло зниженню попиту на традиційні кольорові вітражі.

Отже, зміна естетичних пріоритетів і ідеологічні трансформації доби бароко й Реформації докорінно вплинули на статус вітражного мистецтва, спричинивши його тривалий занепад у XVII–XVIII століттях. Ця криза вітражного мистецтва тривала аж до XIX століття, коли почалося його відродження і становлення нових художніх стилів. Саме в цей період були започатковані та відновлені традиційні техніки виготовлення вітражів, що заклало основу для подальшого розвитку цього унікальної категорії мистецтва. Кольорові вітражні вікна, що збереглися в пам'ятках архітектури, особливо культової, цього періоду, дають вичерпну інформацію про особливості проектування і виготовлення класичних вітражів. Ці зразки є актуальними й сьогодні, тому варто детально проаналізувати їх характерні риси.

Кінець XVIII – початок XIX століття ознаменувалися новим етапом у розвитку вітражного мистецтва, його відродженням. Відійшовши від суто сакрального призначення, вітражі епохи романтизму завоювали світську архітектуру і стали відзнакою стилю в архітектурі та дизайні інтер'єрів. Багатогранність художньо-стильових особливостей вітража Модерну (кінець XIX – початок XX століття) демонструє еволюцію вітражного мистецтва, його здатність трансформуватися та збагачуватися новими творчими підходами.

Епоха модерну ознаменувалася кардинальною переоцінкою вітражного мистецтва, що відійшло від традиційної наративної іконографії в бік абстрактно-символічних композицій, від сакрального до суто декоративного. Ця трансформація супроводжувалася синтезом традиційних і інноваційних підходів у техніці, а саме експериментуванням із нетиповими матеріалами, технологіями освітлення та художній стилістиці, новаторськими експериментами з різноманітними матеріалами, зокрема, кольоровим склом, емалями і металом, а також впровадженні оригінальних формотворчих рішень, у тому числі асиметричних структур і експресивних криволінійних елементів. Митці модерну прагнули до органічної інтеграції вітража з

тогочасною архітектурою, переосмислюючи його роль від суто декоративного елемента до самостійного художнього твору, наповненого глибоким символічним змістом. Цей процес характеризувався зміною візуальної мови й концептуальним вирішенням, де вітраж став не просто прикрасою, а й виразником філософських і естетичних ідей епохи. Принципи модерну органічно поєднувалися з естетикою вітражів. Уже не традиція, а самі художники стають законотворцями стилю. Вітражні композиції використовують для оформлення палаців правосуддя, спортивних комплексів, адміністративних споруд і житлових будинків [146, с. 241].

Удосконалення методів склоробства сприяло розвитку вітражного мистецтва й давало нові можливості для майстрів. Технологія виготовлення вітражів зазнала змін, зокрема, у частині характеристик скла, що використовувалося для їх створення. Особливо популярним стало використання рельєфного або молірованого скла. Для надання рельєфу скляні листи нагрівали в спеціальних формах з об'ємним малюнком на дні. У такий спосіб виготовляється скло, яке ефективніше розсіювало світло, створюючи яскраві й багатогранні ефекти. Додаткові декоративні можливості забезпечувалися завдяки різноманітних технік обробки. Наприклад, Н. Глязова відзначає: «... внесення повітряних бульбашок до скляної маси, нерівномірності змішування барвників, зміни товщини скла в межах площини фрагмента» [18, с. 174]. На початку XX століття в Сполучених Штатах особливого поширення набув опалесцентний тип скла. Матова фактура поверхні створює неординарні колірні ефекти, і такий підхід дозволяє застосовувати більш яскраві відтінки порівняно з традиційними вітражними техніками.

Техніку виробництва вітражів із опалесцентного скла першим запатентував Джон Ла Фарж у 1879 році, хоча матове скло застосовувалося у вітражному мистецтві й раніше. Новаторство Ла Фаржа полягало у створенні вітражів з опалесцентного скла методом нашарування фрагментів. Матова текстура давала оригінальні колірні ефекти, дозволяючи застосовувати яскравіші відтінки порівняно з традиційними техніками. Художник розробив метод «скло клуазоне» - з'єднання дрібних скляних елементів тонким вплавленим дротом. Через високу складність і вартість цією

технікою виготовили лише декілька вікон, тому підхід Ла Фаржа можна вважати ексклюзивним авторським стилем. [40, с. 29].

Роботи Дж. Ла Фаржа стали джерелом натхнення для Луїса Комфорта Тіффані, який також прагнув розширити можливості вітражного мистецтва. У 1893 році студія Л. К. Тіффані, яка згодом дала назву мистецькій течії, зареєструвала власну торгову марку. На той час значна кількість виробників уже виготовляла райдужне скло, проте студія Тіффані виділялася своїми новаторськими експериментами. Особливе місце займало іризуюче райдужне скло «фавріль» (від лат. *faber* – ремісник). Цей матеріал забарвлювали в різноманітні відтінки, шліфували чи надавали матовості, створюючи унікальну гру кольору та світла. Для декору застосовували наплавлені рельєфи, металеві вставки, емалі й напівдорогоцінне каміння. У вітражах також використовували «драпірувальне» скло, яке імітувало складки тканини, створюючи ефект способом витягування та скручування скла до його застигання [73, с. 38].

Техніка Тіффані здобула широке визнання серед майстрів вітражного мистецтва і стала однією з найпопулярніших методик вітражного виробництва. За очевидної спорідненості із традиційною технікою, метод Тіффані має низку принципових відмінностей, які додають його унікальні естетичні й технологічні характеристики. На відміну від традиційного методу використання свинцевих сплавів для з'єднання скляних елементів, Тіффані застосовував тонку мідну фольгу, обгорнуту навколо кожного скла. Ці фрагменти потім склеювалися з допомогою спеціального воскового клею. Завдяки використанню мідної фольги, майстри дістали змогу створювати вітражі з більш дрібним деталюванням і складними композиціями [40, с. 28].

Завдяки цій техніці Тіффані вдалося досягати виняткової гнучкості та плавності ліній, які гармонійно поєднувалися зі складними криволінійними елементами, органічно вписуючи їх у загальну композицію. Цей підхід розкрив нові горизонти для розвитку вітражного мистецтва, і надав митцям безпрецедентну свободу для втілення творчих ідей. Завдяки цьому з'явилися вишукані, динамічні й емоційно насичені образи, які стали справжнім проривом у мистецькій практиці того часу.

Інноваційне впровадження мідної фольги замість традиційного свинцевого профілю в техніці Тіффані ознаменувало революційний прорив у конструктивних можливостях вітражного мистецтва, що підвищувало міцність і довговічність виробів і стало, особливо важливим для створення великих та складних тривимірні вітражних ансамблів. Крім експериментів зі склом, техніка Тіффані розкрила нові можливості для роботи з формою. Завдяки їй з'явився спосіб з'єднувати скляні фрагменти в різних площинах, утворюючи об'ємні композиції. Цей технологічний розвиток значно вплинув на розвиток декоративно-прикладного мистецтва кінця XIX – початку XX ст. Промислова революція XIX століття відродила вітражне мистецтво через технологічний прогрес, поєднавши неоготичні мотиви із символістськими тенденціями, що принесли езотеричну та психологічну думку. З появою на початку XX століття стилю модерн вітражі набули нового звучання через органічні лінії та геометричні форми, що найбільш яскраво втілювалося в роботах Луїса Комфорта Тіффані.

Багато сучасних майстрів і далі використовують цей підхід, поєднуючи його з новітніми матеріалами та технологіями обробки скла. Отже, винахід Тіффані докорінно змінив вітражне мистецтво, окресливши нові горизонти для творчих пошуків та інновацій у цій сфері художньої діяльності. Завдяки новим технологіям виготовлення вітражів постійно зростає.

Сучасне вітражне мистецтво (XX – XXI століття) стало формою індивідуального самовираження митців, де символіка залежить від особистого контексту та культурного тла. Геометрична абстракція та екологічна тематика домінують у композиціях, черпаючи натхнення з релігійних текстів, природи, міфології та модерністських ідей [85].

2.3. Формування вітражництва Ужгорода в контексті європейської мистецької традиції XIX–XX ст

Історія виникнення і розвитку вітражництва на Закарпатті тісно переплітається з еволюцією цієї категорії монументально-декоративного мистецтва в країнах Європи, а особливо з тими, землі яких історично перебували в безпосередньому контакті – Австрія, Угорщина, Чехословаччина.

У такий спосіб, закарпатське вітражне мистецтво формувалося на перетині різних європейських впливів, що збагачувало художню мову та стильові особливості, але зберігало самобутні риси, пов'язані з місцевими народними традиціями й релігійною культурою Закарпаття.

Дослідження цих регіональних особливостей вітражного мистецтва Закарпаття, його взаємодії з художніми школами сусідніх країн є важливим завданням для сучасного мистецтвознавства, оскільки допомагає глибше осягнути притаманні особливості та місце в загальноєвропейському контексті.

XIX століття ознаменувалося відродженням сакрального вітражного мистецтва, найяскравіше втіленого в шедеврах християнських церков Європи. На теренах України вітражне мистецтво поступово розвивалося, та наприкінці XIX століття вийшло на новий якісний рівень.

«На сьогоднішній день збереглися кольорові сюжетні вітражі, які були встановлені наприкінці XIX – початку XX ст. Їх появі сприяли об'єктивні фактори: розбудови міст, масові реставраційні проекти, розвиток промисловості», – стверджує І. Гах [17, с. 12]. Цей період характеризувався відродженням давніх технік та їх творчою інтерпретацією, збагаченою новими естетичними принципами романтизму та історизму.

Історичні умови розвитку українського мистецтва зумовили нерівномірне поширення вітражного мистецтва, як самостійної категорії художньої творчості на більшій частині території. Якщо в західних регіонах вітраж мав глибокі історичні корені, пов'язані з готичною архітектурою, то в інших регіонах він був явищем менш поширеним і розвивався в інших формах монументального мистецтва.

Ця регіональна диференціація в розвитку вітражного мистецтва зумовлена низкою історичних та культурних чинників. Західні регіони України, зокрема, Галичина, Буковина та Закарпаття, упродовж тривалого часу перебували під

впливом західноєвропейських культурних традицій, що сприяло інтеграції готичних і неоготичних архітектурних елементів, включно з вітражами, у місцеве сакральне будівництво.

На противагу цьому, центральні, східні та південні регіони України, які історично були пов'язані з візантійською православною традицією, не мали усталеної практики використання вітражів у церковній архітектурі. Натомість тут розвивалися інші форми монументального мистецтва, такі, як фрески, мозаїки та іконопис.

М. Радомський у своїй праці «Вітражне мистецтво Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ століття: (генеза, стилістичні трансформації)» [72], І. Гах, теж у праці «Храмові вітражі Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століття: західноєвропейський контекст(становлення, художні особливості, проблеми реставрації)» [17] зазначають, що всі вітражі, які на той час використовувалися для декорування сакральних і приватних споруд Харкова, Львова зроблені переважно в мюнхенських вітражних майстернях. Важливо зазначити, що широке розповсюдження вітражного мистецтва в багатьох регіонах України набуло, лише із середини ХХ століття, його формування відбувалося на ґрунті місцевих традицій і набуло своєрідного національного забарвлення.

Незважаючи на брак масового виробництва, ця техніка передавалася з покоління в покоління, зберігаючись у деяких майстернях та регіонах, і чекаючи на своє відродження. Мистецтво кожного народу, попри спільні основні риси, набуває своєрідних тенденцій розвитку, зумовлених конкретними історичними умовами. Однак через брак збережених пам'яток неможливо простежити всі етапи формування локальних вітражних традицій. До нашого часу дійшло, лише кілька прикладів вітражного мистецтва ХVІ століття, зокрема, збірні вітражні конструкції із села Потелич та міста Жовква, які дають поняття про рівень майстерності того періоду. Потелицькі вітражі, досконалі за технікою виконання, були створені на місцевих скловарнях, діяльність яких розпочалася ще в 1565 році [62].

Поодинокі випадки використання вітражів можна було зустріти у світських будівлях, зокрема, у маєтках заможної шляхти та в громадських спорудах кінця

XIX – початку XX століття, що відображало вплив модерну та інших європейських стилів.

Формування сукупності художніх якостей та стильових особливостей вітража на кожному історичному етапі відбувається під впливом, як зовнішніх, актуальних у західноєвропейському мистецтві, так і внутрішніх чинників, між якими важливе місце посідають технологічні вимоги до пластичних рішень, особливості матеріалів та їхнє використання.

Принципи створення великих кольорових скляних композицій для готичних храмів були розроблені в Середньовіччі та демонстрували досконале володіння технологією поєднання скла й металу. Відродження вітражного мистецтва в XIX–XX століттях відновило забуті методи обробки скла і роботи зі свинцем, доповнивши їх сучасними технологічними досягненнями у виробництві вітражів на металевих конструкціях [15, 23]. Для розуміння специфіки виготовлення вітражів для храмів Ужгорода наприкінці XIX – початку XX століття необхідно дослідити кілька ключових аспектів: загальний історичний контекст, класичні технології і регіональну специфіку.

1. Історія європейського вітражного мистецтва – його традиції, еволюція стилів та технік упродовж століть. Це дасть загальне розуміння контексту, у якому розвивалося це мистецтво;

2. специфіка та особливості виготовлення вітражів у минулому – детальне вивчення технологічних процесів, матеріалів, інструментів, які використовувалися майстрами-вітражистами в попередні епохи;

3. місцева художня традиція та культурні особливості регіону, де створювалися ці вітражі (Ужгород, Закарпаття). Це могло накладати певні відбитки на стилістику, вибір сюжетів та способи виконання.

Для раціонального впровадження цих знань і практик у сучасні технології вітражного виробництва потрібен ретельний аналіз можливостей сучасних матеріалів і устаткування задля збереження автентичності та художньої цінності старовинних технік.

Вивчаючи особливості творення вітражних вікон (кінця XIX – початку XX століття) і впровадження досвіду роботи старих майстрів у сучасне виробництво вітражної продукції, необхідно враховувати специфічні ознаки цього різновиду мистецтва: технології виготовлення, хімічні та фізичні властивості листового скла, методи його обробки тощо. Найважливішими і фундаментальними чинниками проектування та виготовлення (складання) вітражів є: художньо-образні особливості мистецтва вітражу; своєрідність конструктивної побудови класичного вітража; особливості колористичних чинників у побудові композиції сучасного вітража; технології облагородження поверхні скла (хімічна, термічна обробка) та їхнє раціональне використання; розуміння та доцільне використання скла й металевих з'єднань (особливості конструкцій зі свинцю, дерева, фолії та ін.) у виготовленні вітражів [15].

Вітраж XIX століття став важливим засобом вираження духовних цінностей та естетичних ідей своєї епохи. Найбільшого поширення він набув у храмових спорудах, де й сьогодні вражає глядачів своєю витонченістю, майстерністю виконання та глибоким символізмом.

Незалежно від релігійної традиції, вітраж у храмовій архітектурі сприймається як засіб поєднання земного з божественним, що залучає віруючого у сакральний простір, виходячи за межі фізичного світу. Завдяки гармонійному поєднанню кольору, світла та символіки вітражні вікна стають своєрідними воротами у вимір духовного, запрошуючи глядача до глибшого осмислення віри.

Яскравим прикладом такого злиття є зображення людської фігури. Обличчя та пози святих часто відповідають стилізованим, фронтальним композиціям православної іконографії, проте художники нерідко застосовують натуралістичні драпірування, складні німби та ефекти глибини й об'єму. Це відображає вплив західноєвропейського мистецтва, створюючи унікальний синтез традиції та новаторства.

Історичний дискурс монументально-декоративного оформлення архітектури завжди ґрунтувався на чітких концептуальних засадах, що лежали в основі взаємодії структурних і декоративних елементів. У цьому контексті особливої

уваги заслуговує феномен закарпатських вітражів, характерною рисою яких є органічна включення скляних композицій у загальний архітектурний ансамбль сакральних споруд.

Дослідження специфіки закарпатських вітражів виявляє унікальну особливість: скляні панелі в церковних спорудах регіону не виступають в якості автономних декоративних елементів, а демонструють глибоку структурну взаємодію з архітектурними формами. Така синтетична єдність забезпечується шляхом вписування вітражних композицій у конструктивні системи будівель, де вони функціонують як інтегральні компоненти цілісного архітектурного організму.

Методологічний аналіз засвідчує, що вітражі закарпатських храмів підпорядковані принципу функціональної поліфонії, виконуючи одночасно декоративну, символічну, літургійну й конструктивну функції. Іконографічна програма, яка відображає релігійні догмати та священні наративи, у поєднанні з продуманою колористичною системою і драматургією світла, формує атмосферу, що викликає відчуття трансцендентності. Завдяки ретельному добору й розташуванню кольорових скляних панелей, прикрашених релігійними образами й символічними мотивами, вітражі перетворюють світло на джерело естетичного переживання, і як частина архітектурно-літургійного ансамблю храму, гармонійно поєднують естетичний і функціональний компонент, створюючи цілісний образ сакрального простору.

Особливо показовим є те, що конструктивні рами вікон ніби проектувалися з урахуванням майбутнього вітражного наповнення, створюючи передумови для гармонійної кореляції між архітектурною пластикою та світло кольоровою драматургією вітражів. Крім того, інтеграція вітражів у храмову архітектуру відображає ширший принцип органічної єдності, коли різноманітні компоненти будівлі – конструктивні, декоративні, символічні – зливаються в гармонійне ціле. Вікна з їхнім поєднанням світла, кольорів і священних образів стають об'єднуючою ниткою, яка пов'язує різні архітектурні елементи, створюючи відчуття візуальної і емпіричної єдності. Це дає можливість досягати не лише естетичної цілісності, а й забезпечувати оптимальні умови для літургійного функціонування простору, де

світлові потоки, модифіковані вітражами, слугували важливим компонентом сакральної атмосфери.

Чітка взаємодія вітража і архітектурного простору стає виразною тенденцією в другій половині XIX століття, період домінування неостилів, зокрема історизму та еkleктики, в архітектурній практиці. Різноманітність архітектурних стилів на межі XIX – XX століть є відображенням активних пошуків нових форм і засобів художньої виразності. Поряд з історизмом та еkleктикою, які поступово втрачали свою актуальність, з'явилися такі стилістичні течії, як неоренесанс, мавританський стиль, неоготика, а на початку XX століття – модерн як останній «великий стиль».

На початку XIX століття у всій Європі зацікавлення до середньовічним минулим помітно зросло. Набираючи темп індустріалізація і урбанізація міст спонукали митців шукати натхнення в минулому, яке сприймали як джерело національної ідентичності та християнської культури. Вони відчували необхідність у відродженні минулого.

Появу вітражу в Закарпатті можна пов'язувати з хвилею відродження та розквіту цього неординарної форми монументального мистецтва у двадцятих роках XIX століття, коли він дістав новий початок у Західноєвропейських країнах, призабутого в XVIII столітті. Хвиля відродження охопила країни Західної Європи – Францію, Австрію, Німеччину, Велику Британію, ставши початком великих робіт у галузі реставрації пам'яток старовини [23, с. 28].

Зацікавленість у реставрації історичних пам'яток сприяла відродженню вітражного мистецтва, яке проявилось в створенні нових романтичних композицій, які вдало поєднують образи, сюжетні лінії та орнаментальні мотиви, натхненні різними епохами й культурами.

Зростання попиту на скло наприкінці XIX століття стимулювало розвиток різноманітних галузей скляної промисловості. Поруч з активізацією діяльності вітражних майстерень у Європі та Америці, в Британії набуває розмаху масштабне виробництво листового скла, що свідчить про різноманітність потреб ринку та відповідну спеціалізацію виробництва. Вітраж присутній на промислових виставках. Об'єднання художників у країнах індустріальної Європи

використовують техніку вітража для формування нової естетики індустріального суспільства, символом якої стає архітектура зі скла й металу [72, с. 12]. Заснована в 1906 році в умовах бурхливої індустріалізації скляна мануфактура «Neue Hütt» стала одним із лідерів галузі. Однак, економічні потрясіння середини XX століття призвели до спаду виробництва. Завдяки підприємливості Йозефа Ламбертса, який у 1934 році придбав недіючий завод і відновив виробництво листового скла у Вальдсассені, традиції ручного видування скла були збережені. Склоробний завод «Lamberts-Glass» і донині використовує цю складну технологію, демонструючи гармонійне поєднання давніх ремесел та сучасних вимог до якості продукції. На відміну від масового виробництва, яке домінувало в той час, завод «Lamberts-Glass» фокусувався на виготовленні високоякісних виробів з унікальними характеристиками. Цей підхід зберігає традиції, а також створює міцну основу для подальшого розвитку скляної промисловості в регіоні. Скло спочатку виплавляють із піску, соди та вапна, потім фарбують і, нарешті, видувають повітряні кулі. З них виготовляють циліндри, які потім повторно нагрівають у печі та, нарешті, формують у листи.

Цей метод виробництва має неоціненну перевагу: скло, отримане в такий спосіб, має унікальні властивості – дрібні повітряні бульбашки та нерівну поверхню, що робить його ідеальним матеріалом для реставраційних робіт та мистецьких експериментів.

Історично вітражне мистецтво було тісно пов'язане з релігійними та громадськими будівлями, відображаючи у своїх сюжетах важливі історичні події і особистості. Цей особливий статус вітражів зумовив використання високоякісних, довговічних матеріалів та постійний пошук нових технологій для їхньої обробки. Саме в цьому контексті виникла відома на початку XX століття марка «Мюнхенський вітраж», яка стала символом високого мистецтва та інновацій у галузі скляного виробництва.

Розквіт вітражного мистецтва в XIX столітті був тісно пов'язаний із розвитком промисловості. Поява великих мануфактур, що використовували стандартизовані технології, дає можливість створювати великі обсяги вітражів за порівняно короткий

час. Кілька провідних майстерень того часу зіграли вирішальну роль у відродженні та розвитку цієї категорії мистецтва. Масове виробництво призвело до появи великої кількості вітражів із подібними формами, сюжетами та технікою виконання, які прикрасили численні католицькі собори в Європі та Америці [72, с. 13].

Хоча це призвело до певної втрати індивідуальності кожного виробу, масове виробництво вітражів сприяло популяризації вітражництва та його проникненню в різні сфери життя. Неоготичний стиль, що домінував в архітектурі того часу, визначив основні риси вітражів XIX століття: готичні арки, рослинні орнаменти, релігійні сюжети. Є підстави вважати, що деякі з вітражів, які прикрашали інтер'єри споруд Ужгороду на початку XX століття, були виготовлені європейськими майстернями. Аналіз їхніх композиційних структур та колористичних рішень свідчить про значний вплив європейських вітражних традицій.

Звертаючись до історії, можна зазначити, що відродження мистецтва вітражу, як одного з проявів моди романтизму кінця XVIII століття зародилося саме в Німеччині, на її півдні. Першу вітражну майстерню «Konigliche Glasmalereianstalt» заснував баварський король Людвіг I у 1827 році в Мюнхені, яка проіснувала до 1874 року. Хоча самі спроби відтворення забутої віражної технології розпочали набагато швидше німецькі та австрійські художники декоратори, що працювали в техніці малювання скляними емалями на скляному та порцеляновому посуді [25, с. 5] вона спеціалізувалася на відновленні середньовічних вітражів та створенні нових у нео готичному стилі.

У 1834 році в Севрі заснували одну з перших французьких вітражних студій XIX століття (Manufacture national de Sèvres). Її діяльність об'єднала художників і ремісників, які створювали вітражі для церков і палаців у неоренесансному та необароковому стилях.

У своєму проєкті з відродження вітражного мистецтва у Франції Олександр Броньяр (1770–1847), директор Manufacture national de Sèvres, зробив акцент на хімічному аналізі та технічних аспектах. У брошурі, виданій 1828 року під назвою «Mémoire sur la peinture sur verre et sur son introduction dans la production de porcelaine de Sèvres» («Звіт про розпис скла та його впровадження у виробництво порцеляни в

Севрі»)), він описав три методи розпису скла. Один із них, за його словами, є справжнім живописом на склі — мистецтвом, маловідомим у давнину, але значно вдосконаленим завдяки досягненням сучасної хімії.

Пов'язуючи науковий підхід Севра з певним типом скла, Броньяр стверджував, що сучасна хімія усунула середньовічну потребу в мозаїчному складанні невеликих шматочків скла. Під його керівництвом Севрська мануфактура створила великі вітражні композиції, такі як «Vitrail de la Renaissance» (1834 – 1838) і «Vitrail illustrant le règne de François 1er» (1839 – 1847), нині збережені в Луврі. Ці вікна були виготовлені з великих скляних панелей, покритих склоподібним шаром. [128].

Використовуючи середньовічні техніки та стилістику Ар Нуво, художники вітражисти з компанії «Morris & Co.» сформувала нову естетику й тематичні напрямки, що вплинули як на художників руху «Мистецтва і ремесла», так і на великі скляні майстерні.

Компанія «Morris, Marshall, Faulkner & Co.» (Велика Британія), заснована Вільямом Моррісом у 1861 році, діяла до 1874 року. Відома в народі як «Фірма», її засновниками також були Едвард Берн-Джонс, Данте Габріель Россетті, Форд Медокс Браун, Філіп Вебб, Пітер Пол Маршалл і Чарльз Фолкнер. Пізніше компанія трансформувалася в «Morris & Co.», продовжуючи створювати одні з найвизначніших вітражів XIX століття [120].

Визначною подією для мистецтва та художньої системи XX століття стало створення Мануфактури Тіффані (США) між 1875 до 1879 роками. Історія компанії починається з реєстрації «Tiffany Glass Company» у 1885 році, яка в 1902 році була перейменована на «Tiffany Studios». Розширення виробництва відбулось у 1893 році, коли Л. К. Тіффані збудував нову фабрику «Stourbridge Glass Company» (пізніше відому як «Tiffany Glass Furnaces») у районі Корона в Квінсі, Нью-Йорк.

Засновник компанії, художник Луїс Комфорт Тіффані (1848–1933), створив підприємство в 1870-х роках і запатентував унікальне скло Favrile. Вироби з цього скла вражали витонченими кольоровими переливами. Вітражні лампи та вікна виробництва Тіффані стали одними з найбільш впізнаваних символів декоративного мистецтва американської позолоченої доби [138].

Значну роль у розвитку сакрального мистецтва в Центральній та Східній Європі зіграла мюнхенська фірма Ф. К. Цеттлера, заснована у 70-х роках XIX століття, відома своїми роботами у сфері сакрального мистецтва, зокрема, у храмах Румунії, Польщі та Німеччини, Швейцарії, Іспанії, Італії, Швеції, Англії, Ірландії, Америки, та в храмі слобожанської землі України. Яскравим прикладом творчих досягнень майстрів мюнхенської школи є вітражний іконостас для Свято-Івано-Усіковенського храму в Харкові, який вирізняється високими художніми якостями та унікальними стилістичними особливостями.

Мюнхенська фірма Маєра, заснована Йозефом Габріелем Маєром у 1847–1868 роках як частина «Kunstanstalt für Bildhauerei», «Architektur und Malerei», прагнула відродити класичну мозаїчну техніку вітража («Mosaische Technik»), що використовувалася в середньовіччі. Після смерті засновника фірми в 1883 року керівництво справами вітражної майстерні перейшло до його синів Йозефа, а пізніше – Франца, під керівництвом, якого фірма досягла найкращого розвитку, популярності і високого рівня в технологічному плані. У перші десятиліття своєї активної діяльності фірма Маєра випрацювала власну художню манеру виконання вітражних зображень, використовуючи стилізовані неоготичні обрамлення в поєднанні з фігуративними сценами, витриманими в манері малярства назарейців, 10 течії вельми популярній у мистецтві Німеччини XIX століття.

Крім того, вітражі майстерні Маєра вирізнялися насиченістю барв, витонченим рисунком, вишуканою композицією і вдалим оперуванням порівняно великими площинами скла, що заклало певну моду у вітражному мистецтві кінця XIX – початку XX століття, яку надалі розвивала вітражна майстерня Ф. К. Цеттлера, заснована в 1871 році як «Institut für kirchlichen Glasmalerei», а згодом переіменована на «Königlichen». Вітражі презбітерію Латинського кафедрального собору у Львові, виконані в 1893-1894 роках, є яскравим утіленням мистецького почерку фірми Маєра. Ці величні скляні полотна постали за творчими задумами плеяди видатних майстрів – Юзефа Макаревича, Тадеуша Крушевського, Яна Матейка, Станіслава Качора-Батовського, Юзефа Мегоффера та Теофіла Попеля. Саме в цих шедеврах найповніше

розкривається характерна естетика та технічна досконалість, притаманні роботам знаменитої майстерні [24, с. 32–35].

Ці провідні мануфактури експериментували з технологіями, стилями та орнаментикою, збагачуючи вітражне мистецтво новими засобами та підходами, часто надихаючись історичними зразками. У культурно-мистецькому житті України кінця XIX – початку XX століття нуртували ідеї і тенденції, співзвучні з тенденціями й часом усього європейського мистецтва.

Австро-Угорська імперія мала кілька відомих виробників скла, які обслуговували ширший ринок. Однією з таких компаній була «Tiroler Glasmalerei und Mosaiktik Werkstatte», розташована в Інсбруку, яка стала провідним виробником вітражів для церков, палаців і громадських будівель на теренах усієї імперії та за її межами. Художники успадкували від німецьких майстрів так званий «мюнхенський живописний стиль».

У дослідженнях угорських мистецтвознавців міститься інформація про роботу мануфактури Крацмана, яка плідно працювала для ужгородських церков наприкінці XIX – початок XX століття. Мануфактура Едварда Кратцмана (1847–1922), яка була першою в Будапешті майстернею розпису на склі і відкрилася в 1878 році. Його батько, Густав Крацманн, був директором галереї Естергазі, коли галерея, яка згодом стала Музеєм образотворчого мистецтва, була державною власністю. Едвард Крацман народився в Празі 29 квітня 1847 року. Разом із батьком оселився в Пешті, а потім на державну стипендію поїхав до Мюнхена, щоб вчитися живопису. Пізніше він заснував майстерню розпису скла в Мюнхені. Його першими роботами в Будапешті були вікна Святого Стефана Кафедральний собор парафіяльної церкви Бельварош і вікно Св. Ладислава в цьому ж костелі.[151].

Крацманн переїхав до Пешта в 1876 році, де попросив Трефорта відкрити майстерню розпису на склі в Пешті, в 1878 році вона почала працювати в «Новому ботанічному саду», поруч із клінікою Веребелі. Майстерня була розташована на одному першому поверсі, з п'ятьма майстернями всередині, одна майстерня зовні та чотири склади.

У 1888 році майстерня Forgó під керівництвом Крацмана припинила свою роботу через чуму. Тоді Крацман страждав від чуми ще кілька років, потім покинув Угорщину, і його більше не бачили до 1921 року, коли 30 квітня з Відня надійшов лист до майстра живопису на склі Йозефа Палки. У цьому листі Крацман просив Палку, який тоді був найманим працівником, організувати сприяння з боку угорського уряду, оскільки він був повністю знедолений, сліпий на три чверті, його дружина померла, його син покинув його. Більша частина опису ситуації відповідає дійсності, але все ж Крацман помер 5 лютого 1922 року [151].

У 1884 році Мікса Рот створив студію «Miksa Róth Glass Painter» на вулиці Дохань, 10, а потім переїхав на вулицю Сіп, 10. Пізніше майстерня переїхала до будинків № 11 і № 13, а в 1911 році вона зайняла своє остаточне місце на тихій вулиці Нефелейч під тінистими деревами, які все ще стояли. Будівлю, яку він придбав у виробника меблів Самуеля Гелба, було відреставровано за планами Саму Печа Рота (архітектор Ринкової зали на площі Февам, Угорського національного архіву, схожої на церкву Центральної бібліотеки Будапештського технологічного університету та євангельської середньої школи Фасорі), а будинок у дворі він використовував як майстерню [125].

Майстерня існувала до 1939 року. У 1885 році М. Рот заснував свій незалежний «художній інститут живопису по склу» [126]. До 1939 року на вулиці Нефелейч, 26 у 1-му районі діяв також «Імператорський і королівський придворний інститут художників по склу та мозаїків Рота Мікса». З 1897 року Мікса Рот працював також над виготовленням скляної мозаїки. Він підніс свою творчість до художнього рівня, і його стиль спочатку характеризувався історизмом, потім модерном і Ар деко або їх поєднанням.

Працюючи в умовах багатонаціональної Австро-Угорської імперії, майстри-вітражисти переймали найкращі традиції різних культур. Це дозволяло їм створювати унікальні вітражі, які гармонійно поєднували різні стилі, орнаменти та сюжети. Спадщину цих історичних австро-угорських вітражних мануфактур усе ще можна побачити в багатьох добре збережених церковних і громадських будівлях усього регіону, привертають увагу яскраві кольори та вибагливий дизайн.

На західноукраїнських землях задокументовано діяльність гут (1550–1570 рр.) в околицях Старого Галича, Белза й Потелича, а на початок 17 ст. у селі Підгірці на Львівщині. Із середини XVII століття було близько двадцяти гут на території Київщини, Полтавщини, Чернігівщини. З початку це були невеликі мануфактури, і лише в подальшому столітті помітна тенденція до їхнього збільшення [62].

У 1949 році в Мукачівській домінії, недалеко хуторів Облаз і Ворониця почали працювати невеликі гути (склоробні промисли). Пізніше скляне виробництво, у більших масштабах виникло біля Хуста, Мукачева та інших населених пунктах. У XVII столітті гути не могли вкластися у вузькі рамки цехового ремесла, бо являли собою розширені майстерні з поділом праці. А вже в другій половині XVIII століття на Закарпатті нараховується до шість гут. Кінець XVIII століття – початок XIX століття відзначається поживалення роботи промислів, у формі мануфактур, спричиненого подальшим розвитком товарно-грошових відносин [96].

Цей період характерний зверненням до глибин національної спадщини, до етноджерел. Потреба пошуків національної самобутності стає невід’ємною рисою мистецтва всього XIX століття і притаманна культурі всіх держав, що йшли шляхом загальноєвропейського розвитку (до прикладу – «український стиль» в Україні, «закопанський стиль» у Польщі, «фінська сецесія» в основі, якої закладена орнаментика кельтів і декоративне мистецтво вікінгів.

Розширенню художніх можливостей, які також залежали від нових техніко-технологічних рішень сприяла увага художників до класичної спадщини вітражного мистецтва. Упродовж XX століття традиційна техніка плоского вітража (монтування литого гутного скла у свинцевий профіль) вдосконалювалася: використання нових матеріалів і технологій змінили його специфіку.

Закарпатське монументальне мистецтво, як невід’ємний аспект культурної спадщини регіону, вирізняється своєю самобутністю і яскравою індивідуальністю. Його формування відбувалося під впливом складних історичних процесів та географічного положення краю. Закарпаття, упродовж століть, перебуваючи на перехресті культур, в іншому цивілізаційному просторі, ніж решта України, ввібрало вплив, як східних, так і західних традицій. Воно було частиною Угорщини, Австро-

Угорщини та Чехословаччини, і тому воно зазнало впливу європейської культури. Це знайшло своє відображення в різноманітності стилів, техніки та тематики творчості закарпатських майстрів.

Закарпаття приєдналося до УРСР лише в 1945 році, і «радянський спосіб життя» тут приживається важко та повільно. Упродовж 1950–1960-х років регіон зберігав свої унікальні побутові традиції, які кинули виклик тоталітарним ідеям радянської влади [87 с. 29].

Ситуація почала змінюватися в післявоєнний період, коли вітражне мистецтво набуло нового імпульсу розвитку в контексті радянської монументальної пропаганди та оформлення громадських просторів. Цей процес супроводжувався формуванням нових художніх шкіл, експериментами з матеріалами та техніками, а також переосмисленням ролі вітража в сучасній архітектурі. Історія розвитку вітражного мистецтва в Україні демонструє складну динаміку регіональних відмінностей та культурних впливів, що в подальшому вплинуло на формування унікального синтезу традицій та інновацій у цій категорії монументального мистецтва.

Своєрідність закарпатської школи живопису, що сформувалася у 1920–1930-ті роки, полягала в її здатності поєднувати в собі традиційні народні мотиви та модерністські художні засоби. Художники цієї школи, спираючись на практики європейського модернізму, зокрема, постімпресіонізму, фовізму й експресіонізму, використовували ці форми для зображення традиційних для Закарпаття сюжетів, таких, як пейзажі Карпат, селянські побутові сцени тощо.

Хоча під впливом радянської влади творчість закарпатських митців поступово відходить від модернізму, його своєрідність зберігається завдяки яскравому декоративному колориту, який став однією з головних ознак цього регіону. Національний стиль, який досить активно проявляється в монументальних творах Ужгорода, можливо бере свої початки від творчості художників школи М. Бойчука. Характерні для стилю «бойчукізму» метафоричні образи і традиційні композиційні схеми спостерігаються в сюжетних рішеннях митців.

Закарпатське монументальне мистецтво здійснило значущий внесок у розвиток української образотворчої культури, наповнюючи її новими ідеями та техніками.

Досліджуючи значення цього мистецтва в контексті сучасної культурної політики, можна усвідомити, що закарпатська школа є одним з елементів у формуванні справжніх культурних зв'язків між Україною та європейськими країнами. У контексті українського мистецтва ХХ століття Закарпатське мистецтво займає особливе місце, демонструючи яскравий синтез національних традиційних та європейських мистецьких течій. Одним із характерних рис закарпатської школи є чуттєве сприйняття навколишнього світу та декоративність, що виявляється у яскравих кольорах, орнаментах та символах, запозичених із народного мистецтва. Ця естетична манера суттєво відрізняє її від інших художніх шкіл України, надаючи особливу індивідуальність. Синтезуючи досягнення європейського модернізму та самобутні особливості народного мистецтва, закарпатські художники створили унікальний стиль, який розвивається і сьогодні.

2.4. Мистецтво віпража в сакральних спорудах Ужгорода кінця ХІХ–ХХ століття

Закарпаття до Першої світової війни, відоме, як Підкарпатська Русь (Carpathian Ruthenia), було одним з етнічно та культурно різноманітних регіонів Австро-Угорської імперії. У вересні 1919 року за Сен-Жерменською угодою територія сучасного Закарпаття, як автономна одиниця під назвою «Підкарпатська Русь» увійшла до складу новоствореної держави – Чехословацької Республіки [27, с.5]. Після тривалого періоду австро-угорського панування, який негативно вплинув на розвиток регіональної культури, на Закарпатті настав час відродження. Чеська доба (1919–1938) характеризувалася бурхливим розвитком у всіх сферах життя, від політики до економіки та культури.

Канадський дослідник Орест Субтельний відзначає позитивні аспекти становища українців у міжвоєнній Чехословаччині, підкреслюючи, що серед новоутворених східноєвропейських країн саме Чехословаччина виявилася найбільш демократичною. На відміну від Польщі та Румунії, вона уникала відкритої дискримінаційної та асиміляційної політики щодо національних меншин.

За оцінкою О. Субтельного, чеська влада забезпечила карпатським українцям ширші можливості для політичного й культурного розвитку, ніж вони мали раніше. [39, с. 310; 98, с. 388]. Дослідники Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України проаналізували становище Закарпаття в міжвоєнній Чехословаччині та встановили, що республіка сприяла розвитку етнічної й релігійної ідентичності місцевих груп, активізації освітніх та церковних установ. Чехословацька влада не заперечувала різні орієнтації - русофільську, українофільську та русинофільську, надаючи перевагу окремим з них у різні періоди. Розбудова держави супроводжувалася поширенням чеської мови в установах та освіті, тоді як українська ідентичність формувалася через діяльність народницьких організацій і частини греко-католицьких парафій. [31, 284]. Вищезазначене дає підстави для висновку, що політика чехословацької влади, хоча й була більш демократичною, порівнюючи з політикою інших держав, до складу яких у різний час входила територія українського Закарпаття, проте вона також була спрямована на розмивання національної ідентичності українців [39].

