

## АНТРОПОЛОГІЯ, ЕТНОЛОГІЯ, УСНА ІСТОРІЯ

УДК: 7.038.53(477)''1959/1970'': 930.253:930.85:655.4

DOI: [https://doi.org/10.24144/2523-4498.1\(54\).2026.354249](https://doi.org/10.24144/2523-4498.1(54).2026.354249)

### ЕТНОГРАФІЧНІ МОТИВИ В МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ ЗАКАРПАТТЯ 1959 – 1970 РР.

Олександр Нікітчук<sup>1</sup>

аспірант кафедри археології, етнології та культурології,  
ДВНЗ «Ужгородський національний університет», Ужгород, Україна  
Email: [oleksandr.nikitchuk@uzhnu.edu.ua](mailto:oleksandr.nikitchuk@uzhnu.edu.ua)  
<https://orcid.org/0000-0002-6208-4487>

*Дослідження присвячено аналізу етнографічних мотивів у монументально-декоративному мистецтві Закарпаття радянського періоду. У другій половині ХХ століття монументальні твори стали важливим елементом архітектури громадських споруд, формуючи своєрідний синтез мистецтва й архітектури. Розвиток цього напрямку був пов'язаний із переходом до інтернаціонального стилю в архітектурі та стратегією масового типового будівництва, у межах якого монументально-декоративне мистецтво виконувало функцію естетичної індивідуалізації стандартизованого урбаністичного простору. Робота має міждисциплінарний характер і знаходиться на перетині регіональної історії, історії мистецтва міжвоєнного, воєнного та радянського періодів, а також етнографічних студій. Основну увагу зосереджено на способах репрезентації етнографічних і етнічних груп у зразках монументального мистецтва регіону, зокрема на виявленні етноідентифікуючих маркерів у художніх композиціях. Джерельну основу дослідження становлять архівні матеріали із фондів Державного архіву Закарпатської області та архіву Закарпатської організації Національної спілки художників України. Методика передбачає візуально-аналітичний розбір монументальних панно на окремі складові елементи: фігури персонажів, деталі традиційного одягу, атрибути побуту та контекст зображеної діяльності. Це дозволило локалізувати етнографічні мотиви та простежити використання таких маркерів, як одягові комплекси, зразки традиційних занять і господарювання. У результаті дослідження виявлено етнографічне домінування окремих груп або, навпаки, відсутність певних етнічних спільнот у візуальному мистецькому полі та громадському просторі. Проведено типологізацію монументальних панно відповідно до ступеня наявності в них радянської ідеологічної складової – від нейтральних аполітичних композицій до відверто пропагандистських образів. Окремо проаналізовано основних замовників монументально-декоративних робіт, типи композицій і тематичні особливості творів. Узагальнено новий матеріал з досліджуваної теми та введено до наукового обігу значний масив кількісних показників, що дозволяє ширше окреслити роль етнографічних мотивів у формуванні художнього образу публічного простору Закарпаття другої половини ХХ століття.*

**Ключові слова:** монументальне мистецтво, радянський модернізм, етнографія, культурна спадщина, пропаганда, ідеологія, Ужгород, Закарпаття, УРСР, СРСР.

**Постановка проблеми.** Друга половина ХХ ст. стала періодом активної інтеграції закарпатського мистецького середовища у культурну мережу УРСР, що призвело до адаптації локальних традицій до загально радянських естетичних норм. Звернення до пейзажів краю та фольклору дозволяло художникам працювати з близькими для них темами і водночас залишатися в межах, дозволених тоталітарним режимом. Етнографічні мотиви<sup>2</sup> при цьому набували форми своєрідних «оаз свободи» художнього вираження митців, і ця тематика в монументально-декоративному мистецтві Закарпаття досі залишається малодослідженим явищем. Недостатньо висвітленими залишаються й питання візуальної репрезентації окремих етносів та етнічних груп, а також факти їхнього часткового або повного ігнорування у візуальній площині.

**Мета статті** – виявити особливості використання етнографічних мотивів у монументально-декора-

тивному мистецтві Закарпаття 1959 – 1970 рр., простежити, як через звернення до народних образів митці зберігали регіональну ідентичність, водночас інтегруючись у радянську політику художнього висловлення.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Візуальна складова в культурах тоталітарних режимів привертала увагу низку відомих дослідників, серед яких насамперед Ігор Голомшток [Голомшток, 1994]. У його праці тоталітарне мистецтво розглядається в широкій порівняльній перспективі – як інструмент ідеологічного впливу, з цілою системою символів і ритуалів, а також складовою політики пам'яті й масової мобілізації. Напрямок пошуків нашого дослідження є значно вужчим і зосередженим на аналізі творів етнографічної тематики, створених у конкретних хронологічних і географічних межах Закарпаття.

Проблематика зображень етнографічних мотивів у

<sup>1</sup> © Нікітчук О.

<sup>2</sup> Етнографічні мотиви – сукупність образів, сюжетів і візуальних елементів, запозичених із народної культури (побуту, фольклору, традицій, уявлень про «народний» світ).

монументально-декоративному мистецтві Закарпаття має міждисциплінарний характер і формується на перетині регіональної історії та історії мистецтва (міжвоєнного та воєнного періодів і доби УРСР), а також етнографічних студій.

Етнографічні дослідження, присвячені традиційній культурі Закарпаття, зосереджені переважно на систематизації матеріальної та нематеріальної спадщини етносів та етнографічних груп<sup>1</sup>. Серед перших вагомих історичних досліджень народного вбрання Закарпаття повною мірою виділяється праця Юрія Жатковича [Жаткович, 2007]. Значний внесок у дослідження локальної народної культури зробив мистецтвознавець Сергій Маковський<sup>2</sup>, котрий під час збирання матеріалів для виставки «Народне мистецтво та побут на Підкарпатській Русі», що відбулася в Празі у 1924 році, протягом пів року подорожував краєм, відвідуючи селище за селищем. У своїх спостереженнях він зазначав, що народний одяг із характерними для нього вишивками є однією з найбільш збережених матеріальних сфер фольклорної спадщини регіону, оскільки окремі елементи вбрання та орнаментальні мотиви виявляють значно стійкіший зв'язок із локальною традицією й місцем народження (побутування), аніж кераміка чи вироби з дерева. Саме народний одяг і мова вирізняють ту «незвичну живучість стародавніх, племінних, віцілих заповітів» [Маковський, 1925, с. 9, 29].

Традиційна художня вишивка українців регіону представлена у монографії мистецтвознавця Романа Пилипа [Пилип, 2012]. Науковий доробок етнографа Василя Коцана істотно розширює коло досліджень, поглиблюючи знання про етнографічну специфіку комплексів народного одягу та звичаїв і обрядів краю [Коцан, 2021; 2024; 2025]. Важливу фактологічну й порівняльну базу народних костюмів угорців та закарпатських верховинців, яка додатково охоплює візуалізацію етнографічних образів у площині мистецької репрезентації в картинах локальних художників розроблено мистецтвознавцем Аттілою Копривою [Коприва, 2008а; 2008b].

Досліджуючи вишивку Закарпаття, Роман Пилип підсумовує, що за своїм функціональним призначенням вона виконувала «практичну, оберегову, естетичну, етнічно- та етнографічно-ідентифікаційну, статеву-вікову диференціальну й соціальну функції» [Пилип, 2012, ст. 63]. Аналогічний функціональний комплекс був притаманний і цілісним чоловічим та жіночим народним костюмним ансамблям, які виступали також важливим «соціальним показником, підкреслювали майновий і

сімейний стан людини, її вік, територіальну належність» [Коцан, 2021, с. 6].

У мистецтвознавчих працях, присвячених закарпатському живопису ХХ століття, етнографічні мотиви та локальний пейзаж осмислюються як ключові тематичні й стилістичні складники формування регіонального мистецького колориту. Дослідники неодноразово акцентували увагу на тісному зв'язку місцевих художників із фольклорною традицією, народним побутом і образами верховинців [Гаврош, 2010; 2013; 2017]; [Манайло-Приходько, 2013]; [Приймич, 2012]; [Склярченко, 2017]. Разом з тим, ці наукові праці лише фрагментарно торкаються сфери монументально-декоративного мистецтва.

В останні роки опубліковано низку досліджень присвячених процесам радянзації краю. У першу чергу, про інтенсивну меморіалізацію «визволителів» та феномен «Ленініани» в Закарпатті проаналізовано в працях етнологів Павла Леньо [Леньо, 2020, 2021]. Становлення монументально-декоративного мистецтва регіону та діяльність Художнього фонду висвітлено у статті дослідника Олександра Нікітчука [Нікітчук, 2025а, с. 21–42], де окреслено хронологію розвитку інституції та подано статистику реалізованих творів із розподілом за техніками й тематичними групами. При цьому проблематика етнографічних мотивів у дослідженні не розглядається. Інша публікація автора пропонує «внутрішній» погляд на функціонування Художнього фонду, спираючись на спогади митців і архітекторів [Нікітчук, 2025b, с. 25–47]. У ній висвітлено колективні практики роботи, неофіційні замовлення, вплив партійних структур, механізми цензури й самоцензури. Етнографічні мотиви згадано побіжно, однак вони засвідчують наявність «тихого» спротиву радянській ідеологічній системі.

**Джерельна база та методологія дослідження.** Джерельну основу статті становлять архівні матеріали Спілки радянських художників та Художнього фонду<sup>3</sup>, а саме – Фонд Р-1544 та Фонд Р-1839<sup>4</sup>, які через протоколи засідань дозволяють реконструювати хронологію, встановити авторство творів, техніки виконання, замовників, локацію, а також терміни виконання мистецьких проєктів. Оскільки зазначені фонди не містять візуальних джерел (світлин, ескізів, архітектурних планів та інших проєктів) і відповідно мають обмежений характер, була необхідність залучення додаткових матеріалів.

Компенсувати брак візуальних джерел вийшло завдяки залученню архівних фондів ЗОНСХУ<sup>5</sup>, приватних зібрань митців і дослідників, а також фондів

<sup>1</sup> На території Закарпаття історично сформувалося багатоетнічне середовище: здавна тут компактно проживають українці, угорці, роми, німці, словаки, румуни та євреї. У межах українського населення регіону, відповідно до наукової етнографічної класифікації, виокремлюють три етнографічні групи – бойків, лемків і долинян, а також субетнос гуцулів.

<sup>2</sup> Урядовий уповноважений з організації виставки – Сергій Маковський (1877 – 1962), мистецтвознавець і літературний критик.

<sup>3</sup> Спілка художників чотири рази змінювала назву за період радянської влади на Закарпатті: Ужгородське обласне правління Спілки радянських художників УРСР (1946 – 1949); Закарпатське обласне правління Спілки радянських художників УРСР (1950 – 1957); Закарпатське відділення Спілки художників УРСР (1958 – 1968); Закарпатська організація Спілки художників УРСР

(1969 – 1991). Така сама ситуація зі змінами назв стосується і крайового відділення Художнього фонду: Ужгородський «Ізокомбінат» (15.05.1946 – 24.10.1946), Ужгородські художньо-виробничі майстерні (24.10.1946 – 01.01.1947), Закарпатські художньо-виробничі майстерні (01.01.1947 – 01.01.1979), Закарпатський художньо-виробничий комбінат (01.01.1979 – 01.01.1992).

<sup>4</sup> Фонд Р-1839 «Закарпатський художньо-виробничий комбінат Художнього фонду України», що зберігається в Державному архіві Закарпатської області (ДАЗО); 544 од. зб.; 1946 – 2006 рр.; Фонд Р-1544 «Закарпатське відділення спілки художників УРСР, м. Ужгород Закарпатської області»; 332 од. зб.; 1946 – 1983 рр.

<sup>5</sup> ЗОНСХУ – Закарпатська організація Національної Спілки художників України, професійне творче об'єднання митців регіону.

проекту «Монументальне мистецтво Закарпаття» [Facebook]<sup>1</sup>. Використання неінституційних і приватних джерел здійснювалося з урахуванням їхньої атрибутивної надійності та шляхом зіставлення з офіційною документацією, що дозволило мінімізувати можливі розбіжності й уточнити візуальний вигляд та особливості окремих творів.

Слід враховувати, що значна частина робіт імовірно не вийшла за межі ескізно-проектних та кошторисних етапів та не була реалізована в натурі<sup>2</sup>. Одні й ті самі замовлення могли неодноразово виноситися на розгляд упродовж тривалого терміну [ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 165а, арк. 74; спр. 171а, арк. 30], як на етапах коригування та уточнення ескізів, так і у випадку заміни виконавця. Це вказує на кількісну розбіжність між числом архівно зафіксованих замовлень та фактично реалізованими проектами.

Окремою складністю є те, що одне замовлення могло передбачати виконання кількох монументально-декоративних творів в межах одного об'єкта [ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 165а, арк. 50, 65]. У протоколах художньої ради такі роботи, як правило, зафіксовані узагальнено і в рамках одного замовлення. У межах цього дослідження такі твори розглядаються як самостійні художні одиниці (Табл. 1).

Ідентифікація етнічних та етнографічних груп у зразках монументального мистецтва здійснювалася на основі етнографічних досліджень Закарпаття про матеріальну та духовну культуру. Комбінація методів на основі співставлення текстових і візуальних джерел дала можливість простежити специфіку використання етнографічних мотивів, а врахування їхньої локалізації дозволило визначити репрезентативність різних етнографічних груп та етносів, а також простежити, які типи господарського і традиційного заняття найчастіше відображалися у творах (Табл. 1, 2).

В основу візуального порівняльного аналізу лягли збірки народного одягу фондів музею народної архітектури та побуту, а також обласного краєзнавчого музею, які містять широке розмаїття традиційного вбрання українських етнографічних груп Закарпаття і народний одяг угорського, словацького й румунського населення краю. Найповніше в збірках представлено комплекси одягу закарпатських гуцулів (Рахівський район) та долинян<sup>4</sup>.

Зображення монументально-декоративних панно

було зіставлено з етнографічною картою Закарпаття, розробленою істориком Михайлом Тиводаром [Тиводар, 2011, с. 66–67] (Іл. 11). Запропонована схема етнографічного районування загалом корелюється з висновками етнографічних досліджень Романа Пилипа [Пилип, 2012, с. 35, 62–63] (Іл. 8), та Василя Коцана [Коцан, 2021, с. 271].

З огляду на різноманіття тематичних композицій, функцій і контекстів монументально-декоративних панно, їх аналіз на предмет ідеологізації є необхідним для адекватного розуміння їхнього змісту та ролі в публічному просторі. Запропоновано поділяти панно на аполітичні, частково ідеологічні та пропагандистські<sup>5</sup>. Потрібно зважати, що з огляду на стилізацію, узагальнення та мистецьку інтерпретацію образів художниками у монументально-декоративних творах, така атрибуція має характер імовірнісної реконструкції.

### Географічні та хронологічні межі дослідження.

Дослідження зосереджене на території сучасної Закарпатської області, при цьому до аналізу залучено й монументально-декоративні панно закарпатських митців, створені за її межами, якщо вони репрезентують етнографічну тематику регіону (Табл. 1–2).

Опрацювання протоколів художньої ради дає підстави стверджувати, що поява перших монументально-декоративних творів на території Закарпаття припадає на 1959 рік. На основі зібраних матеріалів укладено хронологічну таблицю, яка містить відомості про дату внесення запису, дані художників, короткий опис проекту, локацію, техніку виконання та інформацію про замовника. У межах досліджуваного періоду 1959–1970 років у Художньому фонді зафіксовано 207 замовлень на монументально-декоративні роботи, з яких до аналізу залучено 198. До вибірки не включено: світильники, люстри й бра, металеві підсвічники, а також масово тиражовані бюсти вождів та інших діячів, що не відповідали предмету дослідження.

Верхню хронологічну межу дослідження обрано 1970 рік з кількох причин. По-перше, наприкінці 1969 року в Ужгороді було введено в експлуатацію нову будівлю майстерень<sup>6</sup> Художнього фонду, що стало важливим етапом структурних змін: на єдиній виробничій площі зосередили всі основні цехи та адміністрацію, істотно оптимізувавши логістичні й управлінські процеси порівняно з попередньою

<sup>1</sup> <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia/>

<sup>2</sup> Таке припущення ґрунтується на зафіксованих у протоколах художніх рад грошових винагородах митцям за кожен етап виконання проекту, але оскільки в архівах немає договорів та актів приймання виконаних робіт – це питання залишається відкритим для наступних досліджень.

<sup>3</sup> Комунальний заклад «Закарпатський музей народної архітектури та побуту» Закарпатської обласної ради та Комунальний заклад «Закарпатський обласний краєзнавчий музей імені Тиводара Легоцького» Закарпатської обласної ради.

<sup>4</sup> Бойківський одяг подано переважно зразками з Міжгірського та Воловецького районів. Південно-західні райони Закарпаття репрезентовані матеріалами з Перечинщини, південної частини Ужгородського, а також Мукачівського й Свалявського районів.

<sup>5</sup> Аполітичні твори – позбавлені прямих або опосередкованих ідеологічних символів, політичних наративів або образів влади чи офіційних історичних наративів. Такі роботи зосереджені на темах локальної та національної культури, повсякденного життя, природи і не виконують функції ідеологічного впливу.

Частково ідеологічними є твори, у яких поряд із нейтральними мотивами присутні ідеологічні елементи фрагментарно або контекстуально, у вигляді окремих символів, атрибутів, жестів, написів, гасел, алюзій чи сюжетних акцентів, однак вони не формують смислове ядро композиції. У таких випадках ідеологічний зміст співіснує з аполітичними або традиційно-культурними мотивами, не домінуючи над ними, а інколи виконуючи радше функцію формального «маркування», які були найбільш популярними/типовими в час створення.

Пропагандистські твори, – у яких ідеологічний наратив є визначальним і підпорядковує собі сюжет, іконографію та художні засоби. Такі роботи спрямовані на пряме утвердження політичних ідей, образів влади, державних міфів або офіційних історичних наративів і виконують функцію візуальної політичної комунікації в публічному просторі.

<sup>6</sup> На загальній виробничій площі 1020 м<sup>2</sup> були розміщені монументально-декоративний, оформлювальний, прикладний, столярний цехи та адміністративні приміщення [ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 189, арк. 6].

«розпорошеною» системою. По-друге, в 1969 році держава активізувала<sup>1</sup> підтримку збільшення обсягів замовлень на монументально-декоративні та станкові роботи, що стимулювало ріст замовлень та подальший розвиток художніх майстерень і комбінатів [Нікітчук, 2025а, с. 26]. По-третє, у 1969 році відбувся об'єднаний пленум правління Спілки художників та Спілки архітекторів України [Скляренко, 2022, с. 177], покликаний синхронізувати співпрацю митців і архітекторів та підвищити якість, візуальну естетику та ефективність інтеграції мистецтва в архітектурне середовище. По-четверте, різке зростання обсягів замовлень на виконання монументально-декоративних проєктів у наступні періоди: у 1970 – 1980 рр. було зафіксовано понад 550, що на 265% перевищує показники попередньої декади, а в 1980 – 1991 рр. ще 816 замовлень. Такий масив даних і результати його аналізу не можуть бути повноцінно висвітлені в межах однієї статті, тому була необхідність поетапного викладу матеріалу. У зв'язку з цим автор працює над окремою публікацією, присвяченою подальшому розвитку цієї теми.

**Зміст та форма радянського монументально-декоративного мистецтва в контексті світових трендів 1960 – 70-х років.** Починаючи з 1960-х років у царині архітектурного планування сформувалася стійка динаміка до активного синтезу монументально-декоративного та прикладного мистецтва з архітектурою громадських споруд УРСР. Цю тенденцію фіксують дослідники<sup>2</sup> з різних регіонів України, а також узагальнює Ігор Однопозов, зазначаючи, що «монументальний живопис стрімко увірвався» в художнє життя Києва на початку 1960-х років [Однопозов, 2020, с. 5]. Архітектурний простір дедалі частіше виступав не самодостатнім об'єктом, а основою для взаємодії різноманітних художніх форм. Цей процес був безпосередньо пов'язаний в першу чергу із переходом до інтернаціонального стилю<sup>3</sup> «як у людей» [Липа, 2024, с. 230], що прийшов на зміну тоталітарній архітектурі – «радянському ампіру»<sup>4</sup>. Окрім засудження «сталінського стилю», офіційно пропонувалося активніше засвоювати досягнення зарубіжного будівництва [Скляренко, 2022, с. 176] і досить вдало на ділі «імпортувалось» як взрєць в архітектурний ландшафт СРСР та «припало до смаку радянським властям» [Леонтьєв, 2010, с. 214]. Відмова від класичного ордеру, пластичних членувань, ліпнини

та іншого декору спричинила появу великих нейтральних площин фасадів та інтер'єрів, відкритих до художнього втручання. Асиметричні композиції та прості і вільні геометричні об'єми створювали сприятливі умови для інтеграції мистецьких проєктів в архітектурну структуру будівель [Борисова, 2025, с. 295]. Не менш важливим чинником, який сприяв розвитку монументально-декоративного мистецтва став процес індустріалізації будівництва, пов'язаний із масовим зведенням типових будівель, громадських комплексів та формуванням великих житлових районів [Терехович, 1985, с. 5]. У цьому контексті монументально-декоративне мистецтво виконувало підкреслюючу функцію, надаючи типовій забудові художньої виразності та певної індивідуальності.

Парадокс «радянського модернізму» часто окреслюють як ситуацію, за якої запозичення західних технологій у будівництві та виробництві заохочувалося, тоді як звернення до західних мистецьких напрямів і модерністських художніх практик розглядалося як потенційна загроза радянській ідеології та засадам соціалістичного реалізму [Скляренко, 2022, с. 176]. Така суперечність стала одним із ключових чинників формування специфічного монументально-декоративного середовища другої половини ХХ століття.

На тлі масової інтеграції художніх творів в архітектуру наприкінці 1950-х років у радянському мистецтвознавстві народжується наратив, що пов'язував розвиток монументально-декоративного мистецтва з так званим «Планом монументальної пропаганди»<sup>5</sup> та ідеями, приписуваними Луначарському і Леніну<sup>6</sup>. Цей наратив незмінно відтворювався в численних публікаціях і набув статусу майже канонічного пояснення синтезу мистецтва й архітектури в СРСР, надаючи йому ідеологічної та історичної легітимності через апеляцію до «далекоглядних» намірів революційного керівництва.

Аналіз джерельної бази<sup>7</sup> дозволяє поставити під сумнів однозначність такого трактування. Оригінальний декрет «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической революции» був спрямований насамперед на демонтаж імперських монументів і створення нових пам'ятників, які б задовільняли революційний зміст в контексті Росії, що радше відповідало практиці «пам'ятнико-

<sup>1</sup> Постанова № 222 від 2 квітня 1969 р. ЦК КП України «Про заходи щодо поліпшення монументального та архітектурно-художнього оформлення міст і сіл Української РСР».

<sup>2</sup> Олена Загребіна (Чернігів); Олександр Чернов і Станіслав Іванов (Маріуполь); Поліна Байцим, Євген Нікіфоров, Дмитро Соловійов, Євгенія Моляр, Олена Борисова, Ігор Однопозов та Олександр Панченко (Київ); Леонід Марушак (Вінниця); Олег Левій (Львів); Олександр Нікітчук (Ужгород) та ін.

<sup>3</sup> Інтернаціональний стиль – вперше термін для позначення архітектури модернізму зафіксовано у книзі Генрі-Рассела Гічкока та Філіпа Джонсона «The International Style: Architecture Since 1922» (1932). Сформувався стиль на засадах функціоналізму та раціоналізму й поширився в Європі та США, а з кінця 1950-х р. став домінуючою мовою масового будівництва в країнах соціалістичного блоку.

<sup>4</sup> Постанова ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР № 1871 від 4 листопада 1955 р. «Про усунення надмірностей у проєктуванні і будівництві».

<sup>5</sup> «План монументальної пропаганди» – умовна назва радянського ідеологічного наративу, що походить від декрету РНК РСФРР

1918 року «Про зняття пам'ятників, споруджених на честь царів та їхніх слуг, і проєктування пам'ятників Російської соціалістичної революції». У пізнішій радянській та пострадянській літературі цей декрет був ретроспективно інтерпретований як програмний план розвитку монументального мистецтва, хоча документально зафіксованої цілісної концепції «монументальної пропаганди» у сучасному значенні не існує.

<sup>6</sup> Анатолій Луначарський (1875 – 1933) – радянський політичний діяч і публіцист, перший народний комісар освіти РСФРР, який опікувався питаннями культури та мистецтва й залишив мемуарні свідчення про ранню культурну політику більшовиків.

Володимир Ленін (1870 – 1924) – засновник радянської держави, чия роль у формуванні культурної політики СРСР у подальшій радянській традиції часто була міфологізована та ретроспективно переосмислена.

<sup>7</sup> «Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства» (№31, с. 416 від 15(2) квітня 1918 року).

заміщення», ніж системній програмі інтеграції мистецтва в архітектурне середовище. Так само оповідь про нібито програмну розмову Луначарського з Леніним щодо «плану монументальної пропаганди» не має чіткого документального підтвердження [Толстой, 1983, с. 210] і в мемуарних спогадах самого Луначарського подана доволі невизначено<sup>1</sup>, що наштовкує на думку про міф існування розмови як такої на цю тему. Саму ж теорію соціалістичного реалізму склали з цитат Леніна, який сам мистецтвом не цікавився взагалі [Голомшток, 1994, с. 10].

В радянський період міжнародний «західний» контекст майже не висвітлювався, яскравий приклад – досвід Федерального мистецького проєкту<sup>2</sup> США (1935 – 1943), у межах якого тисячі митців були залучені до створення художніх творів для громадських будівель, а також подальші державні стратегії США щодо інтеграції мистецтва в архітектуру, окреслені у документі «Керівні принципи федеральної архітектури» (1962)<sup>3</sup>. Замовчування або ігнорування цих прикладів звужувало поле порівняння та сприяло формуванню уявлення про радянську модель як унікальну й безальтернативну.

Варто підкреслити, що в пострадянський період частина українських досліджень монументально-декоративного мистецтва УРСР відтворювала радянські міфологічні схеми без достатньої критичної дистанції [Марковський, 2014, с. 47]. Це актуалізує потребу залучення ширшої джерельної бази, компаративних підходів і кількісного аналізу.

Тематика та художні засоби монументально-декоративних творів напряду залежали від функціонального призначення будівлі та її ролі у міському середовищі [Нікітчук, 2025b, с. 33]. Українські художники-монументалісти створили чимало оригінальних композицій, які виразно наповнили геометрично лаконічні архітектурні форми. У низці монументальних панно, створених в Україні упродовж 1960 – 1970-х років, мистецтвознавці ще в радянський період відверто окреслювали національну складову. Згідно образно-тематичних рішень монументальних панно зустрічаємо такі описи: «символ природних багатств України», «автор опирається на традиції українського народного декоративного мистецтва», «насичений колір, характерний українським народним розписам», «використання елементів українського орнаменту надають твору риси національного своєрідності», «присвячене історії українського народу», «вдало

використані елементи українського орнаменту», «вносить в загальне рішення інтер'єру національний колорит», «в душі українського народного мистецтва», «манера виконання панно навіяна народним декоративним розписом» та ін. [Велигоцкая, 1975, с. 60–61, 70, 75, 83–84, 88, 91].

Безумовно, на сьогодні в науковому середовищі тривають дискусії, як щодо радянської культурної спадщини [Соклаков, 2024, с. 23], так і безпосередньо проблематики репрезентації «українського» в радянському монументальному мистецтві. Сучасне мистецтвознавство схильне конструювати національний мистецький канон ХХ століття за критерієм поневірянь митців, спричинених радянською художньою системою [Байцим & Нікіфоров, 2024, с. 27].

Робота з візуальною складовою «локальних» або «національних» ідентифікацій неминує порушує питання про те, хто саме і в який спосіб мав право бути видимим у радянському публічному просторі. Цю тенденцію яскраво ілюструє поява численних пам'ятників провідним козацьким гетьманам [Присяжнюк, 2024, с. 243–244], що починаючи з 1954 року були актуалізовані офіційною міфологією «300-річчя Переяславської ради»<sup>4</sup>.

В умовах радянської культурної системи, існувала певна дуальність, де явно за домінування офіційної політики «тоталітарної культури», відбувались звернення частини художників до «національної тематики» та неофіційних практик, і функціонувало як форма внутрішнього, прихованого опору культурній політиці влади [Бровді, 2016, с. 10], [Фединишинець, 2008, с. 20]. У межах дозволених ідеологічних рамок вони намагалися зберегти й актуалізувати національні образи, символи та візуальні коди, використовуючи їх як засіб тихої, непрямой критики радянської системи [Мисюга, 2011, с. 13–15]. «Модернізм 1960-х років в Україні формувався як нетиповий щодо західноєвропейських моделей, зумовлений провінційним соціокультурним контекстом і ставив на порядок денний як одну із першочергових – вимогу утвердження національних цінностей» [Скляренко, 2020, с. 235]. Незважаючи на офіційний контроль, монументально-декоративне мистецтво «залишалось одним із найбільш активних видів образотворчості, де вимоги архітектури дозволяли художні рішення, відмінні від соціалістичного реалізму» [Скляренко, 2022, с. 180], і ніби попри видиму уніфікацію, на кожному етапі<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Луначарський А. В. «Ленин о монументальной пропаганде», 1933 р.

<sup>2</sup> Федеральний мистецький проєкт США (Federal Art Project, 1935 – 1943) – програма уряду США в межах «Нового курсу» (WPA), спрямована на підтримку митців у період Великої депресії та інтеграцію мистецтва в громадський простір; у її межах було створено тисячі монументальних і декоративних творів для державних і муніципальних будівель.

<sup>3</sup> «Керівні принципи федеральної архітектури» (1962) («Guiding Principles for Federal Architecture» memorandum issued under the administration of President John F. Kennedy) – програмний документ уряду США, що закріплював принцип обов'язкової художньої якості громадських будівель і заохочував інтеграцію сучасного мистецтва в архітектурне середовище як складову державної культурної політики.

<sup>4</sup> Міфологема «300-річчя Переяславської ради» – ідеологічна конструкція радянської історіографії та культурної політики 1954 року, що інтерпретувала Переяславські події 1654 р. як «возз'єднання України з Росією» і слугувала легітимізації імперського нарративу через масові ювілейні заходи, пам'ятники та художні репрезентації.

<sup>5</sup> Перший (1920-ті рр.) – етап становлення: держава ще не має монополії на культурну політику, але закладає її основи через централізацію видавництва, театрів, кіно та створення творчих спілок. Другий (середина 1930-х – 1953 рр.) – час монополізації мистецтва, культури особистості Сталіна й утвердження соцреалістичного канону. Третій (1953–1964 рр.) – «Відлига», відзначена частковою деконструкцією сталінізму, гуманізацією мистецтва та лібералізацією вираження. Четвертий (1964 – 1985 рр.) – період «Застою», коли офіційна культура набуває ритуального характеру, відтворюючи усталені форми без реального змісту, а тоталітаризм

розвитку *«тоталітарної культури»* виникали стилеві відмінності та трансформації канону (архітектура, живопис, музика, література тощо). Такі *«трищини системи»* давали митцям можливість експериментувати з матеріалом, фактурою, кольором та сюжетом [Нікітчук, 2025b, с. 27].

Деякі науковці наголошують, що сучасники здебільшого сприймали монументально-декоративне мистецтво *«як засіб пропаганди радянського ідеологічного конструкту»* і *«радянського способу життя»*. А головною функцією цього виду мистецтва було *«формування викривленого образу колективної пам'яті»*. Самі ж українські митці, за таких умов були *«цілком підконтрольні державі»* [Петрова & Хромова, 2022, с. 51–52]. Така інтерпретація доволі поширена тою чи іншою мірою, але вона спирається переважно на нормативно-ідеологічні джерела<sup>1</sup> та загальні уявлення про радянську культурну політику. На сьогодні можемо оперувати кількістю пам'яток в УРСР та їх ідеологічною складовою [Коляструк, 2025, с. 129], але відсутні системні кількісні дослідження<sup>2</sup> монументально-декоративного мистецтва, як приклад – статистичний розподіл творів за тематичним спектром від аполітичних до відверто пропагандистських. Так само майже не здійснено просопографічного аналізу сприйняття цих творів сучасниками: художниками, замовниками та аудиторією. За таких умов посилення виключно на урядові постанови й ідеологічні декларації не показує повну картину монументально-декоративного мистецтва в радянський період.

Категорія *«українського»* в СРСР, імовірно, не була нейтральною, а розглядалася як підмножина концепції *«радянського народу»*, але те, що часто сприймається як наслідок зовнішнього тиску влади, насправді було складним процесом, у якому *«великі сюжети»* формувалися не лише політичною доктриною, а й виборами самих митців та очікуваннями публіки, тому взаємодію художника і влади не можна зводити до простої логіки підпорядкування чи протистояння [Кретов, 2020, с. 137–140].

трансформується в адміністративний контроль над символічним простором. П'ятий (1985 – 1991 рр.) – доба *«Перебудови»*, гласності й посттоталітарних трансформацій, що знаменують розпад тоталітарних культурних канонів.

<sup>1</sup> Нормативно-ідеологічні джерела СРСР – це офіційні документи (постанови партійних і державних органів, програмні тексти, директиви, інструкції), що фіксували ідеологічні настанови, регламентували культурну політику та визначали допустимі межі художньої практики в радянський період.

<sup>2</sup> Серед опублікованих досліджень кількісну статистику монументально-декоративних творів проведено щодо міста Ужгорода, представлену в роботі *«Розвиток монументально-декоративного мистецтва Ужгорода в 1959 – 1990 рр. (на основі архівних матеріалів)»*, а також просопографічний аналіз діяльності митців у межах системи *«Художфонд – комбінат мистецтва та пропаганди: художники зсереди системи (1945 – 1991)»* [Нікітчук, 2025b]. Ці праці вводять до наукового обігу значний обсяг нових матеріалів, однак, спираючись переважно на діяльність Художнього фонду в Закарпатській області, вони не можуть повною мірою репрезентувати загальну площину цього мистецтва в УРСР.

<sup>3</sup> Етнографізм в мистецтві – художнє звернення до образів традиційної народної культури (побуту, одягу, обрядів, типажів, форм господарської діяльності) з метою їх візуальної фіксації, інтерпретації або символічної репрезентації в межах певного історико-культурного контексту. Період розквіту на Закарпатті – 1920 – 1930-ті рр. з поступовою трансформацією в рамках

**Передумови появи та поширення етнографічних мотивів в монументально-декоративному мистецтві Закарпаття.** Етнографізм<sup>3</sup> у мистецтві на сході Європи<sup>4</sup> приходить на зміну романтично-історичному<sup>5</sup> періоду та й набуває поширення наприкінці другої половини XIX століття. Його розквіт пов'язаний із процесами національного відродження та прагненням художників відобразити специфіку локальної культури й *«іншості»* щодо інших етнічних спільнот у межах Австро-Угорської монархії. Мистецтво цього періоду характеризується зображенням місцевого фольклору, жанрових сцен із побуту селян, а також етносів, що дозволяє простежити інтерпретацію народних типажів. Серед прикладів можна виділити роботи митців Чехії, Польщі, Угорщини<sup>6</sup>, у творчості яких етнографічні мотиви відігравали важливу роль (Іл. 1–4).

Період зосередження уваги та посиленого звернення до етнографічних мотивів збігається в Закарпатті з утворенням Підкарпатської Русі як автономного краю у складі Чехословацької держави (1918 – 1939 рр.), що відбилосся у художніх практиках місцевих митців. Вони відтворювали специфіку побуту, традиційного одягу, обрядовості та господарських занять, не тільки як візуальну фіксацію, а також як власну ретрансляцію народної культури в умовах нових політичних кордонів.

Зацікавленість до етнографічної складової краю з боку чеських художників<sup>7</sup> й інтелігенції [Небесник, 2007, с. 58], та особливо етнографів і фотографів<sup>8</sup> [Маркович, 2025] для яких край був ніби *«загубленим»*, екзотичним світом, підсилювало увагу й місцевих закарпатських митців до власної історії та етнографії. У межах соціальної та культурної антропології цей процес описується як форма рефлексивної етнічної ідентифікації<sup>9</sup>. Додатковим стимулом також була державна програма по розвитку, вивченню та збереженню місцевої матеріальної культури [Небесник, 2000, с. 13–15; Vokšaj, 1936, с. 216]. Варто також наголосити, що внаслідок більшовицької окупації УНР, на території Підкарпатської Русі оселяється значна кількість української інтелігенції,

ідеологізованих художніх програм радянської культурної політики після 1945 року.

<sup>4</sup> У межах цієї статті поняття *«сходу Європи»* використовується для позначення етнокультурного простору народів Австро-Угорської монархії.

<sup>5</sup> Романтично-історичний період у мистецтві – етап художнього розвитку, пов'язаний зі зверненням до героїзованих образів минулого, національної історії та легендарних сюжетів, у яких історична тематика осмислюється крізь призму романтичної ідеалізації та емоційної експресії. Період розквіту – початок XIX ст., поступовий занепад – кін. XIX ст.

<sup>6</sup> Тадеуш Рибковський (1848 – 1926), Антоні Козакевич (1841 – 1929), Зофія Стриєнська (1891 – 1976), Йозеф Манес (1820 – 1871), Міколаш Алеш (1852 – 1913), Йозеф Теодор Муссон (1887 – 1946).

<sup>7</sup> Oldřich Blažiček, Bohuslav Harna, Antonín Hudeček, Otto Jelen, Jaroslav Zajíček, Ladislav Kaigl, Vladimír Kovarz, Ludvík Kuba, Rudolf Kučera, Josef Lhota, Bohumil Lizner, Vaclav Malik, Karel Minář та ін. [Поп, 2006].

<sup>8</sup> Amalie Kožminová, Bohumil Vavroušek, Adolf Lehner, Jiří Král, Ferdinand Bučina, Rudolf Hůlka, Jiří Viktor Daneš, Josef Kábrt та ін. [Маркович, 2025].

<sup>9</sup> Рефлексивна етнічна ідентифікація – процес, за якого спільнота починає усвідомлювати й артикулювати власну культуру у відповідь на *зовнішній погляд* (інтерес дослідників, туристів, митців тощо).

яка активно долучається до культурно-просвітницької та громадсько-політичної діяльності<sup>1</sup>, що своєю чергою, теж неабияк сприяло інтенсивному зацікавленню до традиційної культури краю [Пилип, 2012, с. 20].

Мистецтвознавиця Оксана Гаврош виокремлює три основні напрями розвитку жанрового живопису Закарпаття першої половини ХХ століття: світський (жанрові портрети та побутові сцени міського життя), етнографічний (обрядові й побутові сцени народного життя) та соціальний (натуралістичні й злободенні ілюстрації міжвоєнного життя) [Гаврош, 2010, с. 207].

У міжвоєнний період (1918–1939) живопис Закарпаття формувався переважно на основі народного мистецтва та органічний зв'язок з фольклором був його визначальною рисою [Гаврош, 2010, с. 203], що яскраво підтверджують твори Федора Манайла, Йосипа Бокшая, Адальберта Ерделі, Андрія Коцки, Ернеста Конратовича, Адальберта Борецького та ін. (Іл. 5–6).

З початком періоду Відлиги, формальні ознаки радянського мистецтва зазнали істотних змін, «*реабілітувавши*» раніше заборонені напрями раннього модернізму – від імпресіонізму та символізму до обережного фовізму й експресіонізму. Ці стилістики були притаманні як «*офіційному, так і неофіційному мистецтву доби попри збереження ідеологічних засад соціалістичного реалізму*» [Скляренко, 2020, с. 234].

**Виклад основного матеріалу.** У досліджуваний автором період з 1959 по 1970 рік зафіксовано 207 замовлень на виконання монументально-декоративних робіт, з яких до аналізу залучено 198. З цієї кількості 162 проекти було реалізовано на території Закарпаття, а 36 – поза межами регіону. Фотоматеріали вдалося ідентифікувати для 59 проектів, які становлять емпіричну основу подальшого аналізу. Кількісні показники подано у таблиці (Табл. 1 та 2).

Переважаюча частина замовлень на декоративне оформлення надходила від дорожньо-експлуатаційних управлінь (ДЕУ) та супутніх компаній з обслуговування доріг, що було зумовлено інтенсивною розбудовою мережі автошляхів в УРСР у цей період та підтверджується статистичними даними<sup>2</sup>. Цей процес супроводжувався зведенням нових і реконструкцією наявних автовокзалів та диспетчерських пунктів, розгортанням мережі автопавільйонів (зупинок), а також створенням малих архітектурних форм – оформленням в'їздів до областей, районів і населених пунктів, встановленням інформаційних щитів-показчиків, облаштуванням питних джерел тощо. Окрім суто уніфікованого функціонального призна-

чення, малі архітектурні форми виконували й роль «*прикрашання*», покликану формувати «*висококультурний*» вигляд населених пунктів [Скавронський, 1968, с. 5].

Сектор громадського харчування та сфери обслуговування<sup>3</sup> посідав друге місце за кількістю замовлень на декоративне оформлення приміщень у досліджуваний період. Така динаміка спричинена інтенсивним розвитком із кінця 1950-х років внутрішньої (радянської) туристичної інфраструктури та рекреаційної сфери [Носа, 2017, с. 249–250]; [Нікітчук, 2018, с. 47], а також розширенням мережі закладів харчування<sup>4</sup>, торгівлі й обслуговування загалом [Докашенко, 2018, с. 116]. Ці процеси наочно підтверджуються кількістю проектів з художнього оформлення так і періодичністю видань туристичного путівника «*Советское Закарпатье*», що виходив у 1960–1980-х роках загальним тиражем майже пів мільйона примірників [Леньо, 2024, с. 160].

Переважаюча більшість композицій – фігуративного характеру (83%), що свідчить про пріоритетність зображення людських постатей порівняно з анімалістичними чи пейзажними сценами. Домінування фігуративних панно може вказувати на їхню своєрідну «*протекцію*» з боку самих митців і архітекторів проектів, адже саме за такі твори передбачалися найвищі розцінки<sup>5</sup> [Нікітчук, 2025b, с. 30]. В той самий час, це було економічно вигідним і для системи Художнього фонду, оскільки сприяло досягненню й перевиконанню річних планових показників.

Тематичний спектр фігуративних композицій засвідчує перевагу сюжетів, пов'язаних із господарською діяльністю та ремеслами краю (47 %). Поряд із ними вагоме місце посідають обрядово-святкові та фольклорні мотиви (32 %), зосереджені на колективних формах дозвілля, пісенно та музично-танцювальних дійствах і народних уявленнях, які дозволяли митцям естетизувати локальну культурну ідентичність в художніх панно. Значно скромніше представлені сюжети соціально-побутової й освітньої тематики, що здебільшого виконувались в оздобленні дитячих садків, шкіл та інших закладах освіти<sup>6</sup>. Незначна група композицій (15 %) тяжіє до узагальнених образів, які виходять за межі чіткої тематичної класифікації та функціонують як універсальні візуальні коди «*повсякденного*» життя.

Вибір тематики художніх проектів та ступінь їх ідеологічної насиченості визначалися не лише художніми рішеннями митців, а в першу чергу – функціональним призначенням конкретного архітек-

<sup>1</sup> Видання: «Науковий збірник товариства «Просвіта» в Ужгороді», «Подкарпатська Русь», «Наша земля», «Пчолка», «Наш рідний край», які здійснювались місцевою «Просвітою» та серед іншого публікували матеріали на тему краєзнавства.

<sup>2</sup> Перевезення пасажирів автобусами в УРСР зросло у сто разів у період з 1940 по 1965 рік, а впродовж наступних п'яти років майже подвоїлися, досягнувши у 1970 році показника 5 млрд перевезень на рік [Українська РСР у цифрах, 1974, с. 135]. Наведені показники відображають кількість фактів перевезення пасажирів (поїздок), а не чисельність окремих осіб; одна людина могла враховуватися багаторазово. Дані базуються на офіційній радянській звітності та слугують для характеристики динаміки й масштабів розвитку автобусного транспорту в УРСР, а не точного обсягу реального пасажиропотоку.

<sup>3</sup> Їдальні, столові, кафе, ресторани, бари, готелі, санаторії, бази відпочинку, дегустаційні зали, гастрономи, торгові центри.

<sup>4</sup> Постанова ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР «Про подальший розвиток і покращання громадського харчування» від 20 лютого 1959 р.

<sup>5</sup> Розцінки здійснювались згідно з «Справочником єдиних расценок на художественно-оформительские, художественно-прикладные и скульптурно-технические работы» у двох томах (видання 1957 р.) [ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 102, арк. 27], який у подальшому систематично перевидавався із доповненнями та корегованими тарифами.

<sup>6</sup> У нашому дослідженні такими є: дитячий садок, технікум та Будинок культури.

турного середовища. Переважно у закладах громадського харчування, обслуговування та туристично-рекреаційного призначення<sup>1</sup> домінували аполітичні, нейтральні за змістом композиції. У будівлях офіційного публічного представництва влади, навчання, виробництва, а також вузлах масової комунікації<sup>2</sup>, зустрічаються художні панно із елементами ідеології та пропаганди, що відповідали офіційним нарративам радянської політики. Таким чином, аналіз сюжетів та іконографії засвідчив переважання аполітичної тематики над частково ідеологізованою та відверто пропагандистською<sup>3</sup>. Отримані результати не можуть репрезентувати увесь період існування та всю територію УРСР, однак принаймні не підтверджують поширеного уявлення про те, що монументально-декоративне мистецтво було зведене суто до інструменту радянської пропаганди.

Аналіз етнографічних образів, представлених у монументально-декоративних панно (Табл. 2), засвідчує, що найвиразніше і найширше (серед іншого і далеко поза ареалом їхнього етнографічного побутування) репрезентовані закарпатські гуцули. Як етнографічна група українців, їх образ має усталений і легко впізнаваний іконографічний канон (Іл. 9–11). Чоловічий гуцульський костюм відображається за такими маркерами: сорочкою («*кошуля*», зазвичай вишита геометричним орнаментом), полотняними штанами («*гати*»), сукняними штанами («*холошні*»), шкіряним поясом («*римін*»), безрукавним кожухом («*кептар*»), сукняною курткою («*сердак*»), капелюхом («*крисані*»), взуттям (в основному – гостроносі постолі, або шкіряні чоботи). Жіночий гуцульський образ унаочнюється через поєднання сорочки (зазвичай вишита геометричним орнаментом), спідниці («*подолки*»), запаски, поясу («*окрайки*»), хутряної безрукавки («*кептар*»), сукняної куртки («*сердак*»)<sup>4</sup>, козуха (хутром всередину), головних уборів, прикрас та взуття (в основному – гостроносі постолі, або шкіряні чоботи) [Коцан, 2021, с. 74–110]; [Пилип, 2012, с. 234–267]; [Коприва, 2008b, с. 5–13].

Саме декоративна насиченість, впізнаваність і колористична виразність гуцульського народного одягу робили цей образ особливо привабливим для художнього узагальнення, естетизації та символічної алегоризації Закарпаття та Західної України загалом [Косів, 2019, с. 150]. Подібні спостереження корелюються із дослідженнями плакатного мистецтва та візуальної репрезентації Закарпаття в туристичних путівниках другої половини ХХ століття, «*візуальним уособленням якої (авт. – місцевої української культури) найчастіше виступали гуцули. Цікаво, що їх популярність була характерна й для попереднього чехословацького періоду*» [Леньо, 2024, с. 161].

Прикметно, що зображення гуцулів у композиціях переважно супроводжувалися сценами танців, співів і традиційних ремесел – гончарства, теслярства та

кварту, але жодного разу не були пов'язані зі збором врожаю. Серед додаткових атрибутів, присутніх на панно, найчастіше трапляються топірці («*бартки*») та трембіти і в одному з випадків образ гуцула доповнено курильною люлькою.

Образ закарпатських долинян в монументально-декоративних композиціях (Табл. 2) (Іл. 12–13) вирізняється більш стриманою колористикою та меншою декоративною насиченістю аніж гуцулів. Чоловічий костюм долинян зазвичай репрезентується через поєднання короткої сорочки з широкими рукавами (переважно без надмірного декорування), полотняних чи лляних широких штанів («*нагавиці*»), шкіряного поясу на декілька пряжок («*черес*»), сукняних штанів на зиму («*холошні*») та шкіряним поясом в одну пряжку («*ременем*»), а також верхнього одягу – гуні, сукняної куртки («*уйюш*»). Головні убори – фетровий капелюх («*клебаня*») або солом'яний («*соломнянка*»), взуття – заокругленими постоліми чи чоботами, а також додаткових атрибутів – сумок («*бесаги*», «*тайстри*»). Жіночий костюм долинян формується через довгу вишиту сорочку («*довганю*») з помірним орнаментом (частіше рослинного або геометричного характеру), спідницю («*свита*»), фартух («*катран*»), пояс («*пас*»), безрукавку («*лайбик*»), гуню, сукняну куртку («*уйюш*). Важливу роль відіграють головні убори – хустки та чепці, прикраси та взуття постолі («*бочкори*») [Коцан, 2021, с. 38–62]; [Пилип, 2012, с. 268–319]; [Тиводар, 2011, с. 227–240].

Згідно з візуальним аналізом, образи долинян у композиціях переважно поєднуються зі сценами праці – садівництвом, збиранням урожаю та сінокосом. На окремих панно також зафіксовано обрядові сцени й народні легенди. Локально художні панно співпадають з ареалом етнографічного побутування долинян.

Угорський етнос Закарпаття, представлений у монументально-декоративних панно, вирізняється поєднанням пізнаваних маркерів народного одягу з мотивами традиційної господарської діяльності, передусім виноградарства. Таке поєднання дозволяло художникам органічно інтегрувати образи угорської громади у візуальну площину та водночас підкреслювати локальну специфіку регіону. Чоловічий угорський костюм відрізняється колористичною стриманістю та зазвичай репрезентується сорочкою з мінімальним декором (часто із широкими рукавами), вузькими темними штанами («*гати*») оздобленими шнурівкою та заправленими в чоботи, вузьким поясом, а також короткою безрукавкою – жилетом («*лайбі*»). Доповненням до одягу інколи був фартух («*китинь*»). Важливо зазначити, що майже ідентичний народний костюм характерний і для етнографічної групи угорців

<sup>1</sup> Їдальні, столові, кафе, ресторани, бари, готелі, санаторії, бази відпочинку, дегустаційні зали, гастрономи, торгові центри.

<sup>2</sup> Міських, районних і обласних рад, Будинках культури й зв'язку, навчальних закладах (школах, університетах тощо), на транспортних і логістичних вузлах (залізничні та автовокзали), а також уздовж ключових міських маршрутів масових демонстрацій.

<sup>3</sup> Аполітична тематика (77 %), частково ідеологічна (19 %) та пропагандистська (4 %) (Табл. 1).

<sup>4</sup> У статті свідомо не подаються всі локальні назви елементів традиційного одягу, оскільки це не є предметом дослідження, і навіть окремі предмети (наприклад, пояс) могли мати з десяток місцевих варіантів найменування.

– секеїв<sup>1</sup>. Також у композиціях часто акцентується капелюх традиційної форми з вузькими крисами, а також курільна трубка («*nina*») й наплічний дерев'яний кошик для збирання винограду («*путьонь*»). Жіночий угорський костюм формується через поєднання сорочки (інколи без рукавів), блузки з короткими широкими рукавами («*буфи*»), пишної спідниці або декількох із зовнішньою густорамленою, фартуха, приталеної безрукавки («*візитка*»), кожуха («*бунди*»), гуні, головних уборів і взуття. В орнаментальному декорі домінує квітковий мотив, особливо – троянди, який виконує роль ключового візуального акценту та підсилює етнокультурну впізнаваність жіночого образу [Коцан, 2021, с. 156–166]; [Коприва, 2008а, с. 5–25]; [Коцан, 2020, с. 54–57].

Візуальний аналіз засвідчує, що угорська тематика в монументально-декоративних композиціях найчастіше розкривається через мотиви виноградарства та сезонних робіт – збирання врожаю. Характерною іконографічною деталлю виступає образ чоловіка з льюлькою («*nina*»), який повторюється на більшості панно. Окрім сюжетів праці, трапляються також обрядові сцени та алюзії на народні перекази (Лл. 14–16). Локалізація цих творів збігається з традиційними ареалами етнографічного побутування угорської громади Закарпаття.

Етнографічні образи в межах фігуративних композицій 69 проєктів розподіляються таким чином. Серед етнографічних груп українців найчастіше представлені гуцули – у 11 проєктах (із них 9 реалізовано на території Закарпаття та 2 у Києві), а також долиняни – у 10 проєктах. Образи зі змішаними етнографічними ознаками українських груп (Лл. 17) зафіксовано у 8 проєктах, тоді як закарпатські угорці репрезентовані у 6.

Окрему групу становлять роботи, що не піддаються чіткій етнографічній ідентифікації: у 18 проєктах зафіксовано фігури людей із модернізованим вбранням або спеціальним одягом, ще у 15 максимально узагальнені, стилізовані образи (Табл. 2).

Відсутність у досліджуваних матеріалах репрезентації окремих етнографічних груп українців (лемків і бойків) доцільно розглядати через призму специфіки замовлення в системі радянського монументально-декоративного мистецтва, орієнтованої на створення узагальнених, легко зчитуваних і візуально виразних образів, які відповідали офіційним уявленням про

регіональну ідентичність. У цьому контексті гуцульські типажі, а також змішані композиції «*закарпатців*» могли виконувати роль певних образів локальної культури, та семантично підкреслювати наратив «*возз'єднання*» в межах УРСР, витісняючи менш впізнавані етнографічні групи закарпатських лемків та бойків.

Повна відсутність єврейських образів<sup>2</sup> співпадає з антисемітською політикою СРСР після Другої світової війни: ліквідація Єврейського антифашистського комітету<sup>3</sup>; «*Справи лікарів*»<sup>4</sup>; а тема Голокосту була фактично заборонена, оскільки «*стражданням єврейського народу не було місця в радянському варіанті висвітлення історичних подій*» [Венгерська & Магалецька, 2023, с. 135]. Закарпаття на тлі загальнодержавного вектору не становило винятку. У публікаціях євреїв систематично таврували як «*лихварів*» і «*панів*», а статистику мирних жертв краю в період Другої світової війни<sup>5</sup> подавали узагальнено, без акценту на тому, що майже 90 % загиблих становили саме євреї. В той самий час синагоги та рабинати відчувалися у державну власність і перепрофілювалися під клуби, кінотеатри та інші заклади культурно-просвітницького призначення [Леньо, 2022, с. 56–57]. У такому розрізі не дивує зникнення тематики євреїв і в станковому та графічному мистецтві радянського Закарпаття.

З іншого боку відсутність німецьких образів<sup>6</sup> пояснюється наслідками воєнних, репресивних і депортаційних процесів та небажанням акцентувати на етнічному різноманітті, яке не вкладалося в офіційний наратив «*дружби народів*». Німці несли колективну відповідальність, сформовану радянською інтерпретацією подій Другої світової війни [Molnár, 2022, с. 21], що фактично унеможливило їх позитивну або нейтральну візуальну складову в мистецтві Закарпаття.

Логічним продовженням цієї тенденції є також відсутність образів ромів, які навіть в сучасний період лишаються «*непомітними жертвами*» [Тяглий, 2016, с. 5–8]. Ромське населення в радянському візуальному дискурсі перебувало в зоні повного замовчування: його соціальна маргіналізація та відсутність «*позитивного*» образу робили ромів поза об'єктом художніх тем та композицій в рамках соціалістичного реалізму.

Що стосується словаків<sup>7</sup>, то в офіційній версії

<sup>1</sup> Секеї – етнографічна група угорців, що історично сформувалася в Трансильванії. Вони мають спільну з угорцями мову й культуру, але вирізняються окремими традиціями та елементами народного одягу.

<sup>2</sup> Згідно перепису, у 1930 році на території Підкарпатської Русі (сучасна Закарпатська обл.) єврейське населення становило близько 13% від загальної чисельності мешканців регіону, – третьою по чисельності етнічною спільнотою краю в міжвоєнний період [Тиводар, 2011, с. 49].

<sup>3</sup> Єврейський антифашистський комітет (ЄАК) – громадська організація, створена в СРСР у 1942 році з метою мобілізації міжнародної підтримки боротьби проти нацизму, насамперед серед єврейських громад за кордоном. Комітет відіграв важливу роль у СРСР під час Другої світової війни, однак після її завершення його діяльність була визнана «ідеологічно небезпечною». У 1948–1952 роках ЄАК було ліквідовано, а його провідних діячів та активістів страчено, що стало одним із проявів повоєнної державної антисемітської політики в СРСР.

<sup>4</sup> «Справа лікарів» – сфабрикована кримінальна справа в СРСР 1952–1953 рр, спрямована проти групи провідних медиків, переважно єврейського походження, яких безпідставно звинуватили у змові з метою «шкідництва» та вбивства радянських керівників. Кампанія супроводжувалася масштабною антисемітською пропагандою.

<sup>5</sup> В офіційній радянській історіографії Друга світова війна інтерпретувалася переважно як Велика Вітчизняна війна (1941–1945), що звужувало хронологічні та змістові рамки подій, виключало період 1939–1941 рр. і теми, що не вписувалися в героїко-патріотичний наратив, як от історію Голокосту та воєнні втрати національних меншин.

<sup>6</sup> У 1930 році на території Підкарпатської Русі німецьке населення становило близько 2% від загальної чисельності мешканців регіону [Тиводар, 2011, с. 49].

<sup>7</sup> У 1930 році на території Підкарпатської Русі населення чехів і словаків становило близько 5% від загальної чисельності мешканців регіону [Тиводар, 2011, с. 49].

історії краю дорадянського періоду їм, так само як закарпатським угорцям, німцям і євреям, відводилася роль споконвічних антагоністів українців і за ними закріплювалися кліше «панів» та образ «мачухи-Чехословачкини» [Леньо, 2022, с. 56–57].

Варто також розглядати такий факт, який міг впливати на представлення тих чи інших локальних образів у мистецтві (окрім офіційного замовчування в історіографії) – післявоєнну незначну присутність у розподілі населення Закарпатської області, де в розглянутих хронологічних межах статті 1959 – 1970 рр., словаки та євреї становили по 1%, німці та роми по 0,5 %, а румуни – 2 % від загальної кількості [Тиводар, 2011, с. 52].

**Висновки.** Починаючи з 1960-х років в УРСР сформувалася стійка динаміка до активного синтезу мистецтва з архітектурою громадських споруд, що підтверджено дослідженнями з різних регіонів України. Вона була пов'язана переходом до інтернаціонального стилю в архітектурі (з радянськими особливостями звисно) та масовим зведенням типових будівель і житлових районів, у межах яких монументально-декоративне мистецтво виконувало підкреслюючу функцію, надаючи типовій забудові художньої виразності.

Західний досвід інтеграції мистецтва в архітектуру майже не висвітлювався у радянський період, натомість канонізувався нарратив «Плану монументальної пропаганди», який легітимізував синтез мистецтва й архітектури через ідеологічну інтерпретацію революційної спадщини та сприяв формуванню уявлення про радянську модель як унікальну й безальтернативну.

Тематика монументально-декоративних творів безпосередньо залежала від функції будівель: у закладах харчування, обслуговування та рекреації переважали аполітичні композиції, тоді як у будовах влади, освіти й масової комунікації домінували

ідеологізовані образи, узгоджені з офіційною культурною політикою.

Міжвоєнна традиція закарпатського живопису, тісно пов'язана з народним мистецтвом і фольклором, визначила подальші траєкторії використання етнографічних мотивів у радянський період. Комплексний аналіз панно дозволив ідентифікувати традиційний одяг, атрибути та тематичні акценти, а також виявити домінування образів закарпатських гуцулів, долинян і угорців. Відсутність закарпатських лемків і бойків дає підстави гіпотезі про заміщення їх узагальненим відображенням «закарпатців», тоді як повна відсутність єврейських, німецьких, ромських, словацьких і румунських образів могла бути спричинена репресивною політикою, депортаціями, прагненням уникати етнічного різноманіття поза нарративом «дружби народів» та незначної кількості у розподілі населення післявоєнного Закарпаття.

На сьогодні бракує системних кількісних досліджень за ідеологічним розподілом творів і просопографічного аналізу їх сприйняття сучасниками, що унеможлиблює повну реконструкцію процесів та вагомих висновків щодо монументально-декоративного та прикладного мистецтва УРСР.

Слід також враховувати, що сформульовані висновки ґрунтуються на неповному масиві візуальних джерел, адже наявні фотоматеріали та ескізи репрезентують лише частину реалізованих замовлень. Значна кількість монументально-декоративних творів могла бути втрачена внаслідок реконструкцій будівель, демонтажу, природного зносу та вандалізму. Така фрагментарність джерельної бази потенційно впливає на результати й не дозволяє з абсолютною впевненістю судити про повноту етнографічної складової, залишаючи відкритим питання про можливу наявність втрачених або незафіксованих образів.

### Список використаних джерел

- Bokšaj, O., 1936. Malířství na Podkarpatské Rusi, *Podkarpatská Rus: Sborník hospodářského, kulturního a politického poznání Podkarpatské Rusi*, Bratislava, s. 214–217.
- Molnár, E., Várad, N., Darcsi, K., Orosz, I. and Csernicskó, I., 2022. *Struggle for Survival. The Transcarpathian Hungarians (1944 – 2022)*, Budapest: Méry Ratio Publishing, 240 pp.
- Борисова, О., 2025. *Про мозаїки Києва*, Біла Церква: ВД «Атена», 304 с.
- Бровді, Р., Русин, А., Коприва, А., 2016. Шепя Антон: Барвіста феєрія, Київ: КИТ, 128 с.
- Велигоцкая, Н., Гаркуша, Н., Ильяшенко, М., Попова, Л., Пекарский, М., 1975. *Монументальное и декоративное искусство в архитектуре Украины*, Киев: Будивельник, 96 с.
- Венгерська, В., Магалецька, К., 2023. Антисемітизм у радянській Україні: витоки, зміст, наслідки. Історіографія проблеми, *Інтермарум: історія, політика, культура*, № 12, с. 130–157. DOI: <https://doi.org/10.35433/history.112053>.
- Гаврош, О., 2010. Жанровий живопис Закарпаття I пол. XX ст.: тематика, особливості художньої мови, *Науковий вісник ЗХІ, матеріали міжнар. наук.-практ. конф. «Ерделівські читання»*, Ужгород: Гражда, с. 201–209.
- Гаврош, О., 2013. Народне мистецтво в утвердженні національної ідентичності українців Закарпаття у міжвоєнний період XX століття, *Наукові записки НаУОА. Серія: Культурологія*, № 12 (2), с. 394–398.
- Гаврош, О., 2017. *Побутовий живопис Закарпаття 1945 – 1991 років: Еволюція жанру, тематика, персоналії, дис. канд. мистецтвознавства*, Львів: ЛНАМ, 364 с.
- Голомшток, І., 1994. *Тоталитарное искусство*, Москва: Галарт, 296 с.
- Державний архів Закарпатської області (далі – ДАЗО), ф. Р-1839, оп. 1, спр. 102, на 53 арк.
- ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 106, на 63 арк.
- ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 131, на 29 арк.
- ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 140, на 40 арк.
- ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 161, на 10 арк.
- ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 165, на 15 арк.
- ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 165а, на 81 арк.
- ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 171а, на 66 арк.

- ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 185а, на 94 арк.  
 ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 188, на 13 арк.  
 ДАЗО, ф. Р-1839, оп. 1, спр. 189, на 93 арк.
- Докашенко, В., 2018. Громадський контроль діяльності підприємств торгівлі, харчування та побутового обслуговування: деталі політичної реконструкції «відлиги», *Історичні і політологічні дослідження*, № 1 (62), с. 104–129.
- Жаткович, Ю., 2007. *Етнографічний очерк угорських*, Ужгород: Мистецька лінія, 392 с.
- Коляструк, О., 2025. Осмислення радянської монументальної пропаганди в культурній спадщині України, *Вісник факультету історії і міжнародних відносин*, № 23, с. 128–134.
- Коприва, А., 2008а. Вишивка в народному костюмі угорців Закарпаття. Історія та художні особливості, *Конспект лекцій до курсу «Історія мистецтва Закарпаття»*, Ужгород, с. 28.
- Коприва, А., 2008b. Народний костюм закарпатських горян, *Конспект лекцій до курсу «Історія мистецтва Закарпаття»*, Ужгород, с. 28.
- Косів, В., 2019. *Українська ідентичність у графічному дизайні 1945 – 1989 років: монографія*, Київ: Родовід, 480 с.
- Коцан, В., 2020. Традиційний народний одяг угорців Закарпаття середини ХІХ – першої половини ХХ століття, *Народна творчість та етнологія*, № 5–6, с. 50–62. DOI: <https://doi.org/10.15407/nte2020.05.050>.
- Коцан, В., 2021. *Традиційний народний одяг Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ ст.: етнічна специфіка, обрядова роль*, Львів: Інститут народознавства НАН України, 296 с.
- Коцан, В., 2024. Народне вбрання Закарпаття в дослідженнях 1940 – 1980-х років, *The 17th International Scientific and Practical Conference “Scientific Trends in the Development of Education in Universities”*, Athens, Greece, International Science Group, с. 81–88.
- Коцан, В., 2025. Зображувальні джерела у вивченні народного вбрання Закарпаття, *The 3rd International Scientific and Practical Conference “Global Trends in the Development of Educational Systems”*, Bergen, Norway, International Science Group, с. 91–100.
- Кретов, А., 2020. Філософсько-культурологічні проблеми самовизначення митця в радянську добу, *Суб’єкт. Пам’ять. Символічне, матеріали міжнар. конф.*, Київ, с. 136–141.
- Леньо, П., 2020. «Ленініана» на Закарпатті: дослідження радянської монументальної пропаганди (1944 – 1991 рр.), *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Історія*, Вип. № 1 (42), с. 397–412. DOI: [https://doi.org/10.24144/2523-4498.1\(42\).2020.203264](https://doi.org/10.24144/2523-4498.1(42).2020.203264).
- Леньо, П., 2021. Меморіалізація “Визволителів” у період превентивної радянзації Закарпаття (1944 – 1946 рр.), *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Історія*, Вип. № 2 (45), с. 142–147. DOI: [https://doi.org/10.24144/2523-4498.2\(45\).2021.247558](https://doi.org/10.24144/2523-4498.2(45).2021.247558).
- Леньо, П., 2022. Репресована пам’ять: міркування про причини колективної амнезії (закарпатський приклад комеморації Голокосту), В. Льницький, ред. *Радянські репресії у західних областях України (1939 – 1953): історія, особистості, пам’ять*, Рига: Baltija Publishing, 374 с.
- Леньо, П., 2024. Трагічне минуле, але щаслива сучасність: Закарпаття в фокусі радянських туристичних путівників, *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. Серія: Історичні науки*, № 67, с. 158–168. DOI: [https://doi.org/10.31909/26168774.2024-\(67\)-15](https://doi.org/10.31909/26168774.2024-(67)-15).
- Леонтьєв, Д., 2010. *Архітектура України: Велика ілюстрована енциклопедія*, Харків: Видавництво Ранок, 224 с.
- Липа, К., 2024. *Історія архітектурних стилів, великих і не дуже*, Київ: Віхола, 272 с.
- Скавронський, В. (спецред.), 1968. *Малі архітектурні форми в благоустрої населених місць: альбом*, Київ: Будівельник, 251 с.
- Маковський, С., 1925. *Народное искусство Подкарпатской Руси: пояснительный текст*, Прага: Издательство Пламя, 162 с.
- Манайло-Приходько, В., 2013. Народна традиція та пошук модерної національної форми у творчості Федора Манайла, *Науковий вісник Закарпатського художнього інституту*, № 4, с. 77–88.
- Маркович, М., 2025. *Ватра в Карпатах. Репортажі з минулого*, Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 460 с.
- Марковський, А., 2014. Від модерну до соцреалізму: синтез мистецтв в архітектурі Києва, *Вісник Закарпатського художнього інституту*, № 5, с. 48–51.
- Мисюга, Б., 2011. *Галина Севрук*, Львів–Київ: Смолоскип, 240 с.
- Монументальне мистецтво Закарпаття, 2017 – 2025. [Online]. Доступно: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia/> (дата візиту: 19.01.2026).
- Небесник, І., 2000. *Художня освіта на Закарпатті у ХХ столітті: історико-педагогічний аспект*, Ужгород: Закарпаття, 168 с.
- Небесник, І., 2007. *Адальберт Ерделі*, Львів: Вид-во Мс, 296 с.
- Нікітчук, О., 2018. Монументальне мистецтво Закарпаття радянського періоду / Мистецьке віддзеркалення епохи, *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції*, Ужгород, с. 42–50.
- Нікітчук, О., 2025а. Розвиток монументально-декоративного мистецтва Ужгорода в 1959 – 1990 рр. (На основі архівних матеріалів), *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Історія*, № 1(52), с. 21–42. DOI: [https://doi.org/10.24144/2523-4498.1\(52\).2025.330044](https://doi.org/10.24144/2523-4498.1(52).2025.330044).
- Нікітчук, О., 2025b. Художфонд – комбінат мистецтва та пропаганди: художники зсередини системи (1945 – 1991), *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Історія*, № 2 (53), с. 25–47. DOI: [https://doi.org/10.24144/2523-4498.2\(53\).2025.341146](https://doi.org/10.24144/2523-4498.2(53).2025.341146).
- Нікіфоров, Є. & Байцим, П., 2024. *Чипси: Українські наївні мозаїки, 1950 – 90*, Харків: ist publishing, 190 с.
- Носа, Б., 2017. Історія розвитку туризму на Закарпатті (кін. ХІХ – поч. ХХІ ст.): короткий історіографічний огляд, *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*, № 1(47), с. 248–252.
- Однопозов, І., Панченко, О., 2020. *У пошуках монументальної епохи. 2-ге вид.*, Київ, 352 с.
- Петрановская, З., 1974. *Закарпатье приглашает в гости. Путеводитель по предприятиям Закарпатского курортторга*, Київ: Видавництво «Реклама», 28 с.
- Петрова, І. & Хромова, О., 2022. Монументальне мистецтво як засіб конструювання історичної пам’яті в радянській Україні, *Схід*, № 3(1), с. 47–52. DOI: [https://doi.org/10.21847/1728-9343.2022.3\(1\).271713](https://doi.org/10.21847/1728-9343.2022.3(1).271713).

- Пилип, Р., 2012. *Художня вишивка українців Закарпаття XIX – першої половини XX ст. (типологія за призначенням, художніми та локальними особливостями)*, Ужгород, 468 с.
- Поп, І. (ред.), 2006. *Енциклопедія Подкарпатської Русі*, Ужгород: ПП «Повч Р. М.», 412 с.
- Приймич, М., 2012. Творчість Йосипа Бокшая у контексті формування українського мистецтва 1920 – 30-х років на Закарпатті. *Науковий вісник Закарпатського художнього інституту*, № 2, с. 93–101.
- Присяжнюк, Ю., 2024. Тема козацтва в монументальних композиціях 1950 – 1980-х рр., *Proceedings of the 4th International Scientific and Practical Conference «Diversity and Inclusion in Scientific Area» «InterConf»*, № 194, с. 242–246.
- Склярченко, Г., 2017. Закарпатська школа живопису в контексті українського мистецтва другої половини XX століття, *Мистецтвознавство України*, № 17, с. 220–229.
- Склярченко, Г., 2020. Закарпатська школа живопису та особливості «повернення до модернізму» в українському мистецтві 1960-х років, *Вісник Закарпатської академії мистецтв*, № 14, с. 233–241.
- Склярченко, Г., 2022. Український стінопис 1960 – 1980-х років: еволюція художньої мови, *Сучасне мистецтво*, № 18, с. 175–188. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269727>.
- Соклаков, М., 2024. Монументальні мозаїки як місця пам'яті в публічних просторах України, *Українські культурологічні студії*, № 1(14), с. 22–26. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).03](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).03).
- Терехович, М., 1985. *Московские монументалисты: альбом*, Москва: Советский художник, 239 с.
- Тиводар, М.П., 2011. *Етнографія Закарпаття: Історико-етнографічний нарис*, Ужгород: Гражда, 416 с.
- Толстой, В., 1983. *У истоков советского монументального искусства 1917 – 1923*, Москва: Изобразительное искусство, 240 с.
- Тяглий, М. (наук. ред.), 2016. *Геноцид ромів України в період Другої світової війни: вивчення, викладання, комеморація: матеріали науково-практичної конференції* (м. Київ, 4 жовтня 2016 р.), Київ, с. 5–8.
- Українська РСР у цифрах в 1974 році: короткий статистичний довідник* / Центральне статистичне управління при раді міністрів УРСР, 1975, Київ: Техніка, 223 с.
- Фединишинець, М., 2008. Антон Шепа: «Рідко коли я цілком задоволений своєю роботою», *Старий замок. Паланок*, 17–23 квітня, с. 20.

## References

- Bokšaj, O., 1936. Malířství na Podkarpatské Rusi, *Podkarpatská Rus: Sborník hospodářského, kulturního a politického poznání Podkarpatské Rusi*, Bratislava, s. 214–217. (in Czech).
- Borysova, O., 2025. *Pro mozaiky Kyieva* [About the mosaics of Kyiv], Bila Tserkva: Atena, 304 s. (in Ukrainian).
- Brovdi, R., Rusyn, A., Kopyryva, A., 2016. *Shepa Anton: Barvysta feieriia* [Shepa Anton: A Colourful Phantasmagoria], Kyiv: KYT, 128 s. (in Ukrainian).
- Derzhavnyi arkhiv Zakarpatskoi oblasti* (DAZO) [State Archive of the Transcarpathian Region], f. R-1839, op. 1, spr. 102, na 53 ark.
- DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 106, na 63 ark.
- DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 131, na 29 ark.
- DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 140, na 40 ark.
- DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 161, na 10 ark.
- DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 165, na 15 ark.
- DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 165a, na 81 ark.
- DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 171a, na 66 ark.
- DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 185a, na 94 ark.
- DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 188, na 13 ark.
- DAZO, f. R-1839, op. 1, spr. 189, na 93 ark.
- Dokashenko, V., 2018. Hromadskyi kontrol diialnosti pidpryemstv torhivli, kharchuvannia ta pobutovoho obsluhovuvannia: detali politychnoi rekonstruktsii vidlyhy [Public control over trade, catering and consumer service enterprises: details of the political reconstruction of the Thaw period], *Istorychni i politolohichni doslidzhennia*, 1(62), s. 104–129. (in Ukrainian).
- Fedynshynets, M., 2008. *Anton Shepa: Ridko koly ya tsilkom zadovolenyi svoieiu robotiu* [Anton Shepa: Rarely am I completely satisfied with my work], *Staryi замок. Palanok*, 17–23 kvitnia, s. 20. (in Ukrainian).
- Havrosh, O., 2010. Zhanrovyy zhyvopys Zakarpattia I pol. XX st.: tematyka, osoblyvosti khudozhnoi movy [Genre Painting of Transcarpathia in the First Half of the 20th Century: Themes and Features of Artistic Language], *Naukovyi visnyk ZKhI, proceedings of the international scientific-practical conference Erdelivski chytannia*, Uzhhorod: Grazhda, s. 201–209. (in Ukrainian).
- Havrosh, O., 2013. Narodne mystetstvo v utverdzheni natsionalnoi identychnosti ukraintsev Zakarpattia u mizhvoiennyi period XX stolittia [Folk Art in the Formation of the National Identity of Transcarpathian Ukrainians in the Interwar Period of the 20th Century], *Naukovi zapysky NaUOA. Seriya: Kulturolohiia*, № 12 (2), s. 394–398. (in Ukrainian).
- Havrosh, O., 2017. *Pobutovyy zhyvopys Zakarpattia 1945 – 1991 rokiv: evoliutsiia zhanru, tematyka, personalii* [Genre Painting of Transcarpathia 1945 – 1991: Evolution of the Genre, Themes, Personalities], PhD dissertation in Art Studies, Lviv: LNAM, 364 s. (in Ukrainian).
- Holomshtock, I., 1994. *Totalitarnoe iscusstvo* [Totalitarian Art], Moskva: Galart, 296 s. (in Russian).
- Kosiv, V., 2019. *Ukrainska identychnist u hrafichnomu dyzaini 1945 – 1989 rokiv: monohrafiia* [Ukrainian Identity in Graphic Design, 1945 – 1989: A Monograph], Kyiv: Rodovid, 480 s. (in Ukrainian).
- Koliastruk, O., 2025. Osmyslennia rianskoi monumentalnoi propahandy v kulturnii spadshchyni Ukrainy [Interpretation of Soviet Monumental Propaganda in the Cultural Heritage of Ukraine], *Visnyk fakultetu istorii i mizhnarodnykh vidnosyn*, № 23, s. 128–134. (in Ukrainian).
- Kopyryva, A., 2008a. Vyshyvka v narodnomu kostiumi uhortsiv Zakarpattia. Istorii ta khudozhni osoblyvosti [Embroidery in the Folk Costume of Transcarpathian Hungarians. History and Artistic Features], *Konspekt leksii do kursu Istoriiia mystetstva Zakarpattia*, Uzhhorod, 28 s. (in Ukrainian).
- Kopyryva, A., 2008b. Narodnyi kostium zakarpatskykh horian [Folk Costume of Transcarpathian Highlanders], *Konspekt leksii do kursu Istoriiia mystetstva Zakarpattia*, Uzhhorod, 28 s. (in Ukrainian).

- Kosiv, V., 2019. *Ukrainska identychnist u hrafichnomu dyzaini 1945 – 1989 rokiv: monohrafiia* [Ukrainian Identity in Graphic Design, 1945 – 1989: Monograph], Kyiv: Rodovid, 480 s. (in Ukrainian).
- Kotsan, V., 2020. Tradytsiiny narodni odiah uhortsiv Zakarpattia seredyny XIX – pershoi polovyny XX stolittia [Traditional Folk Clothing of Transcarpathian Hungarians from the Mid-19th to the First Half of the 20th Century], *Narodna tvorchist ta etnolohiia*, № 5–6, s. 50–62. DOI: <https://doi.org/10.15407/nte2020.05.050>. (in Ukrainian).
- Kotsan, V., 2021a. *Etnokulturni markery v konteksti pohranychchia: tradytsiiny narodni odiah ta identychnist naselennia Zakarpattia XIX – pochatku XXI st.* [Ethnocultural Markers in the Borderland Context: Traditional Folk Clothing and Identity of the Population of Transcarpathia from the 19th to the Early 21st Century], dys. d-ra ist. nauk, Lviv, 450 s. (in Ukrainian).
- Kotsan, V., 2021b. *Tradytsiiny narodni odiah Zakarpattia XIX – pershoi polovyny XX st.: etnichna spetsyfika, obriadova rol* [Traditional Folk Clothing of Transcarpathia from the 19th to the First Half of the 20th Century: Ethnic Specificity and Ritual Role], Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 296 s. (in Ukrainian).
- Kotsan, V., 2024. Narodne vbrannia Zakarpattia v doslidzhenniakh 1940 – 1980-kh rokiv [Folk Clothing of Transcarpathia in Studies of the 1940s–1980s], *The 17th International Scientific and Practical Conference Scientific Trends in the Development of Education in Universities, Athens, Greece, International Science Group*, s. 81–88. (in Ukrainian).
- Kotsan, V., 2025. Zobrazhuvalni dzherela u vyvchenni narodnoho vbrannia Zakarpattia [Visual Sources in the Study of Folk Clothing of Transcarpathia], *The 3rd International Scientific and Practical Conference “Global Trends in the Development of Educational Systems”*, Bergen, Norway, International Science Group, s. 91–100. (in Ukrainian).
- Kretov, A., 2020. Filozofsko-kulturolohichni problemy samovyznachennia myttsia vadiansku dobu [Philosophical and Cultural Problems of Artistic Self-Determination in the Soviet Era], *Subiekt. Pamiat. Symbolichne*, materialy mizhnarodnoi konferentsii, Kyiv, s. 136–141. (in Ukrainian).
- Leno, P., 2022. Represovana pamiat: mirkuvannia pro prychny kolektyvnoi amnezii (zakarpatskyi pryklad komemoratsii Holokostu) [Repressed Memory: Reflections on the Causes of Collective Amnesia (the Transcarpathian Case of Holocaust Commemoration)], V. Ilytskyi, ed. *Radianski represii u zakhidnykh oblastiakh Ukrainy (1939 – 1953): istoriia, osobystosti, pamiat* [Soviet Repressions in the Western Regions of Ukraine (1939–1953): History, Personalities, Memory], Ryha: Baltija Publishing, 374 s. (in Ukrainian).
- Leno, P., 2020. Leniniana na Zakarpatti: doslidzhennia radianskoi monumentalnoi propahandy (1944 – 1991 rr.) [Leniniana in Transcarpathia: A Study of Soviet Monumental Propaganda (1944 – 1991)], *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu: seriia Istoriiia – Scientific Herald of Uzhhorod University. Series: History*, Vyp. № 1 (42), s. 397–412. DOI: [https://doi.org/10.24144/2523-4498.1\(42\).2020.203264](https://doi.org/10.24144/2523-4498.1(42).2020.203264). (in Ukrainian).
- Leno, P., 2021. Memorializatsiia Vyzvolyteliv u period preventyvnoi radiansyzatsii Zakarpattia (1944 – 1946 rr.) [Memorialization of the Liberators during the Period of Preventive Sovietization of Transcarpathia (1944 – 1946)], *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu: seriia Istoriiia – Scientific Herald of Uzhhorod University. Series: History*, Vyp. № 2 (45), s. 142–147. DOI: [https://doi.org/10.24144/2523-4498.2\(45\).2021.247558](https://doi.org/10.24144/2523-4498.2(45).2021.247558). (in Ukrainian).
- Leno, P., 2024. Trahichne mynule, ale shchaslyva suchasnist: Zakarpattia v fokusi radianskykh turystychnykh putivnykiv [A Tragic Past but a Happy Present: Transcarpathia in the Focus of Soviet Tourist Guidebooks], *Naukovyi visnyk IDHU*, № 67, s. 158–168. DOI: [https://doi.org/10.31909/26168774.2024-\(67\)-15](https://doi.org/10.31909/26168774.2024-(67)-15). (in Ukrainian).
- Leontiev, D., 2010. *Arkhitektura Ukrainy: Velyka iliustrovana entsyklopediia* [Architecture of Ukraine: A Large Illustrated Encyclopedia], Kharkiv: Vydavnytstvo Ranok, 224 s. (in Ukrainian).
- Lypa, K., 2024. *Istoriiia arkhitekturnykh styliv, velykykh i ne duzhe* [History of Architectural Styles, Great and Not So Great], Kyiv: Vikhola, 272 s. (in Ukrainian).
- Makovskiy, S., 1925. *Narodnoe iskusstvo Podkarpatskoi Rusi: poiasnitelnyi tekst* [Folk Art of Subcarpathian Rus’: Explanatory Text], Praha: Izdatelstvo Plamia, 162 s. (in Russian).
- Manailo-Prykhodko, V., 2013. Narodna tradytsiia ta poshuk modernoi natsionalnoi formy u tvorchosti Fedora Manaila [Folk Tradition and the Search for a Modern National Form in the Works of Fedir Manailo], *Naukovyi visnyk ZKH*, № 4, s. 77–88. (in Ukrainian).
- Markovskiy, A., 2014. Vid modernu do sotsrealizmu: syntezy mystetstv v arkhitekturi Kyieva [From Art Nouveau to Socialist Realism: The Synthesis of Arts in the Architecture of Kyiv], *Visnyk ZKH – The Newsletter Transcarpathian Institute of Arts*, № 5, s. 48–51. (in Ukrainian).
- Markovych, M., 2025. *Vatra v Karpatakh. Reportazhi z mynuloho* [Bonfire in the Carpathians. Reportages from the Past], Uzhhorod: Vydavnytstvo Oleksandry Harkushi, 460 s. (in Ukrainian).
- Monumentalne mystetstvo Zakarpattia [Monumental Art of Transcarpathia], 2017 – 2025. [Online]. Available at: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia/> (accessed: 19 January 2026). (in Ukrainian).
- Mysiuh, B., 2011. *Halyna Sevrjuk* [Halyna Sevrjuk], Lviv–Kyiv: Smoloskyp, 240 s. (in Ukrainian).
- Nebesnyk, I., 2000. *Khudozhnia osvita na Zakarpatti u XX stolitti: istoriko-pedahohichni aspekt* [Art Education in Transcarpathia in the 20th Century: A Historical and Pedagogical Aspect], Uzhhorod: Zakarpattia, 168 s. (in Ukrainian).
- Nebesnyk, I., 2007. *Adalbert Erdeli* [Adalbert Erdeli], Lviv: Vyd-vo Ms, 296 s. (in Ukrainian).
- Nikiforov, Ye. & Baitsym, P., 2024. *Chypsy: Ukrainski naivni mozaiky, 1950 – 90* [Chips: Ukrainian Naive Mosaics, 1950 – 90], Kharkiv: ist publishing, 190 s. (in Ukrainian).
- Nikitchuk, O., 2018. Monumentalne mystetstvo Zakarpattia radianskoho periodu / Mystetske viddzerkalennia epokhy [Monumental Art of Transcarpathia of the Soviet Period / Artistic Reflection of the Epoch], *Materialy mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii*, Uzhhorod, s. 42–50. (in Ukrainian).
- Nikitchuk, O., 2025a. Rozvytok monumentalno-dekoratyvnoho mystetstva Uzhhoroda v 1959 – 1990 rr. (Na osnovi arkhivnykh materialiv) [Development of Monumental and Decorative Art of Uzhhorod in 1959 – 1990 (Based on Archival Materials)], *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriia Istoriiia – Scientific Herald of Uzhhorod University. Series: History*, № 1 (52), s. 21–42. [https://doi.org/10.24144/2523-4498.1\(52\).2025.330044](https://doi.org/10.24144/2523-4498.1(52).2025.330044) (in Ukrainian).
- Nikitchuk, O., 2025b. Khudozhfond – kombinat mystetstva ta propahandy: khudozhnyky zseredyny systemy (1945 – 1991) [Khudozhfond as a Combine of Art and Propaganda: Artists from within the System (1945 – 1991)], *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriia Istoriiia – Scientific Herald of Uzhhorod University. Series: History*, № 2 (53), s. 25–47. [https://doi.org/10.24144/2523-4498.2\(53\).2025.341146](https://doi.org/10.24144/2523-4498.2(53).2025.341146) (in Ukrainian).

Nosa, B., 2017. Istoriiia rozvytku turyzmu na Zakarpatti (kin. XIX – poch. XXI st.): korotkyi istoriohrafichnyi ohliad [History of the Development of Tourism in Transcarpathia (Late 19th – Early 21st Century): A Brief Historiographical Review], *Naukovi pratsi istorichnoho fakultetu Zaporizkoho natsionalnoho universytetu – Scholarly Works of the Faculty of History, Zaporizhzhia National University*, № 1 (47), s. 248–252. (in Ukrainian).

Odnopozov, I., Panchenko, O., 2020. *U poshukakh monumentalnoi epokhy* [In Search of a Monumental Epoch], 2-he vyd., Kyiv, 352 s. (in Ukrainian).

Petranovskaia, Z., 1974. *Zakarpate priglashaet v gosti. Putevoditel po predpriatiim Zakarpatskogo kurorttorga* [Transcarpathia Invites You to Visit. A Guide to the Enterprises of the Transcarpathian Resort Trade], Kyiv: Vydavnytstvo Reklama, 28 s. (in Russian).

Petrova, I. & Khromova, O., 2022. Monumentalne mystetstvo yak zasib konstruiuvannia istorichnoi pamiaty v radianskii Ukraini [Monumental Art as a Means of Constructing Historical Memory in Soviet Ukraine], *Skhid*, № 3 (1), s. 47–52. DOI: [https://doi.org/10.21847/1728-9343.2022.3\(1\).271713](https://doi.org/10.21847/1728-9343.2022.3(1).271713). (in Ukrainian).

Pop, I., ed., 2006. *Entsyklopediia Podkarpatskoi Rusi* [Encyclopedia of Subcarpathian Rus], Uzhhorod: PP Povch R. M., 412 s. (in Russian).

Pryimych, M., 2012. Tvorchist Yosypa Bokshaia u konteksti formuvannia ukrainskoho mystetstva 1920 – 30-kh rokiv na Zakarpatti [The Work of Yosyp Bokshai in the Context of the Formation of Ukrainian Art of the 1920s–1930s in Transcarpathia], *Naukovi visnyk Zakarpatskoho khudozhnoho instytutu*, № 2, s. 93–101. (in Ukrainian).

Prysiashniuk, Yu., 2024. Tema kozatstva v monumentalnykh kompozytsiakh 1950 – 1980-kh rr. [The Theme of Cossacks in Monumental Compositions of the 1950s – 1980s], *Proceedings of the 4th International Scientific and Practical Conference Diversity and Inclusion in Scientific Area, InterConf*, № 194, s. 242–246. (in Ukrainian).

Pylyp, R., 2012. *Khudozhnia vyshyvka ukrainsiv Zakarpattia XIX – pershoi polovyny XX st.* [Artistic Embroidery of Ukrainians of Transcarpathia in the 19th – First Half of the 20th Century], Uzhhorod, 468 s. (in Ukrainian).

Skavronskiy, V., spec. ed., 1968. *Mali arkhitekturni formy v blahoustroi naselennykh mist: albom* [Small Architectural Forms in the Improvement of Settlements: Album], Kyiv: Budivelnyk, 251 s. (in Ukrainian, Russian).

Skliarenko, H., 2017. Zakarpatska shkola zhyvopysu v konteksti ukrainskoho mystetstva druhoi polovyny XX stolittia [The Transcarpathian School of Painting in the Context of Ukrainian Art of the Second Half of the 20th Century], *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, № 17, s. 220–229. (in Ukrainian).

Skliarenko, H., 2020. Zakarpatska shkola zhyvopysu ta osoblyvosti povnennia do modernizmu v ukrainskomu mystetstvi 1960-kh rokiv [The Transcarpathian School of Painting and the Features of the Return to Modernism in Ukrainian Art of the 1960s], *Visnyk Zakarpatskoi akademii mystetstv*, № 14, s. 233–241. (in Ukrainian).

Skliarenko, H., 2022. Ukrainskyi stinopys 1960–1980-kh rokiv: evoliutsiia khudozhnoi movy [Ukrainian Wall Painting of the 1960s–1980s: Evolution of Artistic Language], *Suchasne mystetstvo*, № 18, s. 175–188. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269727>. (in Ukrainian).

Soklakov, M., 2024. Monumentalni mozaiky yak mistisia pamiaty v publichnykh prostorakh Ukrainy [Monumental Mosaics as Sites of Memory in Public Spaces of Ukraine], *Ukrainski kulturolohichni studii*, № 1 (14), s. 22–26. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).03](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).03). (in Ukrainian).

Terekhovych, M., 1985. *Moskovskie monumentalisty: albom* [Moscow Monumental Artists: Album], Moskva: Sovetskii khudozhnik, 239 s. (in Russian).

Tiahlyi, M., sci. ed., 2016. Henotsyd romiv Ukrainy v period Druhoi svitovoi viiny: vyvchennia, vykladannia, komemoratsiia [Genocide of the Roma of Ukraine during the Second World War: Research, Teaching, Commemoration]: *materialy naukovopraktychnoi konferentsii* (m. Kyiv, 4 zhovtnia 2016 r.), Kyiv, s. 5–8. (in Ukrainian).

Tolstoi, V., 1983. *U istokov sovetskogo monumentalnogo iskusstva 1917 – 1923* [At the Origins of Soviet Monumental Art, 1917 – 1923], Moskva: Izobrazitelnoe iskusstvo, 240 s. (in Russian).

Tyvodar, M. P., 2011. *Etnohrafiiia Zakarpattia: istoriko-etnohrafichnyi narys* [Ethnography of Transcarpathia: A Historical and Ethnographic Essay], Uzhhorod: Grazhda, 416 s. (in Ukrainian).

*Ukrainska RSR u tsyfrakh v 1974 rotsi: korotkyi statystychnyi dovidnyk* [Ukrainian SSR in Figures in 1974: A Brief Statistical Handbook], 1975, Tsentralne statystychno upravlinnia pry Radi ministriv URSR, Kyiv: Tekhnika, 223 s. (in Ukrainian).

Velyhotskaia, N., Harkusha, N., Iliashenko, M., Popova, L., Pekarskyi, M., 1975. *Monumentalnoe i dekorativnoe iskusstvo v arkhitekture Ukrainy* [Monumental and Decorative Art in the Architecture of Ukraine], Kyiv: Budivelnyk, 96 s. (in Russian).

Vengerska, V. & Mahaletska, K., 2023. Antysemityzm u radianskii Ukraini: vytoky, zmist, naslidky. Istoriohrafiiia problemy [Antisemitism in Soviet Ukraine: Origins, Content, Consequences. Historiography of the Problem], *Intermarum: istoriia, polityka, kultura*, № 12, s. 130–157. DOI: <https://doi.org/10.35433/history.112053> (in Ukrainian).

Zhatkovych, Yu., 2007. *Etnograficheskii ocherk ugororusskikh* [Ethnographic Essay of the Uhrorusins], Uzhhorod: Mystetska liniia, 392 s. (in Russian).

**Oleksandr Nikitchuk**

Postgraduate student at the Department of Archeology, Ethnology and Cultural Studies,  
SHEE «Uzhhorod National University», Uzhhorod, Ukraine

## **ETHNOGRAPHIC MOTIFS IN THE MONUMENTAL AND DECORATIVE ART OF TRANSCARPATIA, 1959 – 1970**

*The study is devoted to the analysis of ethnographic motifs in the monumental and decorative art of Transcarpathia during the Soviet period. In the second half of the twentieth century, monumental artworks became an important element of the architecture of public buildings, forming a distinctive synthesis of art and architecture. The development of this artistic direction was associated with the transition to the International Style in architecture and the strategy of mass standardized construction, within which monumental and decorative art performed the function of aesthetic individualization of the standardized urban space. The research has an interdisciplinary character and lies at the*

*intersection of regional history, the history of art of the interwar, wartime, and Soviet periods, as well as ethnographic studies. The main focus is placed on the ways of representing ethnographic and ethnic groups in examples of monumental art in the region, particularly on ethno-identifying markers within artistic compositions. The source base of the study consists of archival materials from the holdings of the State Archives of the Transcarpathian Region and the archives of the Transcarpathian Organization of the National Union of Artists of Ukraine. The methodology involves a visual-analytical examination of monumental panels by breaking them down into separate components: figures of characters, details of traditional clothing, attributes of everyday life, and the context of the depicted activities. This approach made it possible to localize ethnographic motifs and to trace the use of such markers as clothing complexes and examples of traditional trades and economic activities. The study revealed the ethnographic dominance of certain groups or, conversely, the absence of particular ethnic communities within the visual artistic field and public space. A typology of monumental panels was also developed according to the degree of the Soviet ideological component present in them – from neutral apolitical compositions to openly propagandistic images. In addition, the main commissioners of monumental-decorative works, types of compositions, and thematic features of the artworks were analyzed. The research summarizes new material on the topic and introduces a significant body of quantitative data into scholarly circulation, allowing for a broader understanding of the role of ethnographic motifs in shaping the artistic image of the public space of Transcarpathia in the second half of the twentieth century.*

**Keywords:** *monumental art, Soviet modernism, ethnography, cultural heritage, propaganda, ideology, Uzhhorod, Transcarpathia, Ukrainian SSR, USSR.*

#### **Конфлікт інтересів**

Автор заявляє, що не має конфлікту інтересів щодо даного дослідження, включаючи фінансовий, особистий, авторський або будь-який інший, який міг би вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в даній статті.

#### **Фінансування**

Дослідження було проведено без фінансової підтримки.

#### **Доступність даних**

Усі дані доступні в цифровій або графічній формі в основному тексті рукопису.

#### **Використання штучного інтелекту**

Автор підтверджує, що при створенні даної роботи він не використовував технології штучного інтелекту.

Статус статті:

Отримано: 01.02.2026 Прийнято: 03.03.2026 Опубліковано: 15.04.2026

Creative Commons Attribution NonCommercial ShareAlike License (CC BY-NC-SA 4.0)

ISSN 2523-4498 (Print) ISSN 2786-6513 (Online)

ТАБЛИЦІ

Показник	Дані/проекти
<b>Загальна кількість зафіксованих замовлень (проектів), з 1959 по 1970 рік<sup>1</sup></b>	<b>207</b>
<b>Проектів залучених до аналізу</b>	<b>198</b>
– з них до реалізації на території Закарпаття	144
– до реалізації поза межами Закарпаття	54
<b>Проектів з ідентифікованими фотоматеріалами</b>	<b>59</b>
– в т.ч. мистецьких творів в 59 проєктах	83
<b>Основні замовники</b>	
– ДЕУ <sup>2</sup> та супутні компанії	<b>86</b>
– заклади громадського харчування та обслуговування (столові, кафе, ресторани, бари, готелі, санаторії, бази відпочинку)	<b>60</b>
– кінотеатри, Будинки культури, музеї	<b>9</b>
– залізниця (вокзали, станції)	<b>5</b>
– інше (колгоспи, заводи, поштові відділення)	<b>32</b>
– без зазначення замовника в протоколах	<b>6</b>
<b>Типи композицій</b>	
– фігуративні	<b>69</b>
– архітектурні	<b>4</b>
– анімалістичні	<b>5</b>
– інше (орнаментальні, пейзажні)	<b>5</b>
<b>Тематичні блоки фігуративних композицій</b>	
Традиційна господарська діяльність і ремесла:	<b>32</b>
– виноградарство	12
– землеробство (садівництво, збір врожаю, сінокіс)	12
– скотарство	3
– рибальство	1
– гончарство й ткацтво	4
Обрядово-святкова та фольклорна тема:	<b>22</b>
– танці, співи й музика	14
– обрядовість й святкові застілля	4
– народні міфи, легенди й перекази	4
Соціально-побутова та освітня сфера:	<b>5</b>
– виховання (дитячі садочки тощо)	3
– навчання (школа, ВНЗ)	2
Узагальнені та інші сюжети	<b>10</b>
<b>Ідеологічна складова мистецьких творів:</b>	
– аполітична тематика	64
– частково ідеологічна	16
– пропагандистська	3

Табл. 1. Кількісні показники аналізу монументально-декоративних проєктів (1959 – 1970).

<sup>1</sup> На основі протоколів засідань художньої ради Художнього Фонду, котрі зберігаються в Державному архіві Закарпатської області (ДАЗО) Фонд Р-1839. Посилання містяться в розділі «Списки використаних джерел» даної статті.

<sup>2</sup> ДЕУ (дорожньо-експлуатаційне управління) – державна установа, що відповідає за будівництво, утримання, ремонт і благоустрій автомобільних доріг та пов'язаної з ними інфраструктури; у період СРСР ДЕУ також виступали замовниками монументально-декоративного оформлення об'єктів транспортних вузлів (автопавільйонів, станцій, СТО тощо).

Тип фігуративного образу:	Критерії ідентифікації чоловічих і жіночих костюмів	Етнічна / етнографічна інтерпретація	Кількість проєктів
з високим рівнем етнографічної визначеності	сорочка («кошуля», зазвичай з геометричним орнаментом), безрукавний кошушок («кептар»), сукняна куртка («сердак»), запаска, капелюх («крисаня»), взуття (в основному – гостроносі постоли, або шкіряні чоботи). Додаткові атрибути: топірці, трембіти.	Гуцули	<b>11</b>
з високим рівнем етнографічної визначеності	сорочки з широкими рукавами, широких штанів («нагавиці»), шкіряного поясу на декілька пряжок («черес»), гуні, куртки («уйош»), капелюх («клебаня»), заокруглені постоли або чоботи, сорочка («довганю»), спідниця («свита»), фартух («катран»), безрукавка («лайбик»), хустки.	Долиняни	<b>10</b>
з високим рівнем етнографічної визначеності	сорочка з мінімальним декором (часто із широкими рукавами), вузькими темними штанами («гаті») оздобленими шнурівкою та заправленими в чоботи, короткою безрукавкою – жилетом («лайбі»), капелюх, блузка з короткими широкими рукавами («буфи»), пишної спідниці або декількох із зовнішньою густорамленою, фартуха, приталеної безрукавки («візитка»). Декоровані квітковим орнаментом. Додаткові атрибути: люльки («піпи»), кошики для винограду («путонь»).	Угорці	<b>6</b>
зі змішаними етнографічними ознаками	вишиті сорочки, безрукавки, постоли, спідниці притаманні етнографічним групам українців.	Узагальнений образ місцевих етнографічних груп українців	<b>8</b>
зі змішаними етнографічними ознаками	вишиті сорочки, безрукавки постоли, спідниці притаманні етнографічним групам українців. В угорців – штани («гаті») заправленими в чоботи, короткою безрукавкою («лайбі») оздобленими шнурівкою.	Місцеві етнографічні групи українців та угорців	<b>1</b>
з ознаками модернізованого вбрання та спецодягу	Модерний фабричний одяг, костюми – трійки, робочий спецодяг – комбінезони, фартухи.	Етнічна атрибуція неможлива	<b>18</b>
умовно-символічні або стилізовані	стилізовані плаття та чоловічі костюми без жодного декорування та орнаментів	Етнічна атрибуція неможлива	<b>15</b>

Табл. 2. Кількісні показники та типологія фігуративних образів за ступенем етнографічної ідентифікації в монументально-декоративних проєктах (1959 – 1970).

## ІЛЮСТРАЦІЇ



Іл. 1. Тадеуш Рибковський (Tadeusz Rybkowski) «Гуцульське весілля». 1898 р.  
(<https://art.lviv-online.com/tadeush-rybkovskyj-tadeusz-rybkowski/>).



Іл. 2. Антоні Козакевич (Antoni Kozakiewicz) «Художник в ромському таборі». 1880-і рр.  
(<https://sztuka.agraart.pl/autor/licytacje/140/antoni-kozakiewicz/>).



Л. 3. Зофія Стриєнська (Zofia Stryjeńska). Графіка із серії «Народні танці». 1927 р.  
(<https://www.sda.pl/aukcja/obiekty/zofia-stryjenska-goralski-1938-r,10031,pl> ; <https://www.sda.pl/aukcja/obiekty/zofia-stryjenska-oberek-1938-r,10028,pl>).



Л. 4. Йозеф Манес (Josef Mánes). Графіка із серії «Народні типи». Ліворуч – дівчина з Ганаччини, праворуч студії горалів. 1920 - рр.  
(<https://pohlednice.sbiram.cz/josef-manes--1820-1871-hanacka--nakl--henclova-tiskarna/> ; <https://files.ekmcdn.com/c8ed37/images/josef-manes-czech-corsetry-fashion-studie-goralu-painting-postcard-141095-p.jpg?w=1000&h=1000&v=2262021-132608>).



Іл. 5. Адальберт Ерделі. «Старий гуцул». 1943 р.  
(З колекції Закарпатського обласного музею ім. Й. Бокшая  
<https://bokshaymuseum.com.ua/collection/?c=ZH&m=ABCD>)



Іл. 6. Йосип Бокшай. «На полонині». 1937 р.  
(З колекції Закарпатського обласного музею ім. Й. Бокшая  
<https://bokshaymuseum.com.ua/collection/?c=ZH&m=ABCD>)

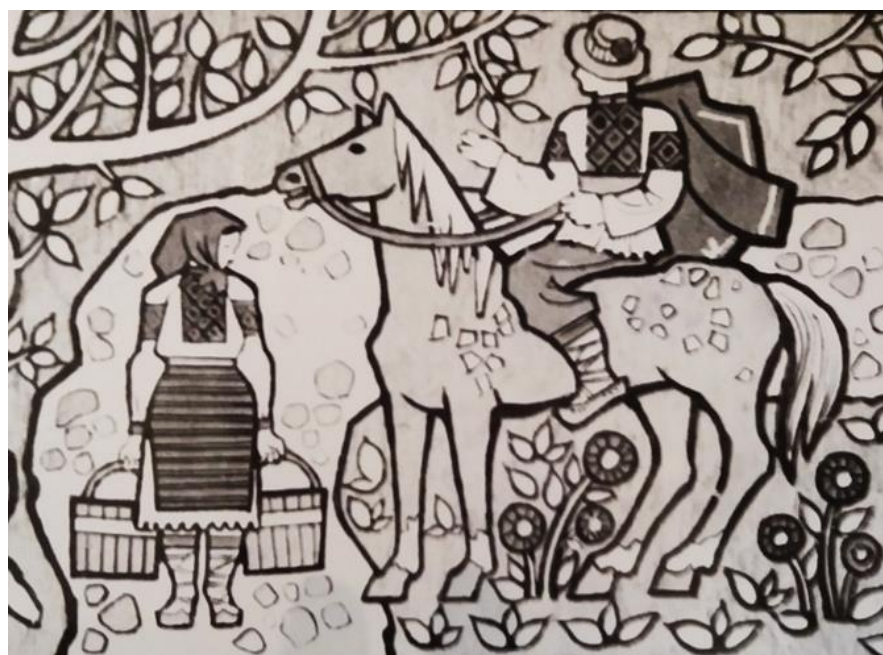
Етнографічна карта Закарпаття



Іл. 7. Етнографічна карта Закарпаття [Тиводар, 2011, с. 66-67]



Іл. 8. Типи вишивки та вбрання українців Закарпаття [Пилип, 2012, с. 35]



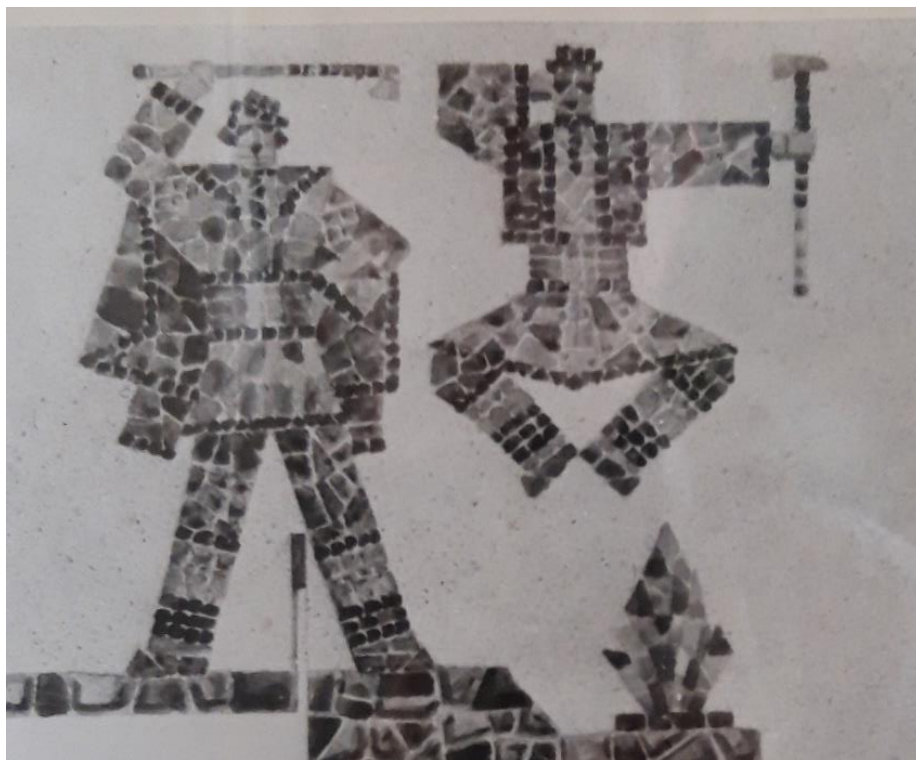
Іл. 9. Фрагмент проекту панно для залу очікування на жд вокзалі. Бокшай Й. (мол.), Шепа А., Балла П., Медвецький М. Сграфіто. 1966 р. м.Чоп. (Архів ЗОНСХУ).

Гуцульська пара. Критерії ідентифікації: сорочки (з геометричним орнаментом), сукняна куртка («сердак»), капелюх («крисаня»), запаска, взуття – гостроносі постоли. «Чим багатшим був парубок, тим більше він зсував капелюх набік» [Коцан, 2021, с. 95].



Іл. 10. Панно в залі ресторану «Невицьке». Бокшай Й. (мол.), Шепа А., Балла П., Медвецький М. Сграфіто. 1967 р. с.Невицьке. [Петрановська, 1974, с. 14]

Гуцульська пара. Критерії ідентифікації: сорочка (з геометричним орнаментом), безрукавний кожушок («кептар»), сукняна куртка («сердак»), капелюх («крисаня»), пояс на чотири пряжки («римінь»), запаска, взуття – гостроносі постоли. Додатковий атрибут: топірець.



Іл. 11. Мозаїка для мотелю «Верховина». Манайло Ф. 1967 р. м.Київ. (Архів музею ім.Ф.Манайло).  
Гуцульські парубки. Критерії ідентифікації: сорочки (декоровані), безрукавний кошушок («кептар»), куртка («сердак»), пояси на декілька пряжок («римінь»), капелюхи («крисаня»), взуття – постולי. Додатковий атрибут: топірці.



Іл. 12. Панно на тему «Сінокіс». Автопавільйон (зупинка). Пушкаш Л., Бедзир П. 1967 р. с.Забрідь.  
(Архів ЗОНСХУ).  
Перечинсько-березнянські долиняни. Критерії ідентифікації: сорочки, спідниці, фартухи.



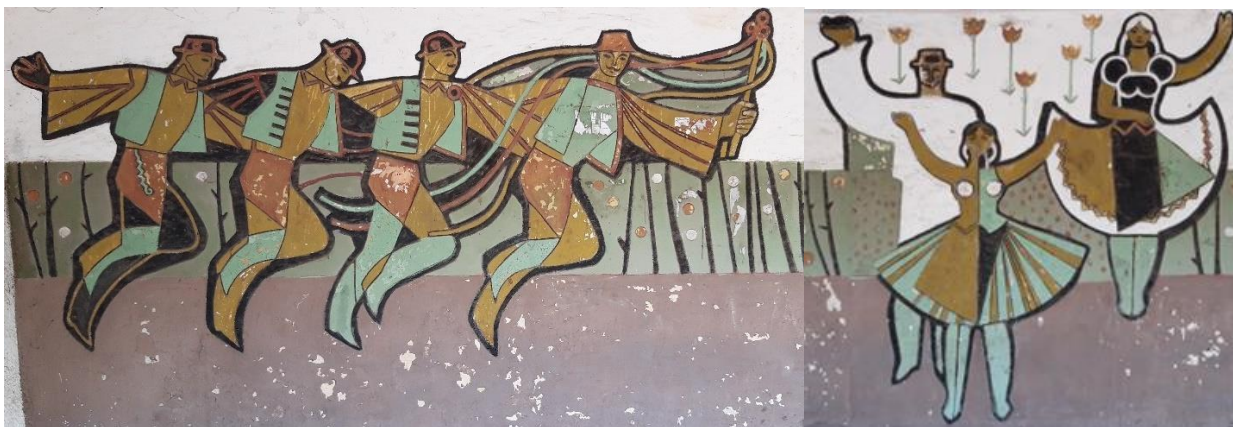
Іл. 13. Панно на тему «Збір врожаю». Будинок культури. Манайло Ф. Мозаїка. 1967 р. с. Заріччя.  
(Приватний архів Леню П.).

Долиняни. Критерії ідентифікації: жіночі сорочки-заспальниці [Маркович, 2025, с. 242–244] та характерні спідниці і фартухи з прямих та ламаних ліній декорування [Коцан, 2021, с. 52].



Іл. 14. Панно на тему «Музика та збір врожаю». Автопавільйон. Звенигородський В. Сграфіто. 1968 р. с. Шом.  
(Приватний архів Леню П.).

Угорська пара. Критерії ідентифікації: сорочка з рамленими широкими рукавами, вузькими штанами («гаті») оздобленими шнурівкою та заправленими в чоботи, короткою безрукавкою – жилетом («лайбі»), блузка з короткими рукавами, пишна рамлена спідниця, фартух декорований традиційним угорським квітковим орнаментом, приталена безрукавка («візитка») [Коцан, 2021, с. 158–159].



Іл. 15. Панно на тему «Весільні обряди». Автопавільйон. Медвецький М., Медвецька Е., Бокшай Й. (мол.). Сграфіто. 1966 р. с. Бене. (Приватний архів Нікітчука О.).

Угорські пари. Критерії ідентифікації: сорочки з рамленими широкими рукавами, вузькі штани («гаті») оздобленими шнурівкою та заправленими в чоботи, короткі безрукавки – жилети («лайбі»), блузка з короткими широкими рукавами («буфи»), пишна рамлена спідниця [Коцан, 2021, с. 158–159]. Парубки з курагов'ю (весільним прапором) [Маркович, 2025, с. 302–304].

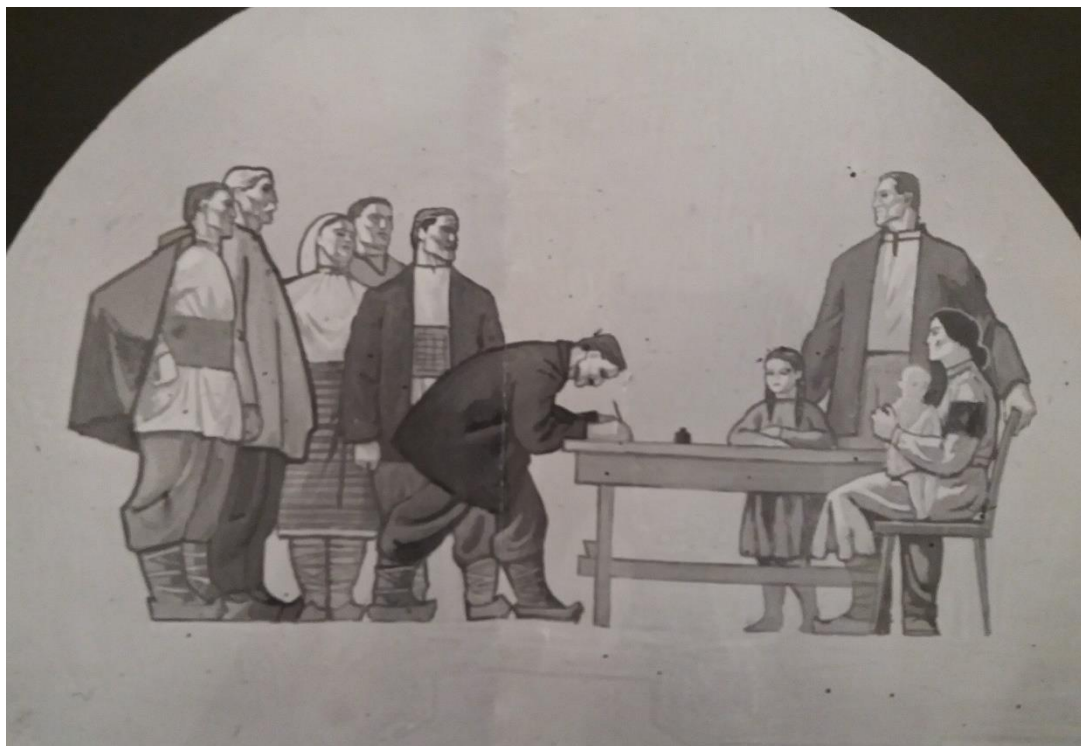


Іл. 16. Ліворуч зображення селянина з Куншагу<sup>1</sup> «Кунська (Половецька) земля» – історичної області Угорщини. J. Heinbucker, 1816 р.

Праворуч – імовірна алюзія на угорських кунів (половців). Фрагмент панно на тему «Легенда заснування Берегова». Ресторан «Білий камінь». Медвецький М. Сграфіто. 1968 р. м. Берегово. (Приватний архів Нікітчука О.).

Угорські куни (половці). Критерії ідентифікації: козухи («гуні»), сорочки з широкими рукавами та широкі штани без декорування, дводільні шапки, волосся заплетене в косички, вуса, курильні люльки («піпи»), табун коней на задньому тлі композиції.

<sup>1</sup> Куншаг (угор. Kunság), або Кунська (Половецька) земля – історична область Угорщини, пов'язана з поселеннями кочових половців (кунів), які оселилися на цій території у XIII ст. Упродовж середньовіччя регіон зберігав окремі правові привілеї, елементи самоврядування та специфічну етнокультурну ідентичність, що відбилася в традиціях, топоніміці й матеріальній культурі.



Іл. 17. Ескіз панно на тему «Возз'єднання» (?). Балла П. 1966 р. м. Ужгород. (Архів ЗОНСХУ).  
Образи зі змішаними етнографічними ознаками українських груп для імовірної репрезентації «закарпатців».