

Міністерство освіти і науки України  
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»  
Навчально-науковий Інститут мистецтв  
Музей мистецтв Прикарпаття  
Національний заповідник «Давній Галич»

# **НАУКОВИЙ ЗБІРНИК**

**матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції**

**«Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України  
(на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)»**

Івано-Франківськ  
2017

Науковий збірник підготовлено на основі доповідей і повідомлень учасників Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво Прикарпаття у соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)» (м. Івано-Франківськ, 19-20 жовтня 2017 р.). Учасники конференції репрезентують сучасні наукові дослідження в галузі мистецтвознавства, культурології, педагогіки України, Словаччини, Молдови та Росії. У дослідженнях розкривається значення особистості Михайла Фіголя в контексті мистецько-культурного життя Прикарпаття; історія та актуальні проблеми розвитку пластичних мистецтв краю; значення музичного і театрального мистецтва Прикарпаття в соціокультурному просторі України та зарубіжжя; традиції та перспективи розвитку мистецької освіти західного регіону України.

The scientific collection is prepared on the basis of reports and addresses of the participants of the International scientific and practical conference "Art of the Precarpathian region in the sociocultural space of Ukraine" (in honor of the 90 th anniversary of Mykhaylo Figol's birth) (Ivano-Frankivsk, 19-20 October, 2017). Participants of the conference present modern scientific researches in the field of art studies, cultural studies, pedagogy of Ukraine, Slovakia, Moldova and Russia. Participants of the conference reveal the significance of the personality of Mykhaylo Figol in the context of the artistic and cultural life of Precarpathian; reveal history and actual problems of development of plastic arts of the region; the significance of the musical and the atrical art of Precarpathian in the sociocultural space of Ukraine and abroad; traditions and perspectives of the development of art is ticeducation in the western region of Ukraine.

**Редколегія:**

*Цепенда І. Є.* – д-р. політ. наук, проф.; *Загороднюк А.В.* – д-р фіз.-матем. наук, проф.; *Грищан А.В.* – канд. істор. наук, проф.; *Бойчук Б. В.* – канд. мистецтвознавства, проф.; *Дутчак В.Г.* – д-р мистецтвознавства, проф.; *Кузенко П.Я.* – канд. мистецтвознавства, доц.

ISBN

**Надія Бабій,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри дизайну і теорії мистецтва  
ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
**м. Івано-Франківськ**

## **ДИЗАЙН ПОЛІГРАФІЇ КІНЦЯ 90-х рр. ХХ ст. РЕГІОНАЛЬНІ ФАКТОРИ РОЗВИТКУ**

*Автор піднімає питання створення в Івано-Франківську у кінці 90-х рр. ХХ ст. культурного середовища, що спричинило до новітнього дизайну поліграфічної продукції. Цей період попри всі складнощі економічного буття став визначним для ситуації культурної «відкритості» регіону, котра обумовлювала зміну естетичних стандартів і мистецьких координат. Серед головних аспектів розглядається вплив міжнародного бієнале «Імпреза», особиста роль його кураторів, діяльність видавництва «Лілея-НВ».*

**Ключові слова:** Івано-Франківськ, 90-і рр. ХХ ст., дизайн поліграфічної продукції, бієнале «Імпреза».

Поліграфія – це не лише техніка виконання, але й мистецтво. Індивідуальність змісту та художньо-технічне оформлення продукції визначає індивідуальність її поліграфічного виконання, технічні прийоми, завдяки яким утілюється задум у конкретному виробі. Питанням становлення та розвитку поліграфічної промисловості в Україні загалом, та дизайну поліграфії зокрема приділяли увагу багато дослідників, науковців, журналістів: Афонін О. [1, 2], Боженко О. [3], Броніцька Т. [4], Гламазда М. [5], Євтушенко І. [6], Забужко О. [7], Ісаєвич Я. [9], Копистинська І. [10], Пушак Г. [13], тощо, але жоден з них не торкнувся питань ролі творення культурного середовища у пострадянському Івано-Франківську, перехідного періоду поліграфічного дизайну від «handmade» до комп'ютерної автоматизації. Джерела, що використані у цій публікації, автор знайшла на сторінках інтернет-повідомлень [11, 12], інтерв'ю з митцями, власних спогадів.

Історичним тлом 90-х, на якому відбувались зміни у підході до проектування поліграфічної продукції була низка кризових явищ, серед основних – розпад СРСР, перехід від централізованого планового господарювання до ринкових відносин. Спроби реформування системи управління призвели до поглиблення не лише політичної, а й загальної економічної кризи. Одночасно різко виросла політична активність народу, сформувалися масові, у тому числі радикальні і націоналістичні, рухи та організації.

Цей період попри всі складнощі економічного буття став визначним для ситуації культурної «відкритості» регіону, котра обумовлювала зміну естетичних стандартів і мистецьких координат – відбувся неорганічний стрибкоподібний перехід від соцреалізму до постмодерного дискурсу,

започаткований першим міжнародним бієнале сучасного мистецтва «Імпреза» [8] у Івано-Франківську (1989). Про несподіваність цієї акції саме в Івано-Франківську (тривалий час «закритому місті») свідчить і той факт, що на «Імпрезу», окрім художників, прибули посланці з Калінінграду та Львова для перейняття досвіду проведення подібної акції. Після цього проекту в Україні відбулись: «4 блок» у Харкові, «Інтердрук» та «Відродження» у Львові, «Пан Україна» в Дніпропетровську. Настрої перетворення, чи, за словами організаторів «Імпрези» – запліднення, нуртували не тільки у художницькому середовищі. Атмосфера міста сприяла формуванню ще одного яскравого явища культурного життя України – так званого станіславського (івано-франківського) феномена в літературі [12].

З огляду на події сьогодення, усвідомлюємо, що той час «буремних» 90-х був унікальним стартом для розвитку не лише мистецтва, а й дизайнерських пошуків. Значну частину надісланих на бієнале робіт складала графіка–відбитки творів японських, шведських, словацьких митців світового рівня, що не могло не вплинути на культурні процеси, в т. ч. перетворень у поліграфії. Падіння Берлінської стіни призвело до появи на ринку застарілого вже на Заході, але достатньо актуального на Сході Європи поліграфічного обладнання. На початкові та в середині 90-х рр. ХХ ст. державні видавництва та друкарні були ліквідовані як економічно недоцільні та технічно застарілі і на ринку з'явилися перші приватні видавництва з великою долею закордонних інвестицій. Продукція, через вказані вище чинники, технічно виконувалась поза межами України (в Польщі та Чехії). Одним із перших таких підприємств був співзасновник «Імпрези» художник-графік Михайло Вітушинський<sup>1</sup>. У його спогадах знаходимо унікальні згадки про перші спроби адаптації радянської кирилиці до латиниці в умовах Івано-Франківська та макетування афіші і запрошень бієнале на лінотипі<sup>2</sup>. Свої

---

<sup>1</sup>У час проведення першої Імпрези начальник управління культури облвиконкому Микола Токаренко організував поїздку до Коломиї у музей Гуцульського мистецтва, серед екскурсантів був і гість із Мюнхена – мільйонер, знавець мистецтва, Ігор Зубенко. «Він був захоплений колекцією музею, сказав мені в музею тут керниця без дна для видавця, Михайле бери тему соромітьких кахлів Бахматюка і видавай пікантний високомистецький альбом. Я відповів, що немає грошей на папір, на підготовку і ще назвав декілька – «не мож», на що він сказав, як не мож, немає грошей друкувати гроші – це ж абсурд. Зубенко мав рацію, абсурдів у організації ділового та мистецького життя в нашому суспільстві більше ніж можна собі придумати, все це я відчув коли прожив пару років за бугром. [11, Михайло Вітушинський//<http://marginesygal.denfilm.com.ua/бієнале-импреза-історія/спогади-учасників>]

<sup>2</sup>«Коли вже погодили текст для програми і запрошень (Імпрези 1989) з обов'язковим логотипом приуроченому до 50-річчя возз'єднання, на українській та англійській мовах, необхідно було вирішити питання поліграфії. З набором українського тексту на лінотипі було простіше, а ось з англійським текстом, на якому нам найбільше залежало із огляду на запрошенні митців із усього світу, виникла проблема. Латинських шрифтів взагалі не було у друкарнях до яких ми мали доступ, що там шрифтів - друкарських машинок не було із латинським шрифтом. А тут ще потрібні були різні шрифтові гарнітури і різні кеглі, тобто величини. Тоді М. Яковина почав витинати із англійських часописів літери і

власні спогади про співпрацю із польськими друкарнями мають і інші підприємці, в т. ч. Василь Іваночко. За його словами, поляки були подивовані широтою фантазії українців.

З інших спогадів: у тодішній франківській друкарні (вул. Січових Стрільців) просто посеред цеху стояв друкарський верстат ще з часів Австрії. Гігантський. Завбільшки з середній автобус. За словами Ігоря Панчишина, він нагадував локомотив часів Стівенсона і Ватта, чорний, затертий фарбою, з клеймами ще, мабуть, перших Крупнів. Вали, талери, ресори і все таке, що потребувало і фізичної сили, і неабиякої вправності. Фарбу доводилось розмішувати просто на місці вручну, підганяючи колір на око. Набори – зі шрифтів дерев'яних кеглів або таких плашок зі свинцевими кеглями, що виливались згідно з ескізом художника. Абсолютно механічний спосіб, який натомість давав відчуття ручної роботи. Ніяких розтяжок чи тонкощів. Максимум, якщо ти трохи розумівся на кольорі, можна було у два-три прогони добитись якогось накладання.

Друк першої пострадянської афіші – «Імпрези» із знаменитим півнем Антоні Міро[11] також зазнавав труднощів через технологічну відсталість. Ініціативна група «Імпрези» освоїла самотужки й інші, вже звичні для нашого часу, поліграфічні прийоми. Наприклад, знамениті крафтові конверти, які робили практично вручну, стали чи не найбільшим брендовим знаком. На них звертали увагу за кордоном у дизайнерських школах, можливо, саме через архаїчну новизну<sup>3</sup>.

---

літерка по літерці завбільшки 2 міліметри виклеював текст для програми і для запрошення...<sup>3</sup> цього набору ми пізніше зробили у приватному порядку в обласній друкарні цинкове кліше для друку, замовили його за гроші на ліво, виконав його Василь Вітенко. Друкували на офортних станках частково у майстерні Миколи Яковини, частково у мене дома. Це була каторжна робота, потрібно було видрукувати більше тисячі програмок і стільки ж запрошень. Якість такої продукції, очевидно, не відповідала світовим вимогам, але ми з колгоспу «СеРеСеР», і нам навіть було кокетливо приємно. Це був наш СеРеСеРівський стиль» [11].

<sup>3</sup>Зі спогадів І. Панчишина: Мій товариш Ярема Микитин, що займався екслібрисами, витравив з цинку кліше, і ми абсолютно в кухонних умовах друкували цього півника на конвертах і різноманітних бланках неймовірними накладами. Хоч на наступних бієнале це вдавалось робити поліграфічно. Дуже цікавий був «винахід» офіційного бієнального конверта. Він виник дещо випадково, але оскільки ми намагались думати про все необхідне і на довшу перспективу, то мусили прораховувати і, як тепер кажуть, фірмовий стиль. Користувались до того звичними в Європі довгими конвертами. Але одного разу десь у друкарні, загортаючи якісь папери в шматок «крафта», захотілось використати і колір, і твердість його. Я випросив кілька аркушів цього крафта у майстрів і вдома зробив такі собі викрійки під конверт. Тоді вручну, а на наступний рік уже виготовивши спеціальні шаблони і в друкарні, ми стали робити лише такі конверти. Необхідні надруківки готували спочатку отим гутенбергівським способом, а потім уже в друкарні. Це були конверти різних форматів і типів. Так вони ввійшли в обіг серед усіх, хто був коло «Імпрези». Потім пізніше якось ці конверти потрапили до рук викладачів школи CooperUnion в Нью-Йорку, і свідки переповідали, що їх представляли як зразки сучасної стильової поліграфічної мануфактури, ілюструючи ними сучасні тенденції у поліграфічному дизайні. Весело було почути про це, знаючи, що в певні періоди половина

Коли готувалась третя «Імпреза» (1993), афіша монтувалась з підручних поліграфічних матеріалів як колаж, що надавався до швидкого, дешевого, і простого технологічного друкування. На ходу вирізалась ножицями з клаптів аркушів растрів-тангірів велика трійка, домонтовувався з уже відксереного в необхідному масштабі напис про виставку в звичному шрифті і з чорного паперу теж вирізався півник, що став впізнаваним знаком. Все це наклеювалось на половині аркуша паперу і тут же пускалось на фотокопію. Через відсутність якісного паперу повністю було дотримано «конструктивістського мінімалізму», притаманного багатьом речам в «Імпрезі».

Хоча унікальними технологіями для цього часу була ксероксна техніка чи розмноження на ризографі, а поліграфічна якість продукції, тим паче її дизайнскладова були невисокими, все ж відмітимо появу в Івано-Франківську унікальних часописів в 1990-х роках, що разом із новими тенденціями в літературному процесі, знаменувало собою доволі яскраву сторінку дизайну періодики України. Нова генерація журналів вражала не лише новаторськими текстами, новими іменами в літературі, а й ідеями та концепціями часописів. Видання, як правило, представляли певні літературні кола і не претендували на завоювання всього вітчизняного ринку, проте окремим з них вдалося стати виданнями національного значення. Одним із таких видань став «Четвер» – літературно-мистецький журнал концептуального спрямування, за визначенням його фундаторів – часопис «тексту і візії», що виник як одне з явищ «станіславського феномену». Заснований у 1989 році Ю. Іздриком, А. Селюхом і П. Турком, які й увійшли до первісного складу редакції, часопис став знаковим в історії розвитку сучасної літератури завдяки кільком чинникам, зокрема, декларації маніфесту постмодернізму, яка була оприлюднена у другому випуску і відкриттям нових явищ в літературі кінця ХХ століття та оновленню концепції журналотворення. Основній концепції підпорядковувалось і художнє оформлення видання, до творення якого залучались художники-постмодерністи – Ростислав Котерлін, Анатолій Звіжинський, Мирослав Король, Мирослав Яремак, Юрко Кох та ін. Відзначимо, що перші числа часопису за своїм дизайнерським вирішенням були наближені до стилю «самвидаву» – широко використовувався дешевий жовтий друкарський папір (скоріше за все, як єдино доступний), шрифт свідомо імітував друкарську машинку, часто бачимо слова, домальовані кульковою ручкою чи олівцем; принти, що використовувались в оздобленні часто були відбитками побутових інструментів та підручних матеріалів – розвідних та замкових ключів, уламків грамплатівок, пір'їн тощо. Найчастіше ці графічні атрибути

---

працівників художнього музею сиділа днями і фальцювала і клеїла вручну ці артефакти, а інший майстер друкував на них ночами отих півників. Попри всю тиражованість цих речей, гадаю, вони вже можуть бути раритетними.

використовував у своїх роботах Мирослав Король. Крім ілюстративного оформлення, постмодерні прийоми використовувались авторами і у візуалізації основних текстів: «Станіслав: туга за несправжнім» (Плерома, число 1-2 за 1996 р., с. 21-33) Юрка Іздрика та «Час достиглого каміння» Мирослава Короля, що працювали у жанрах «візуалізації тексту» та «поезюмаларства». На думку Володимира Єшкілева, часописи «Четвер», житомирський «Авжеж!», та львівській «І» знаменували появу «нового журнального мислення» в Україні.

Після першої хвилі інтелектуальних часописів 90-х років, Україну, а разом і західні області захопила друга хвиля популярних, розважальних та «глянцевих» журналів 2000-х. Технічно це було пов'язано з переходом на цифровий друк, приведенням до єдиного знаменника текстового та ілюстративного матеріалу. Економічна доцільність друку довільними форматами і малими накладками (чого не було в попередній період) створили умови для операційного простору, що синтезував окремі види графічної діяльності у єдиний вид – поліграфічний дизайн. Основним стимулом появи численних видань нового століття були комерційні цілі, рідше «модна ініціатива», тож не дивно, що найбільший тираж мали видання, де розміщувались комерційні оголошення – газета «Анонс-контракт», тощо.

Видання орієнтувались на широке читацьке коло, тож були менш вибіркові у питаннях дизайну. Поліграфія перших років ХХІ ст. часто рябить непродуманими та не уніфікованими принципами верстки: шрифти каліграфічні, приправлені фоновими ефектами, кольоровими контурами, ефектами 3D і т. ін. Система ГОСТів уже була ліквідована, натомість культура комп'ютерного набору зловживала запозиченнями, експлуатацією різномірних стилів, послуговувалась легкими рішеннями, що приносять добрі комерційні результати, перетворюючись на кітч.

Велике значення у розвитку поліграфії відіграли нові західноукраїнські видавництва – «Лілея» (м. Тернопіль), «Лілея-НВ» (м. Івано-Франківськ), «Світло і тінь» та «Гердан-Графіка» (м. Львів). Їх господарська діяльність від початку базувалась на повному поліграфічному процесі, що включав до друкарські розробки та друк, брошурувальні роботи. Починаючи з вивчення та розповсюдження ком'ютерної техніки, перших графічних редакторів, засновники цих фірм велику роль приділяли конкурентоспроможності своєї продукції, зважаючи на західний ринок. У наступні роки кількість підприємств зросла, засновані дочірні підприємства. Частина видавництв згодом відійшла від основної діяльності, зосередившись на послугах друку. Інші – створили власний стиль видавництва, що тепер став загальнонаціональним брендом і легко впізнається на культурних атракціях як в Україні, так і за межами краю.

Івано-Франківське видавництво сучасної української літератури – «Лілея-НВ» Василя Іваночка засноване 14 жовтня 1995 році при Українській скаутській організації «Пласт», утворене від тернопільської «Лілеї» Мирослава Павловського. Як зауважує сам Іваночко, видавництво народилось не скільки з економічного розрахунку, як із великої мрії пластуна

– бути корисним своєму народові. Сьогодні це одне з найбільш титулованих видавництв сучасної української літератури, що неодноразово отримувало нагороди в різних номінаціях під час найпопулярнішого в Україні Форуму видавців у Львові. Іваночко першим надрукував твори Андруховича, Прохаська – вивівши цих авторів із рангу «регіональних». Першим обладнанням «Лілеї-НВ» були чеські офсетні машини «Romajog», серед принципів позицій – відсутність російськомовного друку.

З-поміж інших видавництв «Лілею-НВ» відрізняє особлива ексклюзивність видань, і не тільки за рахунок оригінальності тем, а й поліграфічного виконання. Ностальгійний стиль її обкладинок належить фаховому дизайнеру, студентці одного з першого наборів художньо-графічного факультету тоді ще Івано-Франківського Педагогічного інституту, випускниці Львівської академії друкарства – Олені Рубановській.

Отже, сьогодні видавничу справу розглядаємо як складну взаємопов'язану систему, що залежить від основних елементів: замовник – автор – видавництво – система маркетингу – споживач. Одночасно кожен з цих елементів узалежнений від бюджету, виробничих умов, технічного оснащення, кадрового ресурсу, а коли говорити про розвиток дизайну в цій галузі, то питання фаховості є одним з пріоритетних. Але, як переконались, початки розвитку західноукраїнського поліграфічного дизайну залежали не лише від законодавчих, економічних умов – вони насамперед обумовлювались системою культурних чинників, народились із великих мрій та великого ентузіазму, часом авантюризму та бажання заробити шалені гроші. Цей період відзначений найцікавішими типографічними та поліграфічними експериментами, що попри низьку спроможність комп'ютерної техніки мали велику долю ручної праці, швидкими змінами технологій та рівнем якісного зростання самоосвіти перших дизайнерів.

#### **Література:**

1. Афонін О.В. Національна книга / О. В. Афонін // Друкарство. – 2005. – № 3-4 . – С. 28-31.
2. Афонін О.В. Проблеми книговидання України в контексті розвитку громадянського суспільства / О. В. Афонін, Г. І. Глотова // Українська академія друкарства. Наукові записки: Наук.-техн. зб. – Л., 2004. – С. 152-154.
3. Боженко О.М. Використання науково-технічного потенціалу для розвитку національного книговидання / О. М. Боженко // Українська академія друкарства. Наукові записки: Наук.-техн. зб. – Л., 2003.– С.157–159.
4. Броніцька Т. Видавнича діяльність України / Т. Броніцька // Вісник книжкової палати України. – № 6. – 2006. – С. 11-14.
5. Гламазда М. Джерела національного друкарства / М. Гламазда // Слово Просвіти. – 2003. – № 46. – С. 3.
6. Євтушенко І. Мистецтво друкарства в Україні / І. Євтушенко // Мистецтво та освіта. –2003. – № 2. – С. 28-40.
7. Забужко О. "Те ,що зробила українська держава з українським книгарством, можна назвати геноцидом ...": Про сучасне книгарство / О. Забужко // Слово Просвіти. – 2005. – 31 трав-6 черв. – С. 10.
8. Імпреза. Спогади і рефлексії. Анатолій Звіжинський[Електронний ресурс]. – Режим доступу:[www//zbruc.eu/node/14286?page=2](http://www.zbruc.eu/node/14286?page=2)



9. Ісаєвич Я. Українське книговидання: Витоки. Розвиток. Проблеми / Я. Ісаєвич. – К.: Либідь, 2005. – 515 с.
10. Копистинська І. Вітчизняне книговидання очима видавців / І. Копистинська // Друкарство. – 2006. – № 2. – С. 30-33.
11. Спогади учасників [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://marginesygal.denfilm.com.ua/бієнале-impresa-історія/спогади-учасників>.
12. Станіславівський феномен [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-ps.htm>
13. Пушак Г. І. Внутрішньо - і позакомплексні зв'язки систем видавничо-поліграфічного комплексу / Г. І. Пушак // Соціально-економічні дослідження в перехідний період. Економічні проблеми розвитку виробництва та інноваційної діяльності. (Щорічник наукових праць). - Львів, 2000. - Випуск ХІХ. - С. 314-321.

*Автор останавливається на моменте зарождення в Івано-Франковске в конце 90-х гг. ХХв. новой культурной среды, что повлияло на развитие современного дизайна полиграфической продукции. Этот период, несмотря на все трудности экономического бытия, стал определяющим для ситуации культурной «открытости» региона, изменения эстетических стандартов и художественных координат. Среди главных аспектов рассматривается влияние международного биенале «Импреза», его кураторов, деятельность издательства «Лилія-НВ».*

**Ключевые слова:** *Івано-Франковск, 90-е гг. ХХ в., дизайн полиграфической продукции, биенале «Импреза».*

*An author affects the question of creation in Ivano-Frankivsk at the end of 90th XX item of cultural environment, which entailed to the newest design of polydiene products. This period without regard to all complications of economic existence became prominent for the situation of cultural "openness" of region, that stipulated the change of aesthetic standards and artistic coordinates. Among main aspects influence of international bienale of "Impreza", personal role of his counsels, activity of publishing house "Lily-NV", is examined.*

**Key words:** *Ivano-Frankivsk, 90th years of the XX century, design of polygraphy, bienale of "Impreza".*

**Ольга Бенч,**  
доктор філософії (PhD, Art), народна  
артистка України, професор Ружомбергського  
Католицького університету,  
м. Ружомберок (Словаччина)

## **ДИДАКТИЧНІ ПРИНЦИПИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА: МЕТОДИКА РЕПЕТИЦІЙНОЇ РОБОТИ ПАВЛА МУРАВСЬКОГО**

*У статті проаналізована методика роботи з хором видатного диригента ХХ–ХХІ ст Павла Муравського. Він є творцем власної хорової школи. Його методику продовжують його учні.*

**Ключові слова:** диригент, хор, педагог, дидактика, методика, Павло Муравський.

Один з найоригінальніших і найталановитіших українських хорових диригентів Павло Муравський ввійшов в історію хорового мистецтва ХХ–ХХІ ст. передусім завдяки тому, що створив власну концепцію інтерпретації як класичних, так і фольклорних зразків національної музики в академічному хорі. Його плідна, талановита праця була відзначена численними державними нагородами: він – Народний артист України, професор, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка, лауреат премії ім. В. Вернадського, Кавалер відзнаки Президента Ордену “За заслуги” II ступеня, Ордену Святого Володимира.

Упродовж життя Павло Муравський явив усім нам органічну цілісність своєї особистості як митець, педагог і громадянин. За 75 років творчої діяльності на ниві української хорової культури цей митець витворив свій виконавський стиль. Як педагог сформував цілу хорову школу. Як громадянин завжди залишався відданий ідеї високого мистецтва, своїй національній культурі. І жодні проминуші ідеологічні чинники не змогли вплинути на сутність митця. Він жив і творив у будь-яких умовах, утверджуючи істинне в мистецтві, тим самим засвідчуючи його позачасовість. Своєю натхненною працею і творчим життям Павло Муравський створив глибоко національний культурний феномен — *хор Муравського*, який за своїм мистецько-педагогічним значенням у хоровій культурі набув масштабів хорової школи. Творчим осердям *хору Муравського* був індивідуальний художній стиль, що яскраво вирізняло постать митця в хоровій культурі ХХ–ХХІ ст. і завдяки якому слухач упізнавав його з перших звуків. Методика репетиційної роботи Павла Івановича мала цілу систему правил, якими він керувався сам і на яких виховував майбутніх диригентів. Усі ці правила він зводив до терміну *вузлики*. Отже, подаємо *вузлики на пам'ять* диригентам від Павла Муравського:

1. Найважливіша і найважча робота при підготовці хорового твору — це вміння провести *хорову технологію*. Вона потребує від диригента знань

про найважливіші компоненти хорової звучності. Ця робота вимагає від диригента і співаків більшого часу й терпіння. Але вона закладає міцну співочу основу і виконавську культуру. Мистецька практика підтверджує, що ті твори, які вивчені за цією методикою, довго зберігають свій високий рівень. І навіть після тривалої перерви, коли твір було вилучено з репертуару, при поновленні в програмі він зберігає якості останніх репетицій. Після того, як відпрацьовано хорову технологію, для диригента залишається легша робота — інтерпретація хорового твору.

2. Усі складні інтонаційні, ритмічні, динамічні й інші виконавські елементи диригент має перевіряти на собі. Він мусить не раз і не двічі проспівати всі хорові партії, бо там, де складно для диригента, там важко і співакам. Наприклад, композитор у своєму творі позначив: *крещендо* і *димінуендо*, а це не означає, що їх треба виконувати саме із зазначеного місця. Диригент, проспівуючи хорові партії, знаходить найвигідніші для мистецького виконання місця. І тому початок *крещендо* або *димінуендо* може мати свій початок раніше або пізніше, ніж визначив композитор.

3. Вивчення твору, кожної хорової партії слід проводити акапельно, без музичного супроводу. Це дає можливість навчити хор вокально точно інтонувати, а також розвиває відчуття єдиного академічного тембру та інших елементів хорової звучності.

4. При вивченні хорових партій не потрібно співати інтервали як мелодію, а треба співати, враховуючи вокальну інтонацію кожної ноти. Частина нот необхідно інтонувати гостро, а частину глухо. Коли мелодія рухається вниз, то обов'язково за інерцією понижуватимуться діатонічні півтони й малі терції. Якщо диригент знає про це, то він відповідно реагуватиме в ті моменти.

5. Якщо у співі ви відчуваєте постійну звукову протяжність, звукову «нитку», це означає, що ви співаєте вокально. Диригент повинен навчити хор співати *вокальним звуком* (термін Муравського), який залежить від стану й положення діафрагми. Голос і культура співу розвиваються тільки при середній динаміці, на основі кантиленного звучання, без акцентів, протягуванням кожної довшої ноти після коротшої. П. Муравський часто каже: аби досягти плавності звукової лінії, необхідно уявляти, ніби ти «намотуєш звукову нитку на клубок». Він дуже часто й диригує за таким принципом. А коли хор співає скороченими нотами та ще й з акцентами, то він співає *розмовним звуком* (термін Муравського). *Розмовний звук* при *крещендо* стає крикливим, грубим, неприємним, а при *димінуендо* — обривається. Аби запобігти крикливому, різкому звуку при великій динаміці, треба пильнувати, щоб діафрагма завжди була міцніша за силу звуку.

6. Кожен співак, який не володіє кантиленим співом, не може вважатися професіоналом, і диригент-хормейстер, який не в змозі навчити кантиленного співу співака або групу співаків, теж не може вважатися професіоналом. Навчити здатен тільки той диригент, який сам володіє високою співочою культурою

7. Для кантиленного співу необхідна ритмічна повноцінна витримка кожної ноти. Якщо нота недоспівана, то наступна за нею нота прозвучить з акцентом. А якщо нота повністю витримана, але перехід на наступну ноту буде повільний, то відбудеться стихійна затримка темпу, Щоб не допустити цього, треба повністю витримувати довжину нот і швидко (удвічі швидше темпу) переходити на наступну ноту. Багато шкодять повноцінності мелодії приголосні звуки, які замикаються швидше ніж потрібно і скорочують її звучання. П.Муравський каже, що приголосні звуки (*б, в, г, д, н, м, л*) завдають великої шкоди, якщо за ними не пильнувати, вони ведуть до *замикання звуку*. *Замикання звуку* виникає тоді, коли співак при співі вимовляє приголосні звуки швидше, ніж це потрібно. У цих випадках звук обривається, з'являються шпарини, і звук уже не може тягнутися. Муравський каже, що *замикання звуку* породжує «куций, різаний спів». Приголосний звук завжди має «сісти» на голосний, який повинен повністю визвучати.

8. Для кантиленного співу й наповненого, насиченого звучання дуже важливо навчитися володіти *діафрагмою* і *диханням*. При співі діафрагма завжди мусить бути у підтягнутому положенні, наче натягнута гума. Під час виконання нюансів діафрагма весь час у русі, на димінуючо вона трохи піднімається й пом'якшується, а на кресендо зміцнюється. Діафрагма змінює своє положення при зміні динаміки від *форте* до *піано*, а також при плавному переході на далекий інтервал, тому нею треба вміти користуватися. Цією навичкою зобов'язаний володіти диригент і в процесі практичних занять передавати її співакам. Дихання завжди треба брати удвічі швидше того темпу, в якому звучить музика. Коли дихання припадає перед тактовою рисою, то його треба брати майже на тактовій рисці, швидко, щоб не спізнитися з першою долею і не затримати темповий рух твору.