У цей період з'явилися нові форми та засоби мистецького вираження, що відображали нові ідеї та прагнення людей. Незважаючи на загальні тенденції оновлення, народна культура в цей час зберігала багато патріархальних і рустикальних рис [13, с.47]. Нові віяння в основному були зосереджені у двох найбільших містах регіону: Ужгороді та Мукачеві. Вивчення та творче освоєння народної культури є одним із пріоритетів чеської доби. Митці прагнули поєднати багаті народні традиції з новітніми культурними віяннями із Чехословаччини й інших країн Європи. Цей синтез культур став основою для створення унікальної культурної ідентичності Закарпаття [109].

Після окупації Підкарпатської Русі угорськими військами 15 березня 1939 року ситуація в регіоні стала вкрай нестабільною та небезпечною. Політика нових окупаційних властей швидко набула репресивного та дискримінаційного характеру щодо місцевого слов'янського населення, зокрема, українців та русинів. Період угорської окупації, хоч і виявився драматичним викликом, але не зруйнував остаточно художні надбання краю, приховані глибинні резерви його

образотворчого мистецтва, яке певним чином змогло зберегти свою самобутність і наступність традицій на відміну від галузей, котрі зазнали тотальної мадяризації. Завдяки мужності та творчій стійкості митців продовжувалося плекання національної культурної ідентичності Закарпаття через мистецькі образи та символи [30, с.17].

Цей період мав вирішальне значення для формування і подальшого розвитку художньої культури Закарпаття. Саме в цей час зароджувалися фундаментальні естетичні принципи й засади місцевого образотворчого мистецтва, викристалізувались його унікальні стильові особливості. Активні культурні зв'язки із західноєвропейськими мистецькими центрами сприяли плідній творчій взаємодії та збагаченню загальноєвропейських мистецьких тенденцій. Багатонаціональний склад населення Карпатського регіону сприяв виникненню різноманітних художніх шкіл та об'єднань, що стало важливим у розвитку місцевої образотворчої традиції. У лоні цих мистецьких осередків формувалися самобутні національні мистецькі школи, які збагачували культурний ландшафт регіону цікавими стильовими особливостями та неповторними образними системами. Русинські, угорські, чеські, словацькі, румунські та інші митці органічно поєднували у своїй творчості глибокі народні традиції, історичні сюжети та образну символіку рідних етносів [30, с.17].

Закарпаття акумулювало у своїй культурі елементи різноманітних стилів та естетичних концепцій. До 1945 року Закарпатський регіон перебував у тісному культурному зв'язку із західноєвропейською цивілізаційною традицією. Тривале входження краю до складу Австро-Угорської монархії, а згодом і Чехословацької Республіки, зумовило органічну інкорпорацію місцевого художнього процесу до загальноєвропейського культурного контексту. Водночас специфіка місцевого культурного середовища, позначена синтезом західної та східної християнських традицій, співіснуванням різних етнічних спільнот із самобутніми національними культурами, зумовила формування оригінальних художніх рис і стилістичних особливостей, що знайшло яскраве відображення в специфічній галузі сакрального мистецтва – монументальних вітражах храмових споруд. Окрім сакральної

архітектури, чехословацький вплив позначився на розвитку світських будівель, громадських споруд, житлових комплексів, промислових об'єктів, що органічно вписувались у локальний ландшафт і культурний контекст.

Вітражне мистецтво Закарпаття на своїх початках проявляється в оздобленні храмових інтер'єрів, відображаючи переплетення культурних впливів і мистецьких традицій краю, зокрема в архітектурі австро-угорської доби. Композиції із сюжетними сакральними темами, ажурні композиції з комбінаціями природних мотивів та геометричних візерунків, які перекликаються з художньо-декоративним оздобленням храму, стінописом, іконописом, художнім текстилем тощо. Вікна були створені декількома відомими в цей період європейськими мануфактурами Німеччини, Австрії та Угорщини [43].

Між пам'ятками архітектури, що зберегли свою неушкоджену вітражну оздобу, головний духовний центр Ужгорода єпископська резиденція та Хрестовоздвиженський Кафедральний Собор побудований в 1644 році, за правління Івана Другета (Іл. 2.4.1). Храм декілька разів перебудовувався. Єпископ Андрій Бачинський (1732–1809) перебудував храм відповідно до вимог східного обряду і збудував ще каплицю Успіння Богородиці. Роботи були завершені в 1779 році. 1858 року за сприяння єпископа Василя Поповича (1796–1864) було здійснено ґрунтовне оновлення інтер'єру храму. Чергове оновлення собору відбулося за часів єпископа Івана Пастелія (1826–1891). Архітектор Лука Фабрі оформив храм у нео класичному стилі поєднаному з необоротними тенденціями та добудував перед входом портик із чотирма коринфськими колонами, який надав будівлі строгості і урочистості. Роботи були закінчені в 1877 році, у такому стилі архітектура храму збереглася і до сьогодні. Розпочаті ремонтні роботи в 1938 році, привнесли зміни в оздоблення інтер'єру [86, с.18].

Вітражні вікна для храму були виготовлені в Будапешті на мануфактурі Едварда Кратцмана (1847–1922), яка була першою в Будапешті майстернею розпису на склі й почала працювати в 1878 році [151]. Їхнє композиційне і стильове рішення базується на формах декоративних орнаментальних вікон, які виникли в епоху Середньовіччя. Є відомості, що в XII столітті під впливом ордену

цистерціанців, які сповідували аскетизм і строгість в оформленні храмів, виникла тенденція вітражних вікон із нескінченними рапортними візерунками, у які були вписані різноманітні рослинні орнаменти [145, с. 75]. Свинцеві прутики скріплювали однакові за формою, але з різними орнаментами кусочки скла. Рослинний рапорт у вітражах створював враження витонченості, гармонії та природної елегантності, і він і досі залишається популярним декоративним елементом у дизайні вікон і інтер'єрів.

Вікна храму є важливими декоративними елементами, які органічно доповнюють загальний архітектурний образ храму, вносять своєрідні художньо-виражальні акценти. На базовому рівні вітражі в храмових будівлях виконують практичну функцію: вони пропускають природне світло у внутрішній простір, контролюючи його інтенсивність і характер, регулюють температуру та стають частиною архітектурного дизайну [85].

Стиль бароко, елементи якого наявні в композиції храму, вплинув на особливість вітражних композицій.

За композиційним рішенням, структурою і технікою виконання вітражі кафедрального собору поділяються на сюжетні й орнаментальні. Інтер'єр центральної частини храму ритмічно прикрашають шість вертикальних прямокутних із півциркульним завершенням, увінчані круглими люнетами (Іл. 2.4.2) та розділені поярусно прямими мандриками орнаментальних вікна (Іл. 2.4.3; Іл. 2.4.4). Три горизонтальних вітражі, створені за таким же принципом, з аналогічною структурою композиції і кольорової палітри, розташовані на фасадній стіні, прикрашають хори (Іл. 2.4.5).

Усі композиції виконані в класичній техніці. Для декоративного оздоблення використали спосіб глибокого травлення та трафаретний розпис. Розписом заповнені майже всі елементи композиції. Взяті за основу геометричні форми гармонійно поєднуються з рослинними мотивами. Свинцева спайка огортає шматки кольорового скла, чорною графічною лінією утворює чіткий візерунок, об'єднує фрагменти орнаментальних розеток у єдину композиційну структуру. Зображення базується на групі злагоджених повнозвучних світлоносних кольорів

– зеленого із червоним, та синього із жовтим. Ми можемо бачити комбінації природних мотивів, утворених з елементів акантового листа з хрестоподібними вставками. Листя аканту є популярним елементом барокового орнаменту, і його зображення можна знайти в багатьох декоративних деталях.

В апсиді справа на південній стіні розміщені два вітражі, які відрізняються від усіх інших композиційною структурою і кольоровим рішенням (Іл. 2.4.6). На відміну від всіх вітражів, що прикрашають головний простір храму, вони не розписані. Особливістю цих вітражів є використання декоративних елементів притаманних для першого періоду розвитку кельтського стилю з перевагою виключно лінійних геометричних композицій.

«Кельтський» – визначення, яке сучасні історики мистецтв зазвичай застосовують до стилю, який також називають англосаксонським. Побутує думка, що він виник у результаті змішування скандинавських і візантійських елементів. Твори раннього періоду цього стилю ще не містять рослинних мотивів, а концентруються на простих формах – вузлах, спіралях, стрічках, що утворюють складні інтерлоковані або плетені мотиви, які можуть нагадувати геометричні візерунки або завитки.

Композиційна схема цих вітражів вирізняється вибагливим малюнком декора. Центральне ажурне полотно вітража створене з переплєтених між собою різних по товщині стрічок, які створюють гру плавних і зігнутих ліній. Гра ліній породжує ефектні символічні візерунки, із чітко вгадуваним силуетом хреста, що являють собою крок від простого стрічкового переплєтєння до складного геометричного рапортного орнаменту. Замикає, об'єднуючи їх у єдину композицію, бордюр із простих візерунків у вигляді меандру. Кольорова гама побудована на поєднанні контрастних кольорів: зеленого та червоного в обрамленні білого, жовтого та голубого.

На центральній стіні абсиди розташовані два прямокутні й по центру круглий вітражі (Іл. 2.4.7; Іл. 2.4.8). Вони особливі тим, що їх композиційна структура поєднує в собі мотиви геометричних форм і розписного рослинного орнаменту. Мотивом для декору служить довільно зображена гілка лавра, яка обплітає весь

вітраж, з композиційними акцентами круглих і ромбовидних медальйонів, зі своєрідними симетричними квітковими розетками, і вписаними в них пальметами. Крайку вітража оздоблює стрічковий візерунок прикрашений виноградними листочками. Рослинний орнамент містить декоративні елементи, які на відміну від вітражів, які розміщені на бокових та фронтальній стіні нави, мають свої характерні риси й технологічні особливості. Розпис виконаний вручну. Квіти й пальмети в круглих медальйонах виконані способом декорування багат шарового травлення, який був відомий ще «старим майстрам» у XV столітті. Ще однією особливістю цих вітражів є поєднання безбарвного розписаного тла з яскравими насиченими акцентами кольорових розеток.

Ми бачимо складну структуру орнаменту, де кожен елемент має чітко визначене місце та підпорядковується логіці побудови. Важливими характеристиками є строга композиційна організація, що передбачає трансформацію кожного знака в орнаментальний елемент із врахуванням вимог декоративності. Одночасно відбувається символічна інтеграція, за якої до композиції включаються зображення з різними стильовими характеристиками, що узгоджуються із загальними характеристикам та призначенню декору загалом. Створення орнаменту – це творчий процес, який вимагає дотримання певних правил симетрії, ритму та пропорцій. Ці правила дають змогу створити гармонійну композицію, у якій кожен елемент має своє місце і значення. У результаті такого підходу формується цілісна, естетично та символічно вивірена орнаментальна композиція [58, с.4-8].

Щоб зберегти вітражні твори майбутнім поколінням, які через різні причини почали руйнуватися, у 2009 році на замовлення єпископа Мілана Шашіка художниками – вітражистами Юрієм Копанським старшим і Марією Копанською вітражі були відреставровані. З часом вітражі зазнали руйнування через поступову деформацію свинцевої спайки, яка втрачала міцність і розтягувалася. Цей процес посилювався зовнішніми чинниками – вітром, опадами та перепадами температур, що призводило до втрати стабільності конструкції. Внаслідок цього площа вітража помітно деформувалася, а окремі її частини прогиналися всередину собору,

подекуди до п'ятнадцяти сантиметрів. Довготривалий вплив природних факторів спричинив поступове ослаблення сполучних елементів, що зумовило випадання фрагментів скла та їх подальшу втрату. Під час детального обстеження вітражів було виявлено значні нашарування ущільненого пилу на їх зовнішніх поверхнях. Внутрішня сторона, звернена до простору собору, також зазнала забруднення – її покривав шар пилу та кіптяви, що спричиняло затемнення та спотворення кольорової гами.

Після аналізу фактичного стану віконних конструкцій було встановлено, що пам'ятка перебуває у незадовільному стані збереженості й потребує негайної реставрації. Під час демонтажу вітража було виявлено, що вітраж уже немає міцності й потребує зміцнення спайки. З вітража були видалені поверхневі забруднення спочатку сухим методом, а далі вологим із використанням розчину етилового спирту. Було визначено, що свинцева спайка значно пошкоджена й не відповідає основним допустимим фізико-механічним властивостям [4, с. 611].

У процесі розбору вітража свинцева спайка розходилася та кришилася. Кожне скельце демонтувалося з двотаврів та механічно очищувалося від залишків китту (герметична замазка) на поверхні. Незначний відсоток вітражного скла мав пошкодження у вигляді тріщин. Скло в місцях тріщин було промите зі шприца, зафіксоване стик у стик та просочене клеєм. Після етапів очищення та укріплення скельця викладалися на підготовлений картон, згідно малюнку. Доповнення втрат відбувалося якісним склом американського виробництва максимально відповідно до автентичного з відтворенням орнаменту.

Після узгодження із замовником було прийнято рішення збирати вітраж за технологією Тіффані. У мідну фолію обмотувалося кожне скельце, прикріплюючись до поверхні з допомогою спеціального клею. Після того, як усі деталі були обклеєні фолією, їх спаяли уздовж швів припоєм. Була здійснена заміна дротів, якими вітраж кріпиться до вітрівок на нові. Здійснювалося укріплення периметру вітражів. Попередній свинцевий профіль був у незадовільному стані та мав механічні пошкодження, через постійне підтікання дощової води під раму. Свинцевий профіль був замінений на стальний «П»-подібний профіль. Після

реставраційних робіт кожен сегмент вітражного полотна встановлювався на місце в раму. Було здійснене укріплення герметичною замазкою (китт), що складається з меленої крейди й оліфи, по периметру кріплення вітражу в раму.

У результаті проведених реставраційних заходів було видалено поверхневі забруднення, відновлення цілісності основи способом заміни свинцевої спайки на мідну за технологією Тіффані та здійснене укріплення периметру вітражів. Виконанні реставраційні заходи були спрямовані на збереження художньої й історичної цінності вікон. Пам'ятка набула фізичної міцності та експозиційного вигляду.

У 2023 році Ю. Копанським старшим у цьому храмі було встановлено два невеликі вітражі у двоє входних дверей (Іл. 2.4.9). Півциркульні в плані, орнаментальні композиції. Їхня модульна структура, утворена невеликими формами з гострими кутами, створює декоративну поверхню вітража. У загальній гармонії кольорової гами яскраві спалахи червоних і жовтогарячих відтінків вдало акцентують окремі деталі, оживляючи ритмічний мозаїчний візерунок композиції [43].

Особливу увагу привертає вітраж «Процесія» (Іл. 2.4.10), також відомий як «Руські паломники», який був виготовлений за ескізом Йосипа Бокшая в 1942 році в Мануфактурі Йозефа Палка (1860–1952) у Будапешті в 1943 році [76, с. 23]. Цей вражаючий вітраж, що зараз розміщений у ризниці, був замовлений єпископом того часу Олександром Стойко. Майстер із відчуттям ритму, кольору і пропорцій зображує нам сцену яскравого народного свята. Чітка композиція, з логічно завершеною схемою образотворчих зображень і єдиним стильовим рішенням, сповнена руху та динаміки. Гра світла й тіні на формах фігур, усі елементи формовияву творять виражене почуття урочистості, святковості, радості.

У творчості майстра є одна важлива особливість. У цьому вітражі, як і в «багатьох композиціях Й. Бокшая, і зокрема, станкових картинах, Христос і Богоматір постають в оточенні закарпатців – селян, пастухів, жінок, старців, дітей у святковому, яскравому національному одязі, зі всіма властивими їм етнічними локальними й соціальними відмінностями. У цьому бачиться спрямування

художника наблизити втілені ним у живопису релігійні ідеї до світосприйняття і уявлень своїх земляків, ніби демократизувати їх, підкреслити зверненість християнського вчення не «взагалі», а до всіх і кожного. Подібне трактування не було відкриттям Й. Бокшая: воно було поширене на початку століття в мистецтві Німеччини, Австро-Угорщини, Чехії, Словаччини, Польщі, Галичини, інших європейських країн, і було найтіснішим чином пов'язане з явищем так званого «національного» романтизму» [61, с.9].

Між храмом і резиденцією розташовано архітектурний простір, який прикрашають два сучасних вітражі, створені у 2008 році: один присвячений Покрову Пресвятої Богородиці (Іл. 2.4.11), а інший – святому Петру (Іл. 2.4.12).

Вітражі вражають монументальністю, символічною насиченістю та витонченістю кольорової гармонії, серед якої особливо вирізняється яскравий і насичений колорит із домінуванням синьо-сріблястих, червоно-кармінних і оранжево-жовтих відтінків. Образ Божої Матері, який розташований у центральній частині видовженого по вертикалі вікна, не просто виражає себе, як символ Божої любові та заступництва, але і представляє собою втілення величі та духовності. Доповнюють образ композиційні елементи у вигляді стрічок; одна з написом огортає верх арочного завершення, більш груба зі зображенням герба завершує низ композиції. Кольорова гама вітража базується на червоних, синіх та прозорих відтінках, наповнюючи його символічним значенням. Риза Богородиці також відображає символізм: синя сорочка символізує людськість, тоді, як пурпурова верхня риза омофор вказує на божественність і царську гідність. Три зірки – на голові та на обох раменах – означають дівоцтво Марії перед, під час та після народження Христа.

Інше вікно присвячене зображенню апостола Петра, першому з-поміж інших дванадцяти апостолів. Умовно симетрична композиція вирішена в наближеному до квадрату форматі, з арочним завершенням, замкнена рамкою із червоного скла.

Структура вітража проста, але водночас чітко виражена. У центральній частині вдало відтворений образ апостола Петра, зображений на вершині гори. Він символічно тримає в руках дерев'яний храм, характерний Карпатському краю та

ключі, які означають сукупність церковних таємниць і є символічними ключами від Царства Небесного. Художник вміло передав його мудрість та духовність. Кольори вітража дещо стримані та гармонійно поєднуються між собою. Світло синій колір хітон пророка символізує його чистоту й невинність, а гіматій – охристих відтінків опалового скла – образ Божої присутності, вічності і благодаті. Для ліків автор використовує традиційний розпис.

Серія вітражів, які прикрашають римо-католицьку святиню в Ужгороді представляють собою чудовий приклад мистецького синтезу, де середньовічні мотиви органічно поєднуються з елементами барокових та модерних стилів.

Костел св. Юрія (Іл. 2.4.13) в Ужгороді є особливезначення для історії міста. Костел побудували для протестантської громади в 1611 році, а в 1695-му граф Міклош Берчені передав її католикам [51].

Споруду кардинально перебудували у 1762-1766 роках, коли наріжний камінь нового храму заклали в день св. Георгія (23 квітня), як свідчить Карой Мейсарош з парафіяльних архівів. Після руйнівної пожежі 1831 року церкву відновили. Значне розширення з добудовою бічних приміщень відбулося в 1880-1881 роках за ініціативи плебана Ондраша Будіша та архітектора Ондраша Турнера. За даними газети «*Natárszéli Ujság*» (1925), внутрішнє оздоблення храму виконали в 1884 році під керівництвом плебана Кароя Гегелайна [51].

У період керівництва храмом настоятелем Йозефом Бенкьо було реалізовано низку модернізацій інтер'єрного простору сакральної споруди. Зокрема, було впроваджено електричне освітлення, придбано 27-регістровий орган виробництва фірми братів Рігер, а також виготовлено перші вітражні композиції, виконані в кольорі, які збереглися донині з обох боків центрального вівтаря. Майстерно виконані фігуративні зображення та гармонійно поєднані з орнаментальними площинами, добре підібрана кольорова гама, використання технології розпису та протрав вдало підкреслює сюжет композицій, справляючи враження вишуканості, багатства, особливої живописності. Включення сюжетів із національного агіографічного канону й біблійної історії до декоративної програми храму відображає прагнення замовників втілити в сакральному просторі символи

локальної ідентичності та універсальні християнські цінності. Стилiстичне поєднання романських архiтектурних форм i вiтражiв пiзнiшого перiоду демонструє бажання гармонiзувати рiзночасовi мистецькi традицiї у єдиному ансамблi iнтер'єру. Кольоровi сюжетнi вiкна в римо-католицькiй архiтектурнiй спорудi Ужгорода були схожими iз вiтражами захiдної християнської традицiї, якi встановлювались у країнах захiдної та центральної Європи, вiдповiдно до вимог композицiйного, колористичного, сюжетного рiшення щодо заповнення вiконних отворiв у середньовiчних архiтектурних спорудах. Наприкинцi ХІХ – початку ХХ ст. на території Закарпаття у сфері мистецтва вiтражу вiдбувались тi самi процеси, що й у всiй Європi: вiтраж здобуває статус «обов'язкового» елементу будь-якої архiтектурної споруди, йому належить чи не найбільша увага в iнтер'єрi [17, с.42].

Розмiщений праворуч вiтраж є виразним вiзуальним оповiданням про легендарного угорського короля Ласло І (1077–1095), одного з найшанованiших монархiв династії Арпадiв (Іл. 2.4.14). Зображена сцена, у якiй король, звернувшись iз молитвою, розсикає скелю сокирою, щоб втамувати спрагу свого вiйська, є класичним прикладом героїчного епосу, що пронизує iсторiю багатьох народiв.

Художник надзвичайно вдало передає динамiку моменту, використовуючи рiзкi контури фiгур та перспективне скорочення. Емоцiї здивування та благоговiння, якi охоплюють воїнiв, вiдчуваються в кожному елементi композицiї. У центрі уваги постає король Ласло, вбраного в пишнi шати: червонi одежi iз золотим кантом символiзують владу та велич, а зелена сорочка iз золотим вiзерунком, виконана технiкою травлення, пiдкреслює його духовнiсть та зв'язок iз природою. Детальна проробка портретних рис надає образу короля iндивiдуальнiсть та реалістичностi. достовiрнiсть.

Особливiстю цього вiтражу є його цiлiснiсть. Усi елементи композицiї – фiгури людей, пейзаж, – тiсно взаємопов'язанi й утворюють єдине враження. Ця цiлiснiсть досягається завдяки використанню єдиної кольорової гами, повторення мотивiв та створення ритмiчної структури композицiї.

Лiва композицiя вiвтарного ансамблю присвячена вiзуалiзацiї агiографiчного сюжету iз життя святої Єлизавети Угорської (1207–1231) – представницi династії

Арпадів, яка здобула шану завдяки своїй невтомній благодійницькій діяльності та самовідданому служінню знедоленим і нужденним (Іл. 2.4.15). Згідно із середньовічною легендарною традицією, оповідь про життя святої Єлизавети оповідає про чудесне видіння: одного разу, коли вона таємно від чоловіка, який забороняв їй займатися милосердними справами, несла під фартухом хліб для роздачі бідним, її супутник побачив замість хлібів троянди. Цей епізод став іконографічною основою для символічного зображення королеви. (чудо, приписане Єлизаветі Угорській, сталося набагато пізніше, ніж те, що приписується Єлизаветі Португальській, однак закріпилося в традиції та іконографії).

У центральній частині вітража зображена фігура жіночої статі в характерному для святої хітоні синього та червоного кольорів, який символізує її приналежність до правлячої династії. У руках вона тримає троянди, що є іконографічним атрибутом, пов'язаним із легендою про чудесне видіння святої під час роздачі милостині нужденним. Центральну постать св. Єлизавети оточують група людей, деякі з них вбрані в монаший одяг, що допомагає ідентифікувати їх, як представників духовенства або святих осіб. Єдність художніх засобів та візуалізація християнських чеснот, уособлених в образі святої Єлизавети, дає змогу ефективно транслявати релігійні повчання і ідеали благодійності для широких верств парафіян у межах сакрального простору храму.

Ці вітражі є чимось більшим, ніж просто декоративним елементом. Вони є складними візуальними засобами для трансляції сакральної інформації та релігійних наративів, виконують важливу просвітницьку та дидактичну функцію, слугуючи своєрідними засобами комунікації між церквою та парафіянами у сфері релігійного знання та культури. Вітражні композиції дійсно можна розглядати, як своєрідні «вікна у світ віри», через які відкривається доступ до біблійних історій, життя святих та інших релігійних текстів. Зображення мучеництва, чудес і подвигів святих мали на меті не лише прикрасити інтер'єр храму, а й нагадувати парафіянам про зразок благочестя та жертвності на шляху служіння Богу.

Особливістю вітражів, що ґрунтуються на агіографічних сюжетах, безперечно, є те, що вони слугують способом вшанування пам'яті святих осіб та

поширення знань про їхні життєписи. Синтез художніх засобів – кольору, форми, орнаменту та символіки – забезпечує ефективну візуалізацію та популяризацію сакральних наративів у вітражному мистецтві, роблячи їх доступними для сприйняття найширшими верствами суспільства, незалежно від рівня освіченості чи соціального стану.

Концепція структурної побудови вітражних композицій відображає поєднання усталених готичних середньовічних канонів церковного монументального мистецтва із замовницькими уподобаннями доброчинців. Композиційна схема вітражного полотна відзначається багаторівневістю та складністю, де кольорова поліхромія яскравих барв гармонійно поєднується з вишуканими архітектонічними елементами, утворюючи декоративне обрамлення для центральних фігуративних сюжетних мотивів.

Вікно чітко поділене на три горизонтальні секції, кожна з яких виконує функцію сегментації віконної поверхні. Горішня секція прикрашена багатим геометричним орнаментом та витонченими архітектурними елементами, які формують декоративний балдахін, характерний для вітражів доби високої готики. Орнаментально-архітектурні мотиви демонструють прагнення митців інтегрувати естетику вітражного мистецтва в стилістичний контекст сакральної архітектури, забезпечуючи її концептуальну та стилістичну цілісність.

Найважливіші елементи композиції, зображення фігур святих і інших релігійних персонажів розміщуються в центрі вітража. Вони виконані в романтичному стилі, з великою увагою до деталей та майстерним м'яким розписом складок одягу та облич. Обидва вівтарні вітражі в нижній частині композиції містять архітектурний фриз із зображенням герба Королівства Угорщини, в оточенні рослинного середньовічного орнаменту. Геральдичний знак, як маркер патронажу свідчить про інтеграцію світської традиції в сакральний простір через візуальні методи, наявність якого засвідчує можливе меценатство чи індивідуальне замовлення від конкретної особи або інституції. У нижній частині композиції обох вітражів є написи про те, хто саме зображений на сакральному творі.

Кольорова гама вітража демонструє характерне для класичного вітражного мистецтва поєднання насичених відтінків синього, червоного, жовтого та зеленого скла, які гармонійно взаємодіють, утворюючи візуальну симфонію світла та тіні. Яскраві відтінки і складний орнамент тла повторюють середньовічні прототипи, однак трьохвимірність фігур відповідають італійським моделям. Створюючи образи художники ретельно розмальовували деталі, використовуючи емалеві фарби. Технікою гризайль опрацьовані руки, портрети, складки одягу. Вітраж виконаний у традиційній техніці кольорового скла, з'єднаного з допомогою свинцевих перемичок. Це створює ефект мозаїчного зображення і яскравого контрастування кольорів. Загальна композиція вікна має арочну форму, що підкреслює її монументальний характер та інтеграцію в архітектурний простір будівлі.

Ці вітражні роботи демонструють виразний зв'язок із традиціями вітражного мистецтва кінця XV століття, одним із ключових аспектів, яких є його композиційна структура, яка організовує візуальні елементи й визначає загальний образ твору. Художники та критики, особливо французькі, були переконані, що велике мистецтво має дотримуватись абстрактних принципів і незмінності (яким би суперечливим не здавалося визначення) природи матеріалу, функції будівлі й культурно-географічного контексту. Для художників готика була тим стилем, який найбільше відповідав вимогам урбаністичного суспільства XIX століття та створював необхідні моральні настанови духовного піднесення для нових міських класів [146, с.218].

Однак, відродження готичного стилю в XIX столітті не було простим копіюванням старих зразків. Художники того часу внесли в нього нові елементи, що відповідають духу своєї епохи. Зокрема, вони використовували нові матеріали та технології, а також розробляли нові композиційні рішення.

Майже всі вітражні майстерні Європи того періоду тісно співпрацювали між собою. Пластичні якості вітражів костелу дуже схожі за композиційним ладом, кольоровій палітрі, стилістиці образів із «мюнхенськими» вікнами в соборі Кельна, Регенсбурга, або в абатстві Святого Хреста в Австрії.

Реалізація таких масштабних інтер'єрних змін засвідчує прагнення духовенства храму до осучаснення богослужбового простору способом впровадження на той час інноваційних технічних рішень і декоративних елементів. Водночас залучення сюжетів із національної історико-культурної спадщини у вітражному оздобленні вказує на намагання інтегрувати локальні традиції в сакральний простір задля зміцнення ідентичності релігійної громади. Загалом, проаналізовані вітражі є яскравим прикладом високого рівня художньої майстерності й використання символічної образності, технічної досконалості й естетичної привабливості, властивих вітражному мистецтву доби Середньовіччя та Відродження.

Наступним етапом декоративного оформлення інтер'єру костелу святого Юрія стало встановлення вітражних композицій на бічних стінах. Створені в епоху еклектики, ці вітражі відзначаються поєднанням різноманітних стилістичних елементів. У них органічно поєднуються витончені лінії стилю сецесії з класичною орнаментикою, з відтінками рококо та бароко. Композиційна схема вітражів, образно-художні рішення та технологія виготовлення є традиційними. Усі чотири кольорові скляні полотна мають єдину композиційну концепцію та однакову орнаментальну облямівку, яка покращує єдність загальної структури кожного вітражу та загалом гармонійно вписується в храмовий ансамбль.

Орнаментальне обрамлення вітражу містить у верхній частині зображення серафима, елементи стилізованого рослинного декору та геометричні патерни, характерні для класичного стилю, що були популярні в церковній архітектурі XIX – початку XX століть. Насичений жовтими відтінками орнамент, ніби пульсує, виблискує на білому склі з мілкою чорною графікою. У нижньому ярусі декоративної рами в кожному вітражі є однакова композиційна деталь у вигляді герба, на якій зображені ініціали замовників, і дата виготовлення. Вишуканість орнаменту досягається з допомогою техніки розпису сріблом, що надає вітражам особливої витонченості. Представлений розпис є прототипом середньовічного вітражного мистецтва, що свідчить про зародження цієї унікальної техніки декорування вітражів. У XIX столітті у своїх функціональних особливостях

орнамент передусім виступає, як оберіг, магічна захисна формула, певна інформація щодо соціального чи етнічного статусу, але нічого додаткового текстом орнаменту сказати неможливо [58, с. 4–8].

Технологія нанесення срібла на скло, розроблена арабськими майстрами ще в VIII столітті та визнана одним із найбільших відкриттів у галузі розпису по склу, зазнала значних удосконалень завдяки подальшим дослідженням французьких митців і уможливила створювати вишукані вітражі та інші декоративні елементи зі скла.

Декорування дорогоцінними металами відбувається завдяки нанесення на тильну сторону скла спеціального розчину, до складу якого входить оксид срібла, після чого поверхня підпалюється. У процесі горіння іони срібла проникають у структуру скла, створюючи тонку блискучу плівку. Далі розчинник очищаємо і скло стає прозоро-жовтим. Завдяки такому процесу скло дістає широкий спектр кольорів – від блідо-жовтого до насиченого червоного, залежно від його складу, барвника та температурного режиму обпалу [52, с. 33].

Використання низько плавких компонентів у складі фарб забезпечує кращу адгезію до скляної поверхні. Завдяки цьому можна створювати складні орнаменти та зображення з плавними переходами кольору. Срібні фарби дають можливість досягти вишуканого блиску та глибини кольору, що робить вітражі, особливо ефектними в денному освітленні.

Композиційні рішення вітражів демонструють різноманітність підходів. Відкриті композиції з динамічними лініями чергуються з більш статичними, симетричними схемами. Така різноманітність композиційних прийомів свідчить про високий професіоналізм авторів цих творів.

Структурна основа всіх бічних вітражів демонструє чітку триєдиність, поділяючись на три горизонтальні частини. Вони традиційно інтерпретуються, як відображення триєдиного Бога: горішній ярус, де зображуються ангели, уособлює небесну сферу, місце перебування Бога Отця; центральний ярус, як правило, присвячений земним подіям і людським персонажам, символізує земний світ, сферу діяльності Сина Божого; нижній ярус, де можуть бути зображені демони або

інші символи підземного світу, уособлює царство темряви. Така тріадична композиція була широко розповсюджена в середньовічному мистецтві і відображала космологічні розуміння того часу.

Центральний та нижній яруси побудовані за діагональною схемою. Саме тут розміщені основні фігури композиції. Варто зазначити, що діагональна композиція, яка використовується в центральних та нижніх ярусах вітражів, є характерною рисою багатьох творів мистецтва різних епох. Вона створює відчуття руху та динаміки, а також підкреслює важливість головних образів композиції. Крім того, діагональні лінії візуально розширюють простір і надають композиції глибини.

Образ букета лілій, що повторюється в нижній частині двох вітражних композицій, набуває особливого значення в контексті загальної іконографічної програми. Повторення цього мотиву підкреслює його символічну важливість та вказує на необхідність глибокого семантичного аналізу.

Символіка рослин у релігійному мистецтві пізнього середньовіччя зазнавала значних трансформацій. Якщо пальмові гілки традиційно асоціювалися з мучеництвом та перемогою духу над тілом, то згодом у руках інших святих з'явилася біла лілія. Цей зсув у символіці пов'язаний із пізньою появою лілії в Європі. Завдяки хрестоносцям, які привезли цю квітку зі Святої Землі у XII столітті, лілія поступово стала атрибутом чистоти, непорочності та воскресіння, особливо асоціюючись з образом Діви Марії.

Однак, символічний зміст зображення лілій не обмежується релігійними конотаціями. Рослинні мотиви в мистецтві завжди мали багатошарове значення, відображаючи, як природні, так і культурні аспекти людського буття. У контексті конкретного твору мистецтва інтерпретація лілії видозмінюється залежно від загального задуму автора та культурного контексту.

Важливо зазначити, що образ завжди перевищує свій матеріальний вияв. Тобто, значення символу лілії не зводиться до її зовнішнього вигляду, а розкривається через систему асоціацій та культурних кодів, які несе в собі цей образ. Художник, завдяки зображенню, виходить за межі конкретного образу й передає більш узагальнені ідеї та поняття. У такий спосіб, повторення образу

букета лілій у вітражах є не випадковим, а свідомим художнім засобом, який дає можливість автору передати глибокий символічний зміст і створити багатошарову образну систему.

Поєднання цих двох символічних систем – рослинних мотивів та тріадичної композиції – закладає багатошарову систему значень, яка робить вітраж не просто декоративним елементом, а потужним носієм релігійних ідей, а також створює складну алегорію, яка вимагає від глядача глибокого осмислення. Лілія, розміщена на нижньому ярусі, може символізувати прагнення людської душі до небесного, до подолання земних спокус і досягнення духовної чистоти.

Аналізуючи вітраж, можемо простежити цікаве стилістичне поєднання реалістичного та декоративного підходів. Площинне трактування орнаментального обрамлення контрастує з реалістично виконаними фігуративними зображеннями святих, які вражають відчуттям глибини і пластики, завдяки майстерно використаним світлотіньовим ефектам у розписі. Художник вдало використовує світлі та темні тони, зокрема, насичені чорний та коричневий кольори для моделювання об'єму і просторовості фігур, що надає їм індивідуальності та виразності. Протилежність між реалістичними зображеннями та декоративними елементами збагачує композиційне рішення та генерує живу візуальну динаміку, яка підкреслює багатогранність художньої мови. Отже, це поєднання стилів свідчить про прагнення до синтезу традиційного та новаторського, акумулюючи в собі, як естетичні, так і змістовно-інтерпретаційні аспекти.

Цей діалог між реалістичним і декоративним, може бути проаналізовано в контексті розвитку вітражного мистецтва, що відображає зміну художніх тенденцій і світоглядних уявлень у різні історичні періоди.

Два вітражні панно, розташовані на лівій стороні нави, були спонсоровані каноніком Імре Шолтесом (Іл. 2.4.16; Іл. 2.4.17). Вітражне зображення святого Іштвана є своєрідним прикладом сакрального мистецтва, яке насичене символікою, де молитва короля набуває особливого значення в контексті угорської історії, підкреслює його благочестя, втілюючи ідеали влади, віри та опіки свого народу.

Святий Іштван, як засновник угорської держави і її перший король, був канонізований Католицькою церквою і став символом угорської нації. Його зображення в позі молитви перед Дівою Марією підкреслює духовний зв'язок угорської держави з католицизмом. Ця сцена є типовим прикладом іконографії моління, поширеної в середньовічному мистецтві.

У структурі композиції художник використовує спосіб діагональної побудови. Яскраві кольори одягу святого Іштвана, пластичні деталі орнаменту, досягнуті завдяки техніці протравлювання скла кислотами та розпису чорними фарбами, створюють ілюзію об'ємності та ефект дорогоцінних тканин і підкреслюють його високий соціальний статус. Обидві техніки, застосовані художником у декоруванні, були широко поширені в середньовічному вітражному мистецтві й забезпечували можливість створення складних орнаментів та моделювання фігур.

На тлі драматичного, насиченого темними фарбами неба, в обрамленні сяючого німба, постає фігура Діви Марії, одягнена в білі шати. У її обіймах спочиває Немовля Ісус. Плавні лінії складчастості тканин, нагадуючи мотиви сецесії, надають композиції динаміки та ритму, підкреслюючи емоційний настрій сцени. Контраст між білосніжною фігурою Богородиці та похмурим небом символізує протистояння світла й темряви, чистоти і гріха. Використання білого кольору в образі Марії є традиційним у християнському мистецтві, символізуючи її непорочність та духовну чистоту.

Пластично-просторове рішення композиції, досягнуте через світлотіньове моделювання та контрастні колористичні властивості, формує емоційну амбівалентність твору, що балансує між станами тривоги та умиротворення. Художній образ, втілюючи релігійні концепції, репрезентує естетичні домінанти епохи через синтез традиційної символіки та новітніх засобів мистецької виразності.

На цьому вітражному творі до сьогодні збереглася монограма «S.I.» (Іл. 2.4.17) (за деякими твердженнями розшифровується як «Szoltes Imre», але, на мою думку, можна це трактувати як «Szent Istvan») та хронологічні маркери «1856–

1906». Ці дати, ймовірно, позначають темпоральні межі канонічного служіння Імре Шолтеса, хоча точна інтерпретація цих часових індикаторів залишається предметом наукової дискусії.

Варто зазначити, що вітраж має надзвичайний вплив у храмовій архітектурі, виконуючи естетичну й дидактичну функцію. Він транслює релігійні сюжети й агіографічні оповіді для парафіян. У контексті цього храму композиція, присвячена святому Іштвану, розглядатися, як елемент локальної духовної традиції та відображення особистого благочестя каноніка Шолтеса.

Хронологічні маркери на вітражі можуть бути об'єктом подальших історіографічних і мистецтвознавчих досліджень. Вони потенційно можуть надати цінну інформацію щодо біографії каноніка Шолтеса, історії самого храму й розвитку сакрального мистецтва в регіоні на межі XIX–XX століть. Додаткові архівні пошуки та компаративний аналіз з іншими церковними документами того періоду могли б пролити світло на точне значення зазначених дат і розширити наше розуміння контексту створення цього сакрального твору.

Другий вітраж, присвячений темі Благовіщення (Іл. 2.4.18), являє собою витончену композицію, сповнену глибокого символізму. Сцена з'явлення архангела Гавриїла до Діви Марії, традиційна для іконографії цього сюжету, виконана у вишуканій манері, відповідно до особливостей технології вітража. Фігури архангела, одягненого в білі шати й озброєного ліліями, та Діви Марії, застиглої в мить осяяння, створюють атмосферу благоговіння й таємничості [44].

Під цією композицією монограми немає, проте присутні дві дати: «1833–1856» та «1906.III.25». Остання позначає день свята Благовіщення та явно час встановлення вітража 25 березня 1906 року, тоді, як перша залишається невизначеною.

Символіка вітража багатогранна. Голуб, що зображений у горішній частині композиції, традиційно інтерпретується, як символ Святого Духа. Лілії, які тримає архангел, є універсальним символом чистоти й непорочності, але в контексті заданого сюжету вони набувають додаткових значень. Лілія, може символізувати також воскресіння, материнство, а її білий колір – духовну чистоту [68, с. 59].

Особливу увагу заслуговує зображення щойно погашеної лампи, від якої піднімається шлейф диму. Ця деталь, на перший погляд, може, здатися незначною, однак вона має глибокий символічний зміст. Різні дослідники пропонують різні інтерпретації цього образу. Деякі вважають, що погашена лампа символізує момент прийняття Марією волі Божої і початок нового етапу в її житті. Інші бачать у ній передвістя страждань і смерті Ісуса Христа. Ще одне можливе тлумачення пов'язане з ідеєю про швидкоплинність людського життя і необхідності духовного оновлення.

Біля ніг Марії зображені фрукти, що також несуть символічне навантаження. Фрукти традиційно асоціюються з родючістю, життям і безсмертям. У контексті цього зображення вони можуть символізувати плоди землі, які Бог дарує людям, або ж плоди духовного життя, які народжуються в серці віруючого.

Отже, деталі, формують складну систему символів, яка розкриває можливості для багаторівневого тлумачення сюжету Благовіщення. Вітраж із цим зображенням є декоративним елементом інтер'єру і глибоким мистецьким твором, що об'єднує релігійну символіку, витончену художню техніку та філософські міркування про сенс людського буття і його призначення [152, с. 150].

Обидві вітражні панелі розміщені в нішах, обрамлених аркатурою, що завершується фортечною вежею в романському стилі.

З правого боку, неф костелу прикрашають два вітражі з аналогічним способом побудови композиції. Один із вітражів присвячений явленню Пресвятого Серця Ісуса сестрі Маргариті Марії Алякок (Іл. 2.4.19), французькій монахині XVII століття. Ця іконографічна тема, що набула особливої популярності в другій половині XIX – на початку XX століття, відображає глибоку шану до Євхаристії та культ Серця Христового, що поширився в католицькому світі. Встановлення цього вітража в 1906 році було ініційовано і фінансово підтримане гімназійним учителем та духовником Шандором Фібігером, про що свідчить дата й монограма «F.S.» на вітражі.

Трирівнева композиція вітража вражає яскравістю кольорів та динамікою фігур, чие діагональне розташування підкреслює момент сакрального спілкування.

Центральними персонажами є Ісус Христос і сестра Маргарита Марія Алакок, зображені на тлі світлих і сірих хмар, які утворюють небесну сферу. З-за хмар з'являються ангели, доповнюючи небесну сцену. У нижній частині композиції розташовані лілії, традиційний символ чистоти й непорочності, що асоціюється з Дівою Марією та святими.

Особливо символічним є те, що Ісус стоїть на вівтарі, у тому місці, де зазвичай розташовується таїнство Євхаристії. Цей образ підкреслює тісний зв'язок між явленням Пресвятого Серця Ісуса сестрі Алакок і культом Євхаристії. Відомо, що сестра Маргарита Марія Алакок мала глибоку відданість Євхаристії, і саме через неї було поширене вчення про культ Серця Христового [113, с. 126].

Вітраж є яскравим прикладом синкретизму релігійних і мистецьких образів. Він поєднує в собі традиційну іконографію католицизму з елементами модерну, що виявляється в динамічній побудові композиції, насиченості кольору та використанні світлотіні.

У 1911 році вітраж з образом Успіння Йосипа (Іл. 2.4.20), створений на кошти колишнього плебана Йозефа Бенкьо, став художнім акцентом у декорі другого вікна церкви. На нижній частині вітражу можна побачити монограму «BJ», яка є ініціалами Бенкьо Йозефа [51]. На той час він уже обіймав посаду сотмарського каноніка.

Вітраж має арочну форму, що відповідає архітектурним особливостям церковної споруди. Він зображує багатофігурну композицію, яка є зразком сакрального мистецтва, втіленого в монументальній формі вітражного панно. Іконографічна програма вітражу побудована на чітко вираженій ієрархії образів. Горішня частина композиції, зайнята фігурою серафима, символізує небесну сферу та безпосередню присутність божественного. Середня частина, де зображена група ангелів на хмарах, виконує роль перехідної зони між земним і небесним, чим підкреслює ідею посередництва небесних сил [44].

Центральна сцена, розташована в нижній частині вітражу, є ключовою для розуміння його змісту. Вона зображує успіння святого Йосифа, оточеного фігурами Христа, Діви Марії та ангелів. Кольористична гама вітражу насичена символічними

значеннями: червоний колір асоціюється із жертівністю та божественною любов'ю, синій – з небесною сферою та чистотою, золотий – з божественністю та величчю.

У нижній частині вітражу присутній медальйон із написом «B-S», що може вказувати на ініціали донатора.

Технічно всі вітражі виконані з використанням свинцевих перемичок, що з'єднують між собою фрагменти кольорового скла. Це традиційна техніка, застосування якої дає створювати складні композиції та забезпечує структурну цілісність вітражу. Технічна та художньо-образна сторона виконання цих вітражів є свідченням високого рівня майстерності, характерного для європейського мистецтва кінця XIX – початку XX століття. Переглянувши багато візуальної інформації можемо констатувати, що вітражні твори з подібними композиційними схемами та стилістичними особливостями можна зустріти в багатьох храмах Європи й Америки, що свідчить про широке розповсюдження цієї категорії мистецтва. Відомі майстерні, такі, як німецька «Meyer and Sons» у Мюнхені й австрійська «Tirolese Art Glass Company» в Інсбруку, спеціалізувалися на створенні релігійних вітражів, які відзначалися високою якістю художнього виконання і глибоким духовним змістом, продовжуючи традиції Готики та Відродження. Вони є яскравим прикладом синтезу мистецтва, релігії та символізму.

Цікавим і дещо відмінним від традиційних рішень є оформлення інтер'єру внутрішньої каплиці в Ужгородському замку (Іл. 2.4.21). Замок, колись володіння могутніх феодалів, згодом перетворився на осередок духовності. У 1775 році, на прохання єпископа Андрія Бачинського, австрійська імператриця Марія-Терезія передала замок Мукачівській греко-католицькій єпархії, яка з 1780 році розмістила в ньому богословську семінарію (проіснувала аж до приходу Радянської влади в 1945 році) [37]. Цей історичний факт наклав свій відбиток на інтер'єр каплиці, де гармонійно поєдналися елементи сакрального мистецтва та світської культури.

Одним із найвишуканіших елементів декору каплиці є вітражі, виконані в класичній техніці з ніжно-рожевого, жовтуватого, зеленуватого та майже прозорого скла, характерного для стилю модерн. Прозорість скла, доповнена

ефектом фактурности, який створюється дрібними повітряними бульбашками, дає можливість світлу м'яко розсіюватися на весь простір, наповнюючи капицю ніжним, мерехтливим сяйвом, яке створює атмосферу спокою і умиротворення, що цілком відповідає призначенню приміщення. Композиційно вітражі вирішені за принципом великих скляних модулів, об'єднаних металевою сіткою у загальну композицію.

Конструктивне рішення вітражів демонструє виняткову пластичну виразність. Ажурна структура свинцевих спайок, що обрамляють скляні сегменти, створює ефект візуальної невагомості. Геометричні візерунки, утворені перетином скляних елементів, створюють динамічну світлотіньову гру, яка своєю фактурою апелює до традицій фахверкової архітектури та аспектів декоративного мережива. Металеві з'єднання, що утворюють ритмічну структуру прямокутних модулів з акцентованими ромбічними елементами на точках перетину, не лише виконують конструктивну функцію, але й вносять додатковий графічний вимір у загальну композицію, що посилює просторову глибину та підкреслює тектонічну виразність всього ансамблю.

Декоративна кайма є типовим композиційним елементом для стилю модерн, який суттєво вплинув на мистецтво вітражу на початку ХХ століття. Утворена з простих геометричних форм вона вдало обрамлює вітражі, доповнює загальну композицію і підкреслює їхню роль, як самостійного елементу декору.

Схеми побудови вітражів формувалися під впливом різних стилів і епох, від давніх традицій до модерних експериментальних течій. Аналогічні орнаментальні вітражі в минулому використовували в храмовій архітектурі на території Західних земель України. У науковій праці Ірини Гах «Храмові вітражі Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століття: західноєвропейський контекст (становлення, художні особливості, проблеми реставрації)» говориться: «Для того, щоби простежити розвиток храмового вітражного мистецтва на території Галичини звернемось до пам'яток українського церковного мистецтва давнього періоду. Надзвичайно важливу інформацію щодо класичних вітражних вікон українських культових споруд містить збірка ікон Національного музею у Львові. Ціла низка пам'яток

характеризується широким впровадженням у сюжет твору суто архітектурних або архітектурно-пейзажних мотивів, які використовуються, як тло для канонічних сюжетів» [17, с.12]. В архітектурних зображеннях ікон чітко проглядаються вікна в підбанному просторі храму з орнаментальними вітражами, де густа сітка рапортної композиції, складена із чотирикутних, шестикутних, круглих – відомих, як «лунні» скельця, які були найбільш вживаними в заскленнях українських храмів. Науковиця робить висновок, що: «Ікони XVII століття не тільки засвідчують широке використання вітражів у церковній архітектурі того часу, але й досконалу обізнаність майстрів-виробників цих вітражних вікон у всіх технологіях виготовлення кольорових композицій із використанням листового скла та металу» [17, с. 12].

Наприкінці XIX століття у культовому будівництві почали широко використовувати декоративне оздоблення з елементами мавританського стилю. Прикладом може слугувати ще одна пам'ятка архітектури Ужгорода – синагога виконана в помпезному романтичному стилі, до якого вплелися візантійські й арабо мавританські мотиви (Іл. 2.4.22). Щодо дати зведення та її відкриття, а також прізвищ архітекторів, що розробили проєкт, відомості різняться. Одні джерела (Йосип Кобаль «Ужгород відомий та невідомий», Сергій Федака «Ужгород крізь віки») зазначають, що вона була зведена в 1904 році за проєктом архітекторів Дюли Паппа й Саболча Ференца, які збудували таку ж синагогу і в столиці Австрії. За інформацією з вільної енциклопедії «Вікіпедія» відкриття першої залізобетонної споруди Ужгороду відбулося в 1910 році, а авторство проєкту належить передовим австро-угорським архітекторам Людвігу Ферстеру та Фрідесу Феслу, які звели її в 1904 році [106].

Зовнішнє і внутрішнє оздоблення виконували: віттар – Мейбохм із сином; вітражні роботи – Мікса Рот; [154, с. 27] розпис інтер'єру – Гейза Фені; мозаїчні роботи – Петер Мелокко; робота з керамікою – Хан Я. Із цементу виконано зовнішній декор кенаси – фігурні елементи навколо вхідних дверей, орнаменти вікон. У середині куполоподібний дах підтримують у мавританському стилі підковоподібні й мережеві арки із білого мармуру. Стиль будівлі визначають, як

неомавританський, а все через неймовірну ажурність кожної лінії будівлі. Найяскравішим елементом фасаду будівлі був центральний балкон із зображенням Зірки Давида, вписаної у велике коло. Один із написів на будівлі свідчив «Побудовано в 5694 за єврейським календарем» [21].

Ошатність інтер'єру храму підкреслювали витончені ліпні орнаменти, що в гармонійному поєднанні з різнобарвними вітражами створювали атмосферу урочистості та духовності. Повний мистецтвознавчий аналіз декоративного оздоблення вікон ускладнюється через часткову втрату автентичних елементів. На фасадній стіні оригінальні вітражі замінено імітаційною плівкою, що унеможлиблює цілісне сприйняття первинного архітектурно-художнього задуму. Деякі фрагменти вітражів є сильно пошкоджені і вимагають термінової реставрації.

Архітектурно-художній аналіз вітражного комплексу першого ярусу колишньої синагоги (нині філармонії) розкриває складну еволюцію декоративного оздоблення споруди. Збережені орнаментальні вікна належать до раннього періоду функціонування будівлі, як сакральної споруди, що надає їм особливої історико-культурної цінності (Іл. 2.4.23). Автор вітражних творів Мікса Рот, засновник угорської мануфактури вітражного мистецтва. В 1884 р. під його керівництвом почала роботу студія «Miksa Róth Glass Painter» на вулиці Дохань, 10, а потім на вулиці Сіп, 10 [125]. Його майстерня виготовляла численні вітражні твори, що прикрашали архітектурні пам'ятки міст Австро Угорської імперії.

Архітектонічна композиція вітражного ансамблю являє собою складну ієрархічну структуру, у якій домінуючу роль відіграє центральне прямокутне вікно з виразною вертикальною віссю, увінчане круглою розеткою. Завдяки геометричному членуванню розетка набуває символічного змісту, оскільки шестипелюсткова форма відсилає до знакових мотивів юдейської сакральної традиції.

Єдність ансамблю забезпечується витонченим використанням декоративної кайми, що огортає всі три панелі. Стрічковий орнамент зі спіралеподібним мотивом формує динамічний ритм, організовуючи сприйняття центральних площин і

підкреслює архітектурну логіку композиції, де центральний об'єм гармонійно взаємодіє з двома вузкими бічними панелями, завершеними арковими елементами, прикрашеними квітковими мотивами.

Завдяки майстерному поєднанню вертикальних і горизонтальних ритмів досягається композиційна цілісність, у якій кожен елемент підпорядкований загальній художній концепції.

Технологічне рішення демонструє майстерне поєднання різних вітражних технік: протравлення і розпису, що особливо виразно проявляється в центральному флоральному мотиві. Ромбоподібна сітка, що заповнює решту площини, перегукується з настінними розписами, створюючи цілісний декоративний ансамбль. Символічна насиченість проявляється через повторюваний мотив лілії в кожному ромбі – квітки, що в сакральному мистецтві часто символізує чистоту та духовне просвітлення [47, с. 84]. Колористичне рішення, побудоване на нюансах жовто-зелених відтінків, відображає вплив готичної вітражної традиції, але інтерпретованої через призму модерної естетики початку XX століття. Стилiстично вітражі демонструють синтез середньовічних традицій із тогочасними художніми тенденціями характерними для синагогальної архітектури того періоду.

Особливої уваги заслуговує контраст між вітражами першого та другого ярусів, що відображає різні етапи формування архітектурного образу споруди і зміну її функціонального призначення.

Цікавий композиційний ансамбль у другому ярусі з південної і північної сторін приміщення, формують три групи, кожна з яких включає два великі видовжені вікна з круглим завершенням і круглою розеткою посередині (Іл. 2.4.24).

Зі слів Володимира Кузнецова, «ці вікна були виготовлені пізніше, між 70 – 80-ми роками, вони були встановлені на місці втрачених автентичних вітражів. Їх виконала Львівська реставраційна майстерня, а саме Ігор Швець» [164] і допомагав йому В. Кузнецов. Мозаїчний вітраж, який органічно доповнює загальну архітектурну концепцію, композиційно пластичне рішення, якого перегукується з вітражами, розташованими в першому поясі, складається з

своєрідних модулів безбарвного скла, які візуально нагадують квіти. Завдяки смужкам жовтого кольору, якими вони окреслені й декорованим ромбам насиченого червоного відтінку в місцях їхнього перетину, досягається ефект мерехтіння. Вітражне полотно обрамлене смугами синього, блакитного та білого кольорів, для гармонійного врівноваження композиції.

Лаконічність форм підсилює структурну логіку композиційного ладу, тоді, як мереживо свинцевих перемичок формує складний орнаментальний ритм. Динаміка, що виникає у взаємодії ліній, колірних акцентів і фактури з ефектом морозу, створює особливий візуальний темпоритм, характерний для сакрального мистецтва цього періоду.

Загалом, вітраж поєднує художню майстерність і технічну досконалість, відображаючи гармонію форми, кольору та ритму.

Під час Другої світової війни саме тут, в ортодоксальній синагозі, було місце збору ужгородських євреїв для відправки в гетто і згодом – у концтабори. Після війни синагога втратила своє первісне призначення. Ужгородське єврейство було знищено, з одного тільки Ужгорода було вивезено до Аушвіцу майже 14 тисяч євреїв. Синагогу зачинили, а під час окупації перетворили на склад.

Пізніше радянська влада передала її під філармонію і провела там так звану реконструкцію «для потреб сучасності». Всередині будівлю розбили на два поверхи (на рівні балкону, де молилися жінки), а купол закрили бляшаною черепицею. До цього «переобладнання» в зал синагоги через вітражі на вікнах потрапляло світло, яке «розмальовувало» інтер'єр різними кольорами. А ще всередині приміщення одразу можна було побачити центральну частину синагоги. Також радянська влада знищила і всю релігійну символіку на будівлі: до прикладу, балкончик над входом у глибині, якого було велике вітражне вікно-розетка, що більш характерне для готичної архітектури, прибрали [66].

Вітражне оздоблення каплиці Юди Тадея присвячене Преосвященному Владиці мученику Теодору Ромжі, визначній постаті в історії Греко-Католицької Церкви (Іл. 2.4.25). Єпископ Ромжа виявив непохитну відданість своїй вірі та принципам, категорично відмовившись від співпраці з радянською владою в

спробах ліквідації Греко-Католицької Церкви. Його позиція щодо збереження єдності з Римським Апостольським Престолом призвела до фатального рішення державних органів про його фізичне усунення в 1947 році. Вітраж каплиці був створений у 2001 році, за сприяння ректора духовної семінарії єпископа Іоанна Семедія та проректора отця Йосифа Вереша, художником Ю. Копанським [162].

Ключовою ідеєю цього вітражного твору було створення образу заступника та покровителя Греко-Католицької Церкви, молитвенника до Пресвятої Богородиці з проханням про її заступництво та благословення. Поєднання образів духовного наставника – мученика Теодора Ромжі та Мукачівської Богородиці символізує єднання небесного й земного, божественного й людського, що є невід’ємною частиною християнського віровчення.

Композиційна структура вітража характеризується діагональною організацією елементів. У правій частині композиції зображено Мукачівську Богородицю, замкнену в коло. Це іконографічне явлення поєднує сакральну символіку з природними елементами. Художник майстерно використовує великі колірні площини для відтворення небесного простору, які візуально корелюють із формами, що репрезентують карпатський ландшафт. Цей прийом створює гармонійний зв’язок між небесним і земним, що відображає протиставлення духовного й матеріального.

У лівій частині вітража домінує постать Теодора Ромжі. У руках він тримає символічне зображення церкви, що підкреслює його роль духовного пастиря та захисника віри. Його іконографія включає класичні атрибути святості, такі, як німб, а також елементи, що вказують на його земне життя і служіння: зображення місцевості, де він жив, та єпископське облачення, що підкреслює його духовний сан. Митець використовує червоний колір його одягу, як символ жертвності, страждання за віру.

Вітраж виконаний у поєднанні традиційної і техніки тіффані [153]. Для досягнення більшої виразності орнаментальних елементів на одязі застосовано додаткову обробку скла піскоструменевим гравіюванням. Деталізація портрета, рук, архітектурних елементів і драпіровок досягнута завдяки розпису червоно-

охристою та чорною фарбами. Колористичне рішення базується на багатій палітрі кольорів львівського скла. Усі елементи композиції просякнуті символічним значенням. Пластичне рішення та ступінь деталізації образів вітражу безпосередньо залежать від ретельної розробки технологічно обґрунтованої форми нарізки скла. Важливим аспектом є також врахування технічних характеристик, що стосуються виконання скріплення скляних елементів металевим профілем. Це включає в себе такі параметри, як товщина металевого профілю та точки спайки, які суттєво впливають на якість і довговічність кінцевого виробу. Правильна технологія нарізки та скріплення забезпечує надійність конструкції і грає важливу роль у естетичному сприйнятті вітражної композиції. Сюжетну частину обрамлено смужкою, на яку нанесено візерунок піскоструйною технікою та напис Сщмч. Теодор Єппь. Мукачевський (Священномученик Теодор Єпископ Мукачівський).

Досліджуваний вітраж поєднує художні й фактологічні характеристики, що відображають історичну пам'ять і духовні цінності греко-католицької спільноти, втілюючи їх через візуальні форми сакрального мистецтва.

У цьому ж комплексі з каплицею розташована церква Перенесення мощів Блаженного Священномученика Теодора Ромжі. Горішній ярус вівтарної частини прикрашає символічний вітраж, виконаний у 2021 році Ігорем Сідуним, який зображує Святого Духа у вигляді голуба, оточеного променями світла (Іл. 2.4.26) [162]. Виконаний у модерністській манері, вітраж поєднує традиційні іконографічні елементи з новаторськими абстрактними формами, які інтерпретують хрест. На тлі ритмічно побудованих форм, симетрично розміщено букви Альфа (початок) та Омега (кінець). Аркоподібна форма композиції резонує з формами вівтарних ікон, доповнюючи загальну архітектурну композицію храму. Кольорове рішення базується на гармонійних співвідношеннях охристих і голубих тонів, доповнені білим сульфітним і прозорим склом. Виконаний у техніці Тіффані, що забезпечує його високу якість і довговічність.

Орнаментально символічні вітражі з'явилися в Горянській Ротонді (Іл. 2.4.27), унікальній пам'ятці романо-візантійської архітектури з рисами

великоморавської архітектури, найдавнішому храмі Закарпаття, у 2004 році за сприяння настоятеля Йосифа Вереша, виконані Юрієм Копанським.

Два невеликі вікна ротонди та три вікна нефу декоровані геометричними вітражними композиціями (Іл. 2.4.28). Композиційна структура побудована на рапортних повторях хрестиків, вписаних у коло, вздовж вертикальної осі у два ряди. Геометрична чіткість та ритмічна організація композиції поєднуються із символічним змістом елементів. Орнаментальний мотив є компонентом сакральної формули, тому тлумачиться відповідно до власної конфігурації та кольору. Кольорові елементи орнаменту доповнюються сріблясто-сірими відблисками прозорого перламутрового скла. Вітраж зроблений у техніці Тіффані, скріплений мідною спайкою, що дало змогу виконати його з дрібних шматочків кольорового скла.

У просторі храмового інтер'єру, над хорами на фасаді ротонди, розміщено вітражну композицію «Покров Божої Матері», (Іл. 2.4.29) створену майстром Л. Баником. Твір, виконаний у техніці Тіффані, представляє собою люнетну композицію, що стилістично апелює до візантійської іконографічної традиції [162].

Композиційна структура вітража характеризується центричною симетрією, де домінантою виступає образ Богородиці в традиційному червоному мафорії. Іконографічна програма твору включає канонічні атрибути: молитовний жест піднятих рук, білий омофор, як символ покрову і стилізовані грецькі літери, так звані контрактури. Композиційне рішення завершується циркульним золотистим обрамленням, що підкреслює сакральну значущість образу.

Хроматична структура вітража базується на традиційній іконографічній палітрі, де взаємодіють червоний, синій, золотистий і білий кольори. Світлопроникність кольорового скла забезпечує формування специфічного сакрального середовища в інтер'єрному просторі храму.

Художньо-пластичне рішення твору демонструє відповідність канонічним принципам православної іконографії, що виявляється в площинності й умовності зображення, високу графічну виразність, що досягається завдяки чітким лініям і символічному використанню кольору. Технічне виконання вітража

характеризується високим рівнем професійної майстерності, що відображається в прецизійності деталювання та якості монтажних з'єднань скляних елементів.

На початку 2017 років, у сакральному просторі шпитальної каплиці на вул. Івана Чендея розміщено два вітражні твори, авторства Юрія Копанського, що формують єдиний ансамбль, об'єднаний євхаристійною тематикою і художньо-стилістичним вирішенням (Іл. 2.4.30). Композиційна структура вітражів базується на принципах симетрії і центричності, де домінантними елементами є сакральні символи християнства – євхаристійна чаша і хрест, вписані в круглі медальйони. Іконографічна програма вітражів розкриває богословський зміст таїнства Євхаристії через систему традиційних християнських символів та їхню модерністську інтерпретацію.

У першому вітражі центральним елементом є стилізована євхаристійна чаша, декорована геометризowanym орнаментом із червоно-синіми акцентами, що в християнській символіці репрезентують євхаристійні дари. Другий вітраж представляє хрест із симетрично розташованими гронами винограду, які в іконографічній традиції символізують кров Христову, пролиту за спасіння людства. Композиційна єдність обох вітражів підкреслюється радіальною структурою променів, що розходяться від центральних медальйонів, створюючи візуальний ефект божественного сяйва через використання прозорого, блакитного й золотистого скла.

Архітектоніка вітражів характеризується чітким геометричним членуванням площини та ритмічною організацією декоративного обрамлення, де орнаментальні мотиви виноградної лози поєднуються з геометричними елементами в синьо-жовтій колористичній гамі. Технічне виконання демонструє майстерне володіння вітражною технікою тіффані, де кольорове та фактурне скло огорнуте мідними стрічками спаюється олов'яним припоєм. Вертикальна спрямованість композиції, характерна для готичної традиції, гармонійно поєднується з модерністською інтерпретацією форм і символів, створюючи синтез традиційної християнської символіки та сучасного художнього мислення.

Колористичне рішення вітражів, побудоване на взаємодії золотистих, синіх і червоних тонів підкреслює цілісний художній ансамбль, що органічно поєднує богословський зміст, художню виразність і функціональне призначення в контексті сакрального простору.

Греко-католицька церква Преображення Господнього в Ужгороді, відома також як «Цегольня», (Іл. 2.4.31) є взірцевим прикладом сучасної сакральної архітектури. «Архітектурний проєкт храму розробив Петро Сарваш, втіливши в ньому принципи модерного церковного будівництва. Художнє оформлення інтер'єру здійснили провідні закарпатські митці: скульптор Олег Путрашик, який створив металеві декоративні елементи іконостасу, та художник Віктор Лавний, автор вітражних композицій» [161].

Ажурним декоруванням виділяється нетиповий іконостас (2016 року), виготовлений із вітражу в поєднанні з металевим каркасом, що представляє собою унікальне поєднання сучасного дизайнерського рішення з традиційним іконописом (Іл. 2.4.32). Конструктивно він виконаний у вигляді напівкруглої металевої конструкції чорного кольору, що складається з кількох секцій, з новими естетичними віяннями, без надлишку деталізації.

Центральну частину іконостасу формують царські врата, виконані в лаконічному геометричному стилі, на контрасті діагональних вертикальних і горизонтальних ліній, прямих і заокруглених елементів із металу, увінчані, замкненим у вітражне коло хрестом. Над ними розміщено півкруглий вітраж із зображенням Тайної вечері (Іл. 2.4.33), що завершується ще одним хрестом у верхній частині композиції. Дві скляні панелі, вбудовані в нижню частину царських воріт, показують узвичаєну сцену благовіщення (Іл. 2.4.34).

З обох боків від царських врат розташовані великі вітражні ікони: зліва – образ Господа та Богородиці з Немовлям у пурпуровому вбранні (Іл. 2.4.35), справа – образ Христа Спасителя з Євангелієм, одягненого в традиційні червоні та сині шати (Іл. 2.4.36). Ще дві вітражні ікони зправа намісна ікона Преображення Господнього (Іл. 2.4.37), зліва Миколай (Іл. 2.4.38) візуально відступають на другий план, ще більше підкреслюючи головні зображення іконографічного ряду.

Дияконські ворота розміщені майже перпендикулярно відносно намісних ікон і оформлені зображеннями архангелів Михаїла та Гавриїла (Іл. 2.4.39). Святі образи виконані в класичній іконографічній традиції, але з використанням сучасної техніки вітражу. Їм притаманне м'яке моделювання облич, рук, складок одягу. Кольорова гама побудована на насичених тонах – пурпуровому, синьому, золотистому, що ефектно контрастує із чорним металевим каркасом конструкції. На зображеннях спостерігаємо велику кількість символічних знаків.

Такий дизайн іконостасу є прикладом вдалого поєднання традиційних канонів церковного мистецтва із сучасними архітектурними формами й матеріалами.

Поряд з іконостасом на північній стіні храму розташовано дванадцять прямокутних вітражних празникових ікон (2023 року), які формують цілісну композиційну площину (Іл. 2.4.40). Художнє вирішення вітражів ґрунтується на органічному поєднанні декоративності з реалістичним трактуванням форм, що досягається завдяки майстерному світлотіньовому моделюванню. Створене в іконах умовне середовище забезпечує асоціативний зв'язок з історичним контекстом зображених подій.

Технічне виконання засвідчує високий рівень володіння автором композиційними засобами та колористичними рішеннями. Використання різноманітного фактурного скла в поєднанні з технікою розпису сприяє досягненню виразної рельєфності та монументальності фігур. Художня цінність творів підкреслюється ретельно опрацьованими деталями, орнаментальними мотивами й історичними аксесуарами, які значно збагачують оповідний аспект релігійних композицій.

У контексті розвитку церковного мистецтва, вітражні технології набувають усе більшого значення, формуючи новий напрямок в архітектурному оформленні православних культових споруд. Православна церква більш консервативно ставиться до збереження традиційних канонів церковного мистецтва, тоді, як католицизм був відкритішим до нових художніх віянь і експериментів. Історично вітраж не був типовим для православної церковної традиції в Україні, проте в

новітню добу, особливо після здобуття Україною незалежності, вітражне мистецтво активно використовується в оздобленні православних храмів і є яскравим прикладом сучасного церковного мистецтва, яке поєднує в собі традиційні й сучасні форми.

Визначаючи роль вітража в релігійних спорудах, французький дослідник мистецтва А. Шастель припускає, що унікальні властивості емоційного впливу вітража в культових спорудах західноєвропейської церковної традиції використовувалися, як альтернатива ранньохристиянським та візантійським композиціям, виконаним у сяючому дорогоцінному матеріалі мозаїк, що, теж викликало стрімку популяризацію вітража в західноєвропейській культовій архітектурі [107].

Нові можливості та виклики, з'явилися перед сучасними художниками-вітражистами в контексті створення вітражів для сакральних споруд східної християнської традиції в Україні, зокрема, в Ужгороді. З одного боку, брак усталених багатовікових традицій монументального вітража в православних церквах надає авторам більшу свободу для експериментів та пошуку нових образно-пластичних рішень, індивідуальне трактування сакральної образності кожним художником. Вітражисти прагнуть знайти особисте бачення, надати особистісного звучання релігійним сюжетам і символам у межах канонічних рамок східного християнства.

Ця ситуація створює можливості, як для нових цікавих художніх інтерпретацій, так і для подальшого зміцнення усталених традицій у майбутньому. У цьому контексті сучасний сакральний вітраж Ужгорода постає своєрідною творчою лабораторією.

Розташована на Православній набережній, церква Покрови Божої Матері (Іл. 2.4.41) прикрашена трьома вітражами. Дві іконографічні композиції розміщені в наосі. Вони були виконані за проєктом Ірини Сазонової та Бориса Васильєва в 1988–89 роках. Їхні розміри та композиційні рішення органічно інтегровані в загальну архітектурну концепцію храму, що формувалася впродовж XX століття. Цей взаємозв'язок візуального мистецтва й архітектури створює цілісний художній

образ, де вітражі служать доповненням інтер'єру і є його невід'ємною, функціональною частиною [163].

Два однофігурні вітражі, присвячені Богородиці (Іл. 2.4.42) та Ісусу (Іл. 2.4.43), вирізняються лаконічністю та монументальністю композиції. Міцні контури, виконані свинцевою спайкою, обмежують великі площини кольору: яскравого жовтого, насиченого синього та різноманітних відтінків червоного. Ця кольорова гама, характерна для візантійської іконографії, підкреслює сакральний характер зображень. Фігури Богородиці та Ісуса, розміщені в центрі композицій, постають у строго ієратичних позах, що є відсиланням до давніх іконографічних традицій.

Варто зазначити, що площинне трактування складок одягу, характерне для цих вітражів, є типовим для монументального мистецтва початку ХХ століття, яке зазнало впливу, як модернізму, так і неовізантійських тенденцій. Такий підхід акцентує увагу на сакральному змісті зображення, відходячи від натуралістичної деталізації.

Обрамлення вітражів виконане в контрастних кольорах: світло-жовтому і фіолетовому. Орнамент у вигляді переплетеної стрічки, який виконує роль обрамлення, є своєрідним меандром, символом вічності та нескінченності. Цей декоративний елемент підкреслює сакральність зображень і вписує їх у контекст візантійської традиції, де орнаменти слугували доповненням до символічних образів.

Загалом, вітражі церкви Покрови Божої Матері є яскравим прикладом синтезу релігійного мистецтва та модерних тенденцій в українському мистецтві першої половини ХХ століття. Вони є цінними пам'ятками культури завдяки своїй монументальності, лаконічності й використанню традиційних іконографічних схем.

Третій вітражний твір, виконаний у 1990-у році минулого сторіччя, розміщений у вівтарній частині храму, присвячений одній із центральних подій християнства – Воскресінню Христовому (Іл. 2.4.44). Цей релігійний сюжет, широко розповсюджений у православній іконографії, символізує перемогу життя

над смертю та є невід'ємною частиною віровчення. Його автором є відома мисткиня Ужгорода Людмила Корж-Радько [163].

У контексті духовного мистецтва представлений вітраж постає, як глибоко символічне художнє полотно, що розкриває складну теологічну концепцію воскресіння через символічну мову образотворчих засобів. Основне значення навантаження цього сюжету лежить на чуді Христового Боговоплочення заради покликання людини до нового життя [49].

Композиційна структура твору побудована за принципом канонічного зображення. Центральним смисловим і композиційним акцентом твору постає фігура Христа. Ангельські постаті, розташовані обабіч центральної фігури, формують просторову композицію. Кожен ангел уособлює певний аспект буття: один зображений на земному пагорбі, інший – у небесних хмарах. Разом вони формують символічну вертикаль, яка об'єднує земний і небесний світи, відображаючи філософську метафору про неперервність духовного досвіду, про діалектичну єдність різних онтологічних вимірів людського існування.

Колористичне рішення вітража являє собою систему взаємодії кольорів, де домінують голубий та білий тони, що створюють відчуття ефірного простору. Локальні кольорові акценти – червоний, жовтий, зелений – привносять емоційну експресію та символічну насиченість, характерну візантійській естетиці. Графічна мова твору побудована на принципі контрастного зіставлення – чіткі чорні контури підкреслюють пластичну виразність форм, а м'які тональні переходи надають образам об'ємності.

Ужгородські монументалісти, які створювали вітражі для новозбудованих та відновлених храмів, демонструють унікальний приклад професійної неперервності. Їхній творчий доробок у вітражному мистецтві базується на професійній практиці, набутій ще в 1970–1980-х роках – добу розквіту радянського монументального мистецтва.

Цей феномен є промовистим свідченням складної діалектики мистецького розвитку, де професійна майстерність і творча традиція виявляються потужнішими за ідеологічні бар'єри. Незважаючи на суттєві світоглядні відмінності радянської

та пострадянської доби, мистецтво постає, як неперервний процес передачі професійного знання та естетичного досвіду.

Ужгородські монументалісти унаочнюють принцип, за яким справжня творчість здатна долати історичні та політичні кордони, зберігаючи свою автентичну природу і професійну цілісність.

Висновки до другого розділу

Наприкінці XIX – на початку XX століття в Західній Україні, зокрема в Ужгороді, вітражне мистецтво мало поширення переважно в сакральній архітектурі. Для християнської традиції Західної Європи характерним було впровадження вітражних композицій релігійного та історичного змісту у культових спорудах. Такі вікна відігравали важливу роль у зміцненні християнської віри, оскільки концепція «духовного світла» мала глибоке теологічне значення для віруючих.

Кольорові вітражі виконувалися майстрами із Західної та Центральної Європи, що забезпечувало високий рівень художньої якості. Вітражі в матеріалі виконували тільки відомі фірми, які були добре знані в галузі храмового вітражного мистецтва й мали багаторічний досвід роботи.

Для досягнення високої мистецької якості вітражів провідні європейські майстерні впроваджували передові технологічні рішення, які кардинально змінили традиційні підходи до створення вітражних композицій. Виробничі процеси зазнали глибокої трансформації завдяки комплексному вдосконаленню техніки обробки скла та розширенню колористичних можливостей.

Принципово важливим став розвиток технологій виготовлення кольорового листового скла. Майстри освоїли методи введення унікальних мінеральних домішок, що уможливило створювати надзвичайно широку палітру відтінків - від ніжних пастельних до надзвичайно насичених та глибоких кольорів.

Технологічний арсенал майстерень включав різноманітні техніки декорування. Поряд з класичними методами розпису впроваджувалися інноваційні

прийоми холодної обробки скла, зокрема травлення, шліфування, нанесення багатошарових фарбованих емалей. Особливого значення набуло кольорове листове скло з різними фактурами й методами виготовлення, унікальних світлових ефектів - від легкого розсіювання до глибокого просвічування. Художня обробка накладного кольорового скла включала в себе продуктивно використану технологію травлення багатошарових накладів.

Усі орнаментальні деталі вітражів із зображенням святих у церкві (одяг, атрибутика) виконані саме методом травлення накладного катаного скла двох і трьох різнокольорових накладів. У вітражах (фактура одягу, рисунки облич та рук персонажів, атрибутика) передані одним зі способів розпису фарбами – тампонування та продряпування. Для цього використовувалося не накладне, а звичайне напів тоноване скло. Значний прогрес спостерігався у технологіях свинцевих з'єднань, що сприяло створенню складних композицій. Особливої виразності набули світлові ефекти через експериментування з товщиною та прозорістю скла. Технологічний розвиток значно розширив можливості вітражного мистецтва, проте основні засади світлової драматургії та символічного змісту й надалі зберігають свою актуальність, забезпечуючи тяглість і неперервність цієї унікальної художньої традиції.

Аналіз історичних джерел засвідчує, що розвиток західноєвропейського вітражного мистецтва мав два найвиразніші періоди піднесення: XII–XV століття та межу XIX–XX століть. Саме в ці епохи вітражі набувають особливого значення, спочатку як невід'ємна частина сакральної архітектури, а згодом – як декоративний елемент світських інтер'єрів. У країнах Західної Європи, та у Львові, в другому періоді, активно використовували вітражі у житлових і громадських будівлях, що стало новим етапом у їхньому застосуванні. Водночас в Ужгороді цей напрям не набув значного поширення, або ж зразки вітражного мистецтва цього періоду не збереглися, що ускладнює повноцінне дослідження його місцевої історії. У сучасному контексті вітражне мистецтво зберігає свою сакральну символіку в релігійній архітектурі водночас розвиваючись у світському спрямуванні, де

традиційна символіка переосмислюється відповідно до нових естетичних і концептуальних завдань.

На зламі XIX–XX століть у храмовому мистецтві Західної та Центральної Європи відбувається суттєва зміна вітражної традиції – поряд із фігуративними зображеннями дедалі частіше впроваджуються орнаментальні композиції. Ці тенденції виразно простежуються на прикладі ужгородських вітражів Хрестовоздвиженського собору й Георгіївського костелу.

Храмовий вітраж цього періоду набув статусу особливого мистецького твору, де форма і колір виступали не просто декоративними елементами, а потужними семантичними каналами трансляції сакральних смислів. Середньовічна традиція сприйняття вітражу як «ікони на склі» трансформувалася, але зберегла глибинний комунікативний потенціал.

Стильова палітра фігуративних вітражів презентувала широкий спектр мистецьких напрямів. Неоготика інтерпретувала середньовічні іконографічні канони, модерн (сецесія) пропонував м'які лінії й органічні форми, символізм наповнював образи глибокими метафорами, а реалізм забезпечував підвищену деталізацію та наближеність до природних форм.

Таким чином, вітраж початку XX століття постає як винятковий мистецький феномен, що поєднав у собі технологічні новації, стильові пошуки й глибоку символіку. Він створив складну систему знаків, здатну передавати найтонші духовні смисли через взаємодію кольору, світла та форми, формуючи простір діалогу між глядачем, мистецтвом і сакральною традицією. Вітражне мистецтво залишається живим свідченням вічної людської потреби у красі, символах і духовному осмисленні світу.

РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВІТРАЖІВ УЖГОРОДА другої половини XX –XXI СТОЛІТЬ

3.1. Типологія зразків вітражного мистецтва радянського періоду другої половини XX століття в Ужгороді

Проаналізуємо мистецький здобуток закарпатських художників у сфері вітражного виробництва, які вплинули на формування характерних рис і традицій художньо-образних рішень таких як: умовність трактування образів, символічність та декоративність композицій, локальність кольорових рішень. У період становлення й розвитку монументального мистецтва XX століття тематичні та декоративні вітражі репрезентують матеріальну частину культурної спадщини Закарпаття, і відповідно до власних концептуальних особливостей, стають невід’ємним художнім елементом міської архітектури. Треба зазначити, що висвітлення цих питань є дедалі важливим і актуальним, через те, що кількість ужгородських вітражів невпинно зменшується з кожним роком.

Мистецтво кожної епохи невід’ємно зв’язано з національною культурою і історичними умовами, з рівнем духовного життя людей. Радянське монументальне мистецтво розвивалося на основі ленінських ідей про його значення і роль у народному житті, ідей, які знайшли своє втілення, зокрема, у так званому ленінському плані монументальної пропаганди. Упродовж понад 70 років Радянське монументальне мистецтво нагромадило значну й різноманітну спадщину, багату жанрами, творчими манерами, образним ладом, зокрема, й у галузі вітражу [20].

У різні історичні періоди монументальне мистецтво виконувало важливу ідеологічну функцію, спрямовану на формування системи образів та принципів художньо-образної побудови композицій. Середньовічний вітраж у культових спорудах був потужним інструментом візуальної пропаганди, який робив складні релігійні віровчення доступними для масового сприйняття та сприяв регулюванню

суспільних взаємовідносин того часу. Аналогічну функцію виконувало монументальне мистецтво радянської доби, покликане популяризувати ідеї радянської влади та принципи соціалістичної системи.

Незважаючи на те що ідеологи соціалістичного мистецтва акцентували увагу на унікальності радянської монументалістики й категорично заперечували її зв'язок із середньовічними зразками, в Україні поступово формувалося самостійне мистецьке явище. Це явище відзначалося власними традиціями й завданнями, поступово переходячи від декоративних форм до створення складних образних і змістовних композицій, навіть у межах жорсткої ідеологічної цензури [81, с.78].

У період становлення та розквіту монументального мистецтва ХХ століття тематичні та декоративні вітражі репрезентують матеріальну частину культурної спадщини України й відповідно до власних концептуальних особливостей, стають невід'ємним художнім елементом міської архітектури. Радянське монументальне мистецтво, що формувалося, як мистецтво тимчасових пам'ятників, святкової прикраси міста, плаката – поступово перетворювалося в невід'ємний компонент будівництва у вигляді меморіальних комплексів, міських ансамблів, інтер'єрного стінопису, вітражного живопису громадських будівель [81, с.79].

Постійній змінності тематики, кольорової гами та психологізму вітража сприяє дух епохи, що неодмінно впливає на процеси становлення мистецьких цінностей у суспільстві, адже вітраж – це не тільки контур і колір, але й синтез художніх прийомів і стилістичного спрямування. Жанрова специфіка та філософський аспект мистецько-світоглядних дискурсів становлять невід'ємну частину композиційної структури. Саме тому необхідно визначити та розкрити художні особливості, що на тлі міської архітектури підкреслюють культурне значення вітражних композицій ХХ століття.

Вітраж радянської епохи не є наслідуванням чи копіюванням середньовічних традицій, а вирізняється модернізацією та оновленням технік виконання, що відображає загальні тенденції радянського мистецтва. Він приваблює художників багатством виражальних засобів, здатністю впливати на простір і зорovo трансформувати середовище, створюючи гармонійні та вражаючі композиції.

Радянський вітраж має силу не лише декоративного чи ілюстративного мистецтва, але й виконує важливу ідейну функцію. Він здатен передавати глибокі ідеї, відображати сутність буття в символічній та алегоричній формі, викликаючи сильні емоційні враження та надихаючи глядача. Усі ці якості можуть служити створенню художніх образів, необхідних для гуманізації функціональної, пластично маловиразної архітектури доби соціалістичного реалізму. Натомість характер індустріальної архітектури з її вільною просторовою системою, лаконічністю форм, великими площинами зашklenня створив сприятливі умови для активного застосування вітражних творів. В Україні саме архітектура дала імпульс його виникненню і різноманітному та поглибленому розвитку [104, с.11].

Для досягнення гармонії між практичністю і естетикою будівель, акцент робився на створенні зразків монументального й декоративно-прикладного мистецтва, що надавало індивідуальності типовим архітектурним проєктам, роблячи їх неповторними та впізнаваними, розкривали функціональне призначення споруди, візуально підкреслюючи її особливості й цільове використання, відігравали важливу роль у формуванні загальної архітектурної естетики, створюючи гармонійну та приємну для сприйняття атмосферу.

Вагомий внесок у розвиток мистецтва цього історичного періоду зробила політика держави, спрямована на популяризацію монументальних творів для населення. Завдяки цій політиці мистецтво стало доступним для широких верств населення, збагачуючи їхнє життя та формуючи естетичний смак.

У радянському вітражному мистецтві другої половини ХХ століття не було впливу попередніх стилів, тому що основною вимогою до художніх інтерпретацій тогочасного вітража було завдання не наслідувати традиції модерну чи готики. Навпаки, уникання схожості із цими стилями стало ключовою вимогою до вітражів того часу. Відмінність від попередніх стилів сприяла розвитку вітража, як самостійного різновиду монументального мистецтва. На початковому етапі за образотворчими якостями й основними засобами виразності він наближався до інших видів монументального мистецтва радянської доби. Проте згодом вітраж сформував власну образну мову, використовуючи специфічні можливості

кольорового скла та світла, розвинувши індивідуальні шляхи художньо-естетичного розвитку [81, с. 80].

Початок 50-х років ХХ є періодом поширення вітражного мистецтва в Україні. Трансформація концептуальних засад монументального мистецтва, інтенсивна індустріалізація та масштабна урбанізація, що відбувалися в період післявоєнної відбудови, створили підґрунтя для відродження вітражного мистецтва в новому контексті монументальних форм. Зміна естетичних пріоритетів і прагнення до створення нового образу радянської людини сприяли появі нових тематичних циклів у вітражному мистецтві, таких, як індустріальні пейзажі, портрети робітників і колгоспників. Цей процес, що тривав приблизно чотири десятиліття, характеризувався значними змінами в підходах до створення та інтерпретації скляних композицій, що дає змогу виділити два основні етапи в еволюції вітражного мистецтва.

У монументальному мистецтві в цей час виникла унікальна тенденція, яку можна назвати «мистецтвом протесту». Ця система протистояла панівній ідеології і соціальному ладу, будучи своєрідною формою культурного опору. Митці прагнули творчої свободи самовираження, кидаючи виклик офіційним догмам і обмеженням. В умовах культурної кризи та відчуження від офіційної культури, мистецтво протесту апелювало до духовності, національної культурної спадщини, фольклору, традицій, як джерела натхнення і пошуку духовних коренів нації. Використання символів, метафор і алегорій давало митцям можливість висловлювати протест і опозиційні ідеї приховано. Незвичайні форми, матеріали та техніки ставали інструментом для створення не формалізованих, унікальних творів.

Мистецький нонконформізм (мистецький супротив) із середини 1950-х аж до середини 1980-х фактично опонував «єдиному творчому методу соціалістичного реалізму». Тобто, нонконформізм у своїй суті є локальним проявом альтернативної культури. Термін «нонконформізм» трактують також як «невідповідний, неодноманітний, альтернативний, опозиційний» [22, с. 13].

Як неоднорідне явище, мистецький спротив знаходив прояви в різних формах. Тобто, це не був цілісний системний рух, об'єднаний ідеологічними чи мистецькими засадами. Швидше, це була емоційна реакція небайдужих митців на тотальну ідеологічну систему, спрямовану на придушення індивідуальності та вільної творчості. Незважаючи на всеосяжний контроль радянської системи, вона мала певні внутрішні обмеження та прогалини, що давало можливість митцям частково протидіяти уніфікації та стандартизації мистецтва [22, с. 14]. Прояви мистецького спротиву простежувалися в різних мистецьких формах – від монументальної скульптури до літератури, графіки, живопису. Така форма мистецької діяльності була не просто естетичним явищем, а потужним механізмом збереження культурної пам'яті, національної ідентичності та духовного спротиву деструктивним впливам тоталітарного режиму. Представником цієї течії в Ужгороді, можна назвати Павла Бедзира, з його роботою ми нижче познайомимось.

В Україні розвиток монументального мистецтва, зокрема вітражу, був значною мірою зумовлений впливом політичних та соціальних обставин, тісно переплітаючись із суспільними ідеологіями та настроями. Перший етап, що охоплює період з кінця 1950-х до середини 1960-х років, являв собою складний і багатогранний процес, який відзначився поступовим відходом від традиційних класичних форм вітража та пошуком нових художньо-виразних засобів, які б відповідали естетичним і ідеологічним вимогам радянського народу. У цей час відбувалося активне експериментування з матеріалами та техніками, а також переосмислення ролі вітража в архітектурному просторі. Розвиток вітражного мистецтва цього періоду відображає, як загальні тенденції розвитку радянського монументального мистецтва, так і специфічні регіональні особливості художньої культури України.

Другий етап, що тривав з 1970-х до кінця 1980-х років, характеризувався більшою свободою художнього вираження та розширенням тематичного діапазону вітражних композицій, а також спостерігається посилення індивідуального авторського стилю та інтеграція модерністських тенденцій у вітражну творчість. Вітражні композиції тематично й образно пов'язані з мистецькою спадщиною

української культури і фольклору. У творах використовуються елементи народного мистецтва та художні засоби, які можна віднести до ознак національного стилю в монументальному мистецтві. Застосовується також притаманна народному мистецтву кольорова гама, із чистими яскравими кольорами, символічність формальних рішень [81, с. 97–99].

Цей період позначений певною стабільністю політичної ситуації, зменшенням політичного тиску на представників культури й мистецтва, розширенням тематики монументальних творів, що й собі сприяє розкриттю індивідуального бачення вітража, його естетичного значення та принципів взаємодії з архітектурою. Ці етапи розвитку вітражного мистецтва були тісно пов'язані, як із загальними мистецькими тенденціями в Україні, так і з соціально-політичними процесами в суспільстві. Зокрема, періоди «відлиги» та «застою» мали значний вплив на тематику і стилістику вітражних творів, відображаючи зміни в культурній політиці держави та ступінь творчої свободи митців.

Важливо зазначити, що розвиток вітражного мистецтва в цей період відбувався не ізольовано, а в контексті загального піднесення монументально-декоративного мистецтва в УРСР. Вітраж став невід'ємною частиною комплексного оформлення громадських будівель, таких, як палаци культури, навчальні заклади, станції метро, що сприяло формуванню нового візуального образу радянського міста.

Технологічний прогрес має велике значення в розвитку вітражного мистецтва цього періоду. Поява нових матеріалів та вдосконалення технік виготовлення дали можливість митцям створювати більш складні та масштабні композиції, експериментувати з фактурами та світловими ефектами.

Мистецтво вітража у творчості художників 1980–90 х років позначене широким спектром стилістичних рішень і технологічних експериментів. Загальний характер вітражних творів цієї доби можна порівняти із постійним пошуком і самовдосконаленням художників-монументалістів, що обрали техніку вітража для виконання авторських проєктів. У зв'язку з вимогами того часу, художник самостійно знаходив власний шлях у винайденні особливої пластики, художньої

виразності, гармонійного світло-тонового та колористичного рішення. Зважаючи на те, що монументалісти в професійній діяльності часто оперували технологіями різних видів монументального мистецтва (мозаїка, рельєф), можемо зазначити, що пластичні риси та засоби формоутворення, властиві іншим технікам відбивалися і на монументальному склі, що збагатило творчість художників вітражистів новими художніми формами та мистецькими якостями [81, с.74].

Деяка станковість і плакатність перших вітражів змінюється прагненням конструктивної подачі композиційної площини, пошуком оригінальних пластичних та образних рішень. Здебільшого тематика монументальних творів в інтер'єрах громадського користування пов'язана з функціональним призначенням архітектури – медичний чи навчальний заклад, палац культури, музей, санаторій, кафе, готель тощо. Найбільш актуальними в монументальному мистецтві стають теми взаємодії людини і світу, новітніх досягнень науково-технічного прогресу, підкорення космічного простору, висвітлення визначних історичних подій, а також звернення до народних традицій і фольклорних образів [81, с. 98].

Після возз'єднання Закарпаття з Радянською Україною регіон пережив культурне піднесення. Створення обласної спілки художників, заснування Ужгородського промислового училища з акцентом на прикладне мистецтво та відкриття обласної картинної галереї стали ключовими чинниками розвитку мистецького життя краю, забезпечивши платформу для творчої самореалізації митців.

У контексті дослідження регіональних мистецьких центрів Закарпаття радянського періоду привертає увагу ужгородський «Художфонд», який відіграв суттєву роль у формуванні локального художнього середовища. У травні 1946 року в Ужгороді було створено «Ізокомбінат» – головну мистецько-виробничу установу для розвитку декоративного мистецтва регіону. Упродовж 1946–1999 років установа зазнала кількох реорганізацій. У 1999 році установу перейменовано на Колективне підприємство «Художфонд», яке об'єднувало талановитих митців і сприяло їхній творчій діяльності в нових економічних реаліях [165]. У межах цієї інституції сформувалася когорта талановитих митців, які опанували техніку

монументальної мозаїки, тоді, як вітражне мистецтво залишалося сферою діяльності обмеженого кола фахівців.

Друга половина XX століття ознаменувалася для закарпатського мистецтва періодом розквіту монументального жанру, зокрема, вітражного мистецтва. Поміж визначних митців, чиї художні ескізи та задуми були реалізовані В. Кузнецовим у вітражних композиціях, треба згадати імена видатних митців – Надії Кирилової, Петра Гулина, Людмили Корж-Радько, Аттілі Дунчака, Маргарети Берец, Ласло Гайду, Миколи Медвецького й Івана Ілько, Павла Бедзіра, Михайла Саніча, Віталія Звенигородського. Ця співпраця сприяла створенню унікального доробку вітражних творів, що відображають індивідуальні стилістичні особливості кожного з художників і вплинули на формування характерних рис мистецтва вітража.

Діяльність ужгородського «Художфонду» та внесок В. Кузнецова в реалізацію вітражних проєктів є важливим аспектом дослідження еволюції монументального мистецтва Закарпаття другої половини XX століття, демонструючи взаємодію індивідуальної творчості та інституційної підтримки в розвитку регіонального мистецтва. Однак, розпад Радянського Союзу та соціально-економічні труднощі призвели до закриття цехів та звільнення робітників. У 2006 році «Художфонд», підприємство Співки художників України, було ліквідоване з причини банкрутства [57].

Твори представників цього художнього колективу відрізняються вираженою індивідуальністю, що виявляється в унікальних композиційних і колористичних рішеннях, а також певні уподобання щодо вибору тематики. Попри різноманітність творчих підходів, твори об'єднують спільні стилістичні ознаки: монументальність, узагальненість форм, барвистість, властива декоративному мистецтву, яка підкреслює зв'язок творчості митців із національною культурою, декоративне трактування художнього образу з притаманними народній традиції кольорами та орнаментами, що наближає їх до декоративно-прикладного мистецтва краю.

Оскільки на той час доступним для виготовлення вітражів було, лише брянське скло, яке характеризувалося низькою якістю та обмеженою палітрою в десять кольорів, майстрам було складно досягати різноманітності відтінків і фактур

у своїх роботах через обмеженість доступних матеріалів та технологій. Проте їхня майстерність і невтомне прагнення до вдосконалення надихнули на численні творчі експерименти, які були своєрідним рішенням цієї проблеми. Особливу роль відігравало експериментування з нагріванням і спіканням скла. Ці процеси змінювали колір, прозорість і текстуру матеріалу, додаючи до готового виробу унікальні художні властивості.

Митці також враховували особливості виробництва кожної партії скла. Нерівномірності кольору, мікроскопічні бульбашки повітря або природні дефекти, що виникали під час виготовлення, вони вміло перетворювали на художні засоби виразності. Кожна партія скла розглядалася, як своєрідний матеріал із характером, що вимагав індивідуального підходу та творчого осмислення.

З розвитком технологій і розширенням торговельних зв'язків майстри Закарпаття отримали доступ до високоякісного ризького та львівського вальцювого скла, яке відзначалося широкою палітрою відтінків і різноманіттям фактур. Завдяки особливостям технологічного процесу львівське скло набуло багатогранної кольорової гами. Історично склалося так, що забарвлення здійснювали виключно за допомогою цапф або безпосередньо у горшковій печі. Ця техніка залишалася основною майже до кінця XX століття, тоді як у світовій промисловості гутного скла все більшого поширення набувають склопорошки [9, с. 109]. Це скло стало справжнім відкриттям для місцевих митців, адже його якість і можливості значно розширили межі їхньої творчості. Покращивши техніку виготовлення вітражів, майстри змогли досягти більш вишуканих художніх ефектів. Глибокі, насичені кольори, плавні переходи між відтінками та ефектні світлові переливи розкрили перед майстрами можливість створювати вишукані композиції, які поєднували функціональність із вражаючим художнім образом. Крім того, різноманітні фактури вальцованного скла привносили до робіт додаткові елементи об'єму й текстури, що робило кожен витвір унікальним і неповторним.

Розвиток технологій і доступ до якісних матеріалів вдосконалили техніку виготовлення вітражів і надали мистецтву Закарпаття нового естетичного звучання. Впровадження техніки литого скла в мистецтво вітражів стала важливим

етапом його розвитку. Техніка литого скла, сприяла експериментам із кольором і фактурою. Майстри могли варіювати насиченість відтінків, створювати плавні градієнти або, навпаки, різкі контрасти, а також додавати текстурні елементи, які робили кожен деталь витвору неповторною. У композиціях досягали багат шаровості та багатовимірності завдяки складним об'ємним формам, які розкривали нові горизонти гри світла й тіні. Завдяки цій техніці художники створювали твори з ефектом просторовості і пластичності.

Найбільш плідний період у мистецтві вітража представляють твори 1980–1990 років. Художні якості вітража тісно переплітаються з особливостями загального руху мистецького процесу в Україні та в Ужгороді, зокрема.

Майстри вітражного мистецтва досягають рельєфності своїх робіт, застосовуючи традиційні плоскі скляні пластини й різноманітні об'ємні елементи. Рельєфи й контррельєфи з литого скла, що додають виробу глибини та фактури, прозорі скляні краплі й поліровані кабошони, які нагадують коштовне каміння та створюють ефект розкоші, кольорові і прозорі деталі з ретельно гранованого або навмисно грубо обробленого скла, що забезпечують цікаві оптичні ефекти, а також дрібні скляні пластини, що використовуються для додаткового, тонкого декорування вітража. Упродовж кількох тисячоліть удосконалювалися різні техніки обробки скла та komponування картин. Як доречно зауважує І. Гах, «саме в період XII–XV століття були сформовані основні засади композиційного, колористичного та образно-змістовного вираження цього роду мистецтва. Високий рівень готичного вітража мав вплив на власний розвиток, а технологічні особливості виготовлення та методи обробки листового скла лягли в основу створення кольорових сюжетних вікон упродовж багатьох століть» [17].

З кожним роком кількість ужгородських вітражів невпинно зменшується, що є важливою умовою висвітлення його стану. Так до наших часів не зберігся надзвичайно цікавий і оригінальний вітраж Заслуженого художника УРСР Миколи Медвецького «Історія залізниці» 1990 року, який розташований у приміщенні залізничних кас попереднього продажу на вулиці Льва Толстого в Ужгороді. Зі слів очевидців, автор знаходить своєрідне образно-пластичне рішення для розкриття

основної теми композиції. Складна структура лінійної побудови, застосування кольорових і світлотіньових нюансів надають вітражу особливого звучання. Водночас химерність і фантастичний характер зображуваних фігур, нереальні краєвиди, що переплітаються в складну візерункову композицію вказують на прагнення митця вийти за рамки реалістичного зображення. Це був вияв художньої свободи, експериментів із формою та змістом, де традиційні декоративні можливості поєднувалися з плодами авторського задуму.

Вітраж «Космічна ера» створений закарпатським художником Аттілою Дунчаком у 1980 році (Іл. 3.1.1). У 1970-х роках талант Аттіли Дунчака яскраво розкрився в створенні монументальних робіт – декоративних композицій. Авторські твори майстра прикрашали будівлі громадського призначення. Мистецькі пріоритети митця зміщуються до малярських візій, у яких відчутне відлуння улюблених ним формотворчих прийомів обробки скла. Живопис художника вирізняється багатогранністю кольорів, ускладненими образами та асоціаціями. Композиційний лад ґрунтується на символізмі та побудований на чіткому смисловому ланцюжку розташування фігур, образів, знаків. Проте, варто зауважити, що творчість А. Дунчака належить до мистецтва часів тоталітаризму з панівним методом соціалістичного реалізму [56].

Вітраж «Космічна ера» є виразним організуючим центром головного простору будівлі аеропорту в м. Ужгород. Тут він виконує функцію стіни заднього фасаду, є гарним акцентом в інтер'єрі вестибюлю першого та фое другого поверхів і створює особливу емоційну атмосферу. Декоративне зображення утворене з трьох вертикальних площин, поділених на десять рівних секцій, що не заважає сприймати цілісно вітраж. Необмежена пластика ліній вітража, дає можливість органічно вписувати віконні модулі в архітектурний простір. Автор слугується декоративними засобами в створенні художніх образів, знаходить авторські трактування форм. Напружену міць руху підсилюють і лінійний спосіб побудови людських фігур, і співвідношення контрастних кольорів. Для формального вираження сюжету, художник використовує символи досягнення науково-

технічного прогресу у сфері освоєння космосу. В основу твору закладена тема прагнення людини до чогось нового, нестримного, до високої мрії [42].

Динамічну структуру композиції утворюють виразні силуети космонавтів у верхній частині вітража, виконаних у насичених спектральних кольорах синього й червоного, які добре читаються на світлому нейтральному тлі, контрастують із ним, і водночас створюють певну структурну цілісність. Центром твору служить зображення космічного корабля. У нижній частині, автор зображує людину в образі міфологічного героя Ікара, який летить на давінчевських крилах. Доповнюють зображення стилізовані форми найпершого літака-кажана, парашут, ракети. Вітраж умовно розділений на дві частини, але творить одну сюжетну лінію еволюційного шляху польотів людини [42].

Зображення формуються контурами свинцю, і легким штриховим розписом. Емоційне звучання підсилює колорит із його тонкою гармонією чистих спектральних червоних, синіх, прозорих, гарячих жовто-оранжевих та зелених кольорів. Художник вдало використав засоби для втілення творчого задуму: це й рисунок, і кольорові співвідношення, що надає цьому монументальному твору певну художню цінність.

Монументальне мистецтво в радянській системі використовувалося, як додатковий засіб ідеологічного впливу. Воно ставало потужним інструментом популяризації соціальних цінностей, пропагуючи ідеали праці, колективізму, прогресу та науково-технічного розвитку.

Монументальні твори, зокрема вітражі, мали на меті зафіксувати для майбутніх поколінь історичний момент, підкреслюючи досягнення радянського народу та створюючи образ нової, щасливої дійсності. Навіть коли ця дійсність була швидше бажаною видимістю, аніж реальністю, мистецтво формувало оптимістичну картину сучасності та майбутнього.

Ця функція впливала на вибір сюжетів і художніх засобів: трудові подвиги, сцени виробництва, будівництво нового життя або святкові моменти тісно перепліталися з народними мотивами, надаючи творам зрозумілого і близького широкому масам значення. У такий спосіб, монументальне мистецтво

перетворювалося на візуальну хроніку, яка одночасно оспівувала і формувала ідеологічні настанови епохи. Подібну тенденцію простежуємо у творах Івана Ілька.

Вітраж «Життя», 1984 року Івана Ілька Народного художника України, прикрашає вестибюль другого поверху будинку студентського Центру дозвілля «Ювентус» (в минулому кінотеатр «Комсомолец»). Серія з дев'яти вітражних вікон, кожне з яких містить своєрідний фігуративний твір, об'єднаних однією темою людського буття. Виразності вітражним творам надає контраст кольору та форм. Частини вітражного твору, умовно їх назвемо «Дерево життя» (Іл. 3.1.2), «Праця» (Іл. 3.1.3), «Будівництво» (Іл. 3.1.4), «Промисловість» (Іл. 3.1.5) побудовані на основі статичності. «Під водою» (Іл. 3.1.6), «В космосі» (Іл. 3.1.7), «Спорт» (Іл. 3.1.8), «Музика» (Іл. 3.1.9), «Кіно» (Іл. 3.1.10) побудовані за принципом динаміки. У цих вітражах представлено широке розмаїття художніх образів, сюжетних сцен, які зливаються в єдину картину життя. Усі ці зображення можна вважати символічними, оскільки сюжети, закладені в них, глибоко відображають дух і характер українського мистецтва періоду національного відродження.

Звернення до традицій народного мистецтва вплинуло на стильові особливості вітражних композицій. Підкреслена умовність живописно-пластичної мови сприймається, як необхідний спосіб висловлення художниками свого ставлення до події, а образне узагальнення – наслідок переживань та вражень. Можемо припустити, що центральна частина вітражної композиції «Життя» є авторською інтерпретацією символічного трактування художнього образу, характерного для творів представників школи М. Бойчука [53], які мали на меті створення нового монументального стилю в мистецтві на основі національних традицій [109]. Аналіз художньої концепції вітражної композиції Івана Ілька виявляє глибокі зв'язки з національною культурою і традиціями українського живопису. Звернення митця до зазначеної образної системи, може інтерпретуватися, як спроба художнього переосмислення етнокультурної спадщини та пошуку візуальної мови, що відповідає завданням формування національної мистецької ідентичності. Художник не навмисно обирає метод

бойчукістів. Цьому сприяла орієнтація на прості образи та народно-національний характер стилістики [108, с. 67–68].

Характерні сцени використано в живописних творах Т. Бойчука «Жінки біля яблуні» (1920), М. Рокицького «Біля яблуні» (1928), й інших. У формуванні композиційного ладу важливу роль відіграє узагальнене трактування жінок, які символізують народження, виховання, збір урожаю. Сюжетний зміст твору доповнюється образом хлопчика з блакитними птахами, що виступає символічним втіленням ідей щастя, істини та добра.

Образотворча мова Івана Ілька відзначається загостреною декоративністю, з властивою їй узагальненістю і символічністю зображуваних об'єктів і форм. Важливу роль у створенні ефекту декоративності творів відіграє виразність природної фактури матеріалів і властивих їм особливостей пластичної форми, організації лінійних ритмів, кольорових плям. У кожній окремо взятій частині художник окремо вирішує світло-кольорові і просторові завдання. Усі символістичні елементи розміщує в центрі вікна та виділяє їх завдяки контрасту насичених кольором фігур і білого тла. Автор концентрує максимальну увагу на внутрішній красі, духовності, моральності людей. Вітраж І. Ілька «Життя» є яскравим зразком, що відображає загальні тенденції розвитку вітражного мистецтва Закарпаття другої половини XX століття. Його композиція демонструє поєднання традиційних технік із пошуком пластичних та образних рішень засвідчує прагнення художника гармонійно інтегрувати класичні форми в контекст модерністських художніх течій водночас зберігаючи національну автентичність.

Робота вирізняється глибинною символікою та багатоплановістю сюжетних мотивів, що гармонійно корелюють із духом епохи, коли мистецтво вітражу слугувало потужним засобом передавання ідей соціалістичного реалізму. Водночас емоційна насиченість твору засвідчує звернення митця до етнічних витоків, що постає, як пошук нового мистецького вислову. Композиція доповнена декоративними елементами, які надають роботі пластичної завершеності, підкреслюючи її орнаментальну та концептуальну єдність. Твір демонструє симбіоз традиційних мотивів і новаторських художніх концепцій, що засвідчує

майстерність автора та його чутливість до культурно-історичного контексту. Використання методу візуального аналізу дає можливість виявити ключові символи, образи й мотиви у творчості художника, які відображають культурні, соціальні й політичні реалії того часу. Такий підхід сприятиме всебічному дослідженню культурного контексту регіону і його місця в загальноукраїнському культурному просторі.

На велику увагу дослідників заслуговують твори Заслуженої художниці України Людмили Корж-Радько. Беручи за основний мотив світ людських емоцій та взаємин, Л. Корж-Радько створює неординарні, глибоко змістовні роботи. Її образотворча манера відзначається витонченістю, елегантною лінеарністю і майстерною декоративною інтерпретацією форм. На її творчому рахунку низка декоративних вітражних полотен, характерних для неї оригінальним композиційним рішенням із міцно побудованими об'ємами. Попри єдиний стилістичний почерк, ці твори різноманітні за змістом і охоплюють широкий спектр художніх методів. Вони служать справжньою окрасою громадських і сакральних споруд Ужгорода та Закарпаття. Однак деякі з них, на жаль, були втрачені, і залишились лише у фотографіях і проєктах авторки.

Прикладом, що не зберігся – є складний об'ємно-просторовий вітраж «Історія аерофлоту», 1986 року (Іл. 3.1.11). Монументальна вітражна композиція представляє собою модерністське художнє рішення із чіткою структуризацією простору, що поєднує геометричні елементи з абстрактними мотивами. Композиційна організація твору базується на системі рапортних вертикальних і горизонтальних елементів, де кожен сегмент містить стилізовані зображення різноманітних літальних апаратів – від ранніх моделей до сучасних, доповнених символічними елементами авіаційної тематики.

Художньо-пластична мова вітража вирізняється геометричною стилізацією форм, чіткими графічними контурами й монохромною гамою з домінуванням світлих тонів. Завдяки контрастному поєднанню ритмічно повторюваних елементів, зокрема, світло-білих із темними відтінками сірого, фіолетового та

коричневого, а також акцентам насичених кольорів, створюється враження динамічності.

Технічне виконання демонструє високий рівень професійної майстерності, що проявляється в точності монтажних з'єднань, чіткості ліній і вивіреному співвідношенні прозорих і матових поверхонь. Конструктивне рішення, що надає вітражу об'ємності та опуклості, для того періоду, є унікальним і оригінальним. Вітраж гармонійно поєднує декоративну функцію з інформаційною, утворюючи цілісний художній образ, який є своєрідним літописом розвитку авіації і втіленням мрії людства про політ.

Весь цикл монументальних вітражів, виконаних авторкою в цей період, вирізняються прагненням до художньо-образних узагальнень, символізму та метафори.

«Від алхімії до атому», або інша назва «Алегорії наук» триптих, 285x125 см., 285x185 см., 285x125 см., 1985 рік. в м. Ужгород, фізичний факультет УжНУ (Іл. 3.1.12). Вітраж із найбільш актуальною на той час темою новітніх досягнень науково-технічного прогресу, чітко й ритмічно вбудований у три арочні прямокутні форми. Центр вітражного ансамблю визначає середня композиція, побудована на асоціативних плямах, символах і знаках. Двома боковими частинами авторка доповнює художній образ, зображуючи стилізовані фігури вчених. Основу художньої виразності складає орнамент із динамічних ліній і кольорових абстрактних площин. Символічності образотворчому звучанню надає колір. Авторка використовує контрастне поєднання холодного білого з напруженим червоним.

«Видатні лікарі України», 1989 р., складний у виконанні, розписний вітраж, Ужгород, медичний ф-тет УжНУ (Іл. 3.1.13). Цей вітраж вирізняється своєрідним стилістичним укладом, і нагадує скоріш графічний твір, ніж вітраж. У центрі твору зображено постаті відомих у цей час лікарів, Миколи Бакшеєва, Олександра Фединця і Олександра Кішко з їхніми індивідуальними портретними характеристиками. За основу взятий нейтрально білий колір із деякими акцентами червоного. Майстерність авторки в графічному рисунку, в умінні органічно

поєднувати площинне зображення з об'ємним трактуванням образів проявилось в оригінальній трактовці вітража. Вітраж виготовлений за традиційною технологією, зібраний із листового розписного скла впаяний у свинцеві профілі.

Особливої уваги заслуговують вітражі «Весільний обряд» 1983 року (Іл. 3.1.14), який розміщений у приміщенні на вулиці Льва Толстого в місті Ужгороді, «Балади Карпат» 1983 року – серія із шести вітражних композицій у санаторії «Сонячне Закарпаття» (Іл. 3.1.15). Композиційний лад скляних полотен побудований на принципах монументально-декоративного узагальнення. В основі сюжетів лежить прагнення заглибитися у фольклорний пласт національної культури, складні сплани народного мовлення, свята краси й любові. У них яскраво проявилися ознаки закарпатського народного мистецтва, а саме пісенного фольклору. Фігуративні сюжети наповнені рисами монументального мистецтва таких, як декоративність, образність, святковість світосприйняття. У створенні інтерпретацій народних мотивів, Л. Корж-Радько основними застосовує такі художні засоби, як стилізацію фігур, симетрію в структурі зображень, кольоровий та тональний контраст. У сміливих співвідношеннях чистих кольорів майстерно розкриваються «поетичні» образи молодих закоханих людей. Як правило, ці композиції вирізняються метафоричністю, складними пластичними вирішеннями, символізмом мови. Образна насиченість, напруга оповідальності сприяла втіленню авторського індивідуального задуму, який реалізувався в точно побудованій композиції і колористичній будові. Змістова багатозначність і глибина цих композицій перебувала в прямому взаємозв'язку зі складністю їхньої образотворчої організації. Зважаючи на те, що художники-монументалісти активно застосовували технології різних видів монументального мистецтва, зокрема, мозаїки та рельєфу. Пластичні риси та формотворчі засоби, які знайшли відображення в монументальному склі, суттєво збагатили вітраж, надавши йому нових художніх форм і виразних мистецьких якостей.

До більш абстрактного трактування, художниця вдається у вітражі, який розміщений у приміщенні художньої школи на пл. Ш. Петефі міста Ужгорода (Іл. 3.1.16). Вертикальні ритми скляних фрагментів, їхні світлотіньові та кольорові

співвідношення формують композиційну структуру полотна. Вітраж зібраний із багатьох ромбовидних кусочків скла синьо-блакитних відтінків, гармонійно доповнених світло-коричневими і прозорими скельцями, з вкрапленням контрастних оранжевих акцентів. Кольорова напруга концентрується в центрі, поступово згасаючи до низу. Головна увага зосереджується на асоціативному сприйнятті творів, що надає їм символіко-метафоричного сенсу.

Декоративний вітраж «Осінній сад» виконаний для ресторану «Леанка» в селі Середнє (Іл. 3.1.17). Сюжет композиції побудований на основі інтерпретації природного мотиву. Дві арки, обплетені виноградною лозою, утворюють композиційний центр вітража. Зображення побудоване з допомогою ритмічних чергувань і повторів стилізованих листків – елементів композиції. Відтінки теплих і гарячих кольорів у контрастному поєднанні з протилежним синім забезпечують певну колористичну єдність твору, та викликають емоційно-чуттєві асоціації.

Нові та цікаві форми на той момент, з'явилися у вітражах Надії Кирилової та Петра Гулина. Художники – графіки з нетрадиційними поглядами на естетичні можливості матеріалу, в 1980-их роках спільно створили своєрідний художньо-образний вітраж на тему «Народні оповідання» (Іл. 3.1.18) для музею народної архітектури та побуту й вітраж у дитячому садочку № 39 в Ужгороді. Простежується звернення до народних традицій, з їхнім багатством орнаментальних ритмів та кольору.

Працюючи над спільним проєктом, художники виробили власну систему образів. Вітраж «Народні оповідання» складається із семи вікон, побудованих на основі символічного узагальнення традиційних народних звичаїв, моментів людського буття. Художники використали принцип не замкненої композиції, акцент зроблено на грі контрастних форм і кольору, та ритмічному розташуванні плям. Вітраж створює відчуття святковості і внутрішнього багатства. Окрім декоративної, вітражі виконували освітлювальну функцію, якої зараз, через реконструкцію будівлі, немає.

Вітраж для басейну дитячого садка наповнений стилізованими елементами, що асоціюються з навколишнім світом (Іл. 3.1.19). Динамічні структури утворюють

абстраговані форми природних мотивів, ритмічно переплетені зі стилізованими фігурами жінок. Для зображення персонажів художники використовують свою образну мову, авторські стилістичні засоби формоутворення. Присутнє також своєрідне трактування кольору. Особливого звучання творам художників додає наявність у них виразних національних ознак.

Вітраж «Геометрична композиція» (Іл. 3.1.20), створений Маргаритою Берез у 1980-х роках, є декоративним елементом інтер'єру освітнього центру дитячої і юнацької творчості «Падіюн» на Студентській набережній. Інтегрований у масштабний віконний отвір, цей твір мистецтва виконує не лише естетичну, але й архітектурно-просторову функцію, візуально розширюючи приміщення завдяки своїй композиційній структурі та насиченій колористиці.

Однак, архітектурне рішення розміщення сходів перед вітражем створює певну дисгармонію, перетинаючи композицію приблизно посередині та порушуючи цілісність її сприйняття. Незважаючи на це, вітраж залишається яскравим прикладом синтезу традиційного ремесла та модерністської естетики.

«Геометрична композиція» Маргарити Берез являє собою визначний приклад синтезу традиційних технік та модерністських художніх концепцій у вітражному мистецтві. Твір демонструє віртуозне володіння автором, як усталеними методами роботи зі склом, так і новаторськими підходами до композиційної побудови та колористичного рішення. Структура вітража, що складається із центральної та двох бічних частин, відображає формальний підхід до організації простору, характерний для модерністської естетики.

Композиційна динаміка досягається через використання контрастних елементів: статичних геометричних форм і експресивних ліній, що перетинаються, створюючи різноманітні за розмірами та конфігурацією плями кольору. Тематичним лейтмотивом слугують стилізовані зображення музичних інструментів, зокрема, труб, які органічно вплітаються в абстрактний геометричний фон, посилюючи візуальну напругу між фігуративними та нефігуративними елементами.

Колористичне рішення вітража постає, як оригінальна мистецька стратегія, де скло слугує досконалим об'єктом трансформації світла. Прозора субстанція кольорового скла набуває властивості живого організму, здатного не просто відбивати, але й випромінювати колір, створюючи особливу просторову динаміку.

Світло, проходячи крізь різнотональні скляні площини, народжує тонку гру кольорових відтінків, перетворюючи інтер'єрний простір на живописне полотно. Кожен фрагмент вітража стає свого роду оптичним інструментом, що трансформує природне освітлення в м'яке, майже одухотворене сяйво.

Взаємодія світла та кольору в такому мистецькому рішенні демонструє можливості скла, як художнього матеріалу – здатність передавати найтонші колористичні нюанси, створювати емоційну атмосферу та формувати особливий естетичний простір.

Складність композиційної структури, що вимагає віртуозного технічного виконання, свідчить про високий професіоналізм майстра. Поєднання різноманітних за формою та розміром елементів у єдине гармонійне ціле демонструє глибоке розуміння принципів модерністської естетики та вміння трансформувати їх у контексті декоративно-прикладного мистецтва.

Аналізуючи джерела, було виявлено схожість композиційного укладу з твором відомого литовського автора К. Шатунаса, вітраж у палаці культури в Юкнайчі в Узбекистані, 1972 року.

«Код Бедзіра» початок 1980-х років, вітраж розміщений у приватній власності, за ескізом Павла Бедзіра виконаний майстром В. Кузнецовим (Іл. 3.1.21) [56]. Цей яскравий вітраж демонструє складну абстрактно асоціативну композицію, наповнену динамічними формами та насиченим колоритом.

Основу композиції складає кілька великих, вигнутих лінійних форм, що розходяться віялоподібно й утворюють певну ритмічну структуру. Кольорова палітра вітражу вибудована на контрастному діалозі теплих помаранчево-червоних і холодних синьо-блакитних відтінків. Поєднання геометризованих абстрактних площин з органічними формами, що натякають на природні структури, формує

багат шарову візуальну оповідь, навіює широкий спектр асоціацій – від космічних або технологічних мотивів до біологічних чи органічних тем.

Сприйняття цього вітражу може бути досить різноманітним і суб'єктивним, адже візуальні образи та символічні значення часто залежать від індивідуального переживання та культурного контексту глядача. Кожен глядач може вбачати у вітражі власні значення, проєктуючи на нього свої особисті враження, спогади чи уявлення. Саме ця відкритість для різноманітних інтерпретацій робить твір багатограним.

Загалом, вітраж демонструє сміливе, експериментальне трактування традиційного матеріалу та відсилає до провідних естетичних тенденцій модерністського мистецтва ХХ століття.

Цікавими структурами композицій, відповідно до вітражних технологічних особливостей, вирізняється творчий доробок художника монументаліста Ласло Гайду (1944–2021). У його творах чітко простежується прагнення до узагальнення, особливого образно-пластичного рішення. Виразність художньої мови, стилізація і усвідомлена деформація в поєднанні зі звучними яскравими кольористичними сполученнями надають творам митця неповторного декоративного забарвлення [56].

Працюючи з 1978 року художником Закарпатського обласного художньо-виробничого комбінату «Художфонду» УРСР, Гайду створив низку вітражних композицій, які до сьогодні прикрашають громадські споруди регіону. Уваги заслуговує абстрактний вітраж «Геометрична композиція», виконаний за проєктом митця у 80-х роках для головної пошти Ужгорода (Іл. 3.1.22). Ця робота стала яскравим елементом інтер'єру, що суттєво збагачує образ будівлі, демонструючи майстерність автора в створенні монументальних декоративних композицій та його вміння органічно інтегрувати мистецький твір в архітектурний простір.

Вітраж, розташований над центральним входом, виконує свою основну функцію у формуванні унікального мікроклімату інтер'єру. Пропускаючи та трансформуючи сонячне світло, прозоре брянське скло, використане у вітражі, створює вражаючий світловий ефект. Промені, проходячи крізь різнокольорові

елементи композиції, проєктують на поверхні холу – стелю та підлогу – живописні кольорові патерни. Ця гра світла й кольору збагачує візуальне сприйняття простору та створює динамічну, постійно змінювану атмосферу, яка реагує на інтенсивність та кут падіння сонячного світла впродовж дня, надаючи інтер'єру особливої виразності та емоційного забарвлення.

Композиційна структура вітража характеризується тричастинним поділом, з ритмічним повтором орнаментального мотиву. Укладка композиційних плям демонструє вплив модерністських течій у декоративно-прикладному мистецтві ХХ століття. Кола, квадрати, прямокутники різної конфігурації та масштабу, формують структурну основу вітража. Взаємодіючи між собою, утворюють складну, але впорядковану композицію. Графічна виразність свинцевих спайок підкреслює геометричні форми, посилює динаміку візуальних ритмів та покращує чітке розмежування колірних площин, тим самим збагачуючи загальне естетичне сприйняття твору та підкреслюючи його стилістичні особливості.

Колористичне рішення вітража базується на поєднанні контрастних жовтих, синіх і червоних насичених кольорів. Співвідношення теплих і холодних тонів посилює емоційне сприйняття, динамічну напругу твору та формує цілісний візуальний образ, що органічно вписується в архітектурний контекст будівлі. Варто зазначити, що попри яскравість кольорової гами, загальне враження від вітража залишається гармонійним і збалансованим, що свідчить про майстерність автора в роботі з кольором і формою. Незважаючи на час створення, твір зберігає актуальність і сучасність візуального вирішення, що свідчить про його художню цінність та відповідність естетичним запитам того часу. Як органічна частина архітектурного ансамблю, він є яскравим прикладом синтезу архітектури й декоративно-прикладного мистецтва, демонструючи високий рівень художнього осмислення простору та майстерне використання виразних засобів вітражної техніки.

Вирізняється симетричним строєм твір, який став окрасою в інтер'єрі ІV школи, вітраж «Дерево життя» (Іл. 3.1.23) виконаний за проєктом Ласло Гайду. Представлений вітраж є яскравим прикладом декоративно-прикладного мистецтва,

виконаного в техніці класичного вітража. Композиція розміщена в арковому віконному отворі, що надає їй додаткової архітектурної виразності.

Центральним елементом композиції є стилізоване зображення дерева. Декоративну ажурну структуру композиції утворюють стовбур дерева, виконаний у насичених синіх і блакитних тонах та яскраво-червоні гілки, що розходяться від нього. Крона дерева заповнює верхню частину композиції, створюючи динамічний візерунок із вигнутих ліній та кольорових плям.

Для підсилення сприйняття композиції автор використовує контрастне поєднання теплих і холодних відтінків. Домінуючі жовті, оранжеві та червоні кольори, які створюють відчуття тепла й енергії, доповнюються холодними синіми та бірюзовими елементами.

Декоративності та ритмічності додають рівномірно розташовані по всій площині композиції червоні плями, що символізують плоди. Композиційну структуру робить цільною графічна компонента, підкреслюючи форму та посилюючи загальне враження, гармонійне поєднання абстрактних і природних форм, яскравої колористики та пластичної мови. Робота демонструє високий рівень майстерності виконання і художнього осмислення, створюючи виразний декоративний акцент в архітектурному просторі.

У колишній будівлі Хустського універмагу за проєктом Ласло Гайду був створений ще один вітраж, який відображає яскраву абстрактну композицію, де образи осінніх дерев трансформовані в орнаментальні структури, переважно зі сміливими закрученими формами відтінків червоного, оранжевого, синього та білого, доповнені лінійною графікою, що підкреслює символічний зміст твору (Іл. 3.1.24).

Фризову ритмічну композицію з акцентуючими трьома групами дерев, доповнюють символічні зображення птахів. Художник відходить від реалістичних способів зображення на користь умовної, площинної трактовки. Декоративний стиль композиції проявляється у відмові від ілюзії глибини та об'єму, світлотіні та перспективи, що надає їй площинний характер та підкреслює орнаментальну

структуру. Водночас ритмічність ліній і динамічність образів викликають відчуття пульсуючої енергії.

Особливої уваги заслуговує колористичне вирішення, у якому відчутний вплив традицій національного декоративного мистецтва. Поєднання локальних, насичених барв, їх контрастне зіставлення, надають твору емоційної виразності та символічного звучання.

У такий спосіб, вітражне панно постає як органічне поєднання архаїчних, фольклорних мотивів із новаторськими формальними пошуками, характерними для мистецтва радянського періоду. Воно вражає монументальністю, лаконічністю засобів художньої виразності та глибиною образно-символічного змісту.

Вітражне панно «П'ятнадцять республік» (Іл. 3.1.25), створене відомим закарпатським художником Віталієм Звенигородським (1931–2007), органічно вписується в архітектурний простір колишнього заводу «Ужгородприлад» (вул. Баб'яка, м. Ужгород), створюючи цілісний художній ансамбль. Композиційна структура твору базується на трьох рівнозначних панно, об'єднаних єдиною кольористичною гамою та тематичним спрямуванням і побудована на принципі ритмічного повторення п'ятнадцяти жіночих постатей, що символізують п'ятнадцять радянських республік. Вертикальна орієнтація фігур, їх мінімалістичне трактування та об'єднання єдиним монохромним синім тлом створюють відчуття монументальності та єдності. Автор, звертаючись до традицій народного мистецтва, інтерпретує їх у дусі сучасності, поєднуючи елементи фольклору, що виражені в яскравій колористиці та орнаментальності, з модерністськими тенденціями, які проявляються в спрощенні форм та геометризації композиції. Узагальнення зображення та символічність образів органічно поєднуються з яскравою декоративністю і національними мотивами. Це демонструє характерний для того періоду синтез традицій та новаторства в монументальному мистецтві.

Створюючи художні образи, Звенигородський відмовляється від класичних засобів зображення (перспективи, світлотіні, об'ємності) і вирішує композицію в площинній манері та асоціативній типізації образів. Це надає композиції

декоративності та умовності. Формально-пластичні засоби, використані художником, підкреслюють ідеологічне навантаження твору. Стилізовані жіночі постаті, як алегорії радянських республік, втілюють ідею єдності та багатонаціональності радянського народу.

Колористичне рішення, з домінуванням синього кольору та контрастними акцентами червоного, жовтого й зеленого, підсилює символічний зміст композиції. Проте художник зберігає високий рівень художньої виразності, демонструючи віртуозне володіння технікою вітражу та традиційними методами роботи зі склом.

В. Звенигородському вдалося майстерно поєднати традиційні та новаторські художні засоби, створивши монументальний образ, наповнений глибоким ідеологічним підтекстом.

Традиційних техніко-технологічних прийомів з особливим образно-художнім рішенням у своїй вітражній творчості дотримувався і Михайло Саніч, випускник кафедри скла Львівського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва (1970 року), один із відомих майстрів вітражного мистецтва свого покоління. Його творчий доробок, створений у період активної діяльності в Художфонді, включає чимало монументальних творів, виконаних у різних техніках.

Поміж визначних творів митця – серія вітражів для санаторію «Шаян» (Іл. 3.1.26), виконана в класичній техніці та доповнена графічними елементами розпису чорною фарбою. Цей ансамбль, що складається з трьох композицій, об'єднаний спільною композиційною концепцією, яка визначає загальну конструкцію кожного визначеного вітража [56]. Концептуальною особливістю творів є багатошарова інтерпретація культурно-географічного простору Закарпаття, навколо якої розгортається складний наратив, що включає в себе, як історичні події, так і природні феномени. Центральним елементом ансамблю є композиція, що візуалізує легенду про гору Шаян, яку доповнюють дві бічні композиції, розкриваючи унікальність цілющих джерел мінеральних вод.

Композиційна структура вітражного ансамблю демонструє системний підхід до організації художнього простору, де домінують принципи монументального

мистецтва: чіткість форми і структурованість. Стилiстичні особливості композиції характеризуються синтезом декоративних та символічних образотворчих трансформацій, що уможлиблює створення багатошарового семантичного простору, де кожен візуальний елемент набуває статусу складного знаку з потужним культурним потенціалом трансляції традиційного світогляду.

Просторова організація творів характеризується послідовним втіленням принципу умовної симетрії, де домінантними є дві фігури, органічно вписані (інтегровані) у стилізований ландшафтний контекст. Цей композиційний метод демонструє тісні зв'язки між людьми та природою, розкриваючи, як внутрішній світ людини взаємодіє з довкіллям. Художник демонструє, що матеріальне й духовне не є протилежними поняттями, а становлять єдине ціле, взаємно доповнюючи одне одного.

Вітражний ансамбль представлений тричастинною композицією, побудованій на абстрактно-символічних образах і виконаною в насиченій кольоровій гамі, де червоний і жовтий взаємодіють із синьо-голубими відтінками. Верхній композиційний рівень утілює концепт небесної сфери через абстраговану інтерпретацію сонячного диска, що виступає символічним посередником між фізичними та метафізичними просторами. Центральна композиційна зона представляє діалектику взаємодії людини та природного середовища через синтетичне поєднання фігуративних та абстрактних елементів. Нижній реєстр кожної панелі, вирішеної у водній тематиці, містить текстові включення, що забезпечує подвійну функцію: по-перше, вони доповнюють візуальний наратив, по-друге, слугуючи самостійним змістовим конструктом, розширює семантичне поле художнього твору.

Вітраж, який розміщений у сходовому просторі адміністративної будівлі на вулиці Фединця 7 є авторською роботою В. Кузнецова (Іл. 3.1.27). Він являє собою монументальну абстрактну композицію квадратної форми, розділеної на шістнадцять секцій металевим каркасом.

Основною ідеєю твору є багатогранність і неповторність природи, що передана через декоративні форми і яскраву кольорову палітру. Експресивність і

багата кольорова палітра у вітражі трансформується у виразні графічні форми, чітко підпорядковані технологічним вимогам вітражної технології. Композиційне рішення демонструє характерний для автора метод узагальненої стилізації та конструктивного формоутворення в розробці площинної організації твору.

Колористична структура базується на системі контрастних співвідношень: домінантний жовтий колір сонячного диску, градації блакитних і бірюзових тонів у формуванні просторових планів, коричнево-бордові акценти архітектурних елементів і білі світлові домінанти. Застосування умовної перспективи з масштабними геометризованими колірними площинами посилює композиційну виразність твору. Відчуття руху та енергії створюють стилізовані архітектурні елементи, утворені прямими діагональними лініями, які в поєднанні з аморфними й абстрактними формами, формують активний пластичний ритм. Зміщений у верхню частину акцент містить зображення стилізованого сонця.

Технічне виконання вітража демонструє високий рівень професійної майстерності, що виявляється в точності монтажних з'єднань, гармонійності колористичних відношень та вивіреному використанні світлопроникності матеріалу. Вітраж вдало інтегрований у простір сходової клітки: природне світло, проходячи крізь кольорове скло, створює виразну гру світла й тіні, посилюючи декоративні якості композиції.

Художники, які працюють із монументальним склом (вітражем) у період 70–80 років, активно шукають нові способи вираження своїх ідей. Вони звертаються до інноваційних технологій та вивчають досвід литовських майстрів, відомих своїми досягненнями у сфері вітражного мистецтва.

Як бачимо, в 1970 – 1980-х роках переважає прагнення до авторського рішення та пошуку нових форм художнього вітража та його призначення в архітектурі [81, с.103]. Цей період позначений певною стабільністю політичної ситуації, зменшенням політичного тиску на представників культури й мистецтва, розширенням тематики монументальних творів, що, також сприяло розкриттю індивідуального бачення вітража, його естетичного значення та принципів взаємодії з архітектурою. Продовжується формування специфічних рис

ужгородського вітража, зокрема, таких, як використання мотивів традиційного українського мистецтва, звернення до народної творчості. Крім засобів художньої виразності, поряд із класичною технікою застосовуються методи графічного рішення композиційної площини або живописне трактування вітража, коли, власне, роль кольорового скла відходить на другий план.

Особливе місце займають об'ємні вітражі, як нова синтезована тенденція монументального скла, що поєднує в собі різні художні підходи. Вони виходять за рамки традиційних плоских віконних композицій і можуть набувати різноманітних форм: від архітектурних конструкцій та монументальних рельєфів до певних скульптурних елементів та складних об'ємно-просторових інсталяцій. Завдяки своїй виразності та здатності пропускати світло, кольорове скло також успішно інтегрується в інші різновиди декоративно-монументального мистецтва, збагачуючи їх новими візуальними та естетичними якостями.

Формуються нові моделі авторської інтерпретації творів монументального скла, пов'язані з поширенням об'ємного вітража. Посилюється символічне та асоціативне сприйняття кольорових співвідношень, вітражу відводиться домінуюча роль в організації архітектурного простору. У такий спосіб він перетворюється на самодостатній мистецький об'єкт, а, отже, функція джерела світла відходить на другий план.

Вітраж в архітектурі набуває нового значення, стилістика монументального твору формується відповідно до архітектурної концепції, ідейної суті, просторового сприйняття. Лінійно-пластичне та просторове рішення кожного вітража обумовлюється з багатьма об'єктивними чинниками – ритмом, пропорціями, джерелами освітлення в архітектурі водночас вони мають бути взаємодоповнюючими. Залежно від функціонального призначення формуються також художньо-пластичні риси твору. Вітраж може приймати форми та функціональні якості, як вікна, так і стіни, стелі чи інших архітектурних елементів, скульптурних композицій (фонтан, світильник, декоративні елементи, перегородки у формуванні архітектурної ситуації) – необмеженість формотворчих

і естетичних властивостей докорінно трансформує функціональну концепцію класичного вітража [81, с. 134].

Своєрідну атмосферу в будівлі університету на вул. Університетській створює масштабний, біля 32 кв. метрів сюжетний вітраж (Іл. 3.1.28). У 1980 році був побудований аудиторно-лабораторний корпус. Імовірно, що декоративне оформлення інтер'єру відбулося в період 80–90 х років.

Він єдиний в Ужгороді є зразком тогочасного вітража виконаного з литого скла. Вітраж є яскравим прикладом радянського монументального мистецтва, що характеризується динамічною абстрактною композицією з особливою пластикою і образною мовою. Загалом, вітраж несе в собі чітко виражену ідеологічну спрямованість. Семіотичний аналіз образної системи твору демонструє багаторівневу структуру художніх значень, у якій кожен елемент композиції набуває додаткового смислового змісту, підсилюючи загальну ідеологічну концепцію соціалістичного реалізму.

Символічний характер художнього образу розкривається через алегоричне осмислення процесу становлення нового суспільного ладу. У цьому контексті сонце постає, як метафора комуністичної ідеології, що освітлює шлях до майбутнього, а антропоморфні елементи композиції уособлюють радянське суспільство в динаміці його розвитку та творення нової соціальної реальності.

Композиція ґрунтується на виразних колірних контрастах, де інтенсивні відтінки червоних, синіх і жовтих кольорів поєднуються зі складною взаємодією світла й тіні. Структурна організація твору спирається на використання масштабних площин, лаконічних форм та узагальнених символічних образів, що є характерними ознаками цього художнього напрямку.

Вітраж, який раніше виконував переважно утилітарну функцію освітлення, створений за новою технологією, у цьому контексті набуває статусу ключового елемента декоративного оформлення інтер'єру, трансформуючись у багатогранний об'ємний об'єкт. Використання техніки литого скла, що виникла в країнах Балтії з багатовіковими традиціями вітражного мистецтва, сприяє розширенню можливостей просторової композиції. Технологічні засоби поєднують класичні

методи обробки скла із сучасними інноваційними підходами, що сприяє досягненню якісно нового рівня естетичної виразності. Застосування такого підходу формує своєрідні просторові структури, які вирізняються гармонійним синтезом об'ємно-пластичних і колористичних характеристик, підвищеною хроматичною інтенсивністю та розширеним спектром декоративних можливостей, що суттєво збагачує художньо-пластичний арсенал вітражного мистецтва, визначає нові перспективи для його розвитку в межах сучасного формотворення.

Завдяки значній товщині та специфічній обробці, лите скло забезпечує багат шарову гру світла, що створює ілюзію глибини та об'ємності. Динамічна природа такого вітража проявляється у варіативності кольорової гами залежно від кута огляду, що додає твору інтерактивності. Для з'єднання елементів вітража використовується пластоцемент, який не лише виконує функцію сполучного матеріалу, але й бере участь у формуванні художнього образу, створюючи темні контури, що контрастують із кольоровими фрагментами скла. Технологічні особливості виготовлення литого скла зумовлюють специфіку художньої мови заданого різновиду вітражного мистецтва, що характеризується використанням лаконічних композиційних рішень і масштабних формоутворень. Такі морфологічні характеристики забезпечують оптимальне візуальне сприйняття твору з дистанції значної віддаленості.

Масштабність форм та узагальненість графічного рішення, як ключові художні засоби цієї технології, сприяють посиленню архітектонічних властивостей вітражної композиції, що підкреслює її органічний зв'язок з архітектурним середовищем і посилює просторово-пластичну виразність твору.

В інтер'єрі цього ж приміщення розташований ще один вітраж виконаний у класичній техніці, авторство якого залишається невідомим. Його розташування є невдалим із погляду експозиції: вітраж знаходиться під сходами й позбавлений природного підсвічування, що значно ускладнює можливість повноцінного сприйняття художнього задуму (Іл. 3.1.29).

Композиція цього твору складається з двох площин, які вирізняються спрощеними формами, зумовленими специфікою технологічних властивостей

вітража. Центральним елементом є шість стилізованих фігур, що утворюють фризову композицію. Втілені в образах учених, вони тримають у руках атрибути, які символізують їхню причетність до наукової діяльності й освіти. Друга площина композиції має яскраво виражений символічний характер, репрезентуючи зображення птахів, які є алегорією прагнення до знань, свободи думки й духовного розвитку.

Динаміка композиції досягається завдяки діагональному розташуванню форм і плям, що посилює художньо-образне сприйняття твору. Колористичне рішення побудоване на гармонії близьких тональних відношень. Домінують сині та червоно-охристі відтінки, які створюють глибину й емоційну насиченість. Акцентними є фрагменти білого молочного скла, що зображують світло на фігурах і птахів, підкреслюючи їхню символічну важливість.

Вітраж, розташований у навчальному закладі, втілює ідею просвітництва й наукового прогресу, відповідно до функціонального призначення простору. Незважаючи на обмеженість умов експозиції, цей твір є зразком майстерного поєднання композиційних і колористичних рішень із символічним навантаженням, що робить його важливим мистецтвознавчим об'єктом для вивчення.

Вітраж, що розташований у колишній будівлі фанерно-меблевого комбінату, заслуговує уваги завдяки своїм художнім якостям, попри тематичний акцент на пропаганді радянської дійсності. Авторство цього масштабного багатофігурного твору наразі не встановлено, однак його композиційне і стилістичне вирішення демонструє високий рівень майстерності.

Основою композиції є симетрична структура, ритмічно побудована на основі геометричних форм, переважно прямокутників, що створюють цікавий динамічний візерунок. У цей абстрактний контекст органічно інтегровані стилізовані фігури людей. Центральний елемент композиції становлять дві монументальні фігури чоловіка й жінки, які тримають у руках герб СРСР. Ця пара виконує роль композиційного ядра, навколо якого розгортається решта сюжету (Іл. 3.1.30).

З обох боків центральних фігур зображено групи людей – символічні образи хлібороба, робітника, науковця та селянина, які репрезентують основні соціальні

прошарки радянського суспільства. Головним акцентом є фігура хлопчика, який тримає молоде дерево, що, ймовірно, символізує ідею спадковості, відродження і розвитку.

Композиційна площина вітража має форму умовного прапора, вираженого ритмічними променями, які розходяться до країв. Такий підхід створює відчуття динаміки й цілісності, підтримуючи ідеологічний контекст твору.

Колористична структура вітража вирізняється багатством відтінків. Яскраві жовто-червоні тони надають композиції енергії та експресії, врівноважені прозорими й білими елементами з молочного скла, які додають легкості й гармонійності. Синій колір використано для посилення звучання композиції, він забезпечує візуальний контраст і підкреслює окремі деталі.

Загалом, при всій ідеологічності, твір демонструє високий рівень художньої майстерності в підході до побудови композиції, символічному навантаженню образів та майстерному використанню кольорової гами. Він є не лише носієм естетичних якостей, але й важливим історико-культурним свідченням епохи.

3.2. Функціональна трансформація та художньо-стильові особливості вітражної оздобы кінця XX–XXI століття

На початку XXI століття вітражне мистецтво, як у світі, так і в Україні демонструє багатовекторний розвиток. З одного боку, спостерігається підвищена увага митців до класичної спадщини, що сприяє розширенню художніх можливостей і поглибленому осмисленню традицій. З іншого боку, цей розвиток тісно пов'язаний із впровадженням новітніх техніко-технологічних рішень, які розкривають нові горизонти для творчості. Гра стає основним методом організації сучасної образотворчої практики, слугуючи засобом подолання роз'єднаності людини та світу. Іронія і невизначеність, поряд із дадаїстичним запереченням серйозності і смислової однозначності, формують характерні риси стилістики сучасного мистецтва, включно з вітражами різних форм і функцій.

З'являються вітражні арт-об'єкти, які акцентують ігровий аспект взаємодії світла й кольору, створюючи варіативність їхнього сприйняття. Художній образ дедалі частіше будується на основі багатошарової цитатності, інтерпретації та трансформації культурних зразків, що були відомі раніше.

Характерною рисою сучасного формоутворення є полістилізм – поєднання в межах одного твору стилів, мотивів і прийомів із різних епох, регіонів і субкультур. Взаємодія цих елементів створює впорядковану мозаїку, позбавлену хаосу. Традиційним підходам у створенні вітражів протиставляється синтез історичних традицій і національних художніх мов.

Митці звертаються до алегорій класики, бароко та символіки давніх культур, формуючи індивідуальні міфології. Вітражі наповнюються цитатами й посиланнями на різні епохи та субкультури, стаючи полем взаємодії стильових одиниць. Різностильові системи з'єднуються, утворюючи простір для асоціативного зчеплення сенсів. У цій грі знаків немає єдиного смислового центру або організуючої ідеї. Характерними стилеутворюючими аспектами сучасного художнього вітражу є еквівалентність формотворчих елементів та стилістичний еклектизм, що проявляється в полістилізмі та поліфонії образів. Цим творам притаманні вторинність, інтертекстуальність, референційність, фрагментарність, повтори, суміщення, а також багатошаровість натяків і смислів. Стилiстичний еклектизм пов'язується з прагненням поєднати масову доступність із поетичністю, а абстрактність – із реальністю.

Основу стилю сучасного вітражу становлять «стилiстичний плюралiзм» і «програмний еклектизм» постмодернізму. Вони формують театралізований простір, у якому декоративність і орнаментальність підкреслюють образно-виразний характер мистецтва [64, с. 53].

Одним із ключових стилеутворюючих аспектів сучасного мистецтва є зростаючий інтерес до гуманістичних проблем. Прагнення осмислити роль людини в складному сучасному світі сприяє антропоморфізації мистецтва, поверненню до фігуративності та акценту на емоційно-чуттєвих аспектах.

Образ людини знову стає актуальним у постмодерністському мистецтві, хоча й часто займає периферійне положення, залежне від контексту. Це проявляється в крихкості, парадоксальності та багатозначності персонажів, які втілюють складність і суперечливість людського буття [64, с. 54]. Останні десятиліття в сучасному мистецтві вітражу спостерігається тенденція до створення образів-універсалій, що набувають епічного, монументального характеру та сприяють самоідентифікації. У цій естетиці гармонія мислиться через дисгармонію, симетрія – через асиметрію, а пропорції – через диспропорції. Краса дисонансів, яка стала естетичною нормою постмодернізму, відповідає плюралізму смаків і культур, підтримуючи свободу творчості та експериментування.

Сучасний художній вітраж також відображає інтерес до мінімалістичних образів-знаків, що є реакцією на ексцеси деструктивних тенденцій. Ці образи, позбавлені індивідуальності, уособлюють об'єктивність, універсальність і «вічність». Мінімалістичні форми у вітражах варіюють за ступенем умовності, часто трансформуючись в абсолютну абстракцію. Вони перестають бути традиційними символами, стаючи первинними субстратами – комбінаціями універсальних елементів, які спонтанно передають відчуття, передчуття чи внутрішні стани, подібно до ієрогліфів емоційного досвіду [64, с. 54].

Період становлення незалежності України став часом глибоких трансформацій, що охопили всі сфери суспільного буття – політичну, економічну, соціальну й культурну, знайшли своє відображення в мистецтві. Вітчизняне мистецтво, будучи чутливим індикатором суспільних змін, зібрало складний комплекс світоглядних, естетичних і ціннісних орієнтирів перехідної доби, відображаючи складний процес переосмислення ідентичності та пошуку нових форм самовираження, репрезентуючи водночас, як глибинні колективні очікування національного відродження, так і складні процеси переосмислення культурної ідентичності в умовах становлення незалежної держави.

У перші роки незалежності в українському мистецтві, зокрема, у досліджуваному регіоні, простежуються виразні тенденції, що відображали сподівання на добрі зміни, прогрес і покращення добробуту українського народу,

як нової незалежної нації. Характерним для мистецької рефлексії означеного періоду стало прагнення до деконструкції попередніх ідеологічних наративів і формування на основі нових концептуальних моделей художньої виразності.

Традиційна техніка плоского вітража впродовж XX століття пережила значну еволюцію, інтегруючи новітні художні стилі й експериментальні техніки, що кардинально змінило її художню мову. Відійшовши від канонів класичного вітража, представленого майстрами зламу XIX–XX століть, вона послідовно пройшла крізь призму модернізму, конструктивізму, сюрреалізму, абстракціонізму й неоромантизму. Кожна із цих мистецьких течій збагатила вітраж власними формотворчими принципами, специфічною колористикою і оригінальними концептуальними ідеями, розширивши його виражальні можливості, перетворивши на динамічне поле для художніх пошуків. Принципово змінилася онтологія вітражу, переводячи його з площини декоративного мистецтва в простір концептуальної художньої комунікації. Це зумовило появу нових композиційних і змістових рішень, що стали основою самостійних художніх методів, які руйнують традиційні поняття про зображення та естетику.

Важливою тенденцією цього періоду є поступова втрата вітражем монументальності й набуття ознак станковості. Це проявляється в створенні вітражних картин, панно, світильників та інших об'єктів, які не обов'язково пов'язані з архітектурним простором. Вітраж стає більш мобільним і адаптованим до різних інтер'єрів, що розширює сферу його застосування.

Шукаючи нові форми вираження, художники звернулися до модерну, орієнтуючись на західноєвропейські художньо-стилістичні тенденції. Цей вибір був зумовлений прагненням інтегрувати українське мистецтво в загальноєвропейський контекст, засвоїти новітні досягнення в живописі, графіці, архітектурі й декоративно-ужитковому мистецтві [36, с.51]. Попри те, що український модерн розвивався під впливом західноєвропейських тенденцій, він не був їхнім буквальним відтворенням. Натомість він органічно поєднав ці впливи з багатими традиціями народного мистецтва, набувши в такий спосіб самобутнього національного характеру. Дослідники українського мистецтва довели, що цей

органічний синтез знайшов своє відображення і у тісному зв'язку з неоромантизмом, для якого характерне звернення до народних традицій, народної творчості [88, с. 32–34].

Митці почали досліджувати теми української історії, фольклору та міфології. Це був спосіб для українців утвердити свою ідентичність і визначити свою унікальну культуру у світі, який швидко змінювався. Без радянської цензури вони відчували нові можливості для самовираження, могли вільно експериментувати з новими стилями, техніками та ідеями. Ретельний аналіз мистецтва перших років незалежності України є своєрідним «живим літописом» тієї доби, цінним джерелом для розуміння суспільних настроїв, сподівань і переживань. Дослідження мистецьких творів 1990-х років дає глибше осягнути епохальні зміни та їхній вплив на тогочасну культуру, зокрема, художню. Це сприяє комплексній оцінці культурного підґрунтя тих років і відображенню історичних процесів крізь призму мистецтва.

Сучасне вітражне мистецтво відображає постмодерністську тенденцію змішування високого та масового, народної культури і фольклору, різних стилів. Художники естетизують елементи масової культури, сприймаючи їх як оригінальну, альтернативну форму [26].

Це сприяє відродженню традиційних культурних цінностей, водночас інтегруючи інноваційні впливи різних культур. У сучасному вітражному мистецтві ключову роль відіграють кітчеві елементи, колажність і пародійність, що допомагає поєднати досвідчену аудиторію з масовим споживачем. Образи, пов'язані з масовою культурою, екологічною проблематикою та феміністичними ідеями, також знаходять своє відображення у вітражних арт-об'єктах. Таким чином, постмодерністський синтез мистецтв змінює та переосмислює сучасний вітраж.

Еволюція вітражного мистецтва відзначилася суттєвими змінами, особливо, його застосування в приватних інтер'єрах. Якщо радянська епоха обмежувала використання кольорового скла переважно громадськими спорудами, то з проголошенням незалежності України ця техніка стала доступною широкому колу поціновувачів. Сьогодні скляні композиції активно використовуються, як елемент

декору в приватних оселях, створюючи неповторні художні акценти в архітектурному просторі. Масштаб таких робіт варіюється від витончених елементів оздоблення до монументальних панно, які пропонують загальну стилістику всього та формують його унікальну атмосферу.

Різноманітність застосування кольорового скла в сучасних дизайнерських інтер'єрах демонструє, як традиційна техніка трансформується відповідно до естетичних запитів нового часу, збагачуючи житловий простір оригінальними художніми рішеннями. Вітраж за своєю природою є поліфонічним об'єктом, завдяки просвічуванню, багатошаровості та варіативності форми. Сучасна художня культура цінує його універсальність і естетичний потенціал. Використання різноманітного скла – прозорого, кольорового, фактурного – дозволяє поєднувати вітраж із пластикою, дизайном предметів і середовища. Скляні арт-об'єкти розширюють образотворчі можливості, дозволяючи їм або домінувати, або гармонійно інтегруватися в простір.

Сьогодні вітраж використовують не лише, як традиційний елемент вікон, але і, як повноцінну стіну, що пропускає світло, або ж, як ефектне джерело додаткового освітлення, інтегроване в інноваційні стельові конструкції. Форма такого вітража вражає різноманітністю: від класичної плоскої поверхні до випуклих, криволінійних і навіть об'ємних, скульптурних композицій. Завдяки широкому спектру технік обробки скла та можливостям сучасних матеріалів, вітражне мистецтво й далі динамічно розвивається, органічно поєднуючи найкращі досягнення різних художніх напрямів і стилів водночас зберігаючи, свою неповторну ідентичність та виразність.

Улюбленими для митців стають теми та сюжети, притаманні класичному, стилю модерн, і зовсім абстрактні композиції. Аналізуючи загальний шлях розвитку європейського мистецтва, можна визначити низку аналогічних тем і сюжетів, які є втіленням філософських ідей того часу й передусім дуже розповсюджених ідей «філософії життя». До них належать мотив зростання, виявлення життєвих сил, пробудження, становлення і розвиток, молодість, весна,

танок, вакханалії тощо. Низка тем і мотивів були типовими для живопису і графіки багатьох країн Європи [88, с. 31].

Техніка Тіффані, що стала справжньою революцією у вітражному мистецтві, започаткувала новий етап розвитку та експериментів для сучасних митців [18, с. 175]. Починаючи з кінця 1990-х років, нова техніка виготовлення вітражів набула значної популярності між майстрами, відкривши нову еру в цьому виді мистецтва. Сьогодні багато митців використовують цю техніку, як основу для творчих експериментів, вдало поєднуючи її з інноваційними матеріалами та сучасними технологіями обробки скла. Це призводить до постійної трансформації вітража, розширюючи його художні можливості та стилістичні межі.

Відмовившись від традиційного мономатеріального підходу, сучасний вітраж став багатогранним синтезом матеріалів і технік. Інтеграція скла з металом, деревом, текстилем та іншими матеріалами суттєво розширює можливості візуальної експресії, надаючи вітражу нових сенсів і значень. Він уже не просто декоративний елемент, а складний просторовий об'єкт, що поєднує в собі естетичну привабливість і функціональність і активно структурує простір, створюючи динамічні візуальні акценти.

Отже, сучасний вітраж – це поле для постійних експериментів, де межі між мистецтвом, дизайном і архітектурою стають усе більш розмитими. Технологічні інновації слугують потужним інструментом для втілення найсміливіших художніх ідей, а сам матеріал, скло, перетворюється на носія глибоких символічних значень, що виходять далеко за межі традиційної естетики.

Вітраж ХХІ століття – це діалог між минулим і майбутнім, де традиційні ремесла зливаються із сучасними технологіями, створюючи нові виміри художньої виразності.

Випускники ЛДПДМ, першого в радянській Україні вищого навчального закладу з кафедрами художньої кераміки, скла, металу, здійснили вагомий внесок у розвиток українського професійного декоративного мистецтва ХХ століття. Народне мистецтво для них було невичерпним джерелом натхнення, тому в їхній творчості середини ХХ століття можна простежити три основні тенденції:

традиційне трактування форм і декору, поєднання традиційного й новітнього, а також інтерпретація, у якій переважають новації форм і декору. Львівська школа декоративного мистецтва, що була тісно пов'язана не тільки з народним мистецтвом, але й із європейським художньою традицією, чинила вагомий вплив на декоративне мистецтво України в загальнонаціональному вимірі [103, с. 133].

Як приклад, розглянемо творчість випускників Львівської академії мистецтв. Останні десятиліття ознаменувалися тим, що випускники Львівської національної академії мистецтв, які спеціалізувалися на художньому склі, повернулися до Ужгорода, зробивши значний внесок у розвиток вітражного мистецтва в регіоні. Серед них такі митці, як Олеся Возницька, Юрій Копанський, Марія Копанська, Любомир Баник, Ігор Сідун, Віктор Лавний і інші, чиї роботи є окрасою як громадських, сакральних і приватних інтер'єрів міста. Вони продовжують традиції вітражного декоративного мистецтва й адаптують їх до сучасних естетичних і технічних вимог, створюючи унікальні композиції, що гармонійно поєднують локальні традиції із сучасними мистецькими тенденціями.

У контексті історії українського вітражного мистецтва варто відзначити творчість Ю. Копанського старшого, формування якого як художника-вітражиста розпочалося під час навчання в стінах Ужгородського коледжу мистецтв (нині – Фаховий коледж мистецтв ім. А. Ерделі Закарпатської академії мистецтв).

Вітражі Ю. Копанського старшого – результат глибокого аналізу й осмислення навколишнього світу. Його художня манера вирізняється здатністю створювати надзвичайно живі й переконливі образи, що досягається завдяки постійному творчому пошуку й експериментам. Створюючи свої композиції, художник із витонченим відчуттям міри використовує такі виразні засоби, як образотворчу гіперболу, іноді, вдаючись, навіть, до гротеску, сміливо узагальнюючи форму та колір. Завдяки своїй спостережливості й тонкій емоційній організації, він здатен розкрити незвичне в простому, наповнюючи буденність ніжним ліризмом. Звернення автора до стилістики сецесії простежується у всіх його сюжетних роботах. Основним композиційним принципом у них є синтез плавних, гострих і хвилястих ліній, що гармонійно переплітаються між собою.

Важливу роль в організації художньої форми відіграє також орнамент, який підкреслює тектоніку та конструкцію твору. Його композиції не просто відбитки з натури, а синтез глибоких спостережень і роздумів.

Дипломна робота Ю. Копанського під назвою «Весна» (1994) (Іл. 3.2.1) демонструє його майстерне володіння модерністською художньою мовою в техніці вітражу. Композиція характеризується виразною пластикою форм та новаторським підходом до інтерпретації весняної тематики через абстрагований жіночий образ. Таке трактування, позначене образами «Весняного танку» чи «Пробудження весни», поетично передає ідею оновлення природи через грацію танцюючої фігури. Поєднання людської пластики з мотивами весняного відродження робить вітраж символічно наповненим і змістовним.

Представлений твір є яскравим прикладом абстрактного мистецтва, що допомагає глядачеві сприймати вітраж крізь призму власних емоцій і переживань. Незважаючи на брак конкретних природних мотивів, композиція вдало асоціюється з весняним пробудженням завдяки майстерно підібраної колірної гами та динамічних ліній.

У технічному виконанні автор застосовує класичну вітражну техніку з використанням свинцевої спайки, що об'єднує різнокольорові скляні елементи в цілісну композицію. Тонкість композиції досягається завдяки декоруванню скла технікою гравіювання та піскоструменевої обробки. Колористичне вирішення базується на гармонійному поєднанні холодних і теплих тонів – від прозоро-білого і блакитного до насичених зелених і червоно-оранжевих акцентів.

Вдала інтеграція вітражу в архітектурний простір навчального закладу є яскравим прикладом синтезу мистецтв, де декоративна композиція органічно взаємодіє з його оточенням, створюючи особливе світло-просторове середовище.

Вітраж «Пісня пісень» 2014 року (Іл. 3.2.2) Юрія Копанського представляє собою монументальну композицію, що складається із шести взаємопов'язаних панелей. Твір розкриває глибокий символічний зміст старозавітної «Пісні пісень» через призму сучасного мистецького бачення. Використання техніки тіффані

допомогло художнику досягти надзвичайної пластичності форм і витонченості ліній, що наближає твір до естетики модерну [162].

Композиційна структура вітражу побудована на основі ритмічного чергування вертикальних і діагональних елементів, що створюють динамічний рух. Центральні панелі зображують стилізовані фігури закоханих, оточені багатим орнаментальним обрамленням із рослинних мотивів. Нижні панелі розкривають тему райського саду через складне переплетення квіткових форм і геометричних елементів.

Колористичне рішення вітражу базується на складній системі кольорових співвідношень. Домінуючими є теплі золотисті та червоні тони, що символізують божественну любов і духовне горіння, контрастуючи із холодними зеленими й синіми відтінками, створюють відчуття містичної глибини. Особливу роль відіграють пурпурові акценти, що традиційно асоціюються із царственністю та символізують містичне єднання божественного й людського начал.

Техніка виконання демонструє майстерне володіння можливостями матеріалу. Художник використовує різні типи скла – від прозорого до опалового, утворюючи складну гру світла й тіні. Особливістю технічного рішення є використання спеціально розроблених переходів між кольорами, що досягається через майстерне поєднання різних за фактурою та прозорістю фрагментів.

Мистецький твір розкриває перед глядачем складну систему символів і метафор, де кожен елемент композиції наповнений глибоким змістом. У центрі уваги стають образи закоханих – вони виходять за межі конкретних біблійних персонажів, перетворюючись на вічні символи з'єднання душ, що долають часові та просторові кордони.

Природні мотиви делікатно оточують фігури, створюючи особливу атмосферу гармонії. Їхня присутність нагадує про Сад пісень, який традиційно символізує внутрішній світ людської душі. У цьому саду кожна гілка і квітка є часткою великої історії про духовну єдність.

Багаторівнева символіка твору запрошує до особистого діалогу з мистецтвом. Кожен глядач може віднайти в цій візуальній поемі власну думку, розкрити для

себе нові грані філософського осмислення любові та духовності. Художник створює простір для індивідуальної інтерпретації, де поетичність форми поєднується з глибиною філософського змісту.

Особливу увагу привертає майстерне трактування просторових співвідношень. Художник створює багат шарову композицію, де кожен рівень має своє символічне значення. Передній план, насичений яскравими кольорами й чіткими формами, уособлює земний світ, тоді, як дальні плани, виконані в більш світлих і прозорих тонах, створюють відчуття присутності божественного.

У творі чітко прослідковується вплив естетики символізму, що проявляється в прагненні передати духовні сутності через матеріальні форми. Подібно до робіт Гюстава Моро й Оділона Редона, Копанський будує складну систему візуальних метафор, де кожен елемент має множинні значення .

Зв'язок із віденським модерном, особливо помітний у декоративному трактуванні форм. Художник використовує характерну для Густава Клімта й Коломана Мозера техніку «мозаїчного» компоновання площини, де орнаментальні елементи створюють складний візерунок, що одночасно є і декоративним, і смислоутворюючим .

Інноваційність підходу Копанського полягає в синтезі традиційної сакральної символіки із сучасною художньою мовою. Художник переосмислює канонічні форми релігійного мистецтва, створюючи актуальне висловлювання, що резонує з духовними пошуками сучасності. Особливо важливим є його підхід до роботи зі світлом, яке стає активним компонентом художнього образу.

Вітраж «Пісня пісень» Ю. Копанського є прекрасним прикладом, як сучасне мистецтво може оновити давні теми, надаючи їм актуальності через особисту й духовну перспективу, об'єднати багатство кольорів і символів для створення образу, що захоплює глядача й запрошує до роздумів про сутність любові, духовного єднання та краси людських взаємин.

Вітраж «Георгій» 2013 року (Іл. 3.2.3) за проєктом і виконанням Ю. Копанського прикрашає приватний інтер'єр. Вертикальний формат вітража підкреслює монументальність образу святого Георгія. Композиційна структура

побудована на динамічній рівновазі, де центральна фігура створює потужну вертикальну вісь, збалансовану ритмами списа і драпірувань. У трактуванні образу святого Георгія художник вдається до традиційної християнської іконографії, але надає їй сучасного звучання. Динамічна постать святого, вбраного в лицарські обладунки, характеризується геометризованими, кристалічними формами, що нагадують експресіоністичні пошуки початку XX століття. Ця особливість композиції створює враження внутрішньої сили та духовної міці образу. Спис у руках святого – традиційний атрибут перемоги над злом [2, с. 78].

Колірна гама вітража побудована на контрастному поєднанні холодних срібно-блакитних тонів обладунків та теплих червоно-золотих відтінків плаща і тла. Майстерне використання різних типів скла (прозорого, матового, фактурного, опалесцентного) створює складну гру світла й тіні, що підкреслює містичний, сакральний характер образу [1, с. 45].

На відміну від середньовічних вітражів, де святий Георгій зображувався в динамічній сцені боротьби з драконом, Ю. Копанський концентрує увагу глядача на самому образі святого воїна. Така композиційна трансформація надає образу більш узагальненого, символічного звучання. Якщо у вітражах XIX століття (роботи майстерні Морріса й Берн-Джонса) домінував романтичний, декоративний підхід, то Копанський тяжіє до більш лаконічного, монументального вирішення. Його трактування ближче до модерністських пошуків початку XX століття, з притаманною тому часу абстрактністю і символізмом.

Вітраж Копанського демонструє синтез традиційної іконографії і новаторських художніх прийомів, створюючи унікальний образ святого-воїна, позначений духовною силою та внутрішньою динамікою.

Методи, властиві сецесійній графіці, Копанський майстерно втілює також і в серії робіт «День» (Іл. 3.2.4), «Ніч» (Іл. 3.2.5) 2013 – 2014 роки. Вигляд суцільної декоративно-тканої поверхні, в емоційному звучанні рожевих, блакитних, червоно-брунатних, зелених барв, характерний для цього стилю, знаходить своє відображення у вітражах. Особливість композиційного рішення досягається у віртуозному поєднанні масштабів: великі кольорові площини з примхливо

вигнутими контурами органічно взаємодіють із дрібними декоративними елементами, формуючи витончений візерунок навколо центральних алегоричних жіночих постатей.

Вітражні композиції, хоча й мають протилежний зміст, утворюють єдиний мистецький цикл, який передає глибокий зв'язок між протилежностями, символізуючи нерозривну єдність ночі і дня. Ця ідея циклічності, вічного колообігу життя, є важливою для розуміння теорії сецесії. Сецесія часто апелює до алегоричних образів, символізму та метафор, щоб відобразити складні філософські та естетичні ідеї [88, с. 31]. Вітражі Копанського «День» і «Ніч» є яскравим прикладом цього. Вони не зображують час доби, а втілюють глибші поняття про гармонію, протилежності, циклічність життя та зв'язок людини з природою.

У вітражі «День» (Іл. 3.2.4) композиція розгортається на тлі квітучого саду, який наповнює простір атмосферою природної гармонії. Сюжет доповнюється яскравим символічним образом жінки з птахом. Птах у композиції є ключовим акцентом і розташований на межі золотого перетину, що додає гармонії та візуальної рівноваги. Його образна інтерпретація відображає ідею свободи, духовного злету, оновлення і невичерпного джерела життя, стаючи центральним елементом символічного змісту твору. Яскраве забарвлення птаха надає вітражу емоційної насиченості й акцентує його значущість у загальній композиції. Особливу оригінальність демонструє рішення одягу: він гармонійно поєднується з елементами птаха, як за кольором, так і в ритмі ліній та форм. Ця органічна єдність створює враження цілісності і взаємопроникнення образів. Структура одягу побудована на майстерному співвідношенні великих, насичених кольорових площин і дрібних, деталізованих елементів, що створює візуальний ефект поступового розчинення фігури в навколишньому просторі квітучого саду. Цей метод додає композиції легкості, повітряності й містичності. Фігура жінки є частиною самої природи, її невід'ємним елементом.

Автор вдається до мотиву квітів – однієї з найхарактерніших рис стилю модерн. Квіти вважались і просто універсальним орнаментальним мотивом, і символом естетизму, і втіленням природної стихії [8].

Ніжно-рожеві лілії, зображені в композиції «День», легкі, грайливі кульбабки в композиції «Ніч», поєднуючи в собі декоративність і глибокий символізм, створюють особливу атмосферу творів.

Художня концепція автора, втілена через символічну та композиційну структуру твору, формує багаторівневу образну систему, де кожен елемент служить розкриттю філософської ідеї гармонійної єдності людини з природою.

Можна припустити, що парний вітраж «Ніч» (Іл. 3.2.5) розкриває протилежну сторону цього зв'язку через систему символів, втілених у зображеннях нічних птахів та рослинних мотивів. Alegорія ночі реалізується через жіночий образ у стані медитативного спокою, що символічно візуалізує момент сну. Пластична характеристика фігури демонструє вишукану грацію, де пластичні лінії силуету інтегруються в загальну композиційну структуру, формуючи атмосферу відстороненості від матеріального світу. Орнітоморфні мотиви у верхньому регістрі композиції стають символами духовної свободи, тоді, як рослинні елементи в нижній частині посилюють містичний компонент образного ладу. Художній ефект посилюється через світлотіньове моделювання.

Особливу увагу треба звернути на те, як застосування контрастних кольорів підкреслює світлоносну сутність композиції «День». Сонячні промені, проходячи крізь кольорове скло, посилюють емоційне сприйняття твору. У протиположному, у композиції «Ніч» художник досягає виразного відчуття нічної атмосфери завдяки гармонії нюансних темних смарагдових і брунатно-фіолетових відтінків із блакитно-ліловими тонами.

Вітражна композиція «Весна» (2015) (Іл. 3.2.6) демонструє органічне продовження художньої концепції Копанського, втіленої в попередніх роботах майстра. Центальною фігурою твору є діагонально розміщений жіночий образ, який створює динаміку, а також слугує видимою метафорою весняного відродження. Жінка, ніжно тримаючи пташку в руці, вступає з нею в мовчазний діалог, що підкреслює її духовний зв'язок із природою. Іконографічна програма твору збагачена орнаментальними елементами, де особливу роль створюють птахи, інтегровані в зображення зачіски, і флоральні мотиви, представлені, зокрема,

ірисами. І в цій композиції, як і в попередніх, квіткові мотиви, є невід'ємною частиною композиції. Іриси, як символи чистоти, краси та духовності, асоціюються з весняним відродженням природи й підкреслюють основну тему твору. Для кожної заданої ідеї художник шукає характерну, чітку, експресивну форму, яка визначає зміст зображення. В основі вираження лежить не схема, а результат безпосереднього споглядання і чуттєвого сприйняття, що виникає через дослідження сутності форм світу [35, с. 18]. Колірна гама вітража також підпорядкована загальній ідеї. Завдяки використанню домінантної теми та другорядних, сильно підпорядкованих їй тем автор досягає враження цілісності [35, с. 22]. Ніжні рожеві, світло-зелені, блакитні й перламутрові відтінки створюють атмосферу легкості, прозорості та весняної свіжості, підкреслюючи семантику композиції і підсилюючи її емоційний вплив.

Вітраж «Весна» є гармонійним поєднанням фігуративного й декоративного начал, у якому образ жінки, мотиви флори та фауни, а також витончена кольорова гама створюють цілісний образ весни, як пори відродження і оновлення.

У творчому доробку Ю. Копанського вітражна композиція «Дерево життя» (2015) (Іл. 3.2.7) вирізняється майстерним поєднанням декоративно-прикладного мистецтва й архетипної символіки. Композиція виконана в стилі модерн, що проявляється в плавних, органічних лініях та орнаментальних мотивах.

Три семантичні рівні, об'єднані орнаментальним мереживом, ніби розкривають перед нами багат шарову структуру твору. Вертикальний поділ прямокутного формату і принцип дзеркальної симетрії, що лежить в основі побудови композиції, забезпечує гармонійний баланс та єдність усіх елементів.

Семіотична концепція твору розкривається через систему геометричних символів, у якій центральним елементом є коло, представлене в різних масштабах. Найбільше коло розташоване в кроні, два менших симетрично розміщені з обох боків, а середнє – у нижній частині композиції. Ця структура відображає модель світобудови, яка також співвідноситься з уявленнями про час – минуле, теперішнє та майбутнє – і з трьома природними стихіями: водою, землею та вогнем.

Саме вертикальна проєкція розділяє Дерево на жіноче й чоловіче, ліве і праве, дає уявлення про напрям світоруху, робить образ Дерева не плоским, а об'ємним. Горизонтальна площина Світового Дерева, у свою чергу, чітко структурується на чотири частини, які орієнтовані, як на сторони світу – північ, південь, схід і захід – так і на цикли природи: пори року (весна, літо, осінь, зима) і частини доби (ранок, день, вечір, ніч) [45].

Кожен елемент вітража – від великого кола в кроні дерева до витонченого орнаменту – несе в собі глибокий зміст, запрошуючи нас до роздумів про вічність буття. Дерево, що виростає з квадрата, ніби вкорінюється в матеріальний світ, а його крона сягає до небес. Образ дерева, що пронизує всю композицію, є універсальним символом життя, роду, зв'язку поколінь. Його коріння, що беруть початок із квадрата, символізують матеріальний світ. Стовбур дерева, що тягнеться вгору, уособлює духовний розвиток людини, її прагнення до вищих сфер буття. Крона дерева, що розгалужується на безліч гілок, символізує розквіт роду, продовження життя.

Три світи виражаються в трьох формах: квадрат – матеріальний світ важкого, міцного; коло – духовний світ почуттів, рухомого, ефірного; трикутник – інтелектуальний світ логіки, концентрації, світла, вогню. Вони втілюють у собі найпотужніші сили творення.

Колористичне рішення твору побудоване на гармонійному контрасті зелених і червоних тонів, доповнених прозорими та блакитними акцентами. Фактурна обробка скла додає композиції глибини й експресивності, посилюючи її емоційний вплив і художню виразність.

Вітраж, виконаний художниками Юрієм та Марією Копанськими в 1990-х роках для інтер'єрного оформлення фое газового господарства, репрезентує високохудожній зразок декоративно-прикладного мистецтва (Іл. 3.2.8). Представлений вітражний твір демонструє майстерну інтеграцію класичних технік виконання з актуальними мистецькими тенденціями, реалізовану через традиційну методичку поєднання різнокольорових скляних елементів способом паяних з'єднань. Композиційна структура твору побудована на виразному хроматичному

контрасті між теплою та холодною колірними гаммами, що створює ефект візуальної динаміки водночас зберігаючи гармонію і композиційну рівновагу. Центральним елементом, який привертає увагу та слугує композиційним ядром, є стилізована інтерпретація полум'я, виконана з допомогою техніки Тіффані. Це вишукане втілення вогню, представлене в теплій колористичній палітрі, вступає у яскравий візуальний діалог із навколишніми абстрактними формами, виконаними в холодних синьо-зелених відтінках. Хроматична палітра твору апелює до фундаментальних культурологічних традицій, де червоний колір є символічним втіленням життєвої енергії та сили, синій асоціюється з небесною безмежністю та водною стихією, уособлюючи гармонію та спокій, а зелений репрезентує природні процеси росту та відродження. Синтез означених кольорів формує збалансовану композиційну структуру, що характеризується одночасно динамічністю та врівноваженістю, наповнюючи архітектурний простір світловими потоками й позитивною енергетикою. Концептуальне значення цього вітражу виходить за межі суто декоративної функції, представляючи собою художню інтерпретацію газу, як стратегічно важливого енергетичного ресурсу, що забезпечує життєдіяльність сучасного суспільства.

У творчості Ю. Копанського старшого залишається значна кількість маловідомих вітражів, які заслуговують на окрему увагу. Його роботи охоплюють широкий спектр застосувань, зокрема вітражні стелі, декоративні перегородки, світильники та традиційні віконні композиції. Усі ці твори демонструють високу майстерність і здатність адаптувати техніку вітража до різних типів інтер'єрів – як громадських, так і житлових.

Період початку 2000-х років, коли економічні й соціальні умови сприяли активному розвитку будівництва, став важливим етапом для поширення вітражного мистецтва. Попит на вітражі був надзвичайно високим, що стимулювало розробку різноманітних композицій. У роботах Копанського цього періоду можна знайти як абстрактні форми, так і декоративні стилізовані та сюжетні рішення.

Особливе місце в його творчості займають квіткові мотиви, які стали однією з провідних тем. У таких композиціях спостерігається витончене поєднання декоративності та символізму, що надає роботам багатозначності й художньої виразності. Майстер вдало використовував колористику й ритміку, щоби підкреслити взаємодію природних елементів з архітектурним середовищем. У своїх роботах використовує різні техніки та технології, також розробляє власні методи збагачення художніх засобів класичного вітража, розширює їхні виражальні можливості.

Таким чином, вітражі Ю. Копанського старшого є вагомим внеском у розвиток сучасного вітражного мистецтва, відображаючи тенденції доби та демонструючи глибокий художній підхід до оформлення інтер'єрів. Вони заслуговують на глибше дослідження і популяризацію в контексті українського мистецтва.

Висновки до третього розділу

Художники, які жили і творили в період радянського авторитаризму, були обмежені у виборі тем і творчих пошуках, і все ж таки знаходили можливість творити, шукати нові художні засоби та способи вираження своїх думок, освоювати нові технології.

Отже, підсумовуючи вищесказане можна стверджувати, що всі вітражні сюжетні композиції закарпатських художників радянського періоду, виконані за класичними технологіями, вражають своєю естетикою, композицією, колористикою, художньо-образним рішенням. Створені ними декоративні твори надавали індивідуальних рис типовим архітектурним проєктам, підкреслювали функціональне призначення будівлі, відігравали важливе значення у формуванні загальної архітектурної естетики. Майже всі вітражі ужгородських громадських споруд, на формування яких вплинуло як традиційне вітражне мистецтво, так і поширені в Західній та Центральній Європі художні тенденції, були створені в

другій половині XX століття. Своєрідні декоративні твори є невід'ємною частиною мистецької спадщини України, маючи значну культурну та історичну вагу. Вони вирізняються високою майстерністю й естетичною довершеністю, відображаючи стиль і дух своєї епохи. Вітражі не лише збагачують архітектурний простір, а й передають глибокі символічні значення, розповідають історії та створюють унікальну атмосферу. Вони є важливим свідченням розвитку українського мистецтва, що потребує збереження й популяризації.

У контексті сучасного мистецтвознавства можна констатувати, що вітражне мистецтво сьогодення демонструє глибоку інтеграцію технологічних чинників із художньо-естетичними аспектами творчості. Особливої уваги заслуговує різноманіття технічних прийомів, поміж яких техніка Тіффані, розпис на склі та піскострумна обробка стають визначальними методами досягнення високої художньої виразності. Вибір кольорового скла з урахуванням його фізичних характеристик – товщини, фактури та світлопроникності – набуває принципового значення у формуванні естетичної цінності твору. Конструктивний аспект, зокрема, створення надійного каркасу, є гарантом тривалого збереження вітражної композиції.

Матеріалознавчий аспект у створенні вітражів характеризується застосуванням високоякісних компонентів, що відповідає сучасним вимогам щодо довговічності та резистентності до зовнішніх впливів. Значущим є екологічний аспект виробництва, забезпечуючи використання екологічно безпечних барвників і з'єднувальних матеріалів, що корелює із сучасними тенденціями збереження довкілля.

Технологічний процес виготовлення вітражів вимагає високого рівня майстерності й художньої інтуїції. Особливу роль виконує ручна робота майстра, яка впливає на естетичну завершеність кінцевого результату. Збереження художньої цінності вітражних творів потребує систематичного догляду та своєчасної реставрації, що забезпечує їхню стійкість до атмосферних впливів і підтримує естетичну виразність упродовж тривалого часу.

ВИСНОВКИ

Головні висновки й перспективи використання результатів дослідження.

Дослідження історії вітражного мистецтва в Ужгороді другої половини ХІХ – початку ХХІ століття, зокрема ключових етапів його становлення і розвитку, дозволяє зробити такі висновки:

Вітражне мистецтво Ужгорода залишається недостатньо дослідженим у контексті українського монументального мистецтва. Попри наявність праць, що висвітлюють стан вітражництва в інших регіонах України, бракує комплексного аналізу творчості ужгородських митців, а також вивчення впливу технологій і соціокультурних чинників на формування стилістики місцевих вітражів. Особливо недооціненою залишається спадщина радянського періоду, зокрема храмові вітражі, а також сучасний етап розвитку цього виду мистецтва. Така ситуація створює прогалини у науковому дискурсі й унеможливлює цілісне розуміння еволюції художнього вітража в регіоні.

На основі комплексного мистецтвознавчого аналізу доведено, що вітражна спадщина Ужгорода є унікальним феноменом у контексті розвитку монументального мистецтва Закарпаття. Вона відзначається низкою характерних ознак, які охоплюють особливості проектування, техніко-технологічного виконання, функціонального призначення та художньо-стилістичні характеристики. Вітраж тут виступає не лише як декоративний елемент, а й як повноцінна форма художнього висловлення, інтегрована в архітектурне середовище.

Історія ужгородського вітража демонструє чітку етапність розвитку, яку доцільно поділити на три періоди. Кожен із них характеризується власною системою образно-пластичних рішень, що взаємодіють з архітектурним середовищем, і особливостями інтеграції локальних мистецьких традицій із загальноєвропейськими тенденціями монументального мистецтва.

Перший – кінець ХІХ – перша половина ХХ століття – пов'язаний із зародженням традицій вітражного мистецтва в Ужгороді. Твори створювалися

переважно угорськими й австрійськими мануфактурами, що працювали в класичних техніках, гармонійно поєднуючи елементи неоготики, модерну, неоренесансу та інших стилів. Цей період позначений активним залученням західноєвропейських естетичних і технологічних підходів, що гармонійно інтегрувалися в архітектурний контекст міста. Вітражі мають яскраво виражену стилістичну цілісність, зокрема в моделюванні фігуративних зображень, у витонченості колористичних рішень, у використанні прозорих та напівпрозорих видів скла, у застосуванні травлення й ручного розпису.

Церковні вітражі початку ХХ століття трансформуються у складний художній організм, де поєднуються наративність, символізм та духовна експресія. Аналіз художньо-стильових особливостей вітражів цього періоду виявляє їхню мистецьку цінність, що проявляється в завершеності композиційних структур, витонченості колористичних рішень, графічних і техніко-технологічних засобів. Характерними рисами цих творів стає монументальна цілісність композиційної побудови, продумана система хроматичного наповнення віконних площин, статична велич фігуративних зображень. Особливої майстерності митці досягають у делікатному моделюванні антропоморфних елементів – рис обличчя та пластики рук.

Технологічні особливості церковних вітражів початку ХХ століття наслідують середньовічну традицію. Майстри того часу прагнули максимально використати потенціал напівпрозорого скла з тонкими нюансними градаціями, доповнюючи його прозорими фарбами, плавними тональними переходами та насиченістю кольорів. Зразки цього періоду є в Хрестовоздвиженському кафедральному соборі й костелі святого Юрія в Ужгороді.

Другий період (1980–1990-ті роки) пов'язаний із розвитком монументального мистецтва в контексті радянського мистецтва. Вітраж як форма монументально-декоративного мистецтва в цей час широко використовується в громадських будівлях: у медичних, культурних, навчальних, виставкових установах. Сфера його застосування поширюється: вітраж виходить за межі звичайного оздоблення приміщень і часто стає інструментом вираження

ідеологічних концепцій. Тематика творів орієнтована на звеличення праці, науки, технічного прогресу, культурних досягнень радянського суспільства.

Незважаючи на наявність ідеологічних обмежень, художники Ужгорода шукали шляхи до індивідуального самовираження, застосовували декоративні прийоми, елементи народної орнаментики, фольклорну образність, символіку. Використання орнаментальних мотивів, характерних для народного декоративного мистецтва, та звернення до сюжетів із фольклорним підґрунтям додавало композиціям емоційної виразності й етнокультурної ідентичності. Це поєднання офіційних ідеологічних установок і традиційної символіки створювало складний художній синтез, який водночас служив пропагандистським цілям і зберігав сліди автентичної культурної спадщини.

На цьому етапі в мистецтві вітража спостерігається активний пошук нових технологічних підходів і засобів художньої виразності. Формуються окремі мистецькі методи: національний, живописно-ліричний, умовно-образний, абстрактно-символічний. Твори цього періоду вирізняються масштабністю, пластичною насиченістю, виразною кольоровою гармонією. Митці активно використовували нові технології, зокрема лиття скла, травлення, металеві вкраплення, комбінації з бетоном та іншими матеріалами.

Важливою є роль митців, що працювали у структурі «Художфонду»: Н. Кирилова, П. Гулин, М. Санич, Л. Корж-Радько, А. Дунчак, Л. Гайду, М. Берец, М. Медвецький, І. Ілько, В. Звенигородський, П. Бедзир та інші. Їхні роботи стали визначальними для становлення локальної стилістики вітражного мистецтва й утвердили його як самостійний напрям у системі ужгородського монументального мистецтва.

Третій період (1990–2000 роки) позначений глибокою трансформацією – в умовах незалежної України вітраж поступово втрачає зв'язок з ідеологією та здобуває автономність. Сучасні митці впроваджують у практику нові стилістики – постмодернізм, мінімалізм, неоекспресіонізм. У цей період фіксується повернення випускників Львівської національної академії мистецтв, зокрема Ю. Копанського старшого, М. Копанської, О. Возницької, Л. Баник, І. Сідуна, В. Лавного, що стає

стимулом до оновлення місцевої школи. Їхні роботи вирізняються інноваційністю, образно-стилістичною гнучкістю, гармонією з просторово-архітектурним середовищем.

Типологічний аналіз вітражного мистецтва Ужгорода виявив глибокий взаємозв'язок між технологічними аспектами та художньо-образною мовою творів. Виокремлено основні технологічні групи: класичний вітраж із кольорового скла, об'ємно-просторові композиції з литого скла, комбіновані композиції з елементами металу, бетону, дзеркал, каменю. У низці творів вітраж стає повноцінним елементом конструктивної архітектури, втрачаючи лише декоративну функцію.

Синтетичність художньої діяльності митців, що працювали в різних техніках монументального мистецтва, таких як мозаїка, рельєф, розпис, вплинула на пластичну мову вітража. Відбулася взаємна адаптація технічних і формальних прийомів, що розширило палітру виражальних засобів. Міждисциплінарна взаємодія сприяла виникненню інноваційних художніх форм та якісно нових мистецьких рішень у творчості вітражистів, що збагатило естетичні межі цього напрямку монументального мистецтва та визначило його специфіку.

Храмові вітражі Ужгорода XIX–XX століть були здебільшого сюжетно-фігуративними або орнаментальними. У 1980–1990-х роках сформувалися стилістичні напрями, що відображають різноманітність художніх рішень. Національний метод поєднував народне мистецтво, історичні й літературні мотиви із сучасними образами, акцентуючи на стилізації форм і кольорів (Л. Корж-Радько, Н. Кирилова, П. Гулин, М. Санич). Живописно-ліричний метод вирізнявся філософськими сюжетними композиціями, використанням живописних прийомів та розширенням технічних можливостей (Л. Корж -Радько). Умовно-образний метод базувався на синтезі реальних і абстрактних форм із тематичним акцентом на прогрес, взаємодію природи й техніки (І. Ілько, А. Дунчак, М. Медвецький). Абстрактно-символічний метод орієнтувався на побудову композицій через співвідношення кольору, форми й ритму, спрямованих на створення візуальних асоціацій (Л. Гайду, М. Берец, П. Бедзір). Експериментальний вітраж став

майданчиком для інноваційних підходів, що включали комбінування матеріалів і технік, відкриваючи нові горизонти у вітражному мистецтві.

У 1990–2000-х роках, з набуттям Україною незалежності, вітражне мистецтво зазнало трансформації, ставши інтегральним компонентом дизайнерських концепцій у приватних та громадських інтер'єрах, де виконувало функцію статусних і стильових маркерів. Паралельно спостерігалось посилення ролі вітражу в сакральному мистецтві, що корелювало з соціокультурними та духовними трансформаціями суспільства. Художньо-зображальні рішення цього періоду репрезентовані широким спектром – від фігуративних і декоративно-орнаментальних композицій до абстрактно-асоціативних і архітектурно-інтегрованих вітражів, які функціонували як естетичні та утилітарні елементи архітектурних об'єктів. Розвиток галузі забезпечували як індивідуальні мистецькі практики, так і професійні студії вітражного мистецтва.

Уведення вперше до наукового обігу значного корпусу маловідомих чи раніше неатрибутованих творів, зокрема вітражі Хрестовоздвиженського катедрального собору, твори Ю. Копанського старшого та Л. Баника в Горянській ротонді, вітраж каплиці Юди Тадея, вітраж І. Сідуна для церкви Перенесення мощів Блаженного Священномученика Теодора Ромжі, вітражний іконостас В. Лавного, Л. Корж-Радько «Воскресіння Христове», вітражі «Весна», «Пісня пісень», «Георгій», «День», «Ніч», «Дерево життя» Ю. Копанського дозволяє сформувати оновлений погляд на ужгородське вітражне мистецтво як на вагомий компонент українського монументального мистецтва, що поєднує локальні особливості з тенденціями загальноєвропейського розвитку.

Сучасний стан ужгородського вітражного мистецтва демонструє високий потенціал для подальшого розвитку. Митці працюють у напрямі вдосконалення технологій, розширення виражальних можливостей, формування авторських концепцій. Спостерігається активна імплементація новітніх підходів до обробки скла, експерименти з кольором, фактурою, структурою матеріалу.

Інноваційні декоративно-пластичні рішення формують нову парадигму регіонального вітражного мистецтва, де поєднуються традиційні техніки і сучасні

підходи. Це забезпечує появу унікальних художніх артефактів, що репрезентують актуальні мистецькі пошуки та духовні трансформації суспільства.

Перспективи подальшого розвитку вітражного мистецтва Ужгорода включають: збереження локальної спадщини; реставрацію сакральних і світських творів; впровадження нових технологій; адаптацію вітражів до нових архітектурних форматів; посилення міждисциплінарної взаємодії з іншими видами мистецтва. Ужгородський вітраж уже утвердився як самобутній феномен українського мистецтва, що має стійку динаміку розвитку та вагоме значення в загальнонаціональному й європейському культурному контексті.

Список використаних і цитованих джерел.

1. Авраменко А. Мистецтво як засіб пропаганди (на прикладі українського образотворчого мистецтва 1920–1930-х рр.). Київ, 2009. 68 с.
2. Андрущенко М., Колотова Н. «Здобутки синтезу». Образотворче мистецтво. 1978. № 3. С. 14.
3. Артюх В. В. Моделі темпоральності в міждисциплінарних проєктах початку ХХ століття (Рігль, Варбург, Гомбріх, Беньямін). 2008. 103 с.
4. Барвінок-Шумська М. Реставрація вітражів. Основні принципи, техніки та матеріали. Консервація і реставрація об'єктів культурної спадщини. Київ: Самміт-книга, 2022. С. 609–614.
5. Білецька Б. Г. Структурні елементи релігійного символу. Гілея. Науковий вісник: Збірник наукових праць. Київ: Фенікс, 2013. Вип. 71 (№ 4). С. 624–630.
6. Біксей Л., Фолтін В., Манайло-Приходько В. Федір Манайло: життя і творчість 1910–1978. Ужгород: Патент, 2010. 198 с.
7. Білокінь С. Михайло Бойчук і проблеми монументалізму: Пам'ятники України. 1988. № 2. С. 10–13.
8. Бірюльов Ю. О. Мистецтво львівської сецесії. Львів: Центр Європи, 2005. 184 с.
9. Бокотей М. Львівське гутне скло у контексті міжнародного студійного руху: художні особливості та осередки скловиробництва. 2018. 291с.
10. Варивончик А. В., Бондар І. С., Швець І. В., Подволоцька О. С. Відновлення та розвиток художніх промислів України в 1940-х роках: адміністративно-організаційний аспект. Теорія та історія культури, питання культурології. 2021. № 38. С. 24–38.
11. Вергунов С. В. Вплив віденського модерну на розвиток українського сакрального мистецтва. Українське мистецтвознавство. 2017. № 17. С. 45–52.

12. Вольський С. Мистецтво художньої емалі впродовж століть: спроба відновлення втрачених технологій у сучасній практиці художника-ювеліра. ВІСНИК ЛНАМ: Мистецька освіта. 2015. Вип. 27. С. 86–93.
13. Гаврош О. Побутовий живопис Закарпаття 1945–1991 років: еволюція жанру, тематика, персоналії: дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2017. 365 с.
14. Гаркуша Н. «Монументалісти Донбасу». Образотворче мистецтво. 1978. № 4. С 15–19.
15. Гах І. С. Класичний вітраж: художньо-образні аспекти та особливості виготовлення. Культурна спадщина вітражного мистецтва Західної України: збірник матеріалів теорет.-практ. конф. Львів: Центр вітражного мистецтва, 2019. 130 с.
16. Гах І. С. Сучасний монументальний вітраж – образно-художні, конструктивні, колористичні та техніко-технологічні особливості творення: метод. рек. Львів: ЛНАМ, 2020. 30 с.
17. Гах І. Храмівий вітраж Галичини кінця XIX — початку XX ст.: західноєвропейський контекст (становлення, художні особливості, проблеми реставрації): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Львів, 2006. 16 с.
18. Гілязова Н. Український вітраж (Техніка виконання та технологія виготовлення). Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. 2013. № 2. С. 174–177.
19. Гілязова Н. Храміві вітражі Івано-Франківщини кінця XX ст.(стилістика, іконографія та художнє вирішення).Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2011. Вип.8. С. 55–59
20. Говдя П. «Черкаський меморіал». Образотворче мистецтво. 1978. № 3. С.10–22.
21. Горнецкі В. Особливості сакральної архітектури Закарпаття кінця XIX-початку XX століть. Науковий вісник Ужгородського університету, серія «Історія». 2016. Вип. 1 (34). С. 26–30.

22. Горова Н. В. Явище мистецького супротиву в культурному середовищі України другої половини 1950–початку ХХІ століття (на прикладі творчості Ади Рибачук і Володимира Мельниченка): дис. ... канд. мистецтвознавства. 2017.
23. Грималюк Р. М. Вітражі Львова другої половини ХІХ-початку ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 1996.
24. Грималюк Р. М. Вітражі Львова кінця ХІХ — початку ХХ століття. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2004. 236 с.
25. Грималюк Р. Вітражний іконостас Свято-Івано-Усікновенського храму в Харкові. Вісник Харківської державної академії дизайну й мистецтв. 2009. № 11. С. 22–35.
26. Денисюк Ж. З. Масова культура в контексті постмодерної парадигми. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2015. Вип. 35. С. 142–151.
27. Дорошенко Д. Угорська Україна. Прага, 1919. 60 с.
28. Задорожний Б. Мистецтво вітражу в архітектурі храмових споруд Львова періоду Ренесансу. Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія: Архітектура. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2021. Том 3 (2), № 2 (6). С. 38–43.
29. Задорожний Б. В. Мистецтво сучасного вітражу в архітектурі храмів України. Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія: Архітектура. 2022. Vol. 4, № 1(7). DOI: <https://doi.org/10.23939/sa2022.01.047>
30. Закарпаття 1919–2009 років: історія, політика, культура / Під ред. М. Вегеша, Ч. Фединець. Ужгород: Видавництво «Ліра», 2010. 720 с.
31. Закарпаття в етнополітичному вимірі / ред. Ю. Левенець та ін. Київ: ІПіЕНД імені І.Ф. Кураса НАН України, 2008. 682 с.
32. Зельдич А. Д. Художнє скло. Київ: Мистецтво, 1966. 103 с.
33. Золотнюк А. Відблиски сакрального: вітражі в індустріальних спорудах. [Електронний ресурс] URL: <https://www.prostranstvo.media/uk/vidblysky-sakralnogo-vitrzhi-v-industrialnyh-sporudah/> (дата звернення 13.02.2024)

34. Івашина А. Скло: історія, географія, технологія виробництва. Географія: наук.-метод. журн. 2014. N 5/6. С. 18–24.
35. Іттен Й. Елементи образотворчого мистецтва. Київ: ArtHuss, 2023. 167 с.
36. Кара-Васильєва Т. Стиль модерн у декоративному мистецтві. Декоративне мистецтво України IX–XXI століть: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2019. 652 с.
37. Кобаль Й. Ужгород відомий та невідомий. 2-е вид., випр. Львів: Світ, 2008. 196 с.
38. Коваль Л. М. Вітраж з природним освітленням як засіб світлового дизайну. Теорія та практика дизайну. 2018. Вип. 15. С. 59–78.
39. Ковач Л. Суспільно-політичний розвиток Закарпаття в міжвоєнний період в оцінках вітчизняних і зарубіжних науковців. Наукові записки. Вип. 5–6 (91–92). С. 302–321.
40. Кожеков О. Технічна різноманітність вітража та його естетичне навантаження. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2019. Вип. 42. С. 26–33.
41. Колпакова Н. Я. Стильові особливості галицьких ікон св. Георгія XIV–XVI ст. Вісник Закарпатського художнього інституту. 2014. Вип. 5. С. 88–91.
42. Копанський Ю. Вітраж 1970–1990 років на Закарпатті. Українська академія мистецтва. Київ, 2023. № 34. С. 109–113.
43. Копанський Ю. Вітражі Ужгородського Катедрального собору. Український мистецтвознавчий дискурс. Київ, 2024. Вип. 3. С. 78–83.
44. Копанський Ю. Вітражна оздоба костелу св. Юрія. Український мистецтвознавчий дискурс. Київ, 2024. Вип. 4. С. 91–98.
45. Косяк С. М. Символіка дерева в українській народній культурі. Гуманітарний вісник. № 30. Вип. 14. С. 56–63.
46. Котляр Є. Мавританський стиль і синагогальне будівництво Європи XIX – початку XX століття // Мистецтвознавство України. К.: Академія мистецтв України, 2001. В. 2. С. 45–53.

47. Кувичка С. О. Види релігійних символів // Грані. Філософія. 2010. № 4 (72). С. 81–85.
48. Лещенко А. М. Сакральне мистецтво як феномен християнської культури. Актуальні проблеми філософії та соціології. 2016. № 12. С. 73–76.
49. Лепахін В. Ікона та іконічність. Львів: Свічадо, 2001. 287 с.
50. Липкань Л. Монументальне мистецтво Закарпаття, чому його варто зберегти [Електронний ресурс] URL: <https://varosh.com.ua/art/monumentalne-mystecztvo-zakarpattya-chomu-jogo-vazhlyvo-zberegy> (дата звернення 10.05.2024)
51. Літераті Т. Втрачений Ужгород. [Електронний ресурс] URL: <https://uzhgorod.net.ua/news/170851> (дата звернення 11.06.2024).
52. Лосик М. В., Литвин Л. Ф., Левків Б. В. Декоративні покриття на склі. Частина 1. Лабораторний практикум. Львів: ЛНАМ, 2018. 60 с.
53. Мельник О. «Біля яблуні» (Сюжет М. Бойчука і його учнів у живописі). Образотворче мистецтво. 1993. № 3–4. С. 4–6.
54. Михайлова Р. Д. Художня культура Галицько-Волинської Русі : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д-ра мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Рада Дмитрівна Михайлова ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. К., 2009. 36 с.
55. Михалевич В. В. Храмова символіка в середньовічній європейській архітектурі. Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Т. № 1(1), 2019. С. 13–19.
56. Нікітчук О. Монументальне мистецтво Закарпаття [Електронний ресурс] (<https://www.facebook.com/share/p/afyAp9QcsnoRzmJH/>)
57. Нікітчук О. Художник і майстерня [Електронний ресурс] URL: <https://www.facebook.com/Brovdi.Art/posts/526902497647886/> (дата звернення 11.10.2022)
58. Нікіщенко Ю. І. Орнамент та письмо: до проблеми співіснування та функціональних особливостей. Наукові записки НаУКМА. Сер. Теорія та історія культури. 2007.

59. Новік Г. В., Купрієнко М. Г. Особливості використання металів при виготовленні вітражів у різних техніках. Теорія і практика дизайну. Технічна естетика. 2019. Вип. 16. С. 101-113.
60. Оборська С. В. До історії мистецтва вітражу в контексті духовної життєдіяльності людини. Вісник Національної академії керівних кадрів культури й мистецтв. 2015. № 3. С. 53–63.
61. Островський Г. С. «Майстер». Бокшай. Ужгород: Карпати, 1992. С. 9.
62. Павлик Р. Розвиток вітражного мистецтва України в 19–20 ст. в контексті мистецтва країн Європи та Америки: наукова робота. 1999.
63. Панов А. В. «Перша книжка про Ужгород»: монографія. Ужгород: Поліграфцентр «Ліра», 2021. 216 с.
64. Погребняк Є. Стилеутворюючі аспекти художнього вітражу в контексті постмодернізму. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Збірник ХДАДМ. 2018. № 3.
65. Політична історія Закарпаття крізь призму українського державотворення. 1918–1950: монографія / Микола Вегеш, Василь Міщанин, Микола Палінчак. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2022. 834 с.
66. Попович З. Ужгород єврейський: три синагоги, або Понівечені перлини. Релігійне краєзнавство 02.07.2017. [Електроний ресурс] URL: https://risu.ua/uzhgorod-yevreyskiy-tri-sinagogi-abo-ponivecheni-perlini_n85419 (дата звернення 23.12.2023)
67. Приймич М.В. Живопис Хрестовоздвиженського кафедрального собору та Консисторіального залу резиденції в Ужгороді. Ніредьгаза: Середньовічні церкви від Тиси до Карпат, 2013,1 (№2), С. 405–408.
68. Приймич М.В. Перед лицем твоїм. Закарпатський іконостас. Ужгород: «Карпати»-«Гражда», 2007. 224 с.
69. Приймич М. В. М. Спроба історичного аналізу геральдичного знаку у розписах Горянської ротонди у контексті датування живопису. Вісник ЗАМ 1 (12), 2019. С. 192–196.

70. Приймич М.В. Творчість Йосипа Бокшая у контексті формування українського мистецтва 1920-30-х років на Закарпатті. Науковий вісник Закарпатського художнього інституту, 2012. №2. С. 93–101.
71. Приймич М.В. Церковне малярство Йосипа Бокшая як відображення особливостей неоромантизму у мистецтві Закарпаття. Вісник Закарпатської академії мистецтв, 2017. №8. С. 132–137.
72. Радомський М. Вітражне мистецтво Харкова другої половини ХХ - початку ХХІ століття: (генеза, стилістичні трансформації): дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.06 / Радомський Микола Тадеушевич ; Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2014. 204 с.
73. Радомський М. До питань термінології вітражної справи. Теорія мистецтв: Вісник ХДФДМ. 2015. № 1. С. 37–40.
74. Радомський М. Портретні зображення у вітражному мистецтві. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Збірник ХДАДМ. 2015. № 1. С. 42–45.
75. Радомська В. Р. Вітражне мистецтво сакрального простору у творчості Юрія Новосельського. Art and design. 2022. №1(17). С. 85–94.
76. Радомська В. Р. Поліхромії в дизайні інтер'єрного середовища церков. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2020. № 34 (34). С. 173–180.
77. Радомський М. Художній вітраж на сучасному етапі: художні, техніко-технологічні і функціональні новації у вітражному мистецтві. Актуальні питання гуманітарних наук. 2015. Вип. 12. С. 130–134.
78. Руско Н. Особливості галицького іконопису кінця ХІХ — початку ХХ ст.: філософсько-релігійознавчий контекст: дис. ... канд. філос. наук: 09.00.11. Острог, 2015. 196 с.
79. Сазонов К. О. Форми з'єднувальної сітки орнаментальних вітражних полотен. Теорія та практика дизайну. 2018. Вип. 15. С. 124–13. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tprd_2018_15_13.

80. Сакович І. Творче використання народних традицій у сучасному українському художньому склі (побутове, промислове скло 1956–1967 рр.) Респ. міжвід. збірник (Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії Акад. наук УРСР). К, 1968. Вип. 2, Укр. Мистецтвознавство. С. 123–130.
81. Самойленко О. Вітраж київських митців другої половини XX - початку XXI століття: типологія, художньо-стильові особливості: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.06 / Самойленко Олександра Юріївна ; Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2018. 218 с.
82. Самойленко О. Вітраж у творчості київських художників монументалістів 60 – 70-х років XX століття // Скрижалі. Декоративне мистецтво і дизайн. – Чернівці: Родовід. 2012. Вип. 6 – 7. С. 137 – 141.
83. Селівачов М. "Sacrum" і "Profanum": священне і світське в церковному мистецтві. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. №1. 2017. С. 74–79.
84. Селівачов М. Зміст і межі поняття «сакральне мистецтво». АНТ. 2007/2008. № 19/21. С. 66–79 URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/mo10/MO-10_2008_p-067-076_Selivachev.pdf (дата звернення 24.12.24)
85. Семенова В. Вітражі. Коротка історія скляного мистецтва. Verbum. 2019. [Електронний ресурс] URL: <https://www.verbum.com.ua/04/2019/faith-and-beauty/short-history-of-glass-art/>
86. Сирохман М. Церкви України — Закарпаття. Львів: Мс, 2000. 880 с.
87. Складенко Г. «Новий закарпатський живопис» у творах Ференца Семана (1937–2004). 2019. С. 29–30. «Українські художники: з відлиги до Незалежності». У двох книгах. Книга друга— К.: Huss, 2020. 304 с.
88. Скрипник Г. Декоративне мистецтво України IX–XXI століть: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2019. 652 с.

89. Сліпчишин Л. Етнокультурні традиції у вітражному мистецтві. Культурна спадщина вітражного мистецтва Західної України: збірник матеріалів теорет.-практ. конф. Львів: Центр вітражного мистецтва, 2019. С. 31–36
90. Соколюк Л. Проблема національного стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття. Мистецтвознавство України. – К.: СПД Кравчук В.К., 2003. Вип. 3. С. 25 – 31.
91. Соколюк Л. Школа Михайла Бойчука та українське народне мистецтво першої третини ХХ ст. Народна творчість та етнографія (Київ). 1997. № 5 – 6. С. 84 – 91.
92. Соловійова О. Символізм у сучасному релігійному мистецтві України. Мистецтвознавчі записки. 2019. Вип. 35. С. 88–95.
93. Сом-Сердюкова О. Тенденції розвитку київської школи художнього скла 1950–1990 рр. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.06 «Декоративне й прикладне мистецтво» / О. М. Сом-Сердюкова. — Львів : Львівська акад. мистецтв, 2000. — 18 с.
94. Станичнов О. О. Символи та їх інтерпретація в польській сецесії. Питання культурології. 2015. Вип. 31. С. 181–188.
95. Станичнов О. Символістичні методи в роботах польських митців доби сецесії. ВІСНИК ЛНАМ. 2017. Вип. 34. С. 181–191.
96. Стрішинець М. Розвиток промислів і мануфактур на Закарпатті від найдавніших часів до середини ХІХ ст. Збірник Культура українських Карпат. Ужгород: МПП «Гражда», 1994. С. 462–468.
97. Студницький Р. О. Синтез мистецтв у сакральній архітектурі Східної Галичини кінця ХІХ - першої третини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.06 / Студницький Ростислав Олегович ; Львів. нац. акад. мистецтв. - Львів, 2014. - 18 с.
98. Субтельний О. Україна: історія / пер. з анг. Ю. І. Шевчука; вступ. ст. С. В. Кульчицького. Київ: Либідь, 1991. 512 с.
99. Федака С. Ужгород крізь віки. Нариси з історії Ужгорода. Ужгород: Патент, 2010. 295 с.

- 100.Філіп Л. Ungvar-Uzhgorod-Ужгород. Рідне місто моє. Ужгород: РІК-У, 2021. 404 с.
- 101.Фоломєєва Н. Сакральне мистецтво в контексті сучасної художньої культури. Вісник ХДАДМ. 2018. № 5. С. 71–78.
- 102.Чернега-Балла О. Черпаючи із Книги Життя. Альбом Йосип Бокшай Художник правди. Людина правди. Ужгород: ВДВ Карпати, 2016. С. 19–29.
- 103.Чегусова З. "Історія декоративного мистецтва України" (т.5). Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2014. Вип. 14. С. 122–149.
- 104.Чегусова З. «Сучасний український вітраж». Образотворче мистецтво. 1978. № 4. С. 11–19.
- 105.Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) Ренесанс та реформація. Нью-Йорк, 1956. 511 с.
- 106.Чужа О. Синагоги що єднають Ужгород і Прагу. Закарпаття онлайн. Блоги. 09.06.2011 р. [Електронний ресурс] <https://zakarpattya.net.ua/Blogs/83860-SYNAHONY-ShCHO-IEDNAIuT-UZHGOROD-I-PRAHU> (дата звернення 20.04.2023)
- 107.Шастель А. Французьке мистецтво: Відродження 1430–1620. Вид. Фламмаріон, 1995. 335 с.
- 108.Шинкаренко Д. Майстри Київської Монументальної школи 1960-х — 1980-х рр. Образотворче мистецтво. 2008 р. № 3. С. 67 – 68.
- 109.Шкандрій М. Школа Бойчука — Теоретичне підґрунтя. Дух України. Вінніпег: В-ня мистецької галереї, 1992. С. 109–111.
- 110.Ящишин Й. М., Жеплинський Т. П., Дяківський С. І. Технологія скла. Основи технології скляної маси. Львів: Бескид Біт, 2004. 204 с.
- 111.Archer M. Stained Glass. London, 1979. 32 p.
- 112.Beveridge P., Domenech I., Pascual E. Warm Glass: A Complete Guide to Kiln-forming Techniques : Fusing, Slumping, Casting. Lark Books, 2005. 160 p.
- 113.Bougaud E. Revelations of the Sacred Heart to Blessed Margaret Mary: and the history of her life (1890). 2013. 405p.

114. Bray C. Dictionary of glass: materials and techniques., A & C Black ; University of Pennsylvania Press, London, Philadelphia, 2001. 267 p.
115. Brown S. Stained Glass: An Illustrated History, 1994. 176 p.
116. Caviness M. H. Sumptuous Arts at the Royal Abbeys in Reims and Braine: Ornatus Elegantiae, Varietate Stupendous. Princeton University Press, 1990. 428 p.
117. Caviness M. H. The Early Stained Glass of Canterbury Cathedral: Circa 1175–1220. Princeton University Press, 1978. 312 p.
118. Cílová Z., Trends in Colouring Blue Glass in Central Europe in Relation to Changes in Chemical Composition of Glass from the Middle Ages to Modern Age. Minerals. 2021. 14 p.
119. Cílová Z., Kučerová I., Knížová M., Trojek T. Corrosion damage and chemical composition of Czech stained glass from 13th to 15th century. Glass Technology: European Journal of Glass Science and Technology Part A. 2015. Vol. 56, № 5. P. 153–162.
120. Damozels & deities : Edward Burne-Jones, Henry Holiday & Pre-Raphaelite stained glass 1870-1898 / William Waters, Alastair Carew-Cox. Abbots Morton, Worcester, England : Seraphim Press Ltd, 2017. 404 p.
121. Dlouha J. Fusing.—Praha: Grada Publishing, 2012. 112 p.
122. Dreiser P. Techniques of Glass Engraving. A&C Black, 2006. 176 p.
123. Elskus A. The Art of Glass Painting: Techniques and Designs for Stained Glass. 1st ed. New York: Charles Scribner's Sons, 1980. 147 c.
124. Endre S., Földenyi G. M., Dörgö M., Gonzales G. G., Obreczan J. F. A Megfestett Fény Diszűveges munkák a történelmi Magyarország építészetében 1945-ig. Light Captured in Colour: Glass painting in Hungarian architecture before 1945. 1st ed. Szentendre: Geobook Hungary Kiadó, 2005. 245 p.
125. Fenyi T. A színek varázslója. BUDAPEST, 2015. P. 5–8.
126. Fenyi T. Miksa Roth üvegfestményei. A historizmustól a modernizmusig. 2005. 112 p.
127. Glasser D. Life and Art Through Stained Glass: Roman Halter 1927–2012. London: Ben Uri Gallery and Museum, 2014. 115 p.

128. Goldring T. Recovered or Perfected: The Discourse of Chemistry in the Nineteenth-Century Revival of Stained Glass in Britain and France. 19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century. 2020. № 30. DOI: <https://doi.org/10.16995/ntn.2893>
129. Hugh A. Stained Glass of the middle ages in England and France. London: Adam and Charles Black, Soho Square, 1885. [Электроний ресурс] <https://archive.org/details/stainedglassofmi00arno/page/3/mode/1up> (дата звернення 20.11.2022)
130. Kemp W. The narratives of Gothic stained glass. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 1946. [Электроний ресурс] <https://archive.org/details/narrativesofgoth0000kemp/page/n10/mode/1up> (дата звернення 17.12.2022)
131. Kotlyar Eugeny, Teter Magda. The light of the revival. Stained Glass Design for Restituted Synagogues of Ukraine by Eugeny Kotlyar. Catalog of the Exhibition. New York: The Center for Jewish Studies at Fordham University, 2024, 56 p.
132. Kunicki-Goldfinger J. J. Szkło w Europie Środkowej od późnego średniowiecza do XVIII wieku: skład chemiczny — uwarunkowania i interpretacja. Warszawa: Instytut Chemii i Techniki Jądrowej, 2020. 156 s.
133. Labarte, Jules «Histoire des arts industriels au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance : Tome premier» 1864. 523 p
134. Lawrence B. Saint, Hugh Arnold Stained Glass of the Middle Ages in England and France. 2015. 248 p.
135. Lee Lawrence. Stained glass. New York: Crown Publishers, Inc., 1976. 207 p.
136. Lee Lawrence. Die Welt der Glasfenster – Zwölf Jahrhunderte abendländischer Glasmalerei in über 500 Farbbildern / Lawrence Lee, George Seddon, Francis Stephens. – München: Orbis Verlag, 1992. 206 p.
137. Machado C., Vilarigues M., Palomar T. Historical grisailles characterization: A literature review. Journal of Cultural Heritage. 2021. Vol. 49. P. 239–249. DOI: 10.1016/j.culher.2021.03.010

- 138.McGreevy N. Stunning Tiffany Stained Glass Debuts After 100 Years of Obscurity. Smithsonian Magazine. 2021. URL: <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/after-100-years-obscurity-brilliant-tiffany-stained-glass-window-shine-chicago-180977850/>
- 139.Meredith Parsons Lillich. Studies in Medieval Stained Glass and Monasticism 2001. 436 p.
- 140.Mester Éva: A Kárpát-medence üvegfestészete I. Ábrázolásmód, technika, anyaghasználat. Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek 3.Szerkesztette Kovács Petronella.Haáz Rezső Múzeum, Székelyudvarhely, 2003. P.85–95.
- 141.Mester Éva: Üvegfestő műhelyek kialakulása Budapesten a századforduló idején (Városok és Műhelyek a századfordulón konferencia katalógus), Bp. 2000. P. 83–93.
- 142.Mester É. Az építészeti üvegek iparművészeti értékei - Magyarországi üvegfestmények és díszüvegezők. Budapest: Geopen Könyvkiadó Kft., 2012. 216 p.
- 143.Möller János: Az Európai Manufaktúrák' és Fabrikák Mesterség Míveik. Altona,1814,Pest,1818. 1984. 469 p.
- 144.Morris E. Stained and decorative glass. London: Tiger Books International, 1990. 128 c.
- 145.Raguin V. C. Stained Glass: From Its Origins to the Present. Harry N. Abrams, 2013.
- 146.Raguin V. C., Higgins M. C. The History of Stained Glass: The Art of Light, Mediaeval to Contemporary. Thames & Hudson, 2003. 288 p.
- 147.Reyntiens P. The beauty of stained glass. Boston: Bullfinch Press Book, 1990. 224 p.
- 148.Riegl A. Leading characteristics of the Late Roman Kunstwollen. The Art of Art History: A Critical Anthology / Edited by Donald Preziosi. Oxford: Oxford University Press, 1998. P. 169–176.
- 149.Rothenberg P. Creative stained glass: techniques for unfired and fired projects. New York: Crown Publishers, 1973. 96 p.

150. Róth M. Opalescens üveg-mozaikok. Magyar Iparművészet, I. (1897–1898) 2. sz. P.70–75.
151. Róth M. Egy üvegfestőművész emlékei. Hungária, Budapest, 1943, 90 p.
152. Sachant P., Blood P., LeMieux J., Tekippe R. Introduction to Art: Design, Context, and Meaning. Fine Arts Open Textbooks, 2016. 300 p.
153. Scobie J. Stained glass traditions and techniques. New York: Dial, 1979. 271 p.
154. Takáts R. Színek, fények, árnyak: tanulmány a M. kir. Mezőgazdasági Múzeum építéséről (1896–1944 [-1991]) különös tekintettel Alpár Ignác és Róth Miksa együttműködésére. Budapest, 2017. 256 p.
155. Valdeperez P. Stained glass. Hauppauge, New York: Barron's Educational Series, 2001. 160 p.
156. Varga Vera: Róth Miksa művészete, Budapest. Fűzött keménykötés. 1993. 82 p.
157. Varga Vera: Az üveg jelentése. A 19-20. századi üvegművészet ábrázolások, allegóriák, szimbólumok tükrében. Bp., 2002, Helikon. 174 p.
158. Vogel W. Glass Chemistry. Springer-Verlag, 1994. 478 p.
159. Werck A. Stained Glass: A Handbook On the Art of Stained and Painted Glass, Its Origin and Development From the Time of Charlemagne to Its Decadence (850-1650 A.D.) / Alfred Werck. – Charleston : Legare Street Press, 2022. – 208 c.
160. Wylie E., Cheek S. The Art of Stained and Decorative Glass. Todtri Book Pub, 2005. 128 p.

Інтерв'ю

161. Бесіда з В. Бушко / записав Ю. Копанський. *Особистий архів Ю. Копанського*. Ужгород, 2024. 1 арк. URL: <https://docs.google.com/document/d/1LEEwzZ5AMzCrczVdRy5iSgCQSKBlipgU/edit?tab=t.0>
162. Бесіда з Ю. Копанський / записав Ю. Копанський. *Особистий архів Ю. Копанського*. Ужгород, 13.02.2023. 1 арк. URL: <https://docs.google.com/document/d/1lHTt6Yn1w9Vn8XG9Lck7EY3IVZ4SUMDl/edit?tab=t.0>

- 163.Бесіда з Л. Корж-Радько / записав Ю. Копанський. *Особистий архів Ю. Копанського*. Ужгород, 2023. 1 арк. URL: <https://docs.google.com/document/d/15O2TlBQmwsPAeNSE8YlgV5JTlqR1b9Mc/edit?tab=t.0>
- 164.Бесіда з В. Кузнєцов / записав Ю. Копанський. *Особистий архів Ю. Копанського*. Ужгород, 2024. 1 арк. URL: <https://docs.google.com/document/d/1Di45bw4kiuHE-HRkSSH7V0r0gqD0y9i7/edit?tab=t.0>

Архівні джерела

- 165.Архівна справа: фонд: Підприємство «Художфонд» Р – 1839 Опис –2. 1946 – 2006

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО
МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КОПАНСЬКИЙ ЮРІЙ ЮРІЙОВИЧ

Прим. № _____
УДК: 748.5 (477–87) «18/20»

ДИСЕРТАЦІЯ
ВІТРАЖІ УЖГОРОДА ХІХ –ХХІ СТОЛІТТЯ:
історія, типологія, художньо-технологічні особливості

ДОДАТКИ

023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»
02 Культура й мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Ю. Ю. Копанський

Науковий керівник: Селівачов Михайло Романович,
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2025

ДОДАТОК А

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Іл.2.5.1 Хрестовоздвиженський Кафедральний Собор. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.2 Люнети розташовані над шістьма вітражами в центральній частині храму. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.3 Два вертикальних прямокутних із півциркульним завершенням вітражі. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.4 Два вертикальних прямокутних із півциркульним завершенням вітражі. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.5 Три горизонтальних вітражі, розташовані на фасадній стіні, прикрашають хори. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.6 Два вітражі справа на південній стіні апсиди. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.7 Два вітражі на центральній стіні абсиди. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.8 Розетка в апсиді. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.9 Ю. Копанський. Вітражі у бокових входних дверях. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.10 Вітраж «Процесія» також відомий як «Руські паломники», який був виготовлений за ескізом Йосипа Бокшая в 1942 році в Мануфактурі Йожефа Палка (1860–1952) у Будапешті в 1943 році. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.11 Вітраж «Покрова Пресвятої Богородиці» 2008 рік. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.12 Вітраж «Святий Петро» 2008 рік. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.13 Костел св. Юрія. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.14 Правий вітраж з зображенням Ласло І. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.15 Ліва композиція вівтарного ансамблю присвячена візуалізації агіографічного сюжету із життя святої Єлизавети Угорської. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.16 Вітражне зображення святого Іштвана на лівій стороні нави. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.17 Монограма «S.I.». *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*

- Іл.2.5.18 Вітраж, присвячений темі Благовіщення на лівій стороні нави.1906.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського
- Іл.2.5.19 Вітраж присвячений явленню Пресвятого Серця Ісуса сестрі Маргариті Марії Алякок . 1906. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського*
- Іл.2.5.20 Вітраж з образом Успіння Йосипа .1911. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського*
- Іл.2.5.21 Вітраж каплиці Ужгородського замку. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.22 Синагога, зараз Флармонія. 1904. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.23 Вітраж синагоги (філармонії). Перший поверх. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.24 Композиційний ансамбль другого ярусу з південної і північної сторін синагоги, два великі видовжені вікна з круглим завершенням і круглою розеткою посередині. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського*
- Іл.2.5.25 Вітраж каплиці Юди Тадея присвячений Преосвященному Владиці мученику Теодору Ромжі. 2001. Ю. Копанський. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.26 Вітраж церкви Перенесення мощів Блаженного Священномученика Теодора Ромжі. 2021. І. Сідун. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.27 Горянська Ротонда. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.28 Орнаментальні вітражі в Горянській Ротонді. 2004. Ю. Копанський. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.29 «Покров Божої Матері» Горянська Ротонда. Л. Баником. 2018. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.30 Вітраж шпитальної каплиці на вул. Івана Чендея. 2017. Ю. Копанський. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.31 Греко-католицька церква Преображення Господнього в Ужгороді. «Цегольня». *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.32 Іконостас. Метал виконав О. Путрашек, Вітраж виконав В. Лавний. 2016. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.33 Півкруглий вітраж із зображенням Тайної вечері. 2016. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.34 Вітраж Благовіщення. Царські ворота церква Преображення Господнього. Ужгород. 2016. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.35 Вітраж Богородиці з Немовлям церква Преображення Господнього. Ужгород. 2016. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.36 Вітраж Христа Спасителя з Євангелієм церква Преображення Господнього. Ужгород. 2016. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*

- Іл.2.5.37 Вітраж Преображення Господнього церква Преображення Господнього. 2016. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.38 Вітраж Миколай церква Преображення Господнього. Ужгород. 2016. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.39 Вітраж Михайла та Гавриїла церква Преображення Господнього. Ужгород. 2016. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.40 Дванадцять прямокутних вітражів празникових ікон розташованих на північній стіні церкви Преображення Господнього. 2023, Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.41 Церква Покрови Божої Матері, Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.42 І. Сазонова, Б. Васильєв. Вітраж «Богородиця». 1988. Церква Покрови Божої Матері, м. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.43 І. Сазонова, Б. Васильєв. Вітраж «Ісус». 1989. Церква Покрови Божої Матері, м. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.2.5.44 Л. Корж-Радько. Вітраж «Воскресіння Христове». 1990. Церква Покрови Божої Матері, м. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.1.1 А. Дунчак. Вітраж «Космічна ера». 1980. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.1.2 І. Ілько. Життя. «Дерево життя». 1984. Центр дозвілля «Ювентус» (кінотеатр «Комсомолець»). Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.1.3 І. Ілько. Життя. «Праця». 1984. Центр дозвілля «Ювентус» (кінотеатр «Комсомолець»). Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.1.4 І. Ілько. Життя. «Будівництво». 1984. Центр дозвілля «Ювентус» (кінотеатр «Комсомолець»). Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.1.5 І. Ілько. Життя. «Промисловість». 1984. Центр дозвілля «Ювентус» (кінотеатр «Комсомолець»). Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.1.6 І. Ілько. Життя. «Під водою». 1984. Центр дозвілля «Ювентус» (кінотеатр «Комсомолець»). Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.1.7 І. Ілько. Життя. «В космосі». 1984. Центр дозвілля «Ювентус» (кінотеатр «Комсомолець»). Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*

- Іл.3.1.8 І. Ілько. Життя. «Спорт». 1984. Центр дозвілля «Ювентус» (кінотеатр «Комсомолець»). Ужгород. URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>
- Іл.3.1.9 І. Ілько. Життя. «Музика». 1984. Центр дозвілля «Ювентус» (кінотеатр «Комсомолець»). Ужгород. URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>
- Іл.3.1.10 І. Ілько. Життя. «Кіно». 1984. Центр дозвілля «Ювентус» (кінотеатр «Комсомолець»). Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.1.11 Л. Корж-Радько. Історія аерофлоту. 1986. *Фото з архіву Л. Корж-Радько.*
- Іл.3.1.12 Л. Корж-Радько. Від алхімії до атому (Алегорії наук). Триптих. триптих, вітраж, кольорове скло, свинцева пайка. 1985. Фізичний факультет УжНУ, м. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.1.13 Л. Корж-Радько. Видатні лікарі України. 1989. розписний вітраж. Медичний ф-тет УжНУ, м. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.1.14 Л. Корж-Радько. Весільний обряд. 1983. Магазин-салон "Юність" *Фото з архіву Людмили Корж-Радько.* URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>
- Іл.3.1.15 Л. Корж-Радько. Серія Балади Карпат. 1983. серія із шести вітражних композицій у санаторії «Сонячне Закарпаття», с. Поляна. *Фото О. Нікімчук, Фото з архіву Л. Корж-Радько.* URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>
- Іл.3.1.16 Л. Корж-Радько. вітраж, у приміщенні художньої школи на пл. Ш. Петєфі. 1980. Ужгород. *Фото Р. Довганич.* URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>
- Іл.3.1.17 Л. Корж-Радько. Осінній сад. 1989. Ресторан «Леанка» . Середнє. *Фото О. Нікімчук* URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>
- Іл.3.1.18 Н. Кирилова, П. Гулин. «Народні оповідання». 1980. Музей народної архітектури і побуту, м. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.1.19 Н. Кирилова, П. Гулин. 1980. Вітраж для басейну дитячого садка №39. URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>
- Іл.3.1.20 М. Берез. «Геометрична композиція». 1980. Центру дитячої і юнацької творчості «Падіюн», м. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.1.21 П. Бедзір. Код Бедзіра. 1980. Приватна колекція. *Фото Р. Довганич.* URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>
- Іл.3.1.22 Л. Гайду. Геометрична композиція. 1980. Укрпошта. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*

- Іл.3.1.23 Л. Гайду. Дерево життя. IV школа, м. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.1.24 Л. Гайду. Вітраж будівлі Хустського універмагу. URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>
- Іл.3.1.25 В. Звенигородський. П'ятнадцять республік. 1980. «Ужгородприлад». Ужгород. URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>
- Іл.3.1.26 М. Саніч. Серія Шаян. Санаторій «Шаян». с. Шаян. Фото Р. Довганич. URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>
- Іл.3.1.27 В. Кузнєцов. Вітраж, розміщений у сходовому просторі адміністративної будівлі на вулиці Феденця 7. 1980. Кольорове скло, свинцева спайка. Ужгород. Фото Р. Довганич. URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>
- Іл.3.1.28 Вітраж фое УЖНУ. Автор не встановлений. 1980. Лите скло, бетон. URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>
- Іл.3.1.29 Вітраж на сходах першого поверху УЖНУ. Свинцева спайка. URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>
- Іл.3.1.30 Вітраж, колишній будівлі фанерно-меблевого комбінату. 1980. Ужгород. URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>
- Іл.3.2.1 Ю. Копанського. Весна. 1994. Дипломна робота, коледж мистецтв ім. А. Ерделі. Кольорове скло, свинцева спайка. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.2.2 Ю. Копанський. Пісня пісень. 2014. Кольорове скло, тіфанні. Приватна колекція. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.2.3 Ю. Копанський. Георгій. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.2.4 Ю. Копанський. День. 2013. Кольорове скло, тіфанні. Приватна колекція. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.2.5 Ю. Копанський. Ніч. 2014. Кольорове скло, тіфанні. Приватна колекція. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.2.6 Ю. Копанський. Весна. 2015. Кольорове скло, тіфанні. Приватна колекція. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.2.7 Ю. Копанський. Дерево життя. 2015. Кольорове скло, тіфанні. Приватна колекція. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*
- Іл.3.2.8 Ю. Копанський, М. Копанська. Вітраж, фое газового господарства. Кольорове скло, тіфанні. Ужгород. 1990. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*

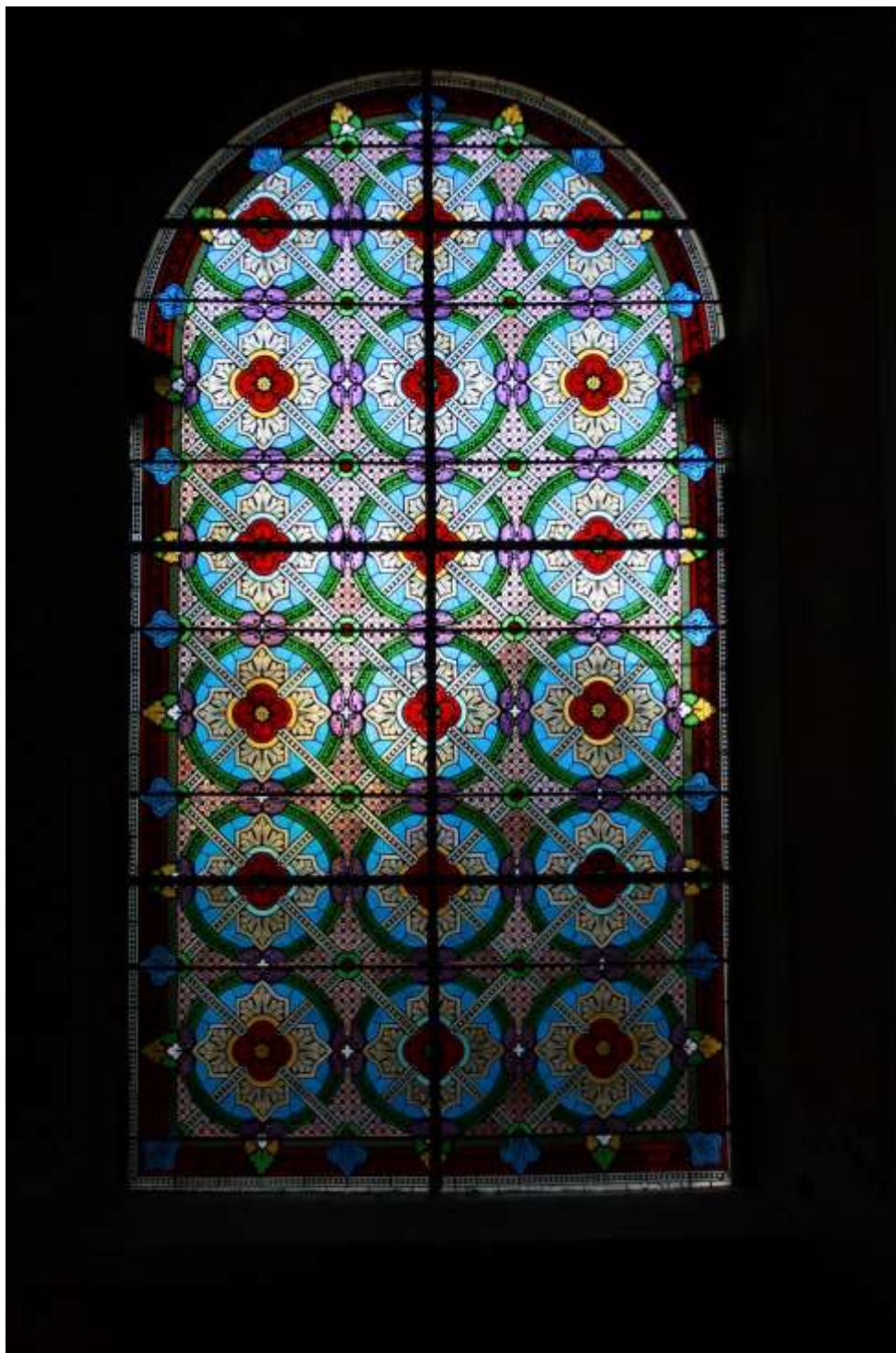
ІЛЮСТРАЦІЇ



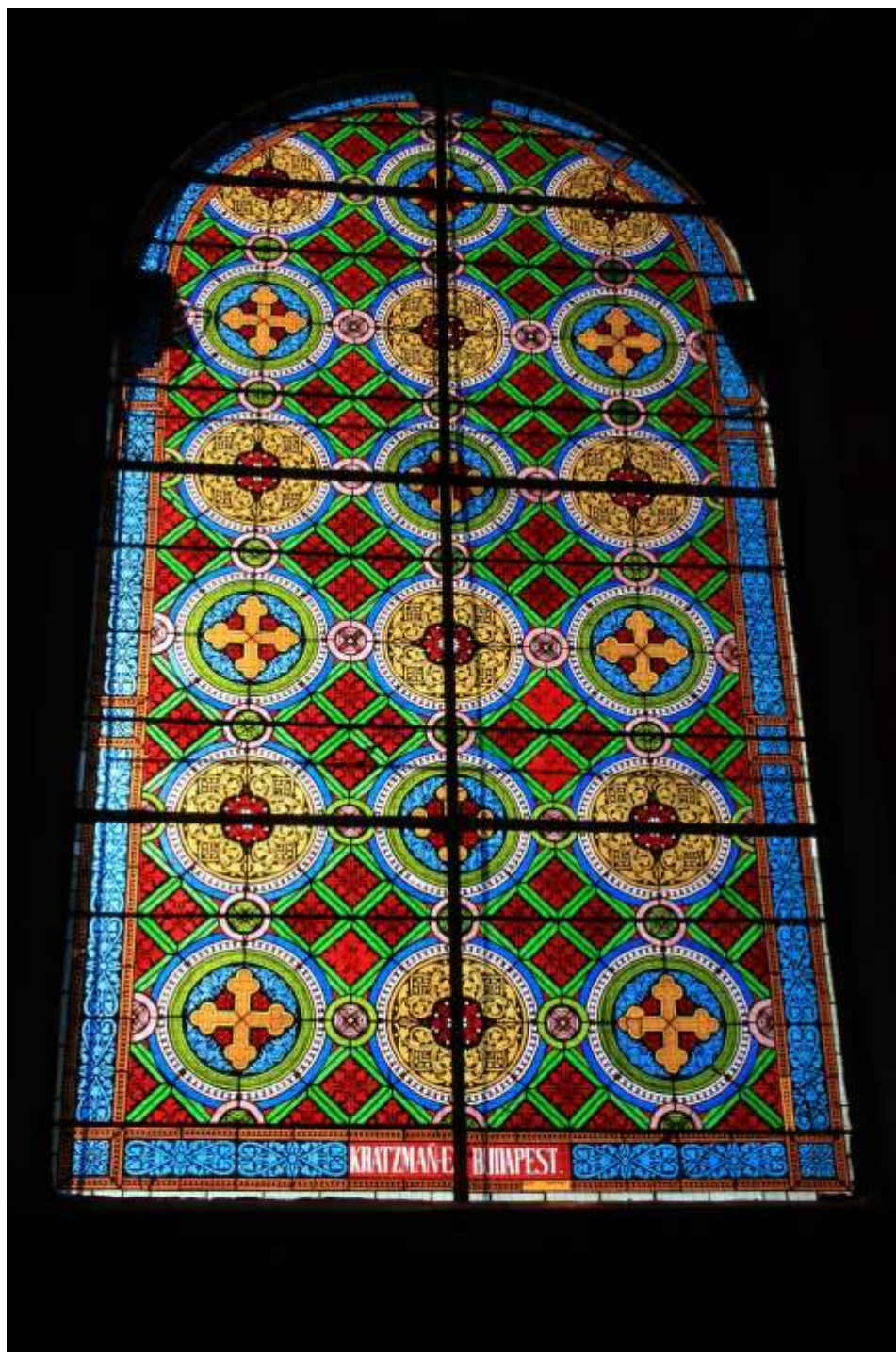
Іл. 2.4.1. Хрестовоздвиженський Кафедральний Собор. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*



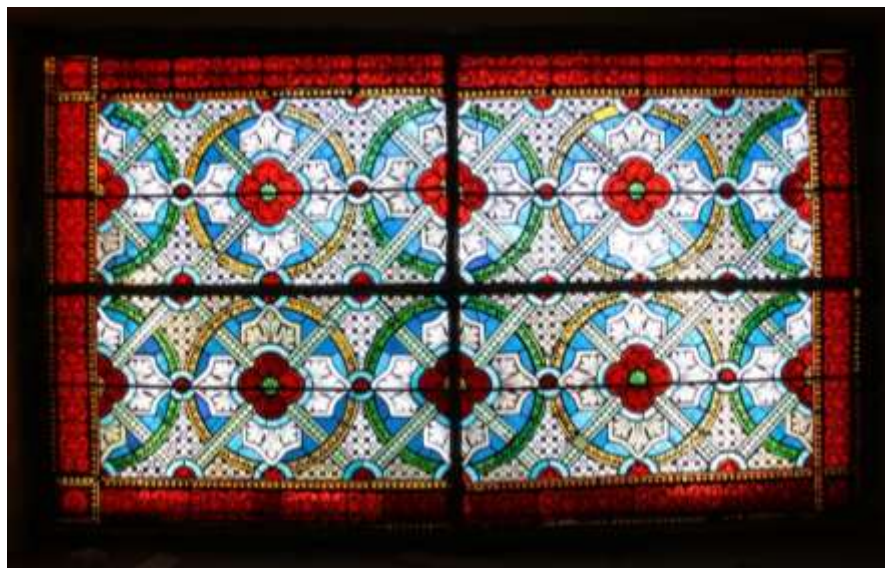
Іл. 2.4.2. Люнети розташовані над шістьма вітражами в центральній частині храму. Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.3. Два вертикальних прямокутних із півциркульним завершенням вітражі. Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



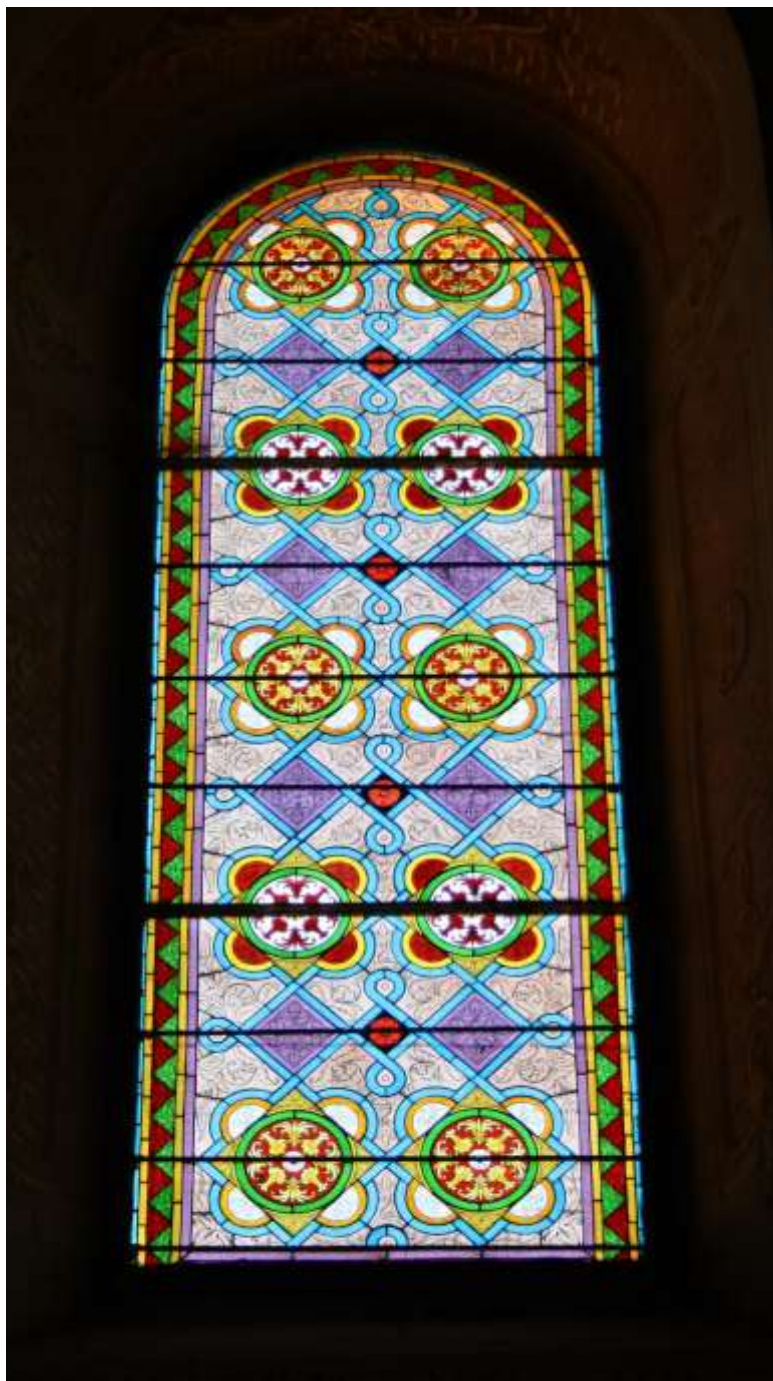
Іл. 2.4.4. Два вертикальних прямокутних із півциркульним завершенням вітражі. Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.5. Три горизонтальних вітражі, розташовані на фасадній стіні, прикрашають хори. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*



Іл. 2.4.6. Два вітражі справа на південній стіні апсиди. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського*



Іл. 2.4.7. Два вітражі на центральній стіні абсиди.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.8. Розетка в апсиді. Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.9. Ю. Копанський. Вітражі у бокових входних дверях. Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.10. Вітраж «Процесія» також відомий як «Руські паломники», який був виготовлений за ескізом Йосипа Бокшая в 1942 році в Мануфактурі Йозефа Палка (1860–1952) у Будапешті в 1943 році. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*



Іл. 2.4.11. Вітраж «Покрова Пресвятої Богородиці» 2008 рік. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*



Іл. 2.4.12. Вітраж «Святий Петро» 2008 рік.

Фото з приватного архіву Ю. Копанського



Іл. 2.4.13. Костел св. Юрія. Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.14. Правий вітраж з зображенням Ласло І.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського



Іл. 2.4.15. Ліва композиція вітварного ансамблю присвячена візуалізації
агіографічного сюжету із життя святої Єлизавети Угорської. *Фото з
приватного архіву Ю. Копанського.*



Іл. 2.4.16. Вітражне зображення святого Іштвана на лівій стороні нави. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*



Іл. 2.4.17. Монограма «S.I.». Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.18. Вітраж, присвячений темі Благовіщення на лівій стороні нави.1906.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



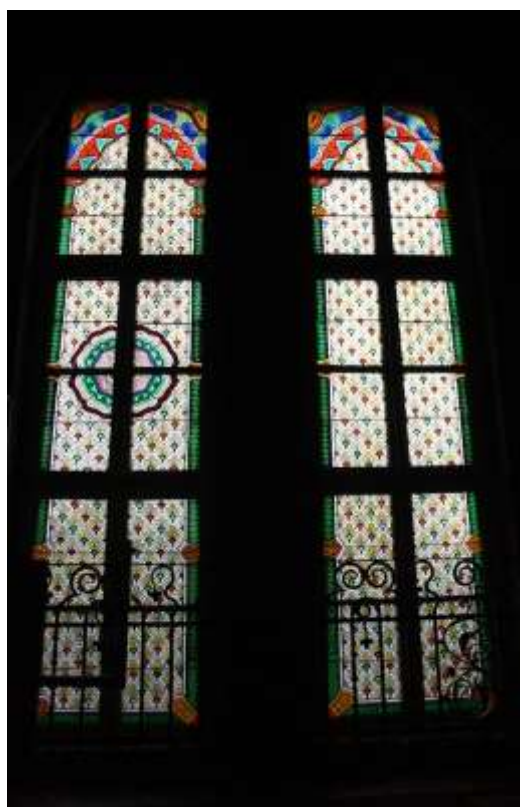
Іл. 2.4.19. Вітраж присвячений явленню Пресвятого Серця Ісуса сестрі Маргариті Марії Алякок . 1906. Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.20. Вітраж з образом Успіння Йосипа .1911. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*



Іл. 2.4.21. Втраж каплиці Ужгородського замку. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*



Іл. 2.4.22. Синагога, зараз Флармонія. 1904. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*



Іл. 2.4.23. Вітраж синагоги (філармонії). Перший поверх. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського*



Іл. 2.4.24. Композиційний ансамбль другого ярусу з південної і північної сторін синагоги, два великі видовжені вікна з круглим завершенням і круглою розеткою посередині. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*



Іл. 2.4.25. Вітраж каплиці Юди Тадея присвячений Преосвященному Владиці мученику Теодору Ромжі. 2001. Ю. Копанський.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.26. Вітраж церкви Перенесення мощів Блаженного Священномученика Теодора Ромжі. 2021. І. Сідун. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*



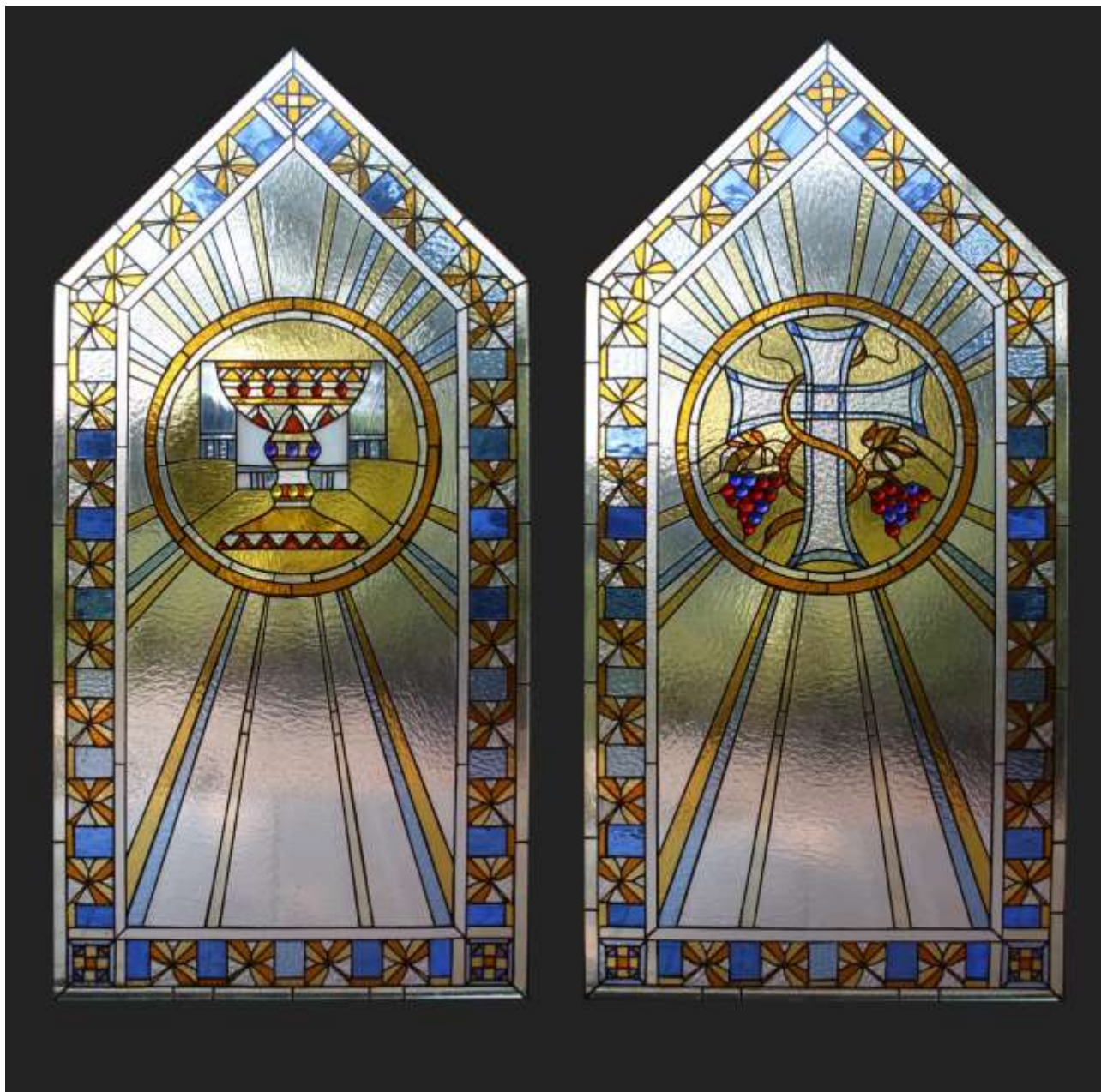
Іл. 2.4.27. Горянська Ротонда. Ужгород. 2020.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.28. Орнаментальні вітражі в Горянській Ротонді. 2004. Ю. Копанський.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.29. Л. Баник. Вітраж «Покров Божої Матері». Горянська Ротонда. 2018.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.30. Ю. Копанський. Вітраж шпитальної каплиці на вул. Івана Чендея. 2017.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.31. Греко-католицька церква Преображення Господнього в Ужгороді.
«Цегольня». Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.32. Іконостас. Метал виконав О. Путрашек, Вітраж виконав В. Лавний.
2016. Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.33. Півкруглий вітраж із зображенням Тайної вечері. 2016. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*



Іл. 2.4.34. Вітраж Благовіщення. Царські ворота. Церква Преображення Господнього. Ужгород. 2016. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*



Іл. 2.4.35. Вітраж Богородиці з Немовлям. Церква Преображення Господнього.
Ужгород. 2016. Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.36. Вітраж Христа Спасителя з Євангелієм. Церква Преображення Господнього. Ужгород. 2016. Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.37. Вітраж Преображення Господнього. Церква Преображення Господнього. 2016. Ужгород. Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



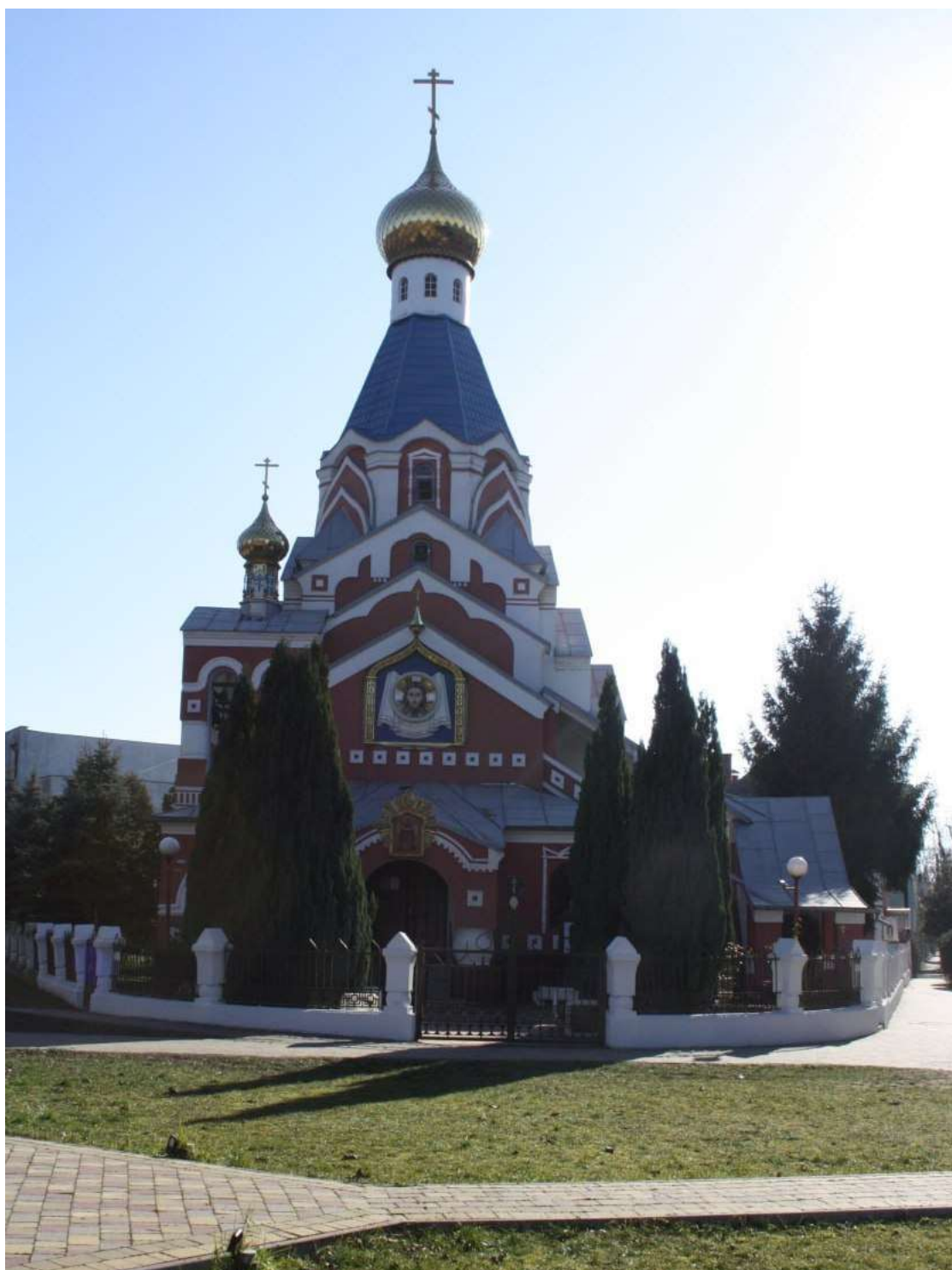
Іл. 2.4.38. Вітраж Миколай. Церква Преображення Господнього. Ужгород. 2016.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.39. Вітраж Михаїла та Гавриїла. Церква Преображення Господнього. Ужгород. 2016. Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.40. Дванадцять прямокутних вітражів празникових ікон розташованих на північній стіні церкви Преображення Господнього. 2023, Ужгород. Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.41. Церква Покрови Божої Матері, Ужгород.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.42. Сазонова, Б. Васильєв. Вітраж «Богородиця». 1988. Церква
Покрови Божої Матері, м. Ужгород.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.43. І. Сазонова, Б. Васильєв. Вітраж «Ісус». 1989. Церква Покрови Божої Матері, м. Ужгород. Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл. 2.4.44. Л. Корж-Радько. Вітраж «Воскресіння Христове». 1990. Церква
Покрови Божої Матері, м. Ужгород.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл.3.1.1. А. Дунчак. Вітраж «Космічна ера». 1980.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл.3.1.2. І. Ілько. Життя. «Дерево життя». 1984. Центр дозвілля «Ювентус»
 (кінотеатр «Комсомолець»). Ужгород.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл.3.1.3.
І. Ілько. Життя. «Праця»



Іл.3.1.4
І. Ілько. Життя. «Будівництво»



Іл.3.1.5. І. Ілько. Життя. «Промисловість». 1984. Центр дозвілля «Ювентус»
(кінотеатр «Комсомолець»). Ужгород.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл.3.1.6. І. Ілько. Життя. «Під водою». 1984. Центр дозвілля «Ювентус»
(кінотеатр «Комсомолець»). Ужгород.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського



Іл.3.1.7. І. Ілько. Життя. «В космосі». 1984. Центр дозвілля «Ювентус»
(кінотеатр «Комсомолець»). Ужгород.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського



Іл.3.1.8.
І. Ілько. Життя. «Спорт»



Іл.3.1.9.
І. Ілько. Життя. «Музика»



Іл.3.1.10. Ілько. Життя. «Кіно». 1984. Центр дозвілля «Ювентус» (кінотеатр «Комсомолець»). Ужгород. Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл.3.1.11. Л. Корж-Радько. Історія аерофлоту. 1986.
Фото з архіву Л. КоржРадько.



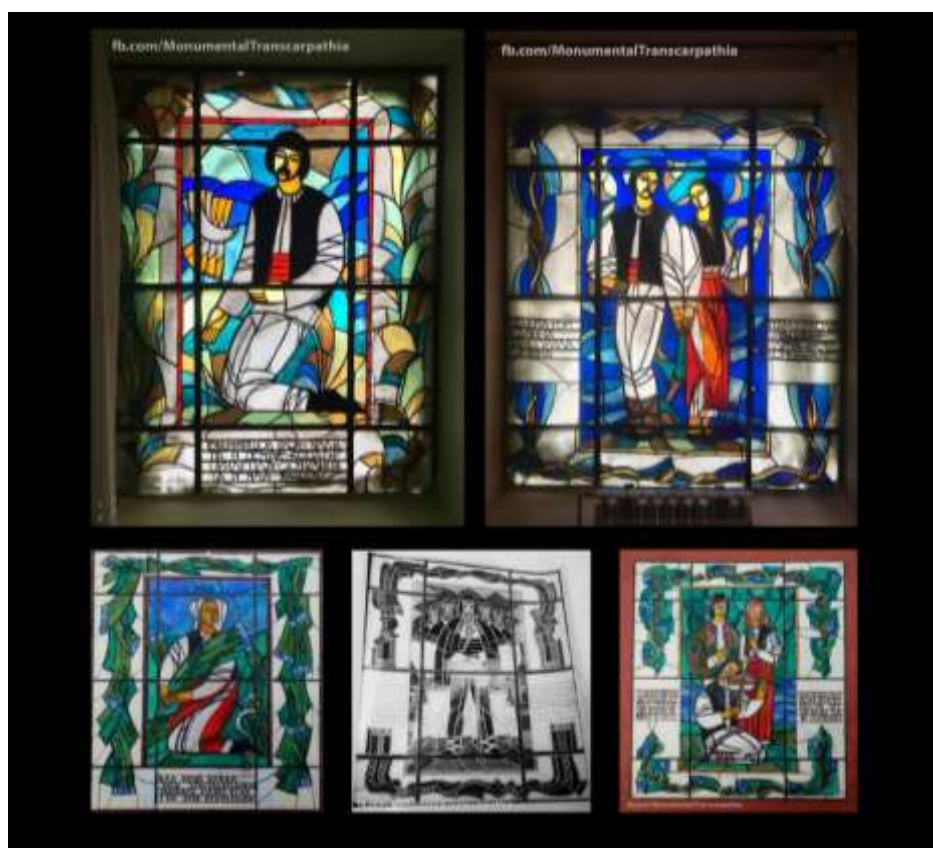
Іл.3.1.12. Л. Корж-Радько. Від алхімії до атому (Алегорії наук). Триптих,
 кольорове скло, свинцева пайка.
 1985. Фізичний факультет УжНУ, м. Ужгород. *Фото з приватного архіву
 Ю. Копанського.*



Іл.3.1.13. Л. Корж-Радько. Видатні лікарі України. 1989. розписний вітраж.
Медичний ф-тет УжНУ, м. Ужгород.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл.3.1.14. Л. Корж-Радько. Весільний обряд. 1983. Магазин-салон "Юність"
Фото з архіву Людмили Корж-Радько.



Іл.3.1.15. Л. Корж-Радько. Серія Балади Карпат. 1983. серія із шести вітражних композицій у санаторії «Сонячне Закарпаття», с. Поляна.

Фото О. Нікітчук, Фото з архіву Л. Корж-Радько.



Іл.3.1.16. Л. Корж-Радько. вітраж, у приміщенні художньої школи на пл. Ш. Петефі. 1980. Ужгород. *Фото Р. Довганич.*



Іл.3.1.17. Л. Корж-Радько. Осінній сад. 1989. Ресторан «Леанка» . Середнє.
Фото О. Нікітчук.



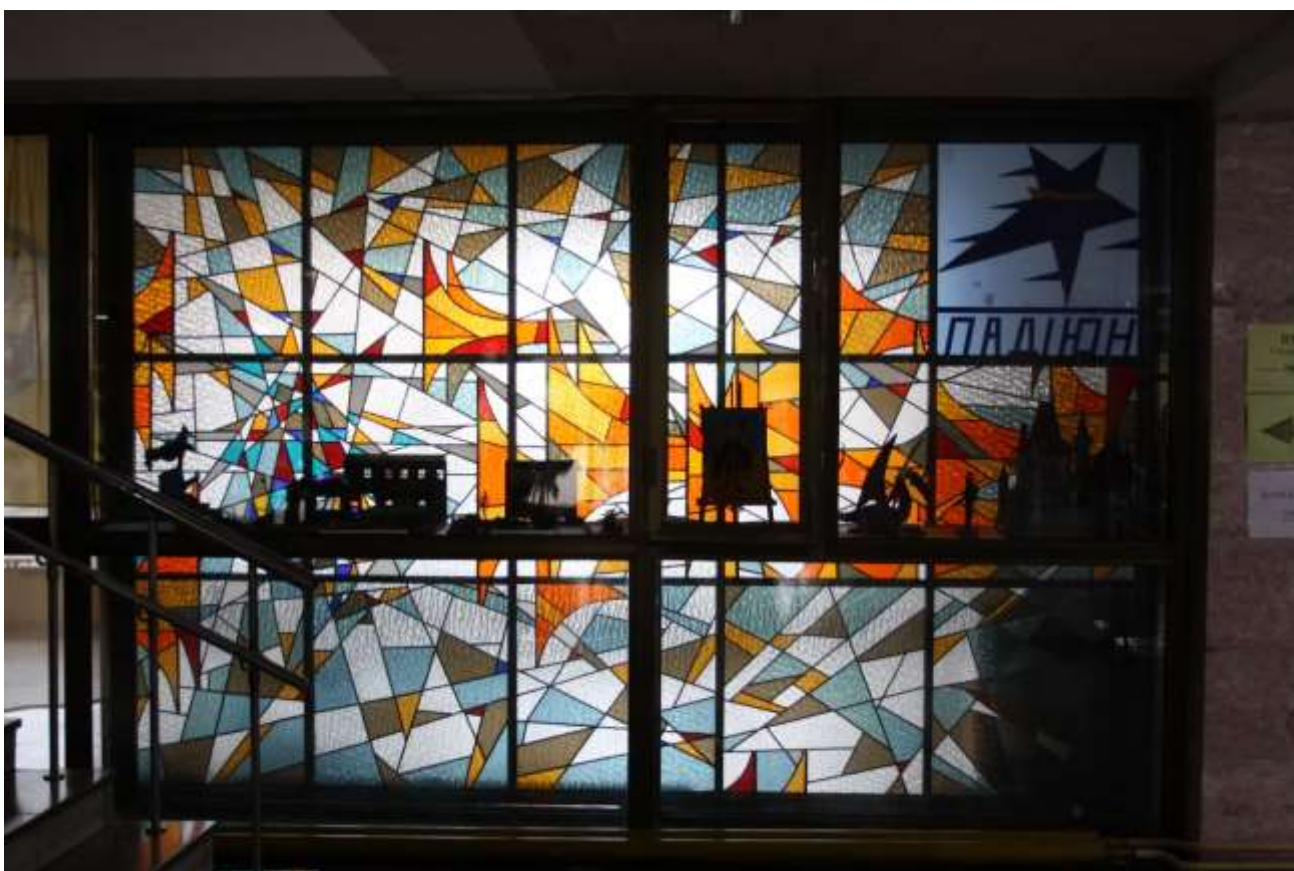
Іл.3.1.18. Н. Кирилова, П. Гулин. «Народні оповідання». 1980. Музей народної архітектури і побуту, м. Ужгород.

Фото з приватного архіву Ю. Копанського



Іл.3.1.19. Н. Кирилова, П. Гулин. 1980. Вітраж для басейну дитячого садка №39. Ужгород.

URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>



Іл.3.1.20. М. Берез. «Геометрична композиція». 1980. Центру дитячої і юнацької творчості «Падіюн», м. Ужгород.

Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл.3.1.21. П. Бедзір. Код Бедзіра. 1980. Приватна колекція. Фото Р. Довганич.



Іл.3.1.22. Л. Гайду. Геометрична композиція. 1980. Укрпошта. Ужгород. Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл.3.1.23. Л. Гайду. Дерево життя. ІV школа, м. Ужгород. Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



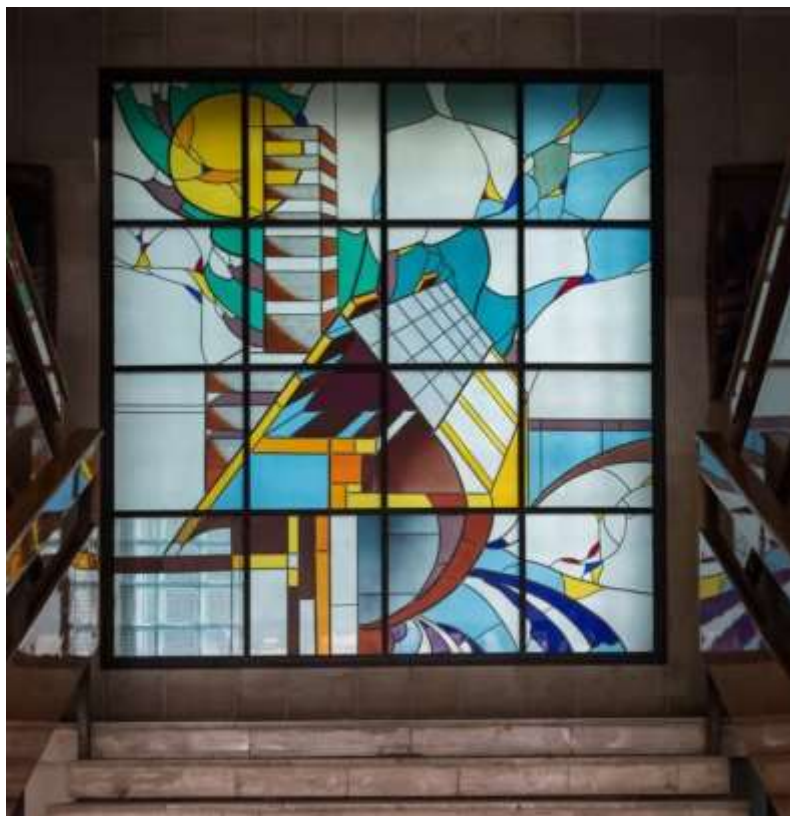
Іл.3.1.24. Л. Гайду. Вітраж будівлі Хуського універмагу. Хуст.
URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>



Іл.3.1.25. В. Звенигородський. П'ятнадцять республік. 1980.
«Ужгородприлад». Ужгород.
URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>



Іл.3.1.26. М. Саніч. Серія Шаян. Санаторій «Шаян». с. Шаян.
Фото Р. Довганич.



Іл.3.1.27. В. Кузнєцов. Вітраж, розміщений у сходовому просторі адміністративної будівлі на вулиці Феденця 7. 1980. Ужгород.

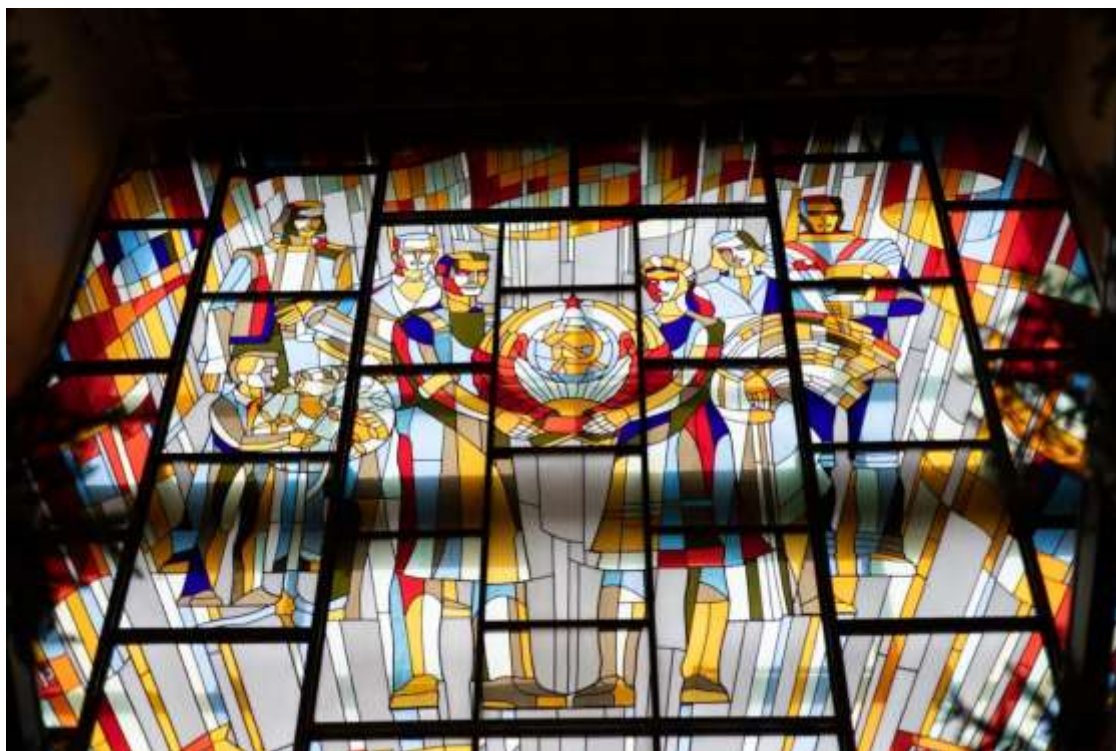
Фото Р. Довганич.



Іл.3.1.28. Вітраж фое УжНУ. Автор не встановлений. 1980. Лите скло, бетон.
URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>



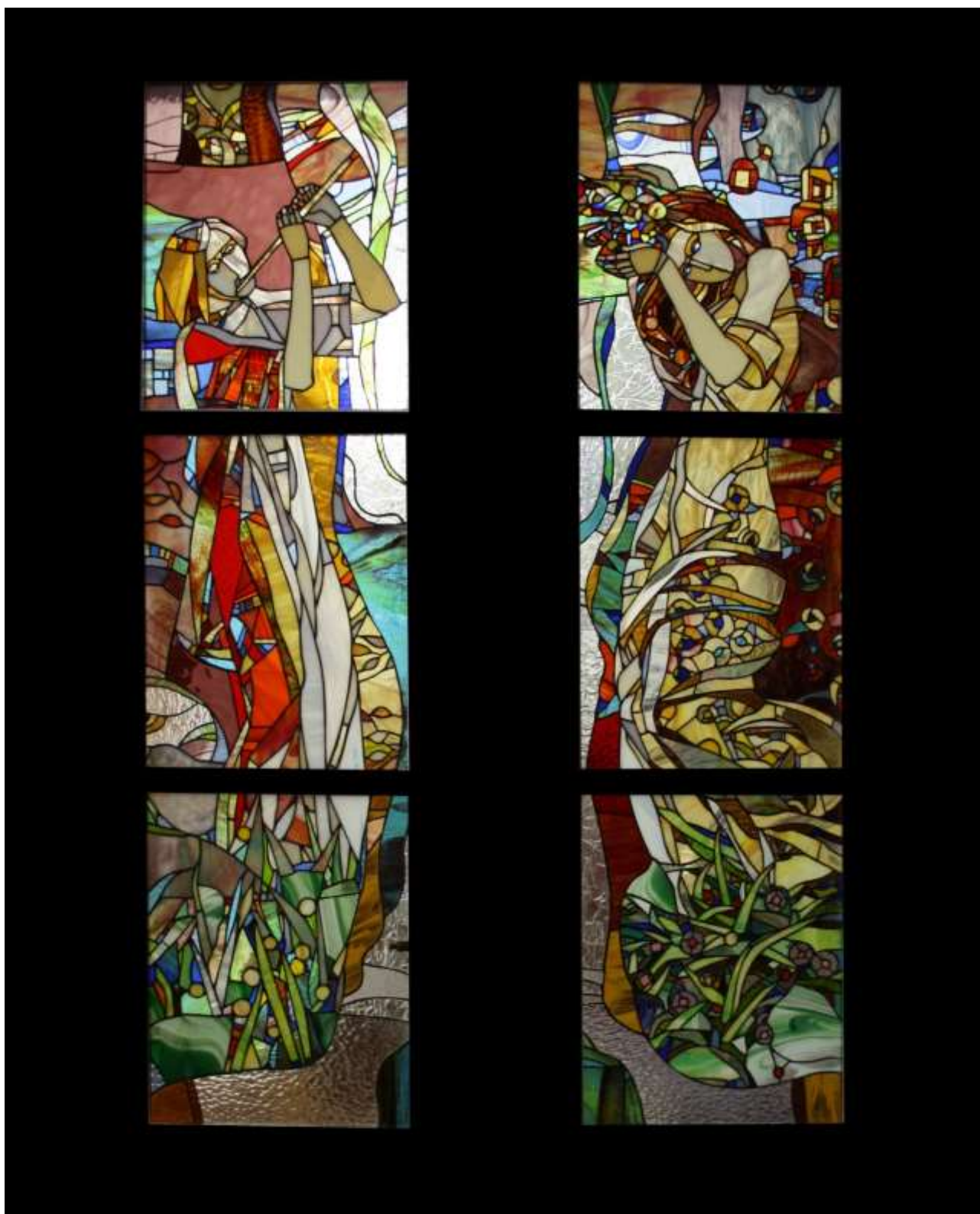
Іл.3.1.29. Вітраж на сходах першого поверху УжНУ. Ужгород. URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>



Іл.3.1.30. Вітраж, колишній будівлі фанерно-меблевого комбінату. 1980. Ужгород. URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia>



Іл.3.2.1. Ю. Копанського. Весна. 1994. Дипломна робота, коледж мистецтв ім. А. Ерделі. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*



Іл.3.2.2. Ю. Копанський. Пісня пісень. 2014. Приватна колекція. Ужгород.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл.3.2.3. Ю. Копанський. Георгій. Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл.3.2.4. Ю. Копанський. День. 2013. Приватна колекція. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*



Іл.3.2.5. Ю. Копанський. Ніч. 2014. Приватна колекція. Ужгород.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл.3.2.6. Ю. Копанський. Весна. 2015. Приватна колекція. Ужгород. *Фото з приватного архіву Ю. Копанського.*



Іл.3.2.7. Ю. Копанський. Дерево життя. 2015. Приватна колекція. Ужгород.
Фото з приватного архіву Ю. Копанського.



Іл.3.2.8. Ю. Копанський, М. Копанська. Вітраж, фое газового господарства.
Ужгород. 1990. Фото з приватного архіву Ю. Копанського.

ДОДАТОК Б

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у наукових фахових виданнях України

за темою дисертації:

1. Копанський Ю. Вітраж 1970–1990 років на Закарпатті, Київ, Збірник Українська академія мистецтва № 34, Київ, 2023. С. 109–113. (10.32782/2411-3034-2023-34-14)
2. Копанський Ю. Вітражі Ужгородського Катедрального собору, Український мистецтвознавчий дискурс, Випуск 3, Київ, 2024, 12с. С. 78–83. (10.32782/uad.2024.3.9)
3. Копанський Ю. Вітражна оздоба костелу св. Юрія, Український мистецтвознавчий дискурс, Випуск 4, Київ, 2024, 14с. С. 91–98. (10.32782/uad.2024.4.13)

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Копанський Ю. Ю. Космічна ера. Десяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ : Гельветика, 2023. С. 47–48. (<https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-18>)
2. Копанський Ю. Ю. Вплив європейського мистецтва на вітражі Костелу св. Юрія в м. Ужгороді, VI Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну», м. Київ, КНУТД, 2024. Том 1. 404 с. С. 120 – 122.
3. Копанський Ю.Ю. Реставрація вітражів греко-католицького Катедрального собору в Ужгороді, The 19th International scientific and practical conference “Creative business management and implementation of new ideas”, Tallinn, Estonia. International Science Group. 2024. 281 p. С. 51-52. (<https://doi.org/10.46299/ISG.2024.1.19>)
4. Копанський Ю.Ю. Вплив західноєвропейського мистецтва на сакральні вітражі в Ужгороді, The 30th International scientific and practical conference

- “Youth, education and science through today’s challenges”, Porto, Portugal. International Science Group. 2024. 173 p. С. 15.
(<https://doi.org/10.46299/ISG.2024.1.30>)
5. Копанський Ю.Ю. Розвиток технічних аспектів вітражного мистецтва, The 31st International scientific and practical conference “Methodological aspects of education: achievements and prospects”, Rotterdam, Netherlands. International Science Group. 2024. 252 p. С. 14 – 15.
(<https://doi.org/10.46299/ISG.2024.1.31>)
 6. Копанський Ю. Ю. Символічна інтерпретація біблійних мотивів у сучасному вітражному мистецтві: аналіз твору Юрія Копанського «Пісня пісень» в контексті традицій символізму та модерну. Дванадцяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ : Гельветика, 2024. С. 78 – 79.
 7. Копанський Ю. Ю. Символіко-стильові особливості вітражу «Георгій» Юрія Копанського IV Міжнародної науково-практичної конференції Гагенмейстерські читання. Кам’янець- Подільський 2024