

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 30–31

Ч. 1



**ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
2015**

*Друкується за ухвалою Вченої ради
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
Протокол № 4 від 31 березня 2015 р.*

Рецензенти: доктор мистецтвознавства, професор Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка **О.С. Смоляк**;
кандидат мистецтвознавства, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки **О.І. Коменда**.

Редакційна рада: д-р філол. наук, проф. В.В.ГРЕЩУК (*голова ради*); д-р юрид. наук, проф. В.А.ВАСИЛЬЄВА; д-р філол. наук, проф. В.І.КОНОНЕНКО; д-р істор. наук, проф. М.В.КУГУТЯК; д-р пед. наук, проф. Н.В.ЛИСЕНКО; д-р фіз.-мат. наук, проф. Б.К.ОСТАФІЙЧУК; д-р фіз.-мат. наук, проф. А.В.ЗАГОРОДНІЮК; д-р хім. наук, проф. Д.М.ФРЕЙК; д-р політ. наук, проф. І.Є.ЦЕПЕНДА.

Редакційна колегія: д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ (*голова редколегії*); д-р мистецтв., проф. М.О.ГОЛУБЕЦЬ; д-р мистецтв., проф. В.Г.ДУТЧАК (*відповідальний секретар*); д-р мистецтв., проф. Г.В.КАРАСЬ; д-р мистецтв., проф. О.В.КОЗАРЕНКО; д-р мистецтв., проф. П.Ф.КРУЛЬ; д-р мистецтв., проф. О.І.НИКОРАК; д-р мистецтв., проф. О.П.ПОПОВИЧ; д-р мистецтв., проф. М.В.ЧЕРЕПАНИН; д-р мистецтв., проф. Ю.П.ЯСІНОВСЬКИЙ.

Адреса редакційної колегії:
76000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а,
Інститут мистецтв

Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2015. Вип. 30–31. Ч. 1. 142 с.

Автори наукових статей із мистецтвознавства – викладачі й аспіранти Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника та інших вищих навчальних закладів України – висвітлюють теоретичні й історичні проблеми розвитку українського образотворчого і музичного мистецтв. Розглядаються питання музичної культури Галичини та інших регіонів України, розвитку музичної освіти, теорії і практики виконавства, народної творчості.

Розраховано на виконавців, учителів, студентів, усіх, хто цікавиться питаннями мистецтва України.

Newsletter Precarpathian University. Art studies its № 30–31. P. 1. 2015. 142 p.

The Bulletin issue contains articles on art contributed by the faculty-members and graduate students completing Kandidat-degree of Precarpathian National University named after Vasil Stefanyk and other higher educational institutions of Ukraine. The papers deal with theoretical and historical aspects of the development of music in Ukraine. The issue is designed for scholars, secondary school teachers, undergraduate students and individuals who are interested in Ukrainian art studies. It is also highlighted the questions relative to the musical culture of Halychyna and another Regions of Ukraine, to the development of musical education, to the theory and practice of the performing and to the folk art.

At first time, the unknown pages about the famous artists of our culture are published.

МИСТЕЦЬКІ ЮВІЛЕЙНІ УЗАГАЛЬНЕННЯ

УДК 78.071.1

Ольга Попович

ВІДЗНАЧЕННЯ В ПОЛЬЩІ 200-РІЧНИЦІ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ О. МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

У статті здійснено огляд життя і творчості автора національного гімну України – Михайла Вербицького, ювілей якого широко відзначався в Україні й світі. Зокрема, проаналізовані ряд заходів з нагоди ювілею в Польщі протягом 2015 р.

Ключові слова: Михайло Вербицький, національний гімн, українці Польщі, Перемиська єпархія, концерти, конференція.

Михайло Вербицький – греко-католицький священник, композитор, співак, актор, гітарист. Видатна заслужена постать української Церкви і культури, яка була роками призабута в часах тоталітарної системи. Виникнення української незалежної держави спричинилося для відновлення і прославлення імені отця Михайла Вербицького, першочергово, як автора музики до тексту Павла Чубинського «Ще не вмерла Україна». У незалежній Україні національний гімн Вербицького та Чубинського посів належне місце. Сталося це поетапно. 15 січня 1992 року Верховна Рада України затвердила тільки музичну редакцію Державного Гімну (на офіційних заходах звучала музика Вербицького без рядків Чубинського). Через 11 років, 6 березня 2003 року, Верховна Рада України



ухвалила Закон «Про Державний Гімн України», в першій статті якого зазначено, що це – національний гімн на музику Михайла Вербицького зі словами першого куплету та приспіву твору Павла Чубинського [5]. У 2013 році в конкурсі на найкращу музику до державних гімнів, проведеному через ЮНЕСКО, гімн України отримав найвищу оцінку [3].

Михайло Вербицький народився 4 березня 1815 року в селі Явірник Руський, а помер 7 грудня 1970 року в селі Млини біля Радимно на Перемищині. З нагоди 200-сотної річниці від дня народження 37-ма сесія Генеральної конференції ЮНЕСКО схвалила включити до Календаря пам'ятних дат ЮНЕСКО 2015 рік ювілейним українського композитора [2].

Цей ювілейний рік почався для українців Польщі 28 лютого 2015 р. святкуваннями в Явірнику Руському, який, як звичайно, відвідали учасники з Польщі та України. Архієрейську Літургію очолив владика Євген (Попович), а співав хор зі Львова [10].

Центральні святкування розпочалися в Млинах біля Радимно, де похоронений М. Вербицький, який довгі роки був там парохом. На могилі, що біля старинної дерев'яної церкви, заходом української громади і членів студентського хорового товариства «Бандурист» зі Львова, побудований у 1934 році пам'ятник. Над пам'ятником у 2004 році запроєктовано, львівським архітектором Іваном Коваленком, пантеон, якого будівельно-технічний проект виконали польські фахівці (майстерня архітектора Ю. Левосюка, інженера В. Яськовського). 12 квітня 2005 року цей прекрасний дар Львів'ян, відкрив президент України Віктор Ющенко, а посвятив Митрополит Перемисько-варшавський кир Іван (Мартиняк) [7]. До цього магічного місця від 4 березня 1990 року приїжджають, як прочани, українці з цілого світу, а особливо з Польщі й України.

4 березня 2015 р. в присутності представників Церкви, державних влад України і Польщі, багатьох організацій та численно зібраних громадян – українців і поляків, відправлено на могилі композитора Панахиду, яку співав зведений хор (Український чоловічий хор «Журавлі», перемиський Катедральний хор, Жіночий камерний хор «Намісто» і Молодіжний хор ім. о. Михайла Вербицького) під диригуванням Ярослава Вуйціка. Панахиду очолив Глава УГКЦ Блаженіший Святослав. В офіційних промовах представники багатьох середовищ підкреслили неочінену роль і виняткову постать Михайла Вербицького. На закінчення духові оркестри з Польщі (дир. Ян Ласкажевський) і України зіграли гімни обох держав [9].

© Попович О., 2015.

Після офіційної частини відбувся концерт хорової музики у виконанні запрошених з України хорів – Стрийський муніципальний камерний чоловічий хор «Каменярь» та Хор ім. Павла Чубинського з Борисполя.

У вечорі того дня в перемиському греко-католицькому Архикафедральному Соборі у присутності глави УГКЦ – Блаженішого Святослава та представників духовенства, влади і численної публіки, прозвучав урочистий ювілейний концерт хорової музики о. Михайла Вербицького. Виступили: Український чоловічий хор «Журавлі», Жіночий камерний хор «Намисто» і Молодіжний хор ім. о. Михайла Вербицького. Концерт розпочали об'єднані хори (дир. Ярослав Вуйцік) твором «Буди ім'я Господне». Молодіжний хор ім. о. Михайла Вербицького (дир. Ольга Попович) виконав чотири частини Літургії: «Свят, свят, свят», «Іже Херувими», «Тебе поєм», «Аллилуя». Причасник – «Хваліте Господа» і «Слава Єдинородний Сине» прозвучав у виконанні Жіночого камерного хору «Намисто» (дир. Ольга Попович). Український чоловічий хор «Журавлі» (дир. Ярослав Вуйцік) проспівав ряд церковних творів – «Величай – Задостойник Різдва», «Причасник на Рождество Хрстове», «Святий Боже», «Отче наш», «Достойно єсть», «Сотвори Господи» та один світський на слова Володимира Стебельського – «На погибель». Концерт закінчили об'єднані хори державним гімном України. Вступне слово про о. М. Вербицького виголосила музикознавець професор Любов Кияновська з Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, а концерт вели перемишляни Ірина Спольська і Богдан Попович [8]. Під час концерту відбулася презентація нового видання «Літургії для чоловічого хору» о. Михайла Вербицького (редактори видання – Володимир Пилипович і Юрій Ясіновський).

26 березня 2015 р. молодь Перемишля віддала честь М. Вербицькому у формі концерту який пройшов у залі Культурного центру. Виступили учні Комплексу загальноосвітніх шкіл № 2 ім. М. Шашкевича, Комплексу Державних музичних шкіл у Перемишлі та гості з Борисполя. Хорову програму – державний гімн України, «Свят, свят, свят», «Іже Херувими», «Тебе поєм», «Аллилуя» виконав Молодіжний хор ім. о. Михайла Вербицького (дир. Ольга Попович). Сольні твори: «Думка», «Милий», «Пазя до Івана», «Щасливий супруг» і «Погулянка», підготувала Ольга Попович з ученицями музичної школи (Натля Хома, Катажина Врубель, Магдалина Кузьмяк, Оксана Романець). Фортепіанну партію виконав учитель Перемиської музичної школи – Марцін Каспшик. Вірші читали учні «Шашкевичівки» та учениці – гості з Борисполя. Мультимедійну презентацію про М. Вербицького підготувала Анна Смолинчак-Багінська.

Пам'ять Вербицького відзначили організатори і учасники 49 Дитячого фестивалю української культури, який проведено у днях 16–17 травня в Ельблонзі на півночі Польщі. Інавгураційний концерт розпочав хор ім. о. Михайла Вербицького національним гімном України та рядом церковних творів композитора. 17 травня хор відспівав Святу Літургію у греко-католицькому Соборі в Гданську, яка була частиною подій пов'язаних з роковинами М. Вербицького [8]. Молодіжний хор ім. о. Михайла Вербицького брав також участь у ювілейних святкуваннях в Улючі, де 24 травня 2015 р. співав Архиерейську Літургію, яку очолив Владика Євген (Попович) [6].

До відзначення ювілею організатори залучили також вокально-інструментальний дует: Ольга Попович – сопрано та Лешек Сушицкі – гітара. У програмі їхніх концертів солоспіви з гітарою та сольні гітарні твори з унікальної збірки М. Вербицького «Quitarre №16». Концерти дуету відбулися: 20 червня у Зеленій Гурі, 21 червня у Вроцлаві, 5 вересня у Слупську та Лебі, 6 вересня у Гданську [8].

7 серпня в рамках «XV Міжнародного Перемиського Фестивалю Салезіянське Музичне Літо 2015» з концертом церковної музики виступив Чоловічий вокальний ансамбль «КАЛОФОНІЯ» зі Львова у програмі якого прозвучав ряд творів Вербицького: «Отче наш», «Іже Херувими», «Свят, свят», «Аллилуя», «Слава Єдинородний» та «Ангел вопіяше» [8].

Окремим заходом є виставки про життя і творчість М. Вербицького, які збагачують вищезгадані музичні події. Греко-католицька Консисторія в Перемишлі організувала документальну виставку відкриту 3 березня, авторства директора Архиепархіяльного архіву Богдана Білого [1]. Документальну виставку збагатили «ікони-тіні» авторства Малгожати Давидок виконані на оригінальних дошках з церкви в Млинах в якій о. М. Вербицький був парохом. Дошки збереглися після ремонту церкви. Тоді теж відкрито в Народному домі у Перемишлі другу виставку «200 років від дня народження о. Михайла Вербицького» підготовлену Об'єднанням українців у Польщі. Ця виставка експонується в багатьох місцевостях Польщі при нагоді концертів та як окремий захід.

З ювілеєм пов'язані й наукові події. 18 квітня відбулася Міжнародна науково-популярна конференція до 200-річчя з дня народження о. Михайла Вербицького автора мелодії гімну України – «о. Михайло Вербицький і його епоха». Реферати: Ігор Скочиляс – «Перемиська єпархія в часи о. Михайла Вербицького», Мирослава Новакович – «Музика як рушійна сила галицького культурного відродження першої половини XIX ст.», Олександр Козаренко – «Стильові прозріння Михайла Вербицького», Віктор Камінський – «Проблеми редагування та виконання музики до театру Михайла Вербицького», Анна Сіцяк – «Українські друкарні у Перемишлі в середині XIX століття», Люба Кияновська – «Образи і символи Михайла Вербицького в сучасній Україні», Ольга Попович – «Михайло Вербицький в житті українців перемиської землі після Другої світової війни», Юрій Ясіновський – «Творча спадщина Михайла Вербицького у контексті історичної тягlosti: минуле, його доба, сьогодення», Лешек Сушицкі – «Посібник гри на гітарі Михайла Вербицького» [8]. Матеріали конференції видано у часописі «Перемиські Архиепархіяльні Відомості», рік XII. Ч. 17, 2015.

У жовтні 2015 р. у Гіжицьку відбудеться Міжнародна науково-популярна конференція «Михайло Вербицький – творець державного гімну в історії і сучасності України», на якій з доповідями виступлять науковці з України і Польщі: Любов Кияновська – «Доля творчості Михайла Вербицького у дзеркалі української історії XX ст.», Ольга Осадця – «Життєтворчість Михайла Вербицького в українській історіографії», Наталія Косаняк – «Музично-театральна творчість композиторів «перемиської школи» в рецепції пресової журналістики XIX ст.», Вікторія Драганчук – «Шевченко, Вербицький, Лисенко – музична інтерпретація пророчого слова «Заповіту», Роман Стельмашук – «Чоловічі вокальні квартети Михайла Вербицького – нове слово в українській романтичній музиці», Ольга Попович – «Унікальна збірка «Quitarre № 16» Михайла Вербицького». На закінчення конференції відбудеться концерт дуету Ольга Попович – сопрано та Лешек Сушицкі – гітара з програмою творів із збірки «Quitarre № 16» [8].

В рамках наукових подій помітні також видавничі праці, як наприклад видання Перемиських Архиепархіяльних Відомостей, Рік XII. Ч. 17. (2015), що повністю присвячене Михайлові Вербицькому.

Ювілей М. Вербицького відзначає також Чоловічий хор «Журавлі», в репертуарі якого відділ творів композитора. Після центральних святкувань 4 березня в Млинах і Перемишлі хор виступив на завершення XXV Битівської ватри. В неділю 5 липня відбувся концерт Чоловічого хору Журавлі в римо-католицькому костелі св. Катерини в Битові для відзначення 200 роковин з дня народження композитора українського гімну о. Михайла Вербицького та 150 річниці його першого виконання [4]. Хор виступатиме на фестивалі XV Міжнародні концерти церковної музики – 03-04. 10. 2015 р. в Гіжицьку. Програма фестивалю, в якому виступлять хори з різних держав, значною мірою присвячена творчості М. Вербицького [8].

До кінця 2015 року заплановано ще ряд заходів пов'язаних з роковинами М. Вербицького. Відбудуться концерти вище згаданих хорів та солістів – у в багатьох місцевостях Польщі. На закінчення року Вербицького, 4 грудня, планується концерт у Підкарпатській філармонії в Ряшеві, де виступлять хор, оркестр та солісти Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Концерт буде повторений 5 грудня в Перемишлі.

Всі вищезгадані заходи організовані Греко-католицькою церквою та громадськими, культурними і освітніми організаціями та інституціями – Об'єднанням українців у Польщі, Комплексом загальноосвітніх шкіл ім. о. М. Шашкевича в Перемишлі, Товариством «Перемиський центр культурних ініціатив «Митуса», Товариством «Український Народний Дім у Перемишлі», «Підкарпатська філармонія у Ряшеві», Почесними консульствами України в Зеленій Гурі, Вроцлаві, Перемишлі та інші.

1. Білий Б. Слово про виставку присвячену 200-річчю від дня народження о. М. Вербицького та 150-ій річниці першого публічного виконання гімну Ще не вмерла Україна у Перемишлі / Б. Білий // Перемиські Архиепархіяльні Відомості. Рік XII. – Ч. 17. – 2015. – С. 130–132.
2. Електронний ресурс. – Режим доступу : http://rss.novostimira.com/n_5567057.html.
3. Електронний ресурс. – Режим доступу : <http://vidomosti-ua.com/ukraine/107150>.
4. Електронний ресурс. – Режим доступу : http://www.harazd.net/index.php?glowna=szczegoly_kalendarium&nr_kalendarium=934.
5. Електронний ресурс. – Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/Гімн_України.
6. Костецька Л. Святкування вознесіння Христового і 200-річчя від дня народження о. Михайла Вербицького в Улючі, 23–24 травня 2015 р. / Л. Костецька // Перемиські Архиепархіяльні Відомості. – Рік XII. – Ч. 17. –

2015. – С. 34–35.

7. Попович О. Михайло Вербицький в житті українців Перемиської землі після Другої світової війни / О. Попович // Перемиські Архiepархіяльні Відомості. – Рік XII. – Ч. 17. – 2015. – С. 86–87.

8. Приватний архів Ольги Попович (афіші, програми, грамоти, програми концертів, конференції, фестивалю).

9. Пульковський М. Центральні заходи з відзначення ювілею 200-ліття о. Михайла Вербицького в Млинах / М. Пульковський // Перемиські Архiepархіяльні Відомості. – Рік XII. – Ч. 17. – 2015. – С. 21–24.

¹⁰. Фоторепортаж зі святкувань в Явірнику Руському, 28-го лютого 2015 р. Фото о. Богдана Степана // Перемиські Архiepархіяльні Відомості. – Рік XII. – Ч. 17. – 2015 – С. 32–33.

В статтє представлен обзор жизни и творчества автора национального гимна Украины – Михаила Вербицкого, юбилей которого широко праздновался в Украине и мире. В частности, проанализирован ряд юбилейных мероприятий в Польше в течении 2015 г.

Ключевые слова: *Михаил Вербицкий, национальный гимн, украинцы Польши, Перемышльская епархия, концерты, конференция.*

This article provides an overview of the life and work of the author of the Ukraine national anthem – Mykhajlo Verbytsky, whose anniversary was widely celebrated in Ukraine and the world. In particular, analyzed a number of activities to mark the anniversary in Poland for 2015.

Key words: *Mykhajlo Verbytsky, national anthem, Ukrainian Poland Peremyshl diocese, concerts, conference.*

УДК 78.072(477) «20»

Лідія Мельник

МАК І МЕД: ДО ЮВІЛЕЮ ЛЮБОВІ КИЯНОВСЬКОЇ

В статті, приуроченій 60-літтю з дня народження відомого українського музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка окреслено основні віхи становлення особистості та науковця. Визначено та схарактеризовано основні наукові пріоритети та інновації, на сьогоднішній день реалізовані дослідницею в сферах музичної психології та соціології, музичної регіоналістики, педагогіки вищої школи. Коротко описано запропоновану Л. Кияновською концепцію сучасного мистецтва як мистецтва егалітарного.

Ключові слова: *Любов Кияновська, українське музикознавство, галицька музична культура, музична психологія, егалітаризм.*

Музика і слово... мак і мед...

Ігор Римарук

У лютому 2015 р. відсвяткувала свій ювілей Любов Кияновська – доктор мистецтвознавства, професор, завідувача кафедрою історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, знаний український музикознавець і педагог.

Наукового визнання професор Кияновська здобула завдяки оригінальності концепцій, притаманній кожній із її праць, як монографіям, так і статтям, виступам, лекціям, а також невтомній діяльності в царині популяризації високої музичної культури, передовсім української, для різних середовищ та слухацьких аудиторій. Музика і слово, «мак і мед», як писав один із найталановитіших поетів її покоління Ігор Римарук, є для неї невід'ємними й нероздільними елементами наукової творчості, поєднані нерозривно – як у ритуальній страві. Любов Кияновська належить до тих музикознавців, котрі насамперед уміють почути найбільш сутнісне, тобто саму музику, і вже відштовхуючись від неї, вибудовувати словесні інтерпретації, версії і узагальнення.

Власне й до своєї спеціальності, що в підсумку виявилася по-сковородинівськи «сродною працею», Любов Кияновська прийшла виключно через вроджену музикальність. Професійних музикантів у її родині не було: мати – філолог і педагог, батько – відомий свого часу лікар-психіатр, котрий загинув за нез'ясованих обставин, коли доньці було всього шість років (набагато пізніше з'явилися припущення, що 1961 року його, як головного лікаря психіатричної лікарні, влада просто усунула за небажання співпрацювати із нею і «лікувати» політичних в'язнів).

Утім, за спогадами бабусі по батькові, Анни, котра відіграла дуже важливу роль у вихованні внучки, Олександр Кияновський страшенно любив музикувати, грав на скрипці й гітарі, й вочевидь мав абсолютний слух. Уроки скрипки в Львівській консерваторії Польського музичного товариства брала в 1910-х роках і сама бабуся Анна. Власне вона першою звернула увагу на неабияку музикальність онуки й шестилітньою запровадила її на консультацію до приятеля свого дитинства – Миколи Колесси, котрий підтвердив: дівчинка має природне обдарування. За його рекомендацією Люба Кияновська потрапила до спеціальної музичної школи-інтернату (згодом – ім. С. Крушельницької).

Спершу навчалася на фортепіанному відділенні, а у восьмому класі перейшла на теоретичне. В тому самому та паралельному класах вчилися такі відомі нині піаністи як Володимир Винницький та Маркіян Попіль, скрипаль Роман Янчишин, музикознавець Наталія Швець, а серед вчителів-теоретиків були Ірина Дроздова, Ірина Земляна, Лідія Корній. Володимир Флис, у котрого факультативно займалася композицією, пророкував чималі творчі успіхи, однак Люба на той час вже зробила свій однозначний вибір і 1973 року вступила до Львівської державної консерваторії (нині – Львівська національна музична академія) ім. М. Лисенка на теоретико-композиторський факультет за спеціальністю «музикознавство».

Якщо шкільні роки були важливі для неї передовсім середовищем, формуванням загального світогляду, в якому, поруч із музикою, завдяки мамі – філологу особливу роль відігравало слово – через пізнання огрому світової літератури, якою захоплювалася з дитинства, то в студентський час порівняно швидко окреслилися наукові пріоритети. Особливу роль у цьому, як пригадує сама Л. Кияновська, відіграли Стефанія Павлишин та Ярема Якуб'як, педагоги, котрі й у найбільш «застійний» час мислили вкрай нестандартно, поза ідеологічними ідіомами. Невдовзі стало зрозумілим, що сухий теоретичний аналіз цікавить набагато менше, аніж причинно-наслідкові зв'язки композиторської творчості із особистісним, середовищним, епохальним.

Її перша наукова робота, присвячена «Карміні Бурані Карла Орфа за символічним гаслом «О, Фортуна!», котре, схоже, визначило весь подальший фаховий шлях, отримала відзнаку на всесоюзному конкурсі студентських музикознавчих робіт. Далі були наступні відзнаки конкурсів та виступи на студентських конференціях у Талліні, Горькому, Донецьку, Києві. Завершення навчання написанням дипломної праці «Функції і типи програмності в музиці» під керівництвом доцента Віктора Козлова і її захист виявився багато в чому доленосним. Не тому, що студентка Кияновська отримала безумовне «відмінно», диплом із відзнакою та скерування до аспірантури, але передовсім тому, що того 1979 року головував у державній комісії Всеволод Задерацький – уже на той час одна із найяскравіших особистостей українського, згодом – російського музикознавства, ще один із когорт тих, хто мислив нестандартно, всупереч нав'язаним шаблонам і схемам, насправду вільно і по-європейськи. Саме він запропонував обдарованій випускниці продовжити навчання у його класі, спершу в Києві, а згодом, після переїзду – у Москві. Роки роботи над дисертаційною працею «Функції програмності у сприйнятті музичного твору» з царини музичної психології, яку вона захистила 1985 року в Ленінграді, стали найважливішим завершальним етапом у формуванні зрілого музикознавця – людини, вірної своїм ідеям і вільної від стереотипів.

Паралельно, з 1979 року, Любов Кияновська почала викладати на музично-педагогічному факультеті Дрогобицького педагогічного інституту (нині – університету) ім. І. Франка. Свої дрогобицькі роки досі пригадує з особливою теплотою: тут, у середовищі, порівняно зі Львовом ідеологічно контрольованому не настільки строго, продовжувалися її «уроки свободи» – у спілкуванні зі Степаном Стельмашуком, Орестом Яцківим, Корнелієм Сятецьким, Надією Шайжиною, Оксаною Менцінською та іншими обдарованими колегами-виконавцями. Саме тут уповні розкрився не лише науковий, але й непересічний педагогічний талант Любові Кияновської. Сама щиро захоплена своїм предметом, вона зуміла передати це зацікавлення студентам, навчити мислити нестандартно, робити сміливі узагальнення й цікаві паралелі. Її лекції, живі, прочитані без «папірчика» й переказування підручників, багато проілюстровані музичним матеріалом, користуються незмінним успіхом, а двері львівського помешкання завжди відкриті для студентів, до котрих часто ставиться по-материнськи, переймаючись їх малими й великими життєвими проблемами.

В 1987 році Любов Кияновська очолила кафедру теорії, історії та гри на музичних інструментах Дрогобицького педагогічного інституту, ставши однією з наймолодших завідувачів кафедр в Західній Україні. Того ж року її запросили викладати в Львівській консерваторії. З 1991 року і до сьогодні вона завідує тут кафедрою історії музики.

Після падіння «залізної заслони», в середині 1990-х років, Любов Кияновська починає активно співпрацювати із зарубіжними колегами, виступати на міжнародних конференціях. Близкуче володіючи польською та німецькою мовами, дуже швидко здобуває визнання у Кракові, Варшаві, Вроцлаві, Жешові, німецьких університетах Кемніца, Бонна, Віденському університеті. Особливо активна співпраця об'єднує її з Інститутом музикознавства Лейпцігського університету, при якому діє інтернаціональна робоча група з вивчення історії музики Східної та Центральної Європи під керівництвом професора Гельмута Льюса. Сьогодні музикознавець регулярно виступає з доповідями в Польщі, Німеччині, Австрії, Словенії, Словаччині, Румунії, Швейцарії, Італії, Литві.

Докторську дисертацію «Еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст.» Любов Кияновська захистила 2000 року в Національній музичній академії України ім. П. Чайковського під керівництвом академіка АМУ Ніни Герасимової-Персидської. І, хоч на цьому аж ніяк не завершилося формування її основних дослідницьких пріоритетів, бо й до сьогодні науковець перебуває в невпинному пошуку, спираючись на вже опубліковані монографії та підручники (14) та статті (понад 350) можна визначити основні напрямки музикознавчих здобутків професора Любові Кияновської у наступних сферах:

- Психологія музичного сприйняття, психологія творчості, загалом музична психологія – безперечно, одна із домінуючих площин наукової діяльності. Започаткована ще в студентські роки та продовжена кандидатською дисертацією (музика і слово – програмність як рушій сприйняття) ця, малопопулярна ще кілька десятиріч тому й досі остаточно не оформлена у вітчизняному музикознавстві тема в різний час і в різних формах проходила лейтмотивом у діяльності науковця. В 1990-х роках, під час одного із стажувань у Німеччині, Л. Кияновській пощастило спілкуватися із провідним європейським фахівцем у сфері музичної психології, Гельгою де ля Мотт-Габер. Захоплена новими ідеями, вона впровадила курс музичної психології у Львівській музичній академії, веде його й до сьогодні. Згодом саме завдяки її ініціативі додався предмет музичної соціології (основи якого осягались вже на іншому стажуванні – у Віденському університеті), за її редакцією, у співпраці з її аспірантами вийшов посібник «Нариси з музичної соціології» [6]. У Львівському національному університеті ім. І. Франка вона тривалий час викладала психологію творчості.

Особлива увага до персони митця, контексту епохи, рушіїв творчих явищ проявилася й у дослідницькій роботі Л. Кияновської. І досі її монографічними працями, що, попри найвищий рівень наукового аналізу, читаються як захоплива белетристика, є книги, в центрі яких поставлені непересічні особистості – Мирослава Скорика «Мирослав Скорик: людина і митець» [3; 4], Миколи Колесси «Син сторіччя Микола Колесса» [7], Йосипа Кишакевича «Творчість отця Йосипа Кишакевича» [8], Василя Герасименка «Лицар бандури» [2]. Авторка цілковито позбувається усталеної радянської схеми розгляду доробку митця послідовності фактів біографії та стислого теоретичного аналізу виразових засобів його творів – і тільки, натомість кожна із її монографічно-біографічних праць – виконаний широкими сміливими мазками психологічний портрет у розкішно виписаному інтер'єрі цілої епохи. Тривалі, багатогодинні, а деколи й багатолітні діалоги з сучасниками, передовсім М. Скориком та М. Колесою, стали власним великим духовним скарбом авторки, яким вона щедро ділиться із читачем, доповнюючи картину власними влучними узагальненнями та фаховим теоретичним аналізом.

- «Діяти локально – мислити глобально» – ще одне гасло науковця, яке вона почала сповідувати задовго до популяризації загальноєвропейських цінностей. І – впевнено, переконано, наполегливо впроваджувати в науковий обіг концепцію «genius loci», ідею формування малих культурних середовищ, музичної регіоналістики та їх значення для світу. Центральною в цьому контексті є, безперечно, монографія й водночас докторська праця Любові Кияновської, «Еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст.» [1]. Memento patriae! І хто як не «галичанка за національністю», як сама любить називати себе пані професор, львів'янка в четвертому поколінні, природно вихована в чотиримовному середовищі (українська-російська-польська-німецька), змогла вповні зрозуміти й проаналізувати цей мультикультурний феномен, описуючи функціонування різних музичних середовищ у Галичині, причини їх виникнення та занепаду, значення для культури України та Європи загалом.

У подальшому ідея музичної регіоналістики була продовжена в працях, захищених під керівництвом Л. Кияновської – Ірини Бермес, Росіни Римар, Ірини Бевської, а галицька тема поглиблена в дисертаціях Мирослави Жишковиц, Ігора Пилатюка, Ірини Строй, Лілії Назар, Ірини Антонюк, Адріани Скорик, Марії Липецької, Олександра Драгана та деяких інших.

Любов Кияновська невтомно пропагує українську, і, зокрема, галицьку музичну культуру в своїх статтях та виступах на міжнародних конференціях, розкриваючи все нові й нові її сторінки, невідомі імена, малознані факти, переконливо утверджуючи повноцінність і багатство української музики в світі.

- Ще одним напрямком діяльності науковця є популяризація музичної культури для широкого загалу. Вона ніколи не відмовляється від публічних лекцій, виступів, вступного слова до концертів. Упродовж багатьох років Л. Кияновська невтомно відстоює потреби високого рівня загальної музичної освіти, розвитку музичних шкіл, наголошуючи на тому, що саме за такою освітою – майбутнє цілої нації. Як приклади, професор часто наводить японську та німецьку концепції музичної освіти, котрі дозволили підняти загальний рівень успішності школярів, а відтак і процвітання цілих держав. Л. Кияновська часто читає лекції для вчителів музичних шкіл, у різні роки викладала історію музичної культури в львівських Академії мистецтв, Національному університеті ім. І. Франка, музичному училищі ім. С. Людкевича та спеціальній музичній школі ім. С. Крушельницької, активно дописувала на музичні теми до загальноінформаційної та спеціальної преси. Написаний нею підручник для загальноосвітніх шкіл, а практично - для всіх меломанів, що не мають спеціальної музичної освіти, «Українська музична культура» пережив уже чотири перевидання [9; 10; 11; 12];

- Концепція «егалітаризму» сучасного мистецтва, викладена Л. Кияновською у статті «Музичне прочитання поезії Івана Франка у вимірах сучасної естетики» пропонує влучне бачення сучасної стилістики багатьох музичних творів і провокує до розвитку. «Йдеться про особливу світоглядну основу мистецького виразу, яка передбачає рівновагу між елітарним (високим, академічним) стилем і масовим демократичним способом вислову, що його здатна зрозуміти ширша аудиторія. Водночас, це мистецтво, що апелює до традиції, вступає з ним в діалог і трансформує в сучасних культурологічних вимірах різні, часто протилежні рівні свідомості та підходи» [5, 6].

- Нові підходи до педагогіки вищої школи, багато десятиліть впроваджені на власному досвіді, в певний момент також стали важливою темою наукової та викладацької діяльності Л. Кияновської. Свідома того, що виховує насамперед майбутніх педагогів, вона з рідкісною наполегливістю руйнує усталені попередньою ідеологічною системою, часто хибні й навіть шкідливі стереотипи у викладанні музичних дисциплін, принципово й часто навіть гостро виступаючи проти комплексів меншовартісності щодо власної музичної культури, «шароварщини» й низькопробного мистецтва.

Під керівництвом Л. Кияновської захищені одна докторська і тридцять кандидатських дисертацій, десятки магістерських та дипломних. Упродовж 2004-2014 років вона незмінно очолювала спеціалізовану вчену раду із захисту дисертацій.

Замість традиційних завершальних лаудацій, які передбачає жанр ювілейної статті, хотілося б подарувати читачеві п'ять життєвих принципів від Любові Кияновської, котрі краще дозволяють зрозуміти цю багатогранну особистість, а когось, можливо, й спонукають замислитись над загальними проблемами професії.

Ora et labora. «Молися і працюй», відоме гасло монахів-бenedиктинців, є, мабуть, визначальним для професора Кияновської. При цьому вона ніколи не виставляє напоказ ані свою глибоку побожність, ані унікальну працездатність, залишаючись щиро переконаною, що все, чого досягаємо в житті, є Божим даром, укріпленням щоденною наполегливою працею. З цього веде свій початок і наступний важливий життєвий принцип:

Nulla dies sine linea. «Ані дня без рядка» – латинська сентенція, вжита тут не для красивого слова. Писати науковцю потрібно щодня – як щоденно вправляють наші колеги-виконавці, відточуючи свою майстерність. Цього принципу дотримується сама Любов Кияновська, подекуди за браком часу працюючи й над кількома текстами нараз. Цього навчає своїх вихованців.

Ad discendum non ad docendum. «Навчати, але не повчати» – постулат, завдяки якому, вочевидь, вдалося здобути такої популярності серед студентів і колег. Любов Кияновська не втомлюється вчитися сама, жодна із її лекцій, навіть на ту саму тему, не повторює попередньої, адже інформація в сучасному світі оновлюється дуже динамічно. Найдошкульніший її закид не надто сумлінним студентам: «Не соромно не знати – соромно не хотіти навчитися».

Nolite thesaurizare vobis thesauros in terra. «Не збирайте собі скарбів на землі...» (Мт 6:19) – Біблійна мудрість, яку ювілярці вдається втілювати в життя з природною безпосередністю. Свідомо лише в цьому моменті статті перелічу бодай частину її офіційних титулів та відзнак: лауреат державної премії ім. М. Лисенка, Заслужений діяч мистецтв України, *Zasłużona dla kultury polskiej...*

Сама професор Кияновська не часто пригадує про них (окрім, звісно, звань наукових), вважаючи ці відзнаки приємною, але не визначальною нагородою за свою працю. Набагато важливішим є для неї жити цінностями простими і вічними: родиною (чоловік – відомий композитор Віктор Камінський), дітьми та онуками, колегами й студентами, своїм домом, своєю працею, і – великим почуттям вдячності. До вчителів, до учнів, до тих, хто опинився поруч у годину скрути й годину радості.

Disce gaudere. «Учись радіти», писав Сенека до Люцилія. Насправді ж, радіти життю, такому як воно є, радіти безпосередньо і безкорисливо – ціле мистецтво, яким і сьогодні володіють небагато. Любов Кияновська належить до тих щасливих натур, котрі вміють шукати і знаходити привід для радості в малому, тішитися чужим щастям як власним, зберігати свіжість вражень і захоплюватися новими. Й у цьому – запорука її наукової молодості, непідвладної жодним «круглим датам».

1. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 296 с.
2. Кияновська Л. Лицар бандури. До 80-річчя Василя Герасименка. Монографія. / Л. Кияновська. – Львів : ТеРус, 2007. – 60 с.
3. Кияновська Л. Мирослав Скорик: митець і людина. Монографія. Вид. 2, доп. і перероб. / Л. Кияновська – Львів : Вид-во журналу «І», 2008. – 592 с.
4. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчість мистця у дзеркалі епохи. Монографія. / Л. Кияновська. – Львів, «Сполом», 1998. – 216 с.
5. Кияновська Л. Музичне прочитання поезії Івана Франка у вимірах сучасної естетики (на прикладі творчості львівських композиторів) / Л. Кияновська // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Вип. 21: Scripta manent. Ювілейний збірник на пошану Богдана Якимовича / [гол. редколегії Микола Литвин, упоряд. Олександр Седляр, Наталя Кобрин] / Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. – Львів, 2012. – С. 377–388.
6. Нариси з музичної соціології. Навчальний посібник // Заг. ред. Л. Кияновської. – Львів : Сполом, 2011. – 192 с. (у співавторстві з З. Ластовецькою-Соланською, А. Скорик та О. Пилатюк).
7. Кияновська Л. Син сторіччя Микола Колесса. Монографія / Л. Кияновська. – Львів : Вид-во НТШ, 2003. – 496 с.
8. Кияновська Л. Творчість о. Йосипа Кишакевича. Монографія / Л. Кияновська. – Львів : «Сполом», 1997 р. – 96 с.
9. Кияновська Л. Українська музична культура. Навчальний посібник / Л. Кияновська. – Львів : «Сполом», 1999 р. – Вид. 1. – 144 с.
10. Кияновська Л. Українська музична культура. Навчальний посібник. Вид. 2, доп. і перероб. / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 144 с.
11. Кияновська Л. Українська музична культура. Навчальний посібник Вид. 3, доп. і перероб. / Л. Кияновська. – Київ, 2003. – 144 с.
12. Кияновська Л. Українська музична культура. Навч. посіб. / Л. Кияновська. – Львів : Тріада плюс, 2009. – 356 с.

В статтє, посвященної 60-лєтїю со дня рождєния известного украинского музыковеда, доктора искусствоведения, профессора Львовской национальной музыкальной академии им. Н. Лысенко очерчены основные этапы становления личности и ученого. Определены и охарактеризованы главные научные приоритеты и инновации, реализованные исследователем на данное время в сферах музыкальной психологии и социологии, музыкальной регионалистики, педагогики высшей школы. Кратко описана предложенная Л.Кияновской концепция современного искусства как эгалитарного.

Ключевые слова: *Любовь Кияновская, украинское музыковедение, музыкальная культура Галиции, музыкальная психология, эгалитаризм.*

The article is dedicated to the sixtieth birthday of the famous Ukrainian musicologist, Doctor of Art Sciences (Ph.D.), Professor of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy Lyubov Kyuanovska. The basic stages of forming her personality and as a scientist are examined. Main scientific priorities and innovations realized by a researcher in the spheres of musical psychology and sociology, musical regionalistics, pedagogics of higher school are described. Conception of modern art as an egalitarian art offered by L. Kyuanovska is briefly outlined.

Key words: *Lyubov Kyuanovska, Ukrainian musicology, Galician musical culture, musical psychology, egalitarianism.*

ЮРІЯ ЯСІНОВСЬКИЙ: ПОДВИЖНИК УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКОЛОГІЇ СУЧАСНОСТІ

У статті прослідковано етапи життєвого та творчого шляху Юрія Ясіновського. Відомий музиколог, громадсько-культурний діяч сучасності, відновлювач і редактор часопису «Українська музика» та низки інших наукових видань Ю. Ясіновський відзначив своє 70-річчя у 2014 році.

Ключові слова: музикологія, музична україністика, релігійна музика, український церковний спів.

...Він робить одну велику справу комплексно – досліджує, викладає і популяризує в суспільстві музику як у контексті закономірностей розвитку самого музичного мистецтва, так і в контексті культури як системи.
Ярослав Ісаєвич

У колах дослідників музичної культури України ім'я Юрія Ясіновського добре відоме і користується заслуженим авторитетом. Справді, доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член НТШ, директор Інституту літургії Українського католицького університету, завідувач кафедри музичної україністики та медієвістики ЛНМА ім. М. Лисенка – перелік посад та обов'язків далеко не повний – це визнання заслужив. За ним заховані десятиріччя наполегливої праці і впевненість у правильності вибору обраного шляху. У 2014 році Ю Ясіновський перейшов рубіж свого 70-річчя і цей ювілей спонукає до вивчення етапів формування його життєвого шляху, до підведення попередніх підсумків – ювіляр знаходиться у розквіті творчих сил і сповнений нових задумів і проєктів.

Народжений в роки II-ї світової війни в Граці (Австрія) у високоосвіченій родині українських інтелігентів, разом із родиною опинився в Коломиї, де відбулися початкові ступені становлення майбутнього діяча музичної культури. На мапі України є кілька подібних невеличких за населенням міст, які, проте, в ті чи інші періоди бездержавності ставали осердям чинів української історії та культури: Кам'янець-Подільський, Острог, Дрогобич, Ніжин... У цьому неповному переліку Коломия займає не останнє місце, завдячуючи талановитим особистостям, що залишили по собі помітний слід. Зі сфери музичної культури назову Анатоля Кос-Анатольського, Василя Витвицького, Василя Якубця, Марію Білинську, Стефанію Павлишин та ін. Перелік імен та пов'язаних із ними подій, може мати продовження, враховуючи епохальні перипетії XX сторіччя та обсяг здійсненого.

По закінченні музичної школи в Коломиї (клас скрипки) юний музикант продовжив опановувати цей інструмент у Чернівецькому музичному училищі (1959-1963). Як пригадує Ю. Ясіновський, скрипка завжди була шанованою в родині. На ній грали як батьки та родичі, так і надалі ця традиція не переривається: скрипалькою стала донька (закінчила Львівську музичну академію), до скрипки «наближаються» онучки. Але в Юрія виникла творча метаморфоза – до Львівської консерваторії він вступає на історико-теоретичний факультет, яку блискуче закінчує (1964-1969) дипломною працею у класі доц. Олександри Цалай-Якименко.

Звичайно, входженню юнака в розлоге коло музично-теоретичних проблем сприяло спілкування з відомими педагогами-музикантами, яких на його шляху не бракувало ні в Коломиї, ні в Чернівцях, ні – потім. Це цікава проблема: хто саме творчо впливає на становлення спеціаліста?, який світогляд і творчі можливості у того чи іншого педагога? і, нарешті, чи важлива власна ініціатива молодої особи у виборі наставників? Як виявилось, у стосунку Юрія Ясіновського спілкування з видатними особистостями, причому з тими, яких обирав сам і сфера яких часто-густо була досить віддаленою від історико-теоретичних проблем музики – це дало чудові результати.

В одному зі своїх публічних виступів, зафіксованих на відео (з нагоди нагороди премією Ad Fontes), Ю. Ясіновський довірливо розкриває деякі деталі свого життєпису. Зокрема, пригадуються тітка і дядько, тісно пов'язаних і відданих релігійному служінню. Вищезгаданий дядько (по матері), о. Михайло Гринкевич був тією світлою постаттю, яка мала значний вплив на формування духовного світу юнака-музиканта, що згодом в основу своїх наукових зацікавлень поклав вивчення глибинних пластів церковної музики.



Сучасному читачеві XXI сторіччя, вихованому і зусібч оточеному новітніми інформаційно-технологічними «здобутками», що, можливо, полегшують життя, але навряд чи здатні ошляхетнити душу, – не легко зрозуміти роль давніх могутніх традицій музичної культури, в т. числі й церковної. Впродовж сотень літ українська спільнота зверталася до піснеспівів, як синтезу духовних прагнень і життєдіяльності людини. Тому то й наукові «об’єкти» початкових досліджень Ю. Ясіновського – українська сакральна монодія, ірмологіон XVI–XVIII сторіч розрослися в глибину (XI–XV ст.) аж до новітніх часів XIX–XX сторіч.

Отже, «ірмолой, сиреч – катавасія, сиреч – піснетвореніє, ...піснеслов, сиреч – Богоугодні пісні», як цитує Ю. Ясіновський в одній зі своїх праць. А зібрання 1111 зразків цих пісень із скрупульозними науковими коментарями у фундаментальному виданні «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI–XVIII століть» стало справді непересічним здобутком у дослідженні нашої медієвістики.

Стосовно музичної медієвістики в загальноприйнятому європейському контексті – це розділ музикології, що вивчає музику середньовіччя і розподіляється на періоди:

- ars antiqua (1160-1290), пов’язаний зі школою Notre Dame;
- ars nova (поч. XIV ст.) – музика Франції та Італії;
- бургундська школа (XV ст.).

Усі відгалуження музичної медієвістики віддзеркалюються у музиці Західної Європи, що, як декларувалося вченими, виявляли поступ і невинне оновлення музичної мови. Щодо ж українських реалій, крім умовного, нібито хронологічного «запізнення» від вищезазначених періодів західноєвропейської музики, тут важливо підкреслити значення власних видатних здобутків, над вивченням яких невтомно працює Ю. Ясіновський. Недаремно, св. пам’яті Ярослав Ісаєвич, характеризуючи його як непересічного музикознавця, культуролога, джерелознавця, цитує славнозвісного американського професора Мілоша Веліміровича, який, аналізуючи свого часу доробок українця, говорить: «Навіть, якщо б Ю. Ясіновський не написав понад 20 наукових праць за останнє двадцятиріччя, [...] публікація цього каталогу музичних рукописів – Ірмолоїв, датованих від кінця XVI і до XVIII століть, забезпечило б його авторові почесне місце у сучасному музикознавстві». Ці слова стосуються вищезгаданого дослідження Ю. Ясіновського, а зазначене число (20 праць), зрозуміло, не відповідає дійсності: воно значно більше.

Про наукові, педагогічні, організаційно-видавничі звершення Ю. Ясіновського вже неодноразово писали визначні авторитети з царини гуманістики. Продовжуючи висловлене, пригадаю дещо і перелік знову-таки буде не повним, бо життя і діяльність тривають, виливаючись у нові праці. Крім вищезгаданого «Ірмологіону», що його відомий бібліограф зі США Роман Савицький-молодший нарік «книгою сторіччя» – десятки наукових досліджень, розпочатих ретельною працею над кандидатською та докторською дисертаціями під натхненням та уважним керівництвом Олександри Цалай-Якименко та Івана Ляшенка. Праця дослідника, особливо в царині історично віддалених «об’єктів», а таких у медієвістиці чимало – мусить бути особливо точною і відповідальною. У своїх дослідженнях Юрій Ясіновський якраз і відзначається холодним зваженим підходом, обґрунтованістю, спокійно виявленим критичним аналізом усіх історичних фактів, що потрапили у поле зору музиколога. В коло обов’язків сучасного науковця, як правило, входить також редагування «чужої» праці. Масштаби цієї ділянки в творчості Ю. Ясіновського свідчать самі за себе:

- редагування збірників Музикознавчої комісії НТШ (3 томи);
- щорічники «Українського музикознавства» (8 випусків);
- «Історія української музики» Інституту українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України, ЛНМА ім. М. Лисенка (15 випусків).

Свого часу Юрій Ясіновський спільно з проф. Л. Мазепою започаткували унікальну акцію – щорічні польсько-українські конференції «Musica Galiciana». В результаті опубліковано 6 наукових збірників. Він свого часу сприяв організації нових інституцій: це було потребою нових напрямів

української культурології та мистецтвознавства. У 1999 році під керівництвом Ю. Ясіновського почав працювати Інститут літургії при УКУ, згодом заіснувала кафедра музичної україністики та медієвістики (ЛНМА ім. М. Лисенка). Вислідом у роботі Інституту літургії стали ґрунтовні наукові видання «Musica Humana» і «Каллофонія». Нарешті, ще одним незрівнянно важливим здобутком у його діяльності було відновлення до життя наукового квартальника «Українська музика». Цей часопис має славу історію, започатковану у 30-х роках у Львові. Біля його керма стояли такі авторитети, як Василь Барвінський, Станіслав Людкевич, Зеновій Лисько та інші. Часопис не тільки презентував достатньо широку панораму музики в європейському контексті, а й успішно сприяв поширенню музики усю Україну, тобто й тієї, що творилася в УРСР. Зрештою про це, як і про те, що довоєнна «УМ» надовго припинила в 1939 році своє існування «завдяки» панівній ідеології, нині достатньо відомо. Сучасний часопис, про який принаймні у Львові говорилося від початку 90-х, відродився в 2011 році і зараз безперервно – отже успішно – виходить у світ. Стисло можна ствердити, що «Українська музика» набирає наукової та змістовної ваги, розширюючи тематичні обрії і залучаючи чимраз ширше коло авторів.

У переліку дієвих чинів Ю. Ясіновського треба пригадати й Фестиваль імені Анатолія Кос-Анатольського у Коломиї. Цей фестиваль, організований Юрієм Ясіновським у рідному місті спільно зі ще одним непересічним діячем української музики, – композитором Олександром Козаренком. Ця, одна з найдавніших в Україні музичних акцій, відбулася вже 25 разів і продовжує успішну ходу попри всі наші суспільні негаразди останніх десятиріч.

Дослідження музичної медієвістики неможливе без доброго знання музикалії та україністики в архівах, бібліотеках та музеях. Ю. Ясіновський є винятково добрим знавцем цих інституцій у Львові, Києві, Харкові, Одесі, Чернігові, Ужгороді, Луцьку, Острозі, у багатьох містах Німеччини, Польщі, Вільнюсі, Мінську, Москві та Петербурзі. Інтерес Ю. Ясіновського до розширення меж музикології, започаткований завдяки педагогічній ініціативі Олександри Цалай-Якименко, неминуче розширився до пізнання біографістики, джерелознавства, палеографії, лексикографії, текстології, іконографії, історіографії. Цей процес пов'язаний із творчими контактами з широким колом особистостей, безпосередньо не пов'язаних з музикологією. Історики Ярослав Ісаєвич, Ярослав Дашкевич, літературознавці та мовознавці Лідія Григорчук, Олег Купчинський, Дмитрій Ліхачов та Володимир Панченко (Росія), медієвісти Віра Свенціцька, Наталія Серьогіна (Росія), а ще Крістіян Ганнік з Вюрцбурга (Баварія), з яким встановилися особливо тісні творчі стосунки. Годі перелічити всіх наставників-колег; додам, що такі контакти є нормальною річчю у цивілізованому світі – вони отримують логічне продовження серед молоді. Маю на увазі учнів Ю. Ясіновського, яких він громадить навколо себе: Уляна Граб, Наталя Сиротинська, Любомир Лехник, Богдан Кіндратюк, Юрій Медведик. Цю плеяду молодих і вже відомих учених закономірно поповнює композитор і музиколог Олександр Козаренко, який в низці своїх музичних творів проникливо використовує віднайдені Ю. Ясіновським та його послідовниками пласти українського *sacrum*, творчо їх переосмислюючи.

Певного часу ми перестрілися в Долині на Івано-Франківщині – родинному місті Мирослава Антоновича. З цього прикарпатського містечка походить і низка інших видатних особистостей: митрополит УГКЦ Іван Мирослав Любачівський, Омелян Антонович. Саме О. Антонович разом з дружиною Тетяною стали фундаторами реконструкції Бібліотеки мистецтв у Львові (підрозділу наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка НАН України) та музею «Бойківщина» у рідному місті. З Долини походить відомий діяч української культури, знищений сталінщиною в 1938 році Василь Верховинець (Костів), з Долиною, між іншим, пов'язане також ім'я відомого російського музиколога Юзефа Кона. У цьому місті є дитяча музична школа, до якої ми з її колишнім директором Павлом Гоцом «підшукували» почесне ім'я і в якій за нашої участі пощастило плідно працювати нашій спільній з Ю. Ясіновським вчительці О. Цалай-Якименко. Свого часу на сторінках «Музики» публікувалися матеріали про цікавий і перспективний музично-педагогічний експеримент «Модус», співавтором якого й була О. Цалай-Якименко. У 2002 році, коли до УКУ на запрошення Ю. Ясіновського прибув із Нідерландів Мирослав Антонович, я наважився підійти до маестро з пропозицією надання Долинській МШ його імені. Звичайно, вкрай делікатний мистець знітився, мотивуючи тим, що, мовляв, не час, чи це потрібно і т. п. Згодом, уже після його відходу у вічність (2006), спільними зусиллями долинян і безпосередньо Юрія Ясіновського музичній школі в Долині було присвоєно ім'я Мирослава Антоновича. А музей «Бойківщина ім. Тетяни і Омеляна Антоновичів» від того часу проводить змістовні наукові конференції, присвячені вивченню спадщини

Мирослава Антоновича, розвитку культури і мистецтва краю за участю дослідників Львова, Дрогобича, Івано-Франківська, Долини та Нідерландів.

Досвідчений і діяльний джерелознавець Ю. Ясіновський добре обізнаний з проблемою повернення в Україну неоціненних здобутків титанів української діаспори. Завдячуючи саме його особистій ініціативі, постійним контактам вдалося повернути повноцінні архіви композитора Ігора Соневицького, музикологів Василя Витвицького, Мирослава Антоновича. У цьому переліку й набуття бібліотекою УКУ архіву славетного музиколога зі США Крістофа Вольфа.

Вересневого дня 2014 року у стінах ЛНМА ім. М. Лисенка відбулося урочисте й зворушливе зібрання, на якому ювіляра вітала численна громада шанувальників, колег та студентів. Прикметним «доповненням» цього заходу була презентація ошатної ювілейної збірки наукових статей на пошану проф. Юрія Ясіновського під промовистою назвою *Laudatio*, яку організаторам – Улянні Граб, Наталі Сиротинській та Олександрові Козаренку – вдалося своєчасно опублікувати. Зміст цього видання вимагає, мабуть, окремого відгуку. Тут узагальнено відзначу авторський склад із всеукраїнською «географією» (Львів, Київ, Івано-Франківськ, Одеса, Луцьк, Донецьк, Харків), також представників Польщі, Росії. Величезне коло мистецьких, культурологічних проблем охоплено у 25 статтях, що укладені у двох розділах – «*Musica sacra* давніх і нових часів» та «*Musica theoretica i practica* в сучасному вимірі».

Завершуючи цей етюд про нашого сучасника з думкою про складні та актуальні завдання української музики, зачитую слова з привітального нариса проф. Маріанни Копиці («*Laudatio*»), що Ю. Ясіновському вдається повертати з небуття «потужні джерелознавчі, медієвістичні школи... і включати величезні масиви нашого національного духовного надбання до контексту історії музичної культури». Естафета творчості видатних дослідників минулого перейшла в надійні руки Юрія Ясіновського, сенсом життя якого стало дослідження української медієвістики та української культури в цілому.

1. Ясіновський Ю. Церковні співочі ініціативи українських та білоруських монастирів Юрій Ясіновський // *KALOPHONIA: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*, число 2. Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2004. – С. 14–55
2. Ісаєвич Я. Юрій Ясіновський – музикознавець, культуролог, джерелознавець / Я. Ісаєвич // *KALOPHONIA: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*, число 3. – Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2006. – С. XIV–XIX.
3. Козаренко О. Професор Юрій Ясіновський // *KALOPHONIA: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*, число 3. – Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2006. – С. XX–XXIII.
4. Ясіновський Ю. Церковна музика і гимнографія: анотована бібліографія / Юрій Ясіновський // *KALOPHONIA: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*, число 3. – Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2006. – С. 247–261.
5. Копиця М. У просторі медієвістики // *Laudatio: Ювілейна збірка на пошану професора Юрія Ясіновського/ Упор. У. Граб, О. Козаренко, Н. Сиротинська*. – Львів : Видавець Тетюк Т. В., 2014. – С. 8–11.
6. Кіндратюк Б. Юрій Ясіновський – один із фундаторів української кампанології // *Laudatio: Ювілейна збірка на пошану професора Юрія Ясіновського/ Упор. У. Граб, О. Козаренко, Н. Сиротинська*. – Львів : Видавець Тетюк Т. В., 2014. – С. 78–85.

В статтє прослеживаются этапы жизненного и творческого пути Юрия Ясиновского. Известный музыковед, общественно-культурный деятель современности, возобновитель и редактор журнала «Украинская музыка», ряда других изданий Ю. Ясиновский отметил своё 70-летие в 2014 году.

Ключевые слова: *музыковедение, музыкальная украинистика, религиозная музыка, украинское церковное пение.*

The article examined the stages of life and career of the Ukrainian musicologist Yriy Yasinovskiy. Famous musicologist, public and cultural figure of our time, restorer and editor of the periodical «Ukrainian music» and a number of other scientific publications celebrated his 70th anniversary in 2014.

Key words: *musicology, music ukrainistics, religious music, Ukrainian church singing.*

З ПІСНЕЮ В СЕРЦІ (ДО ЮВІЛЕЮ СПІВАКА МИХАЙЛА СЛИВОЦЬКОГО)

У статті розглядається життєвий та творчий шлях відомого співака, педагога, громадсько-культурного діяча Михайла Сливоцького. Встановлено та проаналізовано етапи його діяльності. Особлива увага надається періоду творчості 1970–2000 рр.

Ключові слова : М. Сливоцький, пісня, пісенне виконавство, соліст, співак.

Восени 2014 року відзначив своє 70-ліття Михайло Юрійович Сливоцький – відомий співак, педагог, заслужений діяч мистецтв України, професор Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Незважаючи на широке висвітлення постаті М.Сливоцького у різноманітних публіцистичних джерелах, й досі залишаються окремі прогалини його життєвого шляху, які потребують дослідження, що й складає актуальність і мету даної розвідки. Звідси постають наступні завдання: висвітлити маловідомі факти життєвого і творчого шляху відомого співака, визначити та проаналізувати етапи його діяльності. Джерелом публікацій слугували матеріали періодики [1–4;10–18], окремі розвідки [6], монографії [6], альманахи [7;13], домашні архіви родини Сливоцьких [5; 8; 9; 19], результати особистого спілкування зі співаком автора статті [20].

З ім'ям Михайла Сливоцького пов'язана особлива епоха розвитку музично-пісенної культури Прикарпаття. Його активна творча діяльність, як співака, почалася в далеких 60-х роках минулого століття і триває по сьогодні.

Шлях до творчих вершин він торував завжди у наполегливій самовідданій праці, хоча Бог дарував йому неабиякий талант і надзвичайної рідкісної краси, мов чистий кришталь голос з особливим забарвленням та тонку музичну душу.

Першого жовтня 1944 року в м. Калуш (тоді ще Станіславської області) в сім'ї робітника-будівельника Юрія Івановича Сливоцького з'явилося одразу двоє дітей: син Михайлик і донька Мирослава. Братика і сестричку допомагали доглядати двоє старшеньких – Марійка та Іванка. Родина була надзвичайно співучою. Батько, маючи гарний високий тенор, співав у церковному хорі та у товаристві «Просвіта». Михайло успадкував від батька музичний талант та любов до співу.

Навчаючись у школі, Михайло брав активну участь в художній самодіяльності. В атестаті зрілості мав добрі оцінки з багатьох предметів. Вчителі пророкували йому майбутнє інженера-хіміка, професії популярної тоді в рідному Калуші. Та Михайло вибрав іншу дорогу... [21].

На членів приймальної комісії Коломийського педагогічного училища приємне враження справив ліричний тенор Михайла Сливоцького. І юнака зарахували на відділення музики і співу. Викладач Емілія Петрівна Ільїна залюбки проводила заняття з обдарованим учнем. Та Михайлів дебют на сцені відбувся не скоро. Лише під час змагання клубу веселих і кмітливих він відважився виконати «Іспанське болеро» А.Чіара і приніс чимало балів своїй команді. Проте, більше співав у хорі училища, яким керував талановитий хормейстер С. М. Калимон. Він же і відкрив у свого учня-хориста м'який і ніжний співочий голос з характерним ліричним забарвленням. Тодішній завідуючий музичною частиною Коломийського народного театру М. М. Жупан допоміг зробити Михайлові перші кроки у формуванні та становленні його як співака [22].

Згодом, після закінчення педагогічного училища з відзнакою, була солдатська служба. Командування військовою частиною запропонувало рядовому Сливоцькому керувати солдатським хором. Хор успішно виступив на огляді з армійської самодіяльності, а М. Сливоцького запросили до Привольського військового ансамблю пісні і танцю у місті Самара (Росія).

Новачок скоро «вписався» в новий колектив, з успіхом виконував сольні партії. Художній керівник ансамблю, заслужений діяч мистецтв РРФСР А. Б. Тимчинський приділив багато уваги молодому солісту, ретельно і наполегливо працював з ним, і це дало добрі результати. Він стає лауреатом Всесоюзного фестивалю самодіяльного мистецтва і виступає у Москві на Кремлівській сцені [21].

Після демобілізації Михайло Юрійович працював викладачем у Коломийському музично-педагогічному училищі.

У 1969 році поступив на музично-педагогічний факультет Івано-Франківського педагогічного інституту. Тут починається його справжнє творче життя як співака, адже тоді у вищому навчальному закладі було багато творчих колективів.



З 1969 року Михайло Юрійович – стає учасником чоловічого вокального квартету «Легінь» (керівник – П. М. Чоловський), а пізніше – солістом інструментального ансамблю «Усмішка» (керівник – Ю. С. Фейда).

Юний співак став частим гостем на сценах міста і області, а з 1970 року на Львівському, Чернівецькому, республіканському та всесоюзному радіо і телебаченні, як соліст і як учасник вокального квартету «Легінь». Будучи студентом одночасно працює солістом обласної філармонії, беручи участь у концертах разом з інструментальним квартетом «Усмішка».

Спів Михайла Сливоцького захоплював своїм надзвичайним, рідкісної краси тембром голосу, ніжним ліризмом, глибоким виконавським змістом, високим професіоналізмом.

На одному зі студентських вечорів М. Сливоцький познайомився зі студенткою педагогічного факультету Тамарою, з якою одружився. Згодом у них народився син Юрко. Щоби забезпечити сім'ю Михайло працює у вечірній час після занять в інституті керівником чоловічого вокального ансамблю Палацу культури «Юність» у м. Калуш.

В його репертуарі понад 200 пісень. Це твори різних вокальних жанрів і стилів, зокрема арії із опер вітчизняних та зарубіжних композиторів: серенада Сміта з опери Ж. Бізе «Перська красуня», пісня Петра з опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка, арія Андрія з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака -Артемовського, романс П. Чайковського на слова Д. Радгауза «Ми сидели с тобой», романс Неморіно з опери Г. Доницетті «Любовний напиток», пісні-романси українських композиторів, стрілецькі пісні, українські народні пісні, які він виконував з особливою любов'ю і щирістю («Вечір на дворі», «Журю я ся журю», «Заграй мі цигане», «Як я поорав», «Гречаники», «Ой там на горі» та ін.).



У своїх численних концертних виступах на різних сценах, а їх було тисячі, Михайло також з великим успіхом виконував пісні сучасних композиторів: П. Майбороди, О. Білаша, І. Поклада, І. Шамо, В. Верменича А. Новікова, В. Соловйова-Седого, А. Кос-Анатольського, В. Бровченка, П. Дворського та інших. Творча дружба та співпраця єднала митця з композиторами Прикарпаття – Б. Юрківим, Д. Циганковим, Б. Шиптуром, І. Фіцаловичем, В. Якуб'яком, В. Їжаком, Г. Котиком, В. Домшинським, Я. Бабинським, поетами С. Пушиком, Р.Юзвою,

Я. Дорошенком. В більшості пісень цих авторів Сливоцький був першим і неперевершеним виконавцем.

Особливе місце у творчості співака – це пісні про матір. Таких пісень в його репертуарі близько п'ятнадцяти [12]. «Я виконую багато пісень про матір...» – писав співак, – «Ось лише деякі з них: «Чорнобривці» В. Верменича, «Матусенька» Б. Юрківа, «Пісня про матір» В. Їжака, «На калині мене мати колихала» В. Верменича... «Чому так багато саме про матір?» – часто запитують мене. І це я пояснюю не тільки любов'ю до матері і глибоким переконанням, що той, хто шанує рідну неньку, здатний на такі ж сильні почуття до матері-Батьківщини. Слово «матір» уособлює для мене прагнення миру, щастя, радості своїм дітям і всьому світові» [17].

Восени 1994 року в актовій залі педагогічного інституту ім. В. Стефаника відбувався концерт заслуженого працівника культури України, доцента, завідувача кафедри музики і хореографії М. Ю. Сливоцького з нагоди його п'ятидесятилітнього ювілею за участю вокального квартету «Легінь» та інструментального квартету «Усмішка». У залі була присутня мати ювіляра. Вона уважно слухала, не відриваючи задуманих очей... Її син несе людям пісню! І не догадувався в ту мить Михайло, що він сам для матері – як пісня, яку вона народила колись... Я дивився на його матір і зупинився на думці, що вона дуже схожа на мою... А потім зрозумів, що всі вони – наші матері – схожі між собою.

Про участь Михайла Сливоцького у квартеті варто сказати окремо, адже цей університетський колектив – лауреат багатьох Всесоюзних, Все-українських, обласних пісенних конкурсів та фестивалів, учасником Декад української літератури і мистецтв у Москві, Білорусії, творчих звітів майстрів мистецтв і художніх колективів нашої області в Києві. Були неодноразовими переможцями – турніру «Сонячні кларнети» [15], дали сотні концертів в Україні та за її межами.

Не раз доводилося бачити усміх, задуму, або й сльози на обличчях слухачів, зачарованих гарною піснею у виконанні Михайла Сливоцького, потім лунали слова вдячності і шани до його таланту, який він з любов'ю дарував світові. Голос Михайла Сливоцького звучав на всіх континентах землі: в Австралії, Африці, Америці, Азії, Європі. «Спасибі за пісню!» – щиро дякували люди, для яких він співав. На його адресу надходило чимало листів шанувальників його таланту. Наведемо кілька з них: «Дорогий синку, – писали Ганна Антонівна та Семен Спиридонович Музики з Маріуполя, – дякуємо тобі за пісні, ти співаєш красиво і душевно, а голос твій, як ліки на старі рани. І хоча ми прихворюємо частенько, а коли диктор оголосила, що співатимеш ти, де й поділися наші болі і сон, незважаючи на нічну годину. Ми слухали б твої пісні вдень і вночі, бо вони дуже життєві, Михайлику, ми дякуємо твоїм батькам, які виростили такого сина для народу» [5].

А ці рядки від жінки з Запоріжжя: «Ваш талант, ваші чудові пісні, ваш голос чарують мене, і, думаю всіх хто слухає вас. Яка радість, що в нас така молодь, яке щастя мати таких синів! Ваша музика і пісні повертають молодість.» [7].

Композитор Олександр Білаш у виданій збірці своїх творів «Жайворони» щиро і тепло побажав: «Нашому жайворонку Михайлові Сливоцькому – на світле небо !»[22].

Зберігається короткий лист відомого композитора О. Новикова, автора «Смуглянки»: «Дякую за виконання «Смуглянки». Ви її виконали так, як я задумав». [5].

Платон Майборода, почувши виступ Михайла Сливоцького, подарував йому рукопис щойно створеної ним пісні «Пісня мого дитинства» [3].

У своїй багатогранній творчій діяльності Михайло Юрійович співпрацював із багатьма відомими митцями – композиторами, співаками, художниками, режисерами. Часто він зустрічався з ними на різних імпрезах. М. Ю. Сливоцький був частим гостем як співак, на Московській телестудії в Останкіно, Київській, Львівській, Чернівецькій теле- і радіостудіях, брав участь у різних мистецьких передачах. Не раз у таких музичних проектах разом з ним брали участь відомі співаки: Дмитро Гнатюк, Анатолій Солов'яненко, Марія Стеф'юк, Діана Петриненко, Назарій Яремчук, Павло Дворський та багато інших. Усі вони любили скромного і дуже талановитого



співака з Прикарпаття, висловлювали щирі похвали за високий професійний виконавський рівень, тонкий ліризм, особливість інтерпретування, щирість виконуваних ним творів. А глядачі і слухачі тепло, з захопленням вітали Михайла і нагороджували оплесками та вигуками «браво!».

Наведу кілька відгуків відомих митців на виступи М. Сливоцького.

Олександр Білаш, композитор, народний артист України, лауреат Державної премії ім. Тараса Шевченка відзначив вміння співака користуватись всією палітрою свого голосу від forte до найтихішого ліричного piano. Михайло ніколи не залишає байдужим слухача[5].

Дмитро Гнатюк Герой України, народний артист, лауреат Державної премії ім. Тараса Шевченка казав про М. Сливоцького, що він належить до тих співаків, які запам'ятовуються відразу, коли слухаєш і бачиш його. Добрі лагідні очі випромінюють доброзичливість і сердечну теплоту. Своїм голосом, своїми почуттями відтворює образ пісні, йому притаманна своя інтерпретація.[5].

А на Московській телестудії відомий режисер Д. Кознов створив музичний телефільм «Співає Михайло Сливоцький та вокальний квартет «Легінь» за участю інструментального ансамблю «Усмішка» Івано-Франківського педінституту ім. В. Стефаника. Київський режисер Олег Бійма також створив музичний телефільм за участю М. Сливоцького, вокального квартету «Легінь», інструментального квартету «Усмішка» – «Співають гори» [6].

Нині заслуженого діяча мистецтв України знає не тільки вся Україна, але всі країни, що входили колись до СРСР, але й в США, Канаді, Бразилії, Японії, Фінляндії, Німеччині, Франції, Польщі, Австрії, Болгарії, Румунії та ін.[13]. Він був учасником X Всесвітнього фестивалю молоді і студентів в Берліні.

У творчому доробку Сливоцького – дві грамплатівки, п'ять музичних фільмів («Співають гори», «Карпатські джерела», «Верховино, світку ти наш»), фондові записи у Києві, Львові, Чернівцях, Івано-Франківську, Москві, компакт-диски – «З піснею у серці», «Співає квартет «Легінь» [14].

Свою пісенну творчість Михайло Юрійович тісно поєднує з педагогічною працею. Після закінчення інституту з відзнакою (1973 р.) він працює на кафедрі хорового диригування і співу викладачем з постановки голосу, старшим викладачем (1979р.), доцентом (1985р.), професором кафедри музики і хореографії(1997р.), деканом музично-педагогічного факультету (1997–2001рр.), завідувачем кафедри співу і диригування, заступником директора Інституту мистецтв з навчально-виховної роботи (2002–2010рр.).

Як талановитий педагог, він підготував багато фахівців, які працюють у професійних колективах та викладають у музичних і освітніх закладах. Деякі з них удостоєні почесних звань, серед них – П. Князевич, народний артист України, О. Вальнюк, лауреат Всеукраїнського конкурсу вокалістів, В. Грибик, лауреат міжнародного конкурсу, В. Лазарович, дипломант та лауреат Всеукраїнських конкурсів, М. Сисак, лауреат Всеукраїнського конкурсу ім. Ірини Маланюк та інші.

М. Ю. Сливоцький також органічно поєднує концертну діяльність із науково-педагогічною. Він автор близько двадцяти наукових і науково-педагогічних праць, зокрема: «Хрестоматія з шкільного репертуару (I-X класи)», «Методика навчання музики в 1-2 класах» , навчальний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів і вчителів музики шкіл різного типу «Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики» Доронюк В. Д., Сливоцький М. Ю. (у співавторстві) та ін. [14].

В липні 1997 року рішенням вченої Ради Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника йому присвоєно вчене звання професора.

Сфери діяльності М. Сливоцького охоплювали не тільки науково-педагогічну та виконавську діяльність, але й активну суспільно-організаторську роботу.

Михайло Сливоцький – один з організаторів Всеукраїнського конкурсу ім. Д. Січинського та Всеукраїнського конкурсу вокалістів ім. І. Маланюк. Був головою та членом журі багатьох міжнародних, всеукраїнських, обласних та міських пісенних конкурсів та фестивалів.

З 1989 до 2007 рр. він очолював обласне відділення Всеукраїнської музичної спілки, яке по праву можна вважати важливим осередком поширення української музичної творчості на Прикарпатті. До цієї роботи професор вміло залучав працівників музичних кафедр університету і студентів. Важливо, що скаладові музичної творчості розглядаються у загальному контексті соціального життя, теорія «навчання» прямо пов'язується з практичною роботою студентів у фольклорних колективах, різних ансамблях і хорах. Протягом багатьох років М. Сливоцький плідно працює з Обласним науково-методичним центром народної творчості і культурно-освітньої роботи

беручи участь у науково-практичних та науково-теоретичних конференціях, семінарах, по роботі з солістами-вокалістами. М. Ю. Сливозький є членом Конгресу української інтелігенції [9].

Впродовж свого творчого життя Михайло Сливозький не раз співав в ансамблі з відомими виконавцями: в дуеті із заслуженою артисткою України, солісткою Львівського оперного театру ім. С. Крушельницької – Ніною Мельник, у супроводі оркестру народних інструментів м. Львова (керівник П. Рачинський), з народною артисткою України Христиною Фіцалович, у супроводі камерного оркестру (керівник І. Фіцалович), з вокальним ансамблем «Росинка» у супроводі інструментального квартету «Усмішка» (керівник Ю. Фейда), співпраця з яким тривала понад тридцять років. І звичайно не можна оминати ще один колектив, з яким М. Сливозький співав сорок років – це вокальний квартет «Легінь» до складу якого входили: Михайло Сливозький – перший тенор, Орест Шуляр – другий тенор, Юрій Серганюк – баритон, Петро Чоловський – бас (керівник квартету). У репертуарі цього колективу понад 100 творів, половина із них акапельних, а решту пісень з чудовим інструментальним квартетом «Усмішка» у складі: Михайла Павлюка – скрипка, Григорія Котика – гітара, Юрія Курило – контрабас, Юрія Фейди – баян (керівник квартету). З цими двома колективами Михайло Юрійович співав на різних сценах нашої країни та за кордоном, ставав разом з ними лауреатом Всесоюзних, Всеукраїнських та міжнародних конкурсів та фестивалів. Учасники цих колективів є випускниками музично-педагогічного факультету Івано-Франківського педагогічного інституту ім. В. Стефаника, семидесятип'ятиріччя якого святкуватиметься у 2015 році.

Висока мистецька майстерність і творчі здобутки М. Ю. Сливозького широко висвітлювались у спеціалізованих музикознавчих розвідках та засобах масової інформації, зокрема: «Співає Михайло Сливозький» (Тернопіль, 1994), С. Пушик «Співає квартет «Легінь»» (К., Музична Україна, 1991), Я. Гоян «Осяйний день» (К., Музична Україна, 1991), В. Качкан «Чари Верховинської книги» (К., Веселка, 1990), «Щаслива пісня трембіт» (журнал «Музика», №6, 1982), «Коли співають чоловіки» (газета «Культура і життя» від 18.03.1984 р.), Гості з Прикарпаття (журнал «UKRAINE» №5, 1985 р., Б. Білейчук), Прикарпатський жайвір (журнал «Дніпро» №7, 1986 р., Б. Білейчук).

Сливозький Михайло Юрійович – заслужений працівник культури України (1986 р.), відмінник народної освіти (1987р.), лауреат та дипломант багатьох конкурсів та фестивалів музичного мистецтва в Україні та за її межами, лауреат обласної премії ім. М. Ірчана в галузі літератури і мистецтва (1979–1980) [5, с. 19].

За свою творчу діяльність нагороджений Почесною грамотою Президії Верховної Ради УРСР (1989), грамотами міністерств України, Білорусії, та різними відзнаками і подяками обласної та міської держадміністрацій, ректорату Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. В грудні 1995 року за значний особистий внесок у розвиток у популяризацію культурно-мистецької спадщини українського народу, високий професіоналізм Указом Президента України йому присвоєно почесне звання – заслужений діяч мистецтв України. Та найбільша і найдорожча нагорода для нього – це всенародна любов і шана вдячних слухачів і шанувальників його таланту. «Мені хочеться, – колись сказав він, – щоб пісні мої жили довго, очищали душу від нальоту буденності, змушували глянути на світ і себе в ньому новими очима, робили людей кращими, щирішими, добрішими» [18].

Попри його велику популярність та заслужену славу, він залишається дуже скромною, доброю і щирою людиною, готовою прийти на допомогу кожному, хто її потребує. Ця людина немовби живе двічі: як вчений, що виховує студентів, і як артист [9, с. 10].

Отже, на основі висвітлених нами джерел, ми встановлюємо такі етапи його діяльності: творчий, культурно-громадський, педагогічний. Перегортаючи сторінки захоплюючої творчої мистецької біографії Михайла Сливозького та вдивляючись у сьогоденну культурну ситуацію, можна впевнено твердити, що його творчість – ціла епоха в сучасному духовному житті нашого краю, України. За рівнем професіоналізму, виконавської культури і масштабам творчої діяльності він стоїть поруч із найвизначнішими майстрами вокально-педагогічної роботи нашого часу.

1. Білейчук Б. Прикарпатський жайвір / Б. Білейчук // Дніпро. – 1986. – №7. – С. 127–131.
2. Білейчук Б. Прикарпатський жайвір / Б. Білейчук / UKRAINE. – 1985. – №5. – С. 21.
3. Гоян Я. Пісня Прикарпаття / Я. Гоян // Радянська Україна (Київ). – 1982. – № 213.
4. Гоян Я. Чари пісні народної / Я. Гоян // Поліграфіст (Київ). – 1982. – № 3–32.
5. Домашній архів родини Сливозьких // Архів не упорядкований.
6. Ганна Карась. Культурно-мистецька панорама Івано-Франківська: до 350-річчя надання місту Магдебурського права присвячується: монографія / Г. Карась (гол. авт. кол.), В. Дутчак, І. Монолатій, І. Дундяк [та ін.]. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2012 – 180 с.

7. Качкан В. «Пісня материнського саду» (творчий портрет Михайла Сливоцького) / В. Качкан // «Без пісень нема життя»: до 40-річчя заснування музичного факультету Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника : музично-краєзнавчий альманах / упор. Дутчак В. Г., Карась Г. В., Ортинська М. З., Чоловський П. М. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2006 – С. 43–47.
8. Лист-прохання. Обласний науково – методичний центр народної творчості і культурно – освітньої роботи від 04.07.1997р. // Домашній архів М.Сливоцького (архів не упорядкований). – 2 аркуші.
9. Лист-прохання С.Пушика // Домашній архів С. Пушика (архів не упорядкований). – 1 аркуш.
10. На калині мене мати колихала / Співає Михайло Сливоцький / упор. В. Кващук, Г. Політико, – Тернопіль : Тарлекс, 1994. – 80 с.
11. «Народжені в Україні» : цикл передач С.Лазебника / Програма українського радіо від 04.10.2005 р.
12. Паварчук Т. На калині мене мати колихала / Зустріч для вас / Т. Поварчук / Вперед. – 1985. – № 21.
13. Пушик С. Квартет «Легінь»: пісні чарівного краю / Степан Пушик // «Без пісень нема життя»: до 40-річчя заснування музичного факультету Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника : музично-краєзнавчий альманах / упор. Дутчак В. Г., Карась Г. В., Ортинська М. З., Чоловський П. М. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2006 – С. 38–40.
14. Пушик С. Чоловічий квартет «Легінь» / С. Пушик // Соціалістична культура (Київ). – 1991. – С. 40.
15. Селезінка В. На телеекрані – Івано-Франківці «Сонячні кларнети» / В. Селезінка // Прикарпатська правда (Івано-Франківськ) – 1985. – № 83.
16. Сливоцький М. Від серця до серця / М. Сливоцький // Радянська Україна (Київ). – 1982. – № 125.
17. Сливоцький М. Словом і піснею / М. Сливоцький // Прикарпатська правда . – 1982. – 1 травня.
18. Сливоцький М. Тернистий шлях до визнання / М. Сливоцький / Дніпро (Київ). – 1987. – № 8.
19. Спогади автора статті // Домашній архів (не упорядкований).
20. Ю.Фейда. Співає Михайло Сливоцький у супроводі інструментального ансамблю «Усмішка» / упор. Ю. Фейда, – Івано-Франківськ : Плай, 2014. – 200 с.
21. Шеремет О. Крокуй поруч пісне! / О. Шеремет // Прикарпатська правда (Івано-Франківськ). – 1974. – 30 січня.
22. Юзва Р. Поведи мене піснею / Р. Юзва // Прикарпатська правда (Івано-Франківськ). – 1976. – 2 травня.

В статтє рассматривается жизненный и творческий путь известного певца и педагога, общественно-культурного деятеля Михаила Сливоцкого. Установлены и проанализированы этапы его деятельности. Особое внимание уделяется периоду творчества в 1970–2000 годах.

Ключевые слова: М. Сливоцкий, песня, песенное исполнение, солист, певец.

The article deals with the life and career of the famous singer and teacher, social and cultural activist Michajlo Slyvotsky. Stages of it's activities. Attention is creative period in 1970–2000.

Key words: M. Slyvotsky, song, singing performance, lead singer, singer.

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

УДК 7.012(4) «XIX»

Лідія Хом'як

ТЕОРЕТИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДИЗАЙНУ XX СТОЛІТТЯ

Стаття містить ретроспективний огляд теоретичних концепцій XX ст., які лягли в основу практики художнього проектування, а також визначили теоретично-методичну специфіку європейського дизайну. Простежено еволюцію дизайнерської думки передусім стосовно проблеми співвідношення категорій форми і функції, художньо-естетичного і утилітарно-технічного на різних етапах розвитку проектної діяльності.

Ключові слова : дизайн, теорія, формотворення, функція, предметне середовище.

Знайомство з теоретичною спадщиною європейського дизайну дозволить не лише оцінити теоретичний внесок провідних творців у розвиток проектної культури, але й, ширше, сприятиме засвоєнню світоглядних і філософських уроків самосвідомості людства минулого століття. Адже, як стверджує видатний представник дизайнерської науки в Україні В.Я. Даниленко, «до нині питання про світоглядні підвалини дизайну не було ще по-справжньому предметом досліджень у вітчизняній науці; потреба у результатах таких досліджень існує як у сфері дизайн-освіти, так і в галузі практичної проектної роботи» [4, с.74].

Всесвітні промислові виставки XIX ст., які організовувалися в європейських містах і слугували своєрідною творчою лабораторією, відіграли значну роль у становленні та розвитку дизайну. Саме вони дали початок широкому обговоренню проблем формотворення і усвідомлення важливості соціально-естетичних аспектів створення предметного середовища.

Перші спроби теоретичного осмислення дизайну як нового виду проектної діяльності відбувалися за умов піднесення індустріального виробництва в середині XIX ст., коли бурхливий розвиток техніки спричиняв нерідко категоричний протест проти неї. Ця парадоксальність втілювалася, насамперед, в теоретичних працях англійського філософа і теоретика мистецтв Джона Рьоскіна (1819–1900), який належав до покоління пізніх англійських романтиків, а тому заперечував техніку і машинне виробництво, що й надавало його теорії утопічного забарвлення. Джон Рьоскін боровся за відродження середньовічного ремесла, зневажаючи машину за зруйновану нею красу і радість, що супроводжують створення речей ручним способом. Прикметно, що свої твори Рьоскін друкував у сільській місцевості, посеред саду, а книги розсилав диліжансом, не довіряючи поїзду й залізничним вокзалам, що узгоджувалося з його ідеалами ремісництва та умов праці [7, с.68].

Неабияким успіхом користувалися лекції-проповіді Дж.Рьоскіна, в яких він вперше звернувся до питань промислового мистецтва, яке, на відміну від «прекрасних мистецтв», є, на його думку, основоположним, завдяки корисності побутової речі. У своїх виступах англійський критик акцентував увагу на художній якості сучасних йому творів промислового і побутового мистецтва, критикував панівні смаки вікторіанської епохи, закликав художників вивчати природні форми, дбати про органічний зв'язок між красою і користю.

Молодше покоління вважало погляди Дж. Рьоскіна застарілими й консервативними, однак завдяки йому по всій Європі утвердилась ідея цілісності мистецтва. Підтвердженням цього стала діяльність його ревного послідовника Уільяма Морріса (1834–1896), котрий на практиці втілював ідеї вчителя, зосередившись на категорії естетичного в предметному середовищі і дав поштовх до відродженню ремесел у всіх європейських країнах.

До естетичної доктрини Джона Рьоскіна близькі ідеї польського поета Кіпріана Каміля Норвіда (1821–1883), зокрема написана ним у 1851 р. поема «Прометедіон» надихала кілька поколінь художників, що прагнули відродити польське ремесло, насолоджуватись красою природи, отримувати радість від праці і досягати, за висловом Норвіда, «циркуляції краси» [3, с.138].

В кінці XIX ст., під впливом ідей К. Норвіда, Дж. Рьоскіна, У. Морріса в польському мистецтві привернув увагу створений Станіславом Віткевичем (1851–1915) закопанський стиль, із новим розумінням прикладного мистецтва як комплексу художньо-споживацьких форм та вимогами зберегти красу карпатських пейзажів Підгалля.

Діяльність Віткевича та його колег відкрила шлях до нових ідей, які вплинули на мистецьке життя періоду «Молодої Польщі», а в закопанському стилі польська громадськість вбачала один із виявів національної ідентичності [3, с.141].

Наступний крок в теорії дизайну — це поступове усвідомлення і визнання ролі техніки, намагання опанувати художній потенціал машини. Неабияку роль у розумінні принципів виготовлення красивих і технологічних речей зіграли теоретичні праці видатного німецького архітектора, автора споруди Дрезденської картинної галереї, павільйонів Першої Всесвітньої виставки (1851) Готфріда Земпера (1803–1879). Запроектовані Земпером споруди позначені помпезністю та еkleктичністю використаних мотивів, однак така практика вступала в протиріччя з його прогресивними, майже пророчими теоретичними висловлюваннями. Вивчення зразків тогочасної промислової продукції на всесвітніх виставках спонукало Г. Земпера задуматись над причиною їх низького художнього рівня і подбати про «науково обґрунтовні матеріали, які надали б новим витворам якості строгої необхідності». Так з'явилася книга «Наука, промисловість та мистецтво» і «Чотири елементи архітектури», в яких автор називає архітектуру провідним видом мистецтва, що визначає формотворення в межах одного стилю, заперечує залежність форми від орнаменту а матеріалу від наперед визначеної форми. Формуючи колекцію відомого Південно-Кенгінгтонського музею в Англії, де було зібрано 20 тисяч зразків художніх і промислових виробів, а також перебуваючи на посаді директора Політехнічного музею в Цюріху, Готфрід Земпер намагався вивести загальні закони виникнення і розвитку форм. За його переконаннями, форма будь-якої речі визначається її функцією, матеріалом, з якого вона зроблена, характером її технологічного виготовлення, крім того, форма виробу значною мірою залежить від прогресу у способах обробки матеріалу. Так, наприклад, м'яка пластична глина і обертальний рух гончарного круга призвели до появи округлих, плавних форм керамічного посуду, тоді як техніка переплетіння ниток і певна конструкція ткацького верстата дали початок вишитим і витканим орнаментам, побудованим на основі хрещатих, східчастих чи прямокутних мотивів [1, с. 8–9]. Теоретичні положення Г.Земпера викладені в його фундаментальній, тритомній праці «Стиль в технічних і тектонічних мистецтвах» або «Практична естетика» (1860–1863). Третій том цієї книги, де розглядався вплив на мистецтво соціально-політичних чинників, був знищений автором. Важливо, що Г. Земпер не заперечував машинне виробництво, а шукав нову естетику в його výroбах, запропонувавши термін «практична естетика» [8, с.42].

Першим, хто пов'язав теорію з проблемами конструювання, сформулював важливі питання структури і кінематики механізмів, висунув і намагався вирішити проблему естетичності технічних об'єктів-машин, був Франц Рело (1829–1905) – німецький вчений-теоретик, інженер у сфері машинобудування.

Франц Рело не відривав розвиток техніки від загального розвитку людської культури, він передбачав єдиний, гармонійний союз мистецтва і техніки, яка сама виступає культурним носієм і формує нову, індустріальну культуру. Цій темі присвячена книга Рело «Техніка та її зв'язок з задачею культури» (1885) [8, с. 42].

Важливо зазначити, що Ф.Рело утвердив машину як об'єкт застосування творчих здібностей, не помічаючи принципової відмінності між естетичними вимогами до форми машини чи твору мистецтва, між принципами проектування станків чи композиційною побудовою картини. Адже процес конструювання машин Рело сприймав як творчий акт, пов'язаний з красою, з питаннями формотворення. Його обґрунтування викладені на сторінках праці «Про стиль в машинобудуванні» (1850-ті рр.). Окремий розділ книги, побудований на практичних прикладах, Рело присвятив питанню залежності форми від матеріалу в конструюванні машин [7, с. 73].

На зламі XIX і XX ст. в руслі стилю модерн працював видатний теоретик і практик, один із творців «ар нуво», бельгійський художник, архітектор і дизайнер Анрі Ван де Вельде (1863–1957). В його багатогранній творчості відобразилась еволюція стилю медрен від декоративізму і плавної лінії до раціональної конструкції, строгої простоти і функційності.

Ван де Вельде був одним із яскравих виразників ідеології і практики нової художньої промисловості. Захоплюючись технікою, машиною, новітніми матеріалами, він вважав, що

утилітарна конструкція може бути красивою без орнаменту, оскільки естетика закладена в чистоті вираження матеріалу, в функції, ясно і чітко розкритій у формі предмета. Будучи прибічником ідей У. Моріса, він надалі розірвав контакти з англійським рухом «За відродження мистецтв і ремесел», вважаючи, що до виробів масової продукції можуть застосовуватися ті самі принципи, що й до предметів ручного виготовлення, а машина, що випускає предмети масового вжитку, стає знаком епохи і відкриває великі можливості для дизайнера.

В архітектурі А. Ван де Вельде відмовлявся від всіх історичних зразків, проектував не лише споруди різного призначення (збудований ним музей Кроллер-Мюллер в Голландії досі вважається зразком сучасного музейного приміщення), але й інтер'єри та обставу до них. Вловлюючи подих часу, митець відсторонювався від антиіндустріалізму неоромантиків, вбачаючи в промисловості підґрунтя для синтезу мистецтв і пристосування їх до потреб сучасності.

Свої погляди Ван де Вельде проповідував у журнальних статтях, лекціях і доповідях. Однак з лекцій, прочитана ним у Брюсселі у 1894 р. і видана як брошура під назвою «Очищення мистецтва», призвела до скандалу через нетрадиційне розуміння красивого в архітектурі і прикладних мистецтвах. Останньою працею майстра є його мемуари (1940-ві рр.), в яких він детально описує власне творче життя і розкриває свою теоретичну концепцію [2, с. 32].

Криза художньої естетики періоду модерн, як і передбачав А. Ван де Вельде, настала вже у першому десятиріччі ХХ ст., внаслідок зміни поглядів на техніку, машинні механізми і художні форми, породжені ними. Ці зміни насамперед виявилися у сфері побуту, що зазнав індустріалізації. Нові побутові прилади (друкарська машина, грамофон, пілосос, нова телефонна слухавка і радіоапаратура) були несумісні з попередньою художньо-промисловою естетикою. Теоретичні обґрунтування нової естетики речі виклав відомий віденський архітектор і публіцист Адольф Лоос.

У своїх публікаціях, зокрема у праці з виразною назвою «Орнамент і злочин» А. Лоос нещадно критикував надмірності застосування орнаменту в художньо-промисловій практиці. Новим критерієм, яким вимірювалася естетична цінність речі, стала доцільність, оголення форми, очищення її від ручного художнього декорування. Адольф Лоос застерігав, що предмети, призначені для нових функційних процесів, повинні мати функційну форму, а отже звільнитися від стилізації: «Яким повинен бути телефон?» Ми уявляємо телефонну кабінку в стилі рококо, а слухавку в вигляді грифа. Або готичну, або в стилі бароко... Звільніть нас від таких «стильних» телефонних кабінки!» [7, с. 98].

Адольф Лоос виступив виразником нового стилю, що отримав назву «конструктивізм» і відзначався раціоналізмом, підкоряючись логіці конструкції, функційності. Впровадження у практику нових будівельних матеріалів – залізобетону, сталі й скла – змінило уявлення про класичну ордерну архітектуру. Виразниками стилю, поряд із А. Лоосом, були також американські архітектори Л. Саллівен, Ф. Райт, які прийняли естетику функціоналізму, втілюючи в архітектурних проектах сформульовану Саллівенем ідею «органічної архітектури» (що означало відповідність функції й форми).

У 1910-х рр. до попередньої плеяди конструктивістів приєдналися Пітер Беренс, Герман Мутезіус, Вальтер Гропіус. У своїх виступах і теоретичних трактатах вони проповідували раціональність строго утилітарних форм, очищених від романтичного декоративізму модерну, прагнули до активної співпраці з промисловими підприємствами.

Перші кроки дизайну в Німеччині були пов'язані з діяльністю Веркбунду — Німецького художньо-промислового союзу, створеного в жовтні 1907 року. Веркбунд мав на меті реорганізацію будівництва і ремесел на сучасній промисловій основі, підвищення якості німецьких виробів шляхом використання добротних матеріалів, бездоганного фабричного виконання, пріоритетності раціональних конструкцій, лаконічних художніх форм і відвертої функціональності, що мало б призвести до утворення єдиного смаку, що не визнає екстравагантності та індивідуалізму. Серед основоположників об'єднання — Герман Мутезіус, Анрі Ван де Вельде, Пітер Беренс, Ле Корбюзьє, Людвіг Міс ван дер Роє, Вальтер Гропіус, Бруно Таут.

Практика Веркбунду поступово виховувала серед споживача звикання до нового типу форм, впливала на ремісничо-художні підприємства, що переходили на масовий випуск продукції, покладаючись на її функційність. Крім того, Веркбунд розгорнув широку пропаганду своїх ідей у найширших колах суспільства шляхом випуску освітньої літератури, організації циклів лекцій у багатьох німецьких містах, публікування виступів з актуальних художніх проблем, читання програмних доповідей, організації регулярних власних виставок. Незабаром за прикладом німецького об'єднання в Європі у 1910-х рр. почався так званий Веркбунд-рух [9].

На одному із засідань у 1911 р. Герман Мутезіус виступив з промовою, яка згодом була визнана

програмною і яка стала естетичним кредо Веркбунда в наступні роки. Вона називалася «Де ми стоїмо?» і стосувалася насамперед проблеми співвідношення понять «якість» і «форма», необхідності впровадження методів типізації художніх форм, згідно з «всезагальною тенденцією до модулярної координації, що пронизує сучасність» [7, с. 105]. Однак з таким підходом погоджувалися не всі члени Веркбунду. Дехто із них, як, наприклад, Ван де Вельде, залишаючись на позиції митця, вбачили у висловлюваннях Г. Мутезіуса загрозу для творчих пошуків і художницького індивідуалізму [6, с. 61].

Німецький Веркбунд був закритий націонал-соціалістами у 1933 р., проте його роль в історії мистецтва, промисловості і дизайну на всьому європейському просторі дуже велика. Це об'єднання вперше здійснило спробу замінити «самотнього» творця на активну співпрацю промисловців, художників, техніків і клієнтури. Своєю діяльністю Веркбунд прагнув змінити консервативні уявлення про мистецтво, взявши курс на новітню техніку, стандартизацію, серійне виробництво і корисний тандем людей і техніки.

На початку 20-х рр. ХХ ст. конструктивісти та урбаністи проголошують ідеї перетворення світу і, зокрема, міжлюдських стосунків шляхом функційно «правильно і просто» сконструйованих міст, споруд, предметів повсякденного вжитку. Найбільш реально ці тенденції виявились в діяльності знаменитої німецької школи дизайну — Баухауза, очолюваної викладачем із Веркбунда Вальтером Гропіусом. Серед професорів цього закладу були видатні діячі культури початку ХХ ст. архітектори Міс ван дер Роє, Ханнес Мейєр, художники Василь Кандінський, Пауль Клеє, Піт Мондріан. У 1919 р. Гропіус пише маніфест, в якому викладає основні принципи мистецтва індустріальної епохи: «Отож, ми формуємо нову гільдію ремісників без класових відмінностей, які б звели нездоланну, стіну між ремісниками і художниками! Ми хочемо разом придумувати і створювати нову будівлю майбутнього, де все зіллється в єдиному образі: архітектура, скульптура, живопис..., споруда, яка стане кришталевим символом нової майбутньої віри» [7, с. 113].

Основною задачею Баухауза стало об'єднання різноманітних сфер творчої діяльності, використання всіх можливостей техніки і станкового мистецтва для формування єдиного й гармонійного предметного середовища, що в кінцевому результаті, мало б гуманізувати і демократизувати суспільство. На відміну від традиційного ремісничого училища, студент Баухауза працював не над одинарним предметом, а над еталоном для масового промислового виробництва; вивченню матеріалів і технології їх обробки надавалось велике значення, оскільки «чесність» використання того чи іншого матеріалу була однією з основ естетичної програми Баухауза [10].

Керівники закладу розглядали підготовку художника-виробничника як синтетичну задачу виховання всебічно розвиненого працівника нового суспільства, універсальної особистості, якій доступні всі види творчості.

Вироби Баухаузу несли на собі відчутний відбиток станкового образотворчого мистецтва 1920-х рр. з характерним для того часу захопленням кубізмом. Напружені пошуки нових конструктивних вирішень, часто несподіваних і сміливих, особливо характерні в меблевому виробництві (дерев'яні крісла Рітфельда, сидіння на металевій основі Марселя Брейєра). Методичні розробки цього закладу в сфері художнього сприйняття, формотворення, кольорознавства лягли в основу багатьох теоретичних праць, не втративши й досі наукової цінності.

Після остаточного закриття Школи в 1933р. її ідеї та теорії незабаром поширились по всьому світу колишніми викладачами та учнями, вигнанцями з Німеччини, а подібні навчальні заклади, що задавались аналогічною метою, були організовані в інших країнах (ВХУТЕМАС в Росії).

Серед дизайнерських шкіл другої половини ХХ ст. вирізнялася Вища школа формотворення в Ульмі (Німеччина), діяльність якої припала на 1960-ті рр. Це був приватний учбовий заклад, створений на внески людей, що постраждали від фашизму. В той час актуалізувався феномен масової культури, а тому дизайн сприймався як діяльність, що залучає художника до роботи у сфері промисловості, де речі виготовляються машинним способом і призначені для пересічного, масового споживача. Школа в Ульмі як виразник зрілого функціоналізму підхопила естафету Баухауза а її ректором на першому етапі існування став учень Вальтера Гропіуса художник, архітектор, дизайнер Макс Біл (1908–1999) автор книги «Форма. Підведення балансу розвитку форми в середині ХХ ст.»

Невдовзі на посаду ректора було запрошено живописця, дизайнера і теоретика Томаса Мальдонадо, котрий пробував внести в роботу закладу соціальний зміст (Т. Мальдонадо називав це соціальним функціоналізмом, на відміну від формалістичного функціоналізму раннього Баухауза) [8, с.47].

Томас Мальдонадо запропонував таку класифікацію дизайнерської діяльності, яка нівелювала

протиріччя між «художнім» і технічним (промисловий дизайн і арт-дизайн). В своїй моделі дизайнерської освіти він акцентував увагу на міждисциплінарність, ввівши поняття «горизонтальна спеціалізація,» яка передбачає звернення дизайнера до знань з інших сфер-соціалістичної, економічної, гуманітарної. Виходячи із принципу екології, Мальдонадо мислить середовище як складну структуру у вигляді відкритої системи, в якій елементами виступають не лише предмети, але й одухотворені компоненти, зокрема людські стосунки. Всестороння освіта, розвиток здібностей до теоретичного мислення, оволодіння науковими методами розглядалося в Ульмській школі як неодмінна умова проектування. Налаштованість на виявлення суспільної і культурної ролі дизайну в сучасному суспільстві зумовила існування в Ульмі факультетів візуальної та словесної комунікації [7, с.177].

Школа формотворення в Ульмі підтримувала зв'язки з фірмою « Браун», а тому деякий час «браунстиль» і Ульмська школа сприймалися як синоніми. Це був один із перших зразків фірменного стилю, хоч і бездоганного, але позначеного надмірним раціоналізмом, абсолютизацією логічних методів в проектуванні, витісненням творчої інтуїції й фантазії [8, с. 47].

В дизайні післявоєної Європи, коли індустріальне суспільство ставало дедалі плюралістичним і тяжіло до екологічних та культурних цінностей, поряд із виробництвом елементарно простих, функційно і конструктивно вивірених тиражованих речей, простежуються тенденції щодо визнання дизайну як форми мистецтва, сфери самовираження художника. Так, Герберт Рід (1893–1968), англійський теоретик дизайну, автор книги «Мистецтво і промисловість», розглядає дизайн як абстрактне мистецтво, з твердим переконанням, що фабричне виробництво мусить « пристосуватися до художника, а не художник до фабрики» [8, с. 48].

В останній третині ХХ ст. найбільш впливовими стали теоретичні концепції італійців. Видатний італійський архітектор, художник і дизайнер Джованні Понті (1891–1979), засновник і головний редактор журналу «DOMUS», також продемонстрував індивідуалізований підхід в розумінні діяльності дизайнера, допускаючи в ній художницькі підходи, артистичну чуттєвість, подекуди нестримну еспресію, вільну гру форм. Про це свідчить доробок таких творчих особистостей як: Е. Соттзасс, А. Бранці, М. Белліні, Е. Манціні, Р. Далізі, А. Россі. Проектній концептуалістиці цих дизайнерів (більшість із них є видатними теоретиками) притаманні діалогізм, плюралістичний артистизм, неоднозначність і винахідливість проектних вирішень [5, с. 19]. Згаданий напрям в теорії західного дизайну створив підґрунтя для арт-дизайну, що в останні десятиріччя ХХ ст. зробить акцент на унікальності, оригінальності формальних ознак (пластика, колір, фактура) проєктованих речей, на їх ефектності і на враженні, яке вони справляють на покупця. Так, у 1980–1990-х рр. ринок предметів першої необхідності в постіндустріальних країнах був витіснений ринком задоволення, емоційних шопінгів. На зміну попередньому алгоритму «попит породжує пропозицію» приходять інші – «пропозиція породжує попит». За висловом Віктора Даниленка, дизайн кінця ХХ ст. характеризується як «плюралістична діяльність у сфері створення утилітарних речей, яка передбачає множинність художньо проектних поглядів і, як наслідок, – урізноманітнений дизайнерський продукт аж до задоволення потреб конкретного індивіда» [5, с. 24].

Дизайнерська теоретична думка ХХ ст. еволюціонувала від романтичного пафосу передвісників європейського дизайну Дж. Рьоскіна, У. Морріса та їх однодумців стосовно відродження ремісничих традицій, естетизації власноруч виготовлених предметів, стильових запозичень із минулих мистецьких епох до загальноприйнятого переконання першої половини ХХ ст. щодо необхідності функціональних масових виробів індустріального суспільства. Це відобразилося у висловлюваннях німецьких дизайнерів, виразників панівної в той час естетики функціоналізму, натхненників Веркбунду, Баухауза, пізніше Ульмської школи, де генерувалися раціональні форми.

На новому, постіндустріальному етапі розвитку суспільства останньої третини ХХ ст. у проектній концептуалістиці простежується принцип, який протиставляється технократичній свідомості, оскільки він передбачає взаємо проникнення культурних реальностей різного рівня, гнучкість, різноманітність, аналогічний до ренесансного універсалізму, високий професіоналізм, вияви національної ідентичності. Сказане стосується насамперед італійського дизайну 1980–1990-х рр. Відповідно й теоретико-методичні тексти його представників позначені певною літературністю, позашаблонністю.

Нині теоретичні концепції європейського дизайну демонструють тісний зв'язок з творчим процесом, увиразнюють артистичну сутність дизайнерської ментальності, тяжіють до проблем екології, споріднюють різні дизайнерські спеціалізації на сучасному загальнокультурному ґрунті.

1. Аронов В. Земпер-теоретик / В. Аронов // Декоративное искусство СССР. – 1965. – № 6. – С.7–9.
2. Глазычев В. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе / В. Глазычев. – М. : Искусство, 1970.
3. Гумль И. Возрождение ремесла в польском искусстве / И. Гумль // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX – начала XX века. – М. : Наука, 1977. – С.136–145.
4. Даниленко В. Світоглядні підвалини дизайну / В. Даниленко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків: ХДАДМ, 2002. – № 2. – С.68–74.
5. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури / В. Даниленко. – Харків : ХДАДМ: Колорит, 2005.
6. Даниленко В. Характерні риси формування дизайну як професії в Англії та Німеччині (перша половина XX ст.) / В. Даниленко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків : ХДАДМ, 2002. – № 10. – С. 59–63.
7. Ковешникова Н. Дизайн: история и теория: учебн. пособие / Н. Ковешникова. – М. : Омега-Л., 2007.
8. Рунге В. Основы теории и методологии дизайна: учебн. Пособие / В. Рунге, В. Сеньковский. – М. : МЗ Пресс, 2005.
9. Немецкий Веркбунд. К вопросу истории одного художественно-промышленного объединения XX века в Германии [Электронный ресурс] / И. Привалова. – Режим доступа : <http://www/sreda.boom.ru/libr/libr/werkbund.htm>.
10. «Баухауз» – первая школа художественного конструирования [Электронный ресурс] / Л. Холмянский, А. Щипанов. – Режим доступа : <http://www/sreda.boom.ru/libr/part2/libr/bauhaus.htm>.

The article contains a retrospective review of theoretical concepts of the 20th cent., which formed the basis of artistic design practice and determined theoretical and methodological specific features of European design.

It is considered, first of all, those conceptual theoretical views which refer to the problem of correlation of such categories as form and function, the artistic and aesthetic, the utilitarian and technical in the sphere of design activity.

Key words: *design, theory, formation, function, subject environment.*

Статья содержит ретроспективный обзор теоретических концепций XX века, ставшими основанием практики художественного проектирования, а также определившими теоретическую и методическую специфику европейского дизайна. Прослеживается эволюция дизайнерской мысли прежде всего относительно проблемы соотношения категорий формы и функции, художественно-эстетического и утилитарно-технического на разных этапах развития проектной деятельности.

Ключевые слова: *дизайн, теория, формообразование, функция, предметная среда.*

СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГІЧНА КЛАСИФІКАЦІЯ ЗАСОБІВ ПЕРЕСУВАННЯ ДЛЯ ІНВАЛІДІВ З ПОЗИЦІЙ ПРОМИСЛОВОГО ДИЗАЙНУ

У статті запропонована структурно-типологічна класифікація засобів пересування для інвалідів. Виявлені критерії, що представляють найбільш повне розуміння системності в побудові засобів пересування для інвалідів. У відповідності до пунктів класифікації приведено практичні приклади транспортних засобів для інвалідів, розглянуто їхні проектні рішення та функціональні можливості.

Ключові слова: структурно-типологічна класифікація, засоби пересування для інвалідів, проектні рішення, функціональні можливості.

Проектування різноманітних об'єктів для людей з інвалідністю, що полегшують їхню адаптацію в повсякденному житті, є одним з пріоритетів і соціально значущих орієнтирів для роботи дизайнера. Людям з інвалідністю необхідний більш спеціалізоване коло об'єктів відповідного призначення, що надається на різних рівнях соціального забезпечення, включаючи державні програми. Отже, дизайн, задіяний практично на всіх рівнях розробки та реалізації таких об'єктів, виступає суттєвою умовою підвищення ефективності державної політики по відношенню до інвалідів.

Разом з тим дизайнерський аспект застосування принципів формоутворення в засобах пересування для інвалідів досі предметно не розглядався. Дослідження цього процесу в діяльності промислового дизайнера відкриває нові можливості використання механізму народження проектною ідеї та ефективних засобів її реалізації. У цих умовах необхідна впорядкованість і узагальненість засобів пересування для інвалідів, виражена в структурно-типологічній класифікації.

У більшості інформаційних джерел розглядаються ті чи інші засоби пересування окремо, без виявлення загальних критеріїв і системного уявлення про транспортні засоби для інвалідів. У загальнотеоретичному осмисленні проблематики використані роботи наступних дослідників: Г.Уустала і Л.Мінкеля [11], К.Ульріха і С.Еппінгера [4], Н.Васильєва [1] та інших авторів.

Мета статті полягає у формуванні структурно-типологічної класифікації засобів пересування для інвалідів, необхідної для подальшого уточнення та узагальнення принципів формоутворення в проектній діяльності дизайнера, спрямованої на розробку подібних об'єктів.

З точки зору промислового дизайну на формоутворення транспортних засобів для інвалідів, у першу чергу, впливає спосіб пересування – фундаментальна основа технічного та проектного рішення об'єкта, в цьому полягає перший розглядуваний критерій. Розробка нових технологій в цій області і поява інноваційних способів переміщення впорядковані та узагальнені основними положеннями – колісним, гусінним і крокуючим способами пересування.

До колісного способу відноситься застосування одного, двох, трьох, чотирьох і більше коліс в різних комбінаціях і конфігураціях їх технічних, конструктивних рішень. Найбільш показовим у цьому плані є роботизований колісний транспортний засіб «NOBOROT», розроблений фахівцями з лабораторії «Kamata» в кооперації з компанією «JTEKT», що входить до складу «Toyota Group» [7]. Подібними розробками займаються вчені з багатьох країн світу.

У гусінних транспортних засобах тягове зусилля створюється за рахунок перемотування стрічок, що забезпечує підвищену прохідність в тих чи інших умовах. Серед подібних проектів інвалідне крісло на гусінному ході «Tank chair» американської компанії «TC Mobility», здатне переміщатися по піску, снігу, гравію і долати інші подібні перешкоди [9].

До характерних прикладів крокуючих транспортних засобів відносяться двоногий робот-візок «WL-16RП», створений спільними зусиллями вчених з Університету Васеда і фахівців компанії «Tmsuk»; інвалідне крісло з шістьма парами ніг, спроектоване Мартіном Харрісом – студентом Університету Дербі у Великобританії [2].

Інноваційним, активно розроблюваним напрямком крокуючих транспортних засобів є екзоскелети, дослідження зі створення і виробництва котрих ведуться в багатьох країнах світу.

Провідною серед них є Японія. Екзоскелет «HAL» («Hybrid Assistive Limb») розроблений професором Університету Цукуба японцем Йосіюкі Санкай, в публікації якого викладені деякі матеріали проведених ним досліджень [6]. Компанія-виробник «CYBERDYNE» займається продажем і орендою двох версій екзоскелета «HAL»: «HAL 3» для підтримки і функціонування ніг і «HAL 5», де крім пристрою для ніг присутня підтримка тулуба і рук, в цьому випадку людина може підняти і перенести в п'ять разів більше зазвичай переносимої ваги.

До окремої групи можна віднести гібридні транспортні засоби, що поєднують кілька способів пересування: колісно-крокуючий, колісно-гусинний та інші. Проектне рішення австрійського аналога – інвалідного візка «CARRIER» [12] засноване на спеціальній конструкції колеса «Galileo Wheel», що поєднує в собі і колісний і гусинний хід для подолання максимально більшої кількості перешкод.

Концептуально-футурологічний спосіб пересування представлений футурологічними проектами, що розкривають нові можливості пересування. Серед прикладів літаюча інвалідна коляска на динамічному принципі підтримки від фахівців з Університету Кобе, транспортний засіб з можливістю трансформації в літальний апарат, розроблений студентами Південно-китайського технологічного університету [13] та інші проекти. Формоутворення об'ємно-просторової структури цих об'єктів не обмежено існуючими конструкторськими і технологічними можливостями, отже, дизайнерські рішення неординарні в різноманітних проявах.

Базовою характеристикою другого критерію класифікації засобів пересування для інвалідів, є тип рушія, що перетворює зусилля від двигунів приводів в зусилля, що зрушує транспортний засіб. В якості типів приводу виступають м'язевий, електричний, привід на основі двигуна внутрішнього згоряння (привід ДВЗ), а також альтернативні види рушіїв.

Інвалідні коляски з м'язевим приводом є традиційним і найбільш поширеним варіантом виконання, пересування здійснюється за рахунок енергії та силових рухів самого інваліда. Виробництвом інвалідних колясок з м'язевим приводом займається багато закордонних підприємств: компанії «MEYRA» (Німеччина); «OrthoSanit Diffusion» (Італія); «Medline» (США); ТОВ «ЛЮКОР» (Росія); Республіканське унітарне підприємство «Білоруський протезно-ортопедичний відновлювальний центр» і РУП «Чотирнадцять» та інші. Аналоги вітчизняного виробництва представлені продукцією підприємств Київської, Кіровоградської та Львівської областей.

Наявність електричного приводу значно полегшує процес управління інвалідним кріслом, як і подолання різних перешкод, що дає переваги в порівнянні з аналогами на м'язевому приводі. Цей клас інвалідних крісел можна розділити на кілька видів: привід на одне колесо; привід через диференціал; привід через обгінні муфти; роздільний привід на два колеса [1].

Інвалідні коляски з електроприводом представлені як на рівні реалізованих проектів, вироблених серійно і за індивідуальним замовленням (продукція компаній «MEYRA», «OrthoSanit Diffusion», «Medline» та інших), так і на рівні концептуальних рішень, пропонує тими чи іншими компаніями. Одним з таких рішень є концепт триколісного транспортного засобу «i-Real», вперше виставленого корпорацією «Toyota» на експозиції «Tokyo Motor Show» у 2007 році [10].

Двигун внутрішнього згоряння, в якому хімічна енергія палива, що згорає в робочій порожнині, перетворюється на механічну роботу, також застосовується в засобах пересування для інвалідів, зокрема в триколісному транспортному засобі «Conquest» британської компанії «Martin Conquest» [5]. Конструкція трициклу, створеного на основі мотоциклів компанії «BMW», передбачає управління засобом пересування безпосередньо з інвалідної коляски, яка в'їжджає ззаду по відкидному пандусу і надійно фіксується.

Як приклад використання альтернативних видів рушіїв в засобах пересування для інвалідів можна привести японську розробку «Suzuki MIO», що належить машинобудівній компанії «Suzuki». В основі технічного рішення компактні і легко замінні паливні елементи, які використовують метанол [8].

Гібридність також властива і типам рушіїв в транспортних засобах для інвалідів. Спеціальний пристрій «WHILL», розроблений однойменною японською компанією дозволяє з мінімальними зусиллями переробити будь-яку інвалідну коляску з мускульним приводом в електричний транспорт [3]. П-образне пристосування кріпиться із зовнішнього боку основних коліс інвалідного крісла. Перемичка при цьому стає опорою для рук і панеллю керування. Кут її нахилу можна довільно вибрати при монтажі і зафіксувати. У кожному із завершальних елементів цього пристрою розташований електромотор.

Третій критерій полягає в функціональному призначенні засобів пересування для інвалідів. Якщо розглядати транспортні засоби в цілісному комплексі внутрішнього змісту, то їх функціональні

можливості охоплюють потреби інвалідів практично на всіх рівнях: для пересування в квартирі/будинку; у дворі, по вулиці, по трасі і так далі. При цьому кожен засіб пересування відповідає за свій означений рівень. Кількість рівнів, як і відповідних транспортних засобів велика, отже, доцільним видається узагальнення можливої варіативності і вичленення першорядних значень: засобів пересування першого рівня, що здійснюють переміщення на близьку відстань і засобів пересування другого рівня, що забезпечують переміщення на далеку відстань.

Функціональним призначенням транспортних засобів першого рівня є пересування в межах тих чи інших приміщень: особисті апартаменти в багатоповерховому комплексі, окремих будинок в межах міста, споруда заміського типу, торгово-розважальні центри та інші магазини загального призначення. Більше того, засоби пересування першого рівня охоплюють можливості нетривалого переміщення на прилеглих територіях вищеописаних приміщень житлового та громадського характеру, зокрема прогулянка у дворі приватного будинку, під'їзд з місця наземної парковки до входу в будівлю, відвідування святкових заходів на відкритому повітрі.

Засоби пересування першого рівня складають спеціальні пристосування: каталки, роллатори, інвалідні крісла і коляски. Для транспортних засобів пересування першого рівня визначальним є фактор інвалідності користувача, ступінь обмеження активності і можливості участі в життєвих ситуаціях. Наприклад, роллатори застосовуються як засоби підвищення індивідуальної мобільності людей похилого віку в повсякденному житті, тобто полегшують і сприяють самотійному пересуванню індивіда, але не забезпечують сам процес, на відміну від інвалідного візка, призначеного, в основному, для пересування користувачів повністю позбавлених можливості самотійно пересуватися. У цьому випадку ступінь інвалідності визначає вибір та застосування того чи іншого засобу пересування.

Функціональне призначення засобів пересування другого рівня полягає в переміщенні по вулицях міста, ділових і туристичних поїздках з міста в місто і з країни в країну та інші, подібні по тривалості відстані. Слід зазначити, що транспортні засоби другого рівня представлені меншою кількістю проектних пропозицій і являють собою автомобілі різних класів для індивідуального користування інвалідом, а також спеціалізоване таксі, що здійснює пасажирські перевезення інвалідів у спеціально обладнаних малотоннажних автомобілях і мікроавтобусах.

Фактор інвалідності в засобах пересування другого рівня має другорядне значення, поступаючись керівним становищем їхньому функціональному призначенню і відповідним функціональним можливостям. Наприклад, у різних транспортних засобах управління може здійснюватися по-різному: з водійського крісла, оснащеного спеціальними висувними і підйомними механізмами для більш зручної пересадки інваліда з його інвалідного крісла; з інвалідного крісла, на якому користувач заїжджає в салон транспортного засобу і фіксує його положення. У будь-якому випадку ступінь інвалідності та її першопричини не мають особливого значення в підборі засобу пересування другого рівня.

Серед аналогів засобів пересування першого рівня для людей з інвалідністю слід відзначити продукцію американської компанії «TC Mobility» [9]. Виробник пропонує два основних варіанти проектного рішення інвалідного крісла. Перший варіант – «Tank chair» може бути розглянутий як крісло для активного відпочинку на природі з високою прохідністю і подоланням відповідних перешкод завдяки конструкції, заснованої на гусеничному ході. Другий варіант – електрична інвалідна коляска «Speedster», заснована на колісному способі пересування, характеризується швидкістю і маневреністю, передбаченою для переміщення як усередині приміщення, так і на прилеглих до нього територіях.

Аналоги засобів пересування другого рівня представлені як спеціалізованим таксі, що здійснює замовні перевезення, так і індивідуальними транспортними засобами, якими керує сам інвалід. У першому випадку організацією поїздки займається спеціальна служба, яка приймає заявки від людей з інвалідністю, складає графік поїздок і коригує його при необхідності, в якості транспортного засобу виступає спеціально обладнаний мікроавтобус.

У другому випадку людина з інвалідністю є власником індивідуального транспортного засобу і користується ним у міру необхідності. Ці транспортні засоби виробляють як автомобілебудівні компанії або концерни, де виробництво транспортного засобу для інвалідів є відгалуженням в багатоплановій структурі – «Honda», «Mitsubishi», «Subaru», «Toyota», так і компанії, що спеціалізуються тільки на виробництві таких засобів пересування – «Welcab», «Martin Conquest», «Community Cars», «Vehicle Production Group LLC».

Класифікацію засобів пересування для інвалідів слід почати з ланцюга основних критеріїв, викладених в певній послідовності:

- Спосіб пересування транспортного засобу для інвалідів;
- Тип рушія в транспортному засобі для інвалідів;
- Функціональне призначення транспортного засобу для інвалідів.

У контексті дослідження першочерговими є перший і другий критерії, вони надають найбільш повне розуміння системності в побудові засобів пересування для інвалідів. Критерій про функціональне призначення менш задіяний у цьому процесі через просторість можливих значень, але необхідний для розкриття додаткових нюансів і уточнення ключових аспектів класифікації.

Спосіб пересування має найбільший вплив на формування об'ємно-просторової структури транспортного засобу для інвалідів, на підставі цього критерію представляється можливим виділити наступні проектні рішення:

- *колісний спосіб пересування*, заснований на використанні різної кількості коліс в певних технічних комбінаціях;
- *гусінний спосіб пересування*, що застосовує різні компоувальні рішення ковзанок і гусінних стрічок;
- *крокуючий спосіб пересування*, властивий роботизованим конструкціям інвалідних крісел та екзоскелетів;
- *гібридний спосіб пересування* поєднує кілька способів пересування, що чергуються між собою або взаємодоповнюють один одного для розширення функціональних можливостей транспортного засобу;
- *концептуально-футурологічний спосіб пересування*, що відображає пошуки незвичайних поєднань принципів пересування, аж до самих неординарних (антигравітаційні і телепортаційні переміщення).

Згідно з другим критерієм – типом рушія, транспортні засоби можуть бути розділені на наступні класи:

- *засоби пересування для інвалідів з м'язевим приводом*, що функціонують за рахунок силових рухів самого інваліда;
- *засоби пересування для інвалідів з електричним приводом* – електромеханічної системою, що приводить до руху виконавчі механізми і здійснює подальше управління цим рухом;
- *засоби пересування для інвалідів з приводом ДВЗ*, що перетворює тиск від згоряння палива в механічну роботу транспортного засобу, його функціонування;
- *засоби пересування для інвалідів з альтернативним приводом*, заснованим на спеціальних паливних елементах (енергії сонця, вітру і так далі);
- *засоби пересування для інвалідів з гібридним приводом*, що поєднує можливості декількох типів рушіїв.

Для уточнення і конкретизації класифікації доцільно задіяти критерій функціонального призначення, згідно з яким існують засоби пересування першого і другого рівнів:

- *засоби пересування для інвалідів першого рівня*, що охоплюють пересування в межах тих чи інших приміщень (окремий будинок в межах міста) і можливості нетривалого переміщення на прилеглих територіях (прогулянка у дворі приватного будинку);
- *засоби пересування для інвалідів другого рівня*, що передбачає переміщення вулицями міста, здійснення ділових і туристичних поїздок з міста в місто та інші, подібні по тривалості відстані.

Таким чином, загальна класифікація засобів пересування для інвалідів являє собою симбіоз способів пересування, типів рушіїв і двох основних рівнів функціонального призначення цих об'єктів. Подальше дослідження буде спрямовано на уточнення та узагальнення принципів формоутворення в проектній діяльності дизайнера, спрямованої на розробку засобів пересування для інвалідів, використовуючи практичні результати у написанні дисертаційної роботи за аналогічною темою.

1. Васильев, Н. Инвалидные коляски и пути их совершенствования [Электронный ресурс] // Metodolog : Изобретательские задачи и методы их решения. – Режим доступа : <http://www.metodolog.ru/00874/00874.html>.
2. Инвалидная коляска превратилась в кресло на ходячих ножках [Электронный ресурс] // Информационный портал «3D News». – Режим доступа : <http://www.3dnews.ru/news/612478>.
3. Новое устройство, изобретенное в Японии, превращает инвалидную коляску в электромобиль [Электронный ресурс] // Социальный портал «Спас-Ко». – Режим доступа : <http://spas-ko.ru/20-20.html>.

4. Ульрих, К. Промышленный дизайн: создание и производство продукта [Текст] / Карл Ульрих, Стивен Эппингер; (пер. с англ. М. Лебедева, под общ. ред. А. Матвеева). – М. : Вершина, 2007. – 448 с.
5. A Wheelchair Trike With Power, Speed & Style [Электронный ресурс] // Официальный сайт компании «Conquest». – Режим доступа : <http://www.mobilityconquest.com/>.
6. HAL (robot) [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия». – Режим доступа : [http://en.wikipedia.org/wiki/HAL_\(robot\)](http://en.wikipedia.org/wiki/HAL_(robot)).
7. NOBOROT: транспортное средство для передвижения по лестнице [Электронный ресурс] // Социальный портал «ИНВАЙННОВАЦИИ». – Режим доступа : <http://innva.ru/novosti/noborot-transportnoe-sredstvo-dlya-pereadvizheniya-po-lestnice/>.
8. Suzuki Mio [Электронный ресурс] // Социальный портал «Dislife.ru». – Режим доступа : <http://www.disability.ru/story/show.php?id=928>.
9. Tank Chair [Электронный ресурс] // Официальный сайт компании «ТС MOBILITY». – Режим доступа : <http://tankchair.net/store>.
10. Toyota i-REAL [Электронный ресурс] // Официальный сайт корпорации «Toyota». – Режим доступа : http://www.toyota-global.com/innovation/personal_mobility/i-real.html.
11. Ustul, H. Study of the independence IBOT 3000 mobility system [Электронный ресурс] / H. Ustul, L. Minkel // Информационный портал «Technovelgy». – URL : <http://pubget.com/paper/15605340/>.
12. Wildly Wonderful Wheelchair Design Concepts [Электронный ресурс] // Информационный портал «LoveThesePics». – Режим доступа : <http://www.love-these-pics.com/2012/09/35-wildly-wonderful-wheelchair-design-concepts/>.
13. YEE flying car concept is a new paradigm for future transportation [Электронный ресурс] // Информационный портал «SPICYTEC». – Режим доступа : <http://www.spicytec.com/2010/07/yee-flying-car-concept-is-new-paradigm.html>.

В статье предложена структурно-типологическая классификация средств передвижения для инвалидов. Выявлены критерии, предоставляющие наиболее полное понимание системности в построении средств передвижения для инвалидов. В соответствии с пунктами классификации приведены практические примеры транспортных средств для инвалидов, рассмотрены их проектные решения и функциональные возможности.

Ключевые слова: *структурно-типологическая классификация, средства передвижения для инвалидов, проектные решения, функциональные возможности.*

Structural and typological classification of vehicles for people with disabilities is proposed. Criteria which give fullest interpretation of vehicle's systematic structure are revealed. According to classification points practical examples of vehicles for people with disabilities are given, their design solutions and functional capabilities are analyzed.

Key words: *structural and typological classification, vehicles for people with disabilities, design solutions, functional capabilities.*

УДК 7.072.2.(=161.2) (100) «19»

Галина Новоженець-Гаврилів

КОЛОРИЗМ ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ У ТВОРЧОСТІ ГАЛИЦЬКИХ МИТЦІВ МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ

У статті звертаємося до теми інтеграції художньо-виразальних засобів одного виду мистецтва у інший і досліджуємо взаємовпливи та взаємопроникнення засобів художнього виразу в системі поезія – живопис – музика, приймаючи колір, колорит як основне джерело дослідження. Проблему колоризму відслідковуємо у творчості поета І.-Б. Антонича, художника С. Гординського, композитора М. Колесси. Акцентуємо на тому, що своїй оригінальності їхні мистецькі твори завдячують впливам із ділянки суміжних мистецтв

Ключові слова : *колоризм, інтеграція художніх засобів, синтез мистецтв.*

Історія світового мистецтва подає нам немало прикладів виникнення цікавих мистецьких явищ, що народжуються на межі мистецтв, їх синтезі чи взаємовпливах. Так, на синтезі живопису і пластики повстала кольороскульптура О. Архипенка, на синтезі живопису і сценографії – кубофутуризм О. Екстер. Взаємопроникнення музики та живопису дає поштовх до народжується акварелей М. Чюрльоніса, на межі музики і поезії виростають поетичні цикли молодого П. Тичини.

© Новоженець-Гаврилів Г., 2015.

Світова мистецька практика знала немало прикладів успішної інтеграції засобів одного виду мистецтва у інший. Творцями поезії і малярства були М. Буонаротті, В. Блейк, Й.-В. Гете. Цілий ряд українських мистців висловлювались у барві і слові – Т. Шевченко, В. Винниченко, О. Грищенко, В. Гаврилюк, О. Лятуринська, Г. Мазуренко, В. Хмелюк. Їх різностороння обдарованість зробила їхню творчість особливо оригінальною.

Сучасне мистецтво будується на синтезі мистецтв, тому дослідження можливих поєднань, комбінаторика різних видів мистецтв є особливо актуальними. **Мета** нашої статті: дослідити взаємовпливи та взаємопроникнення засобів художнього виразу в системі поезія – живопис – музика, приймаючи колір, колорит як основне джерело та предмет дослідження.

Колір – один з найбільш яскравих образно-художніх і виражальних засобів. Семантико-символічні навантаження в живописі, поезії, музиці пов'язані в значній мірі із кольором. Мистецтвознавець В. Овсійчук вважає, що барви є тонким камертоном часу. Кожне століття чи великі історичні епохи так чи інакше витворюють притаманний їм кольоровий феномен, бо народ в силу географічних умов, історико-суспільного розвитку, традицій духовного потенціалу виробляє своє відношення до кольору... В колірному мисленні українців сформувалась стала символіка кольорів: червоний – колір вогню, любові, торжества; пурпуровий (червоний із крапленням синього) – вічне, небесне, безмежне; золотий – сонце, світлоносне, сонячне світло, божа присутність; білий – чистота, невинність, порожнеча, мовчання; чорний – темрява, страх, смерть тощо... Колірні асоціації розвиваються по лінії: біле - чорне, хроматичне – ахроматичне, мажор – мінор...

У Львові у 1930-х рр. творчо висловлюють себе **колеги-однодумці**, знайомі ще з гімназійних літ – **поет І.-Б. Антонич, художник С. Гординський, композитор М. Колесса**. Це митці «ренесансного» типу, із універсальним естетичним мисленням, захопленням яких став колір. Вони були представниками того покоління, яке дихало культом виняткової ролі творчої особи, відзначалися різносторонньою обдарованістю, і були причетними до різних ділянок мистецької творчості. Це був дух часу, коли надмір кольору охопив європейське мистецтво, колоризм став ознакою «доброго тону» в живописі, а колір забарвив слова та звуки. Завданням нашої статті є почерговий аналіз поетичних текстів (І.-Б. Антонич, С. Гординський, В. Гаврилюк), живописних творів (С. Гординський), нотних текстів (М. Колесса), що дає нам можливість виявити спільне джерело їхньої творчості та встановити причини їхнього творчого зростання.

Виховим дослідженням, на яке ми опираємося, вибудовуючи проблематику нашої статті є мистецтвознавчий трактат І. Франка «Із секретів поетичної творчості» із розділами «Поезія і музика», «Поезія і малярство» [7], який ще на початку ХХ століття викликав значний резонанс в середовищі мистецької еліти та запропонував нові критерії оцінки мистецької творчості.

І. Франко говорить про «змісли», відчуття, що визначають власне міру естетики у художньому творі, а саме «відчування артистичної краси». Основна теза: «Мистецтво можна охопити п'ятьма людськими зміслами (чуттями). Сприймач володіє зміслами, як от зір, слух, смак, запах, дотик, що викликають слухові, зорові та інші образи. Зір дає нам поняття простору, світла, барв; слух – поняття тонів (...) Змисл кольору дає найбагатший матеріал для нашого психічного життя: великі контрасти світла і темноти, і безконечна сила кольорів...» [7, с. 46].

Над проблемою кольору і слова працював поет-модерніст **І.-Б. Антонич**. Він вважав, що «матеріалом творчості є колір, площа або слово... Барва та лінія для маляра, слово для письменника – це тільки засіб зовнішнього оформлення, відтворення уявлень, їхньої матеріалізації» [2, с. 4]. Захоплення темою кольору і слова прийшло до І.-Б. Антонича від І. Франка.

Митець вибирає такий спосіб мистецького вислову, який дає йому можливість виразити себе найбільш яскраво та послідовно, передати максимум відчуттів. Поезія апелює одночасно до зору і до слуху, малярство – до зору. Маляр дає нам враження кольорів, поет викликає згадку кольорів. І.-Б. Антонич поетичними рядками створює широку колористичну палітру, загострює зорові, колірні відчуття:

«Червоні клени й клени срібні

Над кленами весна і вітер»

»Автопортрет»

Маляр просто малює лінію, поет Антонич викликає в нашій уяві образ барвистої лінії:

»Ось бубон ранку – кругле сонце

до маршу будить вояків...»

»Вербель» [1]

Колоризм художника **С. Гординського** сформувався під впливом європейської імпресіоністично-колеристичної школи – французького імпресіонізму та польського колоризму. Як вихованець Мистецької школи О. Новаківського С. Гординський став активним учасником космацьких пленерів, організованих маестро О. Новаківським. Космацькі колорити розвинули любов до кольору. Вже ранній живопис С. Гординського соковитий, багатий живописними фактурами: «Сільські хати» (1920), «Автопортрет» (1928), «Над Дністром» (1930), «Париж. Сена» (1930). Митець вважав, що «першим завданням митця стало усвідомлення і опанування тих співвідношень форм, які своїми гармоніями чи контрастами спроможні передавати безконечну скалю чисто малярських вражень» [4, 15]. Пейзажний живопис С. Гординського багатий широкою шкалою барв, переливами світлотіней, повітряною перспективою.

Почуваючи себе однаково впевнено у кольорі та слові, С. Гординський передав свої естетичні переживання і поетичними метафорами, апелюючи до кольорів. У 1933-1937 рр. світ побачили поетичні цикли С. Гординського – «Буруни», «Слова на каменях». Назви поетичних збірок С. Гординського «Барви та лінії», «І переливи барв, і динамічність ліній» свідчать про особливе мислення митця, що вживає в поезіях чисто малярських засобів, проявляючи надмірну увагу до кольору, акцентуючи на «синтезах барвних плям» та «горячих колоритах». Його поезія відтворює широку палітру барв:

*«Він кохає кольори, я теж
Всі, що злиті в яскраві каданси,
Кобольт, ультрамарин, зелений веронез,
Кров цинобри, карміни, оранжі»
»Як кінчається заходом день»*

Як у живописі один вдалий штрих, динамічний доторк пензля віртуозно довершує поетичне полотно:

*«Хляпнув хтось просто із туби
найчистішого ультрамарину...»
»На шпильі»*

Художник віртуозно малює словом, наче пензлем:

*«На мрамурі округлого столика
Креслю сангіною невідомі слова
І ризки футуристичних химер»
»GateGreme ..»*

С. Гординський уникає зайвої предметності, акцентуючи на настроях, образах, які передає засобом кольору:

*«Як кінчається заходом день,
хочу бачити барви, не речі...»
»Як кінчається заходом день» [3]*

Його літературне кредо переходить і у живопис.

Коло – І.Б. Антонич – С. Гординський – М. Колесса – життєво та творчо пов'язані між собою артистичні натури, споріднені душі, чия творчість створила обличчя міжвоєнного часу Галичини. Композитор **М. Колесса** починав себе у різних видах творчості, проте свій широкий творчий шлях пов'язав із музикою. Ми оглядаємо його домашню колекцію. На стінах живописні твори В. Ласовського, М. Мороза, В. Гаврилюка, С. Гординського – одна епоха. Несподівано серед експозиції зустрічаємо роботи самого М. Колесси, рисунки та акварелі. Акварелі М. Колесси повні ритму, кольору, гри світлотіней. Поряд олія С. Гординського «Портрет М. Колесси» (1931) на тлі водоспаду у Космачі. Десь власне у карпатських водограях народжується імпресіоністично-символічна музика М. Колесси. В своїх музичних творах М. Колесса використовував звукову барвистість музичного гуцульського ладу (мінор з підвищеним шостим ступенем), яскраво виражену у фортепіанній «Сонатині». Композитор широко вживав просторово-колеристичні прийоми, пов'язані із ладовою перемінністю, грою світлотіней мажоро-мінору [6, с.202]. Барвистістю звуку та яскравими колоритами хвилюють пісні М. Колесси: «Травко-муравко», «Долина-долина», «Гей видно село», «Тиха вода», «Ей, шуміла ліщина», що інтерпретують народний мелос. Музична мова М. Колесси базувалась на його літературних та образотворчих захопленнях: просторово-колеристичні ефекти в музиці безпосередньо споріднені з його імпресіоністичними акварелями.

«Ми йшли від Попа Івана по хребтах на Чорногорі або на Грегиті» - згадує М. Колесса свої юнацькі мандрівки по Карпапах з С. Гординським [7]. Відвідавши колиби пастухів та сільські

весілля, повертались до дому із свіжими етюдами і записами пісень. С. Гординський завжди з етюдником за плечима, М. Колесса з нотатником у руках, щоб зафіксувати свіжі враження у звуках і кольорах.

Проаналізувавши ряд мистецьких творів – поетичних та музичних текстів, живописних полотен – ми зацентрували на тому, що своїй оригінальності вони завдячують впливам із ділянки суміжних мистецтв, внесених через творчість колег-однодумців, коли колір стає прикметною ознакою поезики, коли кольоровий мазок на полотні викликає колірну поетичну метафору чи провокує барвистість музичних фраз.

1. Антонич Б.-І. Книга Лева. Ротації / Богдан-Ігор Антонич. – Львів : Піраміда, 2009. – 137 с.
2. Антонич Б.-І. Національне мистецтво (Спроба ідеалістичної системи мистецтва) / Богдан-Ігор Антонич // Карби, Львів : РУБ, 1933. – С. 2–6.
3. Гординський С. І переливи барв і динамічність ліній / Святослав Гординський. – Львів : Каменяр, 1990. – 270 с.
4. Гординський С. Мистецтво Галини Мазепа / Святослав Гординський. – Мюнхен : УВУ, 1982. – 180 с.
5. Інтерв'ю Г. Новоженець з М. Колесою 2004 року.
6. Рудницький О. М. Риси імпресіонізму у формуванні нового фортеп'янного мислення (на прикладі творчості М. Колесси) // Вісник ХДАДМ. – Харків : ХДАДМ, 2011. – С. 201–204.
7. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Твори у 50-ти томах, Т. 31 (літературознавчі статті 1897–1899) – К. : Наукова думка, 1981. – С. 45–119.
8. Овсійчук О. Українське малярство Х–XVIII століть: проблеми кольору / В. А. Овсійчук; Інститут народознавства НАН України. – Львів : [б.в.], 1996. – 479 с.: іл.

В статтє обрацаемь к темє интеграции художественно-выразительных средств одного вида искусства в другой и исследуем взаимовлияние и взаимопроникновение средств художественного выражения в системе поэзия – живопись – музыка, принимая цвет, колорит как основной источник исследования. Проблему колоризма отслеживаем в творчестве поэта И.-Б. Антонича, художника С. Гординского, композитора Н. Колессы. Акцентируем на том, что своей оригинальностью их художественные произведения обязаны воздействиям с участка смежных искусств.

Ключевые слова. Колоризм, интеграция средств, синтез искусств.

The article addresses the topic of integration of artistic and expressive means of one kind of art to another. It explores mutual influence and interpenetration of means of artistic expression in the system of poetry – painting – music by treating color and coloration as the main source of research. The problem of colourism is tracked in creations of poet J.-B. Antonych, artist S. Gordinsky, composer M. Kolessa. The stress is made on the fact that the originality of their works of art is due to the impact of related arts.

Keywords. Colourism, integration of means of art, synthesis of arts.

ЗОБРАЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ СВЯТИХ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ШІСТДЕСЯТНИКІВ (НА ПРИКЛАДІ СВЯТОГО ВОЛОДИМИРА).

Серед художників-шістдесятників України надзвичайно популярною була історична та релігійна тематики. Особливе місце займає Князівський період історії в їхніх творах, а серед історичних постатей часто зустрічаємо образ Володимира Великого. Це зумовлено глибоким розумінням шістдесятниками історичного значення цього періоду для формування самодостатньої історичної пам'яті українців.

Ключові слова: шістдесятники, історичні образи, Володимир Великий.

Для ґрунтовного вивчення й аналізу проблеми спадкоємності, відродження, трансформації в сучасному церковному мистецтві та культурі важливим є аналіз релігійної тематики у творчості шістдесятників. Однак формат статті дозволяє висвітлити лишень деякі аспекти цієї проблеми, тому актуальним, в контексті відзначення 1000-ліття упокоєння рівноапостольного великого князя київського Володимира, є аналіз зображень його у творчості митців українського шістдесятництва.

Творчість шістдесятників у період незалежної України стала доволі популярною. Серед ряду наукових видань для нашої розвідки особливо важливими були альбоми творів О. Заливахи [7], Г. Севрук [6]. Велику кількість цінних спогадів про художників-шістдесятників містить видання «Червона тінь калини» [1]. Варто згадати й статті, які допомогли відтворити обставини створення мозаїк В. Федька на станції київського метро «Золоті ворота» [8], [5].

Метою розвідки є висвітлення обставин створення образу Володимира Великого художниками-шістдесятниками (О. Заливахою, Л.Севрук, В. Федьком) та аналіз мистецьких особливостей цих творів.

Сьогодні, після Революції гідності, і під час війни, ми розуміємо наскільки українська держава залежить від того, чи є адекватною система історичних, релігійних, ідеологічних, загальнолюдських переконань та цінностей пересічного українця. В Україні, як і скрізь, де нація втрачала свою державу, переможець удався до інтелектуального поневолення, щоб паралізувати здатність до осмисленого та ефективного спротиву. З позиції сили і влади Москва довгий час нав'язувала нам свою версію української історії, обґрунтовуючи «природне» право Росії на довічне володіння українськими землями [3]. Однак, скільки б не старались чужинці відібрати у нас правдиву історію, знищити українську церкву, привласнити наших святих, завжди знаходились способи правдивої її ретрансляції у поколіннях.

Однією з ланок у збереженні правдивої історії українського середньовіччя у ХХ ст. були шістдесятники, які розуміли важливість правдивого прочитання Княжої доби. Адже, попри всі відомі події пізніших періодів історії України, власне там є головний чинник для формування самодостатньої історичної пам'яті українців, утвердження християнства та формування житій та іконографії перших українських святих. Прикро признавати той факт, що навіть зараз концептуалізації Київської Русі, які виходять з-під пера сучасних українських істориків, за невеликим винятком, і далі вмонтовані в накинута північним сусідом каркас [3]. Період Київської Русі, як ядра історії українського Середньовіччя – один із найважливіших для розуміння корінь української державності та усвідомлення історичної тяглості. Москва тривалий час методично й безальтернативно вкидала в українське суспільство концепцію про Київську Русь як «колицку трьох братніх народів», у якій росіяни були за старшого брата. Тому відсутність чіткої, зрозумілої та конкурентоспроможної альтернативи з українського боку однозначно працює на збереження успадкованого з радянських часів канону уявлень [3].

Період 60-70-тих років ХХ ст. в українській історії культури освітлений променями товариства особливих людей – шістдесятників. Їх величні постаті з кожним роком, на жаль, відходять за горизонт. Шістдесятництво стало можливим через політичні процеси, які відбувалися у Радянському Союзі. Період «відлиги» після смерті Сталіна та розвінчання його культу створили передумови для появи нового покоління талановитих літераторів та митців. Вони виступали за оновлення тодішнього суспільства, протестували своєю творчістю проти панівної задушливої атмосфери, боролися за справжні культурні цінності, національну свободу, людську гідність.

Влучно висловився О. Заливаха про своїх друзів-однодумців: «...пізніше здружився з тими, хто, як і я, виборсувався із завалів сипучого піску соцреалізму, шукали незамулених джерел нашого національного буття – «хто ми, звідки і куди?» [1, с. 164]. Серед провідних постатей нової плеяди були поети В.Симоненко, І.Драч, М.Вінграновський, Л.Костенко, літературні критики І.Дзюба, Є.Сверстюк, І.Світличний, історик В.Мороз, художники О.Заливаха, А.Горська, кінематографісти Ю.Ільєнко, Л.Осика, журналіст В.Чорновіл та інші. Своєрідним організаційним осередком руху шістдесятників став київський клуб творчої молоді «Сучасник», що виник у 1959 р. під егідою міського комсомолу. Основні форми їхньої багатогранної діяльності були: відродження різдвяних вертепів; організація різноманітних мистецьких гуртків; пошук місць масових поховань сталінських жертв; вечори пам'яті відомих діячів України. Для розуміння того, якими важливими були для митців шістдесятників образи діячів княжої доби і українська історія загалом та яке місце вони займали у їх мистецькій творчості, потрібно звернутись до цікавих фактів того часу.

Прогалини у знаннях з української історії, історії української культури, церкви члени клубу «Сучасник» заповнювали подорожами по визначних історичних місцях, лекціями, самоосвітою. Поїздками по Україні займався Е.Біняшевський, А.Горська та Г.Логвин, який безвідмовно очолював їх поїздки і знайомив з багатющим матеріалом з історії культури українського народу (замки та монастирі Галичини, фортеці Поділля та Волині тощо). «Ми багато бачили, коли їздили в автобусні екскурсії. Постає нагальна потреба захищати ті пам'ятки, які руйнуються. Ми почали складати відповідний лист. Основні дані написав Григорій Логвин. Літературно обробляла матеріал Михайлина Коцюбинська... Валя Виродова писала портрет Максима Рильського, і через неї ми передали цей лист Максимові Тадейовичу. Після цього М. Рильський зустрівся з Г. Логвином, а через деякий час було засновано Товариство охорони пам'яток України» [1, с. 153]. Б. Горинь організував відвідини до найпотаємніших фондосховищ Музею українського мистецтва у Львові, а І. Гречко водив їх стежками визвольних змагань у Карпатах тощо [6, с. 14].

Особливий вплив на розширення правдивих знань середньовічної історії України мали лекції відомого історика М. Брайчевського в приміщенні Спілки художників. Його альтернативна до офіційної історіографії наукова теорія «Про походження України-Руси» міняла ракурс поглядів на проблему української ідентичності [6, с. 224]. М. Брайчевський часто водив цю молоду ватагу шістдесятників по Києву, розповідав його давню історію.

Отже й не дивно, що творчі здобутки цих митців відновлюють зв'язок з давнім українським світом: з Київською Руссю, з Мазепинською добою. Ці історичні епохи стають тою віссю, навколо якої і надалі мало б формуватись українське мистецтво, за яке так уболівали члени легендарного Клубу творчої молоді. У своїх творчих задумах шістдесятників було багато об'єктів, де б виринала наша славна Княжа доба. Однак обставини склались таким чином, що масштабним, монументальним планам не дано було збутись. «Планували-мріяли про пам'ятник Києю перед київським вокзалом, оглядали місце, приміряли висоту, уявляли композицію. Планували пам'ятник України-Руси на теперішньому майдані Незалежності із семи складових частин (Сім Днів Творення). Мріялось, та не судилось», – із прикрістю згадує О. Заливаха, пам'ятаючи при цьому й зруйнований вітраж у Київському університеті [1, с. 165]. Тому історичні постаті й святі Княжої доби з'являються у творчості цих митців переважно у станкових творах, дерев'яних, керамічних пластах тощо. Не применшуючи здобутки інших художників-шістдесятників у висвітленні середньовічної історичної та релігійної тематики, у нашій розвідці ми зупинимось на тих, хто створив у радянські часи образ Володимира Великого – українського святого та історичної особи, а це Г.Севрук, О.Заливаха, В.Федько.

Активна учасниця клубу «Сучасник» Г.Севрук свої творчі здобутки пов'язала, переважно з монументальним мистецтвом та керамікою. Однак тематика їх була наскрізь проіннята вболіванням за історичну правду українського народу. Наукові праці М.Брайчевського залишили вагомий слід у свідомості художниці, фактично визначили ідейно-тематичний вектор її творчої праці на кілька десятиліть вперед. Від часів клубу цей поважний науковець став порадиником та приятелем художниці на довгі роки. Завдяки співпраці Г.Севрук з М.Брайчевським відбулась періодизація її творчості за принципом історичних епох: праслов'янська, княжа, козацька та новітня [6, с. 215].

Серед творів 70-х рр. найзначнішою є галерея портретів діячів доби Київської Русі. Тут, за словами М.Брайчевського, художниця стикається з проблемою передачі зовнішності діячі Київської Русі., адже автентичних портретів їх практично не збереглося. Звертання до такої теми передбачає не

лише мистецьку кмітливість автора, й проникнення – і це насамперед – у психологічну сутність епохи, в те, що називаємо «духом історії» [6, с. 215].

Чи не найповніше ці наміри художниці втілилися у керамічному панно «Місто на семи горбах», яке є довершеною багатоплановою за змістом та просторовим тлумаченням тематичною композицією, епічне узагальнення всіх пошуків на тему «княжої доби». У центрі композиції мотив розлогого дуба, над ним – чільні постаті київської історії: князь Ярослав Мудрий зі своїми доньками-княжнами Анастасією, Єлизаветою та Анною. Позаду Золоті ворота та панорама Києва, а довкола багатофігурні композиції: «Похід княжого війська» та «Зустріч скандинавських гостей київським князем». Ліву частину композиції виповнюють портретні образи духовних сподвижників, будівничих та просвітителів Землі Київської: цілителя Агапіта, зодчого Авдія, просвітителя Михайла Сирина, Літописця Нестора, архітектора-будівничого Мило нога і кожен з них із зображеннями атрибутів професійної діяльності. А княгиня Ольга, як і Ярослав Мудрий у центральній частині стели нагадують зображення князівської родини в головному храмі Києва.

Зважаючи на вищесказане, можемо зазначити, що вітчизняне середньовіччя Г. Севрук втілене переважно в образи не adeptів меча і списа, вояків та полководців, а творців – письменників, мислителів, художників, артистів. Як зазначає М. Брайчевський: «Ідеї влади й панування, вихваляння лицарських чеснот, зброї та грубої фізичної сили принципово чужі для Г. Севрук. Мабуть, тому серія, присвячена давньоруським князям-можновладцям, така маловиразна і скупа на емоції. Зла Ольга, лютий Святослав, холодний Володимир виглядають яскравим контрастом духовній натхненності Іларіона, Бояна, Нестора-літописця, Олімпія» [6, с. 216].

На підтвердження цієї тези серед сюжетів численної «станкової кераміки» художниці - маленьких керамічних рельєфних пластів, виконаних у 70-х рр. ХХ ст., ми знаходимо погрудне зображення Князя Володимира у короні, з довгим волоссям та виразними вусами. Серед подібних творів художниці князь вирізняється суворим обличчям. Кожен з образів Г. Севрук з цієї серії є майстерно вписаним у круглу форму та доповнений певними знаками та символами. У Володимира, обабіч голови, декоративний фон творять грифон та сирина, бо семантичні знаки княжої доби, які знайшла Галина Севрук, – то дійсно мистецьке проникнення в матерію українськості. Хрест, на грудях князя, можна прочитати двояко: і як орнамент на одязі, і як символ хрещення Київської Русі. Така середньовічна інформативність зображення є цілком доречною при звертанні до давньоруської тематики.

Подібним настроєм вирізняється й образ Володимира Великого у ще одного митця-шістдесятника О. Заливахи. Важко перерахувати здобутки цього майстра пензля, філософа, громадянина. Про його творчий шлях написано однак все ще небагато, адже впродовж багатьох років він був переслідований радянською владою. Його заповітною мрією був лад у державі, лад у серцях, лад у душі, усе, за його власним розумінням, мало бути «до ладу».

За словами Євгена Сверстюка художник О. Заливаха: «...належить до майстрів освічених, до тих, що шукають опори, дороги і вершини. Він знає попередників і сучасників. Він має друзів у літературному і науковому світі, любить музику і філософію. Він весь час експериментує, виробляє, збагачує засоби вираження і постійно має на оці вершину, що кидає світло на чоло і будить вічний неспокій» [7, с. 11]. Тематична палітра майстра також доволі обширна це і роздуми над долею Вітчизни, і філософські узагальнення про буття загалом, галереї портретів видатних українців, переспіви іконописних сюжетів, козацька тематика тощо.

Велика кількість полотен видатного майстра пензля, патріота, філософа, вірного сина своєї землі Опанаса Заливахи торкаються релігійної тематики. Творчість Опанаса Івановича з 1961 р. безпосередньо пов'язана з Прикарпаттям. Митець свідомо обирає для постійного проживання край де на той час були живі народні традиції та ремесла, була високою релігійна та національна свідомість. Так у вирішенні сюжету Святий Юрій Змієборець майстер не змінює своєї творчої манери, тому домінантами є динамічна вертикаль постаті святого Юрія, що рішуче розсікає змія, цю червону потвору, та вишукано-пластичне трактування силуетів дівчини, хати, коня. Це епічний образ мужнього воїна-визволителя українського народу, що звільняє його від панування «червоного комуністичного змія» («Юрій Змієборець», 1980-ті рр., картон, олія, 65x95см) [4, с. 14].

Світло, злагода, чистота виливаються сильним потоком на глядача зі ще одного творчо потрактованого майстром агіографічного сюжету Святий Віра, Надія, Любов. У цій роботі є і золото й барвистість софійських мозаїк, локальні плями й кольори народного мистецтва, а головне мажорний настрій, що сповнює надією, та огортає любов'ю. Постаті святих строго вертикальні, лики прописані дуже загально, але кожна має свій символічний жест рук: Віра- молитовно склала руки; Надія-

опустила руки і покійно зімкнула їх; Любов- поклала праву руку на на серце («Віра, Надія, Любов», 1980-ті рр., полотно, олія, 98x100 см) [4, с. 15].

У 70-80-х роках, коли прес тоталітаризму був особливо важкий, коло спілкування було доволі обмеженим, майстер дуже часто експериментує з різними прикладними видами мистецтв - різьбою по дереву та керамікою. Тому виконує цілу низку творів, так би мовити, для «хатнього вжитку», при чому чітко притримується свого творчого кредо – «ми маємо дивитись на світ українськими очима». Невідомо, чи існували б численні дерев'яні декоративні пласти та скульптури, якби на господарські потреби друзями художника на початку 70-х рр. не було завезено на подвір'я будинку цілу машину відходів з лісокомбінату. Якись з цих дерев'яних полін потрапили за призначенням – у піч на горищі, а деяким судилось інше життя - мистецьке, бо до них торкнулись руки генія. Не маючи професійних навиків різьблення, О.Заливаха інтуїтивно відчував пластичні особливості матеріалу. Його інструменти були найпростіші, а часом просто два або три ножі, але це не ставало на заваді для вирішення образно-пластичної канви твору. Хоча у приватних розмовах він неодноразово говорив, що ще зі студентських років йому подобалась скульптура, подобалось шукати пластичні форми, створювати нові об'єми, творити таким чином новий простір. Твори того періоду з дерева: «Віл», «Спогад», «Чорний віл», «Лісовик», «Мелодія», «Мавка». Сам майстер називав їх, найчастіше, масками. Серед цих «масок» зустрічаємо й образи історичних діячів княжої доби.

На відміну від мініатюрного керамічного князя Г. Семикіної, Володимир Великий О. Заливахи - це майже метровий дерев'яний скульптурний портрет. Виконаний він як рельєф, бо це диктував матеріал – привезені друзями поліна. Видовжене, строге, рішуче і, водночас, мудре та статечне обличчя уособлює зрілість державного мужа – хрестителя Русі, а княжа корона, ледь декорована виїмками згори, увінчує напружено-зморщене чоло. Довге волосся та вуса є історично зафіксованими портретними особливостями князя, які й відтворює художник у цій скульптурі. Позбавлений декоративних елементів, цей скульптурний портрет вирізняється психологічною цілісністю відтворення образу. Пластика цього образу є ще одним прикладом власного бачення світу художником поза сюжетом, інтелектуально осмисленої історії цілої нації й намацування шляхів виходу з національної кризи сьогодення.

Непересічною особистістю, яку також пов'язують з колом митців-шістдесятників, був іще один автор оригінального вирішення образу Володимира Великого у мозаїці – В.Федько. Його твори, виконані у різних техніках монументального та станкового живопису, свідчать про самобутній талант, що базується на національних традиціях, глибинних знаннях історії. Вони позначені тонким розумінням матеріалу та глибоким професійним відчуттям архітектурного простору. Художником оформлено багато визначних архітектурних об'єктів як в Україні, так і за її межами.

До відтворення Княжої доби у вишуканих й канонічних образах В.Федько звернувся у складні радянські часи під час оформлення станції метро «Золоті ворота». Цей сміливий проект йшов у розріз із ідеологічними установами комуністичного режиму і вирізнявся особливою художньою досконалістю та виразністю та історичною правдоподібністю, адже попри всю свою обізнаність із стародавнім мистецтвом України-Русі художник у той час опрацював ще гору літератури, а, крім того, не раз консультувався з істориками, письменниками, в тому числі Валерієм Шевчуком. Це допомогло йому створити образи не просто мистецьки вивірені, а й історично достовірні [5, с. 165]. І зараз ця станція неодноразово входить у різноманітні світові рейтинги найкрасивіших світових станцій метро хоча, під час проектування станції в далекому 1989 р. прикрасити станцію зображеннями церков було справою ризикованою.

Тож декілька цікавих фактів про історію створення цих унікальних мозаїк, серед яких є Володимир Великий. Слід зауважити, що спочатку передбачалося на усіх майбутніх мозаїках станції розмістити виключно орнаменти, адже формально ідеологія в країні ще залишалася колишньою і проект із зображеннями князів і церков ніхто б не дав реалізувати. Головний архітектор проекту залучив до виконання свого друга Г.Кореня, а той, у свою чергу, запропонував співпрацю В.Федьку. Відразу народилася ідея, що одними орнаментами на такій станції обійтися не можна. «Нам треба було створити якісь історичні образи: князі, видні діячі, засновники Києва і тому подібне. Зійшлися на тому, що образи повинні відповідати домонгольському періоду. Далі вони розділили роботу: Гриша робив мозаїку в торцях станції і великі арки, а Володя взявся за образи і орнаменти малих арок» [8]. Склепіння проходів на платформі станції підкреслені цегляною окантовкою, між якою розташовані мозаїчні зображення князів Київської Русі, церков Києва, і складні орнаменти. Жодна з мозаїк не повторюється, а якщо увійти на станцію з вулиці, і пройти по платформі за годинниковою стрілкою,

заглядаючи в усі арки, то можна за десять хвилин ознайомитися з усіма етапами історії стародавнього Києва.

«Коли я працював над оформленням станції, Микола Жариков (головний архітектор Києва у роки) від мене вимагав періодично, щоб я йому показував, що виходить. Я показував тільки орнаменти, а образи князів були закриті папером. Ризикував дуже, звичайно», – розповідає архітектор, автор проекту станції В. Жежерін [8]. Збирати мозаїку прямо на станції було технічно неможливо: пил, бруд, переkritи прохід не можна, тому художники розмістилися в будиночку у дворі і викладали мозаїку в спеціальні металеві ванни. Потім ці ванни монтувалися в отворах станції, тому ніхто не бачив, що вони робили. Про деякі технічні неузгодження розповідає керівник цього проекту: «Смальту ми знайти не могли. Спочатку ми хотіли золоту смальту: та, що у нас жовта, насправді мала бути золотою. Золота смальта вироблялася під Ленінградом, але в цей час підприємство якраз закрилося. Довго думали, що робити і у результаті просто вже не було вибору. Уявляєте, як би виглядала станція із золотою смальтою?» [8].

Під час роботи на цим завданням майстерня В. Федька була обставлена ликами святих, портретами видатних діячів Київської Русі. «Художник задумав створити храм там, де пильні ідеологи цього найменше сподівалися. Звичайно, не була то церква у прямому розумінні. Художник прагнув засобами свого мистецтва створити у підземній залі настрій статеchnості, усвідомлення кожним українцем своєї спорідненості з тими першоджерелами, які зберегла нам історія» – розповідає свідок тих подій Ольга Кобець [5, с. 164] Володимир Федько добре пам'ятав окрик, «Ніяких святих!» з уст головного архітектора міста В. Жарикова, коли той дізнався про задум художників. Знаючи, в яких умовах створювалися ті мозаїки, можемо не брати до уваги деяку нерівність у виконанні, хоча це дуже боліло майстрові: «Я не раз піднімався під купол Софії, вивчав мозаїки. Я бачив, з якою любов'ю викладений був кожен шматочок смальти, і мені прикро, що ми не мали змоги працювати над своїми мозаїками так само ретельно й самозречено. Подумати тільки, адже все це – від задуму до втілення – було зроблено всього за півроку» [5, с. 165].

В зображеній атрибутіці мозаїчних постатей – нічого зайвого чи випадкового, тому з такою достовірністю можна відчутися княжу добу, зустрівшись віч-на-віч із святими чудотворцями печерськими Антонієм і Феодосієм, з видатними князями Володимиром Великим, Святославом, Ігорем, княгинею Ольгою, долітописними Кием, Аскольдом і Діром, живописцем Алімпієм і зодчим Милоногом, засновником Софії Ярославом Мудрим. Навіть схожі на перший погляд мозаїки станції мають відмінності в деталях. У середині арок розміщено 38 подвійних мозаїк, що зображують староруських князів, різних діячів і храми Київської Русі, а також складні орнаменти. Кожне неорнаментне зображення в арках підписане. Нагадаємо, що авторами мозаїк створено зображення 27 князів, 8 храмів і 32 орнаменти. Володимир Великий, як і решта зображених там історичних постатей, вміщений у однакові, викладені білою смальтою, обрамлення, що увінчується трикутником. Червона смальта виділяє вже інший силует довкола зображення, який утворює над головами дуги. Ці дуги та фактура викладення смальти тла творять немовби німб святості довкола цих персонажів. Володимир зображений без корони, у святковому княжому одязі, з хрестом у руці. Тобто автором використано майже класичну іконографічну схему подачі Святого Володимира у іконописі. Роботи художників, окрім високої художньої майстерності й професіоналізму, вирізняються яскравим національним колоритом, який наповнює кожного глядача, повертає його у справжню українську реальність. Ілюстрацією до цієї думки є спогади тих, хто був на відкритті цієї станції: «...коли потяг з мітингуєчими поїхав на сусідні станції, на «Золотих воротах» з'явилися перші пасажири і рухаючись по платформі вони раптом стали співати українські народні пісні» [8].

Підводячи підсумки, можемо говорити про популярність вітчизняної історичної та релігійної тематики серед митців-шістдесятників. Особливе місце займає Княжа доба у їхній творчості, а серед історичних постатей нерідко зустрічаємо образ Володимира Великого. Його відтворюють і як історичного персонажа, і як святого. Іконографія цих зображень майже завжди повторює усталену православну схему зображення Святого Володимира. Це зумовлено глибоким розумінням шістдесятниками історичного значення цього періоду, як головного чинника для формування самодостатньої історичної пам'яті українців, який століттями нівелювався чужинцями. Сучасні, світлі, пророчі, філософські образи святих, створені шістдесятниками потрібні нашій країні, мають слугувати зразками сучасним майстрам церковного та світського мистецтва, адже вони є ілюстрованим літописом українського народу. Розгляд іконографії інших типів зображень святих у творчості шістдесятників є перспективним напрямом дослідження іконографії церковного мистецтва ХХ ст.

1. Алла Горська. Червона тінь калини: Листи, спогади, статті / Ред. та упоряд. О. Зарецького та М. Маричевського. – К. : Спалах ЛТД, 1996. 240 с. : іл.
2. Брайчевський М. Глиняні картини Галини Севрук / Михайло Брайчевський // Київ. – 1986. – №4. – С. 162–166.
3. Брехуненко В. Спершу свідомість, потім зброя [Електронний ресурс] / Віктор Брехуненко. – Режим доступу : <http://tyzhden.ua/History/126502>.
4. Дундяк І. М. Сакральний напрям творчості Опанаса Заливахи / І.Дундяк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – № XII–XIII. – Івано-Франківськ, 2008. – С. 12–15.
5. Кобець О. Галерея діячів княжої доби / Ольга Кобець // Київ, 1992. – №7. – С. 164–166.
6. Мисюга Б. Галина Севрук. Альбом-монографія / Богдан Мисюга. – Львів, Київ : Смолоскип, 2011. – 240 с., іл.
7. Опанас Заливаха. Альбом/ Упор. Б. Мисюга. – Київ : Смолоскип, 2003. – С.11.
8. Тоцький О. Метро, которого нет: «Золотые ворота» [Електронний ресурс] / Олег Тоцький. – Режим доступу : <http://tov-tob.livejournal.com/103642.html>.

Среди художников-шестидесятников Украины чрезвычайно популярной была историческая и религиозная тематика. Особенное место занимает Княжеский период истории в их произведениях, а среди исторических фигур нередко встречаем образ Владимира Великого. Это предопределено глубоким пониманием шестидесятниками исторического значения этого периода для формирования самодостаточной исторической памяти украинцев.

Ключевые слова: шестидесятники, исторические образы, Владимир Великий.

In the works of Ukrainian artists of the 60-s were extremely popular historical subjects, especially the Prince's epoch and the image of Volodymyr the Great. Therefore those artists have the deep understanding of the historical significance of this period for the formation of the Ukrainian historical memory and people's identity.

Key words: artists of the 60-s, historical figures, Volodymyr the Great.

УДК 294.118+299.18(477):903.26/398»7.046.1»

Оксана Куліш

ПОЯВА КУЛЬТОВОГО ЯЙЦЯ В НАРОДНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ (КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ І МІФОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ)

У статті розглядається історична та культурологічна проблема генези культового яйця в художній культурі України. Феномен культового яйця аналізується у філософському і природознавчому дискурсі. У ведійській міфології і давніх українських міфологічних уявленнях виявляються спільні архаїзми – Рахманський Великдень і сварга.

Ключові слова: яйце, архетип, думка, міф, вода, сила, життя.

Існують різні позиції науковців щодо появи писанки на теренах України. Загалом, більшість вчених останньої чверті ХХ - поч. ХХІ ст. генезу писанки виводять із культових яєць, саме як моделей (кам'яних, глиняних) або шкаралупи яєць, що були покладені у поховання в якості елементів обряду або в житлах біля вогнища разом з іншими культовими речами. Зокрема, археологічно засвідчені знахідки культових яєць в курганных похованнях степових скіфів у Криму (IV ст. до н.е.), а також у поховальному обряді черняхівців (III–IV ст.): шкаралупа культових яєць знайдена переважно в жіночих та дитячих похованнях багатьох могильників черняхівської культури (Гаврилівка, Маслове, Ранжеве, Коблеве і т.д.) [7, с. 27].

Сучасна вітчизняна археолог В. Корпусова (1992, 2015) вважає, що на теренах України культова роль яєць відома за матеріалами поселень сабатинівської культури доби пізньої бронзи. Це були модельки яєць з каменю, глини, тальку, дбайливо обшліфовані; розміром з голубині, інші – як гусячі або лебедині, без ознак фарбування чи орнаменту, знайдені майже в кожному житлі під вогнищем або поблизу нього, як-от на поселеннях Чіколівка, Михайлівка, Крилиці, Бабіно IV і та ін. [8; 7, с. 26].

Проте не всі дослідники відзначають факт знахідок культових яєць сабатинівської культури. Зокрема, фахівець з історії бронзової доби С. Махортих у збірнику «Словник-довідник з археології» (1996) констатує наступне: відмінною рисою сабатинівської культури є зольники, які мають вигляд курганоподібних насипів діаметром від 5 до 20 м, всередині них, поміж іншого, знайдені культові вироби – глиняні кульки¹ [10, с. 237]. Чи можна проводити чіткі паралелі між глиняними кульками і модельками яєць сабатинівської культури покажуть наступні дослідження.

Поза іншим, вітчизняні вчені сходяться на тому, що феномен культових яєць існував у Середньовіччі за княжих часів. Так, археологічні дослідження С. Філіппової (1956), Т. Макарової (1966), Г. Шовкопляс (1980) підтверджують, що керамічні полив'яні орнаментовані вироби у формі яйця були знайдені на давньоруських поселеннях в ареалі поширення у Новгороді, Рязані, Вжищі, Білій Вежі, Вишгороді, на Київщині, в Любечі, Гочевських курганах, Броварках Полтавської області, Галичі та Воїні [13, с. 47-48]. Ці керамічні вироби датовані X-XIII ст. були пустотілими з брязкальцями усередині; деякі дослідники їх називають «давньоруські писанки», адже вони були покриті поливою жовто-зеленого, буро-чорного кольору по буро-коричневому, зеленому тлу з невиразним візерунком фігурних дужок і смужок. Як зазначає історик А. Сушко (2011), такі керамічні вироби у формі яйця «мали поліфункціональне призначення, виконуючи обрядову, ігрову та декоративну функції» [13, с. 48-49].

Далі позиції науковців розходяться стосовно трансформації культових яєць у писанку як розмальоване візерунком по шкаралупі пташине яйце. Зупинимося на вельми цікавій концепції В. Корпусової, яка вважає, що писанка «прийшла до нас з Риму»; в Рим вона потрапила з Карфагенської держави (як відомо, завойованої Римом. – О.К.). Там ще з VII ст. до н.е. існував звичай виготовляти культовий посуд зі страусиних яєць, розписаних восковою технікою, а, зокрема на Сицилії і Сардинії (бувших володіннях Карфагену), писанки розписували у III-II ст. до н.е., згодом після християнізації такі писанки набули статусу Великодніх атрибутів [8].

В. Корпусова стверджує, що на Україні справжніх писанок не було ні за поганських часів, ні за княжих християнських. Проте в сусідній Польщі писанки були вже у XII ст. Це засвідчують розкопки археологічних пам'яток Ополе, Вроцлав, Новоград, де знайдено шкаралупу яєць, розписану стилізованим рослинним орнаментом восковою технікою, яку і нині використовують для розпису писанок. Там-таки знайдено модельки яєць з каменю і глини, у тому числі привезені з Києва [8]. Відтак дослідниця пропонує шукати відповідь на питання генези української писанки в історичних реаліях прийняття християнства. Адже Україна прийняла християнство через Херсонес від Візантії, а Польща – через Моравію від Риму. Потому, з прийняттям латинського обряду від Речі Посполитої або Литви, які перейняли християнство від Риму, на теренах України з'явився звичай фарбувати і розписувати яйця у XV ст. [8].

Це цікаве обґрунтування появи писанки в українській культурі слабує на таке: якби звичай розмальовувати пташині яйця з'явився в XV ст. на Україні, то ми б знали лишень християнську символіку орнаментальних мотивів у розписі пасхальних яєць. Але нам відомо, що писанки в народному мистецтві України розписуються стилізованими мотивами, які належать до язичництва за образно-символічним змістом (символи елементів світобудови, рослинні, анімалістичні і символи деяких речей господарського призначення).

Отже, після історично-порівняльного аналізу генези феномену культового яйця у слов'янській культурі, навіть у першій чверті XXI ст. **актуальним** залишається питання виникнення писанки в народному мистецтві України. Тому, для вище окресленої проблеми даного дослідження, варто звернути увагу на міфологічний контекст стосовно яйця у давньоіндійській міфології та староукраїнських міфологічних уявленнях.

Космогонічний тип міфу з архетипічним сюжетом творення світу як константа національної духовності присутній у міфологічній системі кожного етносу. При дотриманні домінант символічного в цілісній структурі світової міфології, розмикання елементів космогонічного міфу дозволяє увійти в комунікацію з іншими культурами. Це стосується найбільш архаїчних пластів міфології – поняття Хаосу і Космосу («космос» з грецьк. – порядок), що за принципом дуалізму міфологічних понять розглядалися в працях таких провідних українських філософів і культурологів сучасності як В. Давидюк, Н. Хамітов, В. Ятченко та ін. Однак в полі дослідження залишається

¹ За даними групи вітчизняних вчених (О. Лесков, 1971; С. Березанська, І. Шарафутдінова, 1985) «на сабатинівських поселеннях трапляються глиняні «хлібці» кулястої форми» [9, с. 416].

відкритим нонфінітне (безкінечне) за своєю суттю поняття Сили в космогонічному комплексі Хаосу-Порядку.

Мета статті: аргументувати, що поняття Життєвої сили міфологічного комплексу Хаосу-Порядку причетне до появи культового яйця в язичницькому світогляді східних слов'ян, а також з'ясувати еволюційну видозміну культового яйця в народному мистецтві України.

Відповідно до поставленої мети, необхідно вирішити такі **завдання**: по-перше, за природознавчим підходом проаналізувати сюжет творення світу у ведійській міфології, як архетипічне явище культурогенезу; по-друге, за філософським принципом віталізму обміркувати феномен Життєвої сили на прикладі космогонічного міфу; по-третє, методом компаративізму виявити спільні архаїзми у ведійській і східнослов'янській, зокрема українській, релігійно-міфологічній системі; по-четверте, методом індукції з'ясувати, які феномени культури аксіологічно споріднені в давньому східнослов'янському світогляді і ведійській міфології.

За архаїчною версією ведійської міфології (яка хронологічно належить до епохи між серединою II і серединою I тис. до н.е.), походження світу відбулося з космічного яйця, породженого силою тепла у первозданних водах [15, с. 185, с. 220; 5, с. 535]. З позиції етіології примітно, що йдеться про «воду» у множині – значить ці води містили такі контамінації (змішування) фундаментальної матерії, що не мають жодного визначення у людському розумінні і людській мові – до прикладу позаантропний принцип космогонічного Хаосу з його першоречовиною. Саме ці контамінації породили космічне яйце, із золотого зародку якого з'явився Бог-творець Брахма. У наступному, плаваючи в яйці посеред первозданних вод, деміург Брахма силою думки творить всесвіт із матеріалів цього яйця: з однієї розділеної половинки яйця – небо, з другої половинки яйця – землю, між ними виникає повітряний простір; далі з'являються п'ять елементів (вода, вогонь, земля, повітря, емпірично відомі людям, та п'ятий – ефір); думка, боги, зірки, час, ландшафт (земний рельєф, моря і ріки); зрештою, виникають люди, мова, перцептивні почуття у протиставленні. Цікаво, що в даному разі думка, як винахід, винесена окремо після п'яти елементів світобудови. Це не та думка Брахми, силою якої відбувається космогонія, а те, що створене пізніше – думка як здатність земної істоти до мислення. Отже, думка – це універсальний феномен культури, причому не просто феномен духовної культури, адже деміург створив цілий світ силою думки. Тут варто згадати багатозначну мирську фразу: «Думка матеріальна».

Примітно, що Брахма – деміург середнього роду (у ведах слово *bráhmaṇ* середнього роду означало молитовну формулу) [15, с. 185-186]. За концепцією П.Тейяр де Шардена про зародок життя в універсумі, припустимо, що Брахму можна розуміти як початкову надскладну одиницю – клітину на стадії життя, яка вийшла з мегамолекули і молекулярного світу на стадії переджиття – вірогідно, це і є міфічне золоте яйце. Відтак еволюцію живих форм матерії і духу (тобто фізичної і психічної енергії) можна розуміти за аналогією з ведійським космогонічним сюжетом, як-от в пуранах і «Махабхараті», де все існуюче створюється Брахмою з яйця. І, якщо, алегоричною мовою міфу, Брахма є первісною клітиною (за припущенням автора – О.К.), то як такий факт яйця – клітини підтверджується в біології. А саме: «яйце, яких би розмірів воно не було, до початку подрібнення представляє собою одну клітину» [1, с. 49].

Згідно пуранам і «Махабхараті» (XII), сам Брахма розділяється на дві частини – чоловічу і жіночу, після чого створюються рослини, тварини, птахи, комахи, демони [15, с. 185]. Це ще раз підтверджує божественну цілісність архетипу андрогіну, тому що древнє божество не може бути наперед визначеним тільки як чоловічої або тільки як жіночої статі. Вже після розділення створюється рослинний і тваринний світ, демони. Оминаючи поясненням щодо останніх містичних представників (демонів), варто відмітити порядок онтологічного процесу творення у ведійській міфології, адже для розмноження живих організмів необхідна наявність різностатевих клітин (гамет).

Загалом, розділення Брахми відповідає закону онтогенезу про те, що всяка клітина в певний момент ділиться [14, с. 91]. І тут важливо підкреслити не просто елементарну бінарність як безстатеве розмноження, а дуалізм клітини, що містить живу речовину. В цьому і полягає феномен Гармонії життя як плідної взаємодії чоловічого і жіночого початків.

За аналогією з ведійським Брахмою середнього роду, в східнослов'янській, зокрема українській фольклорній традиції також є феномен андрогіну. Це парні міфологічні персонажі Купала і Марени, Маланки і Василя, обрядові постаті Коструба-Кострубоньки [2, с. 14]. Щодо цих персонажів, наділених міфічною силою плодючості, в календарних святкуваннях учасники обряду майстрували опудала або ляльки то на жіночий, то на чоловічий кшталт і самі вдавалися до традиційного перевдягання.

У світовому міфічному просторі поняття Сили закріпилося у численних варіаціях раціонального та ірраціонального пізнання. Це сили природних стихій та об'єктів (вітру, грому, гори, дерева тощо); сила звіра і фізична сила самої людини – приміром, у замовляннях звір сильніший за людину; надприродна безособова сила та сили, якими наділені зооантропоморфні предки у міфічний час, також певна надприродна сила у штучному предметі. Все це відбиток найбільш давньої тотемістичної системи вірування з елементами фетишизму, притаманний первіснообщинному суспільству. Зрештою, спостереження елементарного факту, як ніжний паросток пробивається крізь тверду кірку землі, снігу чи між камінням, призвело до усвідомлення людиною всеперемагаючої сили життя у циклічності природи, саме сили життєвих початків різноманітних організмів.

Щодо українського фольклору, то легенди і казки зберегли уявлення про зародження в яйці будь-яких різновидів життя: обожнюваних природних стихій, надприродних істот і людей [11, с. 18]. З поняттям Сили у яйці ми неодноразово стикалися з дитинства, перечитуючи казки про Змія, сила якого схована в яйці або про яйце-райце, в якому містяться усілякі господарські багатства (це є ознакою накопичення матеріальної сили).

За концепцією П.Тейяр де Шардена, духовна енергія, що має психічну природу, перебуває у тісному взаємозв'язку з фізичними умовами тканини універсуму, її матеріальної енергії у взаємодії атомів [14, с. 45-60]. Слід відмітити, якщо дотримуватися космогонічного сюжету ведійської міфології про творення світу Брахмою, то можна виявити глибинний смисл: сила тепла первозданих вод породила космічне яйце, породила – значить дала життя. Отже, в первісних водах Хаосу відбулися настільки активні психо-хімічні процеси, що це призвело до виділення Життєвої сили як енергії тепла.

Таким чином, сила тепла, матерія первозданих вод та сила думки – позачасові і первинні у космогонічному комплексі Хаосу-Порядку. Звідси очевидно, що сила тепла – це найдревніша Життєва сила, результат взаємодії та обміну матеріальної і духовної енергії. Як не може бути від початку тільки матерія без сили і духу, так не може бути духу без сили і матерії. Всьому основа – Гармонія – світовий Порядок як злагодженість – лад.

На думку автора, для реконструкції давньослов'янських уявлень щодо культового яйця особливу роль відіграє ретроспективне звернення до ведійської міфології. Адже культура ведійських аріїв входить до сукупності древньої індоєвропейської культури, представники якої (за археологічними та лінгвістичними даними) у IV-III тис. до н.е. мешкали у південно-руських степах, на південному-сході Європи і північному-сході Передньої Азії [6, с. 527]. Перевага скотарського типу господарства над землеробством, разом з винайденням колісниць, сприяло інтенсивному просуванню індоєвропейських племен у III-II тис. до н.е. по Європейському материку, через Кавказ і Центральну Азію до Індостану [6, с. 527]. Тому важко заперечити наявність спільних архаїзмів у ведійській і східнослов'янській релігійно-міфологічній системі. Зокрема, в українських народних традиціях на Великдень, тобто Пасху, готують крашанки – святкові пофарбовані яйця, символ воскресіння і радості; шкаралупки з крашанок пускають на воду, щоб пливли «до рахманів» і вказали їм, що час святкувати Рахманський Великдень [11, с. 16-17]. До «рахманів» – значить до брахманів-жерців – вищої касті духівництва у давньому суспільстві Індії.

Слід додати, що за ірраціональними уявленнями давнього населення України в різних регіонах, «рахманів» уявляли як добрих святих істот, посередників між Небом і Землею, які не знали відліку часу. Приміром, гуцули мали свої уявлення щодо Рахманської землі – країни досконалості, яка лежить на найвищих горах, між небом і землею [3, с. 92]. Примітно, що і в сучасній Індії, за обрядом християнської конфесії, на Пасху до святкової трапези подаються фарбовані яйця і солодкі тістечка у формі яєць [12].

Треба розуміти, що ведійська міфологія є відкритою, незавершеною системою з наявною множинністю міфологічного опису і великою кількістю версій одного і того ж міфу. Це засвідчує виводимість більшої частини елементів ведійської міфології із загально-індоєвропейського міфологічного і лінгвістичного фонду [15, с. 221-223]. Зокрема, таким елементом є сварга, що на санскриті означає небо, рай Індри – головного серед богів [4, с. 419]. Ведійський період давньоіндійської міфології закріплює за Індрою визначення кореня слова Індра як сила, плодючість. Окрім того, в «Рігведі» його епітетами є «син сили», «той, хто посилюється», «володар» [15, с. 533]. За аналогією з ведійською міфологією, у давньоукраїнських міфологічних уявленнях сварга (свастика) – символ влади бога світла Сварога над питьмою. Сварга – знамено Сварога – бога вогню, прабога усіх богів, владики світу; Сварог періодично скидає старих богів і породжує нових (знову ж таки, дає життя. – О.К.) [2, с. 457]. В українському народному мистецтві знак «сварга» в якості

орнаментального мотиву найбільш поширений у вишивці і писанкарстві. При прочитанні знаку «сварга» у предметному зображенні важливо звернути увагу на хвості сварги. Якщо вони загнуті за рухом сонця (по часовій стрілці), то це на вияв росту енергії в циклі календарних свят від зими до Купала (свята літнього сонцестояння); якщо ж хвості сварги загнуті проти руху часової стрілки, то це на спад енергії денного світила від Купала до зими.

В українському писанкарстві існує ще одне суттєве значення сварги, а саме: цей знак з хвостами загнутими проти часової стрілки наносився на ті писанки, що дарували небіжчикам, кладучи у могили. Адже в такому разі цей символ означав життя у потойбічному світі [16, с. 108].

Таким чином, дотримуючись аксіологічного принципу щодо поняття Життєвої сили в міфологічних уявленнях, видається можливим простежити еволюційний процес естетизації культового яйця в крашанку і писанку з її багатою семантикою орнаментальних мотивів язичницького змісту в комплексі прадавніх індоєвропейських вірувань.

Для **висновків**, передусім, слід зазначити, що певне смислове співвідношення архетипів і феноменів культури ведійської міфології (води, яйця, зародку, думки), стосовно сюжету творення світу у природознавчому осмисленні привело до наступної концепції. Метафоричний образ трансцендентного божества Брахми відповідний початку життєвого циклу всіх живих організмів – клітині. Далі ця клітина ділиться на чоловічу і жіночу з наступним розвитком живих організмів, формуванню їх у дорослі особини і виживанню у певному середовищі, за певних обставин і, знову ж таки, новому злиттю для появи зародків. Тому феномен Гармонії життя існує там, де є плідна взаємодія чоловічого і жіночого початків як у біологічно-природознавчому, так і у духовно-соціальному вимірах.

По-друге, інтерпретація культурного тексту космогонічного комплексу Хаосу-Порядку у ведійській міфології і староукраїнських язичницьких уявленнях дозволила з'ясувати новий смисл, суть якого полягає у виокремленні з міфологічного контексту універсального поняття Життєвої сили як результату взаємодії духовної і матеріальної енергії.

По-третє, виявлено, що спільними архаїзмами у ведійській і східнослов'янській, зокрема українській, релігійно-міфологічній системі є архетип води, архетип андрогіну – початкова форма цілісного божества, а також крашанка – святкове яйце та закріплена за ним міфічна семантика культового яйця.

По-четверте, філософсько-міфологічний та соціально-історичний контекст відкривають нам те, що аксіологічно спорідненими феноменами культури в давньому східнослов'янському світогляді і ведійській міфології є поняття Рахманський Великдень і сварга. У зв'язку з тим, що дані поняття стосуються головного свята у календарному циклі весняної обрядовості – Воскресіння Бога з Його Силою життя – це підкреслює язичницькі корені культового яйця. В народному мистецтві України знак сварга, як мотив орнаментальної системи писанки, надає древності феномену розписаного пташиного яйця принаймні до раннього Середньовіччя – доби Великого переселення народів, коли в східнослов'янській етнокультурній спільності формувалась племінна група предків українського народу з їх ментальним комплексом язичницьких вірувань.

1. Брусиловский А. И. Жизнь до рождения. [Монография] / А. И. Брусиловский. – М. : Знание, 1991. – 224 с.
2. Войтович В. М. Українська міфологія / В. М. Войтович. – К. : Либідь [Голов. редакція літератури з гуманітарних наук], 2002. – 664 с.; іл.
3. Гринів О.І. Світоглядні уявлення та вірування / О.І. Гринів // Українське народознавство [За ред. С.П. Павлюка]. – К. : Знання, 2006. – С. 78–94.
4. Гринцер П.А. Сварга / П.А. Гринцер // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. [Гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : Сов. энциклопедия, 1992. – Т.2. К – Я. – С. 419–420.
5. Эрман В. Г. Индуистская мифология / В. Г. Эрман // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. [Гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – Т.1. А – К. – С. 535–543.
6. Иванов В. В., Топоров В. Н. Индоевропейская мифология / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. [Гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : Сов. Энциклопедия, 1991. – Т.1. А – К. – С. 527–533.
7. Корпусова В. До проблеми генези писанок // Міжнародний з'їзд писанкарів: матеріали науково-практичної конференції. – К., 1992. – С. 25–29.
8. Корпусова В. Коли на теренах України з'явилися перші писанки? (версія археолога) [від 22 лютого 2015] / [Електрон. ресурс]. – Режим доступу : <http://rukotvory.com.ua/info/koly-na-terenah-ukrajiny-zjavylysja-pershi-pysanky-versija-arheoloha/>.
9. Лесков О.М. Зрубна культура / О.М. Лесков // Археологія Української РСР [Відповідальний ред. Д.Я. Телегін]. – К. : Наукова думка, 1971. – С. 404–433.

10. Махортих С. В. Сабатинівська культура / С. В. Махортих // Словник-довідник з археології [Редактор, укладач та керівник авторського колективу Н. О. Гаврилюк]. – К. : Наукова думка, 1996. – С. 237–238.
11. Музиченко, Ярослава. Яйце / Ярослава Музиченко // 100 найвідоміших образів української міфології [Під заг. редакцією О. Таланчук]. – К. : ТОВ «Автограф», Книжковий дім «Орфей», 2007. – С. 14–18.
12. Пасха в Індії – Happy Easter / [Електрон. ресурс]. – Режим доступу : http://www.travel-india-site.com/news/paskha_v_indii_happy_easter/2014-04-20-91.
13. Сушко А.О. Давньоруські писанки / А.О. Сушко // Археологія, 2011. – № 2. – С. 46–52.
14. Тейяр де Шарден П. Феномен человека / Пьер Тейяр де Шарден [Пер. с франц. Н. А. Садовского]. – М. : Наука, 1987. – 240 с.
15. Топоров В. Н. Брахма. Ведийская мифология. Индра / В. Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. [Гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – Т.1. А – К. – С. 185–186, С. 220–226, С. 533–535.
16. Хитрук В. Українська писанка – космічний метакод (етнологічна студія) // Міжнародний з'їзд писанкарів: матеріали науково-практичної конференції. – К., 1992. – С. 106–109.

В статье рассматривается историческая и культурологическая проблема генезы культового яйца в художественной культуре Украины. Феномен культового яйца анализируется в философском и природоведческом дискурсе. В ведийской мифологии и древних украинских мифологических представлениях проявляются общие архаизмы – Рахманская Пасха и сварга.

Ключевые слова: *яйцо, архетип, мысль, миф, вода, сила, жизнь.*

In this article we discuss the historical and cultural problem of the genesis of the religious egg in the artistic culture of Ukraine. Phenomenon religious egg is analyzed in philosophical and natural science discourse. Vedic mythology and ancient Ukrainian mythology detect common archaisms – Easter Rahman and svarga.

Key words: *egg, archetype, thought, myth, water, force, life.*

УДК 72(477); «16/17»

Надія Бабій

ОКАЗИОНАЛЬНА АРХІТЕКТУРА ХVІІІ СТ. В БАРОКОВІЙ КУЛЬТУРІ СТАНІСЛАВІВЩИНИ

Всебічне вивчення чисельних та різноманітних форм оказіональної архітектури ХVІІІ ст. – одне із завдань, що стоїть перед дослідниками вітчизняного мистецтва та культури. Ця наукова проблема має кілька аспектів, серед яких – вивчення історичних хронік, що описують облаштування спеціальних подій (коронацій, відпустів, поховань тощо) та дослідження музейних фондів колекцій для виявлення відповідних артефактів. У статті висвітлені форми оказіональної архітектури ХVІІІ ст., що побутували на теренах краю.

Ключові слова: *бароко, оказіональна архітектура, Станіславівщина.*

Характерною ознакою доби бароко як для Європи загалом, так і для досліджуваного регіону була урочистість відзначення певних подій, що межувала з театралізацією та екзальтацією. Тож серед розділів урбаністики почесне місце надавалось спеціально споруджуваним малим архітектурним формам (на тимчасовій чи постійній основі), що мали на меті прославити урочисту подію. Безперечно також, що оказіональна архітектура була частиною загальної будівельної культури, нерозривно пов'язана з нею.

Головні ідеологічні документи доби – декрети Тридентського собору (1547) та Замойського синоду (1720) робили акцент на сакраменті покути. Контрреформаційні постанови зазначали, що Костел мав бути резиденцією, палацом Христа Євхаристійного; символом неба на землі, а окрім того – місцем пропаганди віри, придатним для великих відправ і процесій, проповідей. У духовних вправах св. Ігнатія Лойоли (Ignacio de Loyola) в шостому регулі вказано: «Хвалити культ святих реліквій, виказуючи їм почесні, і молитись до святих. Похваляти відправлення прощ, відпустів, ювілеїв» [17, с. 30]. Природно, що всі ці події вимагали спорудження церков, а ще більше місійних осередків, каплиць, пам'ятних знаків, постаментів тощо.

Особлива роль в архітектурі до оказій відводилася кальваріям, до складу яких належали костели і каплиці, інші споруди, як-от придорожні хрести, колони з скульптурами святих, що мали на меті означити найважливіші місця, пов'язані із муками Христа. Усі споруди розміщувались у менш чи більш довільному зв'язку відносно плану давнього Єрусалима та його околиць. Першим таким зразком була Зебржидовська кальварія (1604). Планувальна схема міста Станиславова від заснування 1662 року ідеологічно пов'язувалась із маріїнським культом та ідеями кальварії [11, с. 48; 12, с. 20–22]. Храми різних конфесій розміщувались в східній та західній частинах міста, залежно від походження обряду, тож місто символічно перетворювалось у карту конфесійного макрокосмосу. Здійснення такого роду композицій свідчить про проникнення в містобудівництво регіону естетики бароко, що сприймала світ, як «чудесну ідею», «Божественний театр», та театралізовано його відображала [2, с. 653]. У пізніші роки ця метафізична схема доповнювалась новими об'єктами, що посилювали її зміст. Так, площа перед Колегіатою була прикрашена фігурою Богородиці на високій колоні (1739), за Галицькою брамою (тепер перехрестя вулиць Дністровської та Галицької) кам'яною фігурою Яна Непомука (1742), на Тисменицькому передмісті 1730 року в подяку Богові за відступ чуми було встановлено скульптуру Спасителя з Земною кулею в руці та написом : «*Salvator mundi, salva nos*» [13, с. 79].

Окремою формою оказіональної культури краю були процесійні ходи. У них чільна функція відводилась відповідним іконам – феретронам. Вони переважно, двосторонні, великих розмірів, декоровані різьбою або ризами. Ці твори належать до комплексів позаіконостасних пам'яток іконопису і дотепер залишаються важливим компонентом церковного обряду в його духовно-мистецькому вираженні [8, с. 2]. Іконали функцію процесійних ікон переймали на себе чудотворні, яких була велика кількість на території України впродовж віків. Вони залучались до різноманітних церковних процесій як найголовніші святині, тобто в певні моменти також ставали процесійними. В історичних джерелах є опис процесії, що відбувся у Станиславові 1717 року з нагоди беатифікації бл. Францішка².

У колекції Музею мистецтв Прикарпаття зберігаються феретрони з XVIII ст., найдавніший датується 1740-ми рр. (с. Різдва, Галицького р-ну, кат. №21). Двосторонній феретрон «Благовіщення, св. Миколай» з церкви Об'явлення Івана Богослова с. Воскресінці, Рогатинського р-ну, написаний коштом місцевого пароха Григорія Камінського, про що свідчить фундаторський напис на масивній підставці (Рис. 1). Образ є характерним прикладом «латинізації» греко-католицьких церков у другій половині XVIII ст. Іконографічним зразком для сцени «Благовіщення» слугувала гравюра західноєвропейського походження, варіації якої зустрічаються у мідьоритах Й. Гочемського (видання почаївської Лаври), малярстві отців-василіян та скульптурі Матвія Полейовського (Скульптурна група «Благовіщення» у вівтарній частині Вірменського костелу Станиславова).

Ще один феретрон кінця XVIII ст. із зображеннями «Непорочне Зачаття, Богородиця Єлеуса» (Рис. 2), походить, очевидно з костелу св. Апостола Варфоломія. Дерев'яний костел був збудований у Тлумачі в 1721 році, в 1874 році через побудову нового мурованого дерев'яний перенесли до Вікнян. Образ овальної конфігурації, має ажурне, витягнуте до гори обрамлення у вигляді галузок та квітів, завершене криптограммою Марії. Через вагомні втрати визначити сюжет зворотньої сторони феретрону сьогодні практично неможливо. Фото з архівної колекції музею, виконане у 1980-х рр. переконує нас у погрудному зображенні тут Богородиці, правиця якої обіймає ноги Богонемовляти, що сидить на лівому передпліччі (Рис. 3). Лінії абрисів витончені, долони рук видовжені, лики трактовані експресивно, бгнки одягу – динамічно, ламаними лініями.

² «Процесія вийшла з костелу отців тринітаріїв і через Ринок направились до Колегіати, в якій великий вівтар був прикрашений адамашком з гербами Франції, Польщі, Русі, Галицької землі і дому Потоцьких. На багатому прикрашеному чотирикінному ридвані везли образ бл. Францішка. Оточувала його охорона з молодих вершників у лицарських обладунках. Під час церемонії учні нижчих шкіл співали гімни, благословляючи св. Францішка. Перед упряжжю йшло духівництво всіх обрядів, за ним – братства і цехи, двір воеводи, велика кількість шляхти і міщан. У цей день відчитано беатифікаційне бреве, учні риторики декламували в костелі гімни, складені на честь святого, а перед брамою резиденції дали дві сценічні вистави» [15, с. 40].

Феретрон «Новозавітна трійця, Св. Миколай», позначений рисами академізму, зберігається у експозиції Івано-Франківського краєзнавчого музею. Образ овальної конфігурації. Має складне ажурне рокайлеве обрамлення, підставка у вигляді пласкої двоголової арки на квадратних опорах. На тілі підставки два квадратного січення отвори для палиць під час процесії. Аналогічний вказаному сюжет вміщений на двосторонній хоругві з ММП, що походить з середини XIX ст., церква Св. Духа (1596), м. Рогатин (Кат. № 52).

На теренах Станиславівщини поки що не вдалось віднайти описи облаштування коронаційних процесій у XVIII ст., та достеменно відомо, що цей вид оказійної архітектури тут був добре відомий, оскільки як вельможі, так і простолюди приймали участь у відомих коронаціях в Луцьку та у Львові.

Так, у 1748 р. Папа Римський Бенедикт XIV видав декрет про коронацію ікони Луцької Богоматері. Процес відбувся 8 вересня 1749 р. До міста прибуло багато єпископів, найзначніші особи Речі Посполитої, в тому числі керівник польської армії – гетьман великий коронний Юзеф Потоцький (1673–1751) – власник Станиславова. Відомо, що для дійства на території домініканського монастиря в Луцьку спорудили триаркову каплицю, що мала відображати уявлення про функції ікони-покровительки – у небесному, земному і підземному царствах. Арки каплиці доповнювались розписами із зображеннями святих і емблематичними гаслами, серед яких: «Вогню і стріл татар нехай Луцьк не боїться – його покриває тінь Діви», «Буду муром мідним міцним» тощо.

У час коронаційних дійств Львівської Богородиці³ 1751 р. за наказом того ж гетьмана Йосипа Потоцького прийшли військові підрозділи і стали табором на Білогорщі [10]. Війська забезпечили порядок й надали блиску урочистостям, артилерія салютами й феєрверками піднімала настрій учасникам. Опівдні, тридцятого червня, в середу храмові дзвони Львова сповістили про початок свята. Із престолу церкви св. Антонія на Личаківській вулиці було взято папські корони і хресним ходом перенесено до монастиря домініканок на вул. Коперніка, де вручено коронаторові – Миколі Вижицькому, який переніс їх на поле коронації і помістив в пишному наметі, надісланому князем Радзивіллою з Несвіжа. Вранці першого липня Львівську Одігітрію було поміщено у вівтарі висотою у тридцять стоп, поставленому серед поля, і там після Служби у супроводі артилерійських салютів відбувся акт коронування Божої Матері Провідниці. Потім хресним ходом через вісім тріумфальних арок образ було внесено у нову каплицю домініканського монастиря, а після закінчення будівництва костелу Тіла Христового поміщено у головному вівтарі. Шлях коронації прикрашали численні піраміди із зображеннями «представників різних народів», що тримали у руках щити «чудес Богородиці» [10]. Зображення супроводжувались «похвалою» у вигляді текстів різними мовами – латиною, польською, французькою, вірменською, церковнослов'янською, єврейською тощо.

Не маємо відомостей про походження та дату коронації образу «Богородиця Одігітрія» (сер. XVII ст.) – ІФКМ, Кн – 5257, і – 18, однак можемо стверджувати про її галицьке походження. Ікона належала до намісного ряду іконостасу, мала накладну різьблену раму. Образ Богородиці спрощений, але виразний та підкреслено урочистий. Одяг трактований загалом в класичній манері, відмінним є використання золотистого гіматію Христа (замість традиційного блакитного); колоритною деталлю стало зображене червоно-блакитне намисто на шиї Богородиці. Накладні корони ажурні, срібні (Іл. 5).

У «Словнику географічному» є стаття про пишний феєрверк у палаці Потоцьких 1729 р. на честь народження дофіна (сина Людовика XV Бурбона та Марії Лещинської): «... феєрверк являв собою два колоси⁴... на одному з них були бурбонські лілії і риба дельфін, а біля нього геній Франції, на другому – геній⁵ польської корони з гербами Польщі та Литви, а між ними гербова корона французької королеви (Венява Лещинських). Між колосами можна було побачити колиску, прикрашену короною. З колоски здіймалось прекрасне сонце, а над ним здіймався Сатурн, який повідомляв світові про настання золотого віку» [18, Т. I, с. 201]. Зберігся також опис освячення уніатської церкви в містечку Городенка [6, с. 65], в пам'ять про що також відбувся феєрверк, а канівський староста Микола Потоцький встановивobelіск, запроєктований капітаном Дальке.

³ Образ належить до найдавніших в іконописній історії Русі. За переказами, привезений князем Володимиром з Константинополя і подарований його нареченій Ганні. 1133 р. перевезена Ярославом Осмомислом до Галича, 1230 – до Львова, де 1250 р. вміщена у капелі Йоана Предтечі. З 1270 р. капела стала частиною домініканського монастиря, через що ікона стала називатись Домініканською Богоматір'ю. За останніми дослідженнями, образ датується XIV – XV ст., що свідчить про його підміну на котромусь із етапів.

⁴ Тут і далі назва використовується для позначення статуї, що перевищує розміри натури.

⁵ Статуя з крилами.

Неможливо також не зауважити ще одного особливого тогочасного захоплення – пістету до «трупної урочистості», що породило низку явищ, об'єднаних терміном «castrum doloris» (лат. фортеця скорботи). У XVIII ст. цей об'єкт із простої капели перетворився на пишний ансамбль, який, крім архітектурних форм, активно залучав решту мистецтв: живопис, пластику, піротехнічні прийоми, панегіричну поезію та драму.

До поховання Станіслава Потоцького, що загинув у битві при Відні (1683) у Станиславові споруджений «тріумфальний монумент із двома коронованими колосами безсмертної слави». У панегірикові каноніка Казимира Лесьовського, ректора місцевої академії, з притаманним історичній епосі пафосом перелічувались заслуги померлого [5, с. 31]. Емоційна наснаженість тексту, складна метафорична образність парадоксально сполучалися в ньому з доцільною продуманістю побудови, наданням композиції важливих змістових функцій та прагненням наситити текст гранично можливою кількістю показових і переконливих фактів.

Докладний опис поховальної декорації, чи, швидше, сценографії поховання великого коронного гетьмана Йосипа Потоцького (пом. 1751), залишений її автором Павлом Гіжицьким як «*Dyariusz czterodniowego Pogrzebu Józefa z Potoka Potockiego Kasztelana Krakowskiego Hetmana Wielkiego Koronnego w Stanisławowie, w Kościele Kollegialnym, Anno 1751 expedyowanego [...], Roszajów 1751*»⁶. Польський дослідник Анджей Бетлей стверджує, що Павло Гіжицький був також автором *castrum doloris* Ядвіги Загоровської (1725), Томаша Юзефа Замойського (1726), Казимира Олександра Потія (1729), Міхала Сервація Вишневецького (1745), Павла Карла Сангушка (1750) [14, с. 29–32].

Згідно з рукописом «*Dyariusza*», «усю пропорцію костелу дорійського стилю завішено новим порядним пурпурним адамашковим кармазином з золотими, широкими та важкими галунами, золоченими дармовисами та вишуканими небесно-синіми оторочками, що досягав купола». За пізнішими описами, залишки адамашку існували в Колегіаті ще у 70-х рр. XIX ст. [5, с. 20]. З карнизів звисали розкішні фестони у «сусідстві яскравих фунтових свічок». Пілястри оздоблювались золоченими листами. Великий вітвар прикрашений був у тій же манері «кармазиновим оксамитом із золоченими галунами... Вони акомодувалися від павіментів аж до костельних карнизів так, що вся структура вітваря за симетрією архітектури дистингувалася дорогими оксамитками при гарній та щедрій ілюмінації ...» [5, с. 97]. Решта тридцять чотири вітвари Колегіати (із яких двадцять три були створені спеціально до похорону!) були прикрашені родовою «Пилявою» та прикрашені у той же спосіб. Храм був розділений для меси різних обрядів (латинського, уніатського, вірменського), що, на нашу думку, підкреслювало розуміння світової гармонії громадськістю міста середини XVIII ст.

Особливе місце в декорації костелу надавалось катафалкові, який мав форму квадратної цитаделі з чотирма бастіонами, «ліктів на дев'ять довжини та ширини під колір сапфірового мармуру із золоченими нитками, із визолоченими пластинами та листами, із пристосуванням сапфірового поля до золотої Пиляви», завішаний щедро золоченими та в різьбленому обрамленні геральдичними емблемами. На чотирьох бастіонах були встановлені чотири скульптурні колоси, золочені та поліхромовані, що ніби «збудили з гробу достойників з дому ясновельможних Потоцьких – останніх вельможних коронних гетьманів» (Рис. 3), оздоблені золоченими таблицями з емблематичними написами⁷. Крім того, були споруджені спеціальні підставки та табурети, золочені та встелені оксамитом, на яких були виставлені численні ордени та зброя покійного, коштовна зброя. Посеред цього всього покоїлася «мистецьки виконана, коштовна труна, уся в золоті». В головах розміщувалась велика срібна бляха, золочена та прикрашена ангелами. На блясі містився мальований ще за життя портрет покійного, написаний, на думку А. Бетлея у Львові чи в Варшаві (Рис. 4). Автором обрамлення портрета був відомий варшавський золотник Саломон Гардвальдт [14, с. 31]⁸. У

⁶ «Діаріуш чотириденного поховання с. п. їх милості пана Йосипа з Потока на Станиславові, Бродах, Збараському князівстві та Немирові Потоцького – краківського каштеляна, великого коронного гетьмана. Писано в Станиславові, в колегіатському костелі, експедиовано 1751 року, без місця друку і року в аркушах, числом карток 18. Зберігались у бібліотеці отців-домініканів у Підкамені», опубліковано у згадуваних «Пам'ятках» Садока Баронча [5, с. 79–82].

⁷ Фігури з *castrum doloris* 1773 були переміщені поміж вітварів Колегіати. По ліквідації костелу 1962 року знаходяться в кількох музейних експозиціях: Музеї мистецтв Прикарпаття, Львівського історичного музею, Львівської картинної галереї (музей-заповідник «Одеський замок»).

⁸ Вказаний портрет виконаний в реалістичній манері; в овалному полі. Срібне обрамлення у вигляді композиції зі схилених штандартів, алебарди, булави, кіраси, двох зажурених путо (ангел внизу із опущеною

цій труні містилась ще одна – оксамитова з золоченими галунами, що вміщувала набальзамоване тіло. Над усім катафалком попід самий купол здіймалося дорогоцінне шатро.

Загальна програма мала на меті прославити достоїнства роду Потоцьких і підкреслити політичні та фундаторські справи померлого, представити його як видатного діяча держави. Декорація була насичена християнсько-бароковою символікою у вигляді орлів з картушами, геніїв, елементів геральдики, лицарських обладунків, цитат з античних та біблійних текстів. Усі названі елементи «castrum doloris» повторювались тією чи іншою мірою Гіжицьким у його попередніх роботах, що дозволяє приписати авторові ще один з того типу декорацій – castrum, виставлений у Збаражі з приводу смерті Станіслава Потоцького (1760) [14, с. 32].

Слід зауважити, що Павло Гіжицький не був оригінальним у своїх творіннях, елементи та загальна програма яких були описані у підручниках XVII ст. з архітектури «okazjonalnej» [14, с. 31], у тому числі поховальна декорація Кароля Фердинанда Вази, з чім іменем і вживається термін «бароко у Польщі» (Рис. 5) [17, с. 88].

Доречно припустити, що декорація готувалась ще за життя покійного, можливо, за його ж погодження проекту. Сам єзуїт Гіжицький, швидше за все, був тільки проектантом «castrum doloris» і не брав особистої участі при його складанні, як це було попереднього разу при похованні тіла та серця його патрона – Павла Кароля Сангушка. Тож виконавцями декорації були найняті Станіславом Потоцьким місцеві майстри.

Свідком театралізованого поховання був вихованець станіславівського колегіуму єзуїтів Франтішек Карпінський. Пізніше він описав цю подію у своїх спогадах із «сарматським» пієтетом. Важко уявити, але до невеликого як на теперішні мірки міста з'їхалося 10 єпископів, 60 каноніків, 1705 священників, а скільки зібралось шляхти – то її неможливо було порахувати. Поет називає рід Потоцьких «дуже розгалуженим та найвідомішим на той час» [5, с. 108]. Також додає, що війська нагромадилося стільки, що в ті віки можна було побачити лише на коронаціях королів та при несеннях чудотворних образів. Поминальні урочистості тривали два тижні, а найзавзятіші гості пили за упокій померлого гетьмана аж три місяці⁹.

Побожність громадян міста була надзвичайною, що часто відображалось у театралізованих містеріях. У них брала участь вся спільнота, не розділяючи віруючих на конфесії [5, с. 68–69]. Від Садока Баронча нам відомо про численні у XVIII ст. «дружини побожних пілігримів», щедрі фундації міщан (переважно католиків) до Манявського скиту, Зарваниці, відомої тоді образом Христа Спасителя. Прощі відбувались до Тисмениці – на урочистості св. Каетана у вірменському костелі та на Різдво Богородиці до домінікан, до Лисця, також відомого своїм образом Богородиці [5, с. 114].

Важливість значення оказіональної архітектури пов'язана із світоглядом та ідеями цього періоду у житті мешканців регіону. В культурі краю представлено кілька її відмін, а саме: процесії, коронації, феєрверки, кальварії, «castrum doloris». Усі малі архітектурні форми існували лише у тісному зв'язку з містобудівництвом, храмовими домінантами, іншими візуальними та пластичними мистецтвами і пов'язані також з ідеями мілітаризму, релігійності, сарматизму. Характерною особливістю регіону є універсальність та центральність культових споруд: залучення до загальної програми пам'яток не лише римо-католицької віри, а й інших християнських гілок – уніатської української та вірменської. Протестантизм вимагав інтелектуального, раціонального пізнання релігійних істин, католицтво – дії через віру та чуття.

до долу пальмовою галузкою, угорі – обіймає корону князя Священної Римської імперії)срібному. Тепер зберігається у музеї міста Любачів, Польща.

⁹ Родинний костел (колегіата) був оббитий червоним адамашком до висоти карнизів. «Від костельних дверей аж до катафалку, на кільканадцять кроків, зумисне призначалася площадка з колом для того, щоб військові богатирі, падаючи з коней, побільше вчиняли шуму. Тоді я вже отримав стільки вражень, що навіть жалівсь отцеві за Божу кривду, коли заради чоловіка – гетьмана зробили з Божого дому стайню. В'їжджали тоді найшвидшим кінським скоком до костелу найзначніші лицарі, і кожен із них хрестив списом на гербі, що стояв у ногах гетьманської труни. А другі – шпаги ламали, треті – кидали палаші, четверті – стріли, п'яті – хоругви, шості – бунчуки, сьомі – штандарти і т. д. Кожен, скинувши зброю до ніг катафалку, падав з коня і вдавав жаль за своїм гетьманом. Двом із тих богатирів, що впали дуже невдало, бо зрушили хоругви зі штандартами та погасили катафалкові свічки, такий жаль удався якраз найліпше, бо при падінні вони були вже добряче підхмеленими» [5, с. 109].



Рис. 1 Двосторонній феретрон с. Воскресінці «Благовіщення, св. Миколай».



Рис. 2 Феретрон з с. Вікняни «Непорочне Зачаття, «Богородиця Єлеуса»



Рис. 3 Феретрон з с. Вікняни «Непорочне Зачаття, Богородиця Єлеуса»



Рис. 4 Портрет Йосипа Потоцького



Рис. 5 Джованні БатістаGisleni. Castrum doloris короля Карла Фердинанда Вази у єзуїтському костелі Варшави, 1655

1. Александрович В. Три документи до історії львівської скульптури 1730-х рр. / В. Александрович // Ковчег. Науковий збірник із церковної історії. Число 2. – Львів, 2000. – С. 339–346.
2. Бабій Н. Відображення філософії бароко в містобудівельних принципах Станіслава / Надія Бабій // Народознавчі Зошити: Двомісячник ІННАНУ. – 2010. – Вип. 5–6. – С. 652–658.
3. Бабій Н. Традиції бароко в культурі українського Прикарпаття / Н. Бабій // Вісник ДАККІМ : Наук. журнал. – 2010. – № 2. – С. 99–102.
4. Бабій Н. П. Художня культура доби бароко в католицьких пам'ятках Івано-Франківської області [Текст] : Автореф. дис. канд. мист. : 26.00.01 / Бабій Надія Петрівна; Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2014. – 16 с.
5. Баронч С. Пам'ятки міста Станіслава / Садок Баронч; [пер. з польської Романа Процака]. – Івано-Франківськ : СІМІК, 2007. – 143 с.
6. Возницький Б. Микола Потоцький староста канівський та його митці архітектор Бернад Меретин і сницар Іоан Георгій Пінзель / Б. Возницький. – Львів : Центр Європи, 1997. – 160 с.
7. Грабовецький В. Джерела до вивчення історії міста Івано-Франківська феодального періоду / В. Грабовецький // Тези обласної науково-практичної конференції, присвяченої 325-річчю заснування м. Івано-Франківська. – Івано-Франківськ, 1987. – С. 62–64.
8. Дундяк І. Процесійні ікони Західної України XVII–XIX ст. (походження, іконографічні та художні особливості): дисертація канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Ірина Миколаївна Дундяк. – Львівська академія мистецтв. – Л., 2003.
9. Історія українського мистецтва: у 5-ти т. / НАН України, 1–90 ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник; ред. т. Д. Степовик. – К., 2011. – Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. – 1088 с.
10. Матлашенко Н. Корновані ікони Львова / Наталя Матлашенко, Микола Хмільовський // http://theology.in.ua/ua/relig_tourism/religious_region/40926/.
11. Кравцов С. Містобудівельні принципи та семантика деяких міст Галичини 17 ст. / С. Кравцов // Українське бароко та Європейський контекст. – К., 1991. – С. 45–49.
12. Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею : путівник-каталог / В. Мельник. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2007. – 224 с.
13. Шарловський А. Станіславів і Станіславівський повіт з погляду історичного та географічно-статистичного / Алоїз Шарловський; [пер. з польської Тетяни Буженко]. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2009. – 176 с.
14. Betlej A. Castrum doloris Jysefa Potockiego 1751 r. / A. Betlej // Мат-ли міжн. наук.- практ. конференції [Станіславівська Колегіата: між минулим і майбутнім 1672 – 1703], (Івано-Франківськ, художній музей, 9–11 вересня 2003р.) – Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2003 – 90 с. – С.29–32.

15. Babiy N. Baroque churches of Ivano-Frankivsk / Nadiya Babiy // Spheres of Culture: Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies. – Lublin, 2012, Vol. 1. – S. 275–286.
16. Chrościcki J. Architektura okazjonalna XVI–XVIII wieku w Polsce / Juliusz Chrościcki // Treci dziela sztuki. – Gdansk, 1966. – S. 215–234.
17. Miłobedzki A. Zarys dziejów architektury w Polsce / A. Miłobedzki. – Warszawa, 1968. – 366 s.
18. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich: T. 1–11. – Warszawa, 1880–1892.

Всестороннее изучение численных и разнообразных форм ocasionальной архитектуры XVIII в. – одно из заданий, которое стоит перед исследователями украинского искусства и культуры. Эта проблема имеет несколько аспектов, среди которых – изучение исторических хроник об обустройстве специальных событий (коронаций, отпусков, похорон и т. п.) и исследование музейных фондовых коллекций для выявления соответствующих артефактов. В статье освещены формы ocasionальной архитектуры XVIII в., которые были распространены в регионе.

Ключевые слова: барокко, ocasionальная архитектура, Станиславовщина.

The study of multiple and various forms of occassional architecture of the XVIIIth century from multiple prospectives is one of the tasks of the researchers of the native art and culture. This scientific problem has several aspects. Some of them include the study of historical chronics that describe carrying out of special occassions (coronations, indulgences, funerals, etc.) and the study of museum collections in order to find respective artifacts. The article covers the forms of occassional architecture of XVIII century that was common in the area.

Key words: baroque, occassional architecture, Stanislav region.

УДК 745/749

Олена Дяків

ДЕКОРАТИВНА КУЛЬТУРА. «ВТОРГНЕННЯ ТАЛАНТУ»

Автор статті ввела в науковий обіг значний корпус творів декоративно-ужиткового мистецтва, визначила проблему часткового згасання промислу та існування його форм кінця XX – початку XXI ст. Виявила об'єктивні причини відродження та переходу від традиційно усталених архаїчно-типологічних форм до вишуканої ужиткової декоративності.

Ключові слова: декоративна кераміка, стилізація, скульптурна композиція, баняк, макітра, графін.

Транслявання культурно-духовного надбання в часі не є прогнозованим і не відомо в чому, в якому місці і від якої форми воно виникне. Це явище означене «стрибками» викликаними, як різними зовнішніми факторами, так і внеском-«вторгненням» окремих талантів, їх ініціативою, індивідуальним вкладом одиниці, що стає орієнтиром для учнів і послідовників [3, с. 115].

Дослідники кераміки у своїх дослідженнях акцентують увагу на творчому методі – ознаці образності. Голубець О. розглядаючи професійну кераміку Львова відмітив, що львівські митці «...прагнули переосмислити, відродження і розвиток традицій на рівні професійного мистецтва» [1, с. 18]. Питання методів і засобів актуальне для розвою осередків народного мистецтва, без них немає творчості, інноваційності, зрешту нової естетики. Лашук Ю. у вислідах покутської кераміки виводить особливий панестетизм творів Бахматюка О., Баранюка І., коломийського мискарського осередку, яких об'єднує логічно-сюжетний і емоційно-орнаментальний лад.

Явище художньої декоративності в різні десятиліття XX ст. притаманні таким відомим керамічним осередкам як Опішнянський, Васильківський, а також виробам Львівської кераміко-скульптурної фабрики художнього фонду і це як визначає дослідник української народної кераміки І. В. Сакович «...підвищення декоративності виробів, художньої виразності скульптурних образів, найбільш повного використання пластичних і декоративних можливостей матеріалу...» [4, с. 79].

© Дяків О., 2015.

Прояв образно-декоративної неповторності (вислів Ю. Лашука) в осередку починається з 1950-х рр. [3, с. 18–19]. Культурологічна субстанція закладена ще в середині XIX ст. і в часі осередок проіснував до наших днів. Культуро-генетичні корені сприяли виявленню видових ознак «стильового канону», що притаманний тільки цьому осередку, через трансляцію традицій гончарства та збагачення молодим поколінням гончарів. Витоки неповторної декоративності йдуть від психології відчуття терену сформованого на естетичних та етичних засадах, які дооформлюють філософський творчо-ремісничий процес гончарної спільноти. Закладені умови розвитку через традиції виготовлення ужиткового посуду дозволили зберегти техніку та стилістику, а подальше вдосконалення технології обробітку пластично-декоративним оздобленням у 2005–2014 рр. підтверджує образну неповторність виробів. Серед гончарів осередку інноваційним підходом виокремлюється родина Макар (батько і два сина). Макар Орест Миколайович народився у 1960 р. в сім'ї Миколи та Марії Макара і з 80-х рр. XX ст. починає займатись декоративною керамікою чому сприяло навчання в Косівському технікумі, де у 1979 р. закінчив відділення художньої кераміки. Цю ж освіту здобув і старший син Любомир. В творчості Ореста Миколайовича немає безпосереднього зв'язку з традиціями осередку, декоративну кераміку виготовляє за допомогою гіпсових форм, а виражальні засоби запозичує зі станкової скульптури. В керамічній пластиці виконані тонко промодельовані скульптурні зображення собаки, kota, слона тощо, в яких кольору відводиться узагальнене значення. Особливої уваги заслуговують керамічні рельєфи, композиції яких насичені дрібними деталями і відрізняються тонким опрацюванням форм. В доробку майстра є декоративно-ужитковий посуд з рельєфною наліпкою. Такі деталі органічно доповнюють форму посудини, а в композиційному вирішенні помітний вплив традицій народного мистецтва та вміння художника-професіонала.

Індивідуальною манерою та оригінальною інтерпретацією здобутків традиційного гончарства виокремлюється декоративна кераміка Любомира Макара, який своєю творчістю сприяє збереженню і розвитку гончарних традицій осередку. Л. Макар позбувається певних обмежень, вільно трактує форму, яку формує на гончарному крузі. Традиційні форми стають основою для ліплення. Великі порожнисті об'єми перетворює в зооморфні фігурки («Гусак», «Баран»). Цей декоративний посуд має ужиткове призначення – для вина – великі за об'ємом від 3 до 50 літрів. Зображення трактовано умовно, великі деталі голів диспропорційні і спрямовані на емоційне сприйняття задуманого образу. У цих творах декоративний образ має відверту деформацію, що споріднює їх з традиційною керамічною іграшкою. Присадкуваті розширені до низу посудини, кришечка у вигляді гротескної голови гусака та вівці, доповнені ліпленням одягом (шапкою, кожушком та вишитою сорочкою), розведені в бік рукави слугують вушками. Фактурна передача деталей одягу, зокрема вовняного кожушка та сорочки, стилізація деталей голови влучно доповнюють образне сприйняття виробу, адже всі виражальні засоби підпорядковані продуманому застосуванню природних властивостей глини. Індивідуальний творчий вклад майстра для гончарівського осередку є певним орієнтиром, знайдені ним засоби художньої виразності керамічної форми вражають гармонією інтерпретованих форм і декору. Основою методу є узагальнення засобом – стилізація, через довільну зміну пропорцій, а іноді деформацію, що посилюють емоційне сприйняття образу. Узагальнені великі форми виробів послугують основою для синтезу формотворення та декорування. Так макітру прикрашає скульптурна композиція «Вертеп» майстер по своєму інтерпретує цей сюжет. Умовно трактовано фігурки колядників з певною деформацією образів. Центральний персонаж-колядник із зіркою розвернутий на глядача, коза та третій персонаж з ложкою лізуть всередину макітри – все це пропущено через призму гумору.



Любомир Макар. Макітра. 2014 р.

Для автора властиве відчуття матеріалу, завдяки якому транслюються емоції породжені мрійливістю («поетизована умовність» вислів Ю. Лашука), відчутна його присутність у світі мрій, поезії, що линує з його рук [3, с. 129]. Лаконічний естетизм властивий виробам, адже автор не використовує поливи, а збагачує форму виробів декоративними засобами – ліпкою, риткуванням. На формах мисок, баняків, макітер, глечиків вони окреслюють красу їх пластики, пропорцій. В кожному виробі добре знайдені декоративні акценти, як от у широких макітрах, баняхах прорізним методом нанесено на покритку геометричний орнамент доповнений масивними «капельками», «колами» та «смугами». Фактурний прийом настільки добре знайдений, що декор нагадує різьблення по дереву, але в іншому матеріалі. Таке декорування настільки органічне для керамічної форми, що вона претендує на самостійну оригінальність. Знайдена майстром особлива декоративність почерпнута з середовища рідного осередку, від гончарівських ремісників носіїв «...цієї естетичної, успадкованої і виробленої в селянському середовищі декоративної культури...» [3, с. 51]. Витоки такого декоративізму йдуть від пам'яток ХІХ ст. під поливних розписів, ріжкованого та фляндрованого малярства. В їхньому арсеналі застосовується простий і обмежений арсенал засобів: смужки, кривулі, риски та крапки [2, с. 210].



Любомир Макар. Баняк. 2014 р.

Принцип компоновання декору по формі – концентричний, характерний для полив'яних мисок Товстого, Бережан, чим і пояснюється погодженість і відповідність із застосованою на них орнаментикою. Ця узгодженість є свідченням декоративного хисту, стійкості і давності творчого канону. Знайдені орнаментальні форми синтезуються з усталеними формами посуду. Відбувається декоративне збагачення через інтенсифікацію творчого процесу професійного художника з досвідом народної культури, через пізнавальний фрагмент – фразату. Діалог традиційних для осередку архаїчних форм і сучасного декорування, їх принципова рівність утворюють видову ознаку за якою пізнається творчий почерк майстра. Такий творчий синтез реанімував життя осередку через новаторське вирішення, що тісно пов'язане з етнокультурою, художньою спадщиною екосередовища.

Інтенсифікація творчого процесу – найбільш цінне для існування осередку, адже з'явилась спрямованість творчої програми гончарів, подальший шлях. Окрему групу від декорованих геометричним орнаментом утворюють вироби з ліпленням рельєфним рослинним декором. Це ужиткові вироби баньки, баняки, макітри, графини тощо. Улюбленим мотивом є виноградне гроно з листям, яке розміщене по опуклій поверхні посуду.

Укрупнені форми декору концентрично розміщені по формі і перериваються у місцях носика, кріплення ручки і композиційно розташовуються нижче. Майстер досконало відчуває архітектоніку виробу, грайливо поєднує широкі об'єми з витягнутими вишуканими шийками-горловинами з масивними кришечками, ручками. Для баняків і макітер характерним є опуклий пружок, широкі вінця і невелика висота виробу надають особливої пластики виробу завдяки стрімкому зменшенню форми (куляста або навпаки) до вузького дна. Така художня ритміка форм асоціюється з певною архітектонікою – це новітньо, гармонійно і творчо.

З пасивних в художньому сприйнятті ужиткових форм вони трансформуються у вишукані форми інтер'єру зі своїми етно і еко акцентами. Ці твори стають душею цього інтер'єру, емоційною програмою дійства життя. Вироби майстра впізнавані. Іноді функційна частина посудини (сільниця)

невелика, зате шийка та кришка утворюють значно більшу форму, ніж вичеревок надаючи їм декоративної значущості.



Любомир Макар. Глек для вина. 2014 р.

Насичена формотворча варіативність, несподівана тектоніка ужиткових виробів та застосовані для їх створення засобів і методів надає їм нової декоративної пластики. Питання творчого методу актуальне для розвою осередку народного мистецтва, без них немає «сплеску» творчості, унікальних ідей, що породжують декоративну образність.

Ознаки панестетизму сформульовані доктором мистецтвознавства Лашуком Ю., для якого притаманні благородна простота, структурність і образна ясність, що наклались на поетичний реалізм художньої мови. Це явище сприймається через атмосферу святковості, містерії у творах Макара Л., яку підсилюють алегоричні образи птахів, тварин, колядників, що доповнені ліпленням декором. Відбулось осмислення і осягнення народної творчості, де просте і побутове опоетизовується.

Висновки. Творчість майстра об'єднує стиль, послідовність трактування форм, декоративних мотивів, окремих елементів, що емоційно збуджують своєю художньою подачею. Сила і образність майстра в коренях, які ведуть до «пам'яті» осередку, до архетипів західно-подільської кераміки XIX – XX ст. В творах досягнуто узгодженості сюжетно-оповідного моменту з орнаментально-декоративними засадами.

1. Голубець О. М. Львівська кераміка / О. М. Голубець. – К. : Наукова думка, 1991. – 120 с.
2. Дяків О. В. Художні особливості декоративного мистецтва Західного Поділля XIX – XX ст. Історія, типологія, стилістичні відміни / О. В. Дяків. – Дис. канд. мистецтв: 17.00.06. – Львів, 2007. – 210 с.
3. Лашук Ю. Покутська кераміка / Ю. Лашук. – Опішне : Українське народознавство, 1998. – 160 с., іл.
4. Сакович І. В. Народна керамічна скульптура радянської України / І. В. Сакович. – К. : Наукова думка, 1970. – 86 с., іл.

Автор статті ввела в научний обиход значительное количество приведенный декоративно-прикладного искусства, обозначила проблему частичного угасания промысла и существования его форм конца XX – начала XXI вв. Выяснены объективные причины возрождения и перехода от традиционных архаично-типологических форм к изысканной прикладной декоративности.

Ключевые слова: декоративная керамика, стилизация, скульптурная композиция, кастрюля, макитра, графин.

The author introduced a scientific revolution considerable body of works defined the problem partial extinction fishery and its existence forms the end of XX – beginning of XXI century. Revealed reason objectively recovery and transition from traditional typological established archaic forms to fine crafts decoration.

Key words: decorative ceramics, stylization, sculpture, banyak, pot, carafe.

ВІДХІД ВІД КАНОНУ. САКРАЛІЗАЦІЯ БУДЕННОГО

Стаття є присвятою-визнанням, розповіддю про враження та емоції від побаченого, почутого, відчутого на виставці творів В.Красьохи. Збагнути творчість художника, пізнати глибинний зміст створених ним образів – головна мета статті.

Ключові слова: експозиція, сюжет, образ, колорит, гармонія, етюд.

В спілці художників м. Івано-Франківська відбулась персональна виставка творів В. Красьохи (2014), яка стала культурною подією, що привернула увагу небайдужих до мистецтва людей [1; 2; 3]. Наше знайомство з творчістю В. Красьохи розпочалось тільки ми ступили на поріг експозиційної зали, свіжий «подих землі», пахощі свіжескошеної трави, квітів, весняного дощу захопили нас в полон правдивого змалювання сюжетів про рідну землю, про святі далекі місця.



Студенти Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Зал Спілки художників Івано-Франківська 2014 р.

Подорож стежками одвічних цінностей – це шлях, яким йде митець в своїй творчості, фіксуючи взаємодію людини з природою, одвічну гармонію буття. Відчуті всеоточуюче почуття любові до всього земного та небесного ось найбільше досягнення, яке може подарувати художник своїми творами глядачу. З перших кроків по експозиційній залі ми розуміємо, що кожна робота зупиняє нас, запрошує відвідати мікросесвіт сюжету, дивує емоцією колориту, фактурно та текстурно дарує відчуття молекулярної структури майстерно переданого образу. Ось декілька студентів зупинились біля полотна «Жнива» (акрил, олія, 2009 р.), їх як і мене приємно бентежить нескінченність композиції, яка розтягнулась в діагональному поділі лінії горизонту. Мить праці двох жінок на жовтувато-охристомі тлі пшеничного полі та такого ж повітряного простору лаконічно і доцільно передає захоплення митця динамікою фактури рослин, одягу людей тощо.

Художник віднайшов велич та патріотизм у звичайних сюжетах з життя українських селян, передав національно-духовну ідею людини на землі, через працю усього людства. Переходячи до іншого полотна «Трапеза» (акрил, 2014 р.) потрапляєш в чисте насичене блакитно-сріблястими барвами середовище, в якому постаті робітниць в світлих хустинах на тлі охристої копиці сіна гармонійно контрастують з площиною землі в світло-сіруватих, брудних відтінках. Колорит творів художника різний, зумовлений не тільки натурними замальовками, а й світоглядним принципом, за яким майстер використовує певні кольори та їх відтінки для означення землі, повітряного середовища тощо. Це дає підстави стверджувати про напрацьовану символіку кольору з м'якими відтінковими градаціями від світла до тіні, з акцентуванням на кольоровому центрі, з тональним розпрацюванням планів полотен.

© Дяків М., 2015.

Тему одвічної селянської праці продовжує полотно «За стодолю» (олія, 2012 р.), в цій роботі як і в попередніх автор використовує прийом завищеної лінії горизонту і цим візуально збільшує та розширює передній план. Ще однією характерною ознакою живопису Красьохи є неоімпресіоністична подача сюжетів, яка полягає у створенні особливої манери передачі кольорової емоції за зразком художників-барбізонців. Саме з останніми можна провести аналогічне порівняння творів автора; першочерговим завданням є передача стану природи, людей в сюжеті, по-друге роботи викликають дуже сильні емоційні враження, що досягнуто завдяки складній кольоровій палітрі з тональними переходами, зі світловими контрастами, які формуються на фактурних поверхнях.

Справжні відчуття «живої природи» автор «ловить» як і багато художників пленеристів у відкритому діалозі з середовищем, спостерігаючи та замальовуючи, досліджуючи та аналізуючи у своїх етюдах красу та гармонію буття. Вражає монументальністю задуму полотно «Косарі» (олія, 1989–1990 рр.) по справжньому можна відчути дух ранку, коли на траві ще виблискує роса, а легенький туман не розвіяв усю містичність літньої ночі. Такий результат досягнуто завдяки перспективному виведенню чоловічих постатей, які одна за одною вириваються з сріблясто-сірого повітряного середовища. На великому передньому плані зосереджено ідею «землі» заповненої трав'яними стеблами, що граційно та ритмічно ніби колишуться від найменшого поруху. Це полотно стало центром виставкової експозиції, адже ще з дверей помічаємо його і намагаємось якнайшвидше підійти і оглянути. Звертаємо увагу на найдрібніші деталі – фактурно нанесений фарбовий шар, на рухи людей та ледь помітні силуети на самих задніх планах.

Серед етюдів автора вирізняються серії робіт присвячені Святій землі: Єрусалиму – «Єрусалим», «У гроба Господнього», «Церква св. Єлизавети», «Вознесенський жіночий монастир», «Храм Іоанна Хрестителя», «Панорама Єрусалима», «У Герасима Єгипетського», «Нагорний монастир», «Ріка Йордана»; Вифлиему – «Вифлієм», «Голгофа», «Гора Фавор», «Храм Преображення», «Храм праведної Фавіди», «Троїцький храм», «Вежа царя Давида», «Храм Успіння Богородиці», «Назарет»; Галилеї – «Храм 12-ти Апостолів», «Колодязь Марії Магдалини», «Галилейське озеро»; півостріву Сінаю – «Схід сонця», «Покровський жіночий монастир», «Гора св. Катерини»; Греції – «Урапополіс», «Порт Дафні», «Таверна», «Вотопед», «Каріос», «Дохіар», «Есхігмен», «Хіландар», «Ксіропотам», «Ксенофонт» та ін. В перелічених творах автор фіксує духовну велич святих місць Єрусалиму, Вифлиему, півострова Сінай, Галилеї, де відбувались знаменні події життя Христа. Його етюди містять факти духовного розвитку людства у вигляді певного місця або споруди, що так шануються віруючими. Одухотворена, сповнена чистими помислами Свята земля набуває дзвінкого, «сонячного» звучання в палітрі Красьохи, «живі» кольори чистої гамми планово увиразнюють світло та тінь, контрастно підкреслюють сутність середовища. «Святу землю» змальовано у співвідношеннях блакитного та жовтого, охристого та сіро-фіолетового, оливкового та синього; у відтінках «народженими» стихіями води, сонця, повітря. Знайдена митцем гармонія переходить на глядачів, через швидкі експресивні живописні мазки, вільну контрастну гаму та особливе кольорозвучання світлотіні. Біля таких робіт відчуваєш особливе пошанування до світогляду митця, до його правдивої творчості.

Якщо в серії робіт «Свята земля» Красьоха постає перед глядачем як майстер натурних замальовок, то в наступних творах ми бачимо філософію життя художника, що поєднує земне та небесне, виводячи своєрідну фабулу духовного початку з простих буденних речей. Певний символізм закладено в простий сюжет, що отримує чимале ідейне наповнення. Підходячи до кожної з таких робіт отримуєш частинку розуміння світогляду автора, ось наприклад «Взяття до неба Богородиці» (полотно, олія 2011 р.) всім відомий біблійний сюжет цієї події трактується, через символіку метафор. Пастух та корови дощового дня, повітряна маса середовища пронизана сріблясто-фіолетовою вологою і одразу приймаєш важливу для автора метафоричність передачі власних відчуттів, що ніби затверджує духовну подію, яка була і навіть в наш час твориться на землі. Йому важливо відчувати присутність Бога в кожній частині землі, і це прикметно в творі «Зішестя Святого Духа» (полотно, олія 2011 р.), де благодать сходиться на простих селян за роботою у вигляді сонячних променів. Лінію горизонту завищено масою сіна на якому розмістились люди, що майже своїми посталями торкаються сонця. Життєствердною в цій роботі є праця, яка возвеличує людину на землі і тим самим славить нас Божих створінь.

Варто відзначити своєрідність викладу сюжету художником в роботі «Успіння Богородиці» (полотно, олія 2011 р.), символізм простору осіннього пейзажу є тотожним настрою події. Застиглі в часі постаті селян, що копають картоплю є свідками, які на генетичному рівні пам'ятають,

відчувають усю трагічність дійства – смерть Матері Божої. Красьоха трактує кінець земного життя як початок нового духовного оновлення, показуючи нам глядачам в кутку композиції ледь помітну постать жінки з дитиною.

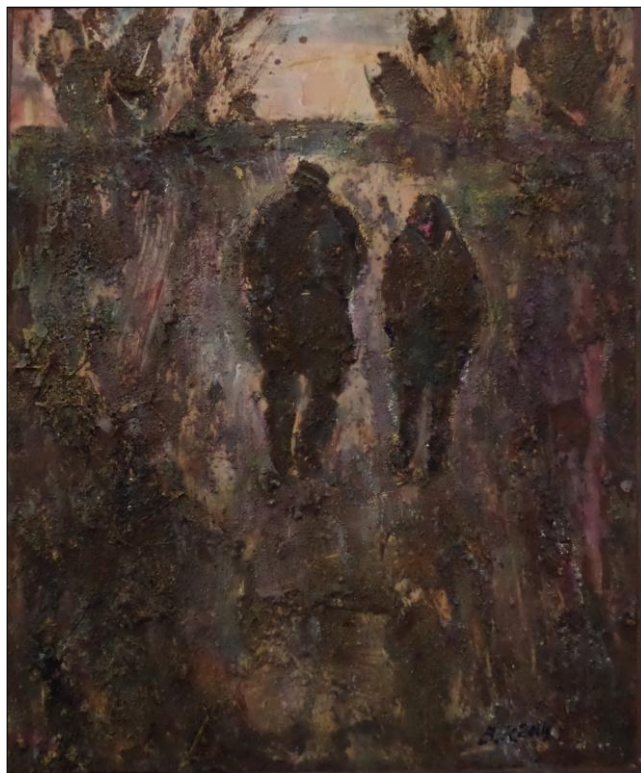
Роботи художника відмінні за змістовним наповненням, але виконані за стильовою та технічною манерою авторського живопису – колорит, силуєтна лаконічність, композиційне завищення або заниження лінії горизонту – цінні набутки, з яких викристалізовується сутність творчості митця. Отже в системі творення основними є три художніх начала, одне з яких колорит, а саме кольорова композиція створена на кольоровій гаммі певної теплохолодності. Своєрідність сприйняття митцем натурального зображення полягає через спорідненість відтінків (нюанс) малого діапазону є доказом майстерності, адже в обмеженій кольоровій палітрі майстер шукає широкий діапазон відтінків. З'являються надчуттєві кольорові поєднання, де гармонія визначається на рівні чистих та брудних, дзвінкх та глухих кольорових акцентів, що в сукупності з світлотним контрастом створюють чіткі силуетні образи без визначених індивідуальних ознак. Автор не приділяє уваги ретельному прописанню деталей, а навпаки намагається відійти від реалістичного зображення залишаючи тільки «натяки» та «важливі кольорові емоції». Така філософська подача розрахована на наші емоції: схвилювання, збентеження уяви глядача та розкриття художнього епосу творчості митця.

В роботах художника є нескінченна протяжність композиції – це відбувається внаслідок змалювання площинних або перспективних планів. Різноплановість композицій зумовлено мистецькою концепцією автора, що декламує змалювання «чистого простору» всеохоплюючим людським зором, де ідея емоційного, надчуттєвого сприйняття домінує над традиційним. Колір та фактуротекстура творів автора є доказом непересічного ставлення до вічних цінностей, через миті земного буття. Розгорнутий повітряно-річковий простір твору «Ранок на Поліссі» (полотно, олія, 1986 р.) фіксує ліричний настрій природи в момент пробудження усього живого, в тому числі і людей, що є маленькою її частинкою. Не губить Красьоха цього емоційного наповнення і в інших своїх роботах «Голдгофа» (полотно, олія, 2014 р.), «Різдво Христове» (полотно, олія, 2010 р.), «Благовіщення» (полотно, олія, 2010 р.), «Різдво Богородиці» (полотно, олія, 2010 р.), «Сестри» (картон, олія, 2009 р.) та інші.

Змістове та зображувальне наповнення творів не дисонує між собою, а навпаки логічно утворює гармонійну структуру образотворчої мови з чітким розумінням усіх її компонентів. Розглядаючи антологію творів Красьохи неможливо не помітити своєрідну зміну у подачі зображення, яке втрачає усяке земне значення і набуває форм символіко-трансформаційного характеру з очевидними ознаками життєвих роздумів. Така позиція автора призводить до ретрансляції явищ та подій минулого й сьогодення з площини критерій та ідей в площину реального відтворення. В останній ми розглядаємо складні інтерпретації на життєві теми: «Пам'ятник» (полотно, акрил, 2014 р.), «Адам і Єва» (полотно, акрил, 2014 р.), «Надбаня» (полотно, акрил, 2014 р.), «Притча» (полотно, акрил, 2014 р.), «Марія та Єлизавета» (картон, олія, 2010 р.). В цих полотнах автор увиразнює манеру фактуротекстурного живопису рельєфом форм зображення, змішуючи їх з гризалевою палітрою та силуетно точними контрастними акцентами.

В нашій подорожі по галереї образів створених Красьохою знаходимо сенс гармонійної світобудови за автором. Його складне та нетривіальне розуміння речей, підсвідоме нівелювання формою та систематичне прогнозування емоції веде до створення живописних метафор, в яких категорії людських цінностей займають чільне місце. Кожний твір автора це думка, що розвивається завдяки живописним засобам на полотні або картоні; хто заглиблюється в неї, ті отримують спектр відчуттів, а ті що поверхнево розглядають – просто фіксують образний факт творення. Нам хочеться все таки досягнути хоча б частину побаченого, отримати натхнення для власних живописних експериментів та подібно до художника рефлексивно сприймати середовище.

Заключним моментом знайомства з творчістю В. Красьохи, є твори що найбільше передають трансляційно-метафоричний зміст сюжету. До них прикута увага глядачів і серед них «Адам і Єва» (полотно, акрил 2014 р.), «Пам'ятник» (полотно, акрил 2014 р.), «Баба Харитина» (полотно, олія 2004 р.), «Марія та Єлизавета» (картон, олія 2010 р.). В цих творах автор змушує замислитись на одвічні теми буття: чоловіка та жінки («Адам і Єва»), праці людини на землі за що присвоює назву «Пам'ятник», віковій самотності в роботі «Баба Харитина» та нагадує нам про величних святих – Марію та Єлисавету. Таке співставлення людських образів із здавалось би не притаманним їм змістом говорить про своєрідну любов художника до людини, про розкриття ним часового взаємозв'язку між минулим, теперішнім та майбутнім, про стосунки людини з середовищем тощо.



В. Красьоха. «Адам і Єва». Полотно, акрил. 2014 р.



В. Красьоха. «Памятник». Полотно, акрил. 2014 р.

Висновки. Художньо-естетичні координати творчості В. Красьохи пролягають, через духовно-сміслові зв'язки між людиною і середовищем, пізнанням містичної енергетики землі, які накладені на поетико-філософську концепцію творчості. Сформовані авторські мотиви ідентифікують художній синтезований образ «життя», його вмотивовану спорідненість середовища. Особистий концептуалізм

визначив особливу панестетику постмодерних пошуків співіснування форми і середовища, через лаконізм художньої цінності, без зайвої на те уваги до деталей. Все видається простим, але ритм мазків по-особливому утворює симфонію оповіді і веде вглиб полотен до емоційного акценту. Джерела творчості закорінені у митця з самого дитинства і пов'язані з поліськими селами, з полями, ланами. Особлива манера компоновання творів та пластичні опрацювання поверхні полотна утворюють сакральний мікрокосмос старозавітного буття.

1. Електронний ресурс. – Режим доступу : www.volart.com.ua/art/krasoxa/.
2. Електронний ресурс. – Режим доступу : www.krasokha.com/Biography.
3. Електронний ресурс. – Режим доступу : www.vezha.org/499/.

Статья являет собой посвящение-признание, рассказ о впечатлениях и эмоциях от увиденного, услышанного, прочувствованного на выставке произведений В.Красьохы. Понять творчество художника, познать глубинное содержание зміст созданных им образов – главная цель статьи.

Ключевые слова: экспозиция, сюжет, образ, колорит, гармония, этюд.

This paper is the original dedication, admittedly, a story about the experiences and emotion of what he saw, heard, felt. Capturing the artist's work, to know the deeper meaning created the image – the main goal of this work.

Key words: exposition, plot, image, harmony, sketch.

УДК 748.5

Наталія Гілязова

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО ВІТРАЖА

У статті розглянуто процес трансформації мистецтва вітража на теренах України, зокрема західного регіону. Простежено та визначено основні етапи розвитку західноукраїнського вітражництва.

Ключові слова: вітраж, вітражництво, скло, стиль, етап.

Розвиток західноукраїнського вітражництва тісно пов'язаний з історією краю, з розвитком культурно-мистецької естетичної думки України та сусідніх країн, історичними умовами їхнього життя. Стилiстично твори змінювались під впливом різних суспільних чинників та згідно з мистецьким середовищем епохи. Кожний вітраж – це витвір мистецтва, створений у межах художньої системи свого часу.

Виробництво гутного скла на теренах України ґрунтовно досліджене в працях вітчизняних науковців Ф. Петрякової [10] та М. Станкевича [12]. Значним внеском у вивчення західноукраїнського вітражного мистецтва є праці Р. Грималюк [3;4]. До питань історії та відродження українського вітражництва зверталася І. Гах [1;2]. Розумінню процесів становлення вітражного мистецтва у часи радянської влади сприяли праці дослідників монументального мистецтва: Л. Жоголь [5], А. Півненко [7].

Мета статті – простежити та систематизувати етапи трансформації західноукраїнського вітражного мистецтва.

На підставі різних публікацій є можливість зафіксувати в певній хронологічній послідовності розвиток українського вітражництва, зокрема скловиробництва на теренах України.

Виробництво кольорового скла бере початок від Київської Русі. Літературні джерела опосередковано розповідають про церкви Галича та Перемишля, в яких у вікнах були «римські скла» (XI ст.). Факти про їхнє використання в цей час дуже незначні, оскільки зразки кольорового декоративного скляного мистецтва не збережені [10, с. 34, 21].

У деяких публікаціях є згадки про склоробні майстерні IX – XI ст., методи виготовлення та склад скломаси, з якої майстри склодуви робили знамениті «лунні» скельця княжих часів. Це був один з методів виготовлення листового скла, поширений в Україні виключно до XVI ст. Українські склоробні майстерні того часу називаються «гутами» від німецького HUTTE, що означає будинок, в якому є скловарна піч [1, с. 16; 10, с. 48].

© Гілязова Н., 2015.

Збереглися найдавніші відомості про діяльність гут на західноукраїнських землях в околицях Старого Галича, Белза і Потелича в середині XVI ст., а на поч. XVII ст. у селі Підгірці на Львівщині. З середини XVII ст. існувало близько двадцяти гут на території Київщини, Полтавщини, Чернігівщини та три гуті на Закарпатті. У найбільшому краї гутництва – на Чернігівщині – працювали понад 120 скловарних майстерень. Спочатку це були невеликі мануфактури, і лише в наступному столітті помітна тенденція до їх збільшення. [12, с. 209].

Віконні шибки невеликих розмірів, переважно круглої форми, виробляли на тих же гутах. Прямокутні шибки зазвичай невеликих параметрів, робили із так званої «халяви» – видутої із цієї ж скломаси у вигляді циліндра і відтак порізаного на куски [2]. Широке виробництво скла для вікон методом «халяви» було розповсюджене в XVI – XVIII ст. на території України, зокрема у Галичині. У XVI ст. майстри виготовляли листове скло поряд з великою кількістю скловиробів у вигляді «скляниць» (склянок) [10, с. 56].

Художні особливості українського скла XVI –XVII ст. безперечно залежали від загальноєвропейських тенденцій розвитку цієї галузі. На зміну венеціанським склоробам законодавцями моди стали майстри Богемії та Німеччини [14, с. 356]. Проте, вироби українських осередків відрізняються від західноєвропейських творів особливим стриманим образним рішенням, своєрідними національними надбаннями. Колористичну гаму українського скла створювали забарвлені маси, зокрема, так звані кольори білої і зеленої води, золотисто-жовтий і жовто-зелений, різноманітні відтінки фіолетового, коричневого [12, с. 209].

До нашого часу не дійшли вітражні засклення, зроблені та встановлені на об'єктах у згаданих століттях.

Важливу та цінну опосередковану інформацію щодо вітражних кольорових вікон в українських культових спорудах дає нам збірка ікон XVI – XVIII ст., що знаходиться у фондах Національного музею у Львові ім. А. Шептицького. У той час на теренах Галичини досить повно і наочно простежується засвоєння у мистецтві, зокрема в архітектурі, нових стилів (спочатку – ренесанс, пізніше бароко). Будівничі та архітектори із Західної Європи втілюють свої проекти на території західноукраїнських земель [1, с. 16].

Інтенсивне будівництво не могло не вплинути на творчу уяву митців: вони починають вводити архітектурні сюжети у зображення на іконах, використовуючи їх, як тло для канонічних сюжетів, майстерно промальовуючи кожен з окремих сюжетів.

Українські ікони «Св. Антоній та Феодосій», (1772р.), «Введення Діви Марії до храму» (1720 р.), «Зішестя Святого Духа» (поч. XVIII ст.) та багато інших характеризуються широким впровадженням у зображення архітектурних або архітектурно-пейзажних мотивів. Майже на кожній з ікон показано вікна, заповнені орнаментальними композиціями, які виконано технікою класичного вітража: поєднання листового скла та металевих спайок [13, с. 276, 277]. Різноманітність конфігурацій, кольорове забарвлення створюють велику варіантність композицій: ромбовидних, восьмикутних або круглих.

Єдине, чого немає на вітражних вікнах українських культових споруд – це розписів керамічною фарбою. Очевидно, вітражні вікна підпорядковувалися предметно-просторовому середовищу, вирішенню інтер'єру, де найбільш поширеною та загальноживаною була присутність орнаментальних геометризаних композицій.

Зображення вікон в українському іконописі XVI – XVIII ст. свідчить не тільки про їх існування у громадських спорудах, але й яскраво демонструє високий рівень обробки листового скла та використання його в інтер'єрах храмів.

В Україну модерн прийшов із запізненням. В архітектурі по всій Україні потяг до створення нового стилю помітний лише на початку XX ст. Важливе значення надавалося опрацюванню функціональних питань, використанню нових матеріалів – металу, скла, кераміки [6, с. 171]. Композиція створювалася на взаємодії елементів декору для створення гармонії. Сходові перила, вікна, панно могли відігравати провідну роль у композиції інтер'єру [14, с. 243].

На наших теренах цей стиль мав віденське забарвлення так званої сецесії. Сецесіон називалося об'єднання художників, архітекторів і дизайнерів, які протиставляли своє мистецтво академічній рутині в Мюнхені (1892), Берліні (1892), Відні (1897). Віденський сецесіон був великим центром мистецтва модерн. У Польщі цей стиль мав назву – сецесія [8, с. 213].

Близькість українських земель до Західної Європи, тісні економічні та культурні зв'язки сприяли розвитку різноманітних видів мистецтв України – зокрема вітража, який, розвиваючись під впливом європейського мистецтва, засвоювався тут на ґрунті місцевих традицій.

Одним із важливих елементів декору споруд періоду модерну стає вітраж. Широко використовувалася стилізація об'єктів флори і фауни, де заперечувалися геометричні чіткі форми, прямі лінії і кути. Характерними для цього періоду були зображення стилізованих квітів півонії, троянд, барвінку, нарцисів, ірисів, які переважно спліталися у віночки чи склалися в кошики [4, с. 154].

Вітражі, перебуваючи у тісному зв'язку з архітектурою, також несуть у собі риси українського модерну. Вітраж в Україні розвивався під впливом європейського вітражного мистецтва, але засвоювався на ґрунті місцевих традицій і набув своєрідного національного забарвлення.

Тому особливої уваги заслуговують пошуки шляхів створення вітчизняних вітражних застосунків, які досягли особливого піднесення у період сецесії. Задоволення соціальних потреб тогочасного суспільства сприяло створенню нових типів будинків, в архітектурі яких відчутний пошук мистецької своєрідності, переважання нових стильових форм і проявів. Митці намагалися поєднати нові європейські тенденції з певним національним стилем, народними традиціями. Вони прагнули мати власне індивідуальне обличчя. Український вітраж був органічною частиною всього європейського вітражного мистецтва.

В Україні за прикладом Європи також звертаються до простоти і абстракції, намагаються надати вітражу практичної функції, інтенсивно використовуючи його в громадських та житлових будинках. Творчі методи модернового вітражу пов'язані головним чином з декоративними прийомами вирішення лише для індивідуальних об'єктів архітектури. Твори західноукраїнських вітражистів поч. ХХ ст. відрізняються від західноєвропейських особливим національним забарвленням, фольклорними мотивами, тематикою і колористикою, характерними для нашого регіону.

З початком ХХ століття пов'язаний розквіт краківської фірми «KRAKOWSKI ZAKŁAD WITRAŻÓW S. G. ŻELEŃSKI». Польський архітектор Станіслав Желенський створив нову фірму 1906 р. Він розвивав і популяризував вітражне мистецтво, виконуючи кольорові вікна не лише для Кракова і провінцій, Румунії, а й для Західної України, безпосередньо для Галичини. [3, с. 94, 106; 15, с. 90].

Оглядаючи зразки монументально-декоративного мистецтва вітража Львова, Івано-Франківська, Коломиї, пересвідчуємося, що саме у них довше, ніж в інших видах декору – скульптурі, керамічних оздобах, металевих решітках, збереглися характерні ознаки сецесійності.

Впродовж століть для українського вітража характерний постійний зв'язок з традиціями минулого, в ньому знаходять відображення ті соціально-економічні та культурні зміни, що відбувалися в житті народу в процесі його історичного розвитку.

Вітраж не знаходить масового застосування в художніх стилях 1930 – 1950 р. на теренах Західної України.

В 1960-х р. монументальне мистецтво на теренах СРСР розвивалося тільки у великих містах, де розбудовувалися нові мікрорайони, відновлювалися та реконструювалися споруди. Тому потреба в монументальному мистецтві, як в одному із засобів збагачення предметно-просторового середовища значно виросла. Великий вплив на формування українського вітражництва мають монументалісти Москви, Вільнюса та Риги, які разом з українськими художниками працювали над оформленням міського середовища [11, с. 67]. Але у вітражі, як і в усьому радянському мистецтві, довгий час панували принципи соціалістичного реалізму. Категорії соцреалізму «партійність» і «народність», без сумніву, займали місце базових понять, оскільки з ними були пов'язані фундаментальні оціночні критерії тоталітарного мистецтва. Вимога партійності у мистецтві оформилась у механізм тотального контролю, а одним з її проявів стало пригладжування дійсності та стирання історичної пам'яті.

Характерною ознакою часу є монументальність та доволі вузький тематичний спектр у зв'язку з тим, що Україна була під владою Радянського Союзу. Певні стилістичні обмеження і теми офіційних замовлень не давали митцям розгорнути вповні свої творчі можливості, гальмуючи художній процес.

Монументальне мистецтво радянського періоду 1970-х р., зокрема і вітражне мистецтво цього часу, успішно та широко розвивалося на всій території України та республік Радянського Союзу. У художньому вирішенні середовища автори виходять з призначення об'єктів, діапазон яких доволі широкий – це кінотеатри, школи, інститути, спортивні споруди тощо.

Цей період у розвитку вітражництва характерний насамперед односторонністю тем композицій, які пов'язані з політичною агітацією та колективістичною формою суспільної свідомості. Проте прослідковується і певний прогрес у галузі вітража. Це пов'язане в основному з новими

можливостями і відкриттями у галузі технології. Завдяки цьому художники почали створювати нові для цього часу вітражні об'ємно-просторові композиції, застосовуючи різноманітні техніки кладки та спаювання скла. Вітражисти досягли об'ємності в своєму виробі, і мистецький витвір можливо було розглядати вже як своєрідний скульптурний твір [7, с. 180].

Відтак можна простежити типову композиційну схожість між спорудами громадського призначення та оздобленням їхніх інтер'єрів в Україні, у тому числі й вітражні засклення із спорудами в країнах, які входили до складу СРСР: Росії, країн Прибалтики, Білорусії та ін.

В 1980-х р. у багатьох художників з'являється бажання якось «відокремитися» від архітектури, «відірватися» від мас споруди, протиставивши їй свій власний масштаб, ритмічну і кольорову гаму, намагалися будь-якими доступними методами збагатити архітектуру та внутрішній простір, доповнюючи її своєю емоційністю, образно-художнім змістом.

У ті роки засобами естетичної виразності стають багатогранні декоративно-монументальні властивості будівельних і оздоблювальних матеріалів, різноманітні прийоми використання світла та кольору. Роль важливого кольорового, об'ємного або фактурного акценту в просторі приміщення відіграють декоративні тканини (штори, гобелени, доріжки, серветки), освітлювальні прилади, кераміка та ін [5]. В інтер'єр починає широко входити і об'ємно-просторовий вітраж, який часто стає основою всієї композиції інтер'єру [11, с. 110].

Однією з негативних рис, характерних для 1980-х років, було те, що будівництво та оздоблення інтер'єрів громадських споруд в Україні переходило від окремих унікальних об'єктів, які створювалися за індивідуальними проектами, до об'єктів масового типу.

У другій половині ХХ століття художники-вітражисти продовжують застосовувати класичну манеру виконання – впаювання скла в свинцеву оправу. Використовувалося поєднання гутного скла різного гатунку, яке виготовлялося на Львівській скульптурно-керамічній фабриці, та гутного скла виробництва Прибалтики, яке суттєво відрізнялося якістю і палітрою кольорів від усіх аналогів, виготовлених на теренах Радянського Союзу. Гутне скло, яке наділене кольором, прозорістю, полиском, має здатність передавати заломлення, гру світла, що може викликати у глядача найрізноманітніші поетичні асоціації. Рідше використовувалося також звичайне кольорове листове скло виробництва Брянського скляного заводу, застосували і віконне прозоре скло.

Окремою сторінкою у розвитку вітражного мистецтва в Україні є 1990-і р. Саме в цей час Україна зазнала великих політичних, економічних і соціальних змін. Це спричинило інтенсивний розвиток мистецтва в цілому, організовуються міжнародні виставки, де художники ділилися досвідом і мали великі можливості до творчої співпраці.

В Україні продовжується розвиток вітражного мистецтва. Вітражисти об'єднуються у різноманітні спілки, асоціації та групування, такі як «МАК-САВ» (м. Київ), «ArtGlass studio» (м. Київ), Art-Studio LWP (м. Львів), «Могікс» (м. Івано-Франківськ), деякі плідно працюють на теренах України до сьогоднішнього дня. Немало художників-вітражистів втілюють свої нові творчі ідеї та задуми. Митці вільні у виборі тематики на відміну від часів радянської влади.

Вітраж ставав бажаним мистецтвом не лише для нової архітектури. Його багаті технічні можливості вдало використовувалися і при реконструкції старих будівель. Не зважаючи на вдосконалення та механізацію склярського виробництва, більшість технологічних процесів вітражництва залишилися незмінними упродовж століть, зазнаючи лише незначних удосконалень.

Слід зауважити, що після відновлення легального статусу УГКЦ важливого значення набули реставрація та будівництво храмів. Митці працювали над створенням вітражних полотен для їхнього засклення. Ці процеси відбувалися у складній ситуації громадсько-політичного життя в Україні. Релігія набувала нового суспільного статусу, наповнювалася етнонаціональним змістом. Розпочалося докорінне переосмислення ролі й місця релігії в суспільстві і державі, повернення народу до обрядів, звичаїв та історичних традицій національної духовності.

Художники-вітражисти з поч. ХХІ ст. широко використовують новітні для них технології, запозичені у закордонних митців, а саме технологію американця Чарльза Луїса Тіффані, одного з найвідоміших художників кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Митець усе своє життя присвятив процесу виготовлення кольорового скла та створенню неперевершених вітражних засклень [9, с. 234].

У наші дні сучасні вітражні полотна постають перед глядачем на конкретних об'єктах: у храмах, громадських інтер'єрах, приватних будівлях, створюючи і формуючи архітектурно-предметне середовище. Характерними рисами сучасного вітражництва є використання традиціоналізму та пошук нових композиційних рішень.

В інтер'єрі вітражні засклення, а саме світильники, підвісні стелі, ширми, тощо, будучи унікальною оздобою, стають і функціональними об'єктами. Характер та манери виконання сучасного українського вітража в більшості випадків залежать від уподобань замовників та їхніх естетичних смаків.

Отже, на теренах України існувало виробництво кольорового скла, зокрема листового (III – IX ст.). З IX до XVI ст. виготовлялося «лунне» віконне скло у майстернях під назвою «гути». У XVI–XVIII ст. метод «халяви» широко впроваджується у виробництво віконного кольорового скла.

Подальший розвиток західноукраїнського вітражного мистецтва можна поділити на декілька етапів:

– першим етапом у трансформації західноукраїнського вітража є вітражництво періоду модерну, так званої сецесії на поч. XX ст. Художні особливості засклень того часу безперечно залежали від загальноєвропейських тенденцій розвитку цієї галузі. Майстри Німеччини, Польщі, Бельгії та Франції диктували закони вітражного мистецтва. Полотна створювали у цей період часу на ґрунті місцевих традицій і композиції набували національного забарвлення. Вітраж поч. XX ст. можна вважати однією з найяскравіших сторінок в українському мистецтві;

– другим етапом був період, коли Україна входила до складу СРСР (1960 – 1980-і р.). Простежується деяка типовість композицій монументального мистецтва в цілому, зокрема у вітражному мистецтві. Незважаючи на певні стилістичні обмеження на теми офіційних замовлень митці того часу створили унікальні для сьогодення полотна з своєрідною стилістичною композицією;

– наступний етап припадає на період відродження України (1990-і р.) як незалежної держави і продовжується до сьогодення. Сучасні вітражні засклення виступають не як зразок станкової, монументальної чи прикладної творчості, а як невід'ємний компонент довкілля, який спільно з архітектурою створює органічну стильову єдність. Функціональне призначення вітража, естетизація середовища, в якому він є домінантою оздоби інтер'єру.

Підводячи підсумок в аналізі розвитку західноукраїнського вітражного мистецтва XX – поч. XXI ст., можна зазначити, що цінний художній досвід та багато значних пам'яток, створених впродовж досліджуваного періоду складають вагомий спадок і є важливою сторінкою в історії українського мистецтва.

1. Гах І. Становлення українського вітражу / І. Гах // Образотворче мистецтво. – 1998. – № 2. – С. 15–17.
2. Гах І. Храмові вітражі Галичини кінця XIX – початку XX ст.; західноєвропейський контекст (становлення, художні особливості, проблеми реставрації): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / І. Гах. – Львів, 2006. – 16 с.
3. Грималюк Р. Вітражі Львова / Р. Грималюк. – Львів, 2004. – 235 с.
4. Грималюк Р. Чарівна таїна вітражів / Р. Грималюк // Дзвін. – 1994. – № 9. – С. 151–156.
5. Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий / Л. Е. Жоголь. – Киев : Будівельник, 1978. – 102 с.
6. Кравич Д. П. Українське мистецтво / Д. П. Кравич, В. А. Овсійчук, О. С. Черепанова. – Л.: Світ, – 2005. – Т. 3. – С. 170–175.
7. Пивненко А. Монументальные произведения художников Харькова / А. Пивненко // Советское монументальное искусство '5. – 1984. – С. 178–188.
8. Популярная художественная энциклопедия: в 2 т. / [гл. ред. В. М. Полевой]. – М., 1986. – Т. 1. – 437 с.
9. Рагин В. Искусство витража. От истоков к современности / В. Рагин, М. Хиггикс. – М. : Белый город, 2004. – 288с.
10. Петрякова Ф. С. Українське гутне скло / Ф. С. Петрякова. – К. : Наукова думка, 1975. – 158 с.
11. Советское декоративное искусство: [сб. науч. труд. / ред. Рождественский К. и др.]. – М. : Советский художник, 1975. – 247 с.
12. Станкевич М. Є. Художня кераміка, скло і метал / М. Є. Станкевича // Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів, 1992. – С. 195 – 216.
13. Степовик Д. Історія української ікони X-XX ст. / Д. Степовик. – К. : Либідь, 1996. – 436 с.
14. Уоткин Д. История западноевропейского искусства: [пер. с нем. М. Текегалиева]. – Kölnemann, 2001. – 468 с.
15. Czapczynka D. Swiecki witraze w Krakowie / D.Czapczynka. – Kraków, 1987. – 123 s.

В статье рассмотренный процесс трансформации витражного искусства на территории Украины, в частности западного региона. Прослежены и определены основные этапы развития западноукраинского витража.

Ключевые слова: *витраж, витражное искусство, стекло, стиль, этап.*

The process of transformation of stained glass art at the Ukrainian territory, specifically in western region is examined in the article. The main stages of development of Western Ukrainian stained glass are retraced and determined.

Key words: *stained glass, glass, style, stage.*

УДК 7.071.1:2+7

Михайло Приймич

ТВОРЧІСТЬ ФЕРДИНАНДА ВИДРИ У РОЗВИТКУ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ ЗАКАРПАТТЯ

У статті розглядається творчість одного зі знаних закарпатських церковних живописців середини ХІХ ст. Фердинанда Видри. Зроблено першу спробу систематизації відомих фактів з його життя і творчості та проаналізовано відомі і нововідкриті твори художника. Вперше презентується графічна ілюстрація живопису центральної нави Хрестовоздвиженського кафедрального собору в Ужгороді, яка була створена 1858 р.. Разом із тим вводиться у науковий обіг інформація про живопис Фердинанда Видри у церкві св. Йоана Хрестителя у с. Золотарево Хустського р-ну, що датується 1875 р., і який можемо вважати останньою його помітною роботою.

Ключові слова: *Живопис, церква, композиція, колорит, іконографія, декор, ілюзорність.*

У статті маємо намір представити відомі і нововідкриті факти життя і творчості Фердинанда Видри (1815–1879), а також проаналізувати особливості його живопису. Творчість художника розглядається у світлі нововідкритого живопису у святилищі Хрестовоздвиженського кафедрального собору та Консисто­ріальної зали єпископської резиденції в Ужгороді. Останні відкриття дозволяють по-новому оцінювати творчість єпархіального художника Фердинанда Видри, який зробив великий внесок у розвиток церковного малярства на території Мукачівської єпархії у другій половині ХІХ ст.

Сьогодні наукові зацікавлення у галузі мистецтвознавства Закарпаття переважно звернуті до питання розвитку крайового мистецтва. Аналіз видань та публікацій останніх двох десятиліть дозволяє говорити, що головна увага науковців зосереджена на особливостях закарпатської художньої школи, явище якої охоплює майже усе ХХ ст. У багатьох висновках та висловлюваннях появу своєрідного мистецького явища на Закарпатті не обумовлюють жодними образотворчими традиціями, а тільки народним декоративним мистецтвом, європейськими модерновими впливами та красою природи [1. с. 22–29]. На наш погляд, таке твердження могло сформуватися за відсутності належного опрацювання існуючого художнього матеріалу. Тому питання вивчення художніх процесів кінця ХVІІІ–ХІХ ст. має велике значення у контексті створення реалістичної картини розвитку закарпатського мистецтва.

Серед праць, які присвячені творчості Фердинанда Видри, можемо назвати роботу С. Папа [8.], у якій дослідник намагався з'ясувати місце майстра в історії крайового мистецтва. Також необхідно згадати дослідження А. Ізворіна [5.] та Г. Островського [7.], які також частково торкалися творчості художника, аналізуючи розвиток образотворчого мистецтва краю. Серед праць останнього часу необхідно згадати роботи Л. Пушкаша [12.] та дослідження М. Сирохмана [9.].

Однак детального вивчення творчості художника покищо немає. Навіть можемо сказати, що на разі не проведено належного збору та систематизації образотворчого спадку художника.

Метою публікації є систематизація та аналіз образотворчої спадщини визначного закарпатського церковного художника другої половини ХІХ ст. Фердинанда Видри, періоду його діяльності у с. Білки Іршавського р-ну. Це передбачає низку завдань, які необхідно розв'язати у межах цього дослідження:

- збір та систематизація відомих та нововідкритих пам'яток мистецтва та біографічних фактів, пов'язаних з Фердинандом Видрою;
- представлення нововідкритих фактів у контексті сучасних досліджень закарпатського церковного мистецтва.

Творчість епархіального художника Фердинанда Видри можемо поділити на два періоди, які умовно можемо назвати ужгородським та білецьким (с. Білки Іршавський р-н). На сьогодні, щоб говорити про другий період творчості художника на Іршавщині та Хустчині, потрібно значно більше матеріалів, які б могли свідчити про причини та час його переїзду з уманщини (північно-західна частина сучасного Закарпаття) до Марамороша (південно-східна). Це могло відбутися на початку 1860-х рр., бо у 1960 р. він виконував іконостас для церкви Вознесіння Господнього у с. Семірки Пречинського р-ну [3], тобто працював ще на території Ужанської жупи, а 1865 р. бачимо його підпис на склепінні церкви Успіння Пр. Богородиці у Білках. Саме на цю пору припадає (1858 р.) виконання стінопису у наві Хрестовоздвиженського кафедрального собору, які проіснували до 1939 р. [11].

Єдиною інформацією про художника у цьому часі є лист владики Василя Поповича за 1864 р., у якому високо оцінюється роль благородного Фердинанда Видри і надається рекомендація обов'язково звертатися до живописця для затвердження як різьбярських, так і живописних робіт у храмах епархії. У документі вказується, що епархіальний художник дає право працювати над виконанням різьбярських робіт у Мукачівській епархії майстрам: Івану Крайняку, Н. Ковачу, Івану Бадишу(?) і Н. Шлосселу, який походив, за записом, із «Шелестовской Гамри». Ця інформація дуже цікава, бо, як твердить дослідник Балаж Мейсарош, у Мукачеві згадується ціла родина Шоселів, з яких перший відомий для дослідника Франц Шоссел, який із сином Йосипом працювали як теслі у Мукачеві. Андрій Шоссел відомий ливарник з Шелестова, який тут працював між 1827–1851 рр. і відомий тим, що закінчив Віденську академію мистецтв та став першим художником, який виконував власні ескізи для створення ливарних форм. Цьому ж митцю дослідник приписує також виконання дерев'яних скульптур двох ангелів для вітваря у с. Шенборн, що може говорити про зв'язок родини і з обробкою дерева. Думаємо, що значно більше інформації про цю мистецьку родину пролле публікація зазначеного дослідника. Ми сьогодні можемо тільки припустити, що Н. Шлоссел був представником родини відомих на ту пору у краї скульпторів.

Таким чином, документ 13 лютого 1864 р. свідчить про роль Фердинанда Видри у формуванні церковної естетики. Також в одному з листів з'являється цікава інформація, пов'язана з вимогами технології виконання іконостасів, де єпископ зазначає необхідність узгоджувати живопис з різьбярською справою і, зокрема, указує на недопущення з'єднання декоративного різьблення з дошкою живопису. Наголошується, що дошка має вільно вставлятися і вийматися з іконостасної рами, бо буває, що дошка тріскає і її треба замінити. Тобто у зазначеному листі критикується той принцип, коли на дошці виконувалася різьба, а потім на ній же виконувався живопис. У такому випадку, коли щось ставалося з живописом, чи різьбою треба було замінити обидва зразу. Разом з тим, можемо говорити, що у 1860-х рр. домінує виконання живопису на дошках, про що свідчить і ціла низка творів, що збереглися з цього часу.

Якщо перший етап діяльності пов'язаний з Ужгородом, то другий можна пов'язати з Білками, бо, як свідчить переважна більша робіт цього часу, основним місцем його діяльності стали храми на території сучасних Іршавського та Хустського р-нів. Однією з перших і найкраще збережених пам'яток майстра на цій території є монументальний живопис у церкві Успіння Пр. Богородиці у с. Білки, будівництво якої було завершено 1838 р. [9. с. 258–259]. Інтер'єр храму формується витягнутим простором однонавної споруди із домінуванням масивних пристінних стовпів, що виступають своєрідними внутрішніми контрфорсами. Весь простір оздоблено пишними бароковими розписами з переважанням ілюзорного архітектурного декору. Цікаво, що художник використовує ті ж принципи розписів, які були притаманні скоріше першій половині XVIII ст., а не другій XIX ст. Тобто, маємо підстави вести мову про архаїзуючу манеру в оздобленні храмового простору.

Зі збережених написів бачимо, що роботи у храмі виконав Фердинанд Видра у 1865 р. На це вказують латинські написи на композиції «Розп'яття Господнє». Перший – W.F. 1865. – бачимо біля підніжжя розп'ятого, з правого боку від Христа, розбійника, який, маємо всі підстави вважати, є ініціалами епархіального живописця Фердинанда Видри. З іншого боку цієї сцени добре прочитується напис WEIRIH J., за винятком ледь помітної першої літери. Прізвище Вейріх уперше зустрічаємо у Білках, а, зважаючи на подальше періодичні згадки про нього поряд з Видрою, можемо вважати його художником, який співпрацював з епархіальним художником. Зокрема, маємо відомості, що вони разом працювали над живописом у церкві Вознесіння Господнього у с. Мала Розтока Іршавського р-ну, розписи у якій датуються 1866 р. Наступною, виконаною у співпраці, роботою були розписи у церкві св. Архангела Михаїла у с. Горбок, живопис у якій датується 1871-

1872 рр. Дуже цікавим фактом є те, що після смерті Видри художник буде працювати сам, зокрема таку інформацію маємо про церкву с. Дунковиця, яку художник розписав та виконав для неї іконостас у 1884–1885 рр. [2.].

Щодо Білок, то досить складно визначити, яку частину робіт виконував кожен із митців, проте на основі аналогів та існуючої інформації можна припустити, що провідну роль відіграв Фердинанд Видра. Таку думку можемо обґрунтувати на підставі напису, збереженого у церкві с. Зарічево, можемо говорити, що фігуративні композиції виконував саме Фердинанд Видра. У відповідності до напису Ф. Видру названо іконописцем, а іншого митця, який працював з ним у храмі, Августа Свободу – малярем. Це дає нам підстави говорити, що співпраця художників полягала у взаємодоповненні роботи іконописця і маляра. Під терміном «маляр», найвірогідніше, маємо справу з художником, який виконував альфрейні роботи, а іконописець – художник, що виконував фігуративні зображення. Таким чином, роботи, які виконувалися у храмах Видрою разом з Вейріхом, найвірогідніше, мали той же принцип співпраці. А це дає нам підстави припустити, що альфрейні роботи виконував Йоан Вейріх. За умови, що таке припущення вірне, треба визнати надзвичайно високу мистецьку вправність цього художника. І це стосується не тільки побудови композиції, але також колориту та віртуозності у виконанні. Декоративні роботи характеризуються досконалістю моделювання, навіть у тих місцях, які знаходяться на значній відстані від глядача, наприклад, на склепінні, для нього немає випадкових і неважливих деталей, бо тут бачимо делікатні рефлекси на архітектурних деталях та рослинних мотивах. Тобто, маємо справу з професійним майстром.

Живопис храму Успіння Пр. Богородиці у Білках побудований на нюансному зіставленні теплих і холодних сірих, які творять цільний колорит архітектурної композиції храму. Дякуючи цим кольорам вирішено колонади, карнизи, арки, розетки, вензельки, декоративні чаші. На цю кольорову приглушену ілюзорну архітектурну структуру нанесено додаткові яскраві акценти, що вирішені через зображення реалістичних квітів та жанрових сцен, які моделюються за допомогою відкритих яскравих кольорових поєднань. Завдяки цьому художнику вдалося створити єдину колористичну структуру, де чітко виділяються інтенсивністю звучання яскраві квіти, які немов відтіняють сіруватий колорит архітектурного декору, надаючи інтер'єру храму матеріальності і масивності.

Сюжетні композиції склепіння охоплюють архітектурні обрамлення і, починаючи зі святилища, виконані у певній послідовності. У вівтарній частині зображено «Всевидяче око» в оточенні ангелів та хмар. Розкрепований карниз та декоративні вазонки, які творять завершення архітектурної форми, мають багато спільних рис із розписами у святилищі кафедрального собору в Ужгороді. Однак зображення ангелів мають свою особливість, вони позбавлені того динамізму та підкреслених ракурсів, як у соборі, проте отримали додаткову символіку. Зокрема, три ангели під «Всевидячим оком» тримають хустину із зображенням лику Христа – «Спас Нерукотворний» – та дві білі стрічки з написами «свят, свят, свят». Фігури ангелів видають руку Видри з притаманною йому манерою виконання яскравих тіней з виразними активними рефлексамі.

У наві, починаючи від іконостасу, зображення виконано у наступній послідовності: «Введення Марії до Храму», «Розп'яття Господне», «Успіння Пресвятої Богородиці» та «Покрова Пресвятої Богородиці». На західній стінці на хорах виконано композицію «Страшний суд». На жаль, так звані реставраційні втручання (особливо це стосується композиції «Страшного суду») призвели до значних втрат як мистецької якості, так і самого авторського письма.

Центральними композиціями склепіння наві храму є «Розп'яття Господне» та «Успіння Пресвятої Богородиці». Про їх значення свідчить виконана складна ілюзорна архітектурна композиція з використанням колонади, арки та складної конструкції карнизів. Бачимо, що переважна більшість композицій пов'язані з життям Марії, які не мають безпосереднім джерелом Святе Письмо, а базуються на переданні церкви, витоки яких можемо знайти в апокрифічних книгах «Протоевангеліє Якова» та «Псевдоевангелія Матая». Через композиції бачимо увагу, яку художник приділяє богородичним святкам, адже останні мали особливе значення на Закарпатті, бо саме восени відбувалися головні прощі до паломницьких центрів тогочасної Мукачівської єпархії. Звісно, головна увага зосереджена на надзвичайно шанованому святі у краї – «Успінні Пресвятої Богородиці», яке виконано зразу за композицією «Розп'яття». Формальним засобом колонад виділено головні композиції склепіння храму, у яких основна ідея – це спасіння через смерть і воскресіння Господне.

З усіх зображень виглядає, немов випадковою, «Голгофа», але саме ця композиція відображає своєрідний апогей посвяти і служіння, що представлено у двох інших богородичних сценах, розташованих обабіч центральної. На відміну від центральних сцен, обидві бокові композиції на склепінні обрамлено карнизом на консолях. Таким чином, можемо помітити ідейну вісь сюжетів – це

служіння через посвяту себе Богу. Разом з тим, із формальної точки зору можемо зауважити майже аналогічність у виконанні «Покрови» на одному з вівтарів кафедрального собору в Ужгороді та на склепінні у Білках, що додатково підтверджує наше припущення щодо виконання Фердинандом Видрою фігуративних композицій у більшості церков.

Три підпружні арки творять могутній каркас, на який спирається склепіння головної нави. Арки пишно декоровані складними розетками та орнаментами, а на їх опорних стовпах виконано алегоричні зображення, які творять своєрідний перегук між сценами Старого та Нового Завітів. Сама арка як архітектурний елемент з'єднує південний опорний стовп із північним, утворюючи своєрідну райдугу Завіту. Починаючи з західної пари стовпів, – виконані «Манна небесна» та «Свхаристична чаша з вином і дискос із хлібом». На центральній арці – «Скрижалі Мойсея» та «Євангеліє», а на арці біля іконостасу – «Мідний змій» та «Розп'яття Господнє». Таким чином, ідейно від заходу до сходу композиції розкривають Боже милосердя, Божий Заповіт та Спасіння, які відображено через образ та прообраз. Композиція «Розп'яття» знову повертає нас до головної ідеї, виведеної на склепінні храму.

Загалом, багато мотивів, які використано при оздобленні храму у Білках, можна зауважити також у святині кафедрального собору в Ужгороді. Серед них – виконання у святині церкви композиції «Всевидяче око». Але не тільки ідея всевидячого ока, яка була притаманна багатьом бароковим розписам, але і окремі декоративні деталі, виконані у вівтарі церкви Успіння Пресвятої Богородиці, наприклад, здвоєні консолі, нагадують форми, притаманні розписам Андрія Тртіни в Ужгороді. До таких мотивів належать також пурпурні драперії, які спадають з підвіконь, а також виконання у вівтарній частині чотирьох євангелістів, які тут розташовані у верхній частині апсиди поміж намальованими колонами. Це дозволяє нам говорити про вплив ілюзорного живопису, який було виконано в Ужгороді наприкінці XVIII ст., на принципи створення архітектурного ілюзорного декору у церкві с. Білки, а також в інших храмах, які розписував Ф. Видра.

Завдяки могутньому декору твориться цільна єдина архітектонічна композиція, в оточенні якої виникла проблема встановлення іконостасу. Виконання характерного плоского зразка з неактивними членуючими консолями зробило б його структуру крихкою. Тому надання іконостасу вираженої архітектурної структури може свідчити про втручання Видри у його композицію. Іконостас справді чудово вписався завдяки масивним колонадам намісного ярусу, хоча інші яруси мають менш виражену архітектоніку. Щоб зберегти архітектурну глибину, іконостас формуються за допомогою двох стінок, простір між якими становить близько 40см. Завдяки цьому прийому ікони намісного ряду розташовано на другій конструктивній стіні набагато глибше, ніж верхні яруси. Дякуючи цьому прийому, намісні ікони розташовані у своєрідних портиках, фланкованих двома колонами. Колонида з виразними композитивними капітелями творить значний простір. На рівні колонади намісного ярусу знаходяться верхні яруси. Такий прийом надає іконостасу органічності у декоративному інтер'єрі. Намісний ряд має декор у вигляді ордера, на який спирається апостольський ряд зі зламаним по вертикалі карнизом. Колони, що фланкують образи цього ряду, спираються на консолі. Ікони вміщені в овали, а центральна ікона апостольського ряду, «Деїсіс», укомпонований у крузі. У просторі між намісним та апостольськими рядами розташовані образи празникового циклу. Ікони цього ряду виконано також в овальних медальйонах, охоплених рослинним орнаментом, який формується ритмом акантових листочків та завитків. Над апостольським рядом у круглих медальйонах, також із акантовим орнаментом, виконано пророчий ряд. Поширення орнаменту у вигляді аканта, поява між іконами своєрідних султанів у вигляді пальмової гілки та чітка ордерна система дають підстави говорити про впливи класицизму. Над зображенням «Деїсісу» виконано своєрідне т'ябло з написом «БУДИ ІМЯ ГОСПОДНЕ БЛАГОСЛОВЕННО ОТ НЫНІ Й ДО ВІКА», а над ним – Розп'яття з предстоячими. У трилиснику, що завершує верхнє рамено хреста, зображено Бога Отця і Св. Духа, що від нього сходять.

Звісно, не можемо говорити, що такого роду зростання архітектоніки є явищем зовсім унікальним, бо помітні тенденції зауважуємо в останній третині XIX ст. і в інших церквах. Підтвердженням цього є реконструкція 1885 р. іконостасу церкви св. Миколая Чудотворця у Токаї (Угорщина), коли було замінено намісні образи авторства Михайла Манковича.

У вівтарній частині церкви у Білках є величний престіл із балдахіном із композицією у вигляді голуба в оточенні хмар над ним. Балдахін має складну конструкцію і спирається на колони іонічного ордера. На всіх чотирьох боках престолу виконано живописні композиції: «Покладення до гробу», «Авраам і Мельхіседек», «Жертвоприношення Авраама» і «Жертвоприношення Ноя після потопу». Ці композиції мають ту ж логіку, що й алегоричні зображення у наві храму. Цікаво, що на «Жертвоприношенні Ноя» виразно виділено веселку як знак Заповіту, що Господь більше не знищить

у такий спосіб людину. Окрім престола, тут знаходиться жертovníк із зображенням «Зняття з Хреста». У нижньому лівому куті жертovníка є напис «Въ память Михаила Уигелія Бывшаго Пароха Бълецкаго, Его Позоставшеися Вдовицы Гжи Іуліаны Алмашіевоы иждивеніемъ». Порівнюючи манеру живопису на склепіннях храму та на іконостасі, можемо впевнено говорити, що їх виконував один художник – Фердинанд Видра.

Манера різьблення, яке виконане у Білках, має багато спільного із зразками, які можемо бачити в інших храмах, зокрема, у с. Горбок. Дуже шкода, що про живопис тут говорити досить складно, бо відбулися значні пізніші втручання. Але особливо цінною є інформація, записана на тильній стороні іконостасу. Вона допомагає з'ясувати групи майстрів, що працювали у цьому часі разом. Іконостас у Горбку було завершено в 1870 р., про що свідчить напис церковнослов'янською мовою на зворотному боці ікони «Богородиця Одигітрія» намісного ряду: «Подъ епископствомъ: Его Высоко Превосходительства Г. СТЕФАНА БЕРЛАНЪЯ Под Титорствомъ Іоанна Сумиоѣ и В...В...ряг и под сѣльськимъ Сидіемъ Василя А... Совиршилося Шаркадь 1872 Мая...» та напис на звороті ікони «Спаситель»: «Сей Иконостазіонъ, и цѣла Церковь измалъвана В роках 1871, и 1872. Чрезъ Бд: Г. Фердинанда Вѣдри и Іоанна Вайнріха Позолочена в роках 1870, и 1871 – чрезъ Фрн Поволнѣ. й оурѣзаное внесе дерево, Чрезъ Г. Стефана Ковачъ, и Онуфрія Кокодиняк Вроках 1868, 1869, й 1870.» Тобто, працювати над різьбленням іконостасу розпочали після завершення робіт у Білках.

Онуфрій Кокодиняк, який згаданий у написі, згодом став засновником цілої родини майстрів по дереву. У Приборжавському Іршавського р-ну працювали його три сини Теофіл, Модест та Корнелій. Складається враження, що Онуфрій Когодинчак (уточнене прізвище Кокодиняк) активно співпрацював із Фердинандом Видрою, коли живописець працював на Іршавщині. Його роботи відомі, окрім Горбка, у Теребллі та Розтоці. Манера виконання рослинних орнаментів, використання на царських вратах мотиву рук, що утримують галузки винограду, свідчать, що іконостас у Білках також виконував Онуфрій Кокодиняк.

Окрім згаданих храмів, художнику належала низка творів у цілому ряді інших церков Закарпаття, наприклад, згадуються виконані ним ікони для церкви Св. Трійці у с. Велика Копаня. Вірогідно, що останньою роботою художника, яка нам відома, є розписи храму та іконостасу у церкві св. Йоана Хрестителя у с. Золотарево Хустського р-ну. Про роботу тут зазначеного єпархіального художника свідчить напис з тильної сторони іконостасу, який свідчить, що «Сей дом Божий созданный 1865 и окрашенный 1875 го года под руководствомъ превеленѣшаго г. Антонія Іляшевича пароха миснаго – кураторомъ Михаиломъ Турокъ и прочими благодѣтелями золотарувскими на вичность и славу Божию». Аналіз живопису, який зберігся на іконостасі, дозволяє нам з упевненістю говорити, що робота належить єпархіальному художнику Фердинандові Видрі. Коли візьмемо до уваги принципи виконання рисунка, а також колористику та спосіб моделювання облич та драперій, можемо з упевненістю говорити про руку того ж майстра, який працював у Білках. Зважаючи на час виконання, припускаємо, що це один з останніх об'єктів, над яким працював художник.

Беручи до уваги монументальний живопис, який можемо бачити на фотографії 1940-х рр., маємо підстави говорити, що принципи побудови композиції та мотиви виконано художником, який працював у Білках. Фотографія дозволяє говорити, що живопис тут виконувався за певною виробленою схемою. Тому, можливо, ця робота була виконаною завдяки співпраці між Видрою та Вейріхом. Важко бути упевненим у тому, що над різьбленням тут працював Онуфрій Когодиняк, бо самі мотиви значно відрізняються від відомих нам творів цього митця. Хоча площинність цієї манери може бути пов'язана з майстернею цього художника.

Найвірогідніше, що у цьому часі Видра мешкав у Білках, бо саме сюди, за свідченням Островського, до нього приїздив у подальшому визначний монументальний церковний живописець Ігнатій Рошкович. Цікавими з цього огляду є низка ікон, які збереглися у храмі і використовувалися для вшанування на аналої. Вони дуже близькі за принципами композиції до творів Фердинанда Видри, але при уважнішому обстеженні можемо дійти висновку, що рука тут не така вправна. Таким чином ці образи скоріше можемо приписати комусь із учнів митця.

Висновки. Існуюча інформація дає підстави вважати, що тут, у Білках, Видра працював аж до своєї смерті у 1879 р. Отже, можемо говорити про одного з визначних митців, які зробили значний вплив на формування живопису Закарпаття, що він другу половину своєї діяльності присвятив саме творчості у храмах Іршавського та Хустського районів. У цьому часі він активно співпрацював з Іваном Вейріхом та різьбярем Онуфрієм Кокодиняком. Разом з тим можемо впевнено говорити, що художник перебуваючи у Білках також займався навчанням молодих художників, з учнів якого можемо назвати Ігнатія Рошковича. Спираючись на аналіз живопису, можемо твердити, що художник

був видатним колористом, чудовим рисувальником та вправним виконавцем живопису як монументального, так і станкового.

1. Біксей Л. Історія Закарпатської школи живопису / Л. Біксей // Живописці Закарпаття. – 2009. – № 1. – С.22–29.
2. ДАЗО. – Інвентарний опис. – Ф. 151. – Оп. 2. – № 2023.
3. ДАЗО. – Інвентарний опис. – Ф. 151. – Оп. 2. – № 2061.
4. Епископска каплиця в Унгварь // Миссийный календар на рок 1943. – Унгвар, 1943.
5. Изворин А. Сучасні руські художники / А. Изворин. – Унгвар, 1943.
6. Катрій Ю. Пізнай свій обряд. Видання третє, виправлене / Ю.Катрій. – Львів : Свічадо, 2004. – С.194–195.
7. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття / Г. Островський. – К. : Мистецтво, 1974. – 198 с.
8. Пап С. Ікони й іконописання на Закарпатті / С. Пап. – Рим, 1992. – 136 с.
9. Сирохман М. Церкви України. Закарпаття / М.Сирохман. – Львів : МС, 2000.
10. Шематизм Мукачівської єпархії на рік 1868. – Унгвар, 1868. – С. 16.
11. A katolikus egyház szervezete magyarorszáiban. A katolikus Magyarország. A magyarok megtérésének és a magyar királyság megalapításának kilencszázados évfordulója alkalmából// szerkettették Kiss J., Sziklay J. – Budapest, 1902. – II kötet. – 779 old.
12. Puskás L. Házad ékessége / L.Puskás. – Budapest, 1991.

В статті розглядається творчість одного з відомих закарпатських церковних живописців середини ХІХ в. Фердинанда Вьдры. Сделана перша спроба систематизації відомих фактів з його життя і творчості, а також проаналізовані відомі і нові відкриті твори художника. Вперше презентується графічна ілюстрація живопису центрального нефа Крестовоздвиженського кафедрального собору в Ужгороді, яка була створена в 1858 р. Разом з тим вводиться в науковий оборот інформація про живопис Фердинанда Вьдры в церкві св. Іоанна Хрестителя в с. Золотарево Хустського р-на, датований 1875, і який можемо вважати останньою його помітною роботою.

Ключеві слова: Живопись, церковь, композиция, колорит, иконография, декор, иллюзорность.

The paper considers the creative activity of Ferdinand Vydra, one of the well-known church painters of the middle of the 19th century. Here was made a first attempt of systematizing of known facts in his biography. His known and newly discovered works are analyzed. It is the first time where we can find a presentation of the graphic illustration (1858) painting in the central nave of the Exaltation of the Holy Cross Cathedral in Uzhgorod. The information about the painting of Ferdinand Vydra of 1875 in St. John The Baptist church in the village of Zolotarevo, Khust District, is introduced into art history. It can be considered as his last significant work.

Keywords: painting, church, composition, colour, iconography, decor, illusory.

УДК 761/.763:22

Вікторія Плотнікова

БІБЛІЯ ПІСКАТОРА Й УКРАЇНСЬКА ГРАВЮРА: НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА ІНТЕГРАЦІЯ

У статті підкреслюється ідентичність рис української гравюри, а також висвітлюються факти запозичення композиційних мотивів, сюжетів, стилю гравірування у майстрів, що працювали в країнах Західної Європи. Своєрідність надбань у мистецтві друкованої графіки виявляється у західноєвропейській та українській гравюрі як результат порівняльного аналізу мистецьких пам'яток світової гравюри ХVІ – ХVІІ ст. Висловлено спостереження щодо трактування релігійних сцен, відповідності сюжету зі змістом книги, порівняння ілюстрацій «Біблії Піскатора», виконаних відомими європейськими майстрами із кращими надбаннями творців української гравюри ХVІ-ХVІІ століття.

Ключові слова: гравюра, західноєвропейська гравюра, українська гравюра, «Біблія Піскатора», «Theatrum biblicum», ідентичність, інтеграція.

© Плотнікова В., 2015.

Іконографічні зразки завжди займали важливе місце у творчості європейських майстрів XVI–XVIII ст. Багато фахівців активно та всебічно працювали над питанням своєрідності мистецтва української гравюри, і як наслідок торкалися різноманітних аспектів даної проблеми. Але компаративний аналіз зразків української та західноєвропейської гравюри ще залишається поза науковими зацікавленнями. Важливість дослідження цієї теми полягає у виявленні ідентичних рис національних надбань української гравюри, а також розгляданні фактів запозичення композиційних мотивів, сюжетів, стилю гравірування у майстрів, що працювали у країнах Західної Європи. Проте увага зосереджується не лише на проблемі «чужих» композиційних рішень чи окремих мотивів, що увійшли в складову частину традиційної богослужбової книги України, а й на проведенні певних паралелей, щоб несли за собою порівняння художньої думки майстрів у певні періоди часу, сюжетів, що найчастіше зустрічаються в обох сторін дослідження, з метою виявлення національних рис у кожній із представлених культур.

На сьогодні не існує жодної ґрунтовної праці, яка б описувала іконографічну систему українських гравюр у порівнянні із зразками західноєвропейськими. Але важливими для роботи залишається ряд видань, що пов'язані з питанням проблеми ідентичності української гравюри, а також більш чи менш детально торкалися проблеми західноєвропейських впливів на сюжети, композиції та мотиви. Однією із таких ґрунтовних праць є монографія В. Стасенка, присвячена виявленню художніх особливостей галицької гравюри XVII ст. Автор визначає головні тенденції розвитку художньо-образної мови, інтерпретації адоративних та житійних образів Христа і Богородиці. Саме ці ключові постаті християнського вчення посіли визначні місця у мистецькому оздобленні богослужбових та світських книг. Зосереджуючись над відмінностями, трансформацією візантійських художніх образів і традицій в Україні, дослідник твердо переконаний у домінуванні національних рис у мистецтві гравюри над західноєвропейськими впливами [9, с.1].

Дмитро Степовик на прикладі творчості визначних майстрів української барокової графіки XVI–поч. XVIII ст. досліджує феномен українського бароко, визначає його суттєві й формальні риси, порівнюючи з стилем бароко у мистецтві країн Заходу. Науковець запевняє, що незважаючи на доступність зв'язків із мистецькими центрами Західної Європи, все ж таки цей зовнішній фактор поступається творчому підходу майстрів.

У книзі «Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми» Ярослав Ісаєвич підкреслює наявність у творчості українських книжкових ілюстраторів своєрідних рис. З цією думкою у свій час погоджувався Володимир Стасов, вказуючи на оригінальність ряду праць острозьких, львівських та чернігівських граверів. Дослідник своєю позицією не погодився із тезою Д. Ровинського про їхню «рабську залежність» від католицько-протестантських зразків.

А.О.В'юник пов'язує розвиток друкарства та гравюри на Україні із постійним творчим зв'язком українських майстрів з російськими та білоруськими, а також відзначає позитивним моментом знайомство українських граверів з досвідом західноєвропейського друкарства, й особливо з гравіруванням. Відхід від традиційних канонів та використання малюнків з натури як наслідок прагнення відтворення реального життя – все це лише зробило українську гравюру найпрогресивнішим видом образотворчого мистецтва [1, с. 337–374].

Простежено творчі зв'язки українських граверів із граверськими центрами інших країн у монографії Г.Логвина «Гравюри українських стародруків».

Вивченню явища книжкової ілюстрації та можливих її інтерпретацій присвячено дисертації В.Фоменка «Київська школа гравюри», О.Юрчишин «Творчість гравера Іллі», О.Овчаренка «Графічний цикл «Патерика Печерського» 1661 р. в контексті української художньої культури середини XVII–початку XVIII ст.».

У своєму дослідженні «Библия Пискатора и проблема гравированных образцов в европейском искусстве XVI – нач. XVIII столетий» А.Гамлицкий торкається проблеми використання творів друкованої графіки в якості іконографічних зразків. Основна увага дослідника зосереджена на так званій Біблії Пискатора – одному із найбільш популярних західноєвропейських іконографічних джерел. Саме це видання вважається прикладом великої ролі графіки в загальноєвропейському процесі передачі творчих досягнень та художнього досвіду, який супроводжував, а інколи і визначав еволюцію мистецтва [3, с. 1–18].

Окрім вище вказаних дослідників української гравюри, важливо згадати дослідження авторитетних мистецтвознавців, таких як П. Жолтовського, В.Свенціцької, В.Александровича, Я.Запаса. Проблема наслідування європейської графіки у світовому мистецтві стала об'єктом

дослідження закордонних видань та статей, зокрема голландських, німецьких, англійських, російських та ін.

Мега дослідження полягає у виявленні ідентичних національних рис, притаманних українській гравюрі поруч із певними іконографічними впливами, принесеними в біблійне книгодрукування України із Західної Європи. Видається зрозумілим, що впливи західноєвропейської гравюри на українську все ж не обмежували характерних традиційних рис ілюстрування богослужбових книг.

Варто згадати, що із виходом у світ у XVII ст. так званої Біблії Піскатора («*Theatrum biblicum*»), у мистецькому арсеналі нідерландських художників з'явилися ідеї італійського Відродження. Дослідник А.В.Гамлицкий зазначає, що послідовники нідерландських граверів звели до головного творчого принципу запозичення та переробку композиційно-пластичних мотивів античного і ренесансного мистецтва. Замальовки із древньої та сучасної скульптури, архітектури, виконані під час подорожей до «землі обітваної», копії італійських картин і особливо, гравюри були не тільки засобами оволодіння формальними прийомами і естетикою Відродження, але і служили важливим іконографічним матеріалом при створенні творів [3, с.2].

Відзначимо тільки декілька найбільше цікавих випадків привертання «чужих» мотивів. Дані факти пов'язані з різними періодами розвитку італінізуючого руху протягом близько піввіку, за які сталася часткова переорієнтація наслідників на пряму, що зачепила і коло зразків, які використовувались. Крім того, кожен художник володів власною індивідуальністю, відчував різні впливи, що визначило особисті прив'язання у виборі джерел запозичень і несхожість принципів їх інтерпретації [3, с.1]. «*Theatrum biblicum*» побачила світ і набула широкої популярності в XVII столітті – перевидавалася шість разів (1639, 1643, 1646, 1650 (двічі) і 1674 pp.) [2, с.1]. Однак, вже давно було помітно, що більшість її гравюр створено в Нідерландах другої половини XVI–початку XVII ст. [7, с.96], в епоху верховенства італінізуючих напрямків в мистецтві країни – романтизму і маньєризму.

Винахід ксилографії у Західній Європі створив необхідні умови для видавництва книг великими тиражами. Біблії з гравюрами моралізаторського характеру, поруч із своїми попередниками (до прикладу, «Біблія бідних») стають надзвичайно популярними. Серед них – Біблія Піскатора, Христофора Вейгеля, яка слугувала чудовим навчальним посібником з іконографії для багатьох майстрів Європи, в тому числі і українських граверів. Гравюри виготовили найкращі майстри країни того часу: Філіп Галле, сімейства Віріксів, Коллартів і Саделерів, Хендрік Гольціус (всього 19 граверів). Ці твори першочергово пов'язані з діяльністю величезних видавництв Ієроніма Кока (1507–1570), Герарда де Йоде (1509/17–1591), Філіпа Галле (1537–1612) в Антверпені, Якоба де Гейна II (1565–1629) в Гаазі та ін. А Клас Вісхер тільки використовував придбані ним гравіровані дошки [3, с.2].

Таким чином, «*Theatrum biblicum*» ввібрала в себе творчі досягнення декількох епох і національних шкіл. Її ілюстрації відображають пошуки нідерландськими майстрами шляхів перебудови національного мистецтва на класичній основі. Їх спроби носили неоднозначний характер, як і всі італінізуючі напрями в цілому. Орієнтація на образи приводила і до цілком самостійних рішень, і до механічного наслідування оригіналу.

Однак, саме завдяки відміченим особливостям романістичного і маньєристичного руху, художня мова Біблії Піскатора виявилась тісно пов'язаною з системою смаків і уявлень, властивих європейській художній культурі з часів середньовіччя. Її гравюри трансливали загальноприйняті морально-філософські норми, втілені за допомогою композиційно-пластичних прийомів і мотивів, які служили еталоном протягом декількох століть.

В свою чергу, ці твори прожили дуже довге життя і набули широкої популярності задовго до публікації Класом Вісхером. Ось чому, говорячи про значення Біблії Піскатора в західноєвропейському мистецтві, ми маємо на увазі і попередні видання її гравюр, що дозволяє шукати сліди їх використання в якості зразків вже в другій половині XVI століття [3, с.7].

По змісту українська гравюра, йдучи за потребою доби й замовцем, мусить задовольняти вже найтонші й найвибагливіші вимоги тодішньої освіченості і вченості. Тому приходять широка символіка й алегорія, почерпнута з античного і східного світу, візантійсько-християнської та західної образотворчості.

Формальних і технічних досягнень українські гравери кінця XVII ст. набувають через довгі студії, як у себе вдома, на ґрунті старих культурних надбань, так і за кордоном, куди їде українська молодь для удосконалення та поглиблення граверського мистецтва й особливо техніки. Зі старих візантійських зразків в українському граверстві залишається лише гола схема. Окремі форми

тракуються вже в душі нових досягнень світового європейського мистецтва. Але ці західні впливи переходять значну еволюцію: на зміну південно-італійських зразків особливо помітні впливи й фламандського мистецтва, натомість німецькі впливи обмежуються до невеликого розміру [8, с. 88].

Використання майстрами взірців інших європейських граверів при виконанні власних творів було на той час явищем цілком природним і типовим. Серед «кужбушків» лаврських малярень зберігався примірник Біблії Піскатора, яким користувалися місцеві художники та їх учні. Серед українських майстрів, які, очевидно, працювали з західноєвропейськими зразками, можна назвати майстрів Іллю, Григорія Левицького, Адама та Йосифа Гочемських, І.Стрельбицького, Н.Зубрицького.

Незважаючи на те, що київським граверам доводиться виконувати ілюстрації переважно на біблійні сюжети, де персонажі, їхні дії й оточення здебільшого міфічні, вони намагаються будувати свої композиції на українських мотивах, які зрозуміліші й ближчі їм. В тих же ілюстраціях, де можна вмістити реальний пейзаж чи будівлю, художник малює їх з натури [1, с.355]. Розглянемо в деталях їх творчість.

Найбільш очевидний вплив Біблії Піскатора відчувається у творчій манері ілюстрування Київської Біблії гравера Іллі, створеної під патронатом Петра Могили.

Як зауважує О.А.В'юник, гравюри Іллі є творчою переробкою композиції так званої «Біблії Івана Піскатора», популярного і ті роки німецького видання, що розповсюджувалося окремими зшитками й цілою книгою з 469 аркушевих гравюр без тексту, виконаних за малюнками Гемскерка, Мартина Дево та інших.

Гравер Ілля вводить у свій мистецький арсенал зразки із Старого Заповіту, сцени якого інтерпретує та вносить характерний український відтінок. Беручи за основу ці композиції, Ілля не копіював їх; підкоряючись своїй фантазії, він вносив у кожен гравюру чимало свого. Наприклад, спрощував багатофігурні сцени, замінював одні постаті іншими, іноді дві композиції поєднував у одну, опускав чи міняв деякі традиційні компоненти. Не боявся він ввести в біблійну ілюстрацію і незвичайне для неї зображення. Так, у гравюрі «Падіння Лота» він показує одну з дочок Лота оголеною. Такі ж елементи композиції, як пейзаж, тваринний світ, побутові речі, у гравюрі Іллі, виглядають наче взяті з реального оточення [1, с. 357].

Гравюри Іллі до Біблії відзначаються лаконізмом, простотою і ясністю художньої мови, майстерністю виконання. Характерною в цьому відношенні є гравюра – «Принесення виноградної лози з обітованої землі». На передньому плані зображено два чоловіки, які несуть на перекладині величезне гроно винограду. Постаті намальовано вдало, правильно за пропорціями. Форми тіла і складок одягу передано за допомогою лінійного малюнка і подекуди скупі покладені паралельної штриховки. Лаконічно й узагальнено, такими самими простими засобами показано рельєф місцевості, силуети дерев, що ростуть на краю пагорба, простір неба [1, с. 357–358].

Без сумніву, що джерелом натхнення для гравера Іллі слугувала однойменна гравюра з Біблії Піскатора. Якщо зіставити ці дві композиції, то зауважимо, що гравюра Іллі в точності віддзеркалює дві чоловічі постаті, проте автор попри те, що зображує біблійних героїв по центру композиції, не акцентує уваги на них, а органічно вписує в простір зображеного довкола світу. Західноєвропейський майстер досконало володіє знаннями повітряної та лінійної перспективи. Постаті з гравюри Біблії Піскатора не є самотніми у цьому просторі, вони оточені іншими другоплановими особами, котрі згуртовані по дві-три фігури.

Ілля, вводячи в гравюру деталі пейзажу, старанно опрацьовує штрих, що здебільшого повторює напрямок зверху вниз, тобто є вертикальним. Графічне вирішення тла неба та земного покриття особливо не відрізняється своєю графічною мовою. Верх композиції увінчується півкругом сонячного диску із рівномірним промінням. У західноєвропейській гравюрі ця атмосферна прив'язаність здебільшого злагоджена та вміщує лише відкоректовані тіні, що могли б вказувати на пору дня, в якій відбувається дія.

Зважаючи на всі припущення щодо використання західноєвропейських зразків для наслідування, хочеться відмітити, що творчості українських майстрів все ж властива національна ідентичність. Гравер Ілля незважаючи на неможливість такої досконалої передачі сюжету через обмеженість у технічних засобах, адже робота велася у техніці образної гравюри, по-особливому вишукано підходить до вирішення сцени розвідки обіцяного краю. Автор сміливо володарює над площиною у ритмі ліній, їх вигинах, густоті, гнучкості, рвучкості та впорядкованому ритмі. Гравер робить акцент на галуззі виноградного першоплоду, облюбовуючи кожен виноградину. Можливо, така подача речей без світлотіньової передачі у гравера Іллі, в деякій мірі конкурує із

вирішенням західноєвропейського твору, та попри все мистець знаходить силу штриха та його контраст, що виводить його як майстра за рамки схеми запозичування. У пружності паралельних ліній, у грі білої і сірої плями, неначе безперервним рухом різця, автор заявляє своє мистецьке бачення на цю подію. Композиція творена світлом Божого провидіння та срібним штрихом, проста і складна водночас. Граверу Іллі вдається ухилитись від традиційних трьох складових засобів вираження - лінії, штриха і плями. Натомість, він створює мереживне творіння, у якому місце домінанти належить не плямі, а штриху.

Дмитро Степовик у своїй праці «Українська гравюра бароко» підкреслює особливу роль українського майстра у розвитку гравюри на дереві та акцентує увагу на його відданості декоративності у вирішенні творів графічного мистецтва. Там, де необхідно, Ілля уміє показати деталь, виділити те, що є для глядача незвичайне та дивовижне. Він старається не пропустити нічого істотного при передачі одягу юдейських царів, вояків фараонового війська, при змалюванні побуту, житла, вжиткових речей персонажів. Те, що можна порівняти з українським і водночас відчутти його відмінність, Ілля прагне показати із вражаючою деталізованістю. В однакову і зрівноважену деталізованість гравюр Садлерів Ілля вносить власні корективи й акценти з метою видобути найважливішу візуальну інформацію для максимально виразного прийняття подій і персонажів Старого Заповіту. Стриманість та лаконічність в одних випадках і щедра розмаїтість деталей в інших характеризує авторську манеру Іллі як інтерпретатора Старого Заповіту. І хоч таке вибіркоче ставлення до предметів зображення може внести певну нерівномірність, Ілля все ж таки ліквідує її своїм неповторним декоративним аранжуванням кожної гравюри [10, с.51].

Ілюстрації гравера Іллі до Книги Буття відкривають характер і особливості сприйняття релігійного сюжету через призму запозичених мотивів. «Заповіт Бога із Землею», гравюра виконана майстром за вже раніше продуманим іноземними майстрами сюжетом. І у цьому творі проступає важлива манера – виділення головного та встановлення логічних зв'язків у творенні композиції. Напевно в цьому і постає геніальність українського майстра – декоративна прискіпливість у формуванні уявлень для прочитання споглядачем. Нам не вдається прочитати виразу облич людей, що падають в жалісливому поклоні, як це зустрічаємо у західноєвропейській гравюрі, але драматизм описаного виражений у здійманні рук, благальних жестах та доземних поклонах, що захоплюють правий бік твору.

Г.Левицький виконував великі та маленькі гравюри, окремі деталі яких гармонійно поєднувались з декоративною пишністю. Прекрасне знання вітчизняного і світового мистецтва, античної міфології, народного побуту допомагали йому вільно і невимушено компоувати змістовні, високохудожні гравюри, що за якістю виконання стоять на рівні тогочасного європейського граверства [5, с.96].

Гравюра «Євангеліст Іоанн» із «Діянь апостолів» (Київ, 1773 р.) своїм композиційним вирішенням та графічним наповненням нагадує спосіб

образотворення західноєвропейських зразків із зображенням Старозавітних царів, воїнів та героїв. Постає євангеліста Іоанна возвеличується над землею, фігура зображена в русі, монументально, яскраво промодельовано складки одягу та чітко окреслено силует святого апостола. У світлі різця Г.Левицький робить спробу передачі творчого і натхненного пориву євангеліста, що завмер серед грізних хмар, збираючись думками, та ось торкнеться книги. Автор вдається до надмірної деталізації архітектури та пейзажу на другому плані.

На відміну від Іоанна, апостол Петро зображений у позі класичної скульптури. Він тримає в одній руці закриту книгу, а в другій – ключі від раю. Тут же великий камінь, на нього Петро сперся однією ногою. Постає задріпані в просторі гіматії й хітони, що нагадують тоги античних статуй. Скульптурно виразну форму гравіровано дуже енергійно. Штрихи різноманітні – то розріджені, то густі до чорноти, часом перехрещені в кількох напрямках, добре виявляють об'ємність форми, надаючи їй рельєфності і матеріальності [5, с. 98].

Зображення Св. Петра, яке зустрічаємо у виконанні автора Мартіна де Воса у Біблії Піскатора [6], має у своєму композиційному вирішенні значні відміни. На противагу гравюрі Г.Левицького, тут постає апостола Петра не характерна монументальність. Святий приклонившись на коліно, склавши руки у страждальному жесті, відводить погляд від ключа, що знаходиться ліворуч від його стіп. Коли майстер української гравюри возвеличує і підносить особу апостола над містом, що знаходиться позаду нього, використовуючи більше половини площини тла неба, то Мартін де Вос вводить свого героя у трохи втаємничену у своїй подібі місцину. Перед глядачем постає печера, над якою врастають корінням дерева, піднімаючись вверх та втрачаючи свої завершення. У просвіті скельного

заглиблення на фоні білої плями світяться ледь помітні контури міста. По ліву руку від святого, вглиб печери, захована труна, що за своїм виглядом нагадує кам'яну брилу, ймовірно як свідчення про місію Св. Петра, котрий уповноважений берегти Святу Церкву. Акуратність та витонченість у відтворенні жестів рук, драпіруванні одягу, плавні переходи світла до тіні – все це стало характерною рисою майстрів, чий намагання створити вишуканий твір, відбулись у ілюструванні Біблії Піскатора.

Зовсім інші мідерити Йосифа Гочемського – більш багатомовні та експресивні, а дереворити трохи лаконічніші, витримані в спокійних тонах [4, с.243]. Бароковим багатством та золотавістю можна охарактеризувати майстерність, з якою виконані гравюри із зображеннями Євангелістів Йосифа Гочемського для «Євангелія» 1768 року. Виведення святителів на відкритий простір, позбавлення від декоративних куліс, проте не змінюючи атрибутів євангелістів, було його заслугою. Всі зображені тут сидячі постаті пронизані створеним довкола них оточенням. Якщо в українського автора ці ж сюжети несуть в собі настрій створеної зумисно сцени, то євангелісти Філіпа Галле здаються виявленими зненацька та у сам процес створення ними святих текстів. Йосиф Гочемський користується видовженим по висоті форматом, в той час як західноєвропейська гравюра представлена в повноті свого вирішення через переважаання горизонтальної площини. Оточення створене західноєвропейським майстром є здебільшого частиною інтер'єру або архітектури міста, де б у аскетичній самотності святі могли звільнитись від хаосу думок та втілити їх у творчість. Споглядаючи на постаті євангелістів де Воса, виникає відчуття, що їх особи, здавалося б, через ритми і заплутаність складок одягу, просто вросли своїм тілом у тло, на якому зображені. Особливо цікавим є вирішення образу Святого Євангеліста Луки. Дивовижним є те, що у порівнянні із психологічними враженнями, які викликаються під час споглядання трьох інших святителів, виникає відчуття несамопитої нестерпності та жорстокості. На гравюрі, що зображує супутника Святого апостола Павла в його апостольських подорожах, автора третьої Євангелії та Діянь святих апостолів Луку, вираз його обличчя несе в собі чи то заглиблений жаль, чи то передчасний смуток, що поглинає його зсередини та виходить назовні через драматичність жесту руки, що втримує скляну посудину із рідиною. Можливо такий спосіб вибрав художник, щоб показати жертвність Спасителя, яка так залежить від людських дій та помислів, і ця чаша є неминучою. Не можна опускати той факт, що Лука походив із Антіохії в Сирії і ймовірно був лікарем, тому така річ як скляна колба із речовиною, могла б свідчити про приналежність до професії. Зображення атрибута євангеліста – бика, на фоні якого завмерла в беззвучному русі рука Луки, складає тут теж і символіку жертвоприношення. Не бачимо у гравюрі євангеліста присутності картинної площини із зображенням Богородиці, як це традиційно появляється у ілюстраціях богослужбових книг в Україні.

А ось інша гравюра Й.Гочемського: євангеліст Марко сидить у глибокій задумі на пеньку, приготувавшись писати, перед ним стоїть каламар, біля ніг євангеліста його символ – крилатий лев. Якщо Марко сидить замислений, то Матвія Й.Гочемський зобразив натхненним, з високо піднятою головою. Позаду апостола Матвія стоїть ангел і вказує рукою на небо, щоб той слухав голос всевишнього. За постатями награвіровані руїни арки на тлі злегка окресленого ландшафту. Лише в одному куті награвіровано рокайлевий завиток.

Така свобода в творенні вишуканої композиції, де б фігура сидячого апостола у задумі вписувалась у сільський пейзаж з хатками і церквою, нав'язана творами Біблії Піскатора. Особлива витонченість присутня у гравюрі, що зображає євангеліста Іоанна. Малюнок відзначається таким майстерним штрихом, співучістю ліній, що невимушено й точно моделюють одяг і прозорий ландшафт. Дуже вдало розподілено світлотінь. Уся картина перейнята пітетом, атмосферою глибокої інтелектуальності, часом буття, гармонійного єднання людини з природою [5, с.108].

Зацікавленість західноєвропейською гравюрою вплинула не лише на спосіб вираження майстрів у певних графічних засобах, а й нерідко дозволила показати психологічний бік того, що відбувалось на площині гравюри.

Адаму Гочемському належать гравюри різні за тематикою, жанрами і технікою. Він робив титули, фронтисписи, сцени, ландшафти, сатиричні картини. Для його світосприймання властива пильна увага до зображення правдивих життєвих ситуацій, побутових реалій. Євангелістів він показує у вільних позах, за працею (Євангеліє, 1771). Лука, наприклад, сидить на ослінчику, біля лежачого бика, на розі якого настроєна палітра, за спиною Луки – мольберт з іконою богоматері. Ландшафту тут немає, але видніється небо з хмарками. Євангеліст Іоанн сидить під деревом, на березі острова Патмос, на що натякає човен з вітрилом, зображений на другому плані. Для гравюр А.Гочемського характерна врівноважена гра штриха й білого тла паперу [5, с.108–109].

Адам Гочемський у гравюрі «Різдва Христового», застосовуючи метод Рембрандта, вирізняє плямою світла сцену народження Христа. Можна припустити, що автор в деякій мірі покладався на західноєвропейський зразок, якого зустрічаємо у Біблії Піскатора. Порівнюючи ці дві гравюри, варто зауважити, що український майстер володіє композицією, вдало вписує сцену у близьку до квадрату форму. Незмінним автор залишає розташування колони та фасаду будівлі на другому плані. Властивий А.Гочемському спосіб передачі чарівності різдвяної ночі протиставляється майже театралізованій постановці західноєвропейської гравюри.

Йосиф та Адам Гочемські щиро вдаються до психологічного трактування образів, вони захоплені людиною, її особистістю, можливо звідси йде і таке бажання возвеличити її у монументальних образах.

Виконані Никодимом Зубрицьким сцени «Благовіщення» до «Акафістів» (1699) та «Часослова» у своїй композиційній будові віддзеркалюють і здобутки майстрів Західної Європи. Хоча автор не повністю використовує весь масштаб, який пропонується йому західноєвропейським майстром, втім Н.Зубрицький втілює художній задум в міру технічного володіння матеріалом. Автор у всіх трьох композиціях зосереджується на події радісної звістки, яку несе в собі з'ява архангела Гавриїла до Богородиці. Як і властиво західноєвропейській гравюрі, майстри виділили якомога більше простору для зображення дії в усіх прикрасах інтер'єру. Гавриїл в українській гравюрі, виконаній Н.Зубрицьким, стоїть в одній площині із Богородицею. Максимально наближеною до зразка із Біблії Піскатора є гравюра до «Часослову» (1691 р.). Автор запозичує зображення балдахину-киворію, заховуючи постать Марії у ньому. Характерною рисою, за якою можна шукати іноземні відповідники, є сяйво, в якому бачимо Святого Духа. У західноєвропейській гравюрі воно є настільки різким, що, здавалось би, повинно було влучити у серце Богородиці. Творча уява українського майстра вийшла за рамки композиції, до якої була прикута увага. Мистець поруч із ангелами вводить і зображення Бога Отця. Якщо в українській гравюрі увага глядача звернена до сцени Благовіщення, то у західноєвропейській гравюрі погляд мимоволі ковзає та натрапляє на другий план, де у теслярських справах клопочеться Св. Йосиф.

Іконографічний матеріал Біблії Піскатора протягом кількох століть був незамінним джерелом для сакрального мистецтва країн православного світу – Росії, України, Сербії, Болгарії, Македонії, Румунії. Відомо, що уже в середині XVII ст. один з примірників «Theatrum Biblicum» Вісхера належав митрополиту Петрові Могилі, за дорученням якого відомий український гравер Ілля вирізав серію дереворитів до Біблії за мотивами ілюстрацій з альбому Піскатора. Оскільки задум Петра Могилі видати ілюстровану Біблію через складні історичні обставини не був здійснений, наприкінці XVII ст. лаврські друкарі зробили 132 відбитки з кліше Іллі, об'єднавши їх в альбом. Це була перша в історії українського мистецтва Лицева Біблія, три примірники якої на сьогодні зберігаються в бібліотеках Росії, та один - в Національній бібліотеці України ім. В. Вернадського. Київський гравер Прокопій, який у середині XVII ст. створив серію дереворитів на сюжети Апокаліпсиса, також запозичив композиції з Біблії Піскатора.

В «Свангелії учительному», виданому у 1606 році в друкарні Балабанів у Крилосі, розміщено гравюру - дереворит «Притча про блудного сина», запозичену з видання Класа Вісхера. Повторно це кліше було задіяне друкарями Львівського братства у виданнях «Свангелій» (1636, 1644). У XVIII ст. київські іконописці використали гравюри «Theatrum Biblicum» для створення іконостасу Троїцької церкви Києво-Печерської лаври [6].

Підводячи підсумки, варто зауважити, що на кожне із найменших художніх досягнень у тій чи іншій композиції Біблії Піскатора, українські гравери знаходять свою відповідь. Якщо західноєвропейський зразок вміщує два чи то три плани, українському майстру достатньо розділити площину мереживними штрихами, цим самим заводячи їх круговертям до сцени, що передувала задуму. Неодмінним атрибутом мистецького арсеналу українських граверів є любов до акцентування або радше «завищування» уваги («Розвідка обіцяного краю»). Можливо, в деякій мірі мистці і справді у такий спосіб вдавались до власного шляху інтерпретації європейської гравюри.

Беручи до уваги досягнення українських майстрів XVI – XVIII ст., важливо відзначити рівень майстерності у графічному вираженні, який здобувався шляхом не просто копіювання гравюр Біблії Піскатора, а манері наслідування, відбору сюжету та композиції, вмілому моделюванні світла і тіні та розвитку вміння трактувати сцену, вдихаючи у зображення того чи іншого біблійного персонажа частинку української душі. Граверам вдалось, інтерпретуючи сцени богослужбових книг, зробити акцент і на технологічному процесі виконання гравюри. Відомо, що не всі згадані гравери, виконували свої твори у рівних для порівняння техніках, у цьому інколи і була складність самого

процесу творення, де зображення в прямому значенні могло залежати від техніки (до прикладу, твори майстра Іллі).

В свою творчість із Біблії Пискатора українські гравери принесли нові способи організації площини гравюри, трактування іконографічних схем за зовсім не властивою їм раніше манерою, намагання не тільки створити якісний сюжет, а й дозволити глядачу прожити емоції при спогляданні тої чи іншої гравюри. Не можна недооцінювати і спроби вдосконалення техніки гравірування. Автори вчать у західних колег творити світло і півтінь із мережива штрихів, чергуючи прямі паралельні та перехресні хвилясті, рвані лінії, часто застосовують контраст світлої і темної плями, відпрацьовують композицію за рахунок щільності та густоти штриха.

Безперечною заслугою гравера Іллі є внесення ним в українську гравюру, поруч із своїм захопленням західноєвропейськими зразками, різноманітності сюжетів, способу їх трактування по-новому, проявляючи безцінну увагу до деталей зображуваного, пропускаючи через призму власного мистецького та національного минулого. Основою його графічної манери безперечно слугувала і велика школа українського народного мистецтва.

Твори українських граверів вже від початку свого існування були натхненні джерелами з навколишнього світу, гармонію якого автори так вдало інтерпретували, створивши своєрідну систему виражальних засобів, скупо обмежившись штрихом та крапкою.

Українським мистцям вдалося винести вдалі уроки із мистецтва наслідування Біблії Пискатора та попри все утвердити свою самостійність та право на незалежність у творчому самовираженні у системі ілюстрування богослужбової книги.

1. В'юнник А.О. Гравюра XVI - першої половини XVII ст.// Історія українського мистецтва. У 6-ти томах. – Т.2. – К. : Голов. ред. УРЕ,1967.
2. Гамлицкий А.В. Библия Пискатора, ее издания и иконографические источники / А. Гамлицкий // «Филевские чтения». Тезисы конференции. – М.,1995. – С. 19–25.
3. Гамлицкий А. В. Библия Пискатора и проблема гравированных образцов в европейском искусстве XVI–XVIII столетий [Электронный ресурс] / А. Гамлицкий. – Режим доступа : http://www.krotov.info/spravki/essays_bible/varia/piskator.html.
4. Запаско Я.П. Мистецтво книги на Україні/ Я.П.Запаско. – Л. : В-во Львів. у-ту,1971. – 407 с.
5. Логвин Г.Н. З глибин гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. / Г.Н.Логвин. – К. : Дніпро, 1990.
6. Мир карт. Лицевая Библия Пискатора (Висхер,Фишер) *Theatrum Biblicum Vissher* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://raremaps.com.ua/books>.
7. Сачавец-Федорович Е.П. Ярославские стенописи и Библия Пискатора / Е.П. Сачавец-Федорович // Русское искусство XVII века: Сборник статей по истории русского искусства допетровского периода. – Л.,1929. – С. 96.
8. Січинський В. Українське граверство доби гетьмана Івана Мазепи / Володимир Січинський // О.Ковалевська. Збірник «Мазепа»: реконструкція видавничого проекту 1939-1949 років. – К. : Темпора, 2011. – 176 с.
9. Стасенко В. В. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу : моногр. / В. В. Стасенко. – Укр. акад. друкарства, Львів. акад. мистец. – К. : Вид. центр «Друк», 2003. – 334 с. – Бібліогр.: с. 314–325.
10. Степовик Д.В. Українська гравюра бароко: Майстер Ілля,Олександр Тарасевич,Леонтій Тарасевич,Іван Щирський / Д.В. Степовик. – К. :ТОВ «Видавництво «Кліо», 2013. – 495 с.: іл.

В статті підкреслюється ідентичність черт української гравюри, а також освітаються факти заимствования композиционных мотивов, сюжетов, стиля гравировки у мастеров, работавших в странах Западной Европы. Своеобразие достижений в искусстве печатной графики оказывается в западноевропейской и украинской гравюре как результат сравнительного анализа художественных памятников мировой гравюры XVI–XVII ст. Высказано наблюдения относительно трактовки религиозных сцен, соответствия сюжета с содержанием книги, сравнение иллюстраций «Библии Пискатора», выполненных известными европейскими мастерами с лучшими достижениями создателей украинской гравюры XVI–XVII вв.

Ключевые слова: гравюра, западноевропейская гравюра, украинская гравюра, «Библия Пискатора», «*Theatrum biblicum*», ідентичність, інтеграція.

The article emphasizes the identity of the features of Ukrainian engraving and highlights the facts of borrowing composite motifs, themes, style of engraving from the masters who worked in Western Europe. The originality of achievements in the art of printed graphics appears in Western and Ukrainian engraving

as a result of a comparative analysis of artistic monuments of XVI - XVII centuries world engravings. The observation on the interpretation of religious scenes, according to the content of story book illustrations, the comparison of picture illustrations of «Piscator Bible», made by famous European artists and the creators of the best achievements of XVI-XVII centuries Ukrainian engraving was expressed in the article.

Key words: engraving, Western European engraving, Ukrainian engraving, «Piscator Bible», «Theatrum biblicum», identity, integration.

УДК 929 : 75

Марія Ваврух

ЕКСЛІБРИС У ТВОРЧОСТІ ЛЬВІВСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ-ШІСТДЕСЯТНИКІВ

У пропонованій статті розглядаються питання становлення та розвитку в умовах тоталітарного суспільства мистецтва екслібрису у творчості молодих львівських митців, формування та розвиток яких припали на період так званої «хрущовської відлиги». У цей складний та наповнений відносно свободою та непередбачуваністю час вони зуміли створити мистецькі твори, що зайняли належне місце в історії українського графічного мистецтва.

Ключові слова: українське мистецтво, графіка, екслібрис, традиції.

Книжковий знак (екслібрис) у творчості львівських художників-шістдесятників посідає доволі важливе місце з огляду на те, що в умовах тоталітарного суспільства, де тема часто нав'язувалася та строго регламентувалася, проявити індивідуальність у творчих пошуках було доволі непросто.

Найбільше поширився екслібрис серед генерації молодих художників. На відміну від представників старшого покоління, в їх творчості екслібрис займає центральне місце. Внаслідок цього їх книжкові знаки є справжніми творчими знахідками графічного мистецтва. Завдяки творчості, а насамперед громадянській позиції відбувся певний ренесанс книжкового знака на Україні. «Чим викликана така повага до книжкового знака в наш час?», таке запитання ставив у своїй книзі про книжковий знак Микола Мушинка, і далі сам відповідав, що: «Причин цього явища є більше, але, на нашу думку, основна полягає в тому, що на даному етапі екслібрис є «найвільнішим» видом образотворчого мистецтва. В ньому художник може повністю виявити свою індивідуальність і не звертати увагу ні на які обмеження: ні на цензуру, ні на критику, ні на художній фонд, ні на «широкого читача», що не завжди розуміє модерне мистецтво. В них автори поєднують елементи традицій (народно-поетичні образи, елементи старого українського іконопису, історичні та побутові теми, нарбутівські мотиви) з новаторською формою» [3].

Усі ці процеси мали місце у час короткої «хрущовської відлиги», даючи молоді потужний імпульс до відновлення. Повітря ілюзорної політичної та творчої свободи вабило можливостями експериментів і відкриттів. «Кожна епоха вирізняється самостійним співвідношенням форми та простору», — любив повторювати тоді слова В. Фаворського молодий тоді графік Григорій Якутович, роль якого у мистецьких процесах, що відбувалися тоді була вагомою [9].

Народна стихія стала духовно необхідною частиною життя суспільства завдяки зусиллям цього покоління. Фольклорне, національне було настільки гострою, а часом і трагічною темою того часу, що за право бути національним художником інколи розплачувалися не лише долею, а й життям.

Для збереження неперервності традицій у мистецтві між різними поколіннями львівських митців налагодилися дружні стосунки, які часто відбувалися конспіративно. Помешкання та майстерні багатьох з них ставали в ті часи «академіями» справжнього мистецтва, бо молоді митці були спрагли знань та інформації про сучасний тогочасний стан справ у мистецтві на Заході та й загалом у світі. А слухати та переймати досвід було від кого. У Львові на той час жили та працювали колишні випускники європейських мистецьких академій – Паризької, Краківської, Варшавської, Римської, Віденської та інших, це зокрема, Олена Кульчицька, Ярослав Музика, Леопольд Левицький, Маргіта та Роман Сельські, Іван Севера, Олекса Шатківський, Охрім Кравченко. Враження від спілкування із ними є і сьогодні прикладом відкритості, щирості та можливості отримати з перших уст інформацію про мистецтво і не тільки, якої так бракувало у стінах радянських мистецьких навчальних закладів.

Відрадним є і той факт, що переважна більшість молодих художників у своїй самостійній творчості не пішла шляхом сліпого наслідування «західного мистецтва», а поєднала засоби модернізму і новаторства з національними традиціями. Це поєднання можемо бачити також і в жанрі книжкового знака (екслібриса). Певне поєднання в цьому напрямі настало лише на початку 1960-х років, коли екслібрис почав появлятися на художніх виставках і зразу привернув до себе увагу публіки й преси. Одна з статей з цієї ділянки була опублікована в журналі «Вітчизна», її автор Ю. Белічко, на підставі історичного аналізу українського екслібриса, дійшов до такого висновку: «Історія українського екслібриса і сучасний його стан дають багатий і цікавий матеріал, який, однак, ще дуже мало відомий як у самій республіці, так і за її межами. Це прикра прогалина в українському мистецтвознавстві. Уже назріла потреба створити ґрунтовну монографію про український книжковий знак» [1].

Хоча загалом спостерігається відсутність ґрунтовних критичних статей та недооцінка українського книжкового знака з боку мистецтвознавців, та у 1960-1970-ті роки він розвивається не бувалими раніше темпами. Йому присвячують увагу такі визначні графіки, як: С. Гебус-Баранецька, Я. Музика, М. Курилич, П. Обаль, М. Старовойт, С. Караффа-Корбут, Б. Сорока та багато інших львівських митців.

Техніка виготовлення екслібриса у молодих львівських художників-шістдесятників є різноманітна, але переважає гравюра на дереві, лінолеумі та на пластмасах. Їхні екслібриси є лаконічні, зате дуже експресивні. Глибокий зміст в них часто переданий кількома штрихами, що надає їм певну граціозність і високу естетичну силу. Як правило, художники не виготовляли екслібриси на замовлення, а як своєрідний сюрприз друзям, діячам культури та мистецтва, які чимось здобули їхні симпатії та повагу. В їх основі лежить алегорія, символіка, але й дотепні жанрові сцени. Часто в них появлялися улюблені нарбутівські мотиви в численних варіаціях, головним чином, чорно-білі трикутники у формі виноградного грона. Вони часто використовували і типовий «нарбутівський шрифт». Цими заходами молоді графіки хотіли наочно демонструвати зв'язок свого мистецтва з мистецтвом епохи становлення Української держави [6].

Характерною ознакою не тільки графічного мистецтва Львова, та й інших його видів, наприкінці 1950-х – початку 1970-х рр. було піднесення творчої активності в молодіжному середовищі недавніх випускників Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва, а також випускників кафедри графіки Львівського поліграфічного інституту ім. І.Федорова. В роки їхнього навчання з'явилися умови для отримання значно ширшої інформації про стан розвитку мистецтва на Заході, та й загалом у світі, завдяки періодичним виданням, якими укомплектовувались бібліотеки мистецьких навчальних закладів. Важливим джерелом поширення знань стали спілкування молодих художників із митцями старшої генерації. Особливою була роль у збереженні зв'язків із мистецькими традиціями 1920-1930-х рр. Р. і М. Сельських, майстерня О. Кульчицької притягувала Б. Сороку, досвід графічного мистецтва І. Боднар, І. Остафійчук, переймали у Л. Левицького, традиціями школи М. Бойчука захоплювся І. Остафійчук, які передавались молодим митцям завдяки відвідинам майстерень Я. Музики та О. Кравченка. Багата інформація, яка черпалася молодими митцями Львова, а згодом і досвід, набутий вже у самостійній творчій практиці сприяв появі окремих творчих особистостей, здобутки яких, виділялися на фоні загальної картини мистецтва соцреалізму [11].

Нове покоління художників по новому осмислювало світову мистецьку спадщину ХХ ст. Школа спілкування з представниками старшої генерації дала їм певну культуру, що проявилась не у окремих навичках, а в зацікавленні досвідом минулого та в спроможності культивувати формальні ідеї світового мистецтва. «Художник 60-х – початку 70-х рр. ХХ ст. усвідомлював себе причетним до формування нової парадигми в українському мистецтві, і в образотворчому мистецтві Львова, зокрема. В її основі – вироблення дієвих механізмів в оснащенні мистецького пошуку багатим і різноманітним досвідом модернізму, в тому числі з вираженими українськими національними прикметами» [3].

До покоління митців, яке сформувалося у той час належить графік Богдан Сорока. Сьогодні – це широко відомий митець з індивідуальною формою вислову, що здебільшого оснований у тематиці на українському фольклорі. Народився Богдан Сорока у Львові. Мистецьку освіту здобував на факультеті кераміки Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва, який закінчив 1964 року. Але свій перший екслібрис митець виконав ще 1956 р., після того як львівська художниця Стефанія Гебус-Баранецька подарувала йому на іменини екслібрис. Очевидно з того часу почалося і захоплення екслібрисами, а першим був екслібрис для дідуся Мирона Зарицького. Хоч до справжнього професійного його виконання мине ще чимало часу.

Свій самостійний шлях у мистецтво Сорока розпочав наприкінці 1960-х рр. Від початку своєї творчості художник мав тоді визначене коло зацікавлень: історичне минуле України та проблеми її сьогодення, українська міфологія, музика, філософія, література.

Професійне виконання екслібрису розпочалося з 1969 р. і продовжується до сьогодення. Це був час відродження української книжки, українських традицій, час роздумів над своїми історичними коренями. Екслібриси Б.Сороки попадають під вплив його станкових графічних циклів: «Українська міфологія», «Похід гномиків». «Архітектура стародавнього Львова», і новіші «Емблеми та символи», «Українські дерев'яні церкви», створюваних у момент роботи над мініатюрами. Символіка його екслібрисів не є випадковою, а вказує на коло зацікавлень власника екслібриса, а також відповідає духовним настроям часу.

Графічна мова у екслібрисах Богдана Сороки вдумлива і багатомовна. Так, наприклад, у екслібрисі Світличного (1970), був зображений св. Юрій, що верхи на коні пробиває списом люту зміюку, але сам Юрій не простий лицар, а зображений в образі гуцула з Верховини. Цей екслібрис винесений на першу сторінку книжки про книжковий знак шістдесятників, яка з'явилася в Америці після доволі резонансної виставки «Сучасної української графіки» у 1971–1972 рр., упорядником якої був Микола Мушинка [3].

По своєму оригінальний екслібрис колекціонера Володимира Вітрука (1970), де нарисовані дзвонарі, що дзвонять на тривогу. Екслібрис Романа Крип'якевича (1969) привертає увагу вдалим компонуванням елементів, що несуть символічне та смислове навантаження: сова – символ мудрості, дерево – символ роду, а персонаж української міфології Велес репрезентує професійне зацікавлення автора екслібрису.

1970-м р. датований екслібрис В'ячеслава Чорновола, що має круглу форму, до якої графік доволі часто звертався. Центральним образом композиції є вітрильник, який сам бореться із стихією води, що у певній мірі було символічним у долі Чорновола. По колу виразним та строгим шрифтом виконано напис «Се книжка В'ячеслава Чорновола».

Екслібриси Максимчука (1970), Л. Танюка (1970), Р. Фіголя (1970), Д. Goberмана (1978) мають дещо типовий принцип побудови композиції та підбору символів та знаків, що для кожного зокрема вказують на професійне зацікавлення та риси характеру. Уже ці ранні екслібриси художника виконані з використанням мінімальних засобів, у власній, сформованій митцем графічній манері, яка вирізняє його серед інших графіків.

Ранні книжкові знаки Сороки представляли Україну на виставці сучасного європейського екслібрису в Брюсселі у 1972 році. Тоді на виставці експонувались роботи лише двох художників-українців – Якова Гніздовського та Богдана Сороки. Також він був нагороджений другою премією на Міжнародному конкурсі екслібрисів у Вільнюсі у 1989 році. Але це вже пізніше [5].

Український книжковий знак, як зрештою й усі інші галузі українського мистецтва – це своєрідне свідчення складних історичних шляхів України. Разом із нею він переживав піднесення і часи занепаду. Як відомо, основним мотивом найстарших екслібрисів був герб власника книги або міста, в якому він жив. Цей засіб вдало використав львівський художник Остап Оброца – учень О. Кульчицької та С. Гебус-Баранецької. Мистецьку освіту здобув у Львівському училищі прикладного мистецтва ім. І. Труша та поліграфічному інституті ім. Івана Федорова у Львові. Він є автором значної кількості екслібрисів. Але одним із найвдалішим книжковим знаком досліджуваного періоду є екслібрис Кабінету рідкісної книги Львівської наукової бібліотеки. На ньому він зобразив герб міста Львова на пергаментному звітку. Щоб підкреслити давність книжок, назву установи він подав старослов'янськими літерами. Доволі монументально сприймається образ Нестора-літописця у його екслібрисі збірки музею книги і друкарства на Україні [9].

Ще одним майстром екслібрису є Богдан Сойка, який народився біля Львова й у 1964 році закінчив Львівський інститут прикладного і декоративного мистецтва. Митець з великою майстерністю працював та працює у галузі малярства, виконуючи чисельні портретні композиції, пейзажі, твори на сакральну християнську тематику. У графіці звертався також до екслібрису, який відзначається особливою легкістю і поетичністю. До творів художника цього виду графіки належить екслібрис «З бібліотеки Марти», у якому зображено молоду дівчину з двома стосами книжок в руках у стрімкому леті, а шлях їй перетинає силует чорної кішки.

Цікаво та вдумливо у досліджуваний період розпочиналася творча діяльність талановитого графіка Івана Остафійчука, який родом з Івано-Франківщини. Мистецьку освіту він здобував у Вишницькому училищі прикладного мистецтва та у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва. Нажаль, екслібрис не став для нього першорядним захопленням, проте у

цьому виді графіки він себе спробував. Відомим є екслібрис Остафійчука І.В, у якому він зобразив оленя із пишними та розлогими рогами, стилізовано-спрощено смерічку – символ карпатських гір та солярний знак із промінням, що нагадує сонце – елемент, що часто зустрічається у творах народних художніх промислів (кераміці, вишивці, різьбярстві) [2, с. 7].

На основі мистецтвознавчого аналізу особливостей творів графіки, вивчення індивідуальних творчих підходів львівських митців, які працювали у царині екслібрису, можемо констатувати, що узагальнення матеріалу дозволило визначити спільні джерельні орієнтири їхньої творчості, пов'язані з модерністичними напрямками мистецтва 1920-х – 1930-х років.

Проведений у дослідженні аналіз мистецьких концепцій Б.Сойки, І. Остафійчука, Б. Сороки та інших дає підстави констатувати наявність національного фактора при визначенні перспектив розвитку українського мистецтва екслібрису у 1960-х – початку 1970-х років. Водночас ці процеси були невід'ємними від загального тяжіння багатьох молодих художників до волевиявлення в особистісному творчому розвитку. При всій індивідуальності авторських концепцій художників Б. Сороки, І. Остафійчука, Б. Сойки та інших, формування їхнього світогляду відбувалося в спільному руслі національно зорієнтованого досвіду, при більш виразних проєкціях на універсальну естетичну практику модернізму та постмодернізму.

Значення мистецького доробку українських художників-шістдесятників у царині книжкового знаку полягає насамперед у виховній ролі, у формуванні молодшого покоління митців, творчість яких розвинулась у 1980-х – 1990-х рр.

Матеріали даної статті пропонують новий погляд на графічне мистецтво, а саме мистецтво екслібрису, України 1960-х – початку 1970-х рр. та сприятимуть об'єктивності наукових оцінок графічного мистецтва, вони можуть бути використані при написанні сучасної історії українського образотворчого мистецтва.

1. Белічко Ю. Екслібрис – «паспорт» книги / Ю. Белічко. – К. : Вітчизна, 1963. – 199 с.
2. Ваврух М. Іван Остафійчук і його графічне мистецтво: шляхи становлення та пошуки власного стилю / Марія Ваврух // Вісник ЛНАМ. – 2004. – Вип. 15. – С. 228–237.
3. Вірук М. Книжковий знак шестидесятників / М. Вірук. – Сант Баунд Брук : Св. Софія, 1972. – 308 с.
4. В'юник А. Стефанія Гебус-Баранецька: життя і творча діяльність / Андрій В'юник. – К. : Мистецтво, 1968. – 55 с., іл.
5. Графіка Богдана Сороки : каталог виставки / [автор-упоряд. О. Сидор]. – Львів : Атлас, 1989. – 32 с.
6. Енциклопедія українознавства / Перевидання в Україні : У 10 т. – Львів : Атлас, 1993. Т. 3. – 1993. – С. 1410–1419.
7. Іван Остафійчук: Від періоду «естетики» до періоду «етики» / Іван Остафійчук // Образотворче мистецтво. – 1993. – №3–4. – С. 48–49.
8. Книжкові знаки Богдана Сороки : каталог виставки / [автор-упор. Р. Фіголь, О. Канчалаба]. – Львів : ЕДД УНДПП, 1989. – 68 с.
9. Нестеренко П. Історія українського екслібриса / П. Нестеренко. – К. : Темпора, 2010. — 64 с.
10. Певний Б. Майстри нашого мистецтва / Богдан Певний. – Нью-Йорк : Українська вільна академія наук у США. – К. : «Сучасність», 2005. – 431 с.
11. Сучасна українська графіка : каталог мистецької виставки / [автор-упоряд. Т. Геврик]. – Нью-Йорк : Сучасність, 1971. – 12 с.

В предложенной статье рассматриваются проблемы становления та развития в условиях тоталитарного общества эклибриса. Он представлен в творчестве молодых львовских художников, формирование и развитие которых происходило в период «хрущевской оттепели». В это сложное, наполненное относительной свободой и непредсказуемостью время, они сумели создать произведения, которые заняли свое почетное место в истории украинского графического искусства.

Ключевые слова: украинское искусство, графика, эклибрис, традиции.

In the present article is studied formation and development of ex-libris Art in the works of young Lviv's artists in a totalitarian society, formation and development of which occurred in the period of so-called «Khrushchev thaw» In that difficult, full of relative freedom and unpredictable time they were able to create works of art that took their appropriate place in the history of Ukrainian graphic art.

Keywords: Ukrainian art, graphics, ex-libris, traditions.

ВПЛИВ ФУНКЦІЙ НА КОНЦЕПЦІЮ КОНЦЕРТНОГО КОСТЮМА, СТВОРЕНОГО ЗА МОТИВАМИ УКРАЇНСЬКОГО ТРАДИЦІЙНОГО ВБРАННЯ

У статті розглядаються прийоми адаптації традицій українського народного вбрання для у концертному костюмі. Порівнюючи сценічний одяг артистів різних жанрів, з'ясовується вплив функцій на дизайн сценічного костюма. Аналізуючи костюм як складову сценічного образу, визначаються засоби його художньої виразності, направлені на посилення емоційного впливу сценічного дійства на глядача.

Ключові слова: концертний костюм, традиційне вбрання, народний одяг, сценічний образ, стилізація, трансформація, гіперболізація, контраст, функції.

Проблема творчої концепції (основної ідеї, смислової спрямованості цілей і завдань проектування) займає центральне місце в проблематиці сучасного дизайну. Зміст і характер творчої концепції концертного костюма пов'язані не лише з індивідуальним світоглядом його автора але й особливостями фігури виконавця, режисерським задумом, основними тенденціями розвитку проектної культури та суспільства в цілому. Дизайн покликаний орієнтуватися на потреби людей і вносити свій внесок у вирішення їх проблем, тому функції одягу є важливою умовою дизайну костюма, зокрема і концертного.

Концертні костюми, створені за мотивами народного одягу, відрізняються від фольклорних, тим, що вони адаптовані до глядацького сприйняття: краще підкреслюють рухи артистів, допомагають створити відповідний настрій, підсилюють емоційність сценічного видовища. Необхідність змін першоджерела (народного вбрання) вимагає встановлення еventуальних меж його трансформації та виявлення арсеналу художньо-виразальних засобів і прийомів для створення сценічного костюма.

Проблеми творчого засвоєння традицій народного вбрання в професійному моделюванні костюма знайшли відображення в роботах Катерини Матейко і Савини Сидорович [1], Тамари Бушиної [2, с. 54–72], Тамари Ніколаєвої [3], Григорія Щербія [4], Олени Никорак [5], Олени Цимбалюк [6] та Ольги Тканко [7] та Влади Гурдіної [8].

Відомі дослідження сценічних костюмів, створених за мотивами українського традиційного одягу стосуються методики мистецтвознавчого аналізу та класифікації напрямів створення сценічного костюма з елементами традицій [9, с. 258–262; 6, с. 97–101], спорадично висвітлюють проблеми трансформації першоджерела [2, с. 58–59], художні особливості концертних костюмів [1, с. 51–53] та символіку традиційного і сучасного сценічного костюмного коду [11, с. 87–90].

Поза увагою дослідників залишилося з'ясування впливу функцій костюма на його формотворення. Мета дослідження – визначити вплив функцій концертного костюма фольклорної стилістики на формування його художньо-естетичних якостей. Потреба теоретичного осмислення впливу функцій на композицію костюма продиктована сучасною регенерацією народного одягу й актуальністю фольклоризму в дизайні видовищного вбрання, прототипами яких стали комплекси регіонального святкового вбрання селян кінця XIX – початку XX століття.

Крім утилітарного призначення та естетичності одяг у системі традиційної культури вбрання виконує також знакові функції. За одягом можна було визначити регіонально-територіальну приналежність, вік, стать, соціальне становище та сімейний стан особи, окремі емоції носія або його роль в обряді [12, с. 42–85].

Перші українські хори та ансамблі використовували традиційну святкову одяг в якості сценічної. Крім економічного чинника таке рішення має і соціально-психологічну причину. Застосування святкового одягу направлено на створення урочистої атмосфери, значущості події. Крім того, такий костюм вказував глядачеві етнографічний першоджерело сценічного твору.

Сьогодні на Україні теж є значна кількість фольклорних колективів, які намагаються максимально точно передати характерні особливості народного костюма. Для цього іноді об'єднують раритети, так би мовити речі «з бабусиної скрині», з виробами, і виконаними «під старовину» сучасними майстринями. Подібний спосіб створення сценічних костюмів використовують ряд фольклорних ансамблів: «Веснянки» (м. Рівне), «Горошівці» (м. Тернопіль), фольклорно-етнографічний театр «Голос» (м. Чернівці), аматорський ансамбль танцю «Смеречина» (м. Вижниця).

© Макогін Г., 2015.

У кожній області України є десятки таких аматорських колективів: фольклорний ансамбль «Куточане» (с. Рокитне Рокитнівського р-ну Рівненської обл.), фольклорний колектив «Сорочинські співанки» (м. Прилуки Чернігівської обл.), фольклорний колектив «Старовинне весілля» (с. Динівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл.), дослідницько-виконавський гурт «Муравський шлях» (м. Харків) та ін.

Збереження традиційного крою та використання відповідних матеріалів для створення сценічних варіантів народного одягу, доповнення відповідним взуттям і головними уборами сприяють дотриманню стилю фольклорного танцю. Василь Верховинець, перший теоретик українського народного танцю, дотримувався правила «щоб костюми були якомога ближче до оригіналу, оскільки від них залежить вірне виконання танцювальних рухів» [13, с. 29]. Деякі рухи в народно-сценічній хореографії зумовлені специфікою українського народного одягу. Так, закладання рук за голову спричинене необхідністю притримувати шапку під час танцю, а розкинуті в боки руки в «обертах» викликані необхідністю притримати стрічки, щоб вони не заважали танцювати. Однак, у народно-сценічній хореографії також є рухи, яких не було в традиційних танцях. Вони виникли в результаті з'єднання, ускладнення існуючих форм руху фольклорного танцю або сконструйовані балетмейстерами з ресурсів народно-сценічної хореографії [14, с. 123]. У виконанні народно-сценічних танців більше помітні елементи віртуозності, а в композиції – ускладнення хореографічного візерунку. Акробатичні рухи та підтримки, складні за своєю будовою й технологією виконання, вимагають таких форм костюма, які забезпечують свободу рухів та найкраще презентують віртуозність виконавця. Ці ж рухи певним чином визначають і напрями створення сценічного костюма: відмова від повторення традиційного крою, використання сучаснішого силуету, заміна цільновикроєного рукава на вшивний, збільшення ширини рукава та поясного одягу (штанів і спідниці), укрупнення декоративних деталей, посилення контрастів, але за умови збереження кольорової гами й основних засад формування ансамблю традиційного одягу. Такий принцип яскраво простежується в костюмах Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. П. Вірського, Державного академічного Волинського народного хору (м. Луцьк), Академічного ансамблю пісні і танцю «Поділля» (м. Вінниця), Заслуженого Прикарпатського ансамблю пісні та танцю України «Верховина» (м. Дрогобич), Заслуженого ансамблю народного танцю України «Ятрань» (м. Кіровоград), Зразкового дитячого вокально-хореографічного ансамблю «Веселі черевички» (м. Львів) та ін.

У зв'язку з новаторськими підходами сучасної сценографії до декорацій та світлово-тонального наповнення сцени автентичний народний стрій вимагає певної адаптації або стилізації. Порівнюючи костюми ансамблів пісні і танцю найперше зауважуємо, що підхід до створення сценічних костюмів для статичної групи виконавців (хору й оркестру) відрізняється від принципу композиції одягу динамічної групи (балету). Це пояснюється різними вимогами до цих костюмів, зумовлених утилітарними функціями та особливостями «репрезентації» вбрання.

Вкорочення спідниць, обгорток, запасок не тільки забезпечує свободу руху танцівниць, а й візуально робить фігуру в костюмі динамічнішою в порівнянні з довгим одягом хористок. Подовжена форма збільшує декоративну площу окремого костюма й відповідно утворює мальовничий фон, який вигідно «подає» танець.

Вимоги образно-характеристичної конкретності і танцювальності нерідко вступають між собою в протиріччя. Хорова й танцювальна групи Національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія» одягнені в різний поясний одяг (Іл. 1). Хористки – у вузьких опинках, а учасниці балетної групи вбрані в трапецієвидні спідниці з пришитою внизу оборкою. Виразна, сповнена динаміки театралізація, технічне збагачення хореографічної лексики (руху, жестів, поз) аж до віртуозних трюків, розширення образно-тематичних меж сучасних хореографічних постановок дещо виправдовують таку сценічну інтерпретацію традиційного вбрання. Крім того, декоративні елементи на поясоному жіночому одязі танцюристок гіперболізовано збільшені, через що відволікають увагу глядачів від нехарактерних для гуцульського вбрання форм. За різних силуетних вирішеннях костюмів хорової й танцювальної груп ансамблю композиційна цілісність сценографії досягається завдяки подібності решти складових, зокрема декору та кольорової організації костюмів.

При створенні стилізованого концертного костюма застосовують чимало прийомів, характерних для українського традиційного одягу: багатшаровість ансамблю, типологію його складових, домінуючі кольори, особливості крою та традиційних технологій (крій рукава, оформлення вирізу горловини, зборки, складки, рельєфи, заціпи, декоративно-конструктивні лінії, розміщення декоративних площин, стилістику орнаментів тощо.

Проте виготовлення сучасного концертного вишитого одягу для танцюристів має також свої особливості. Якщо «побутові» вишивки виконують на натуральній лляній чи бавовняній тканині, намагаючись уникати синтетики, то «концертні» вишивки створюють здебільшого на спеціальній сорочковій тканині, яка витримує часте прання в «екстремальних умовах» – машинне прання з великим механічним навантаженням, високою температурою, високою концентрацією хімічного прального засобу, високошвидкісною центрифугою. Крім того, концертний одяг танцюристів зшивають особливо міцними штучними нитками, нерідко застосовуючи спеціальні дубльовані шви для більшої міцності.

Для того, щоб костюми не були важкими та надто дорогими, ткани вироби (горботки, опинки, запаски, пояси і крайки в стилізованому сценічному костюмі часто виконують із сучасних матеріалів, нерідко – синтетичних. Орнаменти тканих елементів сценічних костюмів змінюються відносно автентичних за тим самим принципом, що й вишиті узорі: збільшуються елементи композиції, посилюються кольорові контрасти і змінюється ритміка мотивів.

Хореографи, як письменники довіряють костюма важливу семантичну інформацію. Субетнічна знаки-символи: силует і колористика паспоризують етнічно-регіональну прикріпленість комплексу народного одягу. Сценічна стилізація народного костюма сприяє більшій антроповиразності силуетів. Проте, це не «веде до втрати автентики самого танцю», як вважає Оксана Косміна [11, с. 83–84]. Розширення тематики народної хореографії поставило перед творцями костюма вимогу не тільки забезпечувати зручність під час виконання складних рухів, а й вдосконалювати засоби його виразності.

Концертний костюм не тільки вигідно підкреслює рухи і красу тіла, а також допомагає створити певний настрій, який артист повинен донести до зали. Образно-емоційні аспекти сценічного вбрання сприяють розкриттю хореографічного образу в народно-сценічній хореографії та пов'язані як з архетипом, так і з концепцією твору. Узагальнений, колективний образ в хореографії будується усіма учасниками. Для узагальнення відбираються найбільш яскраві зовнішні і внутрішні характеристики тих чи інших осіб конкретних історико-етнографічних регіонів України (молоді дівчата, сміливі козаки, веселі гуцули тощо) або явищ природи (заметіль). Ці ознаки можна деперсонізувати не тільки синхронністю танцювальних рухів артистів, а й тотожними костюмами. Уніфікація костюмів масовки підкреслює його емоційне, а не образотворче значення, відповідає єдності та спільності всієї танцювальної композиції. Завдяки однаково зовнішньому вигляду артистів глядач краще сприймає малюнки та лексику танцю (Іл. 2).

Одним із засобів деперсонізації чи виокремлення образу або групи образів є колір. Тому костюми в масових танцях бувають однакові або різні за кольором. Іноді візуальний образ колективу розділений на пари або трійки. Також завдяки колірному вирішенню без зусиль можна зробити акцентування на окремі образи (солісти).

Якщо в постановці народного танцю є сольні партії, то костюми цих виконавців зазвичай більше індивідуалізовані, ніж вбрання інших виконавців. Ансамбль сценічного одягу соліста чи солістки залежно від концепції твору може мати додаткові елементи костюма або відмінне кольорове вирішення. Проте костюми солістів обов'язково узгоджуються за кроєм і кольором з костюмами інших, поєднуючись за принципом подібності.

Стилізація народного одягу не відтворює всіх деталей етнографічного чи історичного оригіналу, а передбачає тільки цитування загальних рис чи окремих елементів першоджерела, які дозволяють впізнавати територіальну (частіше регіональну) приналежність костюма. Інші знакові функції традиційного одягу: вираження статі, віку, соціального та сімейного становища, а також позначення тимчасових станів та вираження емоцій служать одним із засобів творення художнього образу в сценічному костюмі. «Магічні» функції традиційного одягу в стилізованому костюмі не відтворюються. Наприклад, верхній одяг у стилізованому сценічному костюмі вказує, зазвичай, на те, що дійство відбувається у холодну пору року.

Локальний архетип народного костюма може бути відтворений в сценічному одязі як «образ-символ» – узагальнений комплекс найбільш характерних якостей, рис етносу. Він знаходить вираз у посиленні контрасту колірному і силуетного рішення, збільшенні окремих частин костюма (наприклад, ширини рукавів сорочок, вінків), збільшенні орнаментальної площі та елементів декору. Такі костюми створюються на етнографічній основі, але не пов'язані з якимось локальним прототипом традиційного українського одягу. Стилізація регіональних комплексів традиційного одягу за принципом «узагальнення» простежується в костюмах Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. П. Вірського (м Київ), ансамблю народного танцю

«Політехнік» (м. Київ), заслуженого ансамблю танцю «Юність» (м. Львів). Негативним явищем такого принципу є надмірна умовність і поширеність подібних зразків. Наприклад, одним з елементів комплексу традиційного одягу жителів західного регіону України є «кептар» – безрукавка з овчини. Кожна область, навіть район відрізнялися декором, прикрасами, застібкою, лінії силуету, системою декоративно-конструктивних швів [15, с. 34–38]. Але на сьогоднішній день художні колективи знівелювали характерні риси, притаманні кептарю тієї чи іншої місцевості, чим звели цей витвір мистецтва до одноманітності. Найбільш поширена сценічна інтерпретація жовто-гарячих космацьких запасок і гуцульського кептаря, який побутував у 1950-х роках у с. Яворів Косівського району. Гуцульські танці на сцені в майже однакових кептарях виконують народний аматорський ансамбль танцю «Горянка» (Надвірна), вокально-хореографічний ансамбль «Галичина» (Львів), заслужений самодіяльний ансамбль народного танцю України «Ятрань» (Кіровоград), народний ансамбль пісні і танцю «Черемош» м. Львів, народний ансамбль танцю «Поділля» м. Хмельницьк, «Барви Карпат» м. Дрогобич. Наімовірніше, це викликано бажанням означити регіональну приналежність виконуваного твору через популярні зразки фольклорного костюма, які знайомі багатьом глядачам.

Другий тип образності в сценічному одязі – «бутафорія», виражена через гротеск. Для нього характерні гіперболізація окремих елементів костюма і введення реkvізитів. Речі грають на сцені разом з артистом, костюм характеризує його з соціальної та психологічної точки зору. У **сюжетних танцях** засобами народної хореографії відображаються конкретні явища навколишнього життя й природи. Згідно цього, художній образ як специфічний спосіб відображення, осмислення й інтерпретації об'єктивної дійсності стає загальною формулою мислення в проектуванні сценічного одягу. Образно-емоційні аспекти сценічного вбрання сприяють розкриттю хореографічного образу в народно-сценічній хореографії та пов'язані як з архетипом, так і з концепцією твору.

Для таких танців виконавці використовують атрибути: топірці, списи, шаблі, пістолети, сумки, віночки, гілочки, букети і т.п. Наприклад, оригінальні головні убори з фіолетовими квітами використані в хореографічній постановці «Ой зацвіли фіалочки» Гуцульського ансамблю пісні і танцю значною мірою допомагають зрозуміти сутність хореографічної постановки.

Третій тип образності – асоціативний. Джерело прочитується в концертному одязі не відверто, тільки «натяком». Головним чином костюм передає саме характер, емоції, настрої сценічного дійства, а не історичний першоджерело народної спадщини.

Костюми естрадного шоу мають певну особливість: видовищність і барвистість важливіші ніж глибина образу. Першоджерело (народний одяг) прочитується в такому концертному одязі не відверто, а «натяком», асоціативно. Головним чином костюм виражає характер, емоції, настрої сценічного дійства, а не історичну першооснову народної спадщини. Такий напрям допускає зміну силуетного рішення, відбір кольорів, використання тканин, які мають відмінні від традиційних пластичні, кольорові і фактурні характеристики. Багатопредметність ансамблю народного вбрання в таких концертних костюмах часто тільки імітується внутрішнім членуванням силуету декоративними і декоративно-конструктивними лініями. Геометрична форма архетипу видозмінюється в напрямку силуету найактуальнішого на час створення костюму. Так, до комплекту сучасного жіночого сценічного одягу, створеного за народними мотивами можуть входити нетрадиційні типи вбрання: штани, спідниця-штани, плаття. Зазначений тип костюмів найчастіше використовують на естраді.

Принцип, який базується на асоціативному відтворенні традицій у концертному одязі спостерігаємо в моделях костюмів Роксолани Богущької для Руслани Лижичко та балетної групи «Життя». Створюючи образ «первісної, сильної, недоторканної, як дика природа, молодій жінки, «амазонки карпатських гір» [7, с. 55] застосовує ритмічну організацію, способи декорування та композицію орнаментів гуцульських поясів, прикрас і зброї. Динамізму та войовничості (агресії) формам надають нерівні краї низу вбрання та діагональні членування площин костюмів (Іл. 3).

Висновки. Практична функція сценічного костюма є вагомим чинником, який впливає на формотворення сценічного костюма. Для утилітарності концертного костюма застосовують сучасний крій, збільшують припуски на свободу руху, вкорочують жіночий поясний одяг, застосовують міцні тканини та дублювальні шви.

Знакова функція концертного вбрання (вказування віку, статі, сімейного стану та соціального статусу), зберігає первісне значення, допомагаючи моделювати художній образ дійової особи. Відзначено, що атрибути-символи, які відображають тимчасовий стан або емоції – весільні букети, вінки, рушники, перемітки в сценічних дійствах також зберігають автентичний зміст. У сценічних костюмах вони стають акцентом.

Аналіз та пошук напрямків розвитку проектування концертних костюмів, виявлення їх художньо-композиційних особливостей, рівня стилізації першоджерела, якості трансформації в сучасні форми матиме практичне застосування в методиці проектування сценічного вбрання.



Іл. 1. Костюми Національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія».



Іл. 2. Костюми зразкового дитячого ансамблю народного танцю Джерельця Карпат, м. Ужгород



Іл. 3. Богуцька Роксолана. Костюми Руслани Лижичко і балету «Життя», м. Львів.

1. Матейко К. І. Використання в сучасному одязі елементів традиційного вбрання / Матейко К., Сидорович С. // Народна творчість та етнографія. – К., 1963. – № 2. – С. 14–20.
2. Бушина Т. І. Декоративно-прикладне мистецтво Радянської Буковини: науково-популярний нарис / Тамара Іванівна Бушина – К. : Мистецтво, 1986. – 127 с.
3. Щербий Г. С. Взаимосвязь народного и профессионального в развитии современного костюма / На материалах Украинской ССР : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. истор. наук : спец. 07.00.07 «Этнография» / Щербий Григорий Сергеевич. – Минск, 1983. – 24 с.
4. Ніколаєва Т. О. Український костюм. Надія на ренесанс / Тамара Ніколаєва. – К. : Дніпро, 2005. – 320 с.
5. Никорак О. І Фольклорні мотиви в українському дизайні одягу / Олена Никорак // Мистецтвознавство' 07 (1). – Львів, 2007. – С. 21–30.
6. Цимбалюк О. К. Етномистецькі традиції костюма в Україні середини ХІХ–ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / Цимбалюк Олена Костянтинівна. – Львів, 2000. – 18 с.
7. Тканко О. Д. Мистецтво костюму в Україні кінця ХХ–початку ХХІ століття : тенденції, школи, національна специфіка [Текст] : дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства : 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / Тканко Ольга Дмитрівна. – Львів, 2009. – 207 с.
8. Гурдіна В. В Трансформації українського традиційного вбрання в дизайні сценічного костюма : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.07 «Дизайн» / Гурдіна Владислава Василівна. – Х., 2012. – 20 с.
9. Калашникова Н. М. Народный костюм. (семиотические функции). Учебное пособие / Калашникова Н. М. – М. : Сварог и К, 2002. – 374 с.
10. Авраменко В. К. Українські національні танки, музика і стрій / В. К. Авраменко. – Голівуд – Нью-Йорк – Вінніпег – Київ – Львів, 1947. – 80 с.
11. Косміна О. Ю. До проблеми етно-соматичної символіки сучасного сценічного одягового коду / О. Ю. Косміна // Тіло в текстах культур. – К. : Асоціація етнологів, 2003. – С. 83–88.
12. Макогін Г. В. Український традиційний одяг як феномен національної культури (за матеріалами вбрання західних областей України ХІХ – початку ХХІ століть) : дис. канд. мистецтвозн. : 26.00.01 / Макогін Ганна Василівна. – Івано-Франківськ, 2014. – 200 с. – Додатки.
13. Верховинець Я. В. В. М. Верховинець : Нарис про життя і творчість [передмова] / В. М. Верховинець // Теорія українського народного танцю. – К. : Музична Україна, 1990. – 152 с.
14. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Ю. Василенко. – К. : Мистецтво, 1996 – 496 с.
15. Горинь Г. Й. Шкіряні промисли західних областей України (друга половина ХІХ–поч. ХХ ст.) / Г. Й. Горинь. – К. : Наукова думка, 1986. – 94 с.

В статье рассматриваются приемы адаптации традиций украинской народной одежды для в концертном костюме. Сравнивая сценическую одежду артистов разных жанров, выясняется влияние функций на дизайн сценического костюма. Анализируя костюм как составляющую сценического образа, определяются средства его художественной выразительности, направленные на усиление эмоционального воздействия сценического действия на зрителя.

Ключевые слова: концертный костюм, традиционный наряд, народная одежда, сценический образ, стилизация, трансформация, гиперболизация, контраст, функции.

This article discusses methods to adapt traditional Ukrainian folk clothing in a concert suit. Comparing stage clothes artists of different genres, it turns out the influence functions on design stage costume. Analyzing the suit as a component of the stage image, determined by means of artistic expression, aimed at strengthening the emotional impact on the viewer stage action.

Keywords: concert costume, traditional dress, folk costumes, stage persona, stylization, transformation, exaggeration, contrast functions.

ВИРАЗНА МОВА ТРАДИЦІЙНОГО РУШНИКА ПРИДНІПРОВ'Я.

У статті досліджено особливості традиційного рушника Придніпров'я та проведено мистецтвознавчий аналіз. Встановлено межі побутування рушників щодо розмаїття поліетнічного населення, а також узагальнено види та типи рушників. Розглянуто виразні художні засоби, колористику та композиційну побудову, а також головні орнаментальні мотиви та основні техніки виконання. Зазначено причини, що вплинули на зміну виразних художніх засобів у період історичних змін. Охарактеризовано особливості етнічних рушників.

Ключові слова: орнамент, рушник, вишивка, художні засоби, колір, ритм.

З кожним роком зростає зацікавлення науковців до професійного висвітлення традиційного регіонального мистецтва. Не залишається без уваги і Придніпров'я, територія колишньої Катеринославщини, регіон поліетнічний із своєрідною культурою, що увібрала в себе усі впливи і віяння часу. Одним із таких видів мистецтва є традиційний рушник. Рушник, оздоблений вишивкою, зі своїми особливостями, композицією, орнаментальним рішенням та колоритом. Тісні етнокультурні зв'язки вплинули на особливості цього виду народного мистецтва. Кожна етнічна група хоча і проживала компактно, але не була ізольована від суспільства, що відобразилося і на традиційному для кожного етносу мистецтві. Дослідження теми є актуальним у світі поглиблених наукових пошуків конкретного регіонального мистецтва.

Дослідженням рушників, їх орнаментики та вишивки вчені почали займатися професійно лише з другої половини ХХ ст., а до того цей матеріал залишався поза увагою фахівців, окрім поодиноких випадків збирання цих виробів в колекції. Одним із перших збирачів традиційного рушника був Д.Яворницький. З кінця ХХ ст. питаннями орнаментики, колористики, виявлення специфічних рис та ознак, технік вишивки та ткання, притаманних певним локальним групам, особливостей виготовлення займаються ширше мистецтвознавці, етнографи, історики, серед яких Т.Кара-Васильєва [4], Л.Булгакова-Ситник [3], Л.Орел [8], М.Селівачов [10], В.Малина [6], Л.Андрушко [1] та ін.

Мета статті – охарактеризувати та визначити виразну мову такого виду традиційного народного мистецтва як рушник. Провести мистецтвознавчий аналіз. Для вирішення мети поставлені такі завдання: визначити види та ареали побутування рушників; розглянути виразні художні засоби, орнаментування, встановити художні зміни, що торкнулися рушника у світі історичних соціокультурних змін.

Спираючись на праці провідних українських вчених та, безумовно, на музейні та приватні колекції традиційних рушників Дніпропетровської області можемо говорити про те, що рушники Придніпров'я вписується у загальну систему видів і типів рушників, поділяються за функціями, образною стилістикою та композиційними схемами. Так дослідник південноукраїнського рушника В.Малина поділяв рушники за такими функціями: «побутові (утирач, кілковий, стирок, надлюстровий, надвіконний, надполичковий, надкартинний); дидактичні (сюжетні, орнаментно-епіграфічні, сюжетно-епіграфічні); ритуальні (сволокові, народженецькі або колискові, репрезентаційні, шляхові, брамні, домовинні); передвесільні, весільні та післявесільні (плечові, вінчальні, коровайні, дружкові, піддружкові, вузлові, мостові, шишкати, тичкові, подарункові і т. ін.); релігійні (наобразники або божники, церковні, причетові, хрестові)» [6, с. 134]. А також виокремив у три групи південноукраїнські вишивані рушники кінця ХІХ – початку ХХ ст. за образною стилістикою та схемами композиції, до яких належать композиції, в яких виділенні крупні елементи взору; «трискладові просторові утворення, що включають змішані мотиви орнаменту та багатоскладові композиції, сформовані з поперечних пасмуг гомогенного орнаменту; сюжетні композиції з елементами ізоморфного, шрифтового та поліморфного орнаментних мотивів» [6, с. 137]. У цей період застосування шрифтового орнаменту спостерігається не тільки у композиціях рушників, а й в орнаментальних композиціях сорочок, яка розміщувалася у вигляді стрічкового орнаменту навколо прямокутного вирізу горловини – каре та на поділку. Вишивки виконувалися, як правило, у хрестиковій техніці.

XIX століття характерне тим, що у межах колишньої Катеринославської губернії відмічалось паралельне співіснування українських, російських, молдавських, грецьких та ін. вишивок рушників, що залежало від поліетнічного складу губернії. Але з часом спостерігаються не тільки взаємовпливи у народному мистецтві, а й певні нівелювання в даному напрямку.

Північна частина Катеринославської губернії, так зване Надпоріжжя, та, що знаходиться поряд з Полтавщиною, має у своєму орнаментному мистецтві схожість з полтавськими рушниками та давніми вишивками сорочок, але з локальними варіантами. Найбільш тісно з народним вбранням пов'язані ті рушники, які використовуються в обряді весілля. В цій місцевості був відомий обряд «заручин», на якому наречена перев'язувала молодому руку хусткою за згодою своїх батьків і давала рушники старостам [2, с. 96]. Про обряд вручення і пов'язування рушників сватам писала Л. Орел – молода подавала рушник на хлібині з примовлянням. Називались такі рушники «плечовими», «сватовими». В обряді весілля використовувались рушники у комплексі весільного вбрання. Молода і дружка замість пояса чи крайки підперезувалися рушником. Такі рушники у Центральних районах України називалися «підперезники» [8, с. 42]. Фотоматеріал Дніпропетровщини кінця XIX – початку XX століття також підтверджує використання рушників у весільному вбранні молодої. Рушник був обов'язковим атрибутом під час зустрічі нареченого батьками нареченої, коли ті тримали на ньому хліб і сіль. Окрім того не обходилося без неодмінного прикрашання короваю вишитим рушником.

Композиція рушникового полотна поділялася на такі типи: за принципом симетрії і рівноваги має, де має місце тричастинний поділ площини; композиції «орлови»; заповнення площини горизонтальними стрічковими орнаментами, виконаними техніками хрестика чи лічильної гладі та ажурною технікою мережки чи в'язання гачком; сюжетні композиції.

Орнаментика поділялася на рослинну, геометричну та комбіновану (рослинно-геометричну). Орнаментальні мотиви створювалися площинними, але з обов'язковим заповненням форми елементів в середині. Це могла бути повністю зашита нитками пляма квітки чи листка і зображення в цьому випадку було цільним. Або використовувалася техніка заповнення форми рушниковими швами – тоді форма була графічно подрібнена, а разом з цільними плямами на площині рушника створювалися ритмічні чергування.

Поширена була композиція дерева-квітки, яку оточував бігунець – хвиляста гілка з елементами, які стилістично подібні до центральної частини композиції. Головною особливістю таких рушників у використанні «стеблових» шва, який надає округлості контурам мотивів. Рушникові заповнення: квадратики, ромби, трикутники, штрихи різної густоти та щільне заповнення елементів створюють враження динаміки руху. А переважаючий червоний колір, за рахунок різноманітної покладених стібків, передає багатство гамми. Самі складові елементи композиції оточені контуром, що надає виразності малюнку [5, с. 76–77]. Цей принцип також спостерігається і у вишивках рушників Київщини, Чернігівщини, Слобожанщини в яких до основного червоного кольору застосовані додаткові кольори: на Київщині – синій, на Чернігівщині – «крім червоних відомі рушники синього, коричневого й чорного кольорів – їх замовляла церква на пости», а також мали вкраплення чорного чи синього кольорів [8, с. 114]; на Придніпров'ї використовується як локальний червоний колір (теракотовий), так і з доповненням якогось одного додаткового кольору: фіолетового, чорного, зеленого; чи двох кольорів – синього і зеленого; та трьох – рожевого, синього, зеленого, а інколи і з доповненням жовтого до зазначених трьох. На Слобожанщині також переважав червоний колір, іноді з вкрапленням синього та жовтого кольорів, і такі рушники та їх вишивки характерні стилізацією й художньою довершеністю.

Інший тип композиції – в якій центральне місце належало не дереву-квітці, а двом ламаним гілкам, об'єднаних однією квіткою. Стилiстично рушники з такою композиційною схемою були подібні до першого типу.

Композиційні схеми наступної групи рушників належать «брокарівському» стилю. За часом виконання пізніші. Представляють ритмічні чергування горизонтальних орнаментальних площин. Виконані такі рушники в техніці хрестик з поєднанням смуг мережок з настилом чи ажурних вставок, в'язаних гачком. Така ж композиція із горизонтальних орнаментальних смуг була і в російських рушниках, вишитих рахунковими техніками.

Орнаменту належить велике значення, а точніше тим знакам та графемам, з яких складалася закінчена композиція. Упродовж віків рушник мав образно-символічне значення та наділявся різноманітними знаковими властивостями. До кожного обряду існував свій вишитий рушник, зі своєю символічною мовою. Але на сьогодні інтерпретація таких знакових структур – річ суб'єктивна і неоднозначна. Т. Кара-Васильєва вказує на неможливість з'ясування цілісної картини початкової

семантики сюжетів. Сталі композиції розпались на частини та з'явилися нові, утворені з різних компонентів в одному сюжеті. «Лише міцна традиція жіночої вишивки дозволила зберегти давні окремі сюжети. З часом функції давніх образів втрачали своє первісне значення, набували нового змісту» [4, с. 3]. Так вважає і І.Пошивайло, який вказував, що на сьогодні практично відсутня методика розшифрування знакових систем народного мистецтва. Стародавні символи, які були тісно пов'язані з магічною й обрядово-календарною практиками, з часом втрачали своє первинне призначення. Тому все це призводило «до полісемії реалістичних образів світових ідей та елементарних знаків інформації» [9, с. 185–190]. Але він зазначав, що аналіз орнаментики вишивки здійснити неможливо без співвідношення з системою давніх вірувань. Тому саме міфологія могла б допомогти у розкритті автентичного значення орнаменту. З початку ХХ ст. у слов'янській вишивці серед декоративних орнаментів виокремились Велика Богиня Матір, солярний культ й інші архетипи язичницького світогляду. А домінуючими мотивами, які зафіксовані на українських рушниках ХVII – початку ХХ ст., виступають ромб, коло, зигзаги, безкінечник, пісковий годинник, яйце, хрест у колі, спіраль, гребінець, ріг, зерно, колони, змія. А орніто-, антропо-, зооморфні мотиви – жіночі фігурки в ритуальних позах, коні, бики, павичі, фантастичні птахи, крилаті істоти, пов'язані зі слов'янською міфологією [9, с. 185–190]. Про традиційні мотиви у вишивках рушників різних регіонів України, їх значення писав у своїх статтях Ю.Мельничук, зазначаючи, що орнаментальна знаковість рушника – то не просто прикрашання, а надто сильна енергетика, яка при невмілому використанні може завдати шкоди [7, с. 59–65]. Усі зазначені домінуючі мотиви присутні в тому чи іншому вигляді в орнаментальному мистецтві вишитих рушників Придніпров'я.

Сам рушник використовувався не тільки в обряді певного дня року, а й у будень, коли його застосовували у прикрашуванні інтер'єра, що сприймалося як своєрідна декорація. Більшість господинь мали близько півсотні вишитих рушників на різні обряди. У оздобленні хатнього інтер'єру спільність з українцями спостерігається у болгар та молдаван, які обвішують стіни, як українці, а греки складають їх удвоє і закріплюють цвяхами в ряд під стелю [6, с. 135]. До того ж, прикрасою були одяг і пряжа, які розвішували на жердині над «полом», а у молдаван вішали різнокольорові вовняні рядна на показ як прикрасу [2, с. 26].

Північна частина Придніпров'я, яка найближче знаходилась до Полтавщини, Верхньодніпровський та Новомосковський повіти, де мешкали переважно українці, характерна тим, що у побуті селян стилістика вишитого рушника – в техніці двобічного шиття рушниковими швами та стиль вишитої сорочки – в техніці вирізування та настилування, а також мистецьке сере-довище селянської хати з її декорованим начинням гармонійно поєднуються між собою і утворюють довершений комплекс.

Те саме можна сказати про стилістичну єдність у побуті та вбранні росіян – колишні Бахмутський та Слов'яносербський повіти, де певна частина комплексу народного вбрання у своєму традиційному оздобленні відповідала стилістиці російського вишитого рушника.

Ця ж тенденція характерна і для комплексу інших народів, які проживали на території Придніпров'я в той час, коли традиції того чи іншого етносу ще були характерними для кожної локальної групи, а спільність у формах та оздобленні одягу і житла між іншими народами не була такою яскраво вираженою. Але на межі ХІХ–ХХ ст. ці відмінності поступово зникали – і замість традиційного вбрання все частіше застосовувалися форми і орнамент переважно спільний, а у деяких, наприклад греків, він (орнамент) був зовсім відсутній.

Стилістична взаємодія прикрашеного житла, повсякденних та обрядових речей, якими є рушники та українське традиційне вбрання, підпорядковувалися календарно-обрядовим циклам, що вносило в побут простих селян гармонію та красу і утворювало довершений комплекс.

Висновки. Отже, рушник – неодмінний атрибут народного побуту, гармонійно узгоджувався з оточенням, з предметами побуту, з орнаментикою житла та вбрання. Виразна кольоро-графічна мова, особливості орнаментування, що залежали від традицій етносу, колористичних уподобань та вірувань народу, відображала стилістику певного періоду. Історичні та соціокультурні чинники впливали на виразні художні засоби, традиційну техніку виконання. Але не дивлячись на розвідки даного напрямку, традиційний рушник Придніпров'я на цей час залишається малодослідженим і потребує ґрунтовного регіонального вивчення, перспективами якого можуть бути поглиблення питань, розпочатих в цій статті.

1. Андрушко Л. Український рушник як поліфункціональний сакральний твір народного мистецтва: функція, типологія, семантика, художні особливості: дис. ... канд. наук: 17.00.06 / Л. Андрушко. – Львів, 2010. – 165 с.
2. Бабенко В. А. Этнографический очерк народного быта Екатеринос-лавского края / В. А. Бабенко. –

Екатеринослав, 1905. – 144 с.

3. Булгакова-Ситник Л. Подільська народна вишивка: Етногр. аспект / Л. Булгакова-Ситник / ред. О. М. Козакевич. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2005. – 328 с.: іл.
4. Кара-Васильєва Т. В. Давнина в рушниках / Т. В. Кара-Васильєва. // НМ. – 1998. – № 1 – 2. – С. 2–5.
5. Кара-Васильєва Т. В. Творці дивосвіту / Т. В. Кара-Васильєва. – К. : Рад. шк., 1984. – 175 с.
6. Малина В. В. Народне мистецтво півдня України. Кінець XIX – поч. XX ст.: (на матеріалах Миколаївської, Одеської, Херсонської областей) : дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.06 / В. В. Малина. – Львів, 1999. – 163 с.
7. Мельничук Ю. Семантика українських вишитих рушників / Ю. Мельничук. // НМ. – 2005. – № 1–2. – С. 59 – 65.
8. Орел Л. Українські рушники (історико-культурологічне дослідження) / Л. Орел. – Львів : Кальварія, 2003. – 230 с.; іл.
9. Пошивайло І. Український рушник як полісемантична знакова система / І. Пошивайло // Українські рушники (історико-культурологічне дослідження) / авт. Л. Орел. – Львів : Кальварія, 2003. – С. 185 – 190.
10. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Р. Селівачов. – К. : Редакція вісника «Ант»; Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2005. – XVI, 400 с., іл.

В статтє исследованы особенности традиционного рушника Приднепровья и проведен искусствоведческий анализ. Установлено границы бытования рушников касательно разнообразия полиэтнического населения, а также обобщенно виды и типы рушников. Рассмотрены выразительные художественные средства, колористика и композиционное построение, а также главные орнаментальные мотивы и основные техники исполнения. Указаны причины, повлиявшие на изменение выразительных художественных средств в период исторических перемен. Охарактеризованы особенности этнических рушников.

Ключевые слова: орнамент, рушник, вишивка, художественные средства, цвет, ритм.

The paper studies the features traditional embroidered towels of the Prydniprovyia Region and contains the art review as well. During the research, there were determined the boundaries of existence on diversity of multi-ethnic population as well as were summarized the types and kinds of towels. The article considers the expressive artistic means of colors and compositional construction as well as the main ornamental motifs and the basic technique. The paper specifies the reasons affected the change of expressive artistic means in a time of historic change. It describes the features of ethnic towels.

Key words: ornament, towel, embroidery, color, rhythm.

УДК 692. 238 : 72. 04 : 721 (477.86)

Наталія Качковська

МЕТАЛЕВІ СТРУКТУРНІ ЕЛЕМЕНТИ У АРХІТЕКТУРНІЙ КОМПОЗИЦІЇ ФАСАДІВ БУДИНКІВ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Розглянуто металеві структурні елементи балконів у композиційній структурі фасадів м. Івано-Франківська кінця ХІХ – поч. ХХ ст., що виявив, обстежив та класифікував автор.

Ключові слова: Івано-Франківськ, металеві структурні елементи, фасад, балкон, композиційні закономірності.

Металеві архітектурні деталі в архітектурних спорудах використовують як конструкційний, функціональний та декоративний матеріал. Функціональні і декоративні особливості металевих елементів в історичній архітектурі є ключовим чинником формування стилістичної виразності, а їх застосування є традиційним для забудови м. Івано-Франківська. Серед досліджуваних видів металевих елементів (огородження балконів, віконні, дверні решітки, сходові марші екстер'єру та інтер'єру) металеві структурні елементи балконів несуть вагоме візуальне навантаження у структурній організації фасадів і також впливають на естетичний образ історично сформованого середовища.

© Качковська Н., 2015.

Метою статті є систематизація результатів натурних обстежень балконів Івано-Франківська та їхніх металевих структурних елементів й встановлення закономірностей взаємозв'язку між композиційною структурою фасаду та місцем балкона і його металевими структурними елементами у цій композиції.

Стилістичний аналіз об'єктів дослідження даної статті виконаний на основі опрацювання загальнотеоретичних праць Араухо І. [1]; Мардера А. П. [2]; Баргеньова І. А., Батажкової В. Н. [3]; Тимофійенка В. [13]; Чепелика В. В. [14]; Ясієвича В. Е [15]; Ольшевського А.К.[18] та локальних досліджень у містах Івано-Франківську і Львові Базилевич В.[4]; Жука І. Я. [7; 8; 9]; Поліщук Л. К. [12]; Васідлової Ж.[19]; Бірюльова Ю.[16].

Балкон – важлива архітектурна деталь, яка в процесі еволюційного розвитку архітектури залишилась важливим формотворчим чинником, що впливає на композицію фасадів будинків, підкреслюючи їхні стилістичні особливості. У різні часові періоди зміни форми, конструкції, розмірів та декорування балконів завжди пов'язані з архітектурним вирішенням будинку і відіграють різне функціонально-естетичне навантаження.

Балкон, як конструктивна архітектурна деталь завжди є функціональним. Візерунки металопластики надають йому декоративної функції, яка сприяє створенню пластичного ефекту усього фасаду.

Балкони служать акцентами, часто є домінуючими елементами за рахунок контрасту металу, з якого виготовлені огороження і техніки виконання. У випадку присутності значної кількості елементів ліпного декору, цементно-гіпсової пластики, домінуюча роль металевих огорожень знижується (будинки по вул. Незалежності, 7; 29; Січових стрільців, 16; 26; 46; Тринітарська, 9; Шашкевича, 2; 4; Шевченка, 30; 44 та ін. Відповідно у випадках з незначним декоруванням фасаду і незначною присутністю архітектурних деталей, роль огорожень збільшується (будинки по вул. Бельведерська, 4; Вагилевича, 10; Галицька, 4; 28; Гаркуші, 5а; Дністровська, 53; Курбаса, 8; Незалежності, 89; Репіна, 6; Січових стрільців, 54; Станіславська, 10 та ін. При невеликій кількості або відсутності архітектурного декору фасаду огороження можуть підпорядковувати собі за принципом супідрядності інші архітектурні деталі, такі як вікна, портали і набувати ролі домінант. Огороження також є структурною пластикою фасаду, оскільки крім декоративного мають конструктивно-функціональне значення.

Балкони завжди органічно пов'язані з площиною стіни за допомогою різноманітних консолей і кронштейнів, які у більшості історичних будинків Івано-Франківська виконувались з металу переважно у техніці ковальства. Візуально виразними доповненнями металевих, мурованих або комбінованих огорожень балконів є також металеві кошики для квітів, вертикальні стойки-тримачі, а також декоративні елементи, які візуально поєднують балкони з іншими архітектурними деталями такими, як еркери, лоджії, ніші. Усі ці та інші, менш значимі, елементи разом з балконним огороженням визначаємо у статті як металеві структурні елементи балконів.

Під час натурального обстеження фасадів будинків Івано-Франківська кінця ХІХ – початку ХХ ст. виявлені певні композиційні закономірності розташування балконів та їхніх металевих структурних елементів, які пов'язані у першу чергу із архітектурною композицією, стильовими особливостями фасадів та принципом розташування будинків у містобудівній структурі. Так, значимість балкону та його елементів є більш нейтральною у кінці ХІХ ст. і зростає у сецесійний період (1900–1914). Міжвоєнний період характеризується використанням балкону, як активного композиційного елемента, що порушує геометричний пуризм функціоналістичних будинків, а металеві частини огорожень часто є єдиним декоративним елементом фасаду, у більшості випадків надають балконам характеру обтічності.

За місцем розташування балконів та композиційною будовою фасаду усі досліджені будинки поділяємо на п'ять груп. Чотири групи у свою чергу за часовим періодом і стилем будинку поділяємо на підгрупи. П'яту групу, до якої увійшли наріжні будинки, класифікуємо за композиційними ознаками, умовно об'єднуючи у підгрупах будинки, споруджені у різні стильові епохи (Табл. 1).

Зазначимо, що прийоми акцентування архітектурного металу декоруванням, обрисами, параметрами, способом поєднання з мурованими деталями та композиційні особливості висвітлюватимуться у наступних публікаціях.

В кількісному відношенні найменше збереглися металеві структурні елементи балконів, які відносяться до першої половини і середини ХІХ ст., найбільше збережених виявляємо у будинках, зведених у стилі сецесії 1900–1914 рр.

Перша група (I) є найбільшою за кількістю досліджених будинків, які належать до різних часових періодів (від першої половини XIX ст. до кінця 1930 рр.). Будинки першої половини і середини XIX ст. розглянуті для наступного кореляційного аналізу. Композиційна структура фасадів будинків цієї групи є симетричною і балкони з кованими або литими огороженнями розташовані *симетрично* (на осі симетрії фасаду, дзеркально симетрично відносно неї або поєднують ці два види) та *асиметрично*. Симетричне розташування балконів візуально посилює загальну композиційну симетрію. Класифікуючи архітектурні споруди за розміщенням балконів з металевою пластикою структурних елементів, першу групу умовно поділяємо на дві групи з симетричним (**I.I**) і асиметричним (**I.II**) розташуванням балконів, які систематизуємо у підгрупи.

Підгрупи симетрично розташованих балконів (I.I):

- **перша підгрупа (I.I.1)** – балконні огороження одинадцяти обстежених будинків, що відповідають стилю класицизму та зрілого історизму (будинки по вулицях Галицькій, 9 (сер. XIX ст.), 29 (1835 р. [11, с. 2]); Мельничука, 14 (1846 р. [11, с.13]); Незалежності, 5 (1870-ті рр.) та інші). Усі огороження даної підгрупи виконані технікою ливарства. Зазначимо, що у цей період муровані деталі в огороженнях балконів практично не використовувались. Частина металевих огорожень реконструйована у наступні стильові періоди;

- **друга підгрупа (I.I.2)** – об'єднує металеві структурні елементи балконів будинків кінця XIX ст. зведених у стилі пізнього історизму (обстежено тридцять сім будинків, серед яких будинки по вулицях Вічевий Майдан, 3 (1880 р.); Гаркуші, 7 (1897 р. [11, с. 4]); Франка, 19 (1895–1896 р. [17]) та ін.). До цієї підгрупи відносимо, металеві деталі балконів, які мають ознаки різностильовості;

- **третья підгрупа (I.I.3)** – об'єднує металеві структурні елементи балконів будинків, зведених у стилі сецесії та ретроспективізму. Загалом обстежено тридцять шість будинків, як і у попередній підгрупі (будинки по вулицях Грушевського, 9 (1912 р., дата у підлозі); Курбаса, 7; 8 (бл. 1905 р.); Репіна, 10 (1910 р., дата на фасаді); Чорновола, 44 (1903–1904 р. [5]) та ін.). Архітектурні споруди цієї групи репрезентують розквіт сецесійного архітектурного декору, у тому числі з металу, відповідно до етапів розвитку стилю сецесії, що у свою чергу вплинуло й на ретроспективні та раціоналістичні архітектурні вирішення. Архітектурний метал виявляє стильову чистоту, гармонійну єдність з композиційним і об'ємно-просторовим вирішенням споруди;

- **четверта підгрупа (I.I.4)** - модерністичні будинки Івано-Франківська (обстежено близько тридцяти), які вирізняються стилістичною різноманітністю, кожна з яких має відмінні металеві структурні елементи балконів, декоративна функція яких зміщується у бік естетичної, функціональної й конструктивної ролі (будинки по вулицях Галицька, 4 (1925 р. [11, с.3]); Павлика, 15 (1930-ті рр.); Тринітарська, 7 (1929 р. [6]); Шевченка, 60 (1930-ті рр.) та ін.).

Підгрупи асиметрично розташованих балконів (I.II):

- **перша підгрупа (I.II.1)** – металеві структурні елементи балконів будинків, зведених у стилі сецесії та ретроспективізму (будинки по вулицях Коновальця, 117 (1910-11 р. [11, с. 8]); Січових стрільців, 74 (після 1900 р.);

- **друга підгрупа (I.II.2)** – металеві структурні елементи балконів модерністичних будинків (будинки по вулицях Гаркуші, 11-а (1930-ті рр.); Коновальця, 88 (1930-ті рр.); Павлика, 13 (1930-ті рр.); Сахарова, 17 (1930-ті рр.).

Другу групу (II), яку складають будинки з асиметричною будовою фасадів і з *симетричним* (на осі симетрії фасаду, дзеркально симетрично відносно неї або поєднують ці два види) та *асиметричним* розташуванням балконів, поділяємо на три підгрупи.

Підгрупи асиметрично розташованих балконів (II.I) при асиметричній будові фасаду:

- **перша підгрупа (II.I.1)** – металеві структурні елементи балконів будинків, зведених у стилі пізнього історизму, сецесії та ретроспективізму (близько сорока будинків, наприклад, будинки по вулицях; Василянко, 5 (1911 р., дата у підлозі); Гаркуші, 9 (1900-ті рр.); Короля Данила, 22 (1910 р., дата на фасаді); Курбаса, 5 (1906 р., дата у підлозі); Тринітарська, 11(кін. XIX ст.); Цюклера, 18 (1911 р. [11, с.22]) та ін.);

- **друга підгрупа (II.I.2)** – металеві структурні елементи балконів модерністичних будинків (чотирнадцять будинків, наприклад, будинки по вулицях Галицька, 34 (1920–1930 рр.); Гаркуші, 5-а (1930-ті рр.); Павлика, 6-а (1930-ті рр.); Франка, 32 (1930-ті рр.); Чорновола, 23 (1925–1928 рр.) та ін.).

Підгрупа симетрично розташованих балконів (II.II) при асиметричній будові фасаду:

- **підгрупа (II.II.1)** – металеві структурні елементи балконів будинків, зведених у стилі сецесії та ретроспективізму (будинки по вулицях Вагилевича, 8 (1930-і рр.); Гординського, 11(1909 р., дата

на фасаді); Незалежності, 18 (1908 р., дата у підлозі); Шопена, 6 (1900-і рр.) та ін.). Асиметрична будова фасаду врівноважується центрально-осьовою, дзеркально-симетричною, комбінованою симетрією балконів у дев'яти обстежених будинках.

Кутові за містобудівною характеристикою будинки поділяємо на **три групи: К I; К II; К III**, які характеризуються *симетрією* (КI – вісь симетрії проходить по наріжнику будинку; КII – вісь симетрії проходить по фасаді) й *асиметрією* (КIII – асиметрія за рахунок різної довжини фасадів при подібній композиційній структурі).

- **перша підгрупа (К I.I)** – балкони з металевими структурними елементами підпорядковані ідеї симетрії і можуть бути дзеркально симетричними, або розташовані на осі наріжника будинку (десять будинків, наприклад, будинки по вулицях Гаркуші, 4/Франка, 39 (1914 р., дата у підлозі); Дністровська, 2 (кін. XIX ст.); Шашкевича, 1 (1894 р. [11, с.24]) та ін.).

- **друга підгрупа (К II.I)** – структура фасаду, балконів з металевими структурними елементами підпорядкована ідеї осьової та дзеркальної симетрії, коли вісь проходить по фасаді будинку (п'ять будинків, наприклад, будинки по вулицях Залізнична, 29 (поч. XX ст.); Строчених націоналістів, 3 (поч. XIX ст.) та ін.);

Групу К III з асиметричною складовою фасадів поділяємо на чотири підгрупи:

- **перша підгрупа (К III.I)** – балкони з металевими структурними елементами підпорядковані ідеї симетрії і розташовані на осі наріжника будинку (близько тридцяти будинків, наприклад, будинки по вулицях Довга, 72 (1920-1930-і рр.); Грушевського, 19 (1925 р., дата на фасаді); Мельничука, 2 (кін. XIX ст.); Мазепи, 24 (1910 р., дата у підлозі) та ін.);

- **друга підгрупа (К III.II)** – структура фасадів і балконів з металевими структурними елементами підпорядкована ідеї осьової та дзеркальної симетрії, коли вісь проходить по фасаді будинку (близько десяти будинків, наприклад, будинки по вулицях Незалежності, 89 (1908 р., дата у підлозі); Шашкевича, 7 (1860-ті рр.); Л.Українки, 1(1934-1035 рр. [11, с.21]).

- **третья підгрупа (К III.III)** – **комбіноване** (симетричне і асиметричне) розташування балконів на обох фасадах (чотири будинки по вулицях Василянок, 8-а; Павлика, 23; Площа ринок, 12; Мазепи, 1). Це приклад врівноваженої симетрії, яка виникає внаслідок одночасного симетричного й асиметричного розташування балконів, підсилена різною довжиною бічних фасадів, і ґрунтується на одній із закономірностей досягнення гармонії, що передбачає логічне об'єднання форм, які одночасно допускають існування симетрії й асиметрії;

- **четверта підгрупа (К III.IV)** – асиметричне розташування балконів на обох фасадах (серед обстежених будинків виявлено п'ятнадцять, серед яких будинки по вулицях; Мазепи, 15 (поч. 20 ст.); Павлика, 23 (1908 р. [11, с.17]); Площа Ринок, 8 (1870-ті рр.); Січових стрільців, 15 (1909 р. [11, с.19]) та ін.). Фасади таких будинків часто мають один або декілька асиметричних акцентів і утворюють динамічну структуру. Такими акцентами, як правило, виступають балкони з яскраво вираженою декоративною функцією металевих структурних елементів.

У різні стилеві епохи роль балкону і його металевих структурних елементів у композиції фасаду різна. Якщо балкон має активну формотворчу функцію, художній метал посилює її підпорядковуючись у більшості випадків вимогам того чи іншого стилю.

Якщо архітектура послуговувалась формами, запозиченими з попередніх історичних епох, відповідного впливу неостилів зазнавали і металеві архітектурні деталі, які створювались на основі певних взірців. З кінця XIX ст., коли відчутними стають впливи нового мистецтва Art Nouveau, усі архітектурні форми попередніх стилевих епох, у тому числі і художнього металу, за допомогою системи прийомів і засобів стилізації зазнають трансформації відповідно до вимог формоутворення сецесії. Крім того з'являються нові форми, запозичені з природи, народного мистецтва, регіональних традицій, а також форми технічні, наприклад імітація клепаного з'єднання, пов'язані з технічним прогресом, розвитком інженерії [10, с. 206–210]. Наприкінці першого десятиліття XX ст. у Станіславові поширюються європейські авангардні теорії, раціоналістичні тенденції, які у міжвоєнний період кристалізуються у геометричний пуризм, в межах якого змінюється роль металевих архітектурних деталей в інтер'єрі та екстер'єрі.

Висновок. Функціональні і декоративні особливості металевих елементів в історичній архітектурі є ключовим чинником формування стилістичної виразності, а їх застосування є традиційним для забудови м. Івано-Франківська.

Серед досліджуваних видів металевих елементів (огороження балконів, віконні, дверні решітки, сходові марші екстер'єру та інтер'єру) металеві структурні елементи балконів є найбільш значущими у структурній організації фасадів і також впливають на естетичний образ історично

сформованого середовища.

Обстежені історичні будинки Івано-Франківська (270) середини ХІХ – першої третини ХХ ст. згруповані за певними ознаками композиційних схем фасадів, у структурі яких активну формотворчу роль відіграють структурні металеві елементи балконів і впливають на їх естетичне сприйняття. Кількісно переважають структурні металеві елементи, які за стильовими ознаками належать до протосецесії; ранньої, зрілої та пізньої фаз сецесії; ретроспективізму та функціоналізму; класицизуючому модернізму; неопластицизму; ар деко; стрімлайну.

1. Араухо И. Архитектурная композиция / И. Араухо; пер. с исп. М. Г. Бакланова, А. Михе. – М. : Высшая школа, 1982. – 208 с.
2. Архітектура: короткий словник-довідник / [заг. ред. А. П. Мардера]. – К. : Будівельник, 1995. – 333 с.
3. Бартнев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей / И. А. Бартнев, В. Н. Батажкова – М. : Из. искусство, 1983. – 263 с.
4. Базилевич В.В., Значення огорож та їхніх структурних елементів у формуванні архітектури палацових ансамблів ХVІІІ-ХІХ ст. м. Львова / В. В. Базилевич // Вісник національного університету «Львівська політехніка». – 2012. – № 728 : Архітектура. – С. 144–149.
5. ДАІФО. –Ф. 7. – Оп. 1. – Спр. 288.
6. ДАІФО. – Ф. 27. – Оп. 1. – Спр. 769.
7. Жук І. Я. Архітектурний декор львівської сецесії / І. Я. Жук // Мистецькі студії. – Львів, 1993. – № 2 – 3. – С. 105–110.
8. Жук І. Я. Декоративна деталь в архітектурі львівського модерну: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства / І.Я.Жук. – М., 1986. – 18 с.
9. Жук І. Я. Народний мотив в архітектурі львівського модерну / І. Я. Жук // Народна творчість та етнографія. – 1988. – № 3. – С. 35–39.
10. Качковська Н. Н. До питання збереження архітектурних металевих деталей кінця ХІХ – початку ХХ століть у містах Галичі та Івано-Франківську: матеріали Міжнародної наукової конф. [Галич і Галицька земля], (Галич, 30 – 31 жовт. 2014 р.) / М-во культури України. – Галич : Національний заповідник «Давній Галич», 2014. – 420 с.
11. Пам'ятки : словник Науково-редакційного відділу «Звід пам'яток історії та культури. Івано-Франківська область» / [авт.-уклад. Федунків З. Б., Головатий М. І.]. Машинопис. 1912. – 30 с.
12. Поліщук Л. К. Дослідження еволюції архітектурних форм сецесії міста Станіславова 1895–1914 рр. / Л. К. Поліщук // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Архітектура / Відп. ред. Б. С. Черкес. – Вип. 439. – Львів : НУЛП, 2002. – С. 250–258.
13. Тимофієнко В. Енциклопедія архітектурної спадщини України / В. Тимофієнко. – К. : Будівельник. – 1989. – 160 с.
14. Чепелик В. В. Український архітектурний модерн / В. В. Чепелик. [упоряд.: З. В. Мойсеєнко-В. В. Чепелик]. – К. : КНУБА, 2000. – 378 с.
15. Ясевич В. Е. Архитектура Украины на рубеже ХІХ – ХХ веков / В. Е. Ясевич. – К. : Будівельник, 1988. – 184 с.
16. Biriulow J. Secesia we Lwowe / J. Biriulow; [ros. przeł. J. Dervojed]. – Warszawa : Wyd. Krupski i s-ka, 1993. – 256 s.
17. Kronika // Kurjer stanisławowski – 1895. – 14 lip.
18. Olszewski A. K. Nowa forma w architekturze Polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka / A. K. Olszewski. – Wrocław, Warszawa, Kraków : Wyd. Polskiej Akademii Nauk, 1967. – 221 s.
19. Wasidłowa Ź. Secesia w architekturze Stanisławowá. – Łublin / Ź. Wasidłowa, 1996. – 81 s. (машинопис магістерської роботи).

Рассмотрены металлические структурные элементы балконов в композиционной структуре фасадов г. Ивано-Франковска конца ХІХ – начала ХХ в., которые обнаружил, обследовал и классифицировал автор.

Ключевые слова: *Івано-Франковск, металлические структурные элементы, фасад, балкон, композиционные закономерности.*

Considered metal structural elements in composite structures balconies facades Ivano-Frankivsk city late ХІХ – early ХХ centuries, discovered, examined and classified by the author.

Keywords: *Ivano-Frankivsk, metal structural elements, facade, balcony, compositional patterns.*

АРХІТЕКТУРНІ ТА КОНСТРУКТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ РИМО-КАТОЛИЦЬКИХ ХРАМІВ РОГАТИНЩИНИ

У статті розглядаються архітектурні особливості діючих римо-католицьких храмів Рогатинського району Івано-Франківської області, простежено зміни внесені перебудовами костелів у різні періоди.

Ключові слова: архітектура, інтер'єр, екстер'єр, готика, ренесанс, бароко, каплиця, костел.

Протягом багатьох століть найвишуканішою і найвеличнішою будівлею у європейських населених пунктах був храм – центр суспільного та релігійного життя громади.

Актуальність зазначеної теми зумовлена недостатнім рівнем вивчення сакральної архітектури на території Рогатинського району Івано-Франківської області. Із сучасних дослідників дане питання висвітлив Василь Слободян у монографії «Храми Рогатинщини» [1].

Мета дослідження полягає в тому, щоб розглянути особливості інтер'єру та екстер'єру діючих римо-католицьких храмів Рогатинського району Івано-Франківської області – костелу Святого Миколи Єпископа, збудованого у 1509 р. в м. Рогатині, костелу Святого Станіслава Єпископа (1576 р.) в с. Липівка (Фірлеїв) та костелу Всіх Святих (1838 р.) у смт. Букачівці.

Вивченню особливостей архітектури римо-католицьких храмів у різні періоди присвятили свої праці такі науковці, як Ігор Андрухів [2], Надія Бабій [3], Володимир Байдич [4], Іван Ващенко [5], Оксана Ворон [6], Олена Горбик [7; 8], Михайло Кіба [9], Ольга Мер'є [10], та ін.

Костел Святого Миколи Єпископа в м. Рогатин.

Перший римо-католицький костел у місті Рогатині заснований біля 1415 р. дідичем міста Миколаю з Ходчі герба Порай [1, с.202]. Ймовірно, перша будівля костелу була дерев'яною. За словами польського дослідника Джона Сас-Зубрицького (Б.Л. польський архітектор, теоретик архітектури, художник-реставратор) у публікації «Рогатин, місто королівське» із збірника «Доповіді комісії дослідження історії мистецтва», мурований костел зведений на місці дерев'яної будівлі після 1509 р. [11, с. 377–398; 1, с. 202]. З інтернет-джерел, а саме на офіційному сайті Української римо-католицької церкви вказується, що у 1538 році було споруджено сучасний мурований костел [12]. Згідно з Шематизмом 1914 р. [13, с. 104] у 1665 р. мурований костел було освячено, ймовірно, після чергового ремонту, проведеного після закінчення козацьких визвольних воєн XVII ст., під час яких костел зазнав певних ушкоджень. На пам'ятній дошці, яка розміщена поряд з костелом, вказано, що храм носить ім'я Святого Йосифа (Миколи), рік побудови храму 1666 р., а на пам'ятній таблиці, прикріпленій на стіні біля входу у храм, написано: «Пам'ятник архітектури. Костьол 1666 р.».

Фігурує ще місцева назва рогатинського костелу «Святого Миколая та Анни», що походить від прибудованої у 1585 р. південної каплиці на честь Святої Анни. Коштом Яна і Барбари Висоцьких збудовано каплицю, про що свідчить напис на збереженій кам'яній таблиці на східній стіні каплиці: «Twoie i s Twe//go Tobie ofiaruem // sludzi Twoi Christe // przimi: // milosciw// ie prisim // cie // Ian Wisocki Skrybzan z Barbarą z // domu Kalinowskich malżaką swą // kaplice te na chwale Bożą zmu//rowac dali i na czesc Anny s//wieteri kturai tu bractwo za//lozone anno Dni mile//zimo quintentesimo oct//agesimo quinto» («Твоє і з Твого Тобі офіруємо слуги Твої, Христе, прийми милостиво просимо Тебе Ян Вісоцкі Скрибзан з Барбарою з дому Каліновських, дружиною своєю каплицю ту на хвалу Божу змурувати дали і на честь Анни Святої, якої тут братство засноване року Божого тисяча п'ятсот вісімдесят п'ятого») [1, с.202].

Рогатинський костел Святого Миколая та Анни – взірць архітектури ренесансу і бароко XV – XVII століть, цінна пам'ятка культурної і сакральної спадщини.

Розташований костел у центрі міста, на невеличкій площі, західним головним фасадом звернений до Ринкової площі (тепер площа Роксоляни). Мурована тринавова шестистовпна споруда, орієнтована за віссю схід-захід, з вужчим гранчастим видовженим вітарем. На чільному західному фасаді здіймається вежа-дзвіниця (Лл. 1; 2). З півдня і півночі до нав прибудовані наближені до квадрату каплиці: північна – Матері Божої і південна – Святої Анни.

Вівтар і нава вкриті високими стрімкими бляшаними дахами. Силует костелу визначений високим шатром вежі-дзвіниці та примхливим рисунком західного та східного фронтонів, що поєднали риси маньєризму і бароко. Восьмигранна сигнатурка на східному фронтоні завершена простим латинським хрестом. Бічні фасади прорізано високими стрільчастими вікнами. Стіни вівтаря укріплені контрфорсами. На вежі-дзвіниці, окрім гостролуких вікон, збереглися круглі отвори-бійниці. Вікна каплиць та головного західного фасаду з півциркульним завершенням, на головному фасаді у пишному орнаментованому обрамуванні. У північній стіні північної каплиці зберігся замуrowаний готичний гостролуковий портал. Інтер'єр храму – тридільна базиліка з двома рядами круглих колон і нервюрними склепіннями. В інтер'єрі три основні нави та вівтар перекриті готичними нервюрними цегляними склепіннями. В південній каплиці – хрестове склепіння, а в північній – циліндричне з розпалубками. Нервюри склепінь підтримуються білокам'яними під'ятниками та циліндричними кам'яними колонами (*Іл. 3*). Хори зі зруйнованими органами розташовані при західній стіні нави. На жаль, про первісне облаштування костелу можна судити лише зі збережених довоєнних фотографій, тому що все було знищене у повоєнні часи [1, с. 203–204].

Значною прикрасою костельного інтер'єру були світильники, особливо центральний. Богослужіння відбувалося у супроводі органної музики.

Декілька разів протягом історії храм реконструювався, причому під час відновлювальних робіт зазнавав змін не тільки в інтер'єрі, а й зовні. У 1896 р. проведено реставрацію костелу, яка через численні переробки знизила історико-архітектурну вартість пам'ятки [1, с. 204]. Після руйнувань у Першу світову війну у 1936 р. [1, с. 202] проведено ремонт, при якому змінено завершення вежі-дзвіниці. Під час Другої світової війни значних ушкоджень споруді завдало попадання гарматного набою у склепіння вівтаря та крипт. У 1945 р. відбудовано завершення дзвіниці та вкрито дахом вівтар. Але тоді костел був призначений для господарських функцій. Цілковите запусіння храму спричинилося до руйнування хорів, сходів і перекриття дзвіниці, склепінь та бічних нав внаслідок постійного замokання. У 1969–1973 рр. проведено дослідження і реставрацію костелу. 1970 р. реставровано зруйновані склепіння вівтаря. Тоді ж відновлено інші склепіння і дахи, укріплено стіни, дзвіницю вкрито високим наметом, реставровано фасади [1, с. 203].

Під час реставраційних робіт у північній каплиці розкрито ранньоренесансний стінопис XVI ст. Нині повністю розкрито три вузькі і фрагмент четвертої ніші на північній стіні із зображеннями апостолів, та фрагмент ще однієї – на південній стіні (*Іл. 4*). [1, с. 204].

Костел Святого Станіслава Єпископа в с. Липівка (Ферлеїв).

За даними науковця Василя Слободяна, що досліджував костел у с. Липівка, 8 грудня 1573 р. за старим стилем в день Святої Анни, був виданий ерекційний акт короля Сігізмунда Августа на заснування й спорудження костелу та наділення його земельними володіннями [1, с.197]. Якщо переглянути історичну монографію католицького священика Станіслава Шатка (Б.Л. 1920–1939 рр. перебував на парафії) «Матвіїв, Ферліїв (село Липівка)», сказано, що «Діялося це в Фірлієві в день свята Святої Анни 1578 року» [14, с. 16]. Збудований костел стараннями вїта і засновника містечка Миколи Нараївського. Датою побудови згідно з пам'ятною таблицею, прикріпленою біля входу у храм, вважається 1575 рік. У 1576 р. до нього приєднано Янчинську парохію [15, арк.16], тоді ж відбулося перше освячення костелу львівським латинським архієпископом Яном Соліковським [1, с. 197]. З цього часу костел тричі був спалений. Мури підводилися знову і дахи отримували нове перекриття. На основі натурних досліджень, проведених у 1984 р., архітектор Юрій Волощак висунув думку, що споруда костелу могла постати у XIV–XV ст. і бути основою церкви поселення Матвіїв. Тоді ж могла бути знищена церква, від якої залишились первісні стіни, подекуди висотою до 7 м [1, с. 198]. В 1574 р. у підземеллі, під каплицею Матері Божої, ще не освяченого костелу похований Микола Нараївський. У 1621 р. територія костелу обнесена оборонними мурами з бійницями. Можливо, тоді була добудована вежа-дзвіниця. У 1639 р. на костелі внаслідок пожежі була втрачена первісна фігурна дахівка. Після цього значних добудов не відбулося, храм встигли покрити гонтом у 1663 р. Ще раз костел зруйнований військами Магомета IV у 1672 р., коли вони йшли на здобуття Львова. В процесі відбудови було замінено великі круглі вікна на менші. У 1700 р. в костелі появилася гарна кам'яна хрещальниця. У 1747–1758 рр. дещо піднято підлогу перед вівтарем, влаштовано дубову балюстраду, встановлено органи. Перед 1767 р. замуrowано південну браму. У 1763–1774 рр. змінила свій вигляд північна конха, з'явилася скарбничка та епітафії попередніх парохів. Тоді ж, у 1774 р. відбулося друге посвячення костелу львівським латинським архієпископом Сераковським. У 1810 р. здійснено велику реставрацію – знищено різьби, прорізано прямокутні

вікна, встановлено нові двері, вирівняно влаштовану амфітеатром підлогу, що при вівтарі була на 1,5 м нижчою від підлоги при західному вході [9, с. 198]. Костел отримав модний класицистичний вистрій. У 1845 р. розширено хори костелу, в 1900 р. встановлено бічні вівтарі роботи Марконі, виготовлені в Берездівцях з гіпсового мармуру. В 1927 р. костел перекрито дахівкою-карпівкою і прибудовано ганок, вкритий дахівкою. Значних руйнувань костел зазнав у 1941–1945 рр. під час Другої світової війни. У 1980–1990-х рр. інститут «Укрзахідпроектреставрація» провів дослідження пам'ятки та виготовив проектну документацію реставрації [1, с. 197–199].

Розташований костел на високому урвищі над річкою Гнила Липа. Територія костелу та пагорб оточені міцними мурами з потужними контрфорсами, складеними з ламаних каменів місцевих каменоломень на вапняному розчині. Мури мали оборонне призначення і, давніше рясніли бійницями. Костел мурований, однонавовий, з гранчастим вівтарем і двома півкруглими конхами трансепту різного розміру і в плані і за висотою (Лл. 5). З півночі до вівтаря прибудована двоярусна захристія. З заходу до нави прилягає чотирирусна квадратова в плані вежа-дзвіниця, вкрита чотирихилим пірамідальним наметом з заломом. Нава вкрита двоххилим дахом, вівтар – п'ятихилим. На аттику стіни, що розділяє вівтар і наву, влаштована сигнатурка. Тиньковані стіни костелу прорізані отворами різної форми – прямокутними з лучковими і півциркульними перемичками, а також круглими. Головний вхід у костел через мурований ганок, вкритий трисхилим дахом. В інтер'єрі основні об'єми перекриті цегляними хрестовими склепіннями. В пивницях і на першому поверсі захристії – циліндричні склепіння. Вихід на дерев'яні хори, розташовані при західній стіні нави, влаштований в товщі північної стіни вежі. На хорах можна побачити дуже знищені органи. Зберігся головний вівтар з білого гіпсового мармуру, а також два мармурові вівтарі в трансепті. Ікони у вівтарях нові (Лл. 6).

На таблиці-надгробку, розташованій з тильного боку вівтаря, є напис польською мовою: «Тут лежить тіло ксьондза Миколая Васкевича 1796 р. 28 травня» [1, с. 199].

Костел Всіх Святих в смт. Букачівці.

Невідомо, коли був збудований у Букачівцях перший костел, згаданий у документах 1593 р. [1, с.189]. У 1600 р. він був ще раз освячений після відібрання його у протестантів. Новий дерев'яний храм збудував у 1634 р. власник міста Юрій Каліновський, який, однак, був знищений у 1648 р. [1, с. 189]. Латинська парохія і, ймовірно, дерев'яний костел ериговані 1747 р. дідичем Франциском з Лушова Лушовським, каштеляном сохачевським [1, с. 189]. Специфікація 1805 р. вказує, що «костел цілковито з дерева збудований, під дахом гонтовим, близький до завалення» [15, арк. 3]. У 1822 р. збудований коштом дідички Емілії Уруської новий мурований храм [16, арк.6], освячений 1838 р. [13, с.76]. У 1886 р. споруду покрито новими гонтами та помальовано всередині [15, арк. 3]. Костел відремонтований у 1925 р. і зачинений для богослужінь після Другої світової війни, бо перетворений на склад та спортивний зал школи. Відновлений у 1996 р. та знову освячений як римо-католицький костел. Відправи тут відбуваються українською мовою.

Костел розташований на рівній ділянці. Мурована споруда у пізньобароковому стилі (Лл. 7). В об'ємно-планувальній структурі – однонавова з гранчастим вівтарем, до якого по обидва боки примуровані дві великі прямокутні захристії. Нава вкрита двоххилим дахом, вівтар – п'ятихилим з дещо нижчим гребенем, ризниці – двоххилими. Чільний фасад осьової композиції, декорований бароковою пластикою, акцентований високим двоярусним фронтоном з плавними параболічними контурами, підкресленим обелісками. В півциркульній неглибокій ніші фронтону розташована скульптура Пресвятої Богородиці. Головний вхід на осі оформлений портиком зі спарених пілястр, завершеним трикутним фронтоном. Під фронтоном – латинський напис: «DOMUS MEA DOMUS ORATIONIS EST» (Дім мій, дім молитви є). В тимпані портикового фронтону вміщене зображення чаші з пресвятою Євхаристією. Портал головного входу декорований кам'яним обрамуванням зі стрільчастим завершенням. Бічні стіни гладко тиньковані, завершені профільованим карнизом і прорізані півциркульно завершеними вікнами в обрамуваннях. В інтер'єрі нава перекрита півциркульним склепінням, тиньковані стіни членовані пілястрами і завершені профільованим гзимсом (Лл. 8). Над входом розташовані муровані хори для органів. Відновлений частково розпис на східній стіні нави. Збереглися дерев'яні двері головного входу, на ручці замка яких викутий напис: «KW 1925» [1, с. 189–190].

Висновок. Отже, до наших днів дійшли пам'ятки сакральної архітектури XVI–XVIII століть. Було розглянуто архітектуру трьох діючих римо-католицьких костелів Рогатинського району Івано-Франківської області. Кожен з них протягом історичного періоду кілька разів зазнавав руйнувань через зовнішні чинники. Храмові споруди перебували, вони мають певні архітектурні

особливості, притаманні костельному будівництву в Галичині XVI–XVIII століть: однобаштовий фасад, асиметричне планування, готичні елементи, компактна композиція фасаду, гостроверхі дахи. Розкриті на стінах рогатинського костелу фрагменти живописних зображень XVI ст. можуть доповнити після подальших обстежень відомий ряд творів фрескового стінопису українських майстрів XIV–XVI ст.



Іл.1. Костел Святого Миколи Єпископа XVI-XVII ст., м. Рогатин. Вигляд з північного заходу.

Фото 2013 р.



Іл.2. Костел Святого Миколи Єпископа, м. Рогатин. Фото 1936 р. (Із архіву М.Воробця).

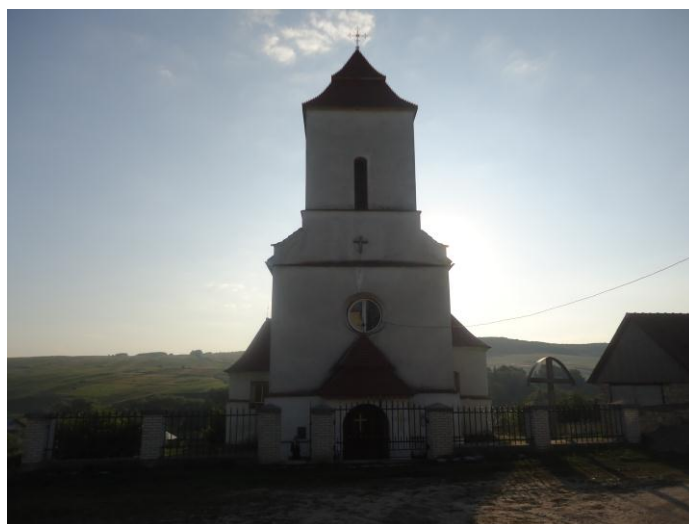


Іл.3. Костел Святого Миколи Єпископа, місто Рогатин. Інтер'єр. Фото 2013 р.

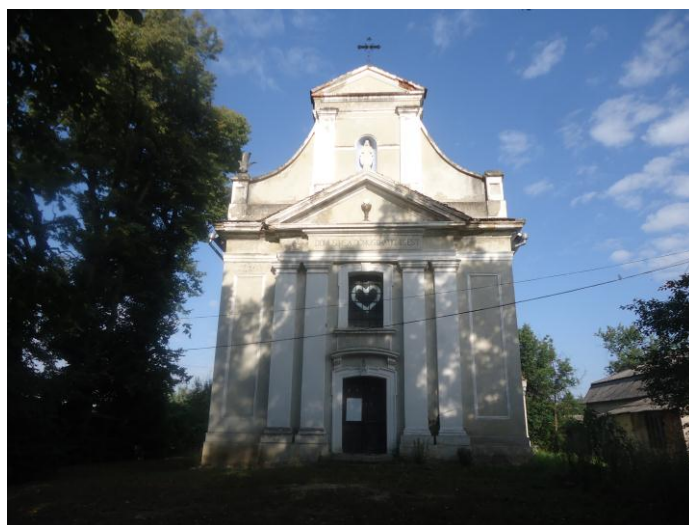


Іл.4. Святого Миколи Єпископа, місто Рогатин.

У північній каплиці розкрито ранньоренесансний стінопис XVI ст. Фото 2013р.



Іл.5. Костел Святого Станіслава Єпископа XIV–XVI ст., с. Липівка Рогатинського р-ну Івано-Франківської обл.
Фото 2013 р.



Іл.6. Костел Святого Станіслава Єпископа, с. Липівка Рогатинського р-ну Івано-Франківської обл. Інтер'єр.
Фото 2013 р.



Іл.7. Костел Всіх Святих XVIII ст., смт. Букачівці Рогатинського р-ну Івано-Франківської обл.
Фото 2013 р.



Іл.8. Костел Всіх Святих, смт. Букачівці Рогатинського р-ну Івано-Франківської обл. Інтер'єр.
Фото 2013 р.

1. Слободян В. Храми Рогатинщини / В.Слободян. – Львів : Логос, 2004. – 248 с.
2. Андрухів І.О. Політика радянської влади у сфері релігії та конфесійне життя на Прикарпатті в 40-80-х роках ХХ ст. Історико-правовий аналіз: Автореф. дис... д-ра іст. наук: 07.00.01 / І.О. Андрухів; Ужгород. нац. ун-т. – Ужгород, 2006. – 36 с. – укр.
3. Бабій Н.П. Художня культура доби бароко в католицьких пам'ятках Івано-Франківської області: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Н.П. Бабій; Прикарпатс. нац. ун-т ім. В. Стефаника. – Ів.-Франківськ, 2014. – 16 с. – укр.
4. Байдич В.Г. Римо-католицька церква в умовах радянської релігійної політики: український досвід (середина 1940-х – перша половина 1960-х рр.): автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01 / В. Г. Байдич; МОНМС України, Кам'янець-Поділ. нац. ун-т ім. І. Огієнка. – Кам'янець-Подільський, 2012. – 20 с. – укр.
5. Вашенко І.М. Історіографія історії польської національної меншини УРСР 1920 - 1930-х років: Автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.06 / І.М. Вашенко; НАН України. Ін-т історії України. – К., 2006. – 19 с. – укр.
6. Ворон О.П. Особливості розвитку Римо-Католицької церкви в сучасній Україні: Автореф. дис... канд. іст. наук: 09.00.11 / О.П. Ворон; Нац. ун-т «Остроз. акад.». – Острог, 2007. – 20 с. – укр.
7. Горбик О.О. Римо-католицькі костьоли Києва та Київщини / О.О. Горбик. – К. : Техніка, 2004. – 118 с. – (Нац. святині України).
8. Горбик О.О. Сильові риси архітектури провінційного католицького барокового храму (на прикладі костьолів Київщини і Волині): Автореф. дис... канд. архіт.: 18.00.01 / О.О. Горбик ; Київ. нац. ун-т буд-ва та архіт. – К., 2003. – 20 с.: рис. – укр.

9. Кіба М.П. Архітектурно-художні характеристики римсько-католицьких храмів на південній та східній Україні (кінець XVIII – початок XX століття) : Автореф. дис... канд. архіт. : 18.00.01 / М.П. Кіба ; Харк. держ. техн. ун-т буд-ва та архіт. – Х., 2004. – 20 с. – укр.
10. Мер'є О.В. Архітектура дерев'яних римо-католицьких храмів Галичини другої половини XVII – першої половини XX століть: автореф. дис... канд. архіт.: 18.00.01 / О.В. Мер'є ; Нац. ун-т «Львів. політехніка». – Л., 2009. – 20 с. – укр.
11. Sas-Zubrzycki J. Rohatyn, miasto królewskie / J. Sas-Zubrzycki // Sprawozdania komisij do badań historii sztuki. – Kraków, 1914. T. IX, z. III–IV. – S. 377–398.
12. Рогатин. Костел Св. Миколая [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://rkc.in.ua/index.php?l=u&m=k&f=ozifro&p=ifroromk>
13. Schematismus archidioecesis Leopoliensis ritus Latini. – Leopoli, 1914. – S. 76, 104.
14. Шатко С. Матвіїв, Ферліїв (село Липівка). Історична монографія / С. Шатко. – Львів, 1937. – С. 16.
15. ЦДІАУ у Львові. – Ф. 146. – Оп. 20. – Спр. 2263. – Арк. 3.
16. ЦДІАУ у Львові. – Ф. 159. – Оп. 9. – Спр. 2760. – Арк. 6.

В статтє рассматриваются архитектурные особенности действующих римо-католических храмов Рогатинского района Ивано-Франковской области, прослежены изменения внесены перестройками костелов в разные периоды.

Ключевые слова: архитектура, интерьер, экстерьер, готика, ренессанс, барокко, часовня, костел.

The article deals with the architectural peculiarities of active Roman Catholic cathedrals of Rohatyn Raion in Ivano-Frankivsk Oblast. The changes caused by reconstruction of the churches during different periods are studied.

Key words: architecture, interior, exterior, Gothic style, Renaissance, baroque, chapel, Roman Catholic church.

УДК 75.036.2+75.038 (477) «1920–1930»

Олександр Чурсін

УКРАЇНСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ У 1920–1930-ті РОКИ ХХ СТ. (АВАНГАРДНІ ПОШУКИ І ПЛЕНЕРИЗМ)

Стаття розглядає розвиток українського плерного пейзажу у період 20–30-х років ХХ ст., коли на перші позиції у мистецтві вийшли численні авангардні напрямки – від кубізму, фовізму, футуризму, неовізантизму, експресіонізму до супрематизму, конструктивізму і інших спрямувань. Розглянуто вплив авангарду на творчість художників, які в ці роки звертались до плерного пейзажу як в Україні, так і тих, хто працював за кордоном, зокрема мистців «Паризької школи».

Ключові слова: авангард, живопис, плер, етюд, творчість.

Плерні пошуки художників 1920–1930-х років ХХ ст. продовжують робити помітний вплив на розвиток плерного пейзажу сьогодення. Захоплення сучасними плерністами виразною експресією, декоративністю і площинністю трактування мотиву, фрагментарністю композиції багато в чому йде від пошуків авангардистів тієї пори. Їх мистецькі традиції разом із вільною можливістю для експерименту є великою спадщиною, яка сприяє зростанню сучасного плерного мистецтва пейзажу.

Однією з особливостей сучасного плерного руху є толерантне співіснування в ньому різноманітних стильових спрямувань. На численних українських плерних поряд із художниками традиційного реалістичного напрямку працюють мистці монументального, «узагальненого» («епічного»), а також «абстрактного», «нефігуративного» пейзажу. Їх творчість вирізняється іншим пластичним мисленням і багато в чому продовжує плерні пошуки авангардистів 20–30-х років ХХ ст. Назріла необхідність вивчення цих пошуків і їх впливу на розвиток сучасного плерного пейзажу.

Досліджень, які б спеціально вивчали і узагальнювали плерні пейзажні пошуки у творчості українських художників-авангардистів 1920–1930-х років ХХ ст., не виявлено.

Деяких окремих сторін зазначеної теми у своїх працях доторкуються Л. Савицька («Український красвид як мегатекст національного світобачення», журнал «Образотворче мистецтво», 2003, № 3), В. Сусак (монографія «Українські мистці Парижа. 1900–1939»), Н. Асєєва («Ремінісценції імпресіонізму в українському живописі ХХ ст.»), Т. Павлова («Малярство і світлопис у пейзажних візях Харкова на межі ХІХ–ХХ століть», журнал «Образотворче мистецтво», 2008, № 3), Б. Лобановський («Український живопис у лабетах пербудов. Від джерел соцреалізму до 1980-х років» у книзі «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу»).

Мета статті – вивчення та аналіз авангардних пошуків у пейзажному плернерному мистецтві українських мистців 20-30-х років ХХ ст.

Вплив символізму, модерну, тенденції декадансу, естетизму, які набули розквіту у 10-х роках ХХ століття, створили в мистецтві таку атмосферу, коли «втеча в минуле, індивідуалістичні візії і марення, естетизм, еротика, містика – все це мало місце не тільки в літературі (повісті В. Винниченка, поезія «молодомузівців»), але й в живопису та графіці...» [3, с. 13].

Саме в ці роки москвич В. Кандинський і киянин К. Малевич наголосили мистецьку теорію «нової реальності», що, як вони визначали, відкривала вільний рух форми і давала змогу відтворювати усе багатство складних емоційних переживань, відмежовуватись від земного життя і занурюватись у простір неймовірних живописних пошуків і перетворень. К. Малевич створює свої перші супрематичні картини «Чорний квадрат» (1915), «Чорний хрест» (1915–1927), «Червоний квадрат» (1915), які втілювали очікування змін, наголосивши свою теорію супрематизму «новим реалізмом»: «...Підіймайтесь, товариші, і звільняйтесь від тиранії об'єктів». В. Кандинський пише перші пейзажі під впливом фовізму, символізму і експресіонізму згідно зі своєю теорією абстракції «Церква у Мурнау» (1908), «Озеро» (1910), в яких вже ледь-ледь вгадуються реальні зображення. Він уперше оприлюднив концепцію, згідно з якою «...усі засоби можуть бути використані, якщо виникає внутрішня необхідність» («О духовном в искусстве», 1911).

1908 року Є. Агафонов – харків'янин, учень І. Рєпіна в С–Петербурзькій академії мистецтв, разом із Д. Бурлюком, О. Екстер, М. Ларіоновим бере участь в Києві у виставці авангардного мистецтва «Ланка».

В 1914 році в Києві на виставці «Кільце» уперше виступив О. Богомазов, творчість якого стала унікальним явищем в українському і європейському авангарді. Навесні цього ж року він пише теоретичну роботу «Живопис та елементи», яка стала обґрунтуванням його творчих пошуків своєї формули «нового мистецтва», що «перетворювала живу матерію в її образ» [4, с. 292].

У 1910–1914 роках О. Архипенко, який згодом отримав світове визнання як авангардист-новатор, почав розробляти концепцію тривимірного кубізму, працює над своїм «скульптуро-живописом», а в 20-ті роки у Нью-Йорку розробив і запатентував апарат «рухомого живопису» – «архипентуру».

На художні терени вийшло мистецтво авангарду (*фр. avant-garde* – «передовий загін»), яке відкрило новий етап у розвитку пластичного мислення, іншу модель світобачення і сприйняття мистцями сучасних їм життєвих явищ і визначилось у безлічі течій, напрямків та інтерпретацій. З авангардними течіями пов'язана творчість багатьох українських художників. Велика кількість з них у своїх творчих пошуках пройшли тим же шляхом, про який писав В. Пальмов у 1928 році: «В своїх формальних шуканнях я пройшов через школу натуралізму, імпресіонізму, трохи кубізму, багато футуризму» [11, с. 221].

Період 20-х – початку 30-х років – період глибоких соціальних потрясінь, визначився для українського мистецтва незвичайною складністю і суперечливістю. І хоча нова влада наголосила про своє нейтральне ставлення до сучасного мистецтва, але вона не могла примиритися з його незалежною позицією, намагаючись підкорити своїй доктрині «нового пролетарського мистецтва», і, як писав Б. Стебельський, «...була дискусія, велика культурна дискусія у 1920-х роках, бо треба було творити «пролетарську культуру», поняття якої не були устійнені» [8, с. 3]. Виникають різноманітні мистецькі об'єднання, боротьба між якими стала характерним явищем для художнього життя тих років (АРМУ – Асоціація революційного мистецтва України, ідеологами якого були І. Врона та В. Седляр; ОСМУ – Об'єднання сучасних мистців України, ідеологічно близьке до АРМУ; АХЧУ – Асоціація художників Червоної України, що об'єднала мистців реалістичного напрямку; об'єднання українських мистців «Жовтень» та інші).

Кожне з цих об'єднань керувалось своїм розумінням «пролетарського» мистецтва зі своїми методами, «дало власну інтерпретацію форми» [7, с. 5]. Такими були обставини, у яких формувалось українське мистецтво 20-х років, одним із складових якого залишалося мистецтво пейзажу.

Початок 20-х років характеризується деякою розгубленістю художників-реалістів перед натиском авангардного мистецтва у всіх його різновидах, що йшло шляхом руйнування реалістичних традицій. Один з таких мистців-традиціоналістів Г. Світлицький, який у 1935–1941 й у 1944–1948 роках очолював майстерню пейзажного живопису у Київському художньому інституті, згадував: «Під час розгулу формалізму, коли мене не вважали художником, знущались над моїм реалізмом... я продовжував співати тієї самої пісні. Я намагався до кінця бути щирим у своїй творчості, не мудрувати, не кривлятися, а працювати, як відчуваєш, як розумієш» [10, с. 40].

Безумовно, авангард мав великий вплив на мистецтво 20-х–30-х років ХХ ст., якого не оминуло і пейзажне мистецтво. Історик мистецтва В. Сусак у монографії «Українські мистці Парижа. 1900–1939» наводить слова із статті критика С. Ромова (1927 р., «Українське мистецтво»), в якій він визначає «три основні тенденції в українському мистецтві 1920-х: конструктивізм (переважно в театрі), монументальний живопис (використання народних і візантійських традицій), та чисте малярство (постімпресіонізм)» [9, с. 174]. Першу тенденцію уособлює творчість А. Петрицького, другу – М. Бойчук і його школа, третю – більш широкий осередок мистців, який у свою чергу представляє два основних угруповання.

У 1920-ті роки продовжують працювати відомі майстри пленерного пейзажу «старшого покоління» М. Бурачек, І. Труш, Н. Онацький, Г. Світлицький, В. Галимський, С. Світославський, П. Волокидін, К. Костанді, Є. Буковецький і інші, які визначали лірико-поетичний напрямок в українському пейзажі тих років. На їх творчі засади майже не впливали авангардні віяння, що захопили мистецький простір. Поряд із цими майстрами активну творчу позицію починають стверджувати художники нової, молодшої хвилі, які наприкінці 10-х років здобули художню освіту в С.–Петербурзькій академії, МУЖСА, академіях Кракова, Відня, Мюнхена, Парижа, а також приватних навчальних закладах мистецьких центрів Європи – школі А. Ашбе, студії К. Дюрана, академіях Кормона, Жюльєна, Ж.–П. Лоранса і ін. Серед них О. Шовкуненко, А. Петрицький, В. Пальмов, Л. Крамаренко, Д. Бурлюк, І. Врона, М. Сосенко, А. Ерделі, В. Кричевський, П. Холодний, Р. Сельський, С. Борачок, Г. Смольський, П. Ковжун, П. Громницький, І. Іванець, О. Кульчицька, К. Трохименко, С. Зарецька, Ю. Михайлів та інші.

Зупинимось на творчості художників, які були виразниками основних напрямків новочасного пленерного пейзажного живопису.

А. Петрицький (1895–1964) – визначний представник конструктивізму, до якого він залучився у ВХУТЕМАСі під керівництвом О. Древіна і Н. Удальцової. У 20-ті роки він працює як живописець-станковист, графік, сценограф. Наприклад, у пейзажах «Куточок Харкова» (1925), «Харків. Жаткинський провулок узимку» (1928) присутній вплив конструктивістських і стилізаторських тенденцій. Висловлюючись про своє мистецьке кредо, 1921 року художник написав: «Люди навчаються кохатись, «дивитись» на малярство, а не шукати сюжета, літературного, психологічного оповідання, анекдота, образу, «як живого»...» [11, с. 226] (Д. Бурлюк тоді ж писав, що він тільки змінює форму впливу «з речово-сюжетно-ілюзорного на кольоровий» [11, с. 223]).

Пейзажі А. Петрицького 30-х років відкривають нові риси у трактуванні сучасного міста, зокрема «Харків уночі» (1934), «Парк у Харкові», НХМУ (1935). В останньому композиційне і колористичне вирішення плям гарячого жовтого і зелено-чорного хоча і втримує відцентрові ритми полотна, але водночас відчуття тривоги і чогось непередбаченого, трагічного є явно присутнім. Яскраві гілки дерев, що як блискавки спалахують на темному тлі по краях картини, стрімкі ритми паркової алеї, хмари і дими з труб заводу на горизонті активно посилюють цей настрій. Можливо, художник написав пейзаж під впливом творчості німецького експресіоніста Л. Мейднера («Апокаліптичний пейзаж», 1912, пр. збірка), у якого сильно розвинуте почуття містицизму і тривоги передвоєнних 1910-х років (також у Е. Нольде і Е. Хеккеля).

В. Пальмов (1888–1929) – один із визначних українських мистців, у пейзажній творчості якого відбилися новітні віяння авангарду 20-х років. Ставши членом ОСМУ у 1927 році, мав творчі стосунки із художниками конструктивістського і футуристичного напрямків П. Голуб'ятниковим, І. Іванівим, Л. Крамаренко. Цього ж року разом із М. Епштейном і А. Петрицьким створює Українську спілку художників.

Пейзаж 1920-х років «Пальми в Японії» (1920) передає складне сполучення ритмів колірних і тональних плям у композиції із будівель і високих пальм. Живопис цього полотна яскравий, щільний,

«сезаннівського» типу – холодні складно-умбрисі плями по сусідству із рожевими спалахами світла, характерними для постімпресіонізму Е. Бернара, фовізму і синтетизму А. Матісса і М. Вламінка.

Інший пейзаж 1920 року «Суйфунський ринок», побудований, як здається, на зовсім безсистемній взаємодії стін будівель, дахів, дверей, вікон, при усій різноспрямованості ритмів створює їх композиційну, колірну і тональну єдність. Площинність зображених елементів полотна підкреслюється за рахунок великих колірних плям жовтого, червоного і зеленого.

У цих краєвидах В. Пальмов відступає від натуральності речей, надає кольору головне значення у передачі настрою. Він говорив, що «...найлютіший ворог самостійної ролі кольору в малярстві... річева ілюзорність... Обробляти колір, а не переробляти його на ілюзорну дійсність стало моїм завданням» [11, с. 213].

Р. Сельський (1903–1990) навчався у Краківській академії у Ю. Панкевича. 1925 року виїхав до Парижа, де коло його інтересів визначали Сезанн, Боннар, Пікассо, Матісс. У 1930–1932 роках як член об'єднання «Артес», що виступала проти рутини, консерватизму і натуралізму, брав участь у 12 виставках. Але згодом, багато працюючи, не виставлявся до 1968 року.

Р. Сельський – оригінальний художник-пейзажист, якому різноманітні стилі західного мистецтва слугували лише для створення нового, свого неповторного стилю. Він пише берег моря, хатинку на засніженій галявині у Карпатах, околиці міста, абстрактні краєвиди – і для кожного полотна знаходить свій засіб, стиль і техніку зображення: імпресіоністичні живописні відтворення («Хата. Зима»), символізм стилізованих скель на березі моря («Скелі з куточком пляжу»), постімпресіоністичний густий декоративний живопис («Будинок на околиці міста»). Зовсім інший засіб – абстрактний, представляє полотно «Пейзаж». Його композиція створена на рівновазі контрастів тепло-оранжевих і яскраво-зелених колірних плям, які перетинають чорні, протяжні штрихи пензлю, і які нагадують будівлі, дахи, дерева. Цьому сприяють точно знайдені дозовані вкраплення плям синього і рожевого, що підкреслюють бездоганний художній смак колориста, створюють піднесений живописний настрій без натуралізму реальності.

Серед мистців, які у 1920–1930-ті роки звернулися до плерного пейзажу і зазнали впливу авангардних течій (Л. Крамаренко, В. Пальмов, А. Ерделі, П. Холодний, А. Петрицький і інші), лише Р. Сельський створює пейзажні абстракції, краєвиди на межі фантастичних марень, що підкреслює його оригінальний і самобутній талант.

А. Ерделі (1891–1955) – один із найповажніших українських художників, засновник закарпатської школи живопису. Навчався у Будапештській академії у К. Ференці, І. Реверса. У 1922–1926 роках перебував в Мюнхені, у 1929–1931 роках – в Парижі. Зазнавши впливу новітніх західних стильових напрямків, експериментував у створенні плерних пейзажів. Для робіт 1920-х років характерним є пейзаж «Моя майстерня в Гаржилесі» (1929), який має ознаки впливу фовізму з його буйством кольору – настільки сміливо і яскраво звучить колір від блакитно-смагдового до насиченого рожевого. Поряд з цим етюдом можна відзначити «Літо у парку» (1920-ті), «Пейзаж» (кін. 1920-х), «Воли біля водоймища» (1920-ті), які приваблюють сміливими контрастами і барвистими колірними сполученнями.

Краєвиди 1930-х років вирізняються глибиною емоційного переживання мотиву, значними знахідками в колористичному вирішенні. Це – «Дорога у лісі» (1930-ті), яка написана широко і щільно в умбрисій гамі абстраговано від натуралістичної реальності; «Дорога над рікою» (1930-ті), цікава композиційним прийомом виразного повороту річки, що врівноважений протилежним рухом дерев. Низка творів 1930-х років, яка включає «Мукачевський замок», «Міський пейзаж», «Скелястий берег», «Хутір», написані олією легко, «на одному подиху», з використанням прозорої акварельної техніки – світлі і свіжі в живописі і відтворюють настрій святковості у природі.

А. Ерделі створив багато краєвидів, але жоден з них не повторює вже знайдене і виражене: вони написані «душею», наповнені внутрішньою експресією і динамізмом, є визначною сторінкою в українському плерному живописі. 18 липня 1930 року у своєму щоденнику А. Ерделі писав сокровенне: «Покладені на музику, описані або зображені у двох чи трьох вимірах драми, трагічні події, а головним чином пережиті (виділено Ерделі – **О.Ч.**) форми лише тому гарні, що ведуть з потічків радощів, з океанів страждань до нас самих...», а 18 серпня записав: «...І сьогодні ще не могу охопити ту перспективу, суть якої – неспокій творіння, що страшно мучить» [1, с. 111].

Серед талановитих українських мистців, які у 1920–1930 роках звертались до плерного пейзажу і у тій чи іншій мірі зазнали впливу авангардних течій, варто відзначити І. Іванця («Сільська хата», 1920; «Пейзаж з Ременова», 1922), П. Ковжуна («Зимовий сад», 1930; «Зимовий сад», 1935), В. Кричевського («Затока з турецькою фелюгою», «Сутінки на виноградниках. Крим», 1937),

О. Кульчицьку, яка вивчала і спиралась у своїй творчості 20-30-х років народне мистецтво як джерело для творчих пошуків («Гірські луки», 1923; «Село Міхова», 1930), С. Гординського («Море», 1930-ті; «Квіти», 1936), П. Громницького («Старий Сміховський цвинтар», 1920), Ю. Михайліва («Шлях, його же не пройдеши», 1924), С. Зарицьку («Соняхи», 1919), К. Трохименка («Над великим шляхом», 1926), Г. Смольського («Напровесні», 1932) та інших.

Початок 1920-х років ХХ ст. відзначився в українському мистецтві такими несприятливими і небажаними для багатьох художників обставинами, коли, головне під час громадянської війни і пізніше, не витримавши задушливого тиску більшовицької «пролетарської соціалістичної доктрини» у мистецтві, і коли, як писав Д. Антонович, «... саме мистецтво на Україні обмежене політичною програмою, стиснуте до пролетарських сюжетів... й задихається, як у тюрмі» [12], вони змушені були виїхати за кордон. Серед них – киянин А. Маневич, харків'яни Д. Бурлюк, Мане-Кац, Є. Агафонов, одесити П. Нілус, Д. Відгофф, О. Ісайлов, Соня Делоне, О. Цалюк, А. Вейнбаум, полтавчанин І. Мясоедов, а також І. Бабій, О. Грищенко, З. Менкес і інші; за кордоном опинився М. Глущенко.

У столиці Франції гурт українських художників створив «Асоціацію українських мистців в Парижі» (1928), яка отримала назву «Паризької школи», до якої входили О. Грищенко, М. Глущенко, С. Борачек, К. Редько, Мане-Кац, М. Андрієнко, В. Перебийніс і інші «українські парижани».

Мистецькі пошуки 20-х років «не були вже настільки радикальними» [9, с. 96], як революційні експерименти 1910-х. Особливістю живописної техніки стали типові ознаки малярства Ecole de Paris (Паризької школи), коли «набула поширення розкута живописна манера, яка відзначилась деформованим зображенням і фактурною вібруючою поверхнею вільно накладених майже незмішаних фарб» [Там само]. Навіть з'явилися тенденції повернення до сталих традицій реалізму («новий традиціоналізм» – «повернення до Порядку» Ж. Кокто). Поштовх таким засобам роботи на полотні надала творча манера Х. Сутіна.

Відгук цих спрямувань спостерігається у пейзажах і пленерних етюдах М. Глуценка («Оливи», 1930), О. Грищенко («Сніг в Іспанії», 1930-ті; «Пейзаж», 1930-ті; «Порт Одьєрн», 1932; «Парусне судно. Тулон», 1932), Д. Відгоффа («Поле», «Фіалки»), С. Левицької («Помаранчева дорога», 1928; «Тополі»; «Пейзаж з хатами»), З. Альтмана («Пейзаж з вітрильниками і будинками»), І. Бабія («Пейзаж»), С. Борачока («Пейзаж», 1931; «Міський пейзаж»), І. Добринського («Вулиця на старому Монпарнасі», 1938), О. Савченка-Бельського («Підлісок», 1935).

Вони писали, звертаючись «до останніх ідей французької школи, сміливо починали власні пошуки в найновіших галузях мистецтва» [9, с. 188].

Д. Бурлюк (1882–1967) – яскравий представник українського мистецтва авангарду (якого називали «українським батьком російського авангарду»), разом із В. Маяковським, В. Хлебніковим і О. Кручених впроваджував теорію футуризму («Пощечина общественному вкусу», 1912). У 1908 році Д. Бурлюк публікує свою декларацію «Голос імпресіоніста в захист живописи», в якій наголошує: «... Але не Серов, не Левітан, ні потуги на геніальність Врубеля, ні літературні Дягилівці, а «Голуба роза», ті, що згуртувались навколо «Золотого Руна», далі імпресіоністи російські, які зросли на західних зразках, ті, хто тріпотів, дивлячись на Гогена, Ван-Гога, Сезанна, ось надії російського поновленого живопису!» [11, с. 98].

Створюючи свої авангардистські композиції, Д. Бурлюк не відмовляється від імпресіоністичних пленерних етюдів. Він сам зазначав, що у імпресіоністичних студіях він відпочиває від яскравих фарб своїх картин, «позбавлених гармонійних співзвучних настроїв» [2, с. 137] (цікаво, що до пленерного пейзажу звертався і засновник харківського конструктивізму В. Єрмілов («Літо. Боярка», 1938, пр. збірка І. Лучковського, Харків)).

Дрібний мерехтливий мазок, який то надає зимовому небу специфічне яскраве саяво («Куточок міста. Зима», кін. 1900-х), то різноманітно-трепетно формує кущі розквітлого білого бузку у суцільному весняному зеленому мережеві («Сільський пейзаж», 1900-ті), то в густій парковій тиші об'єднує складно-зелену розробку кольору дерев із рожевою прохолодою алеї («Алея в парку», 1908), або весняну степову фіолетову дорогу («Сільський пейзаж», 1900-ті) із ніжним малахітом трави у сонячному весняному садку («Сад весною», 1909) – всі якості живопису Д. Бурлюка при порівняльному аналізі цих його робіт з колекції Національного художнього музею України і Київського Національного музею російського мистецтва, дають змогу зробити висновок: художник вільно і точно, у згоді із композиційним і колірним задумом майстерно використовує новітні методи відтворення ліричного настрою у природі. Про це ж говорить і різноманітна фактура живописної поверхні.

Художник звертається до плернерного пейзажу і пізніше, вже коли жив у США і набув світового визнання («У дворі», 1950-ті; «Бурлюкова хата у Хемптон Бейс»). Його національність тоді визначали так: «Козак, народжений на Україні» [5, с. 102].

На початку 1930-х років в радянській художній критиці «частішають виступи проти ліричної споглядальності у мистецтві» [2, с. 149]. 1932 року виходить постанова ЦК ВКП (б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», 1934 року – постанова Першого з'їзду радянських письменників, які припинили розвиток авангардного мистецтва і усіх його асоціацій. Після цих постанов «культурні процеси в Україні були спрямовані тотально на імітацію московського реалізму XIX ст. і погрому будь-яких проявів авангардизму XX ст. та національних традицій українського народу в історії його минулого..., у дальшій еволюції прийшов поділ кожного народу... на буржуазну культуру віджиту і пролетарську живу» [8, с. 4]. Соціалістичний реалізм став єдиним обов'язковим методом, а тематична картина, яка вихваляє «досягнення» сталінських п'ятирічок, стала панівною в образотворчому мистецтві, позбавляючи прагнення живописців до творчої свободи. У пейзажному жанрі спостерігається консервація певних схем і моделей, обмеження вільного розвитку.

1. Адальберт Ерделі. Мистецька спадщина // Образотворче мистецтво. 2006. – № 3. – С. 108–112.
2. Асєєва Н. Ремінісценції імпресіонізму в українському живописі XX ст. / Н. Асєєва // Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. – Книга друга. – К. : Інтертехнологія, 2006, 543 с.
3. Історія українського мистецтва в 6-ти томах. – Т. 4, книга друга, – К. : Жовтень, 1970. – 433 с.
4. Кашуба-Вольвач О. Кубофутуризм О. Богомазова: стилістичні особливості творів 1914–1916 років / О. Кашуба-Вольвич // Сучасне мистецтво. – Вип. 7. – 2007. – С. 287–295.
5. Лильо-Откович З. Український пейзажний живопис XIX – початку XX сторіччя / З. Лильо-Откович. – К. : Балтія-Друк, 2007. – 120 с.
6. Павлова Т. Малярство і світлопис у пейзажних візіях Харкова на межі XIX – XX століть / Т. Павлова // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 3 – С. 51–56.
7. Соколюк Л. Бойчукісти в АРМУ / Л.Соколюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2011. – № 8. – Х.: ХДАДМ, 2011. – С. 110–123.
8. Стебельський Б. Українське авангардне мистецтво: монументалізм Михайла Бойчука і школи «бойчукістів». // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 4. – С. 3–7.
9. Сусак В. Українські мистці Парижа. 1900–1939 / В. Сусак. – К. : Родовід, 2010, 408 с.
10. Щербак В. Барви – неначе мелодії (130 літ від дня народження Г. Світлицького / В. Щербак // Образотворче мистецтво. – 2002. – №4. – С. 39–41.
11. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти (упоряд. Д. Горбачов, О. і С. Попети). – К. : РВА Триумф, 2005. – 384 с.
12. Антонович Д. Українське мистецтво [Електронний ресурс] / Д. Антонович. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/cultur/cult19.htm>.

Статья рассматривает развитие украинского плернерного пейзажа в период 20–30-х годов XX ст., когда на первые позиции в искусстве вышли многочисленные авангардные направления – от кубизма, фовизма, футуризма, неовизантизма, экспрессионизма до супрематизма, конструктивизма и других направлений. Рассмотрено влияние авангарда на творчество художников, которые в эти годы обращались к плернерному пейзажу как в Украине, так и тех, кто работал за границей, в частности, художников «Парижской школы».

Ключевые слова: авангард, живопись, плернер, этюд, творчество.

The article deals with the development of the Ukrainian plain-air landscape during period of 20–30-ies of 20th century, when the first positions in art were occupied by the numerous vanguard directions from cubism, fauvism, futurism, neovisantism, expressionism to suprematism, constructivism and other directions. The influence of vanguard on creativity of artists who both worked in the plain-air landscape in Ukraine these years, and abroad, in particular, artists of «The Parisian school» is considered.

Key words: vanguard, painting, plener, study, creativity.

ТРАДИЦІЯ ЗОБРАЖЕННЯ МІСЬКОГО ПЕЙЗАЖУ В МАЛЯРСТВІ ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИРІЧЧЯ

У статті висвітлюється традиція відтворення міського краєвиду в живописних творах митців Івано-Франківщини (тоді – Станіславівщини) міжвоєнного двадцятиліття (1919-1939) в контексті культурно-мистецьких впливів і художніх процесів. Виявляються стилістичні, композиційні характеристики сюжетного наповнення міських пейзажів художників, які творили на теренах краю. Відзначено особливості інтерпретації міської тематики митцями творчого угруповання «Оріон», що діяло в Івано-Франківську на протязі 1930-х рр..

Ключові слова: міський пейзаж, традиція, малярство, культурно-мистецьке життя, Івано-Франківщина.

Художній процес початку ХХ ст. характеризується послабленням усталених авторитетних норм академічної традиції, посиленням інтересу до формалістичних пошуків, різноголоссям мистецьких стилістичних напрямків і течій у руслі імпресіонізму, символізму, експресіонізму, переходом до авангардної стилістики. Безперервність пейзажної традиції засвідчує глибоке її походження, естетичне й духовне підґрунтя. Новаторські пошуки, формотворча варіативність, художня інтерпертація збагачують художню мову пейзажу, яка не втрачає самобутності й неповторності локальної традиції.

Період 1920–1930-х рр. на сьогодні залишається недостатньо дослідженим. Питання розвитку мистецтва окресленого часового проміжку в певних аспектах висвітлювалося у публікаціях мистецтвознавчої критики в діаспорі, здебільшого присвячених огляду виставкової й творчої діяльності митців Галичини, зокрема Святослава Гординського, Володимира Залозецького, Володимира Січинського. Дотична до зазначеної теми проблематика впливу європейських мистецьких шкіл на формування творчості українських митців першої третини ХХ ст. окреслюється у дослідженнях Олександра Федорука, Віти Сусак, Ольги Денисюк. Осмислення феномена художнього життя, зокрема виставкової діяльності Львова ХХ ст. здійснено у ґрунтовних працях Олени Ріпко, Романа Яціва; мистецького життя та художнього процесу на Івано-Франківщині у дисертаційній праці Ірини Чмелик. Проблематиці зображення краєвиду в малярстві Галичини присвячені ґрунтовні дослідження Богдана Мисюги. Окремі аспекти окресленої проблематики в контексті творчої діяльності митців подано у статтях періодичних видань й монографічних дослідженнях Любов Волошин, Михайла Фіголя, Володимира Барана, Віктора Мельника, Мирослава Аронця, Володимира Луканя.

Мета статті полягає у висвітленні ідейно-змістових та художніх особливостей традиції відтворення міста в мистецтві 20–30-х рр. ХХ ст. та виявленні домінуючих стилістичних напрямків і течій у малярстві тодішньої Станіславівщини, спричинених впливами мистецьких студій у європейських художніх центрах.

Художню традицію, за визначенням А. Каменського, слід визначати як процес відбору, засвоєння, передачі та розвитку історично сформованого художнього досвіду, наступність якого виявляється в успадкуванні і збереженні художньо-естетичних ідей, творчих принципів, формально-змістовних структур й елементів мистецтва [7, с. 220].

Традиція відтворення теми міста на зламі ХІХ – початку ХХ ст., виходячи з ідейних, композиційних, формотворчих засад пейзажного малярства, відзначається усталеним підходом до сюжетного й композиційного вирішення. Так, обраними мотивами нерідко виступають панорамний вид міста, камерні міські закутки, сакральні архітектурні домінанти, руїни замків. Ці тенденції ліричної традиції зображення, що відповідають мистецьким реаліям кінця ХІХ – початку ХХ ст., віддзеркалюють продиктовані естетикою реалізму архітектурні краєвиди Теофіла Копистинського, Юліана Панькевича; відзначені рисами академізму міські види Львова Ярослава Пстрака; означені вагомим збагаченням і характером новітніх європейських течій камерні мотиви Модеста Сосенка, Якова Струханчука.

В академіях Кракова, Варшави, Праги, Берліна, Парижа навчалася і виростала нова молодь, яка привносила нові, нерідко крайно-модерні погляди на мистецтво, на методи його творення, завдання і потреби. Як відзначає С. Гординський, «вся та різноманітність прямувань зосереджувалася, разом із місцевими мистцями, тісніше зв'язаними з рідним ґрунтом ... і творила своєрідну мозаїку українського мистецтва, в якому перехрещувалися найрізноманітніші і чужі впливи» [2, с. 15]. Мистецтво початку ХХ століття, перебуваючи у річищі загальноєвропейського культурного простору й мистецьких процесів, синтезувало світові культурні надбання, не пориваючи з національними традиціями.

Розвитку краєвиду етнографічного наповнення на засадах плернерного живопису 1920-х рр. сприяло створення Мистецької школи Олекси Новаківського (1923–1935) як «особливого середовища, що акумулювало та поширювало ідеї плернерно-імпресіоністичного малярства та експресіонізму» [9]. У мистецькій школі, що діяла за меценатської підтримки митрополита Андрея Шептицького, студіювала ціла плеяда митців, котрі наслідували різні мистецькі напрями, серед яких Григорій Смольський, Ольга Плешкан, Роман Сельський, Михайло Мороз, Святослав Гординський. Створені етюди з колоритними архітектурними пам'ятками гуцульського сакрального будівництва, що фіксують конкретні об'єкти й околиці Космача, знаменували продовження традиції краєвиду на принципах плернеризму, колористичної домінанті імпресіоністичного сприйняття.

Важливим фактором зростання професійного рівня вишколу українських митців була меценатська діяльність митрополита Андрея Шептицького. Крім постійного фінансування навчального процесу в школі Олекси Новаківського, йому вдавалося призначати цільові стипендії мистецьки-обдарованій молоді, що потребувала допоміжних художніх студій у культурних центрах Західної Європи [11, с. 28].

Потужним культурним осередком 1920–1930-х рр., поряд із мистецькими центрами Варшави, Праги, Парижа, Мюнхена, Відня, які сприяли поглибленню культурно-мистецьких взаємин, був Краків. Так, у період міжвоєнного двадцятиліття Краківську Академію мистецтв закінчила плеяда прикарпатських митців, проте не всі пов'язали свою подальшу творчу діяльність із мистецтвом краю. До них належать Маргіт Райх (Сельська), Дам'ян Горняткевич, Роман Турин, Станіслав Цегельський, Михайло Зорій, Денис-Лев Іванцев, Володимир Савуляк, Володимир Продан, Богдан Стебельський, Ярослав Лукавецький.

Тривалий час у Краківській академії мистецтв панували класичні традиції реалізму, закладені ще за часів Я. Матейка та Ю. Фалата. Але в період міжвоєнного двадцятиріччя настала помітна зміна в мистецькій ідеології Академії. Якщо перед тим формально і стилістично Краківська академія була пов'язана із німецьким середовищем Мюнхена, Відня, Дюссельдорфа, а основна увага спрямовувалась на історичну картину, народні та сільські теми та на відтворення рідного пейзажу, то в 1920–1930-х рр. розпочалась інспірація паризького мистецького середовища [13, с. 20]. Паризький імпресіонізм на той час ще мав міцні впливи у мистецькому русі Європи, включно і в стінах Краківської академії [5, с. 573]. Варто відзначити, що в окреслений період Париж приваблював митців як культурно-мистецький центр.

Паризьку тематику розвиває Святослав Гординський (1906–1993) в олійних етюдах раннього періоду творчості – «Міст на Сені», «В порту Парижа», «Місячна ніч над Сеною. Нотр-Дам» (кін. 1920-х рр.). Інтенсивні творчі пошуки, натхненні перебуванням у мистецькому середовищі Парижа, збагатили живописну мову митця. Тут бачимо спектр формальних мистецьких завдань, які автор вирішує, насамперед, згармонізованими великими тональними й колірними масами, широкою вільною живописною манерою. Так, в етюді «Міст на Сені», складові чинники урбанізаційного простору: міст, багатоповерхівки, вантажний кран, не зазнають деформацій, натомість набувають конструктивної форми. Святослав Гординський, виразно розмежовуючи домінантні конструктивні площини й акцентуючись на дрібних геометричних формах, творить динамічну композицію урбаністичної тематики.

За твердженням Б. Мисюги, пластичний дисонанс як локальний композиційний чинник механістичних образів був чужий галицькій мистецькій традиції, навіть з її гнучкими проявами у бік індивідуалізації образу. Образ промислового міста з його діловим та раціональним життям, який для країн Західної Європи цього часу був майже культовим, у мистецтві Галичини не знайшов активного втілення [8, с. 87].

Серія імпресіоністичних етюдів із краєвидами Парижа так званого другого паризького періоду 1930–1931-х рр. («Париж. Пейзаж із Сеною та Ейфелевою вежею», «Міст через Сену» [1, с. 487] очевидно створювалася з вікна мансарди готелю «Нотр-Дам», звідки, за спогадами С. Гординського,

«був справді чудовий вид на собор Богородиці Нотр-Дам і Сену, що пропливала під мостами і оточувала острів, на якому стояв собор ..., маючи щодня ідеальний мотив до малювання, без огляду на погоду» [3, с. 32].

В характері етюдних пейзажних мотивів С. Гординського із властивою їм дещо гіперболізованою формою вбачаються авангардні тенденції збагачення художнього вислову, інспіровані студіями в Модерній академії Фернана Леже. Так, у живописних краєвидах-етюдах 1930-х рр. акцент зроблено на фактурному опрацюванні поверхні (простору неба, архітектурних об'єктів) у притаманній художнику широкій пластичній манері. Художня традиція малярських творів С. Гординського окресленого періоду засвідчує, що, поряд із імпресіоністичним трактуванням, образна мова його краєвидів набуває іншого змісту, певних формальних новаційних пошуків, зазнає трансформації творче бачення митця, проте не втрачається класичний образ реального міста.

Характерною міською атмосферою сповнені архітектурні мотиви Італії та Франції Григорія Смольського (1893–1985) першої половини 1930-х рр.. Так, 1931 р., удосконалюючи свою художню майстерність, він відвідує Рим, Флоренцію, Венецію, оглядає величні пам'ятки стародавньої архітектури й пластики. Як відзначає М. Ткаченко, у Венеції Смольський малює декілька олійних етюдів у стриманому пастельному колориті, вдало відтворюючи величаву архітектуру міста, сповненого краси й особливого загадкового настрою («Канал. Венеція», «Площа Згоди. Венеція») [4, с. 8].

Ранні твори Г. Смольського різко вирізняються на тлі пізнішої його творчості характером їх малярської мови. Вони, як правило, невеличкі за розмірами, виконані в помірковано імпресіоністичній манері з переважанням приглушеної сріблясто-коричневої гами кольорів. Як вказує В. Залозецький, найбільшого артистизму ця манера набуває в малярських мініатюрах Смольського, виконаних під час поїздки до Парижа 1934–35-х рр. («Сена», «Бульвар Сен-Жермен», «Кав'ярня Лідо»). Притьмарені в колориті, ніби виткані із сіро-попелястого тремтіння атмосфери та хитких рефлексів на тлі Сени і на бруківках паризьких бульварів, ці пейзажі, як справедливо відзначала тогочасна критика, виразно натхненні невловимою атмосферою Парижа ... і його високою малярською культурою [6]. До них належать лаконічні композиції з характерною вільною манерою виконання «Париж. Гранд палац», «Париж. На бульварі», «Париж. Мости над Сеною», «Париж. Нотр-Дам». Наприклад, в етюді «Париж. Гранд палац» (1935) художник як домінуючий мотив обирає величну архітектурну споруду, і, хоча оперує великими площинами, все-таки вирішує міський мотив у межах сталих імпресіоністичних пошуків.

Паризькі впливи позначились на вирішенні формотворчих завдань у пейзажі на урбаністичну тематику Отто Гана (1903–1942) «Львів під час дощу», датованому 1938–39 рр., що не зберігся до наших днів. Чітке тональне розмежування планів, упорядкований ритм ліній і форм дозволяє легко прочитувати силует міста. Конструктивна кубістична мова міського краєвиду посилюється зіставленням фрагментарних великих мас будинків переднього плану, окреслених чорним контуром із хаотично «розкиданими» символічними натяками обрисів споруд на тлі розлогої панорами гірського пасма. Автор не акцентує уваги на їх тональному, пластичному вирішенні, а органічно вписує в простір міського середовища. Геометрична схематичність і площинність мотиву означає відхід від конкретного реального образу й окреслює зацікавлення художника модерністськими європейськими течіями, які позначились на формуванні стилістичних особливостей його живопису.

Художнє життя Станіслава 1930-х рр. відзначається певним пошквалом, незважаючи на те, що найбільш активні мистецькі центри Коломия й Станіславів, залишалися тоді провінційними. Варто відзначити, що місцеві художники О. Сорохтей, Д.-Л. Іванцев, Я. Лукавецький, активно включені в культурно-мистецький процес краю, виставляли свої твори на виставках АНУМ (Асоціації незалежних українських митців) у Львові (1934, 1935, 1937, 1938). Зокрема, на VIII виставці АНУМ («Митці Митрополиту Андрею») Д.-Л. Іванцев експонував картину «Залізничний двірець», О. Сорохтей – акварельні твори «Місто І», «Місто ІІ» [11, с. 249]. Вказуючи на причини «застиглості» образотворчого життя краю, І. Чмелик стверджує, що на теренах тодішньої Станіславщини питання про організацію об'єднання образотворчих митців постало аж у 1930-х рр., оскільки цей регіон, зокрема Гуцульщина, вважались центром народних художніх промислів, і чільне місце на цій території посідали творчі майстерні та артілі народних майстрів із ткацтва, килимарства, художньої обробки дерева [12, с. 146].

Прикметно, що у міжвоєнний період фіксується різнонаціональне походження митців із розмаїттям їх творчого бачення, а отже й багатонаціональний склад тодішніх творчих угруповань. На 1933 р. припадає створення мистецького об'єднання «Оріон» (спілки митців і шанувальників

мистецтва). Його співзасновниками були Еміліан Дубрава, Кароль Косак, Владислав Лючинський, Геза Розмус, Войцех Пшедвоєвський та інші, які працювали в різних видах й напрямках мистецтва й проживали в Станіславові. Характеризуючи творчу манеру кожного з цих митців, критик Людвіг Тирович сформував у рецензіях своє судження про художню ситуацію міста: «Діапазон вираження є суттєвим; серед тих п'яти імен зіткнемось із проявами реалізму, тенденціями стійкої і позитивної інтерпретації природи, проявом внутрішньої боротьби митця з живописним матеріалом і втіленням особистого бачення, схильністю до ілюстративної стилізації з епігонічним присмаком» [14]. Більшість митців, які входили до «Оріону», здобували освіту в академіях мистецтв у Кракові, Варшаві, Мюнхені. Та, працюючи тут, вони відображали у творах особливості місцевих пейзажів, «дотримувались консервативної моделі тлумачення міського ландшафту» [8, с. 117].

Звернення до міських мотивів найповніше виразилось в архітектурних мотивах Станіславова Еміліана Дубрави (1895–1954). Пейзажне малярство Е. Дубрави, одного з симпатиків «старої» школи, найкраще представлене етюдами в техніці акварельного живопису [14; 8, с. 117]. Художник є вихованцем академії мистецтв у Кракові, учнем Йозефа Мегоффера та Станіслава Дембіцького. Можливо, це і вплинуло на основи його малярського вміння. Й. Мегоффер передав йому як основу досконалий рисунок; С. Дембіцький – захоплення технікою акварелі і реалістичними мотивами. Перебуваючи у безперервному діалозі з живописним матеріалом і природою, художник виробив власний погляд на реальність. І техніка, і темперамент живописця, передані соковитими колірними поєднаннями, широкою манерою виконання, творять яскравий, сонячний, позбавлений приглушеності й стриманості, безпосередній настрій краєвидів [14]. Живописець Е. Дубрава, як і К. Косак, виявляючи зацікавлення гуцульським побутом, змальовує характерні гуцульські типи та фіксує в акварельних етюдах специфіку ландшафтного оточення й особливості традиційного гуцульського вбрання.

Олійні настроєві пейзажі Владислава Лючинського (1895–1941) засвідчують його обдарування як пейзажиста. Суть його малярського вираження, підпорядкованого захопленому відтворенню натурних вражень, втілена в сентиментальних ліричних студіях, здебільшого невеликого формату. У майстерному мотиві з Гданська, митець вдало відтворив ефекти світла на воді, мінливу атмосферу повітряного середовища [14]. Виважена, динамічна композиція, підсилена діагоналлю човнів, що непорушно стоять на причалі та смугою міського силуету вдалині, контури якого розчиняються у мінливому стані повітряного середовища, засвідчує імпресіоністичні впливи.

Реалістичним спрямуванням малярської мови характеризується моделювання образу міста у творах Гези Розмуса (1898–1980). Світогляд митця формувався у формалістичних пошуках, проте безпосередній вплив художників-реалістів Ю. Брандта, Ю. Косака та Я. Матейка визначив напрямок його творчості [14].

Не вдаючись у детальне опрацювання передніх планів, Г. Розмус ілюструє перехідний етап у відображенні реальних явищ: від описового до настроєвого [8, с. 118]. Живописний твір етюдного характеру «Краєвид м. Станіслава» (1936) цікавий композиційним підходом, живописною фактурністю поверхні, експресивною подачею кольору, дзвінкою теплою колірною гамою.

У творчій спадщині митців 1920–30-х рр., котрі закінчили Краківську академію мистецтв і працювали на теренах краю, знаходимо віяння модерністичних течій у різних їх проявах. Синтез новітніх впливів європейського мистецтва з місцевою живописною традицією вплинув на принципи формотворення, особливості живописної манери, композиційні рішення творів. Тракткування міських мотивів О. Сорохтея, М. Зорія, Я. Лукавецького об'єднує властива митцям експресіоністична стилістика.

Індивідуальною самобутньою манерою поруч з оригінальною інтерпретацією новітніх здобутків відзначається творчий доробок Осипа-Романа Сорохтея (1890–1941). Дещо стриманого, строгого ліричного звучання набуває місто в серії акварельних етюдів 1930-х рр.. З-поміж значної кількості його етюдів найбільше було створено 1936 року, на що вказують датування автора. Так, в експресивному образі міста, відтвореного через згромадження форм одноповерхівок на тлі монументальної стіни з чітким ритмом віконних отворів, бачимо розмаїття динамічного міського простору («Місто Станіслав» (1936)). В іншому етюді «Вид на місто» (1936) Сорохтей пропонує образне вирішення краєвиду із надмірно видовженими будівлями, зі складними конфігураціями дахів, що створюють чіткий вертикальний ритм. Настрій міського середовища художник творить завдяки строгим лаконічним формам.

Іншим аспектом композиційного трактування виступають фрагментарні зображення вузьких вуличок, кварталів, дахів, здебільшого схоплених з вікна у різкому перспективному скороченні.

Майстерність обдарованого графіка відчувається у скрупульозному вимальюванні деталей – черепиць, цеглин, огорож. Принагідно зауважимо, що мотив дахів особливо виразно виокремлюється в етюдах кінця 1930-х – початку 1940-х рр. («Вид на дахи будинків I» (1936), «Вид на дахи будинків II» (1936), «Вид на місто» (1936), «Пейзаж із будинками» (1936), «Дахи міських будинків» (1940)), де черепицеві покрівлі виступають експресивними червоними акцентами. Міські пейзажі тут не обтяжені людською присутністю, чим підсилюється легкість архітектурного мотиву.

Живописна складова наближається до графічності, схематичності та підкреслюється легкою стриманою колірною гамою, локально взятими площинами кольору. Як відзначає О. Ріпко, під кінець 1930-х – на початку 1940-х рр. Сорохтей дедалі частіше застосовує розмивку, що закриває цілі площини паперу, наближаючись за щільністю до олійних фарб [10, с. 19].

Композиція творів О. Сорохтея лаконічна. Зазвичай, апелюючи до одного й того ж міського мотиву, в етюдах помітна властива митцю різноваріантність композиційних рішень – вибір точки зору, незвичний ракурс споруд, що й визначає прикметну рису його творчості.

Ліричним забарвленням атмосфери міста минулого століття відзначаються акварельні етюди Михайла Зоря (1908–1995). Види Станіславова та його околиць привертають увагу майстерним відтворенням повітряного середовища, живописним багатством тонів і півтонів, плавністю і зглаженістю моделювання ліній, не набуваючи ознак чіткої і графічної мови творів О. Сорохтея.

Художник тяжів до зображення безпосередніх міських околиць, щільних міських забудов – буденних мотивів, що найчастіше виокремлюються з-поміж живопису на міську тематику. В акварельних етюдах складний ритм чергування «сухих» геометричних спокійних і динамічних форм – дахів, віконних отворів – порушує витончене мереживне плетиво гілля, що кидає тінь на дахи наближених споруд. Тенденцію до відображення настроєвості міського мотиву підкреслює колористичний лад твору, побудований на зіставленні теплохолодних кольорів. Настрій етюду полягає, насамперед, у достовірно відтвореній атмосфері міського затишку передвечірнього міста, що наближує його палітру до імпресіоністичних пошуків.

Ліричну традицію у створенні образу міста віддзеркалюють пейзажі Ярослава Лукавецького (1908–1993) коломийського періоду творчості (1936–1939), пов'язаного з активізацією його культурно-мистецької та педагогічної діяльності. У живописне трактування своїх етюдів Лукавецький вносить експресіоністичне багатство кольору, свіжість колориту, розкуту манеру виконання («Церква в сутінках» (1937)). Своєрідною істотною типологічною складовою його архітектурних етюдів є зображення сакральних споруд. Вони трактовані не відсторонено, а в синтезі з навколишнім оточенням: міським або ж пейзажним.

Можна стверджувати, що традиція зображення міста, незважаючи на варіантність формотворчих, стилістичних, композиційних особливостей характеризується ремінісценціями загальноєвропейських течій, втілених новаторськими засобами формотворення, новими підходами у композиційній структурі твору, живописною інтерпретацією. В них відобразились світоглядні тенденції зазначеного часового проміжку. Мистецька традиція відтворення міста залишається в межах реалістичного втілення із певними ознаками імпресіоністичного світосприйняття. Новітні напрямки західноєвропейського мистецтва того часу наклали відбиток на трактування міських мотивів митцями із прикарпатських теренів, відкритими до експериментаторських формальних пошуків на тлі художніх процесів першої третини ХХ ст..

Традиція зображення міста у творах художників 1920–1930-х рр., які, опираючись на засади імпресіонізму, експресіонізму, засвідчили пошук нових засобів вираження щодо збагачення змісту й форми, позначена надбанням своєрідних локальних ознак.

1. Волошин Л. Графіка і живопис Святослава Гординського (паризький період творчості) / Любов Волошин // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXXXVI. – Львів, 1998. – С. 476–488.
2. Гординський С. Короткий огляд українського новітнього мистецтва до 1939 року / Святослав Гординський // Каталог-альманах III виставки Співки праці українських образотворчих мистців. – Львів, 1943. – 21 с.
3. Гординський С. Львів, Париж, еміграція : [спогади] // Степан Луцик – митець. – Нью-Йорк; Торонто; Вашингтон, 1973. – С. 27–32.
4. Григорій Смольський : альбом / автор – упоряд. М. В. Ткаченко. – К. : Мистецтво, 1983. – 78 с. : іл.
5. Денисюк О. Краківська академія мистецтв у контексті українсько-польських мистецьких взаємин у 1920–1930-х рр. / Ольга Денисюк // Художня культура : Актуальні проблеми : науковий вісник / ПСМ АМУ. – К., 2006. – Вип. 3. – С. 565–589.
6. Залозецький В. Мистецька вистава (Г. Смольський, І. Нижник, П. Обаль) / Володимир Залозецький // Назустріч. – Червень, 1937.

7. Каменский А. О смысле художественной традиции / Александр Каменский // Критерии и суждения в искусствознании : сб. науч. труд. – М. : Совет. Художник, 1986. – С. 214–253.
8. Мисюга Б. Краєвид у малярстві Галичини першої третини ХХ ст. (традиції та інновації образної мови) : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Мисюга Богдан. – Львів, 2009. – 181 с.
9. Мисюга Б. Краєвид у творчості художників Галичини : від романтизму до сюрреалізму [Електронний ресурс] / Богдан Мисюга. – Режим доступу : <http://lvivposter.com/news/96-Krajevyd-u-tvorchosti-hudozhnykivGalychyny-vid-romantyzmu-do-surrealizmu/>.
10. Осип Сорохтей : альбом / упоряд. Благод. фонд підтримки та розвитку культурно-мистецьких ініціатив «Руст» ; передм. О. Ріпко. – Л. : Кварт, 2008. – 234 с. : іл.
11. Українські мистецькі виставки у Львові. 1919–1939 : довідник; антологія мистецько-критичної думки / автор-упоряд. Р. М. Яців. – Л. : Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2011. – 696 с.
12. Челяк І. Мистецькі об'єднання Прикарпаття кінця ХІХ – ХХ століття / Ірина Челяк // Народознавчі Зошити. – 2004. – № 1–2. – С.145–149.
13. Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939 / Pod. red. A. Wojciechowskiego. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1974. – 742 p.
14. Tyrowicz L. Malarze Stanislawowscy [Електронний ресурс] / Ludwik Tyrowicz. – Режим доступу : <http://stanislawow.net/historia/malarze.htm>.

В статтє определяється традиция воспроизведения городского пейзажа в живописных произведениях ивано-франковских художников межвоенного двадцатилетия (1919-1939) в контексте культурных влияний и художественных процессов. Выявляются стилистические, композиционные характеристики сюжетного наполнения городских пейзажей художников, которые происходили и творили на территории Ивано-Франковщины (тогда – Станиславивщины). Отмечены особенности интерпретации городской тематики художниками творческого объединения «Орион», что действовало в Ивано-Франковске на протяжении 1930-х гг..

Ключевые слова: городской пейзаж, традиция, живопись, культурно-художественная жизнь, Ивано-Франковщина.

The city landscape traditions in Ivano-Frankivsk artists paintings of the interwar decades (1919-1939) in the context of cultural influences and artistic processes are researched. Stylistic and compositional characteristics of the cityscapes scene content are revealed in the works of artists who worked on the territory of Ivano-Frankivsk region (then – Stanislaviv region). The features of the city theme interpretation in creative work of the artistic union «Orion» that originated in Ivano-Frankivsk during 1930s are defined.

Key words: cityscapes, tradition, painting, cultural and artistic life, Ivano-Frankivsk region.

УДК 7.06.091.73.75

Анатолій Калитко, Валентина Молинь

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: ДІЯЛЬНІСТЬ СПІЛЧАН КОСІВСЬКОЇ РЕГІОНАЛЬНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ

У статті простежується діяльність членів Косівської регіональної організації Національної спілки художників України, що об'єднує майстрів декоративно-прикладного мистецтва, художників-живописців та мистецтвознавців. Досліджено творчу активність спілчан, участь у виставках, пленерах, симпозіумах, фестивалях. Окреслено інші важливі моменти спілчанського життя на сучасному етапі.

Ключові слова: Косівська регіональна організація Національної спілки художників України, мистецькі виставки, твори, декоративно-прикладне мистецтво, живопис.

Розвиток культурно-мистецького життя Прикарпаття у другій половині ХХ століття значною мірою пов'язаний з діяльністю митців Косівщини – членів професійних творчих спілок, об'єднань, викладачів мистецького навчального закладу у Косові.

© Калитко А., Молинь В., 2015.

Саме завдяки косівцям – першим членам Спілки художників Миколі Тимківу, Миколі Кіщуку, Василеві Кабину, Миколі Медвідчуку й іншим, у 1957 році в місті Косові відбулися збори художників Прикарпаття та створено Станіславське відділення (нині Івано-Франківська обласна організація) спілки художників Української РСР з центром (керівним органом) у Косові [8, арк. 3].

Головою новоствореної творчої організації був обраний Микола Петрович Тимків (1909–1985), творчість якого згодом займе окрему сторінку в історії розвитку народного мистецтва Гуцульщини, зокрема косівської школи художнього різьблення [6, с.5–8]. Вже у 1958 році з ініціативи Станіславського відділення Спілки художників і сприяння керівництва художнього фонду як структурного підрозділу Спілки художників, що займалась питаннями виробництва і матеріально-технічного забезпечення, відкрито перші художньо-виробничі майстерні у Косові [8].

У мистецтвознавчій літературі, наукових статтях та публікаціях фахових видань ряд дослідників так чи інакше торкаються заявленої теми. Вивченню окремих видів декоративно-прикладного мистецтва у творчості косівських митців другої половини ХХ століття, зокрема членів Косівської регіональної організації Національної спілки художників України, присвячені праці мистецтвознавців О.Соломченка, М.Станкевича, О.Никорак, М.Селівачова, Р.Шмагала, Г.Стельмащук, О.Слободяна, В.Молинь, М.Гринюк, І.Кочержука, Б.Книш, К.Каркадим, М.Іванчук, краєзнавців І.Пелипейка, П.Арсенича, К.Сусак. Інформацію про участь у виставках містять каталоги окремих всеукраїнських виставок. Про творчість сучасних майстрів декоративно-прикладного мистецтва і художників-живописців Косівщини підготовлені окремі видання та публікації В.Молинь [1; 2; 3; 4; 5; 7].

Мета статті – окреслити активну діяльність спілчан Косівської організації на сучасному етапі, в контексті культурно-мистецьких процесів початку ХХІ століття. У Національній спілці художників України Косівська регіональна організація посідає чільне місце серед багатьох обласних організацій, вирізняється поміж інших тим, що репрезентує розмаїття видів декоративно-прикладного мистецтва гуцульського краю – художніх виробів з дерева, художньої кераміки, виробів з металу та шкіри, художнього ткацтва, вишивки та писанкарства. В рамках даної публікації ставимо завдання окреслити важливі моменти спілчанського життя впродовж 2010–2015 років, заплановану й чітку роботу організації на чолі з головою правління КРО НСХУ Іваном Кочержуком.

Косівська регіональна організація Національної спілки художників України, що об'єднує майстрів декоративно-прикладного мистецтва, художників-живописців та мистецтвознавців сьогодні налічує 56 спілчан. За останнє десятиліття організація поповнилася художниками-живописцями. Четвертина нинішнього складу – викладачі Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

2015 року новими членами Спілки, які успішно пройшли всі етапи конкурсного відбору в Косівській організації, а також на Раді Національної Спілки художників України у Києві стали митці з художньої обробки дерева, викладачі інституту І.Кіщук, О.Крицкалюк, Д.Приймак, член молодіжного творчого об'єднання Т.Ходан.

Гордістю Косівської регіональної організації Національної спілки художників України є поважні митці, яким присвоєно почесне звання «Заслужений художник України» – Іван Кочержук, Степан Бзунько, Анатолій Калитко, «Заслужений майстер народної творчості України» – Валентина Джуранюк, Оксана Бейсюк, Ірина Серьогіна, Богдан Ходан, лауреати Всеукраїнської премії в галузі народного декоративно-ужиткового мистецтва імені Катерини Білокур – Мирослав Радиш, Уляна Шкром'юк, Роман Якібчук, Людмила Якібчук. Вони творчо активні, приймають участь у різноманітних мистецьких акціях і художніх виставках в Україні і за кордоном, презентуючи мистецтво Гуцульщини.

За сприяння організації спілчани брали участь у всеукраїнських мистецьких виставках: «Різдвяна» в Центральному будинку художника у Києві (січень 2010), «Світ Божий, як Великдень» у Галереї мистецтв у м. Луцьку (квітень 2010), «Різдвяна» в Центральному будинку художника у Києві (січень 2011), «Світ Божий, як Великдень» у м. Дніпропетровську (квітень 2011), «Великодня» у м. Тернополі (квітень 2013). Серед учасників з різних областей України на виставці у Тернополі представляли твори 35 авторів з Косова. Експонувалися керамічні бочівка і писанка Оксани Бейсюк, декоративні тарілки Валентини Джуранюк, Василя Гривінського, Марії Корнелюк-Гривінської, Миколи Фустова, Іванни Ділеті, свічник Оксани Вербівської-Кабін, ваза Ірини Серьогіної, чайник Романа та Людмили Якібчуків, інкрустована тарілка Василя Тонюка, декоративні пласти Василя Бончука та Миколи Стринадюка, тематичний таріль Петра Корпанюка, баклага Любомира Гавриша, рахва Йосипа Приймака, писанка Богдана Ходана, пласти з рельєфним різьбленням Мирослава

Радиша, шкіряні вироби Юрія Ходана. Учасниками виставки були також викладачі інституту й представники творчого молодіжного об'єднання О.Гордійчук, О.Крицкалюк, Д.Приймак, Т.Ходан, Д.Гривінська, А.Цівінська, У.Возняк.

В національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному кераміка косівських майстрів була успішно представлена на другій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «Керам ПІК в Опішному» (червень, 2010). Мистецтвознавці М.Гринюк, В.Молинь, М.Іванчук, Б.Книш брали участь у міжнародному керамологічному симпозиумі в Опішному «Гончарство Гуцульщини та Покуття: ідеологічні міфи та реалії».

Упродовж 2010 року членами організації проведено ряд персональних виставок, у тому числі і в столичних виставкових залах. Живопис Анатолія Калитка знову експонувався в Українському фонді культури у Києві (попередня персональна виставка художника у цих залах була 2007року). Виставка кераміки Василя Гривінського відбулася у Центральному будинку художника у Києві, кераміки Марії Гринюк у Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття. У художньо-меморіальному музеї Василя Касіяна у Снятині відбулися дві персональні виставки косівчан – картини Володимира Гуменюка, карпатські пейзажі та натюрморти Анатолія Калитка.

Багатолітнім головою Правління Косівської регіональної організації (з 1994 року) є заслужений художник України Іван Степанович Кочержук. За вагомий внесок у діяльність Всеукраїнської спілки художників нагороджений Грамотою Верховної Ради України (2013). Зауважимо, що крім організації заходів чи скерування до участі спілчан у всеукраїнських та регіональних акціях, голова регіональної творчої спілки виконує щоразу й певний обсяг організаційно-господарських робіт.

Варто відзначити дієвість члена правління організації Степана Васильовича Бзунька, який відповідальний за виставкову діяльність, був куратором багатьох виставок. У залах організації планово проводяться персональні і колективні виставки, тематичні і ювілейні, виставки претендентів у члени НСХУ та членів молодіжного об'єднання, а також творчі звіти ювілярів.

2010 року персональною виставкою «Художнє дерево в інтер'єрі» звітував з нагоди 60-річного ювілею Степан Бзунько, представивши в оригіналах, проектах і світлинах вагомий власний творчий доробок. Підготовлений відеоряд і коментарі самого автора всебічно висвітлили ретроспективу чотирьох десятиліть творчого життя. З особливою відповідальністю спроектовані С.Бзуньком і виконані групою художників під його керівництвом іконостаси чотирьох церков у Тисменицькому, Тлумачькому, Богородчанському та Коломийському районах області. Зараз Степан Васильович Бзунько керує роботою колективу митців по відбудові, реставрації та облаштуванню інтер'єру церкви Св. Василя Великого у Косові.

Великим творчим звітом з нагоди 70-річчя від дня народження стала ювілейна 20 персональна виставка живопису Анатолія Калитка, організована у виставковій залі Косівської регіональної організації НСХУ (2012) [5]. Експозиція об'єднала твори за сорокалітній період і представила мистця в повному обсязі творчих уподобань. Одночасно з відкриттям виставки відбулася презентація книжки-альбому «Мелодія живопису Анатолія Калитка» [7]. В альбомі представлено 160 живописних і графічних творів мистця різних періодів творчості. Особливу увагу приділено найновішим творам. Це доповнене видання альбому про косівського живописця Анатолія Калитка присвячене 70-річному ювілею художника та 40-річчю його творчої і педагогічної діяльності на Гуцульщині. У статтях Людмили Жоголь, Валентини Молинь, Катерини Сусак розкрито особливості особистості Анатолія Калитка як художника і педагога. Видання містить близько тридцяти світлин, на яких зафіксовані цікаві моменти творчого життя – фрагменти з відкриття персональних виставок у престижних виставкових залах, презентація альбомів, заняття зі студентами в аудиторії чи на пленері, участь у міжнародних симпозиумах живопису, навчальних семінарах, спілкування з художниками. У хронологічному порядку подано перелік проведених персональних виставок й основних творів.

Варто згадати про підготовку і проведення на базі організації семінарів-тренінгів (листопад 2012), у програмі яких були тематичні заняття та тренінги з питань діючого законодавства у сфері народних промислів, приватного підприємництва і маркетингу виробів народного мистецтва за допомогою засобів туризму; особливості організації та проведення майстер-класів для туристів. Координатором проекту «Мистецька палітра Прикарпаття» була Наталія Гасюк, керівник обласного туристично-інформаційного центру. Учасники змогли ознайомитися з історією створення та діяльності Косівської регіональної організації НСХУ, її структурних підрозділів та творчістю митців нашої організації. Вони також на практиці побачили методіку проведення майстер-класів з ткацтва, вишивки, художнього різьблення, виготовлення гончарних виробів та їх розпису, виготовлення іграшок із сіна.

Активними виявилися косівські митці на тематичних регіональних виставках «Во ім'я Отця!» у залах Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського у Коломиї (листопад 2012) та «Благословен еси...» у виставковому залі організації (лютий-березень 2013), учасниками якої були художники з Коломиї та Івано-Франківська – Дмитро Сивак, Богдан Губаль, Марія Корпанюк, Василь Корпанюк, Арсенія Кісичук, Валерій Дувірак, Марія Лобурак, Василь Андрушко, Мирослав Ясінський, Ольга Шулепа, Петро Прокопів.

До участі у виставці «Зимова артказка», було залучено близько п'ятдесяти авторів – членів спілки, викладачів і творчу студентську молодь. Виставка у залах організації тривала більше двох місяців, мала велику кількість відвідувачів, гостей міста у Різдвяні свята (2013).

2011 року лише в залах Косівської регіональної організації влаштовано кілька різнопланових виставок. Зокрема, колективна виставка «Розколяда» (січень), виставка творчих робіт студентів і викладачів відділу металу Косівського інституту ПДМ ЛНАМ (березень), виставка тканих виробів Б.М.Гулейчука з приватної збірки (травень), персональна виставка робіт студентки відділу художнього ткацтва Аліни Гончарової-Цівінської (червень), колективна виставка творів членів КРО НСХУ і викладачів Косівського інституту (серпень-вересень).

У Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й.Кобринського з успіхом відбулася персональна виставка творів досвідченого косівського різьбяр Василя Бовича «Проросла пам'ять моя...», де експонувалися і твори майстра з фондів КМНМГП. Персональна виставка автора під назвою «Перед дідовою душі...», експонувалася у художньому музеї в Івано-Франківську, а згодом впродовж двох місяців експонувалася у виставковій залі Косівської регіональної організації НСХУ. Представлені серії декоративно-тематичних пластів «Календар дідів», «Шаблі до вирію» і тарелі майстра, виконані з притаманними для нього чіткою виразністю, лаконічністю, графічною мовою знаків-символів у дереві. Доречним буде процитувати рядки завідувача відділу дерева Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й.Кобринського Катерини Каркадим в анотації до цієї виставки: «Твори Бовича втілюють національні риси – відтворюють знаки віри на найзрозумілішому знаковому рівні, виявляють моральний дух. Усвідомлення глибинно-культурної національної ідентичності гарантує життєстійку позицію Бовича. Він людина мисляча, небайдужа до багатьох аспектів нашого життя. Це стосується і його політичних поглядів, його інтелектуальних уподобань, постійної внутрішньої духовної праці».

2011 року на базі «Академії ремесел» у м. Бердянську Запорізької області проходив Всеукраїнський навчальний семінар з прикладного мистецтва для обдарованої молоді з обмеженими фізичними можливостями. Учасниками семінару були молоді люди з Криму, Запорізької, Донецької, Київської, Житомирської, Хмельницької, Полтавської та Вінницької областей. Дирекцією Всеукраїнського навчально-культурного центру психологічної підтримки, соціальної, професійної та трудової реабілітації для участі у проведенні Всеукраїнського семінару були запрошені педагоги з Києва, Дніпропетровська і Косова. Косівський художник і педагог Анатолій Калитко проводив заняття з живопису (робота на пленері). Мистецтвознавець Валентина Молинь провела лекції з історії народного мистецтва Гуцульщини.

В рамках проведення XIX Міжнародного гуцульського фестивалю у Косові (2011) колективні виставки спілчан відбулися у виставкових залах організації, Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини, репрезентуючи розмаїття видів декоративно-прикладного мистецтва гуцульського краю – художніх виробів з дерева, художньої кераміки, художнього ткацтва та вишивки, виробів з металу та шкіри. Ціле «містечко майстрів» розташувалося на території Косівської РО НСХУ. Зокрема гостей фестивалю приваблювали витвори косівських кераміків Романа та Людмили Якіб'юків, Валентини Джуранюк, Уляни Шкром'юк та Іванни Ділеті.

Слід відзначити творчу і виставкову активність косівських майстрів-кераміків в організації персональних виставок впродовж 2013 року.

У трьох виставкових залах Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини експонувалася персональна виставка кераміки заслуженого майстра народної творчості України Валентини Джуранюк і тканих виробів Йосипа Джуранюка. Цю виставку Валентина Іванівна приурочила потрійному ювілею – від дня народження, закінчення училища і вступу у члени Спілки художників. Значну частину представлених робіт становили декоративні плитки з сюжетними та анімалістичними розписами. Різноманітністю виконаних розписів вирізнялися авторські тарелі: орнаментальні, з анімалістичними мотивами і сюжетно-тематичні.

У музеї мистецтв Прикарпаття в Івано-Франківську експонувала кераміку член НСХУ, заступник директора Косівського інституту ПДМ ЛНАМ з наукової роботи Марія Гринюк. Відома як

автор видань про народних майстрів Гуцульщини – брустурівську майстриню виготовлення сирних іграшок Марію Матійчук, косівського майстра художніх виробів з металу Романа Стринадюка, майстриню косівської кераміки Валентину Джуранюк.

Навесні 2013 року відкрито Центр культури України в Китаї. Інтер'єр приміщення проектував народний художник України, Лауреат Державної премії імені Т.Шевченка Анатолій Гайдамака. А косівські керамісти Уляна Шкром'юк, Оксана Бейсюк та Ірина Серьогіна є авторами розписаних пічних кахель для встановленої там гуцульської печі.

Впродовж літа майстри-кераміки провели більше десяти майстер-класів з виготовлення традиційної косівської кераміки (формування на гончарному крузі, ритований та ріжковий розпис) для дітей з різних областей України, а також організували такі покази для п'яти груп закордонних гостей – шанувальників українського декоративно-прикладного мистецтва.

Косівська регіональна організація Національної спілки художників України отримала подяку за представлення гуцульського мистецтва на фестивалі «Відлуння-2013» в польському місті Битів, що на Мазурах.

Кераміка, художні вироби з дерева, вишивка й ткацтво дванадцяти митців Косівської РО НСХУ представляли регіон на виставці сучасного народного мистецтва у Лондоні під час проведення форуму «Дні України у Великобританії» (жовтень 2013).

Троє митців організації – Богдан Бурмич, Уляна Шкром'юк і Любов Ракевич організували цікаву виставку під назвою «Острива гуцульських виробів». Вони представили кераміку (свічники, тарелі, вази, калачі, куманці, кахлі, сервізи посуду) і вишивку (чоловічі та жіночі сорочки, рушники, доріжки, портъери), що взаємодоповнювались в оригінально продуманій експозиції у виставковому залі Косівської РО НСХУ (вересень 2013). Богдан Бурмич – почесний член НСХУ, добре знаний як майстер-віртуоз гончарної справи, у співавторстві з відомими косівськими кераміками виготовив сотні художніх виробів, брав участь у багатьох виставках та фестивалях. Уляна Шкром'юк – майстер-керамік, лауреат Всеукраїнської премії в галузі народного декоративно-ужиткового мистецтва імені Катерини Білокур, учасник багатьох виставок та фестивалів народного мистецтва, на громадських засадах керує творчими майстернями кераміків. Любов Ракевич – директор художньо-виробничого комбінату, відома як учасник всеукраїнських виставок декоративно-прикладного мистецтва, всеукраїнських та міжнародних етнофестивалів та Днів культури України за кордоном.

Майже одночасно в інших залах Косівської організації НСХУ експонувалася персональна виставка кераміки Оксани Бейсюк «Вогонь і барви мого життя», присвячена важливим подіям у творчому житті автора – ювілею з часу вступу у члени спілки художників та присвоєння їй державної мистецької премії імені Катерини Білокур. Майстриня представила нові роботи, виконані впродовж 2010–2013 років. Серед них великі вази та глечики, декоративні тарелі і плитки, набори посуду і предмети сувенірного характеру (невеличкі тарілочки, дзбанчики, вазочки), декоровані традиційним розписом, що немов мереживом концентричними поясами вкриває поверхню виробів. Характерною особливістю розписів майстрині є здрібнені орнаментальні мотиви.

Восени 2013 року у виставковому залі організації діяла виставка «Грані творчого доробку», організована з нагоди 70-ліття члена Національної спілки художників України, доцента Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ Йосипа Дмитровича Приймака, який зустрів свій поважний ювілей багатогранним доробком як досвідчений педагог, художник-майстер виробів з дерева, автор низки краснзнавчо-мистецьких видань про народних майстрів Гуцульщини В.Гуза, І.Грималюка, Д.Шкрібляка, В.Тонюка.

Родинна виставка творчих робіт сім'ї Йосипа Приймака, за участю творчих робіт дружини Дарії Антонівни (майстер орнаментальних і тематичних килимів, доріжок, гобеленів) і сина Дмитра (іконопис та художні вироби з дерева) у ширшому вимірі представила коло їх творчих зацікавлень.

Кандидатом мистецтвознавства Молинь В.Д. підготовлено макет видання «Творчі здобутки Йосипа Приймака», що знайомить з творчістю (художні вироби з дерева, бондарство, об'ємна пластика в дереві та камені), педагогічною, дослідницькою та громадською діяльністю Й.Д.Приймака.

Вшановуючи 140 роковини визначного різьбяря і майстра художньої обробки металу на Гуцульщині, засновника косівської школи різьбярства, майстра-новатора Василя Григоровича Девдюка (1873–1951) підготовлено до друку науково-мистецьке видання «Василь і Микола Девдюки». Над підготовкою книги працювали кандидат мистецтвознавства, доцент Косівського інституту Валентина Молинь, завідувач відділу графічного дизайну Андрій Андрейканіч та правнук майстра В.Девдюка Ігор Яремин. У пропонованій праці розкрито найбільш важливі аспекти життя і

творчості, окреслено постать Василя Девдюка в історії народного мистецтва Гуцульщини, зокрема, його роль у формуванні й розвитку Косівської школи різьбярства. Видання багато ілюстроване, окремі світлини з родинного архіву та музейних фондів публікуються вперше.

Виставка творчих робіт викладачів і студентів кафедри образотворчого мистецтва Косівського інституту ПДМ ЛНАМ «Осінній вернісаж» у Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини присвячена Дню художника, об'єднала творчі роботи двадцяти авторів різних поколінь.

2014 рік знаменний 200-літнім ювілеєм Тараса Григоровича Шевченка. Спільчани взяли активну участь у виставці «Митці Косівщини Кобзареві» у Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини (березень 2014). Зокрема, заслуговують уваги тематичні тарелі Мирослава Радиша «...Врага не буде, супостата, а буде син і буде мати...», «Садок вишневий коло хати, хрущі над вишнями гудуть...» (дерево, різьба, жирування металом, аплікація фрагментами писанок). Тарелі з портретним зображенням Тараса Шевченка представили автори Іван Макарович Смолянець, Богдан Ходан, Микола Стринадук, декоративні інкрустовані тарелі авторства Василя Яковича Тонюка, Андрія Кознюка. Шкіряний комплект для книги Т.Г.Шевченка «Кобзар» (оправа для книги і коробка-футляр), виконані в техніці ручного рельєфного тиснення, тонування, випалювання та оздобу металевими каплями представив молодий спільчанин Юрій Ходан, вітальний адрес і шкіряну сумку в техніці аплікації, плетіння та ажурної пробивки - Роман Книшук. Широко представлені розписані керамічні вироби косівських майстринь Уляни Шкром'юк (17 творів) та Оксани Бейсюк (13 творів), Ірини Серьогіної, Людмили Ухман.

Як відзначає голова Косівської РО НСХУ Іван Степанович Кочержук, підтримуючи ініціативу та діяльність Благодійної організації Благодійний фонд «Автентика Гуцульщини» з популяризації унікального виду рукомета – косівської мальованої кераміки та процесу висунення номінації України «Традиція косівської мальованої кераміки» для внесення до репрезентативного списку нематеріальної спадщини людства ЮНЕСКО, у виставкових залах організації створено постійно діючу експозицію з 225 виробів майстрів-кераміків із «Фонду творів регіональної організації НСХУ» та діючу з вересня 2014 року по жовтень 2015 року виставку творів сучасних майстрів цього виду мистецтва на якій експонується 103 твори 17 авторів. В експозиції виставки творів сучасних майстрів традиційної косівської кераміки представлені декоративні панно з розписаних плиток, посудини, тарілки, свічники і калачі Валентини Джуранюк, об'ємно-просторові композиції і тарелі Марії Гринюк, декоративні композиції і скульптури Василя Гривінського, панно, вази і кльош Ірини Серьогіної, декоративні тарілки і плитки Марії Корнелюк-Гривінської, вази і плесканці Оксани Вербівської-Кабін, сервіз, збанок з горнятами, свічник та кахлі Романа і Людмили Якібчуків, об'ємно-просторові композиції з дзвоників, глечики та бокали Уляни Шкром'юк, декоративні тарілки і миски Оксани Бейсюк, Іванни Ділеті, плитки і тарілки Христини Урбанської, вази і збанки Людмили Ухман, Олександрі Угляр, вироби в теракоті Василя Івасюка, миски і свічник Михайла Сусака, калач і трійця Ольги Гостюк.

Косівська кераміка – потенційний елемент репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО. Мальована гуцульська кераміка, як важлива складова української культури представляє органічне за своєю природою явище. Свідченням цьому стала широкомасштабна виставка «Вічне. Живе. Нев'януче» розгорнута у залах Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й.Кобринського у Коломиї (березень 2015). Творчі роботи спільчан-кераміків були представлені серед 350 творів 42 авторів.

З метою популяризації косівської мальованої кераміки два роки поспіль у Косові на базі Косівського інституту ПДМ ЛНАМ проводяться відкриті фестивалі-конкурси «Мальований дзбаник», Міжнародні студентські гончарські пленери «ГончАРТпленер у Косові» (вересень 2014,2015). Ініціатором проведення таких заходів є Марія Гринюк. Вона презентувала авторський проект малої архітектурної форми «Дзбан» як символ косівської кераміки.

Для гостей міста, туристів і всіх, хто цікавиться культурою Гуцульщини, в тому числі і для учасників АТО та їх сімей, в рамках державної програми їх реабілітації на Прикарпатті, на базі організації проводились ряд майстер-класів з різних видів народного мистецтва Гуцульщини (вишивки, художнього різьблення, виготовлення гончарних виробів та їх розпису), екскурсії і лекції з метою ознайомлення з творчим доробком багатьох митців Косівщини.

Регіональна організація НСХУ продовжує співпрацювати з багатьма видавництвами з підготовки матеріалів про митців і їх творчі доробки, зокрема з редакцією «Енциклопедії сучасної України» Інституту енциклопедичних досліджень. В рамках налагодження зв'язків з зарубіжними культурологічними організаціями було проведено ряд заходів і зустрічей з представниками країн

Прибалтики, Польщі, Австрії та Румунії на базі організації. Гості мали можливість ознайомитися з мистецтвом Гуцульщини, побувати в творчих майстернях митців.

Членами організації проведено ряд персональних виставок. Зокрема, треба відзначити творчу активність наших художників-живописців – Анатолія Калитка, Василя Дутки, Володимира Гуменюка.

У виставкових залах Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини експонувалася персональна виставка живопису Анатолія Калитка «З любов'ю до Гуцульщини» (квітень 2015). Попередні персональні проходили у таких престижних виставкових залах України, як Центральний будинок художника (Київ, 2007), Український фонд культури (Київ, 2007, 2010), Івано-Франківський краєзнавчий музей (1986), Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та покуття імені Й.Кобринського в Коломиї (2002), Косівський музей народного мистецтва та побуту Гуцульщини (1990, 2002, 2004), картинна галерея у м. Кам'янець-Подільський (2006). Реалістичний живопис Анатолія Калитка експонувався на персональних виставках художника не лише в Україні. З успіхом пройшли його виставки у Філадельфії і Вашингтоні, зокрема у представництві посольства України в США (2007), культурному центрі України в Москві (2008), на виставках у Тюмені й Сургуті (2009) під девізом «З любов'ю до України». Основні жанри в яких працює митець – пейзаж, портрет і натюрморт. Перевагу надає пейзажам. Живописні краєвиди Верховини, Косова, Соколівки, Яворова, Шешорів, Криворівні, Космача, Бистреця й Буківця – це своєрідний багатоликий портрет Гуцульщини й живописне освідчення художника в любові до рідного краю. Анатолій Миколайович працює на посаді доцента кафедри образотворчого мистецтва і академічних дисциплін Косівського інституту, присвятивши навчальному закладу більше 40 років педагогічної праці. Учасник багатьох мистецьких пленерів з живопису. Минулого року брав участь у Міжнародному творчому симпозіумі «Мелодія степу і моря» в Одесі.

Живопис спілчанина Володимира Гуменюка і його дочки Тетяни експонувався на персональній виставці «Камертони душі» в Івано-Франківському музеї мистецтв Прикарпаття (квітень 2015).

Персональна виставка малярства Василя Дутки експонувалася у приміщенні театру у польському місті Рибнік. Відкриття виставки відбулося 1 серпня 2015 року, що визначили Днем України в Польщі. На виставці експонувалися живописні полотна «Гуцульське весілля», «Водохрестя в Криворівні», «Позолочений хребет», «Весна в Карпатах», «Посріблені гори». А також 10 картин з архітектурними мотивами Львова. Виставка організована з метою реклами української культури в рамках програми XVII Всесвітніх Літніх Олімпійських Ігор, що проходили в Рибніку (Польща) за участю спортсменів з 29 країн. На відкритті були присутні делегації Спільноти польських організацій з країн Європи, Америки, Австралії.

Крім заняття живописом та навчально-методичної роботи (як заступник директора КПДМ з навчальної роботи) Василь Дутка успішно працює в рельєфній скульптурі. За власним проектом виготовив бронзове погруддя польського композитора Ігнатія Падеревського (2013). Відкриття пам'ятника у Варшаві відбулося за участю президента Польщі. В.Дутка автор меморіальної дошки Івану Боднаруку, «батьку» гуцульської регіональної архітектури, що встановлена на фасаді народного дому с.Стопчатів. У співавторстві з Любомиром Макаром виготовили меморіальну дошку Оксані Затварській, першій актрисі – заслуженій артистці України на Прикарпатті (встановлено на фасаді школи у смт. Яблунів).

Серед колективних виставок з участю членів Косівської РО НСХУ слід згадати наступні: виставка творів декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва «Живиця-2» налічувала 96 творів спілчан, викладачів і студентської молоді, експонувалася у виставковій залі організації (червень-серпень 2014); виставка творчих робіт викладачів кафедри образотворчого мистецтва КПДМ у художньо-меморіальному музеї Василя Касіяна у Снятині (лютий 2015); виставка творів викладачів Косівського інституту ПДМ ЛНАМ у Чернівецькому обласному художньому музеї (травень 2015).

Мистецтвознавці Олег Слободян, Марія Гринюк, Валентина Молинь, Марія Іванчук, Вікторія Дутка – учасники наукових конференцій «Гуцульський феномен: мистецтво жити і творити» (Косів, 2011), «Історія Косівської мистецької школи та її роль у розвитку народних художніх промислів Гуцульщини» (Косів, 2014), «Ерделівські читання» (Ужгород, 2015), «Історичні реалії та сучасний портрет косівської мальованої кераміки» (Косів, 2015).

Підсумовуючи, можемо ствердно говорити про те, що спілчани активні в усіх напрямках творчої, виставкової, наукової та громадської діяльності, мають потужний творчий потенціал, вагомий

здобутки, що важливо для подальшого розвитку мистецтва Гуцульщини і національного мистецтва в цілому.

1. Молинь В. Збереження традицій та інновації у творчості Валентини Джуранюк / В. Молинь // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Спецвипуск VIII. – Львів : ЛНАМ, 2011. – С. 47–53.
2. Молинь В. З життя Косівської регіональної організації Національної спілки художників України / В. Молинь // Гуцульський край. – 2013. – 18 жовтня. – № 42. – С. 4.
3. Молинь В. Карпати як творча робітня митця / В. Молинь // Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці. – Випуск 16. – К. : Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. – 2009. – С. 369–375.
4. Молинь В. Творчий доробок Степана Бзунька / В. Молинь // Образотворче мистецтво. – 2012. – № 1–2. – С. 92.
5. Молинь В. Ювілейний рік художника і педагога Анатолія Калитка / В. Молинь // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Спецвипуск IX. – Львів : ЛНАМ. – 2014. – С. 75–88.
6. Молинь В. Микола Тимків (присвята 100-літньому ювілею майстра) / В. Молинь, І. Молинь. – Косів : Писаний Камінь, 2009. – 28 с., іл.
7. Молинь В. Мелодія живопису Анатолія Калитка. Альбом / В. Молинь, В. Пясецька. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2012. – 128 с., іл.
8. Історія організації. Рукопис / Архів Косівської регіональної організації Національної спілки художників України. – Папка 1. – 19 арк.
9. Художники Прикарпаття: Альбом / Автор тексту та упорядник Дреботюк Р. – К. : Мистецтво, 1989. – 254 с., іл.

В статье прослеживается деятельность членов Косовской региональной организации Национального союза художников Украины, в которую входят художники декоративно-прикладного искусства, художники-живописцы и искусствоведы. Исследовано творчество, активное участие в выставках, пленерах, симпозиумах, фестивалях, а также другие важные моменты жизни организации.

Ключевые слова: *Косовская региональная организация Национального союза художников Украины, художественные выставки, произведения, декоративно-прикладное искусство, живопись.*

The author of the article traces the work of members of Kosiv Regional Organization of the National Union of Artists of Ukraine, which unifies masters of decorative and applied arts, painters and art critics. She researches into creative work of the members of the Union, their participation in the exhibitions, symposia, festivals and sketching outdoors. She highlights other important points of their life at the present stage.

Keywords: *Kosiv Regional Organization of the National Union of Artists of Ukraine, art exhibitions, creative works, decorative and applied arts, painting.*

УДК 76.009.11-7.012-655.3

Ольга Луковська

АСПЕКТИ МІЖНАРОДНОЇ СПІВПРАЦІ КАФЕДРИ КНИЖКОВОЇ ГРАФІКИ ТА ДИЗАЙНУ ДРУКОВАНОЇ ПРОДУКЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ ДРУКАРСТВА

У статті розглядаються аспекти міжнародної співпраці кафедри книжкової графіки та дизайну друкованої продукції Української академії друкарства. У час модернізації вищої школи міжнародне співробітництво набуває особливого значення та сприяє розширенню можливостей щодо отримання якісної освіти й ефективного використання фахового потенціалу.

Ключові слова: *освіта, міжнародна співпраця, модернізація, художня графіка, дизайн.*

*«Patriae decori civibus educandis» –
освічені громадяни є окрасою Батьківщини*

© Луковська О., 2015.

У сучасних умовах розвитку європейської освіти вищі навчальні заклади України, в тому числі й мистецькі, постають перед проблемою конкурентоздатності на світовому ринку. Відбувається становлення нових інноваційних парадигм освіти, орієнтованих на входження нашої країни у європейський простір.

Серед аспектів модернізації вищої школи особливої ваги набирає міжнародне співробітництво, яке сприяє розширенню можливостей щодо отримання якісної освіти та ефективного використання фахового потенціалу.

Українська академія друкарства (далі УАД) теж намагається здобути високий міжнародний статус, тому велика увага надається міжнародній діяльності факультетів та кафедр як одному із пріоритетних напрямів роботи закладу. Активну роботу у цій ділянці проводить *кафедра книжкової графіки та дизайну друкованої продукції УАД (далі КГДДП)*.

Метою публікації є дослідити аспекти міжнародної діяльності КГДДП УАД, висвітлити основні напрямки роботи, простежити умови реалізації міжнародних проектів з точки зору їх форм і характеру, а також розглянути можливості подальшого міжкультурного партнерства.

Актуальність теми зумовила використання великої кількості літератури. У контексті досліджуваних проблем опрацьовано наукові праці, які стосуються аспектів розвитку сучасної освіти, втім, проблем інноваційності у вищій школі [2; 5; 8–9]. Увага зверталась на матеріали про історію та розвиток КГДДП та УАД, публікації в ділянці дизайну, менеджменту мистецтва [1; 3–4; 6–7; 10–11]. Огляд джерел показує, що в плані висвітлення питань стосовно міжнародної співпраці КГДДП УАД є недостатність опрацювання.

Налагодження стосунків з партнерами сусідніх європейських країн є однією із важливих ланок діяльності *кафедри*. Необхідним аспектом покращення рівня кваліфікації викладачів і стимулювання мобільності студентів є координація науково-педагогічних та мистецьких контактів із закордонними навчальними закладами, іншими інституціями культури, утримання та розвиток партнерства з найближчими Польщею та Словаччиною; орієнтація на інноваційність у навчальній, організаційній, науково-дослідній роботі у поєднанні з традиційними академічними цінностями. Важливим є створення сприятливих умов для презентації здобутків української мистецької молоді, зокрема, дизайнерів, у цих країнах, а також заохочення іноземних студентів та викладачів до приїзду в Україну на навчання та реалізацію спільних програм і проектів.

Взаємозв'язки між Україною, Польщею та Словаччиною є досить вагомими, адже наші культури мають дуже багато спільного. Тому не випадково чимало акцій відбуваються разом з колегами саме цих країн, а ми маємо можливість переосмислювати позитив суспільних реалій сусідів.

Таке спрямування зумовило створення викладачами КГДДП довготривалого освітньо-мистецького проекту «Мистецький простір. Поступ молодих», який впродовж декількох років успішно реалізовується спільно з польськими та словацькими партнерами. Проект був розроблений з метою налагодження співпраці у галузі мистецької освіти, популяризації української графіки за кордоном через експонування студентських робіт, презентації науково-педагогічної діяльності професорсько-викладацького складу КГДДП УАД, обміну професійним досвідом з іноземними партнерами – навчальними закладами, галереями, будинками культури.

Реалізація проекту відкрила унікальну можливість навчання, здобування практичного вміння та досягнення професіоналізму на території ЄС як для молоді, так і для підвищення кваліфікації викладачів УАД.

У контексті досліджуваної теми варто виокремити співпрацю з Міським Осередком Культури (далі МОК) та Галереєю Сучасного Мистецтва у м. Мисленіце (Польща) та зупинитися на огляді цієї співпраці. Викладачі та студенти УАД постійно беруть участь у виставках і конкурсах, які тут проводяться. Так, у жовтні 2011 року викладачі КГДДП В. Стасенко, О. Жеребецька, О. Борисенко, О. Луковська, Б. Рожак, М. Яців, спільно з МОК провела теоретично-практичну конференцію «Мистецький простір. Поступ молодих». Учасники розглянули ряд важливих питань щодо *принципів, механізмів та ефективності міжнародного співробітництва*, а також активізації та підтримки творчої молоді, зокрема, у графічному дизайні.

Важливим аспектом є те, що в рамках конференції відбулася мистецька акція – презентація виставки дипломних та курсових проектів студентів КГДДП та творча дискусія у форматі «круглого столу». Експозиція показала діапазон студентського творчого потенціалу: оригінальні графічні твори, дизайнерські проекти та книжкову ілюстрацію.

Польські колеги зазначили, що такі форми мистецьких зустрічей є надзвичайно плідними, бо творять нову реальність, розширюють уяву на нові креативні ідеї. Також було відзначено високий професійний рівень львівських графіків та дизайнерів книжкової справи.

Про високий рівень майстерності львівських студентів кафедри свідчить й те, що багато з них щороку виборюють призові місця та здобувають престижні нагороди на різноманітних міжнародних виставках та конкурсах.

Так, вдала презентація студентської творчості відбулася у 2012 році на Трієнале молодіжної графіки у м. Мисленце, яке регулярно відбувається в рамках відомого та престижного Трієнале графіки в Кракові (Польща). Українські митці отримали більшість з виставкових нагород. Безперечно, у цьому є заслуга викладачів кафедри, оскільки багато з них – це знані живописці, художники графіки, дизайнери, мистецтвознавці – активні учасники художнього процесу в Україні та за кордоном, які передають свій професійний досвід молодому поколінню. Це, зокрема, В. Сава, Я. Куць, Ф. Лукавий, О. Руденко, С. Голінчак, С. Іванов, О. Цимбалюк, М. Ваврух та багато інших.

Варто зазначити, що професіоналізм педагогів неможливий без творчого самовизначення, в якому провідну роль відіграє налаштованість на самовдосконалення, самоосвіту й саморозвиток. Саме ці риси впливають на формування успішної, компетентної творчої особистості, забезпечують високу якість освіти в навчальному закладі. Сьогодні потрібні фахівці, які окрім професійного досвіду, мають системне мислення, неординарний сучасний підхід до вирішення проблем навчання та виховання молодого покоління художників [4, с. 7].

Надзвичайно ефективною формою творчого спілкування та важливою складовою професійного розвитку для кожного художника-педагога – це пленерні виїзди. Участь у міжнародних художніх пленерах є прикметною рисою викладачів КГДДП УАД. Ці поїздки допомагають розкрити творчий потенціал митців, стимулювати їх розвиток розмаїттям ідей, дозволяють повніше відчувати процеси, що відбуваються у мистецтві.

Зокрема, у 2013 році працівники кафедри брали участь у міжнародному художньому пленері у м. Мисленіцах, на якому кожного року збираються провідні художники України, Польщі, Чехії, Словаччини, Франції з метою творчої праці та обміну досвідом.

На післяпленеревій виставці у Галереї Сучасного Мистецтва МОК м. Мисленіц, де експонувались створені під час пленеру роботи, творчість викладачів КГДДП – практикуючих художників – зацікавила глядачів *оригінальністю* ідей, різноманітністю технік виконання та *своєрідністю* художнього мислення.

Проект «Мистецький простір. Поступ молодих» став добрим початком для подальшого співробітництва. Ряд дискусій та обговорення актуальних проблем сучасного стану мистецької освіти у художніх навчальних закладах України і Європи відбулося у травні 2013 року на II міжнародній теоретично-практичній конференції «Мистецький простір: проблеми освіти і практики» у м. Ружомбероку (Словаччина). Вже традиційно, у рамках цієї події, кафедра презентувала виставку студентських робіт (книжкова ілюстрація та дизайнерські проекти) у Школі Ужиткового Мистецтва м. Ружомберока.

Життя проекту продовжилося у Вроцлаві (Польща) у січні 2014 року. *Спільно з Вроцлавською академією мистецтв працівники УАД організували виставку естампної графіки дипломних та творчих робіт студентів і випускників кафедри. Експозиція під назвою «Львівська графіка. Простір молодих» демонструвалася у виставковій галереї вроцлавського молодіжного будинку культури «Середмістя» [6]. Виставка супроводжувалася рядом пізнавально-освітніх заходів. З метою ознайомлення педагогів з діяльністю Вроцлавської Академії мистецтв та налагодження двосторонньої співпраці між вузами, куратор акції з польської сторони професор С. Гнацек провів, так звані, академічні вишколи. Під час стажу педагога КГДДП В. Стасенко, О. Луковська, О. Борисенко, Б. Рожак обговорювали різноманітні питання, зокрема, про методи і умови навчання в польських вищих мистецьких закладах освіти, студентські навчальні обміни та практики, виставки між кафедрами дизайну тощо.*

Обговорювалося також питання про розвиток міжнародного виміру наукових досліджень, посилення обміну науковців, розвиток стажувань та курсів підвищення кваліфікації, активне залучення фінансових засобів із джерел ЄС на реалізацію проектів, збільшення кількості публікацій українських мистецтвознавців у провідних зарубіжних науково-мистецьких виданнях.

Отже, як показує дослідження, КГДДП УАД проводить важливу роботу в ділянці міжнародної співпраці. Використання досвіду провідних мистецьких навчальних закладів, галерей, культурно-мистецьких установ країн ЄС сприяє підвищенню професійної кваліфікації українських викладачів,

створює умови для *реалізації* нових креативних проєктів на високому професійному рівні. Міжнародне спілкування формує європейську свідомість студентської молоді України, розвиває здібності до налагоджування стосунків, взаємин з іншими людьми, *відкриває доступ до* інформації та *навчає* нею оперувати; сприяє творчому розвитку особистості, підвищує якість освіти. А це значить, що у довгостроковій перспективі українські підприємства, фірми, організації отримають фахівців європейського рівня.

Міжнародна співпраця спричиняється до кращого розуміння європейської культури, творить важливий міжкультурний діалог, сприяє мистецькій інтеграції, робить людину освіченішою. А як відомо, показник освіченості кожної людини – це показник розвитку держави.

1. Гагоорт Г. Менеджмент мистецтва: підприємницький стиль / Гіп Гагоорт; [пер. з англ. Б. Шумилович]. – Львів : Літопис, 2008. – 359 с.
2. Грабовська Т. Інноваційний розвиток освіти: особливості, тенденції, перспективи / Грабовська Т., Талапканич М., Химинець В. – Ужгород : ЗІППО, 2006. – 232 с.
3. КГДДП УАД. Каталог студентських проєктів / [авт.-упоряд. В. Стасенко]. – Львів : УАД, 2009. – 14 с.
4. Стасенко В. Кафедра сьогодні / Стасенко Володимир // Поліграфіст. – 2007 – № 9 (1415). – С. 12–14.
5. Кремень В. Освіта і наука України: шляхи модернізації: факти, роздуми, перспективи / Кремень В. – К. : Грамота, 2003. – 216 с.
6. Львівська графіка. Простір молодих: каталог виставки. – Львів : УАД, 2014. – 10 с.
7. Мигаль С. Дизайн в іменах. Львівська школа / Мигаль С. – Львів : Папуга, 2010. – 156 с.
8. Химинець В. Інноваційна освітня діяльність / Химинець В. – Ужгород : ЗІППО, 2007. – 364 с.
9. Чумак О. Парадигма освіти ХХІ століття: інноваційні аспекти / Чумак О.: зб. матеріалів ІІ міжнародної наук. конф. «Соціально-гуманітарні вектори педагогіки вищої школи». – Харків : ХДАДМ, 2010. – С. 59–61.
10. Orzechowski E. Wokół zarządzania kulturą, edukacją, mediami / Orzechowski E. – Kraków : UJ, 1999. – S. 16–17.
11. Sternal M. Współpraca międzynarodowa Katedry Zarządzania Kulturą UJ / Sternal M. // Arte et ratione. Dziesięć lat Szkoły Zarządzania Kulturą Uniwersytetu Jagiellońskiego. – Kraków : 2004. – 260 s.

В статтє рассматриваются аспекты международного сотрудничества кафедры книжной графики и дизайна печатной продукции Украинской академии печати. Во время модернизации высшей школы международное партнёрство приобретает особое значение и способствует расширению возможностей по получению качественного образования и эффективного использования профессионального потенциала.

Ключевые слова: образование, международное сотрудничество, модернизация, художественная графика, дизайн.

In the article aspects of International Cooperation of the Book Graphic & Design Department at Ukrainian Printing Academy are studied. It is emphasized that during the higher school modernization period international cooperation is particularly important. Focus is made on promoting opportunities for high-quality education and efficient use of professional skills.

Key words: education, international cooperation, modernization, art graphic, design.

УДК 745.5 : 688.7 : 637.3 (477.86)

Наталія Красняк

БРУСТУРІВСЬКА СИРОПЛАСТИКА: МАЙСТРИ, ТРАДИЦІЇ, НОВАТОРСТВО

У статті аналізується сучасний стан мистецтва ліплення виробів з сиру в одному з осередків Косівського району Гуцульщини – селі Брустурів. Зроблено короткий опис технологічних, художніх особливостей виготовлення творів, висвітлено творчість майстрів ХХ століття. Характеризуються основні ознаки наслідування форматворчих традицій, впровадження новаторських прийомів у творчості майстрів ХХІ століття.

Ключові слова: виробу з сиру, сиропластика, технологія виготовлення, традиція, функція, форма, художня образність.

Мистецтво ліплення з сиру є одним з багатьох різновидів народної творчості Гуцульщини. Воно бере свій початок ще з XIX століття [1, с. 216–218]. Сьогодні сиропластика набула широкого розвою в одному з традиційних осередків Косівського району – селі Брустури, яке славиться цілою плеядою талановитих майстрів.

Дослідженням художніх, формотворчих, технологічних особливостей, традицій використання виробів з сиру займалися українські науковці, мистецтвознавці минулих століть: Володимир Шухевич, Давид Goberman, Олексій Соломченко, Романа Кобальчинська, Микола Яновський [1–5]. Зокрема, узагальнюючу інформацію про майстрів сиропластики села Брустурів висвітлила Людмила Герус [6]. Марія Гринюк присвятила одну з своїх дослідницьких праць творчості Марії Матійчук [7].

Упродовж першого десятиліття XXI століття вироби з сиру набули неабиякого попиту серед українців та іншомовних туристів. Це спричинило до творчості молодих майстрів, які привносять у художню образність брустурівської сиропластики нові ідеї, урізноманітнюють традиційні форми тощо.

У статті розкриваються творчі здобутки майстрів XX ст., аналізуються художні особливості їх виробів. Основну увагу автор приділяє вивченню питань наслідування традицій мистецтва сиропластики, новаторських тенденцій у творчості брустурівських майстрів XXI століття.

Вироби з сиру зберігають давню символіку, мають обрядові функції. Вважалося що іграшки з сиру привертають щастя, добробут, довголіття та багатство, їх освячували та зберігали, роздавали дітям. Сьогодні, на початку третього тисячоліття вироби з сиру залишаються важливими атрибутами на хрестинах, весіллях, храмових святах, їх обов'язково кладуть до Великоднього кошика. У селах Косівського та Верховинського районів Гуцульщини збереглася традиція ліплення сирних калачиків на весілля. Червоними шерстяними нитками їх прив'язують до правої руки обох наречених, ними прикрашають весільні деревця, а після весілля зберігають під образами. Такі весільні калачики є сімейною цінністю вони символізують довге подружнє життя.

Традиційно майстрами з ліплення «баранчиків» були чоловіки-вівчарі, згодом в XX ст. ремесло перейшло в жіночі руки. Саме жінки збагатили арсенал виробів з сиру різноманітними фігурками тварин, птахів, скрупульозно випрацьованими деталями: збруєю, бербеницями (бочки з сиром), вершниками, тощо. Беззаперечно, що свої ідеї майстрині черпали з навколишнього світу.

Це ремесло на Гуцульщині тісно пов'язане з побутом горян, їхніми обрядами і віруваннями, зокрема, з випасом овець на полонинах. Повертаючи додому пастухи виготовляли багато маленьких калачиків, силяли їх довкола широкого ремня в два-три ряди, а вдома роздаровували, зазвичай дівчатам. Така традиція залишила свій відбиток і в українському фольклорі:

Прийшов вівчар з полонини

в широкім ремени.

Приніс мені подарунок –

Коника у жмени.

Своєрідність технології виготовлення сировини для майбутніх виробів описував ще у XIX столітті визначний український дослідник народної творчості Володимир Шухевич [1, 245]. Збереглася вона і до XXI століття, проте під впливом різних побутових факторів відбулися певні зміни у використанні та якості окремих складників. Якщо з середини XX століття домінуючою сировиною слугувало овече молоко, то в кінці XX століття популярнішим та більш доступним стало молоко корів. Важливим технологічним етапом залишився процес надання сиру пластичних якостей.

Традиційно до теплого молока додавали «глег» – порошок з висушеного шлуночка молодого теляти. На особливу увагу заслуговують умови та спосіб його виготовлення, яке займає три-чотири тижня [7, с. 19]. У XXI столітті для утворення пластичної сирної маси майстрині замість «глегу» все частіше використовують хімічні окислювачі, що широко застосовуються в сучасних молокопереробних технологіях. Це спрощує та пришвидшує процес. Варто зазначити, що «глег» сприяє кращим смаковим якостям продукту та його довготривалому зберіганню.

Наступний етап – ліплення фігурок з пластичної гарячої сировини. Цей процес настільки миттєвий, що майстриня під руками повинна мати посудини з окропом та сировицею (соляний розчин), ніж, ложку і дерев'яну драбинку для висушування готових виробів. Щоразу відрізаний потрібної величини шматок сиру занурюють в окріп, гарячим розминають та формують основу майбутньої фігурки. Кожну виліплену деталь виробу занурюють в сировицю. Далі всі елементи композиції з'єднують, так званими, сирними нитками. Завершену фігурку знову занурюють у соляний розчин для закріплення, згодом витягують і кладуть сушити на драбинку (Рис.1), яка зберігає

його форму до остаточного висихання. Готовий виріб розписують харчовими барвниками або залишають чистим.



Рис. 1. Автор Петрів Валентина Іванівна. Процес висушування виробів. Сир, ліплення. Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Брустури, 2014 р.

Кожен майстер, попри спільні технологічні та формотворчі особливості, використовував у своїй творчості власні, певною мірою утаємничені способи виготовлення, декорування виробів з сиру, які характеризували його як митця. Свої знання майстри передавали учням.

Оригінальністю відрізняються твори однієї з брустурівських майстринь Марії Юріївни Матійчук, творчість якої припадає на середину ХХ – початок ХХІ ст. (1929–2009 рр.). В свій час Марія Юріївна перейняла мистецтво ліплення з сиру у тітки Юстини Якиб'юк – відомої брустурівської майстрині (1886–1969 рр.) [7, с. 14].

Серед виробів Марії Матійчук: коні різної величини, баранці, птахи, весільні калачі, калачики. Унікальні фігурки оленів, що оздоблені обручем навколо шиї є своєрідною творчою візитівкою майстрині. Зазвичай основу Марія Юріївна формувала аналогічно, як у баранців, а роги, замість закручених – витягнуті догори і розсічені на четверо. Орнаментувала такі фігурки метрично розташованими мотивами «сонечко» на спинці, спереду виробу, на обрученні, імітувала очі. Характерною ознакою композиційної цілісності творів майстрині є розписи барвниками фіолетового та зеленого кольорів.

Марія Юріївна презентувала свої твори на різноманітних фестивалях, всесоюзних, республіканських, обласних та районних виставках, співпрацювала з музеями.

Для майстрині було важливо, щоб її роботи посіли «чільне місце у мистецьких храмах» [7, с. 25]. Сьогодні твори Марії Матійчук зберігаються в Косівському музеї народного мистецтва, Київському державному музеї іграшки, Коломийському музеї народного мистецтва та побуту ім. Йосафата Кобринського, музеях Москви, Кракова та Канади.

Марія Юріївна переймалася питанням продовження своєї справи, тому залюбки ділилася вміннями, навчала учнів нелегкій, але чудовій справі – створення іграшки з сиру.

Однією з послідовниць майстрині є Петрів Марія Іванівна (1968 р. н.). Асортимент її виробів складається з традиційних фігурок: баранців, коників, оленів, пташок, калачиків тощо. Марія Іванівна бере активну участь у різноманітних фестивалях, виставках, етнографічних святах де часто проводить майстер-класи. В 2009 році їй присвоєно почесне звання «Заслужений художник України».

Відрізняються стилістичною цілісністю авторські об'ємні композиції «Гуцулка з кошиком» (Рис.2), «Танцююча пара» (Рис.3), «Молоді на конях», «Гуцулка з козою». Фігура гуцулки, що тримає у руках кошик вражає своєю реалістичністю. Марія Іванівна знаходить такі технічні прийоми з допомогою яких виражає усю велич старої гуцулки. Пластика її стану, рука, що дбайливо притримує зав'язану хустку, зацікавлений погляд – усе комплексно уособлює материнське тепло, жіночу мудрість, виражає багатий життєвий досвід та світобачення гуцульської жінки-матері. Автор зуміла відтворити не тільки художній образ жінки-берегині, але й передати її емоційний стан – це ознака високої майстерності, виточеної роками.

Процес виготовлення такого типу об'ємних фігур доволі складний і передбачає чітку послідовність: спочатку майстриня формує тулуб, далі кільцевими рухами створює голову, ножем надсікає тулуб в місцях де згодом буде пластично формувати руки та ноги. Створену головну деталь майстриня занурює у сировицю, натомість починає ліпити елементи одягу: постолі, запаску, кептар та хустку, котрі одразу прикріплює до фігурки, поки вони теплі та пластично податливі. Запаскою огортає постать, в кептарі робить з двох сторін надрізи для просування рук, пов'язує на голові хустку переплітаючи її кінці на шиї. Завершується творчий процес формуванням та прикріпленням кошика

на одній з рук жіночої фігури. Після вимочування у соляному розчині майстриня розмалює виріб. Важливо, що орнаментуючи одягові елементи Марія Іванівна чітко наслідує традиційну систему розташування на них вишивок.

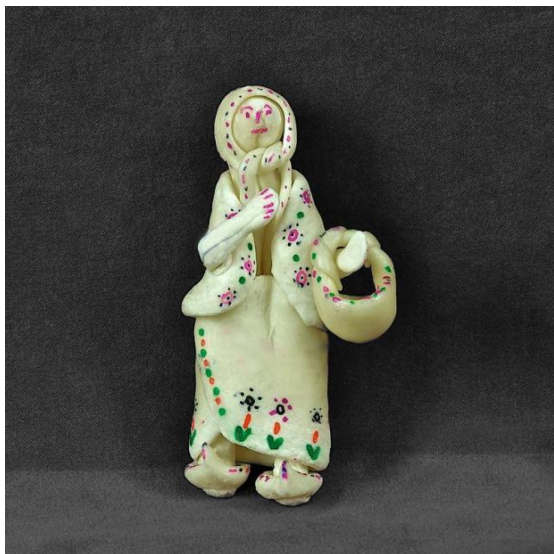


Рис. 2. Автор Петрів Марія Іванівна.
“Гуцулка з кошиком”. Сир, ліплення. Івано-
Франківська обл., Косівський р-н, с. Брустури,
2013 р.



Рис. 3. Автор Петрів Марія Іванівна.
“Танцююча пара”. Сир, ліплення. Івано-
Франківська обл., Косівський р-н, с.
Брустури, 2013 р.

Обрядовою змістовністю вирізняється об’ємна композиція «Танцююча пара», що складається з двох фігур одягнених в гуцульський стрій авторства Марії Петрів. Майстриня реалістично відтворює емоційний образ молодиці, що своїми руками огортає чоловічий стан імітуючи танець. Майстерно відвернувши кінець хустини, що спадає на спинку жіночої фігури Марія Іванівна вдало передає суть руху танцюючої пари. Натомість, чоловіча фігура безлика, проте, акцентами виступають традиційні орнаментовані кольоровими мотивами капелюх та кептар, які підкреслюють обрядовість композиції. Майстриня володіє потрібним відчуттям пропорційності форм, що посилює сприйняття твору.

Важливо, що серед сучасних майстрів брустурівської сирної пластики Марія Іванівна одна з небагатьох хто наслідує технологічні традиції дбайливо передані їй Матійчук Марією Юріївною. Вона зберегла і пропагує кольоровий розпис виробів з сирю. Окрім звичних фіолетової та зеленої барв майстриня практикує з червоною фарбою.

Окремі роботи Петрів Марії Іванівни займають достойне місце серед експонатів у Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського.

Серед брустурівських майстрів сиропластики вирізняється своєю творчістю Петрів Ольга Іванівна (1980 р. н.) – правнучка Юстини Якіб’юк та достойна послідовниця Марії Матійчук. Спочатку вона відвідувала гурток «Вироби з сирю», що під керівництвом майстрині діяв при брустурівській загально-освітній школі. Навідуючись до Марії Юріївни разом з іншими учнями вона

скрупульозно вивчала усі тонкощі мистецтва ліплення з сиру: «...можна було крок за кроком вивчати технологію та поетапне створення іграшки...» – пригадує молода майстриня.

Асортимент виробів Ольги Петрів традиційно складається з коників, птахів, коней з бербеницями, що осідлані вершниками тощо. Є серед її творів і об'ємно-сюжетні композиції, що вирізняються новаторським пошуком форм, їх поєднанням і декоруванням: «Молоді на конях», «Великодній віз». На особливу увагу заслуговує авторська композиція «Великодній віз», що широко користується попитом у час Великодніх свят (Рис.4). Це комплексне вираження світобачення народу, величі його душі і таланту. Такий високомистецький твір є окрасою Великоднього столу, має обрядове значення.

Домінуючим елементом композиції є великий віз на чотирьох колесах, в який запряжений кінь зі скрупульозно виробленими і прикріпленими до нього бербеницями, осідланий двома вершниками. Довкола основних елементів гніздяться птахи, розташовані менші коники.



Рис. 4. Автор Петрів Ольга Іванівна. «Великодній віз». Сир, ліплення. Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Брустури, 2012 р. Фототека Петрів О.І.

В технологічному аспекті, створення такої великої композиції потребує особливої уваги. Після формування коня і вершників починається процес ліплення воза. Спочатку формують дно з чотирма стовпцями по кутах, далі попередньо підготовленими сирними нитками (шнурами) об'єднують їх технікою плетіння. Опісля виліплюють колеса. Важливо, що у процесі виготовлення композиції майстриня вимушена повсякчас занурювати деталі в окріп для зберігання їх пластичних якостей. Готовий виріб вкладають в широкий, з низькими бортиками, плетений з лози кошик. Далі формують стилістично цілісну композицію. У віз викладають маленьку пасочку, писанки, пташку чи коника з сиру. Навколо також розташовують малі фігурки коників, пташок, на ручку кошика вивішують писанки.

Петрів Ольга Іванівна – майстриня з ліплення виробів з сиру у третьому поколінні – активна учасниця районних, обласних етнографічно-фольклорних фестивалів, конкурсів та виставок.



Рис. 5. Автори: Габорак Марія Миколаївна, Петрашук Галина Миколаївна. «Коні з вершниками». Сир, ліплення. Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с.Брустури, 2014р.

В одному з присілків села Брустури – Царина, займаються виготовленням виробів з сиру сестри Габорак Марія Миколаївна (1971 р.н.) та Петрашук Галина Миколаївна (1977 р.н.). Варто зауважити, що Марія та Галина працюють в парі, оскільки найчастіше створюють досить об'ємні, важкі, буває до

двох, трьох кілограмів фігури з сиру. Оскільки вище описана технологія виготовлення сирних виробів передбачає їх постійне занурювання в окріп то велика вага фігур збільшує небезпеку опіків.

Характерно, що серед асортименту виробів сестер є тільки коні: різної величини, зі збруєю, бербеницями, осідлані вершниками тощо (Рис.5).

Однією з молодих майстринь з ліплення виробів з сиру є Петрів Валентина Іванівна (1991 р.н), яка проживає в присілку Клифа села Брустурів. Вона є ученицею Петрів Ольги Іванівни. Петрів Валентина виготовляє виключно коників. Характерною ознакою фігурок майстрині є непропорційні відношення величини ніг до тулуба.

Показово, що творці брустурівської сиропластики зберегли технологічні, формотворчі традиції виготовлення виробів до сьогодні. Важливо, що молоді митці наслідуючи всі прийоми своїх наставників привносять у це мистецтво нові способи орнаментування, розробляють різноманітні форми, об'єднують їх у тематично цілісні об'ємно-просторові композиції. В умовах сьогоднішніх ринкових відносин вироби з сиру авторства брустурівських майстрів займають гідне місце серед багатства народних промислів, є конкурентоспроможними, що сприяє їх великому попиту.

1. Шухевич В. Гуцульщина / В. Шухевич. – Львів, – 1899. – Т. 1, ч. 2. – С. 216–218.
2. Найден О. Українська народна іграшка : історія, семантика, образна своєрідність, функціональні особливості / О. Найден. – К. : АртЕк, 1999. – 256 с.
3. Соломченко О. Дитячі іграшки з сиру / О. Соломченко // Радянська Гуцульщина / О. Соломченко. – 1967, 28 листопада. – С. 12–14.
4. Кобальчинська Р. Сирна пластика Гуцульщини / Р. Кобальчинська // Вісник Руху. – 2005. – 28 жовтня. – С. 5.
5. Яновський М. Коні скакали над горами / М. Яновський // Срібна пряжка. – Ужгород, 1980. – С.153–161.
6. Герус Л. Гуцульська сирна пластика / Людмила Герус // Домашевський М. Історія Гуцульщини / М. Домашевський, Н. Библюк. – Т. VI. – Львів, 2001. – С. 397–406.
7. Гринюк М. Іграшки з сиру Марії Матійчук / М. Гринюк; передм. І. Отковича і пер. С. Бузуляк / – Чернівці : Колір-Друк, 2007. – 50 с.
8. Соломченко О. Народні таланти Прикарпаття : книга-альбом / О. Соломченко. – К. : Мистецтво, 1969. – 159 с. : іл.

В статье анализируется искусство изготовления изделий из творога в одном из центров Косовского района Гуцульщины – селе Брустуров. Сделано краткое описание технологических, художественных особенностей произведений, проанализировано творчество мастеров XX века. Характеризуются основные признаки подражания формообразующих традиций, внедрение новаторских приемов в творчестве мастеров XXI века.

Ключевые слова: изделия из сыра, сиропластика, технология изготовления, традиция, функция, форма, художественная образность.

This article analyzes the current state of the art modeling from cheese products in one of the centers of the Hutsul crafts in Kosiv region – Brusturiv village. A brief description of the technological, artistic features of works production has been carried out. This article also highlights the creative work of the artists of the twentieth century. Main features of imitation formative tradition, as well as, introduction of innovative techniques in creative work of the craftsmen of the twenty-first century have been characterized.

Key words: cheese products, cheese plastique, working methods, tradition, function, form, artistic imagery.

УДК 371.381 (510)

Хуан Цзиншен

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА КИТАЮ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються провідні фактори, що зумовили стан художньої культури Китаю у ХХ столітті. Визначено роль закладів освіти Китаю та характер впливу напрямів західноєвропейського мистецтва на китайський живопис нового часу. Проаналізовано процеси формування системи художніх закладів освіти – інститутів, університетів, державних та приватних навчальних закладів, діяльність яких активізувала художнє життя країни на межі ХІХ–ХХ ст.

Ключові слова: *культурна революція, політика ізоляціонізму, китайський живопис ХХ ст., політика «відкритих дверей», новий класичний реалізм, символізм, імпресіонізм.*

Актуальність проблематики, яку висвітлено у дослідженні зумовлена необхідністю аналізу специфіки художнього життя Китаю ХХ століття. Саме в цей історичний період було започатковано функціонування художніх інститутів, художніх відділень в університетах, засновано першу Академію мистецтв, виникають перші приватні художні школи. У вищих навчальних закладах, одночасно з викладанням спеціальних дисциплін, уводиться обов'язкове вивчення історії мистецтва.

Метою статті є висвітлення основних етапів розвитку китайського живопису ХХ ст. в контексті напрямів західноєвропейського впливу та пошук шляхів реалізації діалогу східної та західної культур, який розгортався в певному історичному просторі та втілювався в творчості китайських митців.

Аналіз наукових джерел довів, що без дослідження художнього життя ХХ ст. та аналізу його провідних складових неможливо схарактеризувати процеси що відбувались у мистецтві сучасного Китаю, оскільки витоки його ключових проблем та досягнень слід шукати саме в цей період.

Переважну частину ХХ ст. Китай відчував значні політичні та культурні потрясіння, що вплинули на традиційний китайський живопис, який зіткнувся із безпрецедентним викликом з боку як політичного втручання, так і масового посилення західної ідеології. Починаючи з 1919 року, у культурі Китаю набуває розповсюдження процес, який отримав назву «Весілля Сходу та Заходу». Цей процес характеризувався спростуванням давніх культурних традицій [1].

Раніше європейське образотворче мистецтво практично не впливало на китайський традиційний живопис (так само як і на інші галузі мистецтва). На межі століть значна кількість митців здобували освіту за кордоном, найчастіше – в Японії, а в деяких художніх школах навіть викладався для засвоєння класичний західний малюнок. Лише на початку нового сторіччя розпочалась нова епоха у китайському мистецькому світі: з'явилися різноманітні групи, формувались нові напрями, відкривались галереї, проходили виставки тощо. Таким чином, процеси в китайському мистецтві того часу переважно відтворювали західний напрям (водночас, правильність такого вибору постійно ставала предметом дискусій). Із початком японської окупації в 1937 році у спільноті китайських митців повернення до традиційного мистецтва поступово стало певним проявом патріотизму. Водночас, набули поширення типові західні форми образотворчого мистецтва, як плакат та карикатура [2].

Починаючи з 1940 року, вся площина образотворчого мистецтва розгорталась навколо тези Мао Цзедуна (1893–1976) який проголошував, що «мистецтво має слугувати масам». В результаті політичної кампанії, яку було ініційовано Мао Цзедуном, розпочато призупинення навчання в художніх академіях, зачинено майже всі спеціалізовані часописи, здійснювалось переслідування переважної більшості видатних художників і професорів, а вияв творчої індивідуальності було віднесено до контрреволюційних буржуазних ідей. Саме Культурна революція у майбутньому здійснила значний вплив на розвиток сучасного мистецтва Китаю та сприяла народженню навіть декількох художніх напрямів. Традиційні форми мистецтва постраждали сильніше за інші, були придушені, практично зведені до нуля епохою «культурної революції» (1966–1976), змусивши багатьох митців покинути країну та виїхати за кордон, побоюючись політичних переслідувань. Давні філософські концепції були замінені марксизмом, ленінізмом та маоїзмом. Класична література була підмінена «революційним реалізмом», який заснований на поняттях Західного академічного реалізму. Після смерті Великого диктатора – Мао Цзедуна, та офіційного завершення Культурної революції в 1977 р. почалась реабілітація художників, відкрили свої двері художні училища та академії, куди

спрямовувались потоки бажаючих здобути освіту абітурієнтів, відновили свою діяльність друковані видання, що публікували дослідження сучасних західних та японських художників, а також китайські класичні картини. Саме цей момент став народженням сучасного мистецтва та ринку мистецтва у Китаї [3].

Після реалізації «політики відкритих дверей» (1978 р.) свобода поступово поверталась до художників, розпочинався складний етап повернення до витоків. Розпочинаючи з 1980 р., сучасні китайські митці почали активний пошук нових ідей, експериментували з широким спектром образів, стилів, і тематик у відповідь на засилля Західного світогляду у мистецтві.

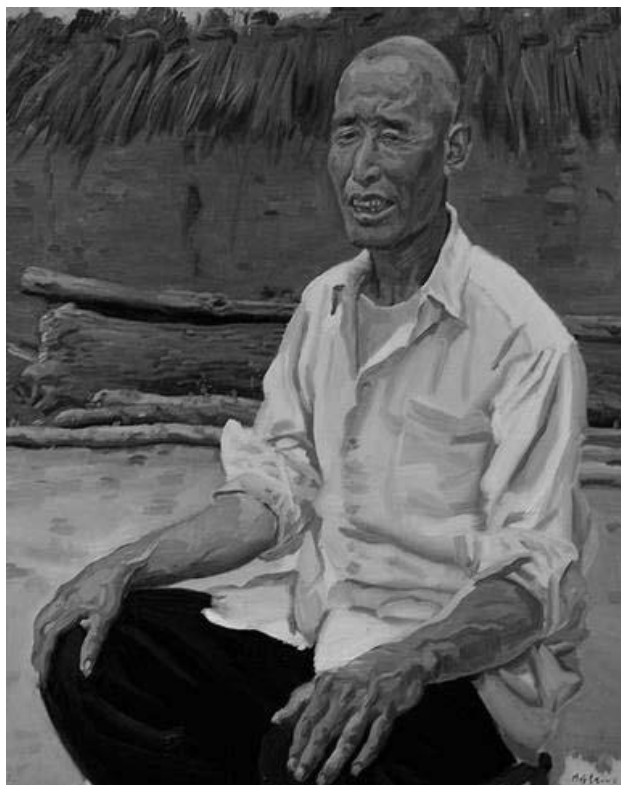
Друга половина ХХ ст. в історії китайської реалістичної школи виявилась визначальним періодом саме тому, що зумовила основні позиції, яких мав дотримуватись художник-реаліст. Ця методологічна «підказка» виявилась надзвичайно важливою в останню чверть ХХ ст., оскільки в результаті зміни політичної лінії країни Китай набув змогу ознайомитись із сучасними культурними досягненнями Західної Європи, привносячи в культурний простір Китаю як нову хвилю свіжості і свободи, так і певний хаос і дилетантизм [4].

Наступним етапом в історії китайського реалістичного живопису – своєрідною перевіркою на «історичну усталеність» китайського реалізму – стала остання чверть ХХ ст.

У цей період в китайському реалістичному живописі сформувались два найбільш вагомні напрями, які представлено «Новим класичним реалізмом» (Цзинь Шани, Ян Фейюнь, Чжан Лі) та «Селянським реалізмом» (Ло Чжунли, Чень Даньцин, Ай Сюань). Символічні та імпресіоністські тенденції у творчості когорти китайських художників-реалістів засвідчують наявність різноманітних способів інтерпретацій та створення образів. Відтак, очевидним є те, що символічні та імпресіоністські тенденції китайського реалістичного живопису другої половини ХХ ст. є художньо переосмисленими ремінісценціями аналогічних напрямів в західноєвропейському живописі другої половини та кінця ХХ століття [5].



Ай Сюань. Народився в 1947 р., Цзиньхуа, Чжецзян.
Народний художник, член Китайської Асоціації Художників, директор товариства графіків.



Чень Даньцин. Народився в Шанхаї в 1953 р. Один із найбільш впливових сучасних художників, письменників. Літературний критик, мистецтвознавець.



Ло Чжунли. Народився в 1948 р. в Чунціні, Китай. У 1982 р. закінчив Академію мистецтв у провінції Сичуань (олійний живопис). Сьогодні заступник голови Спілки Художників Китаю.



Ян Фейюнь, найвідоміший сучасний китайський художник, народився в 1954 р. на околиці міста Баотоу, Внутрішня Монголія. Викладач Академії китайського живопису Академії мистецтв.

Творчість китайських художників-реалістів кінця ХХ століття (Сунь Веймін, Го Женьвень, Цзинь Шани) вміщує традиції різноманітних реалістичних шкіл (зокрема західноєвропейських), синтезуючи їх, визначаючи найбільш адекватні та гармонійні для китайської художньої культури творчі рішення [6].

Визначальним історичним моментом у формуванні реалістичної школи у китайському живописі ХХ ст. можна вважати звернення нового покоління китайських митців-реалістів до традицій місцевої реалістичної школи, яка сформувалась як цілісний культурний феномен саме в ХХ столітті. Позитивним впливом у вищезазначених процесах є педагогічна та творча діяльність китайських митців, просвітницька діяльність запрошених педагогів, художників, які здійснили вклад у становлення реалістичної школи у китайському живописі минулого століття.

Висновки. Узагальнення вищезазначеного дозволяє стверджувати, що перша половина ХХ ст. для китайського живопису була складним періодом, який характеризувався протиріччями. Водночас, цей період вирізнявся інтенсивнією розв'язкою та новаторським підходом у мистецтві. Мистецтво отримало можливість вільного розвитку без політичної ідеології. Різноманітні течії та напрями у мистецтві співіснували гармонійно, що збагатило загальний простір розвитку художньої культури ХХ століття. Слід наголосити також, що значну роль у розвитку мистецтва відгравала художня освіта та педагогічна діяльність видатних митців, які здобули освіту в Японії та Західній Європі.

Перспективи подальших досліджень у даному напрямку полягають в аналізі та осмисленні ролі китайського живопису ХХ століття та взаємовпливу його на світову культуру в цілому.

1. Лу Гуйшань Тенденция китайского современного искусства и культуры // Гуйшань Лу. – Пекин, 2002. – 136 с.
2. Чжень Юншен История китайских художественных иллюстраций после создания КНР / Юншен Чжень. – Пекин : Молодёжь, 2000. – 54с.
3. Ван Синь. История китайского искусства / Синь Ван. – Шанхай : Искусство, 1989.
4. Чжан Синьмяо. Различие западного и китайского искусств / Чжан Синьмяо, Чжан Пин. – Шаньдун : Искусство, 2002.
5. Ван Чжун. Совершенствовать реалистическое искусство XXI века диалог китайского и русского художников // Ван Чжун, А. А. Мыльников. – Пекин : Искусство, 2004. – №12.

В статье рассматриваются основные факторы, обусловившие состояние художественной культуры Китая в XX в. Определяется роль образовательных учреждений и характер влияния направлений западноевропейского искусства на китайскую живопись нового времени. На рубеже XIX–XX вв. начинает формироваться система художественных образовательных учреждений – институтов, университетов, государственных и частных учебных заведений, деятельность которых активизировала художественную жизнь страны.

Ключевые слова. *Культурная революция, политика изоляционизма, китайская живопись XX века, политика открытых дверей, новый классицистический реализм, деревенский реализм, символизм, импрессионизм.*

The article examines the leading factors that conditioned the state of the Chinese artistic culture in the twentieth century. The role of the Chinese educational institutions and the nature of impact of the West European art on Chinese painting of modern times are determined. The processes of formation of the system of art educational establishment - institutions, universities, public and private institutions which activities promoted the artistic life of the country on the brink of XIX–XX centuries are analyzed.

Keywords: *cultural revolution, policy of isolationism, Chinese painting of XX century, «open doors» policy, new classical realism, symbolism, impressionism.*

УДК 72.012:712 «XX»

Віта Лотоцька

КОНЦЕПЦІЯ ІДЕАЛЬНОГО ДОВКІЛЛЯ У КОНТЕКСТІ САДОВОГО ДИЗАЙНУ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто особливості втілення концепції ідеального довкілля у контексті сучасних напрямів садового дизайну. Виокремлено провідні тенденції у садовому дизайні з позицій формування гармонійних взаємозв'язків та впливів природи і людини.

Ключові слова: *садовий дизайн, дикий сад, сенсорний сад, арт-ландшафт.*

Сади, як ідеальне життєве середовище, сьогодні як ніколи співзвучні з нашими найкращими смаками і світосприйняттям. Будучи не тільки способом організації простору чи звичайним декоративним комплексом, сади втілюють різноманітні концепції сприйняття природи людиною. Але оскільки «сад – це спроба створення ідеального світу взаємин людини з природою», то ідея саду як раю на землі пронизує всі етапи розвитку садово-паркового мистецтва [1, с. 17]. В них яскраво простежуються світоглядні та естетичні погляди новітньої епохи на життєве середовище соціуму, його відношення до прекрасного й гармонійного. Тому в українському світорозумінні сад виступає однією із основних форм втілення ідеї гармонії людини і природи.

Сучасний садовий дизайн значно розширює наші уявлення про традиційний сад. Зростання технічних можливостей людини, глобальні наукові відкриття, що відбувались протягом ХХ століття, динамічний ритм сучасної цивілізації змушує нас по-іншому сприймати швидкоплинність образу природного об'єкта, впливає на процес емоційного сприйняття. Дедалі відчутнішою стає потреба в світоглядному переосмисленні цінностей і пріоритетів у сфері взаємовідносин людини з природою, що знаходить своє відображення у виникненні нових стилістичних напрямів, образів, які б реалізовували прагнення сучасної людини відновити втрачені зв'язки з навколишнім середовищем, як естетично впорядкованим цілим, повернутися до витоків природи, пізнати її красу і досягти гармонії у співіснуванні з нею.

Метою дослідження є висвітлення особливостей втілення концепції ідеального довкілля у контексті напрямів садового дизайну початку ХХІ століття.

На сьогодні в садовому дизайні спостерігається тенденція до відтворення картин первозданної природи. Зокрема, популярними зараз стають так звані дикі сади, що імітують природні ландшафти.

Основоположником цього напряму вважають Уільяма Робінсона (William Robinson), який у 70-80-х роках ХІХ століття заснував естетичну концепцію дикого саду. Ідеальний сад, на думку У. Робінсона, повинен приховувати свою рукотворність. У таких садах рослини підбираються і розсаджуються за принципом відповідності природним умовам навколишнього середовища таким чином, щоб виникало враження, ніби вони вирости самі, без втручання людини [2, с. 7].

© Лотоцька В., 2015.

Такий підхід у створенні садового простору ґрунтується на ідеї, що полягає в естетиці природної краси та гармонії з природою. Звичайно, що зовсім дикої природи, повністю незалежної від впливу людської діяльності, сьогодні практично не існує. Проте завдання сучасних садових дизайнерів полягає не в імітації дикої природи там, де її вже немає, а в тому, щоб залишити їй місце поряд з людиною. Навіть виник термін «неодикість» (neowilderness), що дозволяє робити відмінність між дійсно дикою природою і спробами компенсувати втрачене, відновлювати в ландшафтах «первісну природу» [3, с. 9]. Дика природа допомагає людині досягти підвищеного емоційного стану, відмовитись від стереотипів споживацького ставлення до неї. Сучасна ідея природи полягає в тому, що вона є чимось більшим, ніж просто ресурс або важливий компонент екологічних систем, і сприймається як священний простір.

Зростання популярності диких садів обумовлено також утвердженням принципу екологізації садового мистецтва, тобто збереження або відтворення природного ландшафту там, де це можливо. Садові дизайнери активно використовують дикорослі види рослин, що характерні для тієї місцевої флори, де проектується сад, але розташовані та згруповані відповідно до принципів ландшафтного мистецтва. Вважають, що «дикий» стиль набув подальшого зростання популярності після того, як на виставці квітів та садового мистецтва в Челсі (Chelsea Flower Show), що є найважливішою подією, яка визначає основні тенденції в галузі садового дизайну у світі, у 2000 році здобув перемогу сад «Еволюція». Дизайнери Піт Удольф (Piet Oudolf) та Арне Мейнард (Arne Maunard) представили унікальний сад, в якому головний акцент було зроблено на таку дикорослу рослину, як будяк. А у 2003 році темою Міжнародного фестивалю садів у Франції (Festival International des Jardins de Chaumont-sur-Loire), який щороку відбувається на землях замку Шомон-на-Луарі, стали «Бур'яни». Широке визнання отримали злакові культури, які прекрасно поєднуються з іншими рослинами і не втрачають своєї актуальності протягом цілого року. Крім того, дикорослі види рослин є стійкими до впливів навколишнього середовища, здатні зростати навіть в екстремальних умовах.

Проектування природних садів є одним із шляхів відтворення природи. Світогляд та світовідчуття нашої епохи спрямовані на пошук шляхів відтворення зелених насаджень, які б не потребували особливого догляду, але забезпечували комфортне перебування людини в природному середовищі. Усвідомлення людиною переваг життя в первозданній природі ставить перед садовими дизайнерами завдання створення проєктів, пов'язаних з образом композицій, взятих з дикої природи. Тому головна мета дизайнера, що створює такий сад полягає в тому, щоб якнайдостовірніше передати відчуття, враження, настрої, які виникають у нашій свідомості від споглядання природних пейзажів. Концептуальність такого саду полягає у наближенні людини до ідеальної природи.

І хоча Уільям Робінсон створив концепцію дикого саду дещо романтизованого, саме зараз набуває широкої популярності проектування диких садів як стилістичного напрямку садового дизайну, що відповідає максимальній наближеності до первозданої природи. Свідченням цього є те, що протягом останніх років на виставках та фестивалях садового мистецтва, які щорічно відбуваються у різних країнах світу, основною темою є тема природності та гармонійного співіснування з природою. Так, на виставці садового мистецтва в Челсі у 2005 році тема природності торкнулася аж семи представлених проєктів, у яких реалізувалися принципи екологізації із застосуванням штучно створених ефектів занедбаності, недоглянутості як рішення садового дизайну. У 2013 році головним переможцем став спроектований дизайнером Філіпом Джонсоном (Phillip Johnson) сад (Trailfinders Australian Garden), що відображає сучасні тенденції природного саду, в якому поєднуються дикорослі, злакові трави та найнесподіваніші декоративні рослини. На Міжнародній виставці садівництва в Хемптон Корті (Hampton Court Palace Flower Show), яка є другою по важливості подією у галузі ландшафтного мистецтва, у 2011 році золоту медаль отримав природний сад дизайнера Беррі Чемберса (Barry Chambers), що закликає відвідувачів втекти від стресів повсякденного життя та поринути в хаос дикої природи. Звернення дизайнерів до підкресленої природності, невимушеності, простоти визначило природний напрям у садовому дизайні.

До кінця ХХ століття в усіх гуманітарних та суспільних науках утвердилася пізнавальна установка на вимірність подій і природних явищ. Проте естетика сучасного саду дає установку вже не пізнати, а пережити природу, долучитися до спонтанного внутрішнього ритму буття. Напрямом, що забезпечує певне повернення в стан природної безпосередності та гармонії, є створення сенсорних садів. Вони відрізняються від традиційних тим, що всі їхні компоненти ретельно підбирають та розраховують на відчуття таким чином, щоб вони забезпечували максимальну сенсорну стимуляцію [4, с. 114].

Ідея сенсорних садів, що початково була розроблена у 1970-х рр. у Великобританії з метою терапевтичного впливу, сьогодні забезпечує цінний ресурс для різноманітного спектру застосувань та створює широке поле діяльності для дизайнерів.

Усвідомлення того факту, що людина не втрачає потребу в чуттєвому пізнанні навколишньої природи, усамітненні, контакті з нею, робить участь почуттів (зір, слух, смак, дотик і запах) одним із ключових понять для сенсорних садів. Кожна людина сприймає та запам'ятовує інформацію тільки їй властивим способом. Те, що людині видається, що оточуючі бачать, чують та відчувають так само, не зовсім вірно. В залежності від сенсорної приналежності людини, вплив на її чуттєве сприйняття суттєво відрізняється. Тоді як для візуала важливим є зовнішній прояв (вплив на зір), для аудіала визначальним є те, що він чує, а для кінестетика – тактильні відчуття [5, с. 26]. Основним завданням сенсорного саду є залучення відвідувачів до взаємодії з природою.

Таким чином, перебуваючи у сенсорному саду, людина починає сама домислювати образи на своєму, індивідуальному, рівні. Таке творче споглядання ніколи не набридає, адже асоціації можуть змінюватися залежно від настрою, стану душі, освітлення, звукового фону та й просто з плином часу. Сенсорні сади дають можливість відвідувачу пізнавати природне довкілля в усіх його сенсах.

Найпоширенішим підходом до культивування сенсорного саду є створення на його території значної кількості зон, різноманітних за тематикою та спрямованих на конкретні органи чуття. У такому саду відвідувач відчуває себе найбільш комфортно та гармонійно. Хоча серед сенсорних садів виділяють і такі, що спрямовані на активацію тільки одного органу чуття, тобто моносади. Прикладом може бути сад ароматів. Ще інший тип сенсорного саду передбачає активацію двох органів чуття з окремими секціями для кожного з них [5, с. 24].

Для сприйняття навколишнього середовища, яке характеризується цілісністю, де всі чуття однаково важливі, характерна мультисенсорність. Розглядаючи аспекти поняття «мультисенсорний дизайн», С. Вергунов, вважає поняття «мультисенсорний дизайн» більш точним, ніж «сенсорний» [6, с. 32]. Мультисенсорний дизайн використовує сталі фізіологічні та психологічні здатності людей, прагне створювати максимально природне та органічне середовище для розвитку, праці та відпочинку. Розуміння психологічних потреб людини, можливостей її чуттєвого сприйняття та розвитку технологічних і проектувальних нововведень дає змогу активно впроваджувати принципи мультисенсорного дизайну у сучасному проектуванні [7, с. 732].

Звернення до емоцій людини, прагнення «сказати» їй щось нове проявляється у використанні певних символів, ціннісних значень та асоціативному змісті елементів інтерактивного мультисенсорного просторового середовища [8, с. 193].

Для сучасного садового дизайну характерна тенденція оновленого трактування компонентів природи, а також надання їм символічного і семантичного змісту, що реалізовується через мультисенсорне трактування традиційних матеріалів у раніше невідомому образному вираженні.

Мультисенсорне сприйняття навколишнього середовища, з яким людина так чи інакше контактує, сприяє формуванню уявлень про гармонійну природну цілісність природи. При проектуванні садового простору враховуються не тільки вимоги до функціональних та технічних характеристик, а насамперед забезпечення емоційної складової саду. Дизайнери у процесі своєї діяльності обирають саме ті засоби, що сприяють створенню такого образу середовища, що запам'ятовується на основі емоцій та переживань людини.

Серед всього різноманіття садів кінця XX – початку XXI ст. виокремилися так звані «арт-ландшафти», особливостями яких є переважання ідеї над традиційними характеристиками саду, а також застосування новітніх технологій.

При вивченні проблеми використання мультисенсорних об'єктів та явищ у ландшафтному проектуванні середовища, В. Дяченко здійснює культурологічне та теоретичне осмислення змісту і значущості мультисенсорних проявів у ландшафтному проектуванні середовища, що сприяють підкресленню нерозривного зв'язку її з природою. Автор розглядає поняття артскейпу (artscapе), що був запроваджений відомим новозеландським ландшафтним архітектором Тедом Смайтом (Ted Smitе). Мова йде не про проектування ландшафту в його традиційному розумінні, а проектування художнього образу (artscapе), який відтворюється за допомогою нетрадиційної інтерпретації простору за рахунок введення в нього таких складових як освітлення, звук, запах, створення штучних нескінченних перспектив за допомогою дзеркал, фонтанів тощо [8, с. 188].

Цікавим візуальним втіленням такої концептуальної направленості є розробки дизайнерів в напрямі ленд-арту, головною ідеєю якого став взаємозв'язок природи та людини, можливість

гармонійно вписати арт-об'єкти в пейзаж, не порушуючи його цілісності та зберігаючи природну красу.

Першим у такому підході до роботи з природою і культурою вважають Алана Санфіста (Alan Sonfist). Його проект «Ландшафт часу», реалізований в Нью-Йорку в 1965 році, є спробою відтворення частини природного ландшафту, що існував тут до появи міста. Три ділянки, на яких висаджені місцеві види, відображають ліс на різних стадіях його розвитку, від трав до молодих, а потім і дорослих дерев [9].

До філософського співставлення вічного та швидкоплинного в земному бутті звертаються в своїх ленд-артівських концепціях також і українські художники. У такому напрямі цікавими є об'єкти в просторовому середовищі Ганни Гідори, Петра Бевзи, Олексія Литвиненка, Андрія Блудова, Валерія Шкарупи, Наталії та Олега Кохан та ін. Так, Г. Гідора, застосовуючи виключно природні об'єкти та засоби, намагається досягти органічного виявлення тісного взаємозв'язку людини, природного оточення і мінливості миттєвого в цьому оточенні («Пастка для вітру», 2001). А показуючи контрасти білих могутніх крейдових скель і гнучких зелених стебел високих болотних трав, що швидко в'януть на їх фоні, художниця акцентує «тінь миті» на вічності буття, підкреслює драматичну швидкоплинність і незахищеність всього живого («Тіні білих стін», 2002).

Художники, які працюють у даному напрямі мистецтва, пропонують називати його «мистецтвом довкілля», як мистецтво створення художніх образів у навколишньому середовищі за допомогою природних засобів з метою означення довкілля як джерела довічно існуючих тем та ідей [10, с. 7]. Суто українським контекстом цього мистецтва довкілля є обстоювання смислового значення «середовища» як складної цілісності, яка утворюється поліфонією компонентів. Обов'язковою умовою цілісності середовища вважається присутність людини, одухотвореність діалогу світу людей зі світом природи [11, с. 59].

Арт-ландшафти презентують особливу мову садових знаків та символів [12, с. 360]. Цій специфічній групі садів присвячена книга О. Забеліної, в якій також пропонується їх типологія. Зокрема, автор в залежності від джерел композиції саду виділяє «кінетичні сади», «гра в сад», «сади-артефакти» та «сади-інсталяції» [3, с. 4].

Для таких садів характерними є асоціативні зв'язки та взаємопроникнення музики, живопису, театрального дійства, скульптури та архітектури. В арт-ландшафтах знаходять своє застосування нетрадиційні для створення саду матеріали та технології [13, с.34].

Пошуки дизайнерами нових форм, композиційних рішень відобразились у формуванні кінетичних садів, в яких завжди впроваджують рухомі елементи, об'єкти, світлові та звукові ефекти, які естетично організовуючи простір, створюють процес певного руху. Найчастіше основним елементом такого саду стає вода, проте використовують також інші рухомі механізми та конструкції.

Яскравий приклад кінетичного саду був представлений на Ліверпульському біенале 2008 року нью-йоркськими архітекторами. Сад являв собою близько двадцяти дерев, а саме грабів, які завдяки використанню технічних засобів, оберталися та постійно змінювали своє положення. Таким чином постійно змінювався пейзаж, співвідношення світла та тіні [13, с. 35].

Сади-артефакти є творами на межі скульптурних композицій в ландшафті. Так, Деан Кардасіс (Dean Cardasis), будучи прихильником одного із найвпливовіших американських ландшафтних архітекторів середини ХХ ст. Джеймса Розе (James Rose) та його концепції світла, тіні та звучання постору, створив скульптуру, скрізь яку можна пройти, так званий «Сад із пластику». Деан Кардасіс відтворив лісовий ландшафт, застосував синтетичні матеріали, що взаємодіють з навколишнім природним середовищем. Якщо дивитися назовні через пластикові панелі, які змінюють форму та колір оточення, на дерева, трави, небо, то складається враження, що вони змінили колір чи втратили форму. В міру того, як сходить та заходить сонце, кольори втрачають свою насиченість. В залежності від пори доби та пори року змінюється образ саду. Відвідувач такого саду постійно залишається активним учасником задуму художника [3, с. 43].

Для вираження і втілення сучасних садових концепцій важливим і не лише оздоблювальним, але й конструктивним елементом стає скло. Якщо рослини увиразнюють індустріальність та вічність скла, то воно, у свою чергу, підкреслює вразливість та недовговічність рослин [3, с. 28]. Спотерігається також і тенденція використання іржі. Іноді, щоб підкреслити її не випадковість, поруч висаджують руді або контрастні квіти. Провідною ідеєю є те, що під впливом іржі метал з часом стає таким крихким, як і садова рослина, незахищена від впливу зовнішнього середовища [12, с. 361].

Застосування принципово нових підходів у галузі садового дизайну свідчать про «утвердження нового архетипу сприйняття природного оточення – розгляду його як найважливішої цінності, потрібної людині не лише як сировина, а й як щось споконвічне, нерукотворне» [14, с.204].

У сучасному садовому дизайні спостерігається прагнення постійно розширювати набір засобів, що допомагають добитися нового і незвичного звучання компонентів природи. Одночасно з пошуком оригінальних ідей у створенні ландшафтного простору, які б забезпечували його естетичний ефект та функціональність, розвиваються шляхи максимальної наближеності до священної дикої природи та її збереження.

Отже, на початку ХХІ століття з'являються нові тенденції у садовому дизайні, які пов'язані з усвідомленням довкілля як духовного ресурсу. Аналіз таких тенденцій дає змогу виявити ряд особливостей, характерних для втілення концепції ідеального в садах.

Встановлено, що сучасні сади мають філософську основу, метою їх є досягнення гармонії людини та довкілля, підкреслення крихкості та мінливості природного образу, моделювання емоцій та переживань людини. Проектуючи сади, дизайнери застосовують незвичні матеріали, оптичні ілюзії, нетрадиційні прийоми. Вони намагаються тонко та органічно вписувати їх у природне середовище. Важливою складовою таких мистецьких об'єктів є певна ідея, концепція, яка додає їм унікальності та впізнаваності. Особливого визнання набули: «дикий сад», «сенсорний сад», «арт-ландшафт».

Таким чином, ідеальний сад характеризується художньою довершеністю, зручністю, психологічним комфортом, розумним підходом до трудомісткості догляду. Автори садів шляхом нетрадиційного поєднання природних і штучних компонентів ландшафту часто досягають інтригуючої виразності. Вони втілюють ідею возвеличення природи, краси її краєвидів, вічної рівноваги та гармонії.

1. Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей / Д.С. Лихачев. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб : Наука, 1991. – 370 с.
2. Robinson W. The Wild Garden / W. Robinson. – London, 1870. – 234 p.
3. Забелина Е.В. Поиск новых форм в ландшафтной архитектуре / Е.В. Забелина. – М. : Архитектура-С, 2005. – 160 с.
4. Lambe L. Gardening: A multisensory experience / L. Lambe. – London: Chapman and Hall, 1995. – P.113–130.
5. Адамчук И. Сенсорный сад, или актуальная ландшафтная тема современности / И. Адамчук // Ландшафт. Дизайн. – 2012. – № 1. – С. 24–26.
6. Вергунов С.В. Новые понятия в дизайне. Ч. 2. Мультисенсорный дизайн / С.В. Вергунов // Вісник ХДАДМ-2009. – № 6. – С. 32–39.
7. Коломієць Л. Зародження та розвиток мультисенсорного дизайну у ХХ–ХХІ ст. / Л. Коломієць // Народознавчі зошити. – 2012. – № 4 (106). – С. 732–742.
8. Дьяченко В. Ю. Артскейп – мультисенсорный диалог ландшафта и человека / В. Ю. Дьяченко // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. – 2005. – № 1. – С. 187–193.
9. Time Landscape [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://www.alansonfist.com/projects/project.html?time-landscape>
10. Мистецтво довкілля. Україна 1989–2010: [альбом] / упор. П. Бевза, А. Гідора. – К., 2010.
11. Бевза П. Мистецтво довкілля / П. Бевза // Українська культура. – № 1/4. – 2010. – С. 58–61.
12. Мигаль С. П. Методологічні концепції ландшафтного дизайну та їх еволюція в сучасних умовах / С. П. Мигаль, І. А. Дида, Т. Є. Казанцева // Архітектура : [збірник наукових праць]. – Львів, 2013. – С. 355–364.
13. Вязовская А. Арт-ландшафты, или сады нового времени / А. Вязовская // Ландшафт. Дизайн. – 2011. – № 3. – С. 34–37.
14. Хилько В.Г. Экологична культура – новий архетип сприйняття людиною природного середовища / В. Г. Хилько // Мультиверсум: Філософський альманах : [збірник наукових праць]. – К. : Український Центр духовної культури, 2006. – Вип. 58. – С. 195–204.

В статье рассмотрены особенности реализации концепции идеальной окружающей среды в контексте современных направлений садового дизайна. Выделены основные тенденции в садовом дизайне с позиций формирования гармонических взаимосвязей и влияния природы и человека.

Ключевые слова: садовый дизайн, дикий сад, сенсорный сад, арт-ландшафт.

The article examines the peculiarities of conception of ideal nature realization in the context of modern trends of garden design. Leading tendencies in garden design from the position of formation harmonious interaction and influence of man and nature development are distinguished.

Key words: garden design, wild garden, sensory garden, art-landscape.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Бабій Надія* – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Білоус Леся* – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Ваврух Марія* – доцент Української академії друкарства (м. Львів)
- Вергунова Наталія* – аспірантка Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків)
- Гілязова Наталія* – кандидат мистецтвознавства, доцент Івано-Франківського університету права імені Короля Данила Галицького
- Грабовський Володимир* – голова Дрогобицького осередку Національної спілки композиторів України
- Дундяк Ірина* – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Дяків Марія* – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Дяків Олена* – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Калитко Анатолій* – заслужений художник України, доцент Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв (м. Косів Івано-Франківської області)
- Качковська Наталія* – вчений секретар Національного заповідника «Давній Галич» (м. Галич Івано-Франківської області)
- Красняк Наталія* – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Куліш Оксана* – кандидат мистецтвознавства, старший викладач Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького (м. Черкаси)
- Лотоцька Віта* – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Луковська Ольга* – доцент Української академії друкарства (м. Львів)
- Макогін Ганна* – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Мельник Лідія* – доктор мистецтвознавства, професор кафедри композиції Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)
- Молинь Валентина* – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв (м. Косів Івано-Франківської області)
- Новоженець-Гаврилів Галина* – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної академії мистецтв (м. Львів)
- Осадца Марта* – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Плотнікова Вікторія* – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Половна-Васильєва Олена* – кандидат мистецтвознавства, доцент Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ)
- Попович Ольга* – доктор мистецтвознавства, професор Інституту музики Ряшівського університету та Краківської музичної академії (Польща)
- Приймич Михайло* – кандидат мистецтвознавства, доцент Закарпатського художнього інституту (м. Ужгород)
- Хом'як Лідія* – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Цзиншен Хуан* – аспірант Одеської національної музичної академії імені Антоніни Нежданової (м. Одеса)
- Чоловський Петро* – заслужений працівник культури України, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Чурсін Олександр* – аспірант Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків)

ЗМІСТ

МИСТЕЦЬКІ ЮВІЛЕЙНІ УЗАГАЛЬНЕННЯ

<i>Ольга Попович.</i> Відзначення в Польщі 200-ліття від дня народження Михайла Вербицького.....	3
<i>Лідія Мельник.</i> Мак і мед: до ювілею Любові Кияновської.....	6
<i>Володимир Грабовський.</i> Юрій Ясіновський: подвижник української музикології сучасності.....	11
<i>Петро Чоловський.</i> Михайло Сливоцький: з піснею в серці.....	14

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

<i>Лідія Хом'як.</i> Теоретичні концепції європейського дизайну ХХ століття.....	21
<i>Наталія Вергунова.</i> Структурно-типологічна класифікація засобів пересування для інвалідів з позицій промислового дизайну.....	27
<i>Галина Новоженець-Гаврилів.</i> Колоризм як засіб художньої виразності у творчості галицьких митців міжвоєнного двадцятиліття.....	31
<i>Ірина Дундяк.</i> Зображення українських святих у творчості українських шістдесятників (на прикладі святого Володимира).....	35
<i>Оксана Куліш.</i> Поява культового яйця в народному мистецтві України (культурологічний і міфологічний контекст).....	40
<i>Надія Бабій.</i> Окаціональна архітектура ХVІІІ ст. в бароковій культурі Станіславщини... ..	45
<i>Олена Дяків.</i> Декоративна культура: «вторгнення таланту».....	52
<i>Марія Дяків.</i> Відхід від канону : сакралізація буденного.....	56
<i>Наталія Гілязова.</i> Трансформація західноукраїнського вітража.....	60
<i>Михайло Приймич.</i> Творчість Фердинанда Видри у розвитку монументального живопису Закарпаття.....	65
<i>Вікторія Плотнікова.</i> Біблія Піскатора й українська гравюра: національна ідентичність та інтеграція.....	70
<i>Марія Ваврух.</i> Екслібрис у творчості львівських художників-шістдесятників.....	78
<i>Ганна Макогін.</i> Вплив функцій на концепцію концертного костюма, створеного за мотивами українського традиційного вбрання.....	82
<i>Олена Половна-Васильєва.</i> Виразна мова традиційного рушника Придніпров'я.....	88
<i>Наталія Качковська.</i> Металеві структурні елементи у архітектурній композиції фасадів будинків Івано-Франківська кінця ХІХ – початку ХХ ст.....	91
<i>Леся Білоус.</i> Архітектурні та конструктивні особливості римо-католицьких храмів Рогатинщини.....	96
<i>Олександр Чурсін.</i> Український пейзаж у 1920–1930-ті роки ХХ ст. (авангардні пошуки і пленеризм).....	102
<i>Марта Осадца.</i> Традиція зображення міського пейзажу в малярстві Станіславщини (Івано-Франківщини) міжвоєнного двадцятиріччя.....	108
<i>Анатолій Калитко, Валентина Молинь.</i> Мистецький простір: діяльність спілчан Косівської регіональної організації Національної спілки художників України.....	113
<i>Ольга Луковська.</i> Аспекти міжнародної співпраці кафедри книжкової графіки та дизайну друкованої продукції Української академії друкарства.....	120
<i>Наталія Красняк.</i> Брустурівська сиропластика: майстри, традиції, новаторство.....	123
<i>Хуан Цзиншен.</i> Художня культура Китаю ХХ століття.....	129
<i>Віта Лотоцька.</i> Концепція ідеального доквілля у контексті садового дизайну початку ХХІ століття.....	133
<i>Відомості про авторів</i>	138

СОДЕРЖАНИЕ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЮБИЛЕЙНЫЕ ОБОБЩЕНИЯ

<i>Ольга Попович.</i> Празднование в Польше 200-летия со дня рождения Михаила Вербицкого.....	3
<i>Лидия Мельник.</i> Мак и мед: к юбилею Любови Кияновской.....	6
<i>Владимир Грабовский.</i> Юрий Ясиновский: подвижник украинской музыкологии современности	11
<i>Петр Чоловский.</i> Михаил Сливоцкий: с песней в сердце.....	14

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

<i>Лидия Хомьяк.</i> Теоретические концепции европейского дизайна XX века.....	21
<i>Наталья Вергунова.</i> Структурно-типологическая классификация средств передвижения для инвалидов с позиций промышленного дизайна.....	27
<i>Галина Новоженец-Гаврилиш.</i> Колоризм как средство художественной выразительности в творчестве галицких художников междувоенного двадцатилетия	31
<i>Ирина Дундяк.</i> Изображения украинских святых в творчестве украинских шестидесятников (на примере святого Владимира).....	35
<i>Оксана Кулиш.</i> Появление культового яйца в народном искусстве Украины (культурологический и мифологический контекст).....	40
<i>Надежда Бабий.</i> Оказиональная архитектура XVIII века в барокковой культуре Станиславовщины.....	45
<i>Елена Дякив.</i> Декоративная культура: «вторжение таланта».....	52
<i>Мария Дякив.</i> Отход от канона : сакрализация обыденного.....	56
<i>Наталья Гилязова.</i> Трансформация западноукраинского витража.....	60
<i>Михаил Приймич.</i> Творчество Фердинанда Видры в развитии монументальной живописи Закарпатья.....	65
<i>Виктория Плотникова.</i> Библия Пискатора и украинская гравюра: национальная идентичность и интеграция.....	70
<i>Мария Ваврух.</i> Экслибрис в творчестве львовских художников-шестидесятников.....	78
<i>Анна Макогон.</i> Влияние функций на концепцию концертного костюма, созданного за мотивами украинской традиционной одежды.....	82
<i>Елена Половная-Васильева.</i> Выразительный язык традиционного рушника Приднепровья.....	88
<i>Наталья Качковская.</i> Металлические структурные элементы в архитектурной композиции фасадов домов Ивано-Франковска конца XIX – начала XX веков.....	91
<i>Леся Билоус.</i> Архитектурные и конструктивные особенности римо-католических храмов Рогатинщины.....	96
<i>Александр Чурсин.</i> Украинский пейзаж в 1920–1930-е годы XX в. (авангардные поиски и пленеризм).....	102
<i>Марта Осаджа.</i> Традиция изображения городского пейзажа в изобразительном искусстве Станиславовщины (Ивано-Франковщины) междувоенного двадцатилетия.....	108
<i>Анатолий Калитко, Валентина Мольнь.</i> Художественный простор: деятельность членов Косовской региональной организации Национального союза художников Украины.....	113
<i>Ольга Луковская.</i> Аспекты международного сотрудничества кафедры книжной графики и дизайна печатной продукции Украинской академии печати.....	120
<i>Наталья Красняк.</i> Брустуровская сыропластика: мастера, традиции, новаторство.....	123
<i>Хуан Цзинишен.</i> Художественная культура Китая XX века.....	129
<i>Вита Лотоцкая.</i> Концепция идеальной окружающей среды в контексте садового дизайна начала XXI века	133
<i>Сведения об авторах</i>	138

CONTENT

ARTISTIC ANNIVERSARY GENERALIZATION

<i>Olga Popovych</i> . Celebration of 200 th anniversary of Mykhailo Verbytskyi's birth in Poland.....	3
<i>Lidiya Melnyk</i> . Poppy and Honey: to the Anniversary of Lyubov Kyyanovska.....	6
<i>Volodymyr Grabovskiy</i> . Yuri Yasinovskiy: creator of modern Ukrainian musicology	11
<i>Petro Cholovvskiy</i> . Mykhailo Slyvotskiy: with song in his heart.....	14

THEORY AND HISTORY OF VISUAL ARTS

<i>Lidiya Khomyak</i> . Theoretical concepts of European design of the 20 th century.....	21
<i>Natalia Vergunova</i> . Structural and typological classification of cripples' mobility devices from industrial design point of view.....	27
<i>Halyna Novozhenets-Havryliv</i> . Colorism as the artistic expression feature in works of Galician artists of interwar double-decade.....	31
<i>Iryna Dundiak</i> . Interpretation of Ukrainian saints in works of Ukrainian sixtiers (on example of Holy Volodymyr).....	35
<i>Oksana Kulish</i> . Appearance of cult egg in folk art of Ukraine (cultural and mythological context).....	40
<i>Nadiya Babij</i> . Occasional architecture of the XVIIIth century in the baroque culture of Stanislav region.....	45
<i>Olena Diakiv</i> . Decorative culture: «talent invasion».....	52
<i>Maria Diakiv</i> . Canon departure : sacralization of common things.....	56
<i>Natalia Gilyazova</i> . Transformation of western Ukrainian Stained glass.....	60
<i>Mykhailo Pryimych</i> . Ferdinand Vydra's art in development of Transcarpathian monumental painting.....	65
<i>Victoria Plotnikova</i> . The Bible of Piscator and ukrainian engraving: national identity and integration.....	70
<i>Maria Vavrukh</i> . Ex libris in art of Lviv's artists of the sixties	78
<i>Hanna Makohin</i> . Functional influence on the concept of concert costume, made after the motives of Ukrainian traditional suit.....	82
<i>Olena Polovna-Vasylyeva</i> . Expressive language traditional embroidered towels of the Prydniprovyia region.....	88
<i>Natalia Kachkovska</i> . Metal structural elements in the architect composition of Ivano-Frankivsk building facades in the end of XIX – the beginning of XX centuries.....	91
<i>Lesia Bilous</i> . Architectural and structural peculiarities of roman catholic cathedrals of Rohatyn region	96
<i>Oleksandr Chursin</i> . Ukrainian landscape in the 20–30-ies of 20 th century (vanguard searches and plenerism).....	102
<i>Marta Osadza</i> . Tradition of city landscape interpretation in the paintings of Stanislaviv (Ivano-Frankivsk) district of interwar double-decade.....	108
<i>Anatolii Kalytko, Valentyna Molyn</i> . Artistic Space: Work of Members of the Union of Kosiv Regional Organization of the National Union of Artists of Ukraine.....	113
<i>Olga Lukovska</i> . International Cooperation Aspects of the Book Graphic & Design Department at Ukrainian Printing Academy.....	120
<i>Natalia Krasnyak</i> . Brusturiv Cheese Plastique: Craftsmen, Traditions and Innovation.....	123
<i>Huang Jingsheng</i> . Chinese artistic culture of XX century.....	129
<i>Vita Lotocka</i> . Conception of the ideal environment in the context of garden design at the beginning of the XXI century.....	133
Information about the authors	138

Наукове видання
ВІСНИК
Прикарпатського університету
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

(фахове видання, затверджене ВАК України від 14.04.2010 р. № 1-05/3)

Випуск 30–31 (Ч. I)
2015
Видається з 1995 р.

Статті публікуються в авторській редакції

Підготовка до друку *Віолетта ДУТЧАК*
Дизайн обкладинки *Ірина ДУНДЯК*

Фото на обкладинці:
заслужений діяч мистецтв України Михайло Сливоцький (до статті П. Чоловського);
доктор мистецтвознавства, професор Любов Кияновська (до статті Л. Мельник)

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво КВ № 435

Підп. до друку 20.09. 2015 р. Формат 60x84/8. Папір офсет.
Гарнітура «Times New Roman». Ум. друк. арк. 17,25. Тираж 100 пр.

Видавець
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
76000, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1, тел. 71-56-22

Виготовлювач друкарня «Фоліант»
(ПП Віконська О.В.), м. Івано-Франківськ,
Вул. Старозамкова, 2, тел./факс
(0342) 50-21-65; (багатоканальний)
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи Серія ІФ №24