9. Коли рахунок у хоровому творі йде на 3/4, то третя доля завжди скорочується, треба пильнувати і протягувати її майже на тактову риску, після чого дихання брати спокійно, але коротко. А коли рахунок йде на 4/4, то необхідно протягувати третю й четверту долі. Таким чином, диригент досягає повноцінного кантиленного звучання. У хоровому творі М. Леонтовича «Щедрик», де рахунок йде на 3/4, Муравський пояснює: «"Щедрик" — не танець, "Щедрик" — пісня. Ви не повинні на словах "щедрик-ще-дрик" укорочувати останню чверть, її треба виспівати до кінця, аж на тактову риску. А коли ви співаєте останнє "ластівочка", і так ліниво розтягуєте останні склади, то виходить, наче ластівочка летіла, летіла і вже не мала сили далі летіти та й сіла... А вона ж прилетіла з доброю звісткою — радість принесла! Тому тут треба до кінця зберігати звукову пружину й енергію співу».

10. Для розвитку дихання й кантиленного співу дуже корисно під час співу кожен коротку ноту після довшої ще скорочувати, а довгу після коротких співати ще довше. А для зберігання рівного темпу необхідно після закінчення фрази чи окремої ноти переходити на наступну дуже швидко, без

акцентів. Раціонально використовувати взяте дихання, щоб мати можливість на одне дихання проспівати якомога більше нот у кантиленному характері.

11. Рівень професіоналізму співака визначається рівнем хору, в якому він співає. Співак у хорі високого класу постійно творчо зростатиме. Співак з гарними вокальними даними в хорі з низькими творчими можливостями залишається на рівні того колективу, в якому співає. Співак, який часто переходить з одного хору до іншого, завжди залишається на рівні гіршого хорового колективу.

12. Професіоналом-хормейстером може бути тільки той, хто вміє при розучуванні хорового твору провести інтонаційну хорову технологію всіх хорових партій і досягти академічного звуку. В іншому випадку він залишиться диригентом, який вміє красиво диригувати за схемами під рояль, але такий рівень не сприятиме піднесенню хорового мистецтва. А в концертних виступах його хор матиме успіх тільки серед невідготовлених слухачів.

Спосіб мислення Муравського виявлявся через вербальне тлумачення результатів його духовної практики і ніс в собі глибинні архетипи української мовної культури, тим самим підсилюючи виразові засоби характеру виконання. Спостерігаючи практичні заняття хорового класу Павла Муравського завжди виявляєш низку нових понять, якими він позначав конкретні виконавські реалії чи засоби виразності. У процесі репетиційної роботи П. Муравський дуже рідко користувався поширеною термінологією, яка вживається у хорознавстві. Деякі поняття він зовсім не застосовував до хорового співу, натомість запроваджував свої: *вокально-мистецька інтонація, ритмічна та інтонаційна інерція, лад у співі, співочі конуси, замикання звуку, розмовний звук* та ін. Наприклад, поняттям *стрій* Павло Іванович ніколи не користувався, натомість підтверджував своє розуміння результату живого звучання різними висловами. Ось один із них: «Співати треба так, щоб був Лад у всьому, і жити треба так само». Показовий той факт, що П. Муравський поза живим звучанням, тобто поза репетиційною роботою, ніколи не пояснював сутності своїх висловлювань. Вони виникають у нього лише на практичних заняттях, як реакція на результат живого хорового співу, або як прагнення зреалізувати з хором те надзавдання, яке він з першої хвилини репетиції ставить перед хором.

Павло Іванович чітко розмежував поняття *хоровий клас* і *диригентська техніка*. Він розглядав хоровий клас як лабораторію для плекання високих взірців співу. Цей взірець студенти мають перейняти, аби потім у своїй практиці продовжувати традицію свого наставника. Павло Іванович вважав, що всі хорознавчі предмети, які засвоює студент у процесі навчання, повинні впливати із специфіки практичної роботи в хоркласі. На практичних заняттях у хоровому класі студент отримує безпосереднє знання про найважливіші компоненти хорової звучності – інтонацію, тембр, динаміку, агогіку, темпоритм, образну драматургію твору.

Муравський був переконаним переконаний, що диригентська техніка, яку студенти опановують у консерваторії, необхідна для концертного

виконання твору, для розкриття художнього образу. Але цьому передую складна робота з хорової технології, аби твір відповідав високим мистецьким вимогам. Тому на репетиціях техніка диригування може не тільки допомагати хоровому співу, але й перешкоджати. Це буває під час репетицій, коли співак пильнує за рукою диригента. В той час завжди, в ауфтактах, у кінці окремих нот звук «стягується» й створюються *звукові конуси*, від яких музична фраза скорочується і втрачається кантилена. І тому закінчення фраз і окремих нот має бути не за рукою, а за звучанням музики, тому на репетиціях треба менше тактувати руками, а більше тягнути звук, і цю звукову нитку диригент повинен відчувати в руках.

Як правило, технологія диригування в класі зводиться до систематизації технічних прийомів. Робота з техніки диригування – це різноманітні графічні зображення рук диригентів, положення ніг і тулуба. Вони детально описують, як дати ауфтакт, як показати форте, піано, крещендо, димінуендо, як тримати паличку і як диригувати без неї тощо.

Чи можливо в диригуванні розробити методіку, аналогічну до методіки навчання гри на фортепіано, скрипці або співу? Багато диригентів вважають, що це не лише неможливо, але й шкідливо. Наше мистецтво більшою мірою обумовлене специфічними ознаками, ніж будь-яке інше виконавство. Можна бути чудовим піаністом, композитором чи будь-яким іншим виконавцем, але не мати тих невлених якостей таланту, завдяки яким тільки одиниці стають диригентами-хормейстерами.

Павло Муравський був переконаний, що динаміку руху музики неможливо передати за допомогою статичних схем, які фіксують якийсь один момент із цілісного процесу руху музики. Поза результатом звучання, тобто живим процесом, технологія перетворюється в суму статичних моментів. Мануальна техніка і її правильний розвиток повністю залежать від практичної основи живого спілкування з хором. Техніка має розвиватися на живому звучанні творів різного характеру й стилю, коли учень відчуває нерозривну єдність між своїм виконавським наміром, технічними прийомами й результатом, тобто вловлює застосування того чи іншого прийому.

Немає необхідності витратити час на вивчення тих речей, які є природними для людини. Природними є рухи рук для здібної людини. Для обдарованих учнів мануальна техніка не є важкою, її легко засвоюють за короткий період. Вправи, відірвані від звучання, тобто «чіткі схеми», «удар рукою», «відбиття» стають наслідком механістичного мислення. Відчуттям ауфтакту володіють лише деякі особливо обдаровані люди. Якщо цієї властивості немає, навчити її неможливо. Можна виправити недоліки слуху, ритму, але не відсутність відчуття ауфтакту. Для педагога праця з такими учнями стає марною втратою дорогоцінного часу. Цим, властиво, і пояснюється відмова Павла Івановича вести техніку диригування, яку останніми роками запровадили як спеціальність, занедбуючи тим самим основу виховання диригента – хоровий клас. Краще навчати майбутнього диригента у хоровому класі майстерності співу, ніж витратити час на техніку

диригування для випадкового студента. Показник, за яким судять про талант, – це репетиційна робота, манера вивчення твору.

Павло Іванович завжди переконував :

- «Студент за чотири роки навчання в музичному училищі і п'ять років у консерваторії достатньо опановує техніку диригування, вивчає чимало творів великих форм і значно менше малих, суто хорових. За цей період студент звикає до праці в класі під рояль настільки, що коли надходить пора готувати свою випускную програму, то все те, що студент набув за роки навчання в класі, він застосовує на репетиціях із хором колективом. А це не забезпечує йому творчого успіху, бо робота з хором має свої особливості. Техніка диригування під фортепіано (коли грають два концертмейстери) і техніка за пультом з хором мають свої відмінності. Наприклад, за фортепіано, на динаміці форте студент диригує сильним і великим жестом, а з хором розучувати твір потрібно тільки на малій динаміці й м'яким лаконічним жестом. Під фортепіано студент чітко диригує написаний розмір, а з хором успішно диригуватиме тоді, коли рука протягує вокальний звук. Диригент, тактуючи схеми перед хором, не тільки не допомагає в звучанні хору, а навіть шкодить. Під фортепіано сильні й слабкі долі тактів звучать, не змінюючи загального характеру, а в звучанні хору слабкі долі послаблюють рівність звуку. А це шкідливо впливає на мистецьке виконання. Диригент, який про це знає, може запобігти такому «лиху». Він повинен не просто тактувати слабкі долі, а протягувати їх дуже «скупим» жестом, тоді всі ноти звучатимуть повноцінно і професійно. Диригувати на репетиціях найкраще лаконічним жестом, менше тактувати, а більше протягувати звук. Техніка диригування потрібна вже для концерту. Але щоб хор мав усі необхідні мистецькі переваги на сцені, мусить бути дуже детально проведена «чорнова робота». При такій роботі потрібно менше працювати руками, а більше слухати звучання хору».

- «Перевага хорових диригентів над оркестровими полягає в тому, що диригенти хорів повинні володіти вокальною інтонацією і вмінні створювати в хоровому звучанні єдиний хоровий академічний тембр. Між диригентами хору і оркестру спільною є лише техніка диригування. Усіх хорових диригентів можна поділити на три групи: *диригенти, які розмовляють, диригенти, які махають, і диригенти, які диригують.* Диригенти-розмовники дуже гарно і довго пояснюють, як потрібно співати, але хор від цього не зазвучить. Диригенти-махальники дуже темпераментно, енергійно розмахують руками, але хор теж не звучить. І лише справжні диригенти, які працюють над хоровою технологією, в повному обсязі, тобто можуть природно поєднати звуковий і художній компонент, мислять його в єдності, досягають професійного результату. Ці диригенти вміють поєднувати працю над технологією з працею над художніми образами. Обидві ці сфери пов'язані так, що мистецький рівень твору визначається технологічною сферою, яка в хоровому співі є найскладнішою й найвідповідальнішою».

- «Велике значення для роботи з хором має темп, у якому диригент проводить репетицію. Про це студенти теж не задумуються на уроках з диригування. Протягом багатьох років мого спостереження я звернув увагу на те, що студенти-випускники працюють із хором на репетиції по-різному, одні дуже швидко розмовляють, намагаються вплинути на співаків, але не досягають потрібної мети. А інші, навпаки, свої зауваження роблять дуже повільно, що теж не на користь репетиції. Можна зробити висновок: занадто швидка робота не дає можливості співакам усе зрозуміти, вони втрачають увагу й стихійно порушують творчу дисципліну (розмовляють, крутяться то-що), а дуже повільна робота, навпаки, втомлює співаків, вони розслаблюються, зникає зацікавленість. Думаю, що найкращий спосіб проведення хорової репетиції – це середній темп, в окремих моментах – з прискоренням або сповільненням. У музичних закладах України існує незрозуміла практика – оцінювати успіхи студентів диригентсько-хорового факультету лише за технікою диригування. Аби бути справедливим, слід сказати, що для студента хорова робота важливіша, ніж техніка диригування. Якщо цього становища не виправити, то студенти надалі ставитимуться до хору як до чогось другорядного, додаткового. Хочу зазначити, що чудовими диригентами ставали насамперед музиканти, які вийшли з прекрасного хору чи симфонічного оркестру і які спеціально не займалися технікою диригування»<sup>4</sup>.

Методика Павла Муравського, в основі якої лежить дуже детальна робота над хоровою технологією, перегукується також з методикою роботи іншого геніального диригента – Стефана Турчака над інтонацією із симфонічним оркестром. (Стефан Васильович Турчак(1938—1988) — видатний симфонічний і оперний диригент, головний диригент Державного симфонічного оркестру України (1963—1967, 1973—1977) і Державного академічного театру опери та балету ім.Т.Шевченка (1967—1973, 1977—1988). Народний артист СРСР, лауреат Державної премії України ім.Т. Шевченка та Державної премії Грузії. Його ім'я носить міжнародний конкурс диригентів і школа мистецтв у Києві).

Павло Муравський завжди практикував у «Трембіті» й «Думці», а згодом у студентському хорі музичної академії індивідуальний спів хорових партій. Цей метод завжди викликав великий спротив у співаків хору. Такий метод був притаманний і С.Турчаку і його теж не сприймали артисти симфонічного оркестру. Стефан Васильович про специфіку своєї репетиційної роботи писав: «... Я репетиції проводжу не методом програвання, а детальною роботою над кожною нотою, над кожною фразою. Це дало свої результати. Оркестр почав набагато стройніше грати, з'явилися нюанси, почуття ансамблю... Це вимагає дуже великої, наполегливої праці кожного із нас, це явно деяким не подобається, і виникають маленькі інциденти... Нещодавно був такий випадок на репетиції. Грали «Гражину» Лятошинського. Напередодні запропонував віолончелям вивчити назавтра

---

<sup>4</sup>Роздуми Павла Муравського. Домашній архів автора книги.



цю цифру. Це явно їм не сподобалося. Я сказав усім, що буду перевіряти всі складні пасажі щодня у кожного музиканта і щоб тоді на мене не гнівались. Продовжую репетицію, доходжу до перших скрипок, і вони не можуть чисто заграти... Тов. Басов, що грає на перших скрипках, говорить, що я з ними працюю, як із самодіяльністю, а я їм відповідаю, що буду працювати з ними таким методом до тих пір, поки не буде викорінена фальшива інтонація, нестійкий ритм, з'явиться почуття ансамблю... На такій позиції буду стояти Ціле своє життя, *тому що ми служимо музиці, а не музика нам*. Скільки треба, то прикладу своїх зусиль, аби ми всі служили *святій музиці*»<sup>5</sup>.

Павло Муравський, ставши перед хором, завжди налаштовував себе на абсолют: «Коли я працюю, для мене не існує нічого й нікого..., існує тільки сама музика»,— зізнавався завжди Муравський. Він творив за принципом: велике живе у малому, фокусуючи всі хорові голоси в одну *чисту звукову точку*, від чого посилювалася чистота і краса співу. Тут жила не абстрактна любов до співу, а конкретна любов до одного звуку: «Якщо ти хочеш стати хормейстером, ти повинен полюбити один чистий звук, одну чисту ноту. Тоді ти полюбиш усе»,— вчив Муравський. Але цей звук, ця одна нотка має бути чиста, як сльоза. Людські голоси, вібруючи у цій *чистій звуковій точці*, налаштовують слухача на Всеєдину гармонію, від цього в людську душу прибуває радість і лад. Така організованість у співі є виявом не зовнішньої згуртованості людей, а їхньої внутрішньої налаштованості на гармонію, їхньої світоглядної зорієнтованості на ідеальне. Тому хор у нашій культурі є суспільним модулем, у якому діють ладотворчі, культуротворчі принципи. А налаштувати цей людський музичний організм на цілісне звучання може тільки видатна особистість. Саме такою видатною особистістю в українській музичній культурі залишається творчість і життя Павла Муравського.

*В статье проанализирована методика работы с хором выдающегося дирижера XX–XXI вв. Павла Муравского. Он является создателем собственной хоровой школы. Его методику продолжают его ученики.*

**Ключевые слова:** дирижер, хор, педагог, дидактика, методика, Павел Муравский.

*The article analyses the choral techniques developed by an out standing conductor of 20-21 centuries Pavlo Muravskiy. He is the creator of his own choralschool. His methodology is continued by his students.*

**Key words:** conductor, choir, teacher, didactics, methodics, Pavlo Muravskiy.

---

<sup>5</sup>Лист С. В. Турчака до М. Ф. Колесси. Київ, 10 березня, 1965 р.// Музика, 1993.— № 3.— С. 23.

**Богдан Бойчук,**  
кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач  
кафедри образотворчого і декоративно-прикладного  
мистецтва та реставрації ДВНЗ «Прикарпатський  
національний університет імені Василя Стефаника»,  
**м. Івано-Франківськ**  
**Олена Білик,**  
здобувач кафедри образотворчого і декоративно-  
прикладного мистецтва та реставрації  
ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
**м. Мукачево**

## ПОХОДЖЕННЯ ГАЛИЦЬКИХ ПЕРЕГОРОДЧАСТИХ ЕМАЛЕЙ

*У статті йдеться про техніку перегородчастих емалей, що вважається вершиною ювелірного мистецтва Давньої Русі. На основі археологічних сакральних джерел зроблено висновок, що Давній Галич у XII-XIII ст. був одним з найбільших центрів емалевого виробництва на Русі.*

**Ключові слова:** археологія, Галицько-Волинська Русь, емаль, енколпіони, колт, мистецтво, розкопки, хрест.

Одним з найбільших досягнень середньовічної ювелірної справи були перегородчасті емалі. Ця надзвичайно складна техніка художнього ремесла з'явилася у Візантії в VII ст., однак її батьківщиною вважають Перську імперію епохи Ахеменідів. Творчий здобуток ранньосередньовічного золотарства дуже швидко знайшов поширення в Давній Русі. Недаремно німецький вчений-технолог, автор «Трактату про різні ремесла», пресвітер Гельмерсгаузенського монастиря Теофіл, який жив у XII ст., перераховуючи країни, що уславилися тією чи іншою майстерністю, на одне із перших місць поставив Русію, відому в Європі своїми емалями та виробами з срібла із черню. Тому вивчення проблеми походження перегородчастих емалей у провідних центрах давньоруської культури не втрачає своєї актуальності.

Питанням поширення емалей на Русі присвятив свої блискучі праці російський вчений Никодим Кондаков – «Історія візантійської емалі» (СПб, 1889 – 1892) і «Руські скарби» (Т. I. – СПб., 1896). Збагативши історію культури Давньої Русі безцінними джерелами, авторитетний дослідник був послідовним грекофілом і всі давньоруські воби, виготовлені в техніці перегородчастих емалей, він відносив до візантійських за своїм походженням.

В середині XX ст. відомі радянські вчені Галі Корзухіна [5, с. 45-54] і Борис Рибаків [19, с. 379-391] достатньо аргументовано довели існування власного виробництва на Русі. Усестороннє археологічне вивчення, здійснене мистецтвознавцем Тетяною Макаровою показало, що до місцевих центрів емальєрної справи зі своїми художніми особливостями і технічними

прийомами слід віднести Київ, Рязань, Володимир і Новгород [11, с. 98-112]. Після того, як Ганна Пескова здійснила на основі зібраних Г. Корзухіною матеріалів найбільш повну класифікацію давньоруських енкалпціонів XI-XIII ст., закономірно виникла робоча гіпотеза про Галич як ймовірно регіональний центр з виробництва хрестів із перегородчастими емаллями [6, с. 179-182]. Нові археологічні матеріали дозволяють розглядати дану наукову проблему не в площині гіпотези, а ставити питання про формування у Галичі художньої школи емальєрної справи із своїм локальним обличчям. Реалізуючи цю першочергову мету в нашому дослідженні ми хочемо встановити, які речі мали й суто візантійське походження.

Першим відомим галицьким виробом, виготовленим у техніці перегородчастих емалей, який став предметом серйозних наукових обговорень, був золотий колт, знайдений археологом Ярославом Пастернаком у 1940 р. на розкопках у княжому Галичі-Крилосі. Колт має форму кошика, корпус якого утворюють дві скріплені між собою золоті вигнуті пластинки у формі півмісяця з прикріпленим до них високим вушком. Він усередині порожній, згори відкритий, довкола має п'ять дірок, у яких були первісно на коротких штифтах маленькі кульки. Висота колта разом з каблучкою – 37 мм, найбільша ширина – 25 мм, вага – 11,70 г [23, с. 4]. Зовні бокові площини суцільно вкриті орнаментальними композиціями, що були виконані в техніці перегородчастих емалей. З обох боків по периметру колт оздоблений двома паралельними рядами квадратиків чорного кольору. Простір поміж ними заповнений трикутниками та маленькими кружечками з хрестиками всередині. Крім чорних квадратів, уся композиція витримана в синьому, червоному і голубувато-білому кольорах. Золотий фон надає всій композиції величній монументальності, витонченої декоративності. Обидві центральні частини колта торбинкового типу. Прикрашені довкола стилізованим геометричним орнаментом та срібними двораменними хрестиками, вони мають дещо відмінні композиційні сюжети. Тому дослідник давньоруського мистецтва Михайло Фіголь зосередив увагу саме на сакральному змісті художнього зображення. «На одному боці в центрі розміщений у колі символ Дерева життя у вигляді хреста з чотирма пагінцями, - описує пам'ятку мистецтвознавець. – Зображення складається з трикутної форми – кореня і стебел, які від нього відходять. Решта площини заповнена безліччю маленьких кружечків з хрестиками. На зворотному боці (посередині) знаходиться подібне зображення Дерева життя у вигляді чотирираменного хреста з пагінцями на кінцях на тлі двох горизонтально розміщених щитків серцеподібної форми. Решта площини заповнена стилізованими рослинним орнаментом у вигляді плетінки спіральних вигнутих пагінців» [27, с. 145].

Сюжет проростаючого пагіння, який символізував зародження нового життя, - вважали автори спільного історико-етнографічного дослідження Вітольд Ауліх і Михайло Фіголь, – був тісно пов'язаний із весільно-обрядовими мотивами [1, с. 81]. Українська весільна обрядовість рясніє словесними й образотворчими чи вишитими зображеннями дерева життя,

зокрема, весільного гільця на короваю. Слід згадати й також насичені шлюбною символікою настінні розписи, витинанки, пісні, в яких мовиться про райське дерево, яке зродило дві ягідочки – молодого і молоду [22, с. 76-77]. «Весільний характер золотих уборів особливо вірогідний, - вважав російський академік Борис Рібаков, - оскільки вся їхня орнаментика безмежно насичена магією родючості, яка виявлена то в подібі жінки, то в образі дерева життя, то у вигляді численних відростків, що займають найбільш центральне місце на колті» [18, с. 95].

Прототипи цих жіночих прикрас походять із Сирії, а от у княжій Україні-Русі в XI-XII ст. жінки їх не носили на вусі, як твердять деякі сучасні дослідники, а біля нього. Прикраси спадали на довгих золотих ланцюжках – ряснах з верхньої частини високого кокошника. Рясна також оздоблювалися зображеннями дерева життя, птахів і відростками рослин, тобто тими ж аграрно-магічними сюжетами, що були і на колтах [20, с. 55-57]. У процесі розкопок Я. Пастернака в давньому Галичі було знайдено матрицю для відтискання з металеві фольги однієї з ланок ланцюжка-рясен [14, с. 234, рис. 70:22].

При встановленні походження унікальної прикраси, Я. Пастернак, не вагаючись, констатував: «Цей прегарний витвір візантійської ювелірної штуки є сьогодні щодо матеріалу – емальоване золото – першим цього роду знаходом на західноукраїнських землях, а щодо орнаментики – не має досі аналогії на всіх українських землях» [14, с. 230].

На основі відомостей з монографії Я. Пастернака дослідники ювелірного мистецтва Київської Русі у повоєнні роки намагалися визначити місце цієї рідкісної пам'ятки художнього ремесла в культурно-історичній спадщині. Зокрема, відомий історик і археолог Б. Рібаков вважав, що: «У стилі орнаментативної колтів ми можемо заважити деякі регіональні розбіжності. Так, наприклад, галицькі колти дуже відрізняються від описаних вище київських. Малюнок там дрібніший, мілкіший, він заповнює всю поверхню прикраси суцільно, тоді як на київських даний лише окремими плямами на золотому тлі» [21, с. 422]. Як бачимо, Б. Рібаков вважав колт «галицьким» не лише за місцем знаходженням, але й за місцем виготовлення.

Дослідниця Тетяна Макарова, яка присвятила давньоруським перегородчастим емалям окрему монографію, визнала: «Галицький колт – єдиний у своєму роді, він випадає із серії давньоруських виробів» [12, с.22]. При цьому вона вказує на близькість орнаментальних мотивів на галицькому колті й хресті преподобної Євфросинії Полоцької, виготовленому в Києві майстром Лазарем Богшею близько 1161 р. Обидва ювелірні вироби зближує мотив хрестиків у кружечках як один з варіантів так званих городків - символу огороженого простору дому, які передають добрі побажання, поширюють їх на оселю людини. До прихильників київського походження емальованого колта з Галича приєднався археолог В. Ауліх [2, с.100].

Івано-франківський мистецтвознавець, М. Фіголь, який, окрім, окрім золотого емальованого колта, здійснив художній аналіз двох елементів від жіночих прикрас, знайдених у давньому Галичі, а також золотого медальйону

із зображенням дерева життя, прийшов до висновку про їх місцеве виробництво [26, с. 142]. Аналогічної аргументації дотримувався професор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Богдан Тимків, який наголошував: «Своєрідне місце серед цих прикрас посідає золотий колт-кульчик з Галича, оздоблений стилізованими геометричним орнаментом та дрібними хрестиками зі своєрідною кольоровою гамою емалі. Я.Пастернак висловив думку про візантійське походження цього виробу. Але знахідки, виявлені останнім часом у Галичі, підтверджують існування місцевого виробництва жіночих прикрас, декорованих емаллями» [25, с. 152].

Прихильники галицького походження виробів з перегородчастими емаллями мали в арсеналі доказів тільки два аргументи: місцезнаходження артефактів на території давнього Галича та високий рівень розвитку ювелірного мистецтва в цьому регіоні у княжу добу. Зауважимо тільки, що на науковій конференції, яка відбулася в Галичі в 1998 р., прозвучав й інший погляд на дану проблему. У короткому науковому повідомленні Роксоляна Прийма-Гаміола висловила припущення, що можливо, золотий колт міг бути виготовлений візантійським ювеліром для руської княжни [17, с. 173].

Розв'язання цієї довготривалої дискусійної проблеми розпочалося після завершення виставки «Слава Візантії», яка відбулася в Метрополітен-Музеї (Нью-Йорк) у 1997 р. Автори каталогу виставки звернули увагу на стилістичну спорідненість декількох ювелірних прикрас із золота, декорованих різнокольоровою перегородчастою емаллю. До них відносяться: грушоподібна підвіска (у каталозі №146 на с. 212-213), шестигранний наконечник скіпетра (у каталозі №175 на с. 249) та енкалпціон (у каталозі №333 на с. 497). На думку американського вченого В.Д. Віксома, всі ці вироби вийшли з однієї спеціалізованої ювелірної майстерні в Константинополі, яка функціонувала в XI – першій половині XII ст. [29, р. 246-247].

Опрацьовуючи матеріали каталогу, науковий співробітник Львівського історичного музею Святослав Терський першим з вітчизняних дослідників зазначив про подібність золотої грушовидної підвіски із галицьким емальованим колтом, який на той час вже перебував у музейній експозиції [24, с.189]. Порівнюючи обидві прикраси, відомий музеєзнавець Львова Ольга Перелигіна зробила висновок: «Цей виріб надзвичайно схожий на нашу пам'ятку: форма, конструкція і технологія виготовлення ідентичні, кольорова гама, композиція і мотиви орнаменту перегородчастої емалі дуже подібні» [15, с. 209].

Таким чином, спільними зусиллями зарубіжних і вітчизняних дослідників було доведено, що галицький колт виготовили майстри найвищої кваліфікації в одній з ювелірних майстерень Константинополя і ця прикраса могла належати до числа імператорських регалій. Однак, завершення дискусії щодо походження галицького емальованого колта зовсім не знімало з порядку денного питання про можливість виробництва перегородчастих емалей в Галичі. Ще в середині 70-х років минулого століття, базуючись на

даних з вітчизняних літописів, дослідниця Т. Макарова висловила припущення про існування емальєрної майстерні в межах Галицько-Волинської землі [12, с. 100]. Правда, на той час з цієї території Русі зовсім не було відомо хрестів з перегородчастими емаллями.

Техніка прикрашування міднолитих хрестів-енколпіїв, декорованих перегородчастими емаллями, суттєво відрізняються від виготовлення золотих виробів. Вона передбачає закріплення емалей одночасно у виїмках, відлитих у виробах, і в припаяних перегородках. В групі енколпіїв, прикрашених перегородчастою емаллю, немає зовсім однакових релігійних екземплярів, що ускладнює здійснення їх класифікації в певні типи. На відміну від золотих і рідше, срібних виробів, які давньоруські ювеліри запозичили безпосередньо від емальювальників Візантії, міднолиті хрести як більш легкі за виконанням могли бути повністю творами місцевих митців.

Виявивши стилістичну спадковість в міднолитих хрестах при хронологічних змінах їх форм, дослідниця Т. Макарова чітко встановила єдину лінію розвитку цієї галузі емальєрної справи із міді. На ранньому етапі, який пов'язаний з періодом розвитку перегородчастих емалей на Русі, тобто з другою половиною XII ст. в київських ювелірних майстернях, де робилися золоті речі з емаллями на замовлення, стали виготовлятися великі прямоконечні енколпії або патрональні релікварії. До нашого часу збереглося три патрональні хрести з перегородчастими емаллями. Основоположники галицького емальєрства були ознайомлені з декоративними мотивами, які застосовували київські майстри, адже практично у всіх виробах, що походять з Галицько-Волинської Русі, використовувався художній елемент – багатоступінчастий хрест на білому фоні, вписаний в ромб. Таку орнаментацию має патрональний хрест із збірки Ватикану [13, с. 166].

Немає жодних сумнівів, що на першому (ранньому) етапі центром виготовлення хрестів з перегородчастими емаллями був Київ, адже географія ідентичних пам'яток пов'язана переважно з Середнім Подністров'ям. Відома дослідниця з Росії Анна Пескова висловила припущення, що, можливо, другим таким центром був Галич, бо, як вона підкреслює, «знахідки на території Галицько-Волинської землі позначені деякими своєрідностями» [6, с. 180].

На другому етапі, з яким, очевидно слід пов'язувати зародження виробництва міднолитих хрестів з емаллями в Галичі, виготовлялися енколпії тієї ж самої форми, що патрональні, але не великих, а середніх розмірів. На території стародавнього Галича-Крилоса у 1993 р. під час проведення сільськогосподарських робіт, за 30-40 м на південний схід від фундаментів Успенського собору, було випадково відкрито унікальний мідний хрест з перегородчастими емаллями. Його детальніший опис зробили львівські археологи Юрій Лукомський і Володимир Петегирич [8, с. 128-131; 10, с. 619-622]. Він чотириконечний, з трохи розширеними кінцями, що завершуються круглими виступами. Кожний кінець верхнього рамена має

кулеподібне завершення, а верхній частково пошкоджений. Розміри хреста: висота – 7,1 см, ширина – 4,1 см.

На лицьовій стулці у середхресті та на кінцях енколпіона вміщено круглі медальйони. Контури медальйонів обведені двома концентричними кругами, в яких зовнішній зберіг в окремих місцях сліди позолоти, а внутрішній заповнений бурою (можливо, зіпсованою червоною) емаллю. У центральному медальйоні знаходиться зображення голови архангела з діадемою на чолі. Його очі, ніс та уста позначені червоною емаллю на світло-рожевому фоні обличчя. У двох бічних медальйонах на синьому тлі нанесена білою емаллю монограма Христа: ІС ХС. У верхньому і нижньому медальйонах на білому фоні виділяються багатоступінчасті хрести з синьої емалі. Поле між медальйонами вкрите орнаментом у вигляді вишивки із синьої, білої та червоної емалі. Краплі червоної емалі прикрашають круглі виступи по кутах рамен, лінія такого ж кольору обрамлює їх краї. Нижнє кулеподібне завершення вертикального рамена та його пошкоджений верхній кінець мають серцеподібні зображення з синьої емалі, всередині яких розміщені невиразні плями зеленого та червоного кольору, а біля їх основи на фоні білої емалі нанесені червоні рослинні паростки.

Нижня стулка має аналогічні чотири круглі медальйони на кінцях хреста, в яких на синьому тлі добре читаються букви, виконані білою емаллю: зліва – Н, справа теж Н (невдало нанесені И, зверху – А, знизу – К. Кути енколпіона зайняті трикутниками, а краї обрамлені лінією червоної емалі. Центр середохрестя заповнений невеликим подібним до вишивки червоним квадратом, вписаним у більш синій квадрат, і разом вони перекриті косим золотистим хрестом, кінці якого виходять із місць перетину рамен. Решта поля орнаментована геометричною «вишивкою» синього та білого кольорів. Так само, як і на лицьовій стулці, круглі виступи на кінцях хреста прикрашені краплями червоної емалі [10, с. 620-621].

На внутрішньому боці нижньої стулки енколпіона відлито заглиблення у вигляді невеликого чотирикутного хреста, з легко розширеними раменами, яке слугувало для переховування святих.

Ще один хрестик (5,2x3,9 см), аналогічний за формою і географічним орнаментом до попереднього, було знайдено на поселенні давньоруського часу (урочище Бозок) в с. Городище Зборівського району Тернопільської області. Збереглася тільки зворотна частина незавершеного виробу, в якій відлиті неглибокі гніздечка, що не були заповнені емаллю. За контуром хреста йде тонка рельєфна смуга, за допомогою якої по кутах перекладин зроблено орнаментальні петлі. Орнамент геометричний: на перетині перекладин короткий косий хрест, на кінцях – круги-медальйони. Всі заглиблення мали заливатися різнокольоровими емаллями. На внутрішньому боці стулки рельєфним валиком виділено заглиблення для зберігання реліквій. Виконано воно у вигляді хрестика (2,0x1,5 см). Автор публікації про цей енколпіон Марина Ягодинська відзначає, що подібні релікварії побутовали в сакральному мистецтві Візантії у VIII-X ст., а його прямим аналогом вважає хрест із княжого Галича [28, с. 175, 181; рис. 2:1].

До галицько-волинських виробів можна віднести ще два прямокунцеві енкалпіони без «слізок». У післявоєнні роки позолочений релікварій було виявлено в літописному Звенигороді [4, с. 118, табл. 11]. Він виконаний в техніці прикрашування міднолитих хрестів з перегородчастими емаллями. Розміри прямораменого енкалпіона: висота – 4,2 см, ширина – 3,2 см. На лицевій стулці зображено Розп'яття з тональним акцентуванням фактури хресного дерева (голубе на темно-зеленуватому фоні). Христос зображений з майже прямим волоссям і з такого ж темною гострою бородою. Ноги на підніжжі передані червонувато-жовтим кольором. Все поле зворотної сторони заповнено узором із багатоступінчастих хрестиків (городків) на світло-жовтому фоні і навпаки. У середхресті жовта восьмипелюсткова розетка з жовтуватого-червоним ромбом в центрі.

За такими технологіями виготовлено мідний хрестик (5,0x4,0см), виявлений в одній із клітей південно-західної лінії оборонних споруд стародавнього Ізяслава в складі скарбу (с. Городище Шепетівського району Хмельницької області) [16,с.27, рис.8:2]. Енкалпіон має прямі, трохи розширені до кінців рамена. Обидві стулки цілком декоровані перегородчастою емаллю, основний візерунковий мотив – традиційні темні городки на світлому фоні. У середхресті лицевій стулці зображена світла 8-пелюсткова розетка в темному крузі і з ромбом у центрі. Зворотна стулка за орнаментальними мотивами надзвичайно близька до енкалпіона із Звенигорода. Все поле заповнено «вишивкою», яку утворює візерунок із синіх городків на світло-жовтому фоні. У середхресті жовта 8-пелюсткова розетка своєю барвою гармонійно сполучається з жовтуватого-червоним ромбом у центрі.

На завершальному третьому етапі розпочалось виготовлення хрестів з перегородчастими із заокругленими кінцями, які мають три «слізки» замість звичайних двох. Їх випуск припадає насамкінець XII ст., про що свідчить масове виробництво зменшених копій у вигляді хрестиків-тільників з емаллями. Разом з тим, дослідники відзначають, що саме в цей час на одному з варіантів Богородичних енкалпіонів із зверненням «Святая, Богородици, помагай», з'являються три «слізки» на бокових кінцях [6, с. 209].

Влітку 2017 р., на протилежному березі Мозолевого потоку від Крилоського городища, в урочищі Юріївське, металошукачем було відкрито хрест-енкалпіон, один з найпізніших давньоруських релікваріїв з перегородчастими емаллями.

Лицьова стулка енкалпіона має заокруглені кінці на раменах з трьома «слізками». У середхресті та на кінцях хреста-релікварія вміщені п'ять круглих медальйонів. Центральний медальйон обведений двома концентричними кругами. На зовнішньому збереглися сліди позолоти, а внутрішній круг заповнений темно-синьою емаллю. У центральному, верхньому, нижньому і бокових медальйонах знаходяться багатоступінчасті хрести з голубої емалі. Вони гарно асоціюються з білизною фону і червоною цяточкою посередині, ніби стулених до купи двох трьохсхідцевих пірамідок. Проміжок між центральним і периферійним медальйонами займає



орнаментальна композиція, яку багато дослідників давньоруських перегородчастих емалей називає «вишивкою». Перший варіант галицької вишивки утворюють чотири трьохсхідцеві і двосхідцеві пірамідки (в російській науковій літературі вони мають назву «городки»), які своїми вершечками звернені одна до одної. Таким чином, гармонійне розміщення пірамідок створювало на вертикальній площині зображення двох видовжених темно-синіх хрестів із маленькими медальйончиками на усіх чотирьох площинах розширених рамен. Разом з тим, проміжки між пірамідками заповнені білою емаллю, утворюють ще один, косий хрест з нерівними, багатосхідцевими боками. Два поля між центральним і боковими медальйонами на горизонтальній перекладені хреста мають ту ж композиційну структуру, що й на вертикальній. Виняток становить тільки форма темносинього хреста з розширеними кінцями, яка є наближеною до квадратної, а також відсутність «медальйончиків» на раменах.

На зовнішній стулці розміщуються аналогічні чотири круглі медальйони на кінцях релікварія, в яких чергуються два типи хрестів: один – з розширеними кінцями, другий – косий, з багатоступінчастими боками, утворені комбінацію із чотирьох трьохсхідцевих пірамідок. Хрест з розширеними кінцями має голубе забарвлення, білі «медальйончики» посередині трикутних рамен і темно-синій емалевий хрестик у місці перетину двох багатоступінчастих перекладин, вкриті білою емаллю.

Середхрестя нижньої стулки позначено косим золотистим хрестом. Внаслідок розміщення між прямими кутами перекладин чотирьох багатоступінчастих темно-синіх хрестиків, майстер виробу отримав великий центральний багатобарвний хрест, який повторенням аналогічних сюжетів переростає в класичну «вишивку». Посередині хрестиків знаходяться вкраплення з білої емалі.

Художньо-стилістичний аналіз виробів з Галича і території Галицько-Волинської землі показує, що утверджуючи єдину лінію розвитку цієї галузі емальєрної справи з міді, яка продовжувалася протягом діяльності двох-трьох поколінь, умільців, місцеві майстри зберігали стилістичну спорідненість і спадковість при хронологічних змінах форм хрестів.

Із всього сказаного можемо зробити певні висновки. По-перше, налагодження виробництва хрестів-енколпіїв у Галицькому князівстві припадає на середину XII ст., а розквіт цього самобутнього підрозділу ювелірного мистецтва спостерігається у другій половині цього ж століття. Випуск дорогих християнських релікваріїв був пов'язаний з утворенням в Галичі єпископської кафедри в 1157 р. Зауважимо, що крупний знавець давньоруського мистецтва, професор Віктор Лазарєв вважав, що майстерні золотих справ формувалися на Русі при митрополичих та єпископських кафедрах, куди запрошувалися грецькі майстри із столиці [7, с. 17]. Всі технологічні передумови для впровадження самостійної емальєрної справи в столиці Галицького князівства були довготривалі і надійно налагоджені. Галицьке золотарство мало вагомий художній досягнення.

У середині XII ст. галицькі умільці оволоділи однією з найскладніших ремісничих спеціальностей – склоробством. У Галичі археологи виявили сліди скловарного виробництва у вигляді тигельків, кусків скла, свинцю та інших матеріалів [3, с. 72]. Хімічний аналіз склоплавильних тиглів показав, що склороби княжого міста володіли значним досвідом і практичними знаннями. Давньоруські майстри-склороби вміло перейшли від використання візантійських смальт, близьких за складом хімічних елементів до емалей, до їх місцевого виробництва, від простого копіювання деяких орнаментальних сюжетів і кольорової гами до нового самостійного галицького трактування сакральних творів.

Обидві знахідки галицьких хрестів з перегородчастими емаллями переконливо засвідчують, що місцем їх виготовлення були монастирські майстерні, де вироблялися різноманітні предмети церковного культу, в тому числі із золота, срібла і міді. В одному випадку релікварій було знайдено біля Святоуспенського кафедрального монастиря, в іншому – біля Святоюрського монастиря княжого Галича. Важливо відзначити, що археолог Я. Пастернак відкрив в урочищі Юріївське в 1941 р., за його словами «цілий промисловий комбінат», до якого входили ювелірна, бронзоліварна, бляхарська, ковальська, склоробна і гончарська монастирські майстерні [14, с. 205].

Широка географія ювелірних виробів, викопаних у техніці перегородчастих емалей, які походять зі всієї території Галицько-Волинської землі, різноманітність світського і сакрального асортименту, більше як півстолітня традиція випуску хрестів-енколпіїв на основі типових технологічних прийомів, композиційних схем, дотримання регіональних орнаментальних сюжетів та стилістики іконографії – все це дає підстави говорити про розквіт емальовальної справи в давньому Галичі в другій половині XII ст.

#### Література:

1. Ауліх В.В. Перегородчасті емалі давнього Галича / В.В. Ауліх, М.П. Фіголь // Народна творчість та етнографія. – 1984. - №3. – С. 81 – 83.
2. Ауліх В. Ковалі золота, срібла і міді давнього Галича / В. Ауліх // Жовтень. – 1987. - №10. – С. 96 – 100.
3. Безбородов М.А. Древнерусские стекла и огнеупорные изделия / М.А. Безбородов // Краткие сообщения Института материальной культуры АН СССР. – М., 1956. – Вып. 62. – С. 68 – 82.
4. Власова Г.М. К исследованию северо-западной части городища летописного Звенигорода / Г.М. Власова, Б.Г. Возницкий // Краткие сообщения о полевых археологических исследованиях Одесского Государственного археологического музея в 1960 г. – Одесса, 1961. – С. 117 – 121.
5. Корзухина Г.Б. О технике тиснения и перегородчастой эмали в Древней Руси XI-XII вв. / Г.Ф. Корзухина // Краткие сообщения Института материальной культуры АН ССР. – М., 1946. – Вып. XIII. – С. 45-54.
6. Корзухина Г.Ф. Древнерусские энколпиионы. Нагрудные кресты-реликварии XI-XIII вв. / Г.Ф. Корзухина, А.А. Пескова. – СПб, 2003. – 432 с.
7. Лазарев В.Н. Михайловские мазанки / В.Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1966. – 272 с.

8. Лукомський Ю. Унікальний хрест-енколпійон із княжого Галича / Ю. Лукомський, В. Петегірич // Матеріали IV Подільської історико-краєзнавчої конференції. – Кам'янець-Подільський, 1995. – С. 128 – 131.
9. Лукомський Ю. Галицький енколпійон. Унікальна знахідка з княжого Галича / Ю. Лукомський, В. Петегірич // Дністрова хвиля. – Галич, 1996. - №21. – 21 березня. – С. 4.
10. Лукомський Ю. Рідкісний енколпійон XII століття із княжого Галича / Ю. Лукомський, В. Петегірич // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Археологічної комісії. – Львів, 1998. – Т. ССXXXV. – С. 619 – 622.
11. Макарова Т.И. О центрах эмалерского дела Древней Руси / Т.И. Макарова, С.А. Плетнева // Славяне и Русь. – М.: Наука, 1968. – С. 98-112.
12. Макарова Т.И. Перегородчатые эмали Древней Руси / Т.И. Макарова. – М.: Наука, 1975. – 135 с.
13. Макарова Т.И. Патрональные энколпионы с перегородчатой эмалью / Т.И. Макарова // Советская археология. – 1976. - №3. – С. 163 – 175.
14. Пастернак Я. Старий Галич. Археологічно-історичні дослідження у 1850-1943 рр. / Я. Пастернак. – Івано-Франківськ: Плай, 1998. – 347 с.
15. Перелигіна О.І. Золотий емальований колт з колекції Львівського історичного музею: історія побутування та атрибуції / О.І. Перелигіна // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд скрізь віки» 12-14 листопада 2014. – К., 2013. – С. 201 – 213.
16. Піскова Г.О. Скарби стародавнього Ізяславля / Г.О. Піскова // Археологія. – 1988. – Вип. 61. – С. 16 – 36.
17. Прийма-Таміола Р. Галицька ювелірна реліквія / Р. Прийма-Таміола // Галич і Галицька земля у державотворчих процесах України. Матеріали Міжнародної ювілейної наукової конференції. – Івано-Франківськ: Плай, 1998. – С. 172 – 173.
18. Рыбаков Б.О. Київські колти і віли-русалії / Б.О. Рыбаков // Слов'яно-руські старожитності. – К.: Наукова думка, 1969. – С. 92 – 103.
19. Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси / Б.А. Рыбаков. – М.: Изд-во АН СССР, 1948. – 792 с.
20. Рыбаков Б.А. Древности Чернигова / Б.А. Рыбаков // Материалы и исследования по археологии СССР. – М., 1949. – Вып. 11. – С. 7 – 93.
21. Рыбаков Б.А. Прикладное искусство и скульптура / Б.А. Рыбаков // История культуры Древней Руси. – М.: Изд-во АН СССР, 1951. – С. 396 – 464.
22. Тарас В. Дерево життя / В. Тарас // Словник українського сакрального мистецтва. – Львів, 2006. – С. 75 – 77.
23. Терський С. Унікальні реліквії з розкопок Ярослава Пастернака повернулися в Україну / С. Терський // За вільну Україну. – 1997. - №113. – 27 вересня. - С. 4.
24. Терський С. Галицько-Волинська держава та Схід (за матеріалами археологічної збірки Львівського історичного музею) / С. Терський // Наукові записки. Львівський історичний музей. – Львів, 2000. – Вип. 9. – С. 179 – 201.
25. Тимків Б. Художні ремесла давнього Галича / Б. Тимків // Галич і Галицька земля у державотворчих процесах України. Матеріали Міжнародної ювілейної наукової конференції. – Івано-Франківськ: Плай, 1998. – С. 149 – 156.
26. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича / М. Фіголь. – К.: Мистецтво, 1997. – 224 с.
27. Фіголь М.П. Історія Галича в пам'ятках мистецтва / М.П. Фіголь, О.М. Фіголь. – Львів: Світ, 1999. – 185 с.
28. Ягодинська М. Нові культові речі з давньоруських пам'яток Західного Поділля / М. Ягодинська // Старожитності Верхнього Придністров'я. Ювілейний збірник на честь 60-річчя Юрія Михайловича Малєєва. – К., 2008. – С. 175 – 185.

29. The Glory of Bizantium. Art and Culture of the Middle Bizantine Era A.D. 843-1261 / Edited by H.C. Evans and W.D. Wixom. The Metropolitan Museum of Art. – New York, 1997. – 574 p.

*Статья посвящена технике перегородчатых эмалей, которая считается вершиной ювелирного искусства Древней Руси. На основании археологических сакральных источников сделано вывод, что древний Галич в XII-XIII вв. был одним из самых больших центров эмальерного производства на Руси.*

**Ключевые слова:** археология, Галицко-Волынская Русь, эмаль, энколпион, колт, крест.

*The article is dedicated to the technique of cloisonné enamel which represents the vertex of Ancient Rus jewelry art. It was confirmed by the archeological sources of sacral origin that the Ancient Halych in 12<sup>th</sup>-13<sup>th</sup> centuries became the most prominent center of enamel production in Rus.*

**Key words:** archaeology, Galych and Volhynia Rus, enamel, encolpion, kolt, (earring), art, excavations, cross.

**Михайло Гнатюк,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри  
фахових методик і технологій початкової  
освіти ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
**м.Івано-Франківськ**

## МИКОЛА БІЛЬЧУК І ХУДОЖНЯ ОСВІТА ПРИКАРПАТТЯ

*У статті висвітлено життєвий і творчий шлях відомого на Прикарпатті художника і педагога Миколи Більчука. Навчання у Львівському художньому училищі, Педагогічному інституті імені Василя Стефаника, робота вчителем образотворчого мистецтва дітей військовослужбовців в Угорщині, директором Івано-Франківської художньої школи та професійна творча й виставкова діяльність стали предметом даного дослідження.*

**Ключові слова:** образотворче мистецтво, художня освіта, техніка виконання, процес, школа, вчитель, культура.

Івано-Франківська державна дитяча художня школа відомий позашкільний навчальний заклад на Прикарпатті. За час свого існування у ній працювали такі художники і педагоги як В. Л. Баран, І. О. Безменов, М. Р. Варення, О. М. Волков, О. С. Голоневський, О. М. Заборський, М. А. Пиріг, О. М. Фрищин, В. П. Чазов та багато інших. Серед них був і Микола Більчук – художник, педагог, який відіграв особливу роль у становленні та розвитку художньої освіти на Прикарпатті. Про свого вчителя з приємністю розповів його учень, а нині викладач художньої школи Назар Кардаш у книзі «Нарис життя і творчості Миколи Більчука»[2].

Народився Микола Васильович Більчук 9 вересня 1928 року в селі Западинці Красилівського району на Хмельниччині у сім'ї дяка. Цей край здавна привертав увагу численних дослідників своєю оригінальністю, розвоєм народного мистецтва й архітектури. Сюди навідувалося чимало експедицій з наукових центрів Києва, Харкова, Ленінграду. Тут зосередився значний науковий потенціал, який мав навиків і відповідну підготовку в організації наукових досліджень. Їх координував Кам'янець-Подільський інститут народної освіти, художньо-промислова школа Гагенмейстера. На Поділлі проводили свої дослідження такі відомі постаті як С. Таранущенко, Є. Сіцинський, В. Січинський та інші. Потяг до мистецтва, зокрема малярства, з дитячих років не полишав його і після війни привів до Львівського художнього училища (1945-1948 рр.), нині коледж імені Івана Труща.

Традиції Львівської мистецької школи тісно пов'язані з цим знаним навчальним закладом. На початках це була Художньо-промислова школа в якій використовували місцеві традиції народної творчості, а згодом, окрім копіювання гіпсових взірців та репродукцій, учнів залучали до вивчення природи, що підвищило рівень художньої освіти. Її випускники (Й. Курилас,

сестри Кульчицькі, А. Манастирський, І. Севера) отримали освіту у вишах Європи. У стінах цього навчального закладу у різні роки навчалися багато інших відомих митців. Опинившись у мистецькому середовищі, М. Більчук успішно опанував основи образотворчої грамоти, особливо рисунок і скульптуру. Пригадував як під час виробничої практики брав участь у реставрації ліпнини (орнаменту, маскаронів) головного вокзалу у Львові, де без жодної страховки ходив під стелею. Після закінчення училища М. Більчук став працювати в Станіславському товаристві художників (артілі) та відслужив в армії. Демобілізувавшись у 1954 р., навчався у Станіславському педагогічному інституті, де згодом став викладачем образотворчого мистецтва (1959-1964 рр.).

У довоєнний і післявоєнний період на Станіславщині всього декілька українських художників мали закінчену вищу освіту і здебільшого працювали вчителями малювання в гімназіях та школах. Це випускники Краківської академії мистецтв: Станіслав Дачинський, Осип Сорохтей, Ярослав Лукавецький, Михайло Зорій, Денис Іванців, Іван Кейван та Віденської академії мистецтв: Юліан Панькевич, Юліан Крайківський. Вони виконували на замовлення монументальні, станкові твори, інколи нелегально малювали церкви, ікони. У повоєнний період в Станіславі почали діяти декілька навчальних закладів художньо-естетичного спрямування, створені спілки та творчі угруповання. Так для підготовки столярів художніх меблів, а згодом різьбярів на дереві відкрито училище, яке мало продовжувати традиції «Школи столярської». Нині це Вище художнє училище №3. У 1959 році заснована Станіславська державна дитяча художня школа, яка на початках нараховувала всього 20 учнів (нині Івано-Франківська художня школа). У 1973 році школу очолив Микола Більчук і загальна кількість учнів зросла до 300 осіб. Згодом вона стає базовим обласним методичним центром початкової художньої освіти де працювали підготовчі курси для вступників. Тоді ж студії працювали у Спілці художників, Палаці піонерів в Івано-Франківську, а також в Коломиї (Я. Лукавецький, Л. Мельник), Снятині (Я. Лукавецький), Тлумачі (О. Волков), Рогатині (О. Бойкевич), Галичі (Л. Бродович, В. Сірко), Калуші, Долині. Місцеві художники здобували спеціальну освіту переважно у Косівському, Вижницькому, Львівському, Яворівському художніх училищах та інших містах, а вищу – у Львівському інституті декоративно-прикладного мистецтва та Київському художньому інституті. Львівська школа навчальні програми більше орієнтувала у декоративно-прикладному напрямі, а Київська – відома монументальними та станковими напрямами навчання. Художні традиції сакрального живопису в Україні мають глибокі корені, проте вони не розвивалися. Боротьба з релігією призвела до ліквідації багатьох унікальних пам'яток дерев'яної і кам'яної архітектури, сакральної скульптури, іконопису тощо. У школах часто вивчали російські художні промисли, які місцевим учням чужі і мало зрозумілі. Переслідувань і репресій зазнали: О. Заливаха, М. Зорій, Я. Лукавецький, В. Мороз.

У 1964 р. М. Більчук відбув за кордон, до Угорщини, де при посольстві в школі для дітей військовослужбовців працював вчителем образотворчого мистецтва. Окрім навчально-виховної роботи він знайомиться з європейською культурою, зокрема архітектурою, виконує значну кількість етюдів, пам'яток історії, багато подорожує. Роки проведені за кордоном, нагромадження досвіду і вражень мали важливе значення для подальшого життя художника. Він малював сангіною, аквареллю і вугіллям та привіз до Івано-Франківська значну кількість слайдів на різні теми. Це і музейні збірки творів європейських художників та пам'яток архітектури, які згодом використовував на лекціях. Тоді мало хто з місцевих митців міг похвалитися такими набутками. Показ слайдів в подальшому стали використовувати в процесі викладання історії мистецтв і на семінарах М. Якібчук, М. Фіголь, О. Коровай, проте одним із перших був саме М. Більчук. Найпродуктивнішими для нього стали 70 і 80-ті роки, коли він виконав серії робіт у Будапешті, Кракові, Празі під час мандрівок. Це здебільшого етуди архітектури, визначних пам'ятних місць в техніці акварелі. Схожі етуди художник пізніше малював в Івано-Франківську й околицях, на Дністрі, у Карпатах, уміло вибирав центр композиції картини.

Повернувшись додому М. Більчук продовжує педагогічну і творчу роботу, викладає методику образотворчого мистецтва в Івано-Франківському педагогічному інституті ім. В. Стефаніка на спеціальності «вчитель початкових класів». На іншій кафедрі працювала його дружина Лідія Владиславівна. Тим часом на педагогічному факультеті почали викладати М. Фіголь, О. Попов, навчалася художниця Катерина Йосипівна Медвідь, яка багато років працювала вчителем образотворчого мистецтва у школах міста і була в числі кращих методистів в Україні, Ганна Василівна Ізвекова, в подальшому викладач трудового навчання педагогічного факультету. Завдання викладача педагогічного факультету (і тоді, і нині) полягає в тому, щоб за короткий термін вивчення курсу, привернути увагу студента до образотворчого мистецтва, і головне, закласти основи образотворчої грамоти і не відбити охоту малювати, без яких неможливо оволодіти навиками з мистецтва. Як тільки майбутні вчителі отримують знання, навиків і вміння, у них зникає комплекс меншовартості і з'являється впевненість та зацікавленість предметом. Тому вчити мистецтва треба всіх, але не всі стануть художниками. М. Більчуку вдавалося бути прикладом в усьому і 1973 року йому пропонують посаду директора Івано-Франківської дитячої художньої школи і викладача рисунку, живопису, скульптури, і композиції. Названі спеціальні предмети є головними у підготовці художника. М. Більчук вмів зацікавити учнів і створити відповідний емоційний настрій для сприймання нової теми чи завдання. Аналіз і синтез – це ті категорії, якими оперував художник в процесі роботи, навчав мислити. Найголовніше – вчитель в усьому має бути прикладом для учнів, весь час демонструвати свої вміння, консультувати кожного зокрема на його робочому місці, наводити аргументи та приклади з історії мистецтва. Н. Кардаш, пригадує, що Микола Васильович часто розповідав про подорожі до музеїв Італії, визначних

художників епохи Відродження, твори яких надихають не одне покоління, а для дітей є невичерпним джерелом споглядання і наслідування. Вчитель розумів, що сухе, нецікаве викладання академічних дисциплін чи окремих завдань, дітям принесе мало користі, тому постійно старався удосконалювати методику викладання художніх предметів: забороняв використовувати в процесі малювання чорну фарбу, радив братися за портрет після опанування більш нудних, але потрібних програмових завдань. Малюнок людини в усі часи для художника вважався вищим рівнем майстерності й відповідальності, а для початкуючого художника вивчення анатомічної будови голови особливо цікаве і захоплююче. Успішному навчанню сприяла і будівля школи яка знаходилася тоді на початку вул. Сірика, неподалік меморіального скверу і мала зручні та світлі приміщення.

Незрівнянно багато учням давала пленерна практика, яку Микола Васильович проводив з особливою завзятістю. Часто за її період на природі (2 тижні) учень більше зрозумів і навчався, а ніж за рік перебування у класі. Найголовніше було вибрати мотив, композицію об'єкта зображення, показати вміння бачити і передавати побачене, відрізнити головне і другорядне та інше. М. Більчук викладав з позицій високого мистецтва і творчості, тому до його уроків був підвищений інтерес. Як досвідчений художник він відносився до натури не як до сліпого копіювання, але як до об'єкту вивчення і пізнання. Такого ж підходу вимагав від учнів.

Микола Більчук брав участь в обласних семінарах-практикумах з виїздами на пленер, які проводив методист науково-методичного центру Мирон Левицький. Найчастіше їх проводили в Яремчі, Косові, Верховині. Семінари повністю оплачувались облпрофрадою: проживання, харчування, а також відрядження для тих осіб, яких запрошували. У них приймали участь з педінституту – М. Фіголь, з художньої школи – М. Більчук, О. Заборський, з обласної Спілки художників – В. Михайлюк, О. Попов та інші. На пленері писали пейзажі, проводили лекції з історії українського і зарубіжного мистецтва з демонстрацією слайдів та науково-популярних фільмів. Останнього дня семінару відбувалися обговорення виконаних робіт і підводили підсумки. Подібні заходи проводили ще задовго до відкриття художньо-графічного факультету, коли уроки малювання в радянських школах викладали здебільшого не фахівці і вони нагадували більше технічний малюнок. Ці особливості розвитку і проблеми викладання образотворчого мистецтва в навчальних закладах України висвітлювалися нами раніше[1]. До 1990 року в Україні не було жодного педагогічного училища де б готували вчителів за спеціальністю «образотворче мистецтво»(див. довідник 1990 р.), тож важливість такої роботи для природних потреб творчих особистостей є очевидною. Частково проблему кадрів у навчальних закладах вирішували за рахунок професійних художників і народних майстрів, проте академічний художник не завжди сформований педагог. Професійні художники, мали більш престижну (платну) роботу, а ніж робота з дітьми, тому рідко трималися школи. В області тільки окремі вчителі (К. Медвідь, М. Йосипенко, Я. Оленюк, А.



Шпільчак, П. Лосюк, М. Грепиняк) використовували у власних програмах традиційні види образотворчого, народного мистецтва та експериментально доводили необхідність поєднання з творчою працею і практично підтверджували їх виховні можливості. До них відносився і Микола Більчук та очолювана ним художня школа.

Як виходець з села художник найбільше любив малювати пейзаж, природу (повітря, хмари, сонце) все те, що оточувало його в дитинстві. Мабуть тому чи не найбільше талановитих художників вихідці з сільської місцевості. Там здебільшого немає спеціальних шкіл, але є головне – природне середовище, яке виховує у дітей естетичне почуття. Інший важливий чинник, який сприяє професійному росту художника – це вміння вчитися і сама школа, її традиції, живий приклад вчителів та учнів, вся історія мистецтва і художньої освіти.

Микола Васильович найбільше любив працювати в техніці акварелі, яку часто поєднував з пастеллю та чорним фломастером. Свого часу його вважали найкращим акварелістом на Івано-Франківщині. Аквареллю треба працювати швидко та впевнено, тоді її свіжість та ефектність допоможе передавати емоції автора. Проте техніка акварелі не є з легких і щоб нею досконало оволодіти необхідно тривалий час працювати над рисунком.

Високий рівень викладання і неповторна атмосфера у школі сприяла інтересу до художніх дисциплін. М. Більчук вмів переконати і надихнути старанних, навіть з посередніми здібностями учнів, а при регулярному відвідуванні вони отримували насолоду від занять. В подальшому вони ставали митцями з широким світосприйняттям і розвитком. Але найбільшою заслугою М. Більчука перед Прикарпаттям є те, що він залучив до роботи на педагогічному факультеті Михайла Фіголя, який в подальшому став завідувачем кафедри на новоствореному художньо-графічному факультеті, створивши конкуренцію навчальним закладам Косова, Вижниці, Львова, Ужгорода з підготовки фахівців художнього профілю. Чимало випускників художніх закладів названих міст і нині стають студентами Інституту мистецтв і здобувають спеціальність «Вчитель образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва» та «Дизайнер».

2005 року Микола Більчук в останнє взяв участь у групових виставках «Різдвяний вернісаж» та «Вчителі і учні», на яких представив роботи: «Карпатські мотиви», «Портрет батька», «Автопортрет» і «Польові квіти». У жовтні того ж року відбулася вже посмертна виставка графіки (помер 16. 06. 2005), про яку повідомляв часопис «Галичина» в статті: «Життя – коротке, мистецтво – вічне»[3]. Природній дар, організаторські здібності, порядність і доброзичливість – це ті риси якими був наділений відомий митець і педагог. Його привітність, доброта і мистецький спадок назавжди залишаться у пам'яті тих, хто його знав, поважав і шанував.

### Література:

1. Гнатюк М. В. Особливості розвитку образотворчого мистецтва й методики навчання в Україні / М. Гнатюк // Вісник Прикарпатського університету. Вип. XII. Педагогіка. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 63-72.
2. Кардаш Н. Нарис життя і творчості Миколи Більчука / Н. Кардаш. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2013. – 32 с.
3. Життя – коротке, мистецтво – вічне // Галичина. – 2005. – 11 жовтня.- С.1

*В статье описан жизненный и творческий путь известного на Прикарпатье художника и преподавателя Николая Бильчука: учеба во Львовском художественном училище, Ивано-Франковском педагогическом институте имени Василия Стефанюка, работа преподавателем изобразительного искусства с учениками военнослужащих Венгрии, а так же директором Ивано-Франковской художественной школы. Профессиональная творческая и выставочная деятельность являются предметом данного исследования.*

**Ключевые слова:** *изобразительное искусство, художественное образование, техника исполнения, процесс, школа, преподаватель, культура.*

*The article highlights the life and artistic career of Mykola Bilchuk, an outstanding painter and educator of the Pre-Carpathian region. Studying arts at the Lviv College of Arts, teaching visual arts in Hungary and researching the historic and cultural heritage of the country were important stages in his professional development. In the Pre-Carpathian region, Mykola Bilchuk is known as a gifted artist, a true educator and a capable educational manager.*

**Key words:** *visual arts education, educational institution, painting/drawing technique, abozzo, categories of visual arts, school, master, culture.*

**Віталій Городецький,**  
старший викладач кафедри  
методики викладання образотворчого та  
декоративно-прикладного мистецтва  
ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
м. Івано-Франківськ

## **ВІДНОВЛЕННЯ ГУЦУЛЬСЬКОГО МОСЯЖНИЦТВА В СУЧАСНОМУ ЮВЕЛІРСТВІ ПРИКАРПАТТЯ**

*В статті здійснений аналіз технології лиття на Гуцульщині з точки зору наявності в ній елементів самобутньої культури. Вивчення художніх особливостей виробів з кольорових металів на Гуцульщині, їх обробка орнаментальними мотивами і традиційними символами, є важливою ознакою народного промислу як одного з життєво необхідних засобів збереження місцевої самобутності регіону.*

**Ключові слова:** *народне мистецтво, мосяжництво, литво, традиційна культура, ювелірне мистецтво.*

Ремесло традиційної обробки металу Гуцульщини, яке безсумнівно бере свій початок з давніх часів, найвищого розвитку набуває в другій половині ХІХ – на початку ХХ століття. Природні умови на передгірних і гірських територіях Гуцульського регіону визначали відповідні сфери господарської діяльності, побуту, соціальних відносин. Зокрема, крім скотарства, гуцули розвивали і домашні промисли. Окремим видом якого було мосяжництво – (від пол. *mosiądz*, чес. *mosaz*, слов. *mosadz* – жовта мідь, латунь) лиття з кольорових металів.

В цілому ливарництво – це втілена краса, що власне відрізняє людську історію від всіх інших типів розвитку. Ювелірство – мистецтво малих форм. Завдяки красі матеріалу, таланту і технічній майстерності виконавця, вироби набувають вишуканості, високої художньої цінності, особливої виразності.

Металеві вироби є індикатором культурних контактів. Разом з ними розповсюджується технологія – інструменти і прийоми виготовлення виробів, виробниче оснащення. Розповсюдження технології відбувається паралельно з її вдосконаленням. Реконструкція стародавнього ливарницького виробництва приєднує до типології і візуального аналізу металевих виробів також зведення про різноманітні технологічні прийоми, операції і традиції, що в свою чергу дозволяє вирішувати проблеми пов'язані з розвитком гуцульського мосяжництва і на високому якісному рівні розглядати питання історико-культурного плану.

Починаючи з другої половини ХІХ століття, проблема збереження гуцульського мосяжництва стала предметом зацікавленості етнографів, істориків і мистецтвознавців,. Особливості виготовлення металевих предметів на Гуцульщині описані в дослідженнях Д.Гобермана [3], де автор вказує на схожість гуцульських виробів з археологічними старожитностями

Київської Русі. Досліджуючи народні металеві вироби Східних Карпат, Л.Суха [6] весь речовий матеріал розділяє на три групи: побутового споживання, прикраси, кінська зброя. Подає багатий ілюстративний матеріал з питання традиційної обробки металу на Гуцульщині, а також обробки металевих виробів орнаментом, який є надзвичайно важливою базою для вивчення. Цінним джерелом етнографії Карпатського регіону є праця В.Шухевича "Гуцульщина" [7], де зібрано матеріал з гуцульського фольклору і крім того важливе місце відведено опису металевих виробів. Надзвичайно цінні праці С.Боньковської [1-2], при написанні яких, автором використані матеріали польових досліджень, технічні дані металографічного аналізу виробів, типологічний та історико-порівняльний аналізи.

На сьогодні публікуються наукові статті, присвячені дослідженню Гуцульщини, звичаїв і вірувань горян, традиційного декоративно-прикладного мистецтва. Але, незважаючи на ці досягнення, багато аспектів матеріальної культури гуцулів є ще маловивченими, що стосується і мосяжництва в цілому та методів дослідження стародавніх металевих виробів: візуального обстеження, методів металографічного, хімічного, рентгенівського і спектрального аналізу, експериментального дослідження і реконструкції.

Перш ніж приступити до розгляду технології виготовлення речей, слід зупинитися на методі опису предметів. Як правило, в літературі приводиться докладний аналіз речей, який стосується технологічних ознак. В даному випадку вважаємо доцільним представити описові та технічні особливості гуцульського мосяжництва в порівнянні з сучасним ювелірством Прикарпаття.

У численній технічній і археологічній літературі, які присвячені литву з кольорових металів, практично не приділяється увага опису слідів, які залишаються на виробах після виробничих операцій, тоді як саме вони дають повне бачення даних про технологію виготовлення виробів.

Мета статті – визначити ступінь розвитку металообробки на Гуцульщині, технології виготовлення предметів, використання спеціальних операцій, типів сплаву металу, що застосовувалися для виготовлення виробів. Все це в ширшому контексті допоможе зберегти традиційне мосяжництво Гуцульщини в сучасному ювелірстві Прикарпаття.

Завдання:

1. Аналіз гуцульських виробів з кольорових металів і точне визначення способів їх виготовлення.
2. Визначити сучасні технологічні прийоми для створення традиційних гуцульських творів з металу.

*Виклад основного матеріалу.* Виробничий процес лиття з латуні можна розділити на декілька послідовних операцій: плавка металу, заливка його у форму, вибивка (витягання з форми) готового виробу, наступне доопрацювання отриманого відливку.

Повний виробничий цикл кольорової металообробки включає два типи виробничої діяльності: підготовчі роботи і безпосередньо сам процес

ливарного виробництва. Підготовчі роботи включають різноманітні операції допоміжного характеру: виробництво моделей, приготування формувальних сумішей і виготовлення форм, підготовка іншого додаткового інструменту.

Ливарними моделями називаються пристосування, за допомогою яких отримують порожнини (відтиск) в ливарних формах, виготовлених з формувальних матеріалів. На Гуцульщині, переважно це була глина і пісок.

*Дерев'яні моделі.* Дерево володіє безліччю переваг перед іншими матеріалами: хорошою оброблюваністю ріжучими інструментами і порівняно високою доступністю, тому що в модельному виробництві гуцульських виробів з кольорових металів воно застосовувалося, як правило, дуже широко. Моделі, виготовлені з якісної деревини, могли використовуватися тривалий час і забезпечувати велику кількість відтиснень форм. Ознаки формування по дерев'яних моделях можна відмітити і на деяких відливках. На поверхні ряду художніх виробів (на поясних пряжках, топірцях та келефах) чітко фіксуються сліди застосування техніки різьблення по дереву. Таким чином, з приведених вище прикладів видно, що дерево мало широке застосування в модельній справі традиційної культури обробки металу на Гуцульщині. З цього матеріалу виготовляли моделі всіх категорій речей - від прикрас до знарядь праці.

*Пластичні формувальні моделі.* Пластичними моделями називають формувальні матриці, виготовлені з легкоплавких матеріалів: воску, парафіну тощо. Формувальні моделі цього типу не довговічні і, як правило, руйнуються ще в процесі використання. Тому застосування пластичних моделей в гуцульському мосяжництві можна прослідкувати тільки по непрямим ознакам: слідам ліплення, підрізування і загладжування пластичного матеріалу, добре помітних на деяких витворах. Основним матеріалом для виготовлення пластичних моделей, служив віск. Найбільш поширеним методом роботи з матеріалом моделі було ліплення, адже віск і воскові складові, через свої пластичні якості найбільш придатні для цієї операції.

*Формувальні матеріали.* Перше, до чого слід звернутися при вивченні ливарних форм, це сировина, яка застосовувалась при їх виготовленні. Форми з каменя зустрічаються рідко. Сліди використання глиняних форм помітні майже на всіх литих виробках Гуцульщини, які не піддавалися значній механічній обробці. Таким чином, можна вважати встановленим, що як формувальний матеріал гуцульські ливарники використовували пластичні маси: глину або її суміш із піском, яка забезпечує якісну рівну і чисту поверхню виробів при литві.

*Формування «на землі».* Для отримання відливку, роз'ємну дерев'яну модель укладали на достатньо рівну ділянку землі, після чого обкладали дощечками і набивали формувальну суміш [6].

*Формування в «страменах» – опоках, виготовлених з дощечок.* Стулки «страмен» з'єднувались між собою, куди потім втрамбовувалась розм'якшена глина чи формувальна суміш глини з піском. Застосування сирої глини при сушці приводить до об'ємної усадки форми. Тому майстер

коректував розміри моделі виробу відповідно до коефіцієнта усадки, яку визначав досвідченим шляхом. На якість відливання неабияк впливає вологість форми. Волога – перший і найнебезпечніший ворог металургії. Процеси сушіння і випалення форм мають особливе значення. Надлишок вологи приводить до «скіпання», різкому викиду металу, що може серйозно травмувати ливарника, та негативно впливати на якість відливання [1].

Також важливою є технологія збірки форм, яка в гуцульському ливарництві на даний час вивчена недостатньо. Відомий методом фіксації стулоч «страмена» – обмазка поверхні зібраної форми за допомогою глини. Після просушування або випалення така форма стає єдиним монолітом, оскільки тверда кірка обмазки перешкоджає зсуву її частин. Фіксація стулоч за допомогою глиняної обмазки була відома також татарським ливарникам.

У ливарному виробництві Гуцульщини фіксується два типи систем літників, кожному з яких відповідав свій спосіб заливки розплавленого металу у форму:

1. Вертикальна система літника, складена з літника і одного або двох стояків. Заливка в цьому випадку відбувалася зверху вільним падінням.

2. Комбінована система літника, яка складалася з вертикального стояка і одного або декількох сполучних каналів-живильників. В цьому випадку метал також подавався зверху вільним падінням. Плавка металу і литво виробів проводилося у вогнищах відкритого типу без застосування спеціальних пристроїв. Для кольорової металообробки також реконструюються різноманітні прийоми ручного кування «на холодно», але в основному, кування носить косметичний характер. Основним складом сплавів в гуцульському мосяжництві стає латунь, зокрема високоцинкова, до якої додавали олов'яну і свинцеву бронзу або «чисті метали» (мідь, олово).

Своєрідність сучасного ювелірного мистецтва Прикарпаття визначається, в першу чергу, присутністю в нім стародавніх художніх традицій. Існуючи до сьогоднішнього часу, вони немов цементували, зв'язували в єдине явище творчість декількох поколінь художників. Вихід традицій в актуальний простір сучасного ювелірного мистецтва ознаменувався не зміною моди, а зміною техніки і впровадженням сучасних технологій. Адже литво – найбільш зручний спосіб тиражування ювелірних виробів, але також, це складний і до кінця не вивчений процес.

Литвом отримують як окремі деталі ювелірних виробів для подальшого монтування, так і вироби в цілому. Сучасне ювелірне литво полегшує працю майстра, а тиражування і масовий випуск значно знижують ціну на вироби, які можуть бути доступні кожному. Перевагами сучасного литва є точна деталізація, можливість надання складної форми виробу навіть при мінімальних розмірах, а також реалізація найрізноманітніших рельєфів.

Технологія ювелірного литва Прикарпатських майстрів складається з декількох виробничих етапів, кожен з яких має своє значення для отримання відливань хорошої якості:

1. Виготовлення моделі. Майстер вирізує модель з воску, при цьому враховуючи безліч фізичних чинників, які згодом впливатимуть на розміри майбутнього виробу.

2. Виготовлення гумових прес-форм. Гумові прес-форми виготовляють для масового виробництва отриманої моделі. Як правило, прес-форми виготовляють з гуми гарячої вулканізації.

3. Виготовлення воскових моделей. За допомогою гумових прес-форм на інжекторних установках проводяться дублікати майстер-моделі з воску.

4. Формування блоку (ялиночки) виробів. Воскові вироби збираються в блоки для подальшого формування і заливки металом.

5. Виготовлення форми для литва. Воскові блоки заливаються швидкотвердіючою гіпсокристобалітовою сумішшю, після чого прожарюються в печах.

6. Заливка форм металом. Прожарені форми заливаються сплавом кольорових металів, а потім охолоджуються.

7. Розмивання і розбирання блоку виробів. Після заливки форми розмиваються, блок відливань вибілюється, просушується і розбирається (розкушується). Відливання відділяють від системи літників.

8. Запилювання місць підведення літників і здійснення опоряджувальних операцій – шліфування і полірування.

Традиційне мосяжництво Гуцульщини характеризується високим рівнем професіоналізму, оскільки носіями традицій карпатського регіону створені унікальні художні вироби з кольорових металів. Давнє мистецтво ливарництва пройшло тривалий шлях розвитку і, спираючись на традиції і знання народних майстрів, продовжує розвиватися в сучасних творах Прикарпатських художників: Всеволода Бажалука, Віталія Городецького, Василя Васкула, Віктора Богаченка та інших.

Безумовно, майбутнє належить новітнім способам лиття металів, але і традиційній техніці литва в сирі піщано-глинисті форми, яка сміло витримала конкуренцію інших способів впродовж століть, знайдеться гідне місце в майбутньому ливарного виробництва. Чому від нього часто намагаються відійти в даний час? Ні у одному способі стародавні ливарники не проявили такого високого мистецтва пошуку, як в способі литва в звичайних піщано-глиняних формах. Отже, він чимось привабливий, незамінний. Незамінний своєю простотою і універсальністю.

Виготовлення виробів технікою литва – складний і трудомісткий процес, що вимагає спеціальних знань і навиків. Для отримання якісних відливок необхідний великий досвід. На практиці, всі дії майстра дуже складні, існує маса важливих нюансів, які непомітні і не враховуються при теоретичному міркуванні. Об'єктивно оцінити «кваліфікацію» стародавнього ливарника і рівень розвитку ливарної справи лише на підставі теоретичного міркування і прочитаної літератури неможливо.

### Література:

1. Боньковська С. Художні традиції гуцульського мосяжництва / С. Боньковська // Записки НТШ. Праці секції етнографії та фольклористики. – Львів, 1992. – Т. ССХХІІІ. – С. 115-126.
2. Боньковська С. Мандрівні ковалі / С.Боньковська // Східний світ. - 1995. - № 2. – 64 с.
3. Гоберман Д. Искусство гуцулов / Давид Гоберман. – М. : Советский художник, 1980. – 210 с.
4. Кайндль Р. Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази / Раймунд Кайндль. – Чернівці, Молодий буковинець, 2001. – 208с.
5. Рыбаков Б.А. Язачество Древней Руси / Борис Александрович Рыбаков. – М.: Наука, 1987. – 783с.
6. Суха Л. М. Художні металеві вироби українців східних Карпат / Л. М. Суха. – К.: АН УРСР, 1959. – 104с.
7. Шухевич В. Гуцульщина. Ч. 2. / В. Шухевич // Матеріали до українсько-руської етнології. – Львів, 1901. – Т. ІV. – 320 с.

*В статтє осуцествлен анализ технологи литья на Гуцульщине с точки зрения наличия в ней элементов самобытной культуры. Изучение художественных особенностей изделий из цветных металлов на Гуцульщине, их отделка орнаментальными мотивами и традиционными символами, является важным признаком народного промысла как одного из жизненно необходимых средств сохранения местной самобытности региона.*

**Ключевые слова:** народное искусство, мосяжничество, литье, традиционная культура, ювелирное искусство.

*In the article the analysis of technology of casting is carried out on Gucul'schini from the point of view a presence in it of elements of original culture. Study of artistic features of wares from the coloured metal working in Gucul'schina, their finishing by ornament reasons and traditional symbols, is the important sign of folk trade as one of vital facilities of maintenance of local originality of region.*

**Key words:** folk art, mosyazhnictvo, casting, traditional culture, jeweller art.



Michal Hottmar, PhD,  
Prešovská univerzita v Prešove,  
Filozofická fakulta, Inštitút estetiky a umeleckej kultúry  
(Slovensko)

**JEAN-BAPTISTE BESARD A JEHO LUTNOVÁ ŠKOLA DE MODO  
V KONTEXTE EURÓPSKEHO LUTNOVÉHO UMENIA**

Міхал Готтмар,  
доктор філософії,  
Пряшівський університет в Пряшеві,  
Філософський факультет,  
Інститут естетики і художньої культури  
м. Пряшів (Словаччина)

**ЖАН-БАТИСТ БЕСАРД І ЙОГО ЛЮТНЕВА ШКОЛА DE MODO В  
КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

У статті аналізується творчість для лютні композитора і педагога епохи Ренесансу Жана-Батиста Бесарда. Зокрема, визначено зміст і характер підручника для лютні *De Modo*, жанри і форма авторських творів, особливості звуковидобування правою і лівою руками, технічні й апікатурні вимоги, орнаментика. Підкреслено значення підручника в розвитку європейської професійної музики.

**Ключові слова:** лютнева музика, лютнева школа Жана-Батиста Бесарда *De Modo*, професійний європейський інструменталізм.

Lutna a hudba pre tento populárny unikátny hudobný nástroj hudba bola v období renesancie nositeľom mnohých kľúčových okamžikoch vývoja hudobného umenia, myslenia a hudobnej pedagogiky.<sup>6</sup> Podieľala sa na formovaní variačného princípu, tonality, vývoji notačného zápisu a pod. Jednou z dôležitých osobností pre existenciu lutnovej hudby v európskom kontexte bol francúzsky lutnista, skladateľ a zostavovateľ jednej z najznámejších lutnových tlačí začiatku 17. storočia *Thesaurus Harmonicus* (Köln 1603)<sup>7</sup>, ďalej ako (TH) Jean-Baptiste Besard.

*Thesaurus* predstavuje rozsiahlu antológiu európskej lutnovej hudby druhej polovice šestnásteho storočia. Zbierka obsahuje rôzne hudobné formy: prelúdiá, fantázie, intavolácie madrigalov, žalmy a chansons, piesne so sprievodom lutny, ďalej tance ako passamezo, galliarda, allemand, courant, branle a pod., ktoré sú Besardom zoradené do desiatich dielov, tzv. kníh. Celkový počet skladieb dosahuje číslo 403. Okrem známych diel obsahuje *Thesaurus* aj skladby málo známych skladateľov (napr. Hortensius Perla z Padovy, Vaumeny z Paríža a pod.).

<sup>6</sup>Predkladaný príspevok je súčasťou vstupu projektu VEGA 1/0699/16. "Tabulatúrne pamiatky 16. a 17. storočia z územia Slovenska"

<sup>7</sup>BESARD, Jean-Baptiste: *Thesaurus harmonicus* (Köln, 1603). [Reprint] Genève : Minkoff, 1975. ISBN 2-8266-0601-8.

*Thesaurus* využívali lutníci a milovníci lutnovej hudby z celej Európy ako zdroj nového repertoáru a učebnicu hry na lutne. Pamiatku vytlačil Gerardus Greuenbruch na náklady autora v Kolíne nad Rýnom v roku 1603. Jeden z exemplárov uvedenej tlače je v súčasnosti uložený na chóre kostola evanjelickej cirkvi augsburského vyznania v Levoči pod signatúrou 5157.<sup>8</sup> Z doterajších výskumov však nevieme kto pôvodne vlastnil lutnovú tlač TH v Levoči a ako sa do mesta tento exemplár dostal.

Besard bol významný renesančný učenec a zároveň hudobný skladateľ a najmä znalec lutnovej hudby. Narodil sa vo francúzskom meste Besançon v roku 1567. Právo študoval na univerzite v Dôle, kde získal v roku 1587 doktorát. Predpokladá sa, že Besard študoval v Ríme tiež medicínu. Tu sa vzdelával aj v hre na lutne u jedného z najvplyvnejších talianskych lutnistov šestnásteho storočia, Laurenciniho – „rytieria lutny“. Laurencini patril medzi tých skladateľov, ktorých tvorba silno ovplyvnila taliansku, ako aj európsku lutnovú literatúru. Jemu venoval aj samotnú tlač *Thesaurus harmonicus*. Súčasťou uvedenej lutnovej tlače je lutnová škola s názvom *De Modo*.

### **Lutnová škola *De Modo***

Uvedená učebnica lutnovej hry sa neodlišuje od ostatných inštrukcií v priebehu renesancie a baroka. Pozostáva prevažne vo vytváraní prstokladov. Predsa sú tieto inštrukcie najrozsiahlejšími v prvých dvoch dekádach na európskom kontinente. Popri *De Modos* významné ešte lutnové inštrukcie angličanov Thomasa Robinsona - *School of Music*, (1603) a Richarda Mathewa – *The lute apology for her Excellency* (1652). Sú nesmierne praktické a reflektujú obdobie zmeny štýlu v lutnovej hudbe.<sup>9</sup>

Besardove inštrukcie sú zoradené podľa pyramídového vzoru do siedmych častí:

- 1. Vodná poznámka.**
- 2. Ako si vybrať lutnu.**
- 3. Technika ľavej ruky.**
- 4. Technika pravej ruky.**
- 5. Tempo a držanie tela.**
- 6. Ornamentika.**
- 7. Záverečné poznámky.**

Časti 1 - 2 majú úvodný charakter, 4 - 5 obsahujú hlavný text a sú značne rozsiahle a časti 6 - 7 sú opäť kratšie.

### **Vodná poznámka**

Besard vysvetľuje dôvod vydania inštrukcií. Predchádza kritike vysvetlením, že inštrukcie nie sú určené pre učiteľov ale pre začiatočníkov. Uvádza, že sa nejedná o predloženie jedinej metódy výučby. Ďalej pokračuje k zoznamu nutností pre úspešné štúdium hry na lutne, ako sú mladý vek, fyzické danosti, talent, cvičenie a trpezlivosť.

<sup>8</sup>HULKOVÁ, Marta: Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobní. In *Slovenská hudba*. Bratislava, 1999, roč. XXV, č. 2 - 3, s. 150 - 200.

<sup>9</sup>Zmenu štýlu v lutnovej hry sledujeme od 80. rokov 16. storočia do 30. rokov 17. storočia; bližšie pozri In SMITH, Douglas, Alton: *A History of the Lute from Antiquity ...*

## Ako si vybrať lutnu.

Besard odporúča desať-zborovú lutnu, ktorá dobre padne študentovi do ruky. Uprednostňuje skôr väčšiu ako malú, aby bola ruka viac natiahnutá. Pokračuje poukazovaním na rôzne cvičenia, ktoré rozvíjajú flexibilitu ruky. Má na mysli ľavú ruku. Besard veľmi odporúča časté umývanie rúk a pravidelné, presné cvičenie, obzvlášť odporúča cvičenie skôr ako si človek ľahne spať a hneď ako ráno vstane, ale len keď má náladu na náročné cvičenie. Odporúča študentom naštudovanie jednej kompozície, namiesto prehrávania celej zbierky skladieb alebo skákania tam a späť. Ďalej uvádza, že by sa nemalo cvičiť prehrávaním od začiatku do konca skladby, ale skúšať každú pasáž opatrne a riadne ju precvičiť, a ak treba aj tisíckrát. Zlozvyky študentov boli pri cvičení samozrejme rovnaké v 17. storočí ako aj dnes. Besard akceptuje už zaužívanú postupnosť pri nácviku od ľahších k ťažším skladbám, ale poukazuje, že táto postupnosť nebola v jeho dobe každým dodržiavaná.

Ďalej konštatuje, že mnohí hráči precvičujú najskôr ťažké úseky, aby mali viac času na oddych. Toto však neodporúča začiatčikom z obavy, aby ich náročnosť neodradila. Namiesto toho odporúča nacvičiť ľahšie skladby, kde nie je toľko akordov, takže prsty nie sú tak často namáhané. Konštatuje, že by v prvých skladbách nemali byť časté komplikácie a zmeny rytmu. Ak nie sú rytmické zmeny presne dodržané, študent nemôže správne pochopiť melódiu a nemôže mať ani radosť so štúdiom. Radosť je to, čo musí podľa Besarda zaujať zo všetkého najskôr.

## Technika ľavej ruky.

V tejto kapitole ukazuje Besard prstoklady v pasážach, včítane tých, ktoré vytvárajú pohyb do vyšších polôh<sup>10</sup> a hneď na to byť schopný prejsť do piatej polohy. Následujúce príklady ukazujú:

prstoklady v pasážach v nanej polohe



## Obrázok 1

Prepis J. Sutton In Music quarterly. Oxford, 1965, č. 5, s. 350

1. prstoklady v pasážach vo vyšej polohe.

<sup>10</sup>Jedná sa o priloženie prvého prstu pred druhý prst alebo vyššie na hmatníkú lutnu.



### Obrázok

**Prepis J. Sutton In *Music quarterly*. Oxford, 1965, č. 5, s. 355**

Pokiaľ hrá interpret vo vyššej polohe ako je "d" a nepoužíva prázdne zbory, prvý prst môže umiestniť krížom cez niekoľko zborov ako tzv. *barr?e*<sup>11</sup>, alebo cez celú strunu hmatníka lutny. Celý problém držania akordov súvisí s jeho rozdelením na sekcie akordov obsahujúcich prvú, druhú, tretiu a štvrtú pražec b, c a d. V každom prípade sú prstoklady navrhnuté tak, aby umožnili polyfonickú hru z tabulatúry. Besard odporúča tento spôsob v závere tejto kapitoly.

Vzhľadom na akordy v prvej polohe uvádza:

1. Ak akord obsahuje 2 prsty b, ktoré sa nenachádzajú na susedných zboroch, oba tóny treba chytiť koncom prvého prstu naraz. Ak táto situácia nastane u basových zboroch, odporúča priložiť celý prst krížom cez hmatník, alebo ich chytiť prvým a druhým prstom.

2. Ak sa medzi dvomi prstami b nachádza prázdny zbor, uprednostňuje hranie dvomi prstami pred jedným.

3. Prstoklady týchto akordov by mali byť prispôbené tak, aby nota alebo noty, ktoré nasledujú, boli zahraté bez uvoľnenia prstu z polohy, čím sa získa polyfónny zvuk.

V ďalších príkladoch Besard poukazuje na komplikované až akrobatické prstoklady skorého 17. storočia. Ide o akordy s použitím prvej polohy, pre ktoré neexistujú formálne pravidlá. Besard vyslovuje zásadu, že akordy by mali byť držané tak, aby jednotlivé noty pred, alebo po zaznení akordov boli tiež ľahko zahrateľné. Takto môžu byť rovnaké akordy držané rôzne v závislosti na tom, čo im predchádza a čo po nich nasleduje. V rozprave o pražci c poukazuje na odlišnosť názorov na prstoklady akordov obsahujúcich dva a viac tónov v pražci c a prázdne zbory. Navrhne svoju vlastnú metódu používania prvého a druhého prstu pre takéto akordy. V ďalších prípadoch postupuje Besard dôsledne do vyšších, pokiaľ to je možné, tak že prvý prst je obvykle v najnižšom pražci daného akordu a určuje jeho názov, pričom ostatné prsty sa nachádzajú vo vyšších polohách vzhľadom naň. Pre pražec d sú Besardove príklady jasnejšie, používa uvedené pravidlá. Jeden bod je však zdôraznený - keď sú zahraté dva tóny v d, zároveň tón na nižšom zbere je zahratý 4. prstom a tón na vyššom zbere 3. prstom.

<sup>11</sup>*Barr?e* - hmat na strunových brnkacích nástrojoch s hmatníkom, kde prvý prst pritlačí viac strún/ zborov naraz v rovnakom pražci.

Besard je tiež dôsledný pri prstokladoch pre *b* alebo *c* pražce. Pre akordy hrané bližšie ku kobylke uvádza rovnakú metódu, hovorí, že v mnohých prípadoch si bude akord vyžadovať priloženie prvého prstu krížom cez pražce. Časť o ľavej ruke uzatvára poznámkou pre čitateľa, že keď leží 1. prst krížom cez pražec, zbor by nemal byť pritlačený iným prstom, tým zaznie jasný zvuk

### **Technika pravej ruky.**

Besard začína text o použití pravej ruky s jasným opisom spôsobu, ktorý by mal byť dodržaný. Uvádza, že najskôr zo všetkého treba pevne oprieť malíček o korpus lutny. Nie príliš blízko rozety, ale trochu pod ňu a natiahnuť palec pokiaľ sa dá. Je potrebné to uskutočniť tak, že prsty budú fixované pod palcom. Tu by mala byť prvoradá dispozícia. Tí, ktorí majú veľmi krátky palec majú napodobniť tých, ktorí brnkajú po strunách a hneď schovávajú palec pod prsty. I keď to nie je elegantné, bude to jednoduchšie. Odporúča, aby si hráč vybral jednu z týchto metód a zvykol si brnkáť jeden, alebo viac zborov silno a čisto. Odporúča hrať intervaly palcom a prostredníkom. Ukazovák ponecháva pre nasledujúcu notu. Troj- a štvorzvuky odporúča brnkáť tromi alebo štyrmi prstami, respektíve, palec je započítaný ako jeden z prstov. Akordy s viac ako štyrmi tónmi hrá tak, že palec a ukazovák brnká každý dve struny. Širšie akordy hrané samotným ukazovákom na spôsob arpeggia<sup>12</sup>. Uvádza, že prstoklad pravej ruky pre jednotlivé noty je závislý od časovej hodnoty, ktorá je hraná. Palec a prvý prst sú použité vzájomným striedaním. Jadrom oboch pravidiel v inštrukciách je, že prstoklady sú upravené tak, aby palec bol stále schopný hrať prízvukné noty. Besard uvádza, že striedanie ukazováka a prostredníka sa používa v behoch vo vyšších polohách a palec je odkázaný hrať sprievodné basové struny. Rýchle pasáže bez sprievodných basových tónov by mali byť stále hrané palcom a ukazovák. Nasledujúce samostatné noty na basových zboroch by mali byť hrané len palcom, ak sa vyskytnú estnstinové hodnoty nôt, je povolené striedanie prstov.

### **Tempo a držanie tela.**

V tejto časti sa nachádzajú dva krátke odseky. Besard sa najskôr vracia na začiatok, príkladá dôležitosť správneho hrania v pomalom tempe. Ďalej uvádza, že je potrebné byť pozorný pri brnkaní a všetko hrať rytmicky správne. Zdôrazňuje potrebu uvoľneného pôvabného vzhľadu počas hrania. Tu vidíme, že sa Besard zaoberal aj vzhľadom hráča počas hrania, nielen jeho zvukom a technikou.

### **Ornamentika.**

Autor sa úplne vracia k otázke, či je možné zaznamenať, ako hrať jemné ornamenty a trilky na lutne. Navrhuje urobiť si o tom poznámky. Ak nie sú vysvetlené ornamenty, či už verbálne alebo písomne, musí postačiť imitovanie niekoho, kto ich vie dobre hrať a naučiť sa ich hrať sám. Umenie improvizácie bolo pravdepodobne tak silné, že zabránilo Besardovi kodifikovaniu jeho ornamentálnej techniky.

---

<sup>12</sup>Teda rozdielne ako je tomu v súčasnej gitarovej praxi, kedy sa pre arpeggio využíva predovšetkým palec s označením „p“

### **Зáвeрeчнé пoзнáмкy.**

Besard sa obracia na učiteľov s dôrazom na precíznosť a istotu, že sa študent zhostil všetkých základov pred ďalším pokračovaním. Vysvetľuje, že nepokryl princípy intavolácie bielej menzurálnej notácie, pretože existuje veľa materiálu v tabulatúrnych knihách. Ďalej hovorí o narastajúcom počte zborov na lutne a považuje to za metódu rozvoja pohyblivosti.

### **Z?ver**

Besardova lutnová kniha TH predstavuje antológiu lutnovej hudby druhej polovice 16. storočia, ktorá bola zdrojom repertoáru európskych lutnistov ako aj milovníkov lutnovej hudby. Medzi hudobnými tlačami a rukopismi hudobného charakteru sa na území dnešného Slovenka v 16 a 17. storočí sa zachoval jeden exemplár tejto unikátnej súbornej lutnovej tlače. Jej súčasťou je lutnová škola De Modo, ktorá bola v Európe uznávaná a prináša kľúčové informácie o spôsobe hry na lutnu a samotnej výučbe hry na Lutnu. Besard, ako uvádza v prefácii, je žiakom známeho talianskeho lutnového virtuóza Laurenciniho a prostredníctvom Thesauru nám sprostredkováva spôsob výučby hry na lutnu, ktorú absolvoval v Taliansku.

### **Bibliografia**

1. Besard, Jean-Baptiste: *Thesaurus harmonicus (K?ln, 1603)*. [Reprint] Gen?ve : Minkoff, 1975. ISBN 2-8266-0601-8.
2. Dowland, Robert: *Variete of Lute Lessons, (London, 1610)*. London : Faksimile Edition by Schott & Co. ,1958.
3. Hottmar Michal. Jean-Baptiste Besard (ca 1567 – ca post 1617). *Thesaurus harmonicus, 1603. Liber primus: Praelúdia (výber/ selection)*. In: *Musicalia Istropolitana*. Bratislava : FF UK, Katedra muzikológie, 2016, zv. 6/1. ISBN 978-80-8127-142-7.
4. Hulcová, Marta: Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobní. In *Slovenská hudba*. Bratislava, 1999, roč. XXV, č. 2 - 3, s. 150 - 200.
5. Smith, Douglas, Alton: *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*. The Lute Society of America, 2002. ISBN 0-9714071-0-X.
6. Sutton, Julia: The lute Instruction of Jean-Baptiste Besard. In *Music Quarterly*, Oxford, 1965, č. 5, s. 345- 362.

**Михал Готтмар**

### **ЖАН-БАТИСТ БЕСАРД И ЕГО ЛЮТНЕВАЯ ШКОЛА DE MODO В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

*В статье анализируется творчество для лютни композитора и педагога эпохи Ренессанса Жана-Батиста Бесарда. В частности, определено содержание и характер учебника для лютни De Modo, жанры и формы авторских произведений, особенности звукоизвлечения правой и левой руками, технические и аппликатурные требования, орнаментика. Подчеркнуто значение учебника в развитии европейской профессиональной музыки.*

**Ключевые слова:** музыка для лютни, лютневая школа Жана-Батиста Бесарда De Modo, профессиональный европейский инструментализм.

**Mikhal Gottmar**

### **JEAN-BAPTISTE BESARD AND ITS LUTE DEMODO SCHOOL IN THE CONTEXT OF THE EUROPEAN MUSIC ART**

*The article analyzes the lute creativity of composer and teacher of the Renaissance, Jean-Baptiste Besard. In particular, it is determined the content and character of the text book for the*

*lute De Modo, the genres and the form of author's works, the peculiarities of sound production by the right and left hands, the technical and application requirements, and ornamentation. It is accentuated the importance of his textbook in the development of European professional music.*

**Key words:** *lute music, Jean-Baptiste Besard's lute school De Modo, professional European instrumentalism.*

**Василь Гудак,**  
кандидат мистецтвознавства, приват-професор  
Львівської національної академії мистецтв,  
доцент, член НСХУ,  
**м. Львів**

**ОСОБЛИВОСТІ НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНОГО ПРОЦЕСУ У  
ФОРМУВАННІ ФАХІВЦІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО І ДЕКОРАТИВНО-  
ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА В НАВЧАЛЬНО-НАУКОВОМУ  
ІНСТИТУТІ МИСТЕЦТВ ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА»**

*Вперше аналізуються особливості та проводиться порівняльна характеристика навчально-методичного процесу кафедри методики викладання образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва згаданого в назві статті вузу з мистецькими ВНЗ Польщі, Угорщини. Особливо наголошується на підготовці та ролі митця в формуванні суспільного художньо-естетичного середовища. Подаються науково-практичні настанови молодим митцям в оволодінні обраним фахом.*

**Ключові слова:** навчальний процес, методика викладання, образотворче мистецтво, декоративно-прикладне мистецтво.

Серед вищих мистецьких навчальних закладів України і особливо її Західного регіону Навчально-науковий інститут мистецтв при ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» займає особливе місце. Справа в тому, що цей регіон, в якому знаходиться даний виш традиційно багатий високомистецькою спадщиною народного мистецтва та творчості. І саме це обумовило той факт, що на цих теренах ще на початку ХХ ст. виникали художньо-навчальні заклади, навчання в яких вели відомі митці та народні майстри. Ця добра традиція збереглась і досі.

Яскравою сторінкою навчального процесу є те, що в процесі навчання молоді майбутні фахівці мають змогу засвоїти низку видів декоративно-прикладного мистецтва. Так, на кафедрі методики викладання образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва (далі МВОДПМ), зав.кафедрою, проф. Б.М.Тимків студенти слухають лекції з історії, теорії та методики викладання образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. З цього приводу організуються семінари, захисти теоретичних та практичних кваліфікаційних робіт, наукові конференції тощо. Паралельно ведуться такі суттєвопрофілюючі дисципліни як: рисунок, живопис, основи композиції, композиція, кольорознавство, декоративно-прикладне мистецтво, народні художні промисли, спеціалізація та ін., покликані як в теоретичному і особливо практичному плані сприяти засвоєнню таких видів декоративно-прикладного мистецтва як текстиль, кераміка, художня обробка дерева, вишивка, аплікація соломкою, художній метал, на якому крім ковальства студенти засвоюють ювелірну справу. Вартісною особливістю є те, що курсові, зокрема дипломні роботи присвячені виявленню студентами



здобутих навиків при засвоєнні образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва і особливо традицій народного мистецтва та творчості.

Не відійшло в минуле наступне: автор даної праці заглибившись в літературні джерела ще другої половини минулого століття вважає за потрібне їх використовувати, оскільки вони втілюють в собі ті вартісні художньо-теоретичні чинники, які і для сьогоденної практики є досить таки актуальними в навчально-методичній, науково-дослідній та творчій роботі як молодих початкуючих митців так і педагогів чи митців-професіоналів.

Кафедра керована проф.Тимківим Богданом Михайловичем протягом багатьох років збагачує досвід в плані розвитку і засвоєння студентами проблем проектування та реалізації в матеріалі етнодизайну, декоративних речей побутового, господарського й виставочного, зокрема сакрального характеру.

Треба відзначити й творчу «непосидючість» шановного проф.Тимківа Б.М. який постійно проводить велику організаційну роботу щодо оновлення й розвитку всього навчально-методичного комплексу на кафедрі. Так він навів творчі й наукові контакти з Інститутом народного мистецтва (Росія, Санкт-Петербург), Кошелінською політехнікою, а саме Інститутом дизайну (Польща), з якими підписано угоду про співпрацю. Відбуваються виставки творчих робіт студентів і викладачів у Польщі: у виставковому залі Національного музею Гданськ-Олива, а також взаємообмін творчими й науковими досягненнями як викладачів, так і студентів. Зрештою наші викладачі кафедри: доц.Оксана Сем'яник, ст.викладач Лідія Стефанишин, ст.викладач Оксана Веретко проходили стажування у Польщі. Польські викладачі проводили пленери, майстер-класи з нашими студентами. Все це оживлює і сприяє подальшому розвитку навчально-методичного процесу кафедри МВОДПМ.

Цікаво, що навчання студентів на кафедрі МВОДПМ має денну та заочну форму навчання. Остання передбачає те, що студенти вже працюють, тобто практично задіяні в трудовій сфері по спеціальності. Багато з них працює не лише в приватних мистецьких фірмах, але і на педагогічній ниві: в школах, училищах.

Протягом останніх десятиліть в мистецьких ВНЗ, зокрема в Івано-Франківську, Львові (Львівська національна академія мистецтв, далі ЛНАМ) змінювались назви тих чи інших кафедр, факультетів, профілюючих дисциплін і т.д., однак стабільним залишились, є і будуть такі ділянки роботи професорсько-викладацького й студентського складу як виховна, творча, навчально-методична, науково-дослідна і громадсько-корисна діяльність. Треба згадати, що навчання й засвоєння студентами різних видів декоративно-прикладного мистецтва на кафедрі МВОДПМ частково нагадує досвід Угорської академії мистецтв [7].

Надзвичайно цінним є вивчення не лише методу навчання мистецтву в минулому, про що автор неодноразово згадуватиме і посилатиметься на досвід та настанови відомих митців, але й те, чого і як навчають в інших,

зокрема польських, угорських мистецьких навчальних закладах. Тут слід привести певні аналогії навчально-методичного процесу на кафедрі МВОДПМ та мистецьких ВНЗ Польщі, Угорщини.

«Оригінальність вирішення здавалось входило в пункти програми – сміливість ідей віталась буквально на всіх дисциплінах, трактовка завдань могла бути найнесподіванішою, головне, щоб вона була своя». А в нас «своя» відображається у формі трансформації, розвитку народного мистецтва, традицій.

«Свобода самовиразу, заохочувана Угорською Академією, широта знань допомогли формуванню універсальності митця. Цій же меті сприяла обов'язковість набуття на останньому курсі другої спеціальності: наприклад кераміст може засвоїти спеціалізацію ювеліра, текстильник - митця по металу і т.д.» [7, с.15]. Так само і в нас за час навчання студенти мають змогу засвоїти згадані види декоративно-прикладного мистецтва.

Суттєвим і актуальним для всіх є навчально-методичний хоча і давній досвід польської школи в якій показували й аналізували твори різноманітних образотворчих вирішень (мистецтво Древнього Єгипту, Японії, європейського Середньовіччя, арабської мініатюри). Так виховувалась неупередженість образного мислення до різноманіття художніх явищ різних епох і народів [9, с.22,23]. Тут як і в нас приділяється увага засвоєнню художньо-образного мислення митців інших країн і то в історико-хронологічному вимірі, вивчення якого започатковують «Основи композиції», «Композиція».

Пам'ятки історії та культури будь-якого народу чи географічної території засвідчують про особливі мистецькі вартості, а це їх композиційну завершеність, впорядкованість, бо при побудові речі, твору всі застосовані елементи мають своє місце, лад і «голос», а разом творять нерозривну і невід'ємну цілісність. Ця ознака є стабільною і послідовною у розвитку всякого виду мистецтва. Зрештою все це проходить, вкотре наголосимо від естетичного засвоєння природи, довкілля, зокрема першоелементів фіто-, орніто-, зоо- й антропоморфоорганізмів. Аналізуючи їх художнє вирішення, ми в кожний період поступу мистецтва бачимо їх співзвучними вимогами часу, який завжди виявляє мистецьку актуальність.

Автор висловлює переконливі міркування з приводу використання і сьогодні в навчально-методичній, науково-дослідній та творчій роботі студентів та викладачів той доробок, який існував і очевидно в більш розвинутій модифікованій формі існує і сьогодні в мистецьких школах чи навчальних закладах за кордоном. Тут дуже важливо усвідомити і взяти до уваги молодим митцям навіть давній досвід різних художніх шкіл, в яких виховувалась і виховується любов, пізнання свого фаху і таким чином прищеплюються навички, досвід у справі оволодіння спочатку першопочатками мистецької грамоти, а потім творчості. Маємо на увазі навчальну методику в справі естетичного осягнення найрізноманітнішого середовища. А першоосновою цих процесів є засвоєння знову ж таки художньої грамоти, започаткування якої на кафедрі МВОДПМ пов'язане з

такими педагогами як: Оксана Володимирівна Веретко, Роман Володимирович Дідик, Василь Васильович Корпанюк, Ліля Михайлівна Литкан, Лариса Клавдіївна Поліщук, Богдан Михайлович Тимків, Тетяна Ілівна Француженко, Володимир Антонович Шпільчак, а в ЛНАМ з такими іменами як: Михайло Васильович Безпальків, Ігор Ярославович Боднар, Андрій Андрійович Бокотей, Анатолій Йосипович Каліш, Михайло Васильович Курилич, Зеновій Петрович Флінта, Іван Миколайович Франк, Мирон Ількович Яців та автором цих рядків [3-6, 8,18]. Саме художня грамота, а це згадані «Основи композиції» відкривають «зелену вулицю» в засвоєнні мистецької творчості загалом.

Навіть абітурієнти, студенти, а вже дипломовані митці й поготів повинні усвідомлювати, що велич мистецтва всіма сприймається без сумніву, бо воно проникає в душі й серця людські без перепон й кордонів. Воно не знає меж, рас, націй, політики, хоча ними створюються, але доступне і зрозуміле їм без пояснень, тлумачень, перекладів, тоді як скажімо мова, література, поезія чи філософія потребують доброго знання мов.

Тут слід наголосити на особливій першочерговості ролі митця в суспільстві. І оскільки тепер художня галузь як неприбуткова перебуває в досить таки фінансовонепривабливому стані все-таки митець потрібний суспільству, яке повинно переглянути свої позиції, своє відношення до митця й мистецтва загалом. Про це неодноразово наголошували видатні діячі культури і мистецтва. Зокрема Ван Гог справедливо був переконаний, що витрати, пов'язані з живописом (на нашу думку з мистецтвом) слід би покласти на суспільство, а не обтяжувати ними самого митця. І далі він продовжує, що тут нічого не скажеш – адже нас ніхто не заставляє працювати, поскільки байдужість до живопису – явище всезагальне і неперехідне [2, с.389]. Але мистецтво, культура стають загальносуспільним загальнонаціональним багатством, з якою безумовно користала, користує і буде користати держава, суспільство загалом.

Подібні міркування висловлював Іван Труш стосовно творчості Корнила Устияновича: «Мистецькі інспірації не покидали його до самої смерті. Його талант міг би виробитися, але для цього треба було іншої суспільності, яка могла би підтримати мистця» [13, с.91].

В наш час свій вагомий голос на захист культури і мистецтва підняв академік, професор, доктор мистецтвознавства О.К.Федорук [17].

Цікаво що відомий російський дослідник декоративно-прикладного мистецтва О.Б.Салтиков наголошував: «Всюди де вирішується питання мистецтва головну вирішальну роль повинні відігравати художники. На них повинна лежати відповідальність за стан цієї галузі культури, їм повинні бути представлені необхідні цій відповідальності права і місце. Саме вони повинні скеровувати розвиток декоративних мистецтв, піднімати їх рівень, будувати національно-художню культуру свого народу» [11, с.39].

Митці-педагоги докладають чимало зусиль для формування художньо-національної свідомості, а це засвоєння необхідного рівня знань, умінь, а в

сумі розвитку творчих особистісних здібностей індивідуумів, чого потребує як сучасне мистецтво так і художня освіта.

Митець повинен постійно працювати над своїм теоретико-практичним розвитком. Так І.М.Крамської ще у свій час наголошував: «Мені здається справедливим, що митець повинен бути одним із найбільш освічених і розвинутих людей свого часу. Він зобов'язаний не лише знати на якому рівні стоїть тепер розвиток, але й мати міркування по всіх питаннях, що хвилюють кращих представників суспільства, міркування, що йдуть далі і глибше тих, що панують в даний момент та й повинні мати певні симпатії і антипатії до різних категорій життєвих явищ» [20, с.143]. Але це стосується не тільки митців. І тому недаремно всякого, хто з любов'ю робить свою справу О.Роден називав митцем і мріяв про таке суспільство, в якому всі люди були би митцями: наскільки людина була би щасливіша, якщо би робота для нього була би метою життя, а не викупом за нього [10, с.52].

Відомий російський митець К.Ф.Юон вказував: «Чим митець більше знає, тим він краще може творити, тим він вільніший і самостійніший» [22, с.45].

Стосовно формування мистецьких кадрів і ролі в цьому теорії, науки заслуговують на увагу наступні думки видатних митців. «З цього приводу Еміль Бернар висловився: я знаю, що мистецтво є наслідування природі переломленої в індивідуальній творчості. Я знаю, що душа існує лише там, де є життя і що всяка теорія, всяка абстракція поволі засушують митця так же невідворотно як віртуозна майстерність, неосяяна натхненням [12, с.206].

Відомий французький художник О.Ренуар в бесіді з Альбертом Андре стосовно станкової картини висловився наступним чином: «Теорії не створюють хороших картин. Значною часткою вони служать лише маскуванню недостатності засобів виразу. Так, зрештою їх створюють лише згодом. Чудовий твір не потребує коментарів [1, с.19].

А стосовно мистецької творчості та впливу на неї теорії, вірніше навпаки відомий російський радянський живописець К.Ф.Юон сказав: «Ніяка теорія композиції не може передбачити наступних форм мистецтва, бо не теорія створює практику нового мистецтва, а практика – нові теорії [19, с.131].

Все вірно, однак це не означає, що митець не повинен навчатись і то постійно і повсякчас, бо вище йшлося, що митець повинен бути високоосвіченим, оскільки ви молоді митці в майбутньому будете ще й викладачами, педагогами. А щоб когось навчати потрібно самому багато знати, постійно поповнювати свої знання, досвід, вміння. Тобто не «замикатись» у якійсь одній хай професійній «коморі». Однак автор висловлює «боязко» і опозиційну думку щодо згаданих висловів. Хто зна чи в перспективі розвитку теорії та критики мистецтвознавства дослідники та знавці мистецтва не в змозі будуть на основі своїх «теоретичних винаходів», прослідковуючи розвиток мистецтва, його закономірності вказувати митцям шляхи поступу мистецтва чи «народження» стилів, напрямків і звичайно художніх творів!? Це безумовно збагатило б розвиток мистецтва, а митцям

до рук попадали б чи не готові рецепти для їх майбутньої творчості. Правда тут все-таки особистісні індивідуальні моменти митця так чи інакше проявлялись би «паралельно» чи «опозиційно», але джерелом чи автором цього процесу були би теоретики?!

Автор подає певний список літератури, рекомендуючи його молоді детально з ним ознайомитись задля більш повного розуміння й засвоєння піднятої в роботі проблематики, яка торкається не лише творчої але так необхідної науково-дослідної роботи [3-6; 14-16; 23;24].

Мистецька підготовка фахівців декоративно-прикладного мистецтва складає визначальну основу мистецьких навчальних закладів України і особливо вищих, які базуються на засадах історико-національно-філософських переосмисленнях матеріально-духовної спадщини з обов'язковим залученням народних традицій у сучасний культурно-освітній процес. Саме тут необхідне виховання індивідууму завдяки комплексним джерелам, в т.ч. літератури, що підносить духовний рівень, творчий розвиток особистості. Все це базується як на історичних національних традиціях, так і на сучасних вимогах і досягненнях науки, освіти, культури й мистецтва і повинно забезпечувати наступність та спадкоємність професійного становлення фахівців на різних освітньо-кваліфікаційних рівнях: бакалавр-магістр.

Сьогодні на жаль мистецтво, культура, освіта не є затребуваними суспільством, але саме вони втілюють в собі рушійні сили його подальшого розвитку. А це відновлення традицій високогуманістичного й морально-оздоровчого, себто екологічного спрямування. В цьому плані визначальна роль належить подальшому вивченню натури, природи, середовища, а митцям виконання на їх основі високомистецьких творів. Цьому слід навчатись, особливо у народному мистецтві, зарисовуючи якого молодь повинна дати собі повну волю в творчому спостереженню, мисленню і його творчих імпровізаціях. Однак потрібно послідовно і цілеспрямовано працювати над собою, прислухаючись до своїх педагогів чи митців-порадників, наставників і таким чином самостійна робота над собою обов'язково дасть добрий результат. Праця повинна бути не матеріально зацікавлена. Адже справжній талант буде з радістю заглиблюватись в пізнання мистецької суті, себто навколишнього природного і урбанізованого середовища. Все це слід виявляти засобом художньої мови, бо лише така праця зможе привести молоду людину до очікуваного успіху, тобто оволодіння мистецькою грамотою, яка є фундаментом пізнішої художньої творчості.

З огляду на сучасні розширені міжнародні зв'язки, зокрема в галузі культури, мистецтва й освіти важливим є обмін педагогічним досвідом, що з плином часу зможе частково чи докорінно переглянути специфіку підготовки фахівців образотворчого, декоративно-вжиткового мистецтва й дизайну, як в нас, так і за кордоном. Однак на переконання автора цих рядків неперехідною вартістю є створення таких сучасних високопрофесійних мистецьких речей, предметів, творів, які б так чи інакше “дихали” своїми

етнонаціональними традиціями. А для цього варте і сьогодні міркування згаданого доц. М.В.Курилича про те, що для виховання митців недостатньо самої лише, хоч і добре побудованої програми, а в першу чергу потрібні великі знання і культура педагога, який може підпорядкувати своїй волі студента і в напруженій праці розвинути в ньому творчі здібності, дати поштовх до відкриття все нових художніх проблем і вишукуваних художніх вартостей [8, с.63]. Разом з тим слід наголосити, що «найдосконаліша зі шкіл... не зможе жодним чином створити митця. Останній повинен бути обдарованим самою природою, прийти на світ із цим особливим покликанням, яке окреслюється мистецьким талантом» [21, с.317]. А стосовно етноскарбниці духовних цінностей, то вони заховані в душу і серце митця, який виріс і «вдихнув у себе» землю, воду, повітря, звичаї, традиції, обряди, релігію, свідомість, світогляд, тощо рідного народу. І згодом доробок такого митця повинен і буде служити своєму народу, обов'язково перебуваючи на рідній землі. Бо твір на переконання автора «вібрує» в рідне середовище позитивну енергію.

Стосовно виразу митця в тих чи інших мистецтвах заслуговує на увагу наступна думка проф. Р.Т.Шмагала: «... В орнаментальних видах мистецтва (а це насамперед, сфера декоративно-ужиткового) художні здібності людини проявляються значно яскравіше ніж в образотворчому мистецтві» [21, с.7]. Автор цих рядків вважає, що в геометрії криються необмежені можливості композиційного укладу елементів, мотивів, форм та об'ємів. В цьому переконують переважно твори декоративно-прикладного мистецтва та й більш як 48-річний педагогічний досвід автора цих рядків. Зрештою як зазначав доц. ЛНАМ М.В.Курилич чудові зразки різьби чи інкрустації гуцульських митців, які користуються виключно геометричними елементами, число яких дуже обмежене, а які ж необмежені можливості композиційних рішень [8, с.62].

Проблема розробки моделі сучасного фахівця декоративно-прикладного мистецтва залишається на часі: тут обов'язково використовуються системно-послідовні й цілісно-особистісні, наступально дієві історико-комплексні підходи до вирішення даної проблематики. Адже справа підготовки фахівців повинна ґрунтуватися на глибоко гуманітарній, філософській, психолого-педагогічній, мистецтвознавчій освітньо-технологічній основі, що обумовлює необхідність творчого розвитку та становлення національної свідомості, що загалом сформує декоративно-прикладне мистецтво конкурентоспроможним у міжнародній культурно-освітній і художньо-естетичній сферах.

Специфіка підготовки фахівців потребує розробки методів, організаційних форм та дидактичних засобів розвитку творчих умінь і здібностей, ствердження національної самоідентичності майбутніх фахівців декоративно-прикладного мистецтва в процесі засвоєння вузькопрофільюючих дисциплін, науково-дослідної роботи та позааудиторної, навчально-виховної діяльності. Така всебічна підготовка фахівця забезпечить його затребування в різних ділянках народного господарства і як митця-

педагога в мистецькій психологічній художньо-промисловій, науково-дослідній, навчально-методичній роботі, естетичному вихованні дослідника в ділянці художньо-педагогічної діяльності. Вартісними тут проявляється інтегровані знання, комплексне вміння й навички, набуті завдяки поєднанню й засвоєнню внутрішніх і міждисциплінарних зв'язків, навчань та оволодінню гуманітарних, художніх, мистецтвознавчих, техніко-технологічних, психолого-педагогічних та навчально-методичних предметів, курсів, проблем.

Сучасна мистецька педагогічна освіта відчуває необхідність, як написання, так і оновлення навчально-методичної літератури. І тут особистий досвід педагогів та творчих працівників якраз і необхідний, бо вони створюючи програми, розробки, вказівки, рекомендації і т.д., базувались як в минулому так і тепер на суттєвих історико-мистецьких та етнонаціональних чинників, а також своїх знань та навичок. І сьогодні, у зв'язку з плином часу, появою нових спрямувань в мистецтві, педагоги-митці зважаючи на це і виходячи з особистого творчого досвіду повинні б оновлювати навчально-методичну проблематику профілюючих дисциплін. Тому-то проблемним було і залишається сучасне етнонаціональне вирішення творів, як скажімо себе проявила знаменита малярська школа Михайла Бойчука в контексті європейського і світового мистецтва ХХ ст. Бо це саме той шлях, який в сьогоднішніх умовах повинен бути продовжений і розвинутий задля вирішення тих мистецьких завдань, які перед нами ставить сучасність щодо розвитку історико-національних традицій в умовах сущого для нас Дня.

В науково обґрунтованій і прогнозованій перспективі розвитку мистецьких профілюючих дисциплін і особливо композиції бажаним було б виявлення і використання таких елементів і мотивів при виконанні завдань, котрі б суттєво втілювали етноелементи, етноформи, етнокомпозиції що яскраво б засвідчували про історико-традиційні корені і закладали б фундамент створення в майбутньому яскравих суто національних творів.

Мистецтво постійно виростало з етнонаціонального коріння. А видатні діячі культури і мистецтва, засвоївши мистецьку мову рідного народу, вдавались пізніше до імпровізації відповідно до вимог часу та свого творчого інтелекту народної спадщини і таким чином здобулися на високомистецькі витвори як для свого народу так і для історії.

Праця включає в себе широкий арсенал композиційних завдань, які допомагають слухачам відкривати для себе природу, оточуючий світ в естетичних формах, реалізувати бачене, відчути за допомогою художньої мови. Це досягається вкотре наголосимо, поступово, починаючи з найпростішого.

В результаті засвоєння теоретичної і практичної частин чи не найважливіших курсів «Основ композиції», «Композиція» молодь одержує первинні найбільш суттєві і типові художні, а разом з тим основні визначальні теоретико-практичні знання, навички, досвід.

Процес організації орієнтовної діяльності митця не може бути змодельований без вияву особистісних факторів фахівця, що визначає його

професійну компетентність, яка визначається здатністю виконувати соціально і професійно обумовлені функції. Структурно вона вбирає в себе професійну придатність і підготовленість, а також особливо індивідуальні характеристики.

Важливим фактором в системі професійної освіти митця є вияв критеріїв практичної готовності фахівця до праці в цілісним творчій процесі. Така здатність досягається в ході морально-психологічної й високопрофесійної художньої підготовки, є результатом всестороннього розвитку особистості з врахуванням вимог, що пред'являються особливостями дизайнерської професії.

Сучасні проблеми розвитку науки, культури, освіти та мистецтва передбачають необхідність термінового вирішення низки більш вузьких специфічних питань, що торкаються, виявляють чи висвітлюють певні проблеми навчально-методичної документації, що покликані формувати фахівців образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та етнодизайну. І таким чином реалізовувати в такому процесі розвитку національну духовність, традиційну скарбницю й надбання українського народу. Дана проблема обумовлена часовим фактором, оскільки змінюються напрямки, методи і підходи до вирішення як освітянських так і художньо-педагогічних проблем, а звідси й до формування художніх кадрів, створення мистецьких творів, що відповідають вимогам сьогодення.

#### Література:

1. Бочемская К. Сквозь призму столетия. Французькому імпрессионизму сто лет / К.Бочемская // Творчество. – 1974. – № 5, с.18-19.
2. Ван Гог В. Письма / Винцент Ван Гог. – Л.-М.: Искусство, 1966. – 604 с.
3. Гудак В. Композиція як провідна й визначальна дисципліна в процесі формування митця / Василь Гудак // Вісник Львівської нац. академії мистецтв. – Львів: ЛНАМ, 2012. – Вип. 23. – С. 66–78.
4. Гудак В. А. Основи композиції – провідна ланка навчально-методичного процесу підготовки митця / Василь Гудак // Вісник Харків. держ. акад. диз. і мистецтв.– Х.: ХДАДМ, 2010. – Вип. 3. – С. 44–52.
5. Гудак В. А. Основи площинних графічно-живописних композицій як визначальна дисципліна в процесі становлення митця [текст та кольоровий матеріал автора] / Василь Гудак // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х.: 2009. – № 4. – С. 27–39.
6. Гудак В. Творчий внесок учених, митців,освітян у сучасну етнодизайн-освіту(художньо-композиційний аспект) / Василь Гудак //Етнодизайн : європейський вектор розвитку і національний контекст: збірн.наук.праць. – Полтава, 2015.– Кн.2.– С.79–87.: іл.
7. Как учат в Венгерской Академии. Беседы провела Итта Рюмина // Декоративное искусство СССР. – 1990. – № 6. – С.15.
8. Курилич М.В. До методики викладання основ композиції / Михайло Курилич // X наукова конференція, присвячена підсумкам наук.-дослідної метод. та творчої роботи кафедр.Львів.держ.ін-ту приклад. та декорат.мистецтва за 1968 р. : зб.матеріалів. – Львів: Вид-во Львів.ун-ту, 1969. – С.60–63.
9. Мамонов Д. Открытые глаза для открытого ума (Опыт наших друзей) / Д.Мамонов // Творчество. – 1978. – № 8. – С.22-23.
10. Матвеева А. Роден / А.Матвеева. – М.: Искусство. – 1962. – 53 с.: 34 ил.



11. Салтыков А.Б. О декоративном искусстве. Сводный доклад на Первом Всесоюзном съезде советских художников / Александр Салтыков // Избр. труды. – М.: Сов.художник. – 1962. – 727 с.
12. Сезанн. Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. Сост. вст. ст., примеч. и хронология жизни и творчества Н.В.Яворская. – М.: Искусство, 1972. – 368 с.
13. Сторчай О. Художник про художника: Григорій Смольський про Івана Труша / Оксана Сторчай // Образотворче мистецтво. – 2013. - № 1. – С.88-91.
14. Тимків Б. М. Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова / Богдан Тимків. – 2-ге вид., переробл. і допов. – Івано-Франківськ: Нова Зоря. – 2012. – 316 с.: 584 іл.
15. Тимків Б.М. Формування художньої культури студентів на заняттях з декоративно-прикладного мистецтва / Богдан Тимків // Українська академія мистецтв: дослідницькі та науково-методичні праці. – К. – Вип.2. – 1995. – С.60–63.
16. Тимків Б.М. Шляхи удосконалення занять з народного декоративно-прикладного мистецтва в школі: навч. посібник / Богдан Тимків. – Івано-Франківськ: НМЦ «Укр. етнопедагогіка і народознавство» АПН України, Прикарпат. ун-т. – 1996. – 52 с.: іл.
17. Федорук О. Мистецтву потрібна опіка держави / Олександр Федорук // Образотворче мистецтво. – 1999. – Чис. 3-4. – С.80–82.
18. Флінта З. П. Про методику викладання спеціальних і профільюючих дисциплін у художніх вузах Польщі / Зеновій Флінта // X наукова конференція, присвячена підсумкам наук.-дослідної методич. та творч. роботи кафедр. Львів. держ. ін-ту приклад. та декорат. мистецтва за 1968 р. : зб. матеріалів. – Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1969. – С. 63-66
19. Школа изобразительного искусства в 10-ти вып. Вып. VI. – М.: АХ СССР, 1963. – С.142.
20. Школа изобразительного искусства: Вып. 1: Учеб. пособие. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Изобраз. искусство. – 1986. – 176 с.: ил.
21. Шмагалю Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ - середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції / Ростислав Шмагалю. – Львів: Українські технології. – 2005. – 528 с.: 742 іл.
22. Юон К.Ф. Об искусстве: Т.1 / Константин Юон. – Москва: Сов. художник. – 1959. – 384 с.
23. Hudak V. Theoretical and practical issues of creative work / Vasil Hudak // Visnyk of Lviv National Academy of arts. Almanac. – Lviv: LNAA. – 2011. – S.59-66.
24. Osęka A. Spojrzenie na sztukę / Andrzej Osęka. – Warszawa. Wiedza powszechna. – 1964. – 231 s.: il.

*Впервые анализируются особенности и проводится сравнительная характеристика учебно-методического процесса кафедры методики преподавания изобразительного декоративно-прикладного искусства в упомянутом в названии статьи вуза с художественными высшими учебными заведениями Польши, Венгрии. Уделяется внимание подготовке и роли художника в формировании общественной художественно-эстетической среды. Даются научно-практические рекомендации молодым художникам в овладении избранной специальностью.*

**Ключевые слова:** учебный процесс, методика преподавания, изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство.

*Features of educational-methodical process in institution mentioned above are analyzed in the first time and its comparative characteristics with high educational institutions of Poland and Hungary is made. Special attention is paid to preparation of artists to their role in formation of social artistic-aesthetic environment. Scientific and practical recommendations for young artists in mastery of chosen specialty are given.*

**Key words:** educational process, teaching methods, fine arts, decorative and applied art.

Jana Hudáková, PhD,  
Katedra hudby Inštitútu hudobného a výtvarného umenia,  
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove  
(Slovensko)

## HUDOBNÉ VZDELÁVANIE INTELEKTOVO NADANÝCH ŽIAKOV AKO FORMA TERAPIE

Яна Гудакова,  
доктор філософії,  
Кафедра музики Інституту музики та художнього мистецтва,  
Філософський факультет,  
Пряшівський університет в Пряшеві  
м. Пряшів (Словачина)

## МУЗИЧНА ОСВІТА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНО ОБДАРОВАНИХ УЧНІВ ЯК ФОРМА ТЕРАПІЇ

Автор у дослідженні аналізує різні теорії визначення обдарованості й інтелектуального рівня учнів та студентів. На практичних матеріалах пропонується використання музичних занять як форми терапії для учнів природничо-математичних і гуманітарних напрямів, застосування творчих методів у музичному навчанні, залучення учнів з високим рівнем інтелекту до креативних музичних проектів.

**Ключові слова:** обдарованість, інтелектуальна обдарованість учнів, музичні заняття як форма терапії.

### **Nadanie – pohľady na vymedzenie pojmu.**

„Nadané a talentované deti sú tie deti, ktoré sú identifikované kvalifikovanými profesionálmi a ktoré sú vzhľadom na výnimočný potenciál schopné vysokých výkonov. Tieto deti potrebujú na realizáciu svojho prínosu pre spoločnosť vzdelávací program a servis, ktoré bežne neposkytujú regulárne školy.“ (Marland 1971).

Pojem nadanie, resp. talent<sup>13</sup>, má mnohoraké vysvetlenia a množstvo definícií. Niektorí odborníci označujú za nadaného jedinca človeka, ktorý podáva vynikajúce a nadpriemerné výkony vo všetkých cenných oblastiach. Iní tvrdia, že nadaný človek disponuje prirodzeným potenciálom rozvíjať svoju tvorivosť. Kanadský psychológ F. Gagné rozlišuje slová nadanie a talent. Nadanie vidí ako prirodzený potenciál, kým talent ako jeho aktualizovaný prejav (in Laznibatov? 2001). Podobne sa k tejto problematike stavajú aj ďalší odborníci v oblasti nadania B. R. Gearheart, M. W. Weishahn a C. J. Gearhart, ktorí definujú pojem nadanie z rôznych pohľadov (in Jurášková 2003):

- z pohľadu intelligenčného kvocientu – t.j. nadaní sú tí, ktorých intelligenčný kvocient, IQ, leží nad určitou hranicou;

---

<sup>13</sup> gr. talentos = darovaný peniaz

- z pohľadu talentu – t.j. nadaní jedinci dosahujú nadpriemerné výkony v istej oblasti, napr. tanec, hudba, matematika a pod.;
- z pohľadu tvorivosti – t.j. nadaní jedinci oplývajú tvorivosťou, základnou zložkou nadania, v rôznych ľudských činnostiach.

Slovenský psychológ V. Dočkal (2008) rovnako, ako väčšina súčasných psychológov – napr. Franz J. Monks a Irene H. Ypenburg, stavia slová *talent* a *nadanie* na rovnakú úroveň a chápe ich ako synonymá. Označuje nimi takú osobnostnú štruktúru, ktorá zodpovedá za reguláciu ľudskej činnosti. Vo všeobecnosti by sa však dalo povedať, že nadanie – talent je „[...] *odlišnosť od priemeru v zmysle nadbytku niečoho, čo človeku umožňuje vykonávať isté činnosti na vyššej úrovni ako priemerná populácia*“ (Jur?kov? 2003, s. 11).

Dočkal (1987) pripisuje nadaniu istú štruktúru, skladajúcu sa z troch hlavných zložiek:

- *inštrumentálna zložka* obsahuje tzv. nástroje činnosti, akými sú telesné vlastnosti, schopnosti, zručnosti, spôsobilosti a vedomosti;
- *aktivačná zložka* zodpovedá za použitie vyššie uvedených nástrojov v príslušnej činnosti ako aktivnosť a motivácia výkonu, vôľové vlastnosti, zameranie osobnosti a jej záujmy;
- *ľudské ego* zabezpečujúce najvyšší stupeň regulácie pomocou integrácie osobnosti a identity v čase, sebauvedomenia, sebahodnotenia, sebavedomia a snahy po sebarealizácii.

V 20. storočí sa začalo uvažovať o jednotlivých druhoch nadania. Vytvorili sa viaceré klasifikácie nadania. Hříbková (2009) a Dočkal (2006) rozlišujú dve možné klasifikácie:

- *vertikálna klasifikácia* rozdeľuje nadanie podľa stupňa aktualizácie na manifestované, resp. aktuálne, a latentné, resp. potenciálne,
- *horizontálna klasifikácia* člení nadanie na jednotlivé druhy podľa diferenciacie činností a jednotlivé zložky sú v nej hierarchicky usporiadané. Rozoznávame tak nadanie športové, hudobné, výtvarné, jazykové, matematické a pod. Každé z nich sa ešte obvykle člení na ďalšie skupiny, ako napríklad hudobné nadanie na skladateľské a interpretačné, športové nadanie na športy kolektívne a športy individuálne a pod.

### **Či sú intelektové nadania všeobecným intelektovým nadaním**

Intelektové nadanie, spočiatku často stotožňované s inteligenciou, sa dnes čoraz častejšie spája s celou osobnosťou človeka. Vo všeobecnosti však inteligencia predstavuje „[...] *súbor hierarchicky štruktúrovaného celku schopností (predpokladov) jednotlivca, určujúcich úroveň a kvalitu jeho myšlienkových procesov pri prispôbovaní sa premenlivým, predovšetkým neznámym podmienkam skutočnosti*“ (Kubáni 2010, s. 68). Laznibatová (2001) dodáva, že inteligencia je taký rad schopností, vďaka ktorým jedinec rýchlo pochopí situáciu a reaguje na ňu zaujatím najvýhodnejšieho stanoviska, čo prirodzene vedie k prispôbovaniu sa danej situácii, k najvhodnejšiemu reakciám a napokon k najadekvátnejšiemu správaniu.

Psychológovia rozlišujú niekoľko druhov inteligencie, a to *abstraktn?*, ktorá môže byť ako verbálna, tak i neverbálna a predstavuje schopnosť zaobchádzať so symbolmi, akými sú čísla, slová, diagramy a pod.; *mechanick?*, resp. *praktick?*, ktorá napomáha jedincovi manipulovať s vecami, rôznymi pracovnými nástrojmi a celkove technickým zariadením; a *soci?lnu* prejavujúcu sa v schopnosti nadväzovať kontakty, zaobchádzať s ľuďmi, byť chápaným a taktným v medziľudských vzťahoch (Kubáni 2010). Naproti tomu americký psychológ a prof. Harvardskej univerzity H. E. Gardner (\*1943) diferencuje sedem druhov inteligencie, z ktorých prvé tri sú považované za zložky inteligencie merané štandardnými testami. Ide o týchto sedem druhov inteligencie: *jazykov?*, *logicko-matematick?*, *priestorov?*, *telesno-pohybov?*, *hudobn?*, *interperson?lna* a *intraperson?lna*. K daným druhom napokon pripája aj inteligenciu *natur?lnu*, *existencion?lnu* a *spiritu?lnu* (in Jur?kov? 2003).

Inteligencia človeka a jeho všeobecné intelektové nadanie sa nedajú exaktne zmerať, no existuje spôsob, akým možno vyjadriť hodnoty intelektu. Deje sa to prostredníctvom testov intelektových schopností. V nich sa priemerný výkon určuje výškou intelligenčného kvocientu Williama Sterna (1871 – 1938) podľa

vzorca: 
$$IQ = \frac{MV}{FV} \cdot 100$$
 (Kubáni 2010).

Intelligenčný kvocient sa stal ukazovateľom (síce nie úplne stopercentným) úrovne inteligencie človeka, na základe ktorého sa vytvorilo niekoľko stupňov inteligencie. Tie sú v rámci ľudskej populácie rozložené do Gaussovej krivky v tvare zvona, kde IQ medzi 70 – 130 sa pohybuje zhruba u 95% populácie, IQ nad 130 a podobne aj pod 70, sa pripisuje približne 2% populácie. Práve o tých 2% populácie s IQ vyšším ako 130 sa hovorí ako o všeobecne inteligentne nadaných, pričom je rozdiel medzi prejavmi nadania u detí, dospievajúcich a dospelých (Eowyn 2014).

### **Charakteristika prejavov intelektovo nadaného dieťaťa**

Za intelektovo nadané dieťa považujeme dieťa s vysokou úrovňou rozumových schopností a s intelektovým potenciálom presahujúcim hranicu IQ 135 pomocou merania štandardnými psychologickými testami. Na základe úrovne je pamäte, rýchlosti vnímania a učenia, možno intelektový potenciál určiť už v rannom detstve. Už v tomto období, pri prejavoch mimoriadnych schopností je potrebné venovať deťom zvláštnu starostlivosť.

Prejavy intelektovo nadaných detí sú rôzne a sú odrazom predčasných, vysoko a kvalitatívne odlišných poznávacích schopností. Identifikácia všeobecne intelektovo nadaného dieťaťa najčastejšie prebieha už pred vstupom do školy a to skúmaním jeho zrýchlených prejavov vývoja v troch oblastiach: v *oblasti jazyka a učenia*, v *oblasti psychomotorického vývoja a motivácie* a v *oblasti psychosociálnych charakteristík*. V porovnaní so svojimi rovesníkmi majú výbornú pamäť, zaujímajú sa už v predškolskom veku o čísla, začínajú skôr rozprávať, majú oveľa bohatšiu slovnú zásobu, radi diskutujú, majú schopnosť argumentovať, rozumejú abstraktným pojmom, zaujímajú sa o encyklopédie či atlasy, sú výborní v umeleckých aktivitách... Z hľadiska psychomotorického vývoja začína takéto dieťa skoro chodiť, skoro vykazuje vysokú úroveň jemnej

motoriky pri písaní či vyfarbovaní, je zvedavé, rado sa učí, má široké a hlboké záujmy a pod. Do oblasti psychosociálnych charakteristík patria fakty, že nadané dieťa menej spí, cíti sa odlišné od svojich rovesníkov, efektívnejšie si počína s dospelými než s deťmi a tiež sa orientuje v globálnych problémoch. Tieto deti sú veľmi aktívne, až hyperaktívne, ale na oblasť, ktorá ich zaujíma sa dokážu sústrediť aj dlhšiu dobu. Medzi základné zásady pri výchove intelektovo nadaných detí patrí rešpektovanie špecifického vývinu, individuálnych odlišností a akceptovanie ich emocionálnej stránky. Rodičia a učitelia nemôžu pôsobiť dominantne, pretože dieťa potrebuje svoj priestor na vyjadrenie názorov a vzťahov.<sup>14</sup>

V rámci sociálneho a emocionálneho správania je typickým prejavom nadaných detí vyjadrovanie vlastného názoru, nekonformnosť a neidentifikácia s názorom väčšiny. Tento jav často vedie k problematickým vzťahom medzi nadaným dieťaťom a dospelým a medzi nadaným dieťaťom a jeho rovesníkmi. Aj keď sú tieto deti považované za intelektovo zrelšie, vykazujú zvýšenú emočnú nevyrovnanosť, občas až labilitu, krehkosť ich psychiky, oveľa citlivejšie prežívanie situácií, či už vo vzťahu k svojim výkonom, alebo vo vzťahu k okoliu. *„Nadané deti sa často krát uzatvárajú do seba, sú vzdorovité, sociálne sa izolujú, čomu predchádza uvedomovanie si odlišnosti plynúcej z toho, že mnohé veci chápu inak než ich vrstovníci. Trpia stresom, pocitmi osamelosti a tým, že nikdy nebudú schopné patriť niekam, kde sa budú cítiť dobre (Lazarov? 2014).*

Odborným postupom psychológa, pri ktorom sa posudzuje kvantitatívna i kvalitatívna stránka nadania sa stanoví, či dieťa možno považovať za intelektovo nadané alebo nie. Všeobecne intelektovo nadané dieťa musí spĺňať aspoň jedno z nasledovných kritérií:

- úroveň jeho IQ spadá po posúdení výsledkov všetkých použitých testov do pásma horných 2% populácie, t.j. IQ nad 130,
- úroveň jeho IQ je nad hranicou 120 a zároveň disponuje vysokým tvorivým potenciálom a výnimočnou motiváciou;
- podáva výnimočné učebné výsledky, jeho IQ spadá do pásma horných 10% populácie a úroveň tvorivosti dosahuje priemer.

Ak psychológ posúdi dieťa za všeobecne intelektovo nadané, majú mu byť priznané špeciálne výchovno-vzdelávacie potreby a so začiatkom jeho školskej dochádzky je mu pridelený status intelektovo nadaného žiaka (Metodické pokyny 2008).

### **Organizácie pre rozvoj intelektového nadania**

Problematikou intelektovo nadaných detí sa na Slovensku nik nezaoberal, napriek tomu, že po roku 1945 existovali školy pre deti, ktoré mali umelecký talent. Neskôr sa začala venovať pozornosť deťom so športovým talentom. Až začiatkom 60-tych rokov, v reakcii na celosvetový trend, sa začalo uvažovať o spoločenskej potrebe podporovania rozvoja talentovaných a nadaných žiakov v školách. Začali vznikať špeciálne *všberov? triedy* matematické, jazykové a

---

<sup>14</sup>Dostupné na internete:

[http://www.centrumnadanania.sk/index.php?filename=nadanie\\_prejavu](http://www.centrumnadanania.sk/index.php?filename=nadanie_prejavu) [18.06.2014, 21:40]

športov? pre deti, ktor? pod?vali vyšie v?kony ako ich rovesníci. Vznikali školy s rozšíreným vyučovaním.

Slovensk? školsk? syst?m dnes pon?ka vzdel?vanie v *školech pre ?iakov so ?pecifick?m intelektov?m nadan?m*, v triedach pre ?pecificky intelektovo nadan? deti a formou individu?lnej integr?cie.<sup>15</sup> Svojim výchovno-vzdelávacím programom sa líšia od výučby detí v klasických školách. Ich hlavnou funkciou je komplexná, odborná, celodenná starostlivosť o nadané deti. Poskytujú deťom príležitosti na rozvíjanie ich nadania a spôsobilosti k učeniu pomocou podnetov a možností pre riešenie rôznych problémových situácií, ktoré si od nich vyžadujú náročné myšlienkové postupy. Z?kladnou podmienkou prijatia nadan?ch detí do t?chto šk?l je ?spe?n? absolvovanie intelektov?ch testov.<sup>16</sup>

Vzdelávací proces pre žiakov so všeobecným intelektovým nadaním je výrazne individualizovaný. Žiaci môžu byť podľa § 103 zákona č. 245/2008 Z.z. preradení do vyššieho ročníka bez absolvovania nižšieho (ods. 9 písm. d.), absolvovať viacero ročníkov počas jedného školského roka (ods. 9 písm. e), absolvovať niektoré učebné predmety vo vyššom ročníku (ods. 9 písm. f), študovať predmety vzdelávania stredných škôl (§ 26).<sup>17</sup>

Okrem základných škôl sa intelektovo nadaným žiakom venujú aj ďalšie organizácie, ktoré sa zameriavajú na rozvoj osobností a na rozširovanie obzorov intelektovo nadaných detí, ktoré potrebujú vo svojom voľnom čase viacero aktivít. *Združenie Strom* je organizáciou, ktor? sa venuje rozvoju matematiky, logick?ho myslenia.<sup>18</sup>

*Mensa* je neziskovou medzinárodnou organizáciou zloženou z niekoľko tisíc ľudí z celého sveta - cez učiteľov, lekárov, vedcov, politikov, nositeľov Nobelových cien a obyčajných ľudí.<sup>19</sup> Združuje nadpriemerne inteligentných ľudí s rôznymi názormi, ambíciami. Jej cieľom je využitie inteligencie v prospech ľudstva, vytváranie stimulujúceho intelektuálneho a spoločenského prostredia pre jej členov a vytváranie priestoru pre ich seberealizáciu. Tu vznikla aj Deklaráciu vzdelávacích práv *nadan?ch detí* (B. Clarkov?, 1995) (pozri <http://nadanedieta.sk/deklaracia.html> ).

*Edukačný program APROGEN*<sup>20</sup> sa stal z?kladom pre vznik siete 29 šk?l s triedami pre intelektovo nadan? deti na Slovensku. Pri edukácii ?iakov s intelektov?m nadan?m je nutné spolupracovať so psychológom, u žiakov s umeleckým nadaním s odborným pedagógom umeleckej disciplíny a pri žiakoch so športovým nadaním so športovým trénerom. Pri práci s nadanými žiakmi je potrebné všímať si a akceptovať ich typické, špecifické vlastnosti ich osobnosti

---

<sup>15</sup>Dostupn? na internete:

[http://www.ssiba.sk/admin/fckeditor/editor/userfiles/file/Dokumenty/Method\\_mat\\_sk\\_integracia\\_12\\_13.pdf](http://www.ssiba.sk/admin/fckeditor/editor/userfiles/file/Dokumenty/Method_mat_sk_integracia_12_13.pdf) [23.03.2015, 12:35]

<sup>16</sup> Dostupn? na internete: <http://intelekt.edupage.org/text18/> [18.06.2014, 18:40]

<sup>17</sup>Dostupn? na internete: [http://www.vudpap.sk/sub/vudpap.sk/images/ISCED/isced\\_2.pdf](http://www.vudpap.sk/sub/vudpap.sk/images/ISCED/isced_2.pdf) [23.03.2015, 14:00]

<sup>18</sup> Dostupn? na internete: <http://nadanedieta.sk/vzdelavanie-nadanych.html> [18.06.2014, 22:56]

<sup>19</sup> Dostupn? na internete: [http://www.mensa.sk/kto\\_sme](http://www.mensa.sk/kto_sme) [18.06.2014, 19:30]

<sup>20</sup> Alternatívny PROGRAM Edukácie Nadaných –exaktne vypracovaný a overený edukačný program (autorka J. Laznibatová) ponúka komplexné vzdelávanie intelektovo nadaných žiakov od 1. triedy až po maturitu s ohľadom na špecifické edukačné potreby nadaných žiakov a zvláštnosti osobného vývinu. Rešpektuje aktuálnu úroveň ich vývinu, akceptuje ich individuálne odlišnosti a aplikuje psychologické pôsobenie a podporu pri rozv?janí nadania

a neustále dohliadať na ich rozvoj. Krivky vývinu jednotlivých psychických funkcií sa u jednotlivca líšia a vysvetľujú **v?vinov? *disproporcie nadanej osobnosti***. Typickou črtou práce s nadanými deťmi je ich neustále zmysluplné zamestnávajúce stimulujujúce úlohy. Učiteľ musí rešpektovať žiakov a ich postupy pri práci, ktoré sa odlišujú od bežne zaužívaných. Hlavnou úlohou učiteľa je viesť žiaka k sebahodnoteniu vlastných schopností, výsledkov práce.<sup>21</sup>

### **V?skum - zameranie rozvoja hudobnosti ako formy terapie**

Experiment?lny v?skum na 6 z?kladn?ch ?kol?ch na Slovensku sa zamerával na vz?jomn? korel?ciu medzi rozv?jan?m hudobnosti intelektovo nadan?ch ?iakov a ich psychosoci?lnou terapiou.

Za pomoci **testov hudobnosti**, ktor? pozost?vali z piatich hudobn?ch aktiv?ta a pri zostavovan? ktor?ch sme vych?dzali zo ?tandardizovan?ch testov hudobnosti M. Holasa, G. R?v?sza, E. E. Gordona. Aktivity boli zameran? na sk?manie hudobn?ho intelektu, hudobn?ho rytmu, melodick?ho a harmonick?ho c?tenia, hudobn?ho sluchu, predstavivosti a tvorivosti sme sa snažili overiť vedomosti žiakov, ale aj ich záujem o hudbu, ale predovšetkým rozdielnosť pri zisťovaní hudobných schopností u žiakov z troch typov škôl (základná – bežné deti, základná – intelektovo nadané deti a základn? umeleck? ?kola).

V?skum pozost?val aj z **testu osamelosti**. Ide o ?tandardizovan? *test osamelosti a soci?lneho neuspokojenia* zn?my ako *Loneliness and Social Dissatisfaction Questionnaire* (LSDQ), ktor? vytvorila dvojica psychologov a univerzitn?ch profesorov Jude A. Cassidyov? a Steve. Asher.<sup>22</sup>

Prostredníctvom realizovaného výskumu sme sa snažili analyzovať hudobnosť detí so všeobecným intelektovým nadaním, ktoré sme zároveň porovnávali a analyzovali s hudobnosťou detí zo základných (ZŠ) a základných umeleck?ch ?k?l (ZU?).

Z realizovan?ho v?skumu vypl?va, ?e **?iaci ZU?** dosiahli najlepšie výsledky v aktivitách spojených s intelektom a hudobným rytmom, z čoho môžeme vyvodiť závery, že títo žiaci majú najlepší prehľad v oblasti hudobnej teórie a dejín hudby.

**Intelektovo nadan? deti** ZŠ najlepšie spĺňajú požiadavky týkajúce sa harmonického a melodického cítenia a hudobného sluchu. Žiaci v aktivitách dosiahli neočakávané výsledky, čomu zrejme napomohol vyšší inteligenčný kvocient napomohol pri riešení daných úloh.

**V?etci ?iaci z troch r?znych typoch ?k?l** preukázali schopnosti týkajúce sa hudobno-pohybových, tvorivých, ale aj perцепčných schopností. Na základe vnímania hudby dokázali vyjadriť svoje pocity, nálady pomocou pohybov a tým potvrdili schopnosti vyjadrovať metrum, tempo, dynamiku danej skladby.

Z výskumu možno usúdiť, že analýza hudobnosti u žiakov so všeobecným intelektovým nadaním dopadla nad očakávania. Vzdelávanie intelektovo nadaných detí prebieha väčšinou v smere k matematike, počítačom, jazykom atď. a zabúda sa na predmety, ktoré dávajú žiakom možnosť rozvoja v tvorivej činnosti. Málokto si uvedomuje, že u detí so všeobecným intelektovým nadaním môže byť aj hudba

<sup>21</sup>Dostupn? na internete:

[http://www.statpedu.sk/files/documents/svp/2stzs/isc2/isc2\\_spu\\_uprava.pdf](http://www.statpedu.sk/files/documents/svp/2stzs/isc2/isc2_spu_uprava.pdf) [04.11.2014, 22:50]

<sup>22</sup>Na z?klade povolenia k prekladu od autorov J. Cassidyovej a S. Ashera – preklad E. Kr?lov?. 2009

oblasťou, v ktorej môže žiak vynikať. Problém vychádza predovšetkým zo spoločnosti, ktorá nedáva veľkú hodnotu predmetu hudobnej výchovy v edukácii, čo spôsobuje, že samotný prístup pedagógov a žiakov k predmetu je povrchný a zanedbávajú sa deti, ktorých hudobné nadanie je na vyššom stupni. Práve učitelia hudobnej výchovy by mali prikladať dôležitosť hudobnej výchove pre jej zmysluplné podieľanie sa na rozvoji osobnosti žiaka. Z toho hľadiska by mali prispôsobovať aj samotný priebeh hodiny a zameranie aj na realizáciu žiakov v hudobných projektoch.

U detí so všeobecným intelektovým nadaním sme sa stretli s neočakávaným záujmom. Práca s nimi bola nezabudnuteľná, pretože sa s radosťou púšťali do riešenia všetkých úloh. Deti zo ZUŠ škôl sú v intenzívnejšom kontakte s hudbou a preto spĺňali všetky vedomostné požiadavky, ale ich záujem o prácu s hudbou nebol taký intenzívny ako u detí so všeobecným intelektovým nadaním. Deti zo ZUŠ školy vnímajú prácu s hudbou ako povinnosť a samozrejmosť a preto sme u nich nenašli tú iskru v očiach ako u detí zo ZŠ.

Okrem vypracovania hudobných aktivít výskum pozostával aj zo štandardizovaného testu osamelosti, pomocou ktorého sme chceli poukázať na vplyv hudby na sociálne postavenie dieťaťa v školskom prostredí, ktorý sa ukázal ako vysoko pozitívny. *Hudba sa tu stala prostriedkom psychosociálnej terapie a postupného odklonu od individualizmu.*

Pozitívnym objavom bola skutočnosť, že prostredníctvom našich tvorivých aktivít sa žiaci na hodinách hudobnej výchovy stali jej hlavnými aktérmi a prejavili snahu o tvorivé riešenie zadaných úloh. Ukázalo sa, že aj žiaci nenavštevujúci základnú umeleckú školu disponujú takými hudobnými schopnosťami, ktoré si zaslúžia patričnú pozornosť zo strany učiteľov hudby a ktoré napomôžu nielen rozvoju hudobnosti aj vyváženiu intelektovo rozvinutej stránky žiakov pomocou terapie a prebudenia tvorivej hudobnej fantázie.

Dôležitým faktorom pri rozvíjaní intelektového nadania je jeho vzťah so spoločenským kontextom a osobnostnou zrelosťou nadaného človeka, ktorá spôsobuje, že osobnosť nadaného človeka dozrieva rýchlejšie ako osobnosť menej nadaného človeka a práve tento koncept zrelosti má výnimočný rozmer vo vývine nadania a celej osobnosti.

*Яна Гудакова*

### **МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНО ОДАРЕННЫХ УЧАЩИХСЯ КАК ФОРМА ТЕРАПИИ**

*Автор в исследовании анализирует различные теории определения одаренности и интеллектуального уровня учащихся и студентов. На практических материалах предлагается использование музыкальных занятий как формы терапии для учащихся естественно-математических и гуманитарных направлений, применение творческих методов в музыкальном обучении, привлечение учащихся с высоким уровнем интеллекта к креативным музыкальным проектам.*

**Ключевые слова:** одаренность, интеллектуальная одаренность учащихся, музыкальные занятия как форма терапии.



***MUSICAL EDUCATION OF INTELLECTUALLY GIFTED PUPILS AS A FORM OF THERAPY***

*The author of the study analyzes various theories of determining the giftedness and intellectual level of students and pupils. It suggests the use of music classes on practical materials as a form of therapy for students of natural sciences and humanities, the application of creative methods in musical education, the involvement of students with a high level of intelligence in creative musical projects.*

***Key words:*** *giftedness, intellectual giftedness of pupils, musical lessons as a form of therapy.*

**Любов Гундер,**  
заслужена артистка України, доцент  
кафедри музики Інституту музики і художнього  
мистецтва філософського факультету  
Пряшівського університету в Пряшеві,  
**м.Пряшів (Словаччина)**

## **ФОРТЕПІАННІ ШКОЛИ СТАНІСЛАВОВА-ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

*Автор розглядає історичні етапи розвитку фортепіанної освіти в місті Івано-Франківську (колишньому Станіславові) з кінця XIX ст. до наших днів. Визначено особливості формування фахових музичних навчальних закладів у місті, роль видатних піаністів-педагогів, здобутки їх вихованців.*

**Ключові слова:** Івано-Франківськ, Станіславів, фортепіанна освіта, навчальні заклади, піаністи-педагоги.

Музична культура Станіславова (нині – Івано-Франківськ) своїми джерелами сягає часів Галицько-Волинського князівства й розвивалася впродовж століть під впливом багатьох чинників: народної творчості, церковного співу, професійної музики й виконавства в складних суспільно-політичних, економічних і культурних умовах, у яких знаходилися західноукраїнські землі Галичини в складі Австро-Угорщини, Польщі, Радянської України. При цьому значним був вплив чужоземної маси на українську культуру в контексті багатоетнічного укладу міського життя. Німці, поляки, вірмени, євреї, чехи привносили в музичний колорит Станіславова свої національні елементи. Вагому складову музичної культури міста складала інструментальні традиції, зокрема, фортепіанні.

Історія фортепіанного виконавства Галичини проаналізована в багатьох музикознавчих і культурологічних розвідках, зокрема, Л.Кияновської[9], Н.Кашкадамової [8], Г.Блажкевич і Т.Старух [2], становлення музичної освіти – у дослідженнях С.Людкевича [11], Л. і Т.Мазепи [12], Т.Молчанової [13] та ін. Динаміка музичної культури Станіславова–Івано-Франківська в різні роки знайшла відображення в публікаціях О.Залеського [4], Г.Карась [7], В.Дутчак [3], дисертаціях Л.Романюк [15], І.Новосядлої [14], матеріалах енциклопедичного словника “Івано-Франківськ” [5] і колективних монографіях [1;10]. Проте важливим залишається виокремлення розвитку фортепіанної освіти міста, взаємодія традицій регіональних фортепіанних шкіл і здобутки піаністів Станіславова–Івано-Франківська. Тому метою статті постає визначення освітніх фортепіанних традицій одного з важливих культурних центрів Галичини – Станіславова – Івано-Франківська. При цьому конкретизуються такі завдання: аналіз передумов становлення музичної освіти в Станіславові та місце в ній фортепіанної складової, конкретизація мистецьких досягнень піаністів Івано-Франківська другої

половини ХХ – початку ХХІ ст. у контексті діяльності основних навчальних музичних осередків. Матеріали дослідження сформовані в результаті збору й узагальнення фактологічного матеріалу, спілкування з провідними педагогами й виконавцями.

Кінець ХІХ – початок ХХ століть – один з найважливіших періодів історії української музики, на який припадає загальне піднесення музичної культури, становлення й розквіт української національної школи. У складних умовах соціально-політичних подій того часу відбувається консолідація художніх сил, помітною стає професіоналізація українського музичного мистецтва, унаслідок зміни співвідношення між фаховими й аматорськими художніми силами. Однією з важливих подій музичного життя Західної України кінця ХІХ ст. стало виникнення в багатьох містах регіону філій товариства “Боян”, що зумовило наступну поступову централізацію освітніх і культурних процесів, привнесло в тодішній аматорський рух елементи професіоналізму. “Боян” стає центром пропаганди національної демократичної культури. Саме на його базі в 1903 році був заснований “Союз співацьких і музичних товариств”, початком діяльності якого стало відкриття у Львові Вищого музичного інституту (ВМІ) і його філій у Стрию, Станіславові, Дрогобичі, Коломиї, Золочеві, Тернополі, Бориславі, Яворові. У 1907 році “Союз співацьких і музичних товариств” дістав назву “Музичне товариство імені Миколи Лисенка”. Пріоритетами діяльності музичного товариства стали розвиток професійної освіти й організація концертів українських митців і колективів, як місцевих, так і приїжджих. Серед концертів, організованих товариством, відзначимо виступи піаністів Г.Левицької, Д.Герасимович, В.Божейко, О.Мандичевської, Л.Колесси та ін.

У 1911–1912 рр. керівництво ВМІ запровадило до навчальних планів курси “вправ у збірній музиці для всіх учеників”. А заняття зі спеціальності “передбачали читання нот з листа, транспонування на різні інтервали *laminute* (без підготовки), гру за даних каденційних зворотів та модуляцій у різні тональності” [12]. Цікава інформація про рівень тогочасної освіти й, зокрема, предметів, що поглиблюють професійний рівень піаністів, є в статті Станіслава Людкевича з приводу шкільної реформи ВМІ. Він писав, що “за остаточну ціль науки фортепіано вважати не “концертову” техніку та віртуозівські манери та ефекти, а раціональну піаністичну освіту, пізнання стилю й основ доброго виконання, чи сольного, чи ансамблевого. Тому й у основах науки положено деякі, досі занедбані, боки її (її сторони) як систематичну науку педалізації, відтак модулювання, транспонування, читання *exabrupto* (“з листа”) та ін., на які треба звертати пильну увагу вже на середніх уроках” [12].

Місто Станіславів на початку ХХ ст. уже мало свої музичні традиції, оскільки тут працювали відомі творці й організатори музичного життя Денис Січинський (1865–1909), Іван Біликовський (1843–1922), Ромуальд Зарицький (1843–1922) та ін. Фундамент музичної освіти на Прикарпатті закладався талановитим композитором Денисом Січинським, який у 1902 році заснував у Станіславові при товаристві “Станіславівський Боян” першу

в краї музичну школу (викладав тут теорію музики та гру на фортепіано), яка згодом, у 1921 р., отримала статус філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Львові.

Діяльність Станіславівської філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка, першим директором якого став музикознавець Осип Залеський, була спрямована на підготовку професійних співаків і виконавців. Контроль за навчальним процесом інституту вели прославлені композитори, диригенти, педагоги, організатори вищої музичної освіти в Галичині Станіслав Людкевич, Остап Нижанківський, Микола Колесса, Василь Барвінський, які приїжджали зі Львова в ранзі інспекторів на концерти й екзамени.

Серед піаністів-педагогів інституту були Софія Левицька-Замора, Стефанія Мішкевич, Стефанія Крижанівська (з 1921), Галина Лагодинська-Залеська (1923–1929, 1941–1944), Дарія Колесса, Тетяна Лепка, Роман Сімович (викладач фортепіано й теорії музики, 1936–1939); теоретичні предмети викладав директор Осип Залеський (1921–1934). У 1934–1939 рр. філію ВМІ очолював Іван Недільський (одночасно й викладач класу віолончелі та теоретичних предметів).

Філія вела автичну концертну діяльність, організовуючи тематичні вечори, присвячені Й. Баху, М. Лисенку, К. Стеценку, Я. Степовому, В. Барвінському та ін. Ювілеї згаданих композиторів широко відзначалися силами вчителів, учнів, запрошених виконавців. Так, зокрема, в 1938 р. на ювілеї з нагоди 30-річчя творчої діяльності В. Барвінського був присутній сам композитор.

У 1939 р. Вищий музичний інститут ім. Лисенка було розділено на музичне училище, яке нині називається ім'ям Д.Січинського, і початкову музичну школу. Таким чином, була створена ґрунтовна база як для початкового й фахового навчання гри на фортепіано, так і для підготовки спеціалістів вищої кваліфікації в галузі музичного мистецтва й педагогіки.

Теперішня Дитяча музична школа №1 розпочала свою діяльність у 1902 р. Її створення безпосередньо пов'язане з товариством “Станіславівський Боян”. Першими організаторами та вчителями школи були відомі суспільно-громадські та музичні діячі Станіслава – Денис Січинський (артистичний керівник школи), Євген Якубович (директор), Лев Гузар (голова “Станіславівського Бояну”). Серед навчальних предметів виділялися: 1) наука елементарних засад музики; 2) наука гармонії, контрапункту, композиції, інструментування, історії й естетики музики; 3) наука гри на фортепіано (курс елементарний, середній і вищий); 4) наука гри на скрипці та інших смичкових інструментах; 5) наука сольного й хорового співу. Отже, навчання гри на фортепіано було серед основних інструментальних напрямів школи.

У повоєнні роки фортепіанний відділ Івано-Франківської дитячої музичної школи №1 продовжує славні традиції своїх попередників. У 60–70-х роках відділ поповнюється новими викладачами, серед яких більшість становили випускники школи. Окрім спеціального інструмента, предмет

загального фортепіано вивчають також учні струнно-смичкового, народного та духового відділів. У старших класах було введено додатково предмет “Концертмейстерський клас”.

Серед вихованців школи – відомий композитор, професор Львівської консерваторії А.Кос-Анатольський, концертуючі піаністи, лауреати міжнародних конкурсів Ю.Цибрівський (США), Т.Левицький (США), Т.Голіната-Богданська, заслужена артистка України, професор Т.Кальмучин; доценти ЛНМА О.Пилатюк, М.Скоробагата-Сидор; завідувач фортепіанного відділу державного музичного училища ім. С.Людкевича Д.Скоробагата-Іродних, завідувачі фортепіанного відділу різних періодів Івано-Франківського музичного училища ім. Д.Січинського О.Купновицька, О.Назаренко. Багато випускників відділу працюють у вищих музичних навчальних закладах різних рівнів акредитації в Україні та за кордоном. Учні відділу – учасники концертів і фестивалів виконавської майстерності, переможці багатьох фортепіанних конкурсів.

На відзначення 160-х роковин від дня народження Миколи Лисенка в школі 25.03.2002р. відкрито його музей. З 2003 року тут відбувається міський відкритий конкурс юних виконавців ім. М.Лисенка. Журі перших конкурсів очолювала онука славетного композитора Рада Лисенко. Конкурс імені М. Лисенка має дві вікові категорії – молодша (до 12 років) і старша (до 16 років). Обов'язковими творами обох категорій є оригінальні твори М. Лисенка для фортепіано, а також віртуозний етюд або п'єса, велика форма українського або зарубіжного композитора. На гала-концерті переможців звучить музика М. Лисенка й інших українських композиторів.

Дитяча музична школа №2 ім. В.Барвінського заснована в Івано-Франківську в 1973 р., у її складі відразу ж був започаткований фортепіанний відділ. Сьогодні на ньому навчається близько 400 учнів, працюють 50 викладачів. Тривалий час відділом завідувала Я.Курило (1974–1988). Нині в школі функціонують два фортепіанних відділи. Показниками успішності роботи з учнями є продовження їх фахового навчання у вищих навчальних закладах, після закінчення яких багато повернулося в рідну школу.

Серед випускників фортепіанного відділу школи – відомі митці України, зокрема, композитор В.Маник (член НСКУ), письменник Т.Прохасько (член НСПУ), співачка, народна артистка України Н.Дзеньків (Лама), дизайнер-модельєр одягу І.Харченко.

Однією з провідних викладачів відділу є А. Прокоп, вихованці якої – лауреати багатьох конкурсів різного рівня. Зокрема, І.Бабак стала лауреатом конкурсів ім. В.Барвінського (Івано-Франківськ), “Нові імена України” (Київ). Сьогодні вона закінчила Львівську музичну академію ім. М.Лисенка, навчається в аспірантурі. Випускниця класу А.Прокоп М.Кострич – лауреат конкурсу ім. В.Барвінського (I, II місця та Гран-прі в різні роки).

Директор школи (з 1999 р.) відомий піаніст І.Прокоп сприяв появі фортепіанних домінант у цьому закладі. У 1992 р. школі присвоєно ім'я відомого галицького композитора Василя Барвінського. З метою популяризації творчості В.Барвінського в 1996 році було започатковано

проведення обласного конкурсу юних піаністів імені композитора, що проводиться раз у два роки. Професійний рівень конкурсу визначило журі, зокрема, з 2000 року його очолював професор, народний артист України О.Криштальський – проректор Львівської музичної академії ім. М.Лисенка, завідувач кафедри спеціального фортепіано, з 2012 – кандидат мистецтвознавства, доцент ЛНМА ім. М.Лисенка О.Пилатюк. До 30-річчя заснування школи (2003) і 115-ї річниці з дня народження В.Барвінського в школі відкрито музей композитора, у якому зібрано унікальні матеріали: фотографії, рукописи, монографії, документи із сімейного архіву, листування, спогади про композитора, експонати з України та діаспори.

Дитяча музична школа №3 була заснована в 1962 р. як вечірня школа. З 1981 р. вечірня школа реорганізовується в ДМШ №3. З 1986 р. її очолює М.Замрозевич. Сьогодні в школі налічується більше 600 учнів і майже сто викладачів. З перших днів заснування школи навчання гри на фортепіано є її невід’ємною складовою. У ДМШ №3 є два фортепіанні відділи. На першому навчається понад 150 учнів, працюють 16 педагогів. І фортепіанний відділ із часу функціонування школи очолює викладач-методист Л.Сорохтей. Серед її вихованців – Віра Шатурма – учасниця обласного конкурсу виконавської майстерності 2004 року й ІІ міського відкритого конкурсу юних виконавців ім. М.Лисенка 2005 року; Юлія Сухорукова – володарка І премії обласних конкурсів виконавської майстерності 2001 і 2004 рр., лауреат І премії обласного конкурсу піаністів ім. В.Барвінського 2002 р., дипломант Всеукраїнського конкурсу піаністів ім. Н.Нижанківського (Стрий, 2003), стипендіат міського голови та голови ОДА “За внесок юних обдарувань і молоді у розбудову держави” (2002–2004). Сьогодні вона – студентка ЛНМА.

Значні творчі досягнення мають старші викладачі цього відділу Н.О.Довбенко, Н.П.Загородня, Е.В.Ковалів. Серед випускників Е.В.Ковалів – піаністка й композитор, викладач фортепіано Яна Бобалік – авторка збірника пісень для школярів “Промені радості” на вірші поетів Івано-Франківщини (1999), посібників для піаністів “Різнобарвна веселка нот” (2001), “Музичний дивосвіт” (2004).

Участь вихованців у престижних конкурсах (ІІ міський відкритий конкурс юних виконавців ім. М.Лисенка, Міжнародний фестиваль-конкурс піаністів ім. Я.Гарсії в Кракові, Польща) підтверджують професійний підхід викладачів до роботи.

Поміж компонентів-складових професійної підготовки піаністів дитячих музичних шкіл міста важливе місце посідають відкриті уроки та методичні розробки викладачів. Традиційними є шкільні конкурси, у т. ч. тематичні, лекції-концерти, учнівські концерти класів провідних викладачів, де виконуються кращі зразки фортепіанної класики.

Початкова шкільна освіта піаністів забезпечує фахову підготовку та високий загальноестетичний рівень молодого покоління, сприяє подальшому закріпленню фортепіано як популярного інструмента домашнього музикування.

Івано-Франківське музичне училище імені Дениса Січинського є

спадкоємцем музичних традицій Станіслава. У 1921 році з ініціативи композитора, педагога й громадського діяча Осипа Залеського було засновано Станіславівську філію Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка.

Продовжуючи й розвиваючи традиції фортепіанного виконавства та педагогіки Галичини, сформовані ушлякеними українськими митцями С.Людкевичем, В.Барвінським, Р.Сімовичем, Р.Савицьким, Г.Левицькою та ін., піаністи – викладачі та концертмейстери музичного училища – протягом більше сімдесяти років працюють на ниві фахового виховання молодих піаністів. Багаторічна діяльність одного з найчисленніших відділів спрямована на утвердження професійних і творчих засад у педагогіці, популяризацію класичного мистецтва, розвиток і піднесення національної виконавської фортепіанної школи.

У середині 50-х років на відділ приходять провідні піаністи Ю.Новодворський, І.Гриневич, В.Федорова. Оскільки з 1959 р. музичне училище починає працювати за новими навчальними планами, саме вищезгадані викладачі, поряд з Г.Диченко, стають першими організаторами зростання професійного рівня навчання на фортепіанному відділі.

Новодворський Юрій Іванович (1928 р. н.) – провідний педагог, піаніст, концертмейстер, ансамбліст, громадський діяч, один із засновників професійної фортепіанної школи на Прикарпатті. Освіту здобув у філіалі Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка в м. Коломия по класу фортепіано в Г.Лагодинської, випускниці Віденської консерваторії; потім – у професора Г.Левицької (дружини І.Крушельницького) і професора О.Едельмана у Львівській консерваторії. Випускники його класу достойно продовжують традиції свого вчителя.

У 80-х рр. кращі учні фортепіанного відділу беруть участь у регіональних оглядах піаністів, що стає додатковим стимулом для прояву творчої ініціативи, професійного зростання учнів і викладачів.

90-ті рр. стали періодом активного розвитку фортепіанного мистецтва. У музичному училищі створюються дві циклові комісії. Керівником циклової комісії спеціального фортепіано й педагогічної практики стає О.Купновицька, а циклову комісію спеціального фортепіано та камерного музикування очолює І.Сербинський.

Обов'язковою складовою навчального процесу студентів є проведення відкритих уроків практикантами старших курсів для своїх товаришів з наступним методичним аналізом під керівництвом консультантів.

Учні школи педагогічної практики музичного училища та студенти активно концертують на сценах міста, беруть участь у “Музичних середях” у залі училища, у традиційних виступах юних віртуозів на сцені обласної філармонії разом з професійними колективами. Учні класу О.Назаренко періодично виступають у музеї мистецтв Прикарпаття з тематичними концертами, а її вихованці О.Сальвицька й О.Горецька продовжують фахове навчання в Німеччині.

В останні роки викладачі активно проводять лекції й відкриті уроки на курсах факультету підвищення кваліфікації вчителів початкової освіти області.

Розвиток вищої музичної освіти на Прикарпатті, зокрема, фортепіанної, забезпечує також діяльність музичного відділення Навчально-наукового Інституту мистецтв (колишній музично-педагогічний факультет) Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, що функціонує вже близько 50 років і здобув визнання як один із потужних осередків вищої музично-педагогічної освіти.

Фортепіано викладалося в інституті як спеціальний і додатковий інструмент майже відразу після відкриття музично-педагогічного факультету (1966) на кафедрі теорії, історії музики та гри на музичних інструментах. Більшість викладачів-піаністів упродовж 70–80-х рр. паралельно з викладацькою активно проводили концертмейстерську діяльність. Педагогі-піаністи представляли різні фортепіанні школи – не лише регіональні українські (львівську, київську), але й школи колишнього Радянського Союзу (свердловську\*, московську, ташкентську\*\*).

З 80-х рр. клас спеціального фортепіано розширюється, формується сталий склад педагогічного колективу фортепіанної секції кафедри. У 1995 р. на постійну роботу на кафедру приходять концертуюча піаністка, заслужена артистка України Т.Кальмучин-Дранчук. Уже з наступного року вона запропонувала й утілила ідею періодичного проведення концертів студентської виконавської творчості під назвою “Відкритий рояль”[6]. Її авторський проєкт базувався на реалізації комплексної художньо-освітньої ідеї – пропагуванні здобутків фортепіанного світового та національного мистецтва, відродженні камерного музикування, яке на теренах регіону мало значні традиції. Зміст концертно-виконавського циклу містив синтезування літературного, образотворчого, театрального та музичного видів мистецтва в академічній формі концерту фортепіанної музики. Він стимулював розвиток фортепіанного музичного мистецтва в регіоні на засадах високого професіоналізму, формування сценічної культури та пошуку власного творчого обличчя. Учні класу професора Т.Кальмучин стали лауреатами багатьох міжнародних і національних конкурсів фортепіанної музики.

Фортепіано викладали також доценти І. Таран, Л. Гундер, Л.Опарик, старші викладачі Д.Лесик, Є.Біркова та ін. Сьогодні фортепіанна секція – складова кафедри методики музичного виховання та диригування. “Фортепіано” вивчається як фаховий музичний інструмент спеціалізації “Музична педагогіка і виховання”, як загальний додатковий інструмент на оркестрових, хоровій та вокальній спеціалізаціях напряму “Музичне мистецтво”. Фортепіанні дисципліни ведуть доцент, кандидат педагогічних наук І. Таран, доценти, кандидати мистецтвознавства Л. Опарик, І. Новосядла, М. Рудик. Випускники Навчально-наукового Інституту мистецтв

---

\* м. Свердловськ – сьогодні Єкатеринбург (Російська Федерація).

\*\* м. Ташкент – столиця Узбекиської республіки.



працюють учителями в початкових навчальних закладах України, концертмейстерами в концертних організаціях та на кафедрах інституту.

Таким чином, музично-освітні традиції на Прикарпатті, зокрема, у Станіславові–Івано-Франківську, заклали потужну базу для розвитку фортепіанного виконавства – сольного, ансамблевого, концертмейстерського на різних навчальних рівнях – від початкових до вищих навчальних закладів.

Виконавська фахова фортепіанна практика сучасного Івано-Франківська формується, першочергово, на рівні освітніх традицій, акумульованих у навчальних закладах початкового й I–IV рівнів акредитації, що представлені, відповідно, трьома музичними школами, державним музичним училищем імені Дениса Січинського, Навчально-науковим Інститутом мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Неабияку роль у становленні фортепіанних традицій відіграють вихованці львівської та київської фортепіанних шкіл, які працюють в Івано-Франківську.

#### Література:

1. “Без пісень нема життя...”(До 40-річчя заснування музичного факультету Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника) : музично-краєзнавчий альманах, упоряд. Дутчак В. Г., Карась Г. В. [та ін.]. –Івано-Франківськ : Гостинець, 2006. – 140 с.: іл.
2. Блажкевич Г.Правда й міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи / Г.Блажкевич, Т. Старух. – Львів : Сполом,2002. – 226 с.
3. Дутчак В.Музична культура, Станіславів–Станіслав–Івано-Франківськ (до 350-річчя Івано-Франківська) : монографія / В.Дутчак, Г. Карась. –Івано-Франківськ-Львів-Київ : Манускрипт, 2012. – С. 464–487.
4. Залеський О. Музичне життя Станіславова / О. Залеський // Альманах Станіславівськоїземлі. – Нью-Йорк, 1985, Т. II. – С. 552–557.
5. Івано-Франківськ : енциклопедичний словник, авт.-упоряд.: Г. Карась [та ін.]. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2010. – 496 с.
6. Кальмучин Т. Відкритий рояль / Т. Кальмучин // “Без пісень нема життя...” (До 40-річчя заснування музичного факультету Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника) :музично-краєзнавчий альманах, упоряд.: Дутчак В. Г. та ін. – Івано-Франківськ :Гостинець, 2006. – С. 68–74.
7. Карась Г. Івано-Франківськ: культурно-мистецька хроніка Незалежності / Г. Карась. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2001. – 287 с.
8. Кашкадамова Н. Олександр Ейдельман. Данина шани вчителю / Н. Кашкадамова. – Львів : БАК, 2005. – 240 с.; Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові : статті, рецензії, матеріали / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : Астон, 2001. – 400 с.; Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя / Н. Кашкадамова. Тернопіль : Астон, 2006. – 608 с.
9. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : монографія / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.; Кияновська Л. Українська музична культура : навчальний посібник / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 184 с.
10. Культурно-мистецька панорама Івано-Франківська. 350-річчю надання міста магдебурзького права присвячується : колективна монографія, упор. Г. Карась, В. Дутчак, І. Дундяк та ін. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2012. – 180 с.+60 іл.
11. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич, упоряд., ред., пер., вст. стаття і прим. З. Штундер. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999, Т. 1. – 496 с.;

- Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т./ С. Людкевич, упоряд., ред., пер., прим. і бібліогр. З. Штундер. – Львів : Дивосвіт, 2000, Т. 2. – 816 с.
12. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові : у 2 т. – Т. 1 : Віддобимиських музикантів до консерваторії (поч. XV ст. – до 1939 р.) / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Львів : Сполом, 2003. – 288 с.; Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові : у 2 т. – Т. 2 : Від Консерваторії до Академії (1939–2003) / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Львів : Сполом, 2003. – 200 с.
13. Молчанова Т. О. З історії ансамблевого музикування : монографія / Т. Молчанова. – Львів : Держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка.- 2005. – 160 с. : 54 іл., нотн. пр., афіші, прогр.
14. Новосядла І. С. Сучасні тенденції формування українського фортепіанного репертуару для дітей (кінець XX – початок XXI ст.) / Ірина Степанівна Новосядла : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03 “Музичне мистецтво”, Київ, 2011. – 18 с.
15. Романюк Л. Б. Музичне життя Станіславова другої половини XIX – першої третини XX століття / Леся Богданівна Романюк : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.01 “Теорія та історія культури, Львів, 2007. – 19 с.

*Автор рассматривает исторические этапы развития фортепианного образования в городе Ивано-Франковске (бывшем Станиславове) с конца XIX в. до наших дней. Определены особенности формирования профессиональных музыкальных учебных заведений в городе, роль выдающихся пианистов-педагогов, достижения их воспитанников.*

**Ключевые слова:** Ивано-Франковск, Станиславов, фортепианное образование, учебные заведения, пианисты-педагоги.

*The author deals with the historical periods of the piano education development in Ivano-Frankivsk (former Stanislaviv) since the end of XIX century until our days. Features of professional music education in institutions' formation and their most famous eaching piano players, achievement of their student are being defined.*

**Key words:** Ivano-Frankivsk, Stanislaviv, piano education, educational institutions, teaching piano players.

**Вікторія Данилець,**  
аспірантка кафедри музичної україністики та  
народно-інструментального мистецтва  
ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
**м. Івано-Франківськ**

## **ВИКОРИСТАННЯ ГУЦУЛЬСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ В МУЗИЦІ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ**

*У статті проаналізовано використання народних традицій у музиці українського кінематографу, зокрема гуцульського фольклору в режисерській і кіномузичній творчості вітчизняних митців. В дослідженні особлива увага звертається на етапи становлення і розвитку кіномузики в українському мистецькому просторі. Розглянуто праці німецьких, польських, російських та вітчизняних науковців, що висвітлюють специфіку музики до кінофільмів у її жанрово-стильовій різноманітності.*

**Ключові слова:** кіномузика, кінематограф, фольклор, традиція, композиторська творчість.

Питання кіномузики досліджувала велика кількість зарубіжних та вітчизняних науковців. Неодноразово змінювались погляди вчених стосовно ролі та значення музики в контексті кіномистецтва. В різні періоди становлення українського кінематографу значних змін зазнала музика до фільмів, починаючи від ілюстративно-фонового супроводу візуального ряду до високохудожніх музичних полотен з яскраво вираженим національним характером.

Мета дослідження – охарактеризувати самобутній національний стиль вітчизняної кіномузики, окресливши її семантичну та естетичну функції.

На початку виникнення українського кінематографу музика мала переважно ілюстративний характер. Однак дослідники наголошують на більш широкому спектрі дії музики в сфері кіно, аніж примітивна ілюстрація руху в кадрі.

Вплив музики відіграє інформативну, психологічну, емоційну, жанрову, стильову, естетичну, філософську функції. Музика здатна виразніше донести до глядачів філософський задум кінотвору, розкрити найтонші грані людських почуттів.

Музика кіно заслуговує на розгляд з музикознавчого погляду, репрезентуючи колосальний драматургічний потенціал, цікаві лейттематичні комплекси, техніку цитування, інтертекстуальну практику.

Влучно зауважує Ю. Омельченко, що «музика у фільмі – не лише драматургічний, але й формувальний фактор, яким вона стала тільки тоді, коли з наївного засобу ілюстрації окремих деталей, пройшовши через різноманітні функції драматургії, перетворилася у дієвий засіб інтеграції фільму в єдине ціле...» [3, с. 114].

Музика кіно – самобутнє та оригінальне мистецьке явище. Костянтин Ричков вважає, що «осмислення кіномузики стало самостійною галуззю музикознавства порівняно недавно – передусім у тих країнах, де є розрізнення між професіями кінокомпозитора і композитора» [4, с. 1].

Загалом кінематографічна музика функціонує за законами кінематографу, підпорядковуючи музичні фактори драматургічним принципам розвитку ідеї та концепції кіно. В працях польської дослідниці Зоф'ї Лісси є поняття «акустичний пласт» фільму, що включає елементи мови, шумів і тишу.

Дослідниця Тетяна Шак розрізняє національний стиль музики та індивідуальний стиль музики кіно. Кіномузика є «функціональною музикою» у тому розумінні, що її прослуховують не заради неї самої; з її запровадженням переслідуються позамузичні цілі. Завданням кожної кіно музики є передача змісту фільму, полегшення його реценції.

Видатні німецькі музикознавці Т. Адорно та Г. Айслер досліджували принципи функціонування та розвитку музики в кіномистецькому просторі. На думку дослідників, музика не є лише ілюстративним супровідним доповненням до кінофільму, а повинна розвиватися відповідно до принципів новітньої музичної естетики ХХ століття. Також вчені зазначають, що головне завдання кіномузики – спонукати людину до катарсису.

З. Лісса прослідковує, що кіно та музика мають спільні принципи розвитку, оскільки вони є просторово-часові види мистецтва. Також дослідниця зазначає, що музика – це композиційно об'єднувальний чинник. І на думку вченої, кіномузика – це мистецтво, яке функціонально підпорядковується цілому.

Отже, кіномузика – це нова форма синтетичного мистецтва й різноманітні зв'язки із фільмом у цілому вказують на її високу художню вартість.

В Україні кінематограф почав розвиватися з 1896 року і був пов'язаний з технічним винаходом братів Люм'єр. Роль музичного супроводу в перших фільмах була відведена шарманці, грамофону або оркестріону. Згодом музичний супровід забезпечували тапери-імпровізатори. З виникненням кінотеатрів, фільми озвучували симфонічні оркестри.

Перші спроби створювати музику спеціально для кіно належать композиторам першої половини ХХ століття – М. Вериківському, В. Борисову, Б. Яновському, М. Коляді, П. Козицькому. На українських кіностудіях працювали видатні композитори: Б. Лятошинський, В. Косенко, Л. Ревуцький, Ю. Мейтус та інші.

В 1929 році в Україні були створені перші спеціальні партитури до фільмів І. Белзою (фільм «Арсенал» О. Довженка) та П. Толстяковим (фільм «Злива» Кавалерідзе). Вагомий внесок у розвиток української музики до кіно зробили композитори – Г. та П. Майбороди та І. Шамо.

В 60-х роках ХХ століття в українському мистецтві посилюється роль народної традиції та культури. Кіномистецтво цього періоду отримало назву

«поетичне кіно». Саме в поетичному кіно увиразнилася національна спрямованість українського кінематографу.

Влучно окреслює цей період в кіномистецтві дослідниця О. Литвинова: «То був пошук життєдайності, мистецького коду, здатного забезпечити перспективу самостійного розвитку національної культури – незалежної і самобутньої» [1, с. 22].

В кінофільмах використовували народний інструментарій та імітували тембри та прийоми гри на автентичних інструментах. Розквіт українського кіно пов'язаний з виходом у світ кінострічки С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1964) за однойменною повістю М. Коцюбинського та музикою М. Скорика.

Особливої уваги заслуговує музика до кінофільму С. Параджанова, яка має яскраво виражений народний стиль. Майстерно підібрані інструментальні тембри передають справжній гуцульський колорит, а жанрова різноманітність вказує на широкий виразовий спектр гуцульського музичного фольклору. Інтонаційна та ритмічна складові музики Скорика в кінофільмі вводять глядача в традиційну атмосферу карпатського життя.

Музика в кінофільмі «Тіні забутих предків» є важливим елементом сюжету, дії, драматургічним засобом. Через музику виражено психологічний підтекст твору, пристрасті і почуття героїв. Такий підхід до звукопластичного вирішення став концептуальною основою для фільмів інших українських режисерів поетичного кіно.

В образах Івана та Марічки велику роль відіграє звучання коломийки. Характерним тембром в музиці кіно виступає трембіта: «народно-експресивне звучання трембіт (...) значно драматизує дію. Три трембіти як ридання, як зойк душі – це своєрідний поетичний рефрен кінострічки» [5, с.707].

Кіномузична творчість М. Скорика належить до кращих сторінок національного кіномистецтва. Музичний матеріал картини «Тіні забутих предків» знайшов своє втілення у видатних симфонічних полотнах М. Скорика – «Гуцульському триптиху» та «Карпатському концерті».

Важливу роль в українському кінематографі відіграв композитор Л. Грабовський, автор музики до відомих українських кінофільмів – «Криниця для спраглих» (реж. Ю. Ілленко, 1965 р.), і «Вечір на Івана Купала» (реж. Ю. Ілленко, 1968 р.). Музична партитура до останнього фільму згодом була видана як самостійний музичний твір – «Симфонія-легенда».

На думку Л. Грабовського, композитор – це актор, бо він оперує у фільмі стилями, як персонажами. Музика Л. Грабовського до фільму «Вечір на Івана Купала» виразна, романтична, з опорою на українські народнопісенні мотиви.

Також музику до кінофільмів писав В. Губа. Митець співпрацював з відомим режисером Л. Осикою. Серед найвідоміших кінокартин – «Камінний хрест» (1968), «Захар Беркут» (1971), «Хліб дитинства мого» (реж. Я. Лупій, 1977) і «Данило – князь Галицький» (реж. Я. Лупій, 1987).

В. Губа, створюючи музику до кінофільмів звертався до народних музичних джерел. Як і М. Скорик, В. Губа звертається до жанру гуцульської музики – коломийки. Композитор в музиці до фільму «Камінний хрест» переосмислив емоційну характеристику коломийки і використав її для передачі скорботного настрою, розширивши тим самим психологічну палітру жанру.

До кращих зразків українського кінематографу належать музичні полотна Є. Станковича. Станкович вважає кіномузику окремим важливим жанром. Музика Станковича поєднує в собі фольклорні джерела та новітні композиційні засоби, влучно підкреслюючи народний колорит в кінокартинах.

Огляд кіномузики вказує на еволюцію цього жанру впродовж другої половини ХХ століття. Можна відмітити серйозне ставлення композиторів до музичного тексту, який неодмінно повинен бути вписаний в цілісну систему візуального та вербального рядів.

Також підкреслюю використання народних джерел в кінематографі 60-х років, зокрема активне звернення до гуцульського фольклору в музичному оформленні кінофільмів, яскраво представлене кіномузичною творчістю М. Скорика, Є. Станковича, Л. Грабовського, В. Губою.

Гуцульський колорит привабив своєю таємничістю не лише С. Параджанова, а й інших видатних режисерів. Саме в Карпатах відбувається дія кінофільмів: «Камінний хрест», «Білий птах з чорною ознакою», «Захар Беркут».

Перелічені кінокартини пронизує принцип «архаїчності» культури, притаманний Гуцульщині. Яскрава народна традиція гуцульського регіону стала справжнім символом українського національного кіномистецтва.

#### Література:

1. Литвинова О. Музыка в кинематографии Украины: [каталог].– Ч. 1: Авторы музыки художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудія України / Ольга Литвинова. – Київ: Логос, 2009. – 453 с.
2. Лисса З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – Москва: Музыка, 1970.– 496 с.
3. Омельченко Ю. Л. Кинематографическая музыка: коммуникативный аспект / Ю. Л. Омельченко // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : В 2 ч. – Гродно: ГрГУ, 2011. – С. 109 – 114.
4. Рычков К. Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории: автореф. дис.: 17.00.02 – Муз. Искусство / Рычков К Н. – Москва, 2013. – 28 с.
5. Фількевич Г. Музыка в українському кіно / Г. Фількевич // Нариси з історії кіномистецтва України / [редкол. В. Сидоренко]. – Київ: Інтертехнологія, 2006. – С. 691 – 717.

*В статъе проанализировано использование народных традиций в музыке украинского кинематографа, в частности гуцульского фольклора в режиссерском и киномузыкальном творчестве. В исследовании особое внимание обращается на этапы становления и развития киномузыки в украинском искусстве. Рассмотрены работы немецких, польских, российских и украинских ученых, которые исследуют специфику музыки в кинофильмах в ее жанрово-стилевой многогранности.*

**Ключевые слова:** киномузыка, кинематограф, фольклор, традиция, композиторское творчество.

*The article is dedicated to the folk traditions in the Ukrainian cinema music, especially using the hutsul folklore in the native cinematography. The research describes the stages of development of Ukrainian cinema music. It contains also the analyses of the articles written by Deutch, Polish, Russian and Ukrainian scientists which characterize the cinema music in genre-style variety.*

**Key words:** *the cinema music, the cinematography, the folklore, tradition, composing art.*

**Віктор Доскалюк,**  
головний зберігач фондів  
Музею мистецтв Прикарпаття,  
**м. Івано-Франківськ**  
**Наталія Доскалюк,**  
завідувач науково-методичного відділу  
Музею мистецтв Прикарпаття,  
**м. Івано-Франківськ**

## **МИХАЙЛО ФІГОЛЬ І МУЗЕЙ МИСТЕЦТВ ПРИКАРПАТТЯ**

*В доповіді висвітлюється громадська діяльність Михайла Фіголя. Підкреслюється важлива роль митця у становленні, розвитку Музею мистецтв Прикарпаття та формуванні фондової збірки установи. Також дано короткий аналіз творчого доробку художника з колекції музею.*

***Ключові слова:** Михайло Фіголь, музей, митець, картина, творчість.*

В 2017 році виповнюється 90 років від дня народження талановитого митця, науковця-мистецтвознавця, громадського діяча Михайла Фіголя. Метою доповіді є констатування значимої ролі М.Фіголя у становленні, розвитку та формуванні колекції Музею мистецтв Прикарпаття та спробі короткого аналізу його доробку із фондової збірки. До аналізу творчої спадщини непересічного крайнина в різні роки зверталися: Бойчук Б. [2], Коваль І. [2;3], Миронюк І. [2], Лукань В. [4], Совтус Ю. [3], Хом'як Л. [5].

Наше перше знайомство з Михайлом Павловичем Фіголем відбулось в кінці 80-х років минулого століття на лекціях з образотворчого мистецтва художньо-графічного факультету. Емоційні, сповнені темпераментного викладу, вони не стерлися з пам'яті з плином часу. Вже більш як два десятиліття минуло з тих пір, як наше студентське життя завершилось, а теплі спогади про наставника залишилися в душах та серцях кожного випускника. Харизма, напевно вроджений, дар володіння словом робили лекції Михайла Павловича не лише пізнавальними, а дивовижно цікавими. Дев'яносто хвилин минало як одна мить, і з неохотою доводилось покидати аудиторію на другому поверсі. По завершенню навчання наша праця стала також пов'язаною з історією мистецтв, і в цьому ми вбачаємо, зокрема, заслугу Михайла Павловича.

Здобувши знання та надихнувшись його щирою, непідробною любов'ю, ми розпочали свою творчу біографію у Музеї мистецтв Прикарпаття. Вже тут, у музеї, від старших колег по роботі було отримано інформацію, що М.Фіголь окрім того, що був організатором художньо-графічного факультету, долучився і до створення художнього музею (з квітня 2012 року Музей мистецтв Прикарпаття). У матеріалах міжнародної науково-практичної конференції «Музеї, колекції, люди: традиції і перспективи розвитку музейної справи. Вітчизняний і зарубіжний досвід», що відбувалась з нагоди 25-літнього ювілею закладу, перший директор музею М.Якібчук у



своїй доповіді «Історія розвитку художнього музею» робить акцент «на іменах його відданих сподвижників, без яких ми сьогодні не мали б такого багатого, вишуканого інтер'єру експозиційного залу» [6, с. 84].

Серед переліку імен «відомих представників західноукраїнської творчої інтелігенції» [6, с. 84], причетних до становлення Музею мистецтв Прикарпаття, очолює список заслужений художник України, доктор мистецтвознавства, професор Прикарпатського університету ім. В. Стефаника М. П. Фіголь. Неодноразово, коли мова заходила про перші кроки на шляху створення художнього музею, багаторічний його співробітник, заступник директора з наукової роботи М. Аронець згадував, що визначальну роль у відкритті музею передовсім відіграла когорта місцевих художників, серед яких найгучніше лунав голос М. Фіголя.

Подія, на яку так чекали митці та поціновувачі мистецтва з числа мешканців міста, відбулася у Міжнародний день музеїв 18 травня 1980 року. Але музей – це не лише експозиція, що складається з кількох десятків чи сотень творів. Коли заходить мова про створення нового музею, всі усвідомлюють, що найважливішою роботою в його побудові є комплектація фондів. Ще до офіційного відкриття музею було сформовано «робочу групу із фахівців, які повинні займатися пошуковою роботою: знайти колекціонерів, відвідувати майстерні художників з однією метою – знаходити і закупувати художні твори митців ХІХ – ХХ ст.» [1, с. 4]. До її складу окрім кількох працівників музею ввійшов мистецтвознавець М. Фіголь. Будучи знаним художником і колекціонером, Михайло Павлович «знав багато митців у Львові та в інших містах України. Особливо було цінним те, що він контактував з колекціонерами творів мистецтва які жили в різних містах Галичини, вивчав творчість українських митців старшого і молодшого покоління» [1, с. 4].

Із спогадів М. Аронця «Історія Музею мистецтв Прикарпаття» дізнаємось про поїздки робочої групи до Львова, ініційовані М. Фіголем. Лише завдячуючи особистим взаєминам М. Фіголя з колекціонерами Львова вдалося придбати низку творів живопису та графіки. Особиста колекція М. Фіголя збідніла на два розкішних живописних полотна Я. Пстрака «Портрет А. Русин» 1900 р. та «Автопортрет» 1914 р. Ці два твори, є частиною сучасної експозиції музею відділу українського образотворчого мистецтва, а у приміщенні фондів зберігаються також закуплені у художника твори І. Труша «Пейзаж з кипарисами» 1911 р., «Пейзаж з каменем» 1912 р. Як згадує Я. Печарський Михайло Фіголь разом з Р. Дреботюком особисто здійснив поїздку до Ужгорода, після якої колекція музею збагатилася трьома творами відомого закарпатського художника А. Ерделі. Одна з них – «Чоловічий портрет» 1940 р. знаходиться в постійно діючій експозиції музею.

З часу заснування художнього музею і до передчасної смерті у 1999 році М. Фіголь був членом фондово-закупівельної комісії. До цієї важливої ланки у роботі музею Михайло Павлович був задіяний як висококласний фахівець, мистецтвознавець, чий досвід був не лише корисним, а й вкрай

необхідним у визначенні мистецької вартості пропонованої для закупки предмету. Вміння на належному фаховому рівні провести атрибутування закупленого твору. Остаточне рішення фондово-закупівельної комісії завжди базувалось на переконаннях М.Фіголя. Його авторитет у цих питаннях був беззаперечним.

Кожен, хто хоч побіжно ознайомлений з музейною роботою, знає, що музей – це не лише приміщення, де кожен бажаючий може переглянути пропоновані твори із збірки музею та ті, що демонструються на змінних виставках. Представлені в постійній експозиції предмети, зазвичай, є в кількісному вимірі лише невеличкою частиною тих «скарбів», які музей зберігає, вивчає, систематизує, реставрує та популяризує. Для цих цілей повинні бути передбачені спеціальні приміщення, придатні для правильного збереження предметів колекції. Одним із пріоритетних завдань для Івано-Франківського художнього музею як самостійної одиниці обласного підпорядкування була комплектація фондів. Дві тисячі предметів образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, передані по наказу О.Синиці та придбані під час пошукової роботи, потрібно десь зберігати. Перед офіційним відкриттям музею цієї проблеми ніхто ґрунтовно не обговорював. «Тоді були далекими від думки про те, що треба мати належні приміщення з відповідним температурним режимом. Спішили відкрити експозицію, а все інше, як тоді думали, якось вирішиться» [1, с. 15].

Конструктивні особливості культової споруди не передбачають великої кількості додаткових площ. Музейні працівники опинилися у безвиході – «була тільки невелика кімната квадратної форми – ризниця, в ній змушені були складати роботи на цементну підлогу, вона перетворювалася на склад» [1, с.16]. Тут же, за полотняною ширмою був облаштований спільний робочий кабінет директора М.Якібчука та наукових працівників. Умови збереження творів не відповідали елементарним вимогам.

Проходили місяці, роки, М.Якібчук звертався з листами в Міністерство культури, неодноразово клопотав в обласному управлінні культури, але бажаних зрушень не відбувалось. Переконавшись у небажанні чи неспроможності місцевих функціонерів позитивно розв'язати проблемну ситуацію з виділення приміщення під фондосховища, він надумав звернутися із листом про допомогу до очільника фонду культури СРСР – Раїси Горбачової. Задум виглядав просто нереальним. Але і в рішенні цієї болючої для музею проблеми в чергове свою допомогу запропонував М.Фіголь. Він мав приятні стосунки з головою Спілки художників Львівської організації Е.Миськом, який із середини 80-х років очолював регіональний фонд культури. Отримавши від Е.Миська інформацію про час приїзду Раїси Горбачової до Львова, М.Фіголь повіз задалегідь складеного листа із проханням передати музеєві в користування двоповерхове приміщення вікаріату.

Щире вболівання М.Фіголя за новостворений музей, за належне збереження творів мистецтва, бажання надати практичну допомогу увінчались успіхом. Будинок за адресою Галицька, 41, (гуртожиток

технікуму фізкультури) було передано художньому музеєві. Двадцять вісім років, з 1986 по 2014 рік, музейна збірка зберігалася в ньому.

Художник М.Фіголь залишив велику творчу спадщину. Живописні та графічні твори М.Фіголя зберігаються майже в 20-ти музеях світу, в приватних колекціях у Франції, Німеччині, Канаді, Угорщині, Чехії, Польщі, Болгарії, Румунії. А всього з-під пензля майстра вийшло понад 600 мистецьких творів [3, с.13]. Музей мистецтв Прикарпаття володіє десятою частиною творчого доробку художника – 63 предмети. Розпочата на початку 1950-х років творча біографія була сповнена пошуків власного стилю, що шліфувався рік за роком. І нехай специфічна впізнавана манера його живопису не завжди знаходила всезагального схвалення, М.Фіголь дотримувався виробленої стилістично-пластичної мови.

Будучи філософом по натурі, М.Фіголь був наділений даром своєрідного сприйняття дійсності. У його творчості її простого реалістичного відтворення стає замало. Натомість з'являється бажання для раціональнішого змістовнішого виразу, бажання вдатися до узагальнень. Створені митцем образи тяжіють до вираженої композиційної конструктивності, декоративності та монументалізації натури. [3, с. 12]. Добір кольорової гами, де все є продуманим і немає випадковостей, технічні прийоми, до яких вдається художник, стильові особливості живопису вирізняють твори М.Фіголя серед чисельно потужної колекції тематично споріднених творів інших митців, що зберігаються у фондах музею.

Важко виокремити тему, якій М.Фіголь віддавав усю свою увагу, виказуючи поверхове ставлення до іншої. В його доробку широке жанрове розмаїття творів: історична картина, пейзаж, портрет, створені у техніках олійного живопису та графіки. Будучи безмежно залюбленим у свій рідний край, його історію та культуру, повсякчас вивчаючи її, було б дивним, щоб митець у своїй творчості не звертався до цієї теми. «Працюючи над написанням мистецької історії стародавнього Галича, Михайло Фіголь віднаходив чимраз нові джерела, які спонукали його до відтворення у портретах, картинах, монументальних полотнах, славних героїв минувшини, конкретних літописних сюжетів і масштабних художніх узагальнень» [2, с. 74]. Історична тематика присутня у половині творів із фондової збірки Музею мистецтв Прикарпаття, вісім з яких знаходяться на тимчасовому експонуванні у приватній картинній галереї, особисто спорудженій художником на власному об'єкті у 1998 році.

Центральним твором експозиції є масштабне полотно «Галич.1221рік. Данило Галицький і новгородський князь Мстислав Удалий», створене у 1977 році. Воно справляє потужне враження на кожного відвідувача. У багатьох публікаціях знаходимо констатування, що це одна з найкращих картин М.Фіголя. «Спеціалісти оцінили твір як один з найвизначніших шедеврів в історичному жанрі українського малярства нового часу» [3, с.112].

Підготовка творення сюжету, опрацювання образів історичних осіб тривала кілька років. Підтвердженням цього слугують наявні у фондозбірці

твори «Князь Данило Романович (Галицький)» та «Князь Мстислав Мстиславович (Удалий)», датовані 1976 роком. Беручись до відтворення конкретної історичної події самих лише писемних джерел є замало. Щоб проникнутись духом епохи, шукаючи конкретні архітектурні образи, митець вивчав храмову архітектуру Новгороду, Суздаля, Володимира, робив чисельні замальовки. Теплий насичений колорит твору надає піднесеного урочистого звучання відтвореному сюжету, а декоративна узагальненість у трактуванні складових пейзажу та дійових осіб вражають своєю епічністю, справляючи потужний вплив на глядача.

Славну історію краю звеличену у полотні «Епос Карпат (Захар Беркут)» (1981). У білих одежах зобразив М.Фіголь сивобородого старця із посохом у руці. Його постать подано на тлі гірських ущелин та неба з загравою. Поєднання насичених жовтогарячих та темних барв надають драматизму композиції, підкреслюючи нескореність та споконвічну боротьбу нашого народу із чужоземними загарбниками. Історичну тему висвітлено Михайлом Фіголем у творах «Битва Данила Галицького з татарами» 1975 р., триптиху «Тривога» 1982 р., «Семен Височан» 1979 р., «Ярославна» 1985 р. та ін. Відомі діячі української культури знайшли своє відображення у творах митця. Манера живопису портретів «В.Стефаніка» 1971р. та «Лесі Українки» 1977р. характеризується декоративною подачею опрацьованих деталей одягу. Увагу сконцентровано на передачі емоційного стану портретованих. Реалістично до дрібниць модельоване обличчя не є для М.Фіголя самоціллю. Для митця найважливішим у портретах є відтворення характеру зображуваної особи що досягається скупими засобами, позбавленими деталізації. Саме такий підхід дає можливість сконцентрувати увагу митця на значущості образу.

М.Фіголь часто подорожував у Карпати, зокрема упродовж кожного літа працював із студентами художнього факультету у селищі Ворохта на облаштованій для тривалого перебування базі. Про життя, побут, вдачу мешканців гір М.Фіголь знав щоденно з ними контактуючи. Свої враження від спілкування фіксував у замальовках, які використовував для створення низки робіт, героями яких є гуцули.

У постійній експозиції Музею мистецтв Прикарпаття знаходиться пропонований для огляду твір «Легінь з Ворохти» 1969 р. У пейзажах М.Фіголь відійшов від звичного для пересічного глядача фотографічної передачі конкретного мотиву. Детальне відтворення складових сюжету відступає на користь узагальненого враження. Настрій у пейзажі твориться методом зіставлення кількох домінантних кольорів, що вдало поєднуються або, навпаки, слугують протиставленням. Таким чином навіть пейзажі М.Фіголя набувають філософського звучання. Музей володіє 18-ма творами пейзажної тематики: «Вершина Чорногори» 1976 р., «Водоспад в Маняві» 1980 р., «Гірський пейзаж» 1973 р., «Осінь в Карпатах» 1984р., «На Карпатських полонинах» 1972 р. та ін. Не лише олійний живопис вабив Михайла Фіголя, але й техніка графіки також імпонувала митцеві. Підтвердженням цього є низка предметів збірки. Кількісно це 22 твори, з

яких 17 складають серію портретів «Володарі Галицько-Волинського князівства» 1987 р.

У книзі «Археологічні зацікавлення Михайла Фіголя» знаходимо слова зарубіжного діяча Б.Субтельного, свого часу надруковані в одному українському часописі, котрий схвально оцінив появу серій портретів, підкресливши факт глибокого аналізу епохи, детального опрацювання характеру облич, одягу, що відповідає часу відповідної доби та застосуванню орнаменту на тлі аркушів, що влучно доповнюють первинний задум [2, с. 74]. Серія стала своєрідною історією нашої держави у портретах її володарів.

Багаторічна копітка творча праця наштовхувалась на перешкоди, основною з яких була відсутність зображень правителів княжої доби. «Скупі описи зовнішності галицьких князів у давньоруських літописах також мало надійний матеріал для відтворення портретів історичних персонажів. Бездоганне знання минувшини Галича, помножене на талант Фіголя-портретиста, стало основою для художнього ліплення образів» [2, с. 11,12].

Митець використовує додаткові декоративні елементи, такі як геральдичні символи, язичницька символіка та інші характерні деталі, знання про які черпає із опрацьованої ним спеціальної літератури. Літографія «Роксолана» 1990 р. з 2014 року є окрасою постійної експозиції музею М.Утрина-Безгрішного – філії Музею мистецтв Прикарпаття у м. Рогатин, у частині присвяченій особі нашої краєнки. Поясне зображення миловидної дівчини у розкішній одежі та головному уборі постає на тлі архітектурного мотиву. Саме такою уявляв цю непересічну історичну постать М.Фіголь, а для детального відтворення вбрання скрупульозно аналізував документальні гравюри.

Упродовж тривалого часу Музей мистецтв Прикарпаття не має змоги проводити закупки творів для фондозбірки. Зазвичай вона поповнюється роботами митців, які передають їх у дарунок на знак вдячності за надані площі для проведення персональних виставок. Проте є чимало добродійників, які виявляють бажання безкорисливо подарувати до музею твори, що свого часу знаходились у їхніх приватних колекціях. До їх числа належить і Михайло Павлович, адже він ще у 1982 році подарував музеєві два твори: «Водоспад у Шешорах» 1980 р., та «Княжа гора в Крилосі» 1982 р. До цієї благородної справи долучилась удова художника, Тетяна Данилівна, яка у 2011 році подарувала Музею мистецтв Прикарпаття графічний твір Я.Лукавецького «Натурниця з глечиком» 1933 р. за що ми їй висловлюємо щирі вдячність.

Більшість сучасного колективу Музею мистецтв Прикарпаття знають Михайла Фіголя лише із розповідей колег по роботі та знайомлячись із його творчим доробком. У нашій пам'яті та «старожилів» установи Михайло Павлович назавжди залишиться непересічною особистістю з потужною харизмою, талановитим художником та ревним дослідником історії рідної землі.

Михайло Фіголь талановитий художник з оригінальною, впізнаваною манерою самовиразу. Прекрасний педагог, мистецтвознавець, що сприяв

становленню, розвитку Музею мистецтв Прикарпаття та формуванню його збірки. Потужна колекція творів митця у зібранні Музею мистецтв Прикарпаття є джерелом досліджень для молодих науковців.

#### Література:

1. Аронець М. Історія Музею мистецтв Прикарпаття / М. Аронець – Івано-Франківськ, 2015. – 76 с.
2. Бойчук Б., Коваль І., Миронюк І. Археологічні зацікавлення Михайла Фіголя / Б. Бойчук, І. Коваль, І. Миронюк. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007. – 108 с.
3. Коваль І., Совтус Ю. Михайло Фіголь (спроба наукового та мистецького портрета) / І. Коваль, Ю. Совтус. – Галич, Інформаційно-видавничий відділ Національного заповідника «Давній Галич», 2004. – 123 с.
4. Лукань В. Начерки Михайла Фіголя / В. Лукань. – Івано-Франківськ: Гостинець, 2007. – 120 с.
5. Хом'як Л. Образи сучасників у портретній творчості Михайла Фіголя / Л. Хом'як // Матеріали наук.-практ. конференції «Михайло Фіголь: життя і творчість». — Івано-Франківськ, 2007. — С. 88–96.
6. Якібчук М. Історія розвитку Івано-Франківського художнього музею / М. Якібчук // Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: «Музеї, колекції, люди: традиції і перспективи розвитку музейної справи. Вітчизняний і зарубіжний досвід». – 10-11 листопада. – Івано-Франківськ: Гостинець, 2005. – С. 100.

*В докладе освещается общественная деятельность Михаила Фиголя. Подчеркивается важная роль художника в становлении, развитии Музея искусств Прикарпатья и формировании фондового собрания учреждения. Также дан краткий анализ творчества художника из коллекции музея.*

**Ключевые слова:** Михаил Фиголь, музей, художник, картина, творчество.

*The report highlights the social activities of Michael Figol. It emphasizes the important role of the artist in the formation, development of the Art Museum Precarpattya and the formation of the fund collections of the institution. Also it was given a brief analysis of the artist's creative work from the collection of the museum.*

**Key words:** Michael Figol, museum, artist, painting, creativity.

**Лариса Дуда,**  
кандидат мистецтвознавства,  
викладач кафедри музичної україністики  
та народно-інструментального мистецтва  
ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
**м. Івано-Франківськ**

## **ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗИЧНОГО АНСАМБЛЮ «ВОЛЯ» ІВАНО - ФРАНКІВСЬКОГО ОБЛАСНОГО ТОВАРИСТВА «БОЙКІВЩИНА» В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ І РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНО - МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ ПРИКАРПАТТЯ**

*У статті висвітлено творчу діяльність музичного ансамблю «Воля» Івано-Франківського обласного громадського товариства «Бойківщина» в контексті збереження й поширення культурної спадщини Прикарпаття в Україні та за кордоном. Представлено склад ансамблю та концертні виступи. Розглянуто репертуар ансамблю «Воля», зокрема виявлено, що переважajúчими є українські народні, в тому числі бойківські пісні у супроводі бандури.*

**Ключові слова:** українська народна пісня, бандура, вокальний ансамбль «Воля», «Бойківщина», Прикарпаття, культурна спадщина.

Мистецька діяльність вокального ансамблю «Воля» Івано-Франківського обласного громадського товариства «Бойківщина» оригінально представляє культурне життя Прикарпаття. Творчі здобутки ансамблю висвітлювалися у працях Л. Дуди, Д. Петречко, І. Шалкітене. Збереження культурних пісенних традицій Прикарпаття досліджено у наукових статтях В. Дутчак, Г. Карась, О. Фабрики-Процької, П. Чоловського та ін. Опрацювання фольклорних жанрів у бандурному репертуарі стало предметом наукового дослідження Л. Дуди. Перекладів, обробки та аранжування в творчості для бандури стосуються роботи І. Дмитрук, В. Дутчак, Л. Ніколенко та ін.

Метою статті стало висвітлення творчої діяльності музичного ансамблю «Воля» Івано-Франківського ОГТ «Бойківщина» в контексті збереження й популяризації культурних традицій прикарпатського краю, тому що це питання досі залишається відкритим у науковому просторі.

Ідея створення ансамблю «Воля» належить голові Івано-Франківського ОГТ «Бойківщина» Дарії Петречко та музичному керівнику ансамблю Ларисі Дуді (Когут), котрі вважали за необхідне створити музичний колектив, який би відтворював, таким чином зберігаючи і поширюючи забуті бойківські пісні, що були частиною побуту українців, виселених у 1951 році з їхніх етнічних земель, а саме з с. Чорна, Лип'я, Літовищі Нижньо-Устріцького району Дрогобицької області (тепер територія Республіки Польща) [5, с. 8]. Окрім виконання бойківських пісень учасники ансамблю мали бути одягнуті у бойківські строї, що подвійно би сприяло відродженню українських культурних традицій.

Першим виходом ансамблю на публічну сцену можна вважати виступ Лариси Когут та Володимира Рудницького, які на сценізованих бойківських вечорницях, що проходили в приміщенні «Старої кухні» м. Івано-Франківська у 2003 році, дуетом виконали пісні «Ішов козак потайком», «Лугом іду, коня веду» та ін. Саме тоді зародилася ідея створення ансамблю у більшому складі. Вже у вересні 2004 року вокальний квартет «Воля» у складі Володимира Рудницького, Володимира Дутчака, Ірини Копійчук (Дзеньків) під керівництвом Лариси Когут успішно виступили на II Міжнародному фольклорному фестивалі «Бойківська ватра» в м. Рожнятів та у с. Грабів Івано-Франківської області [4, с. 5]. Пісні, які виконував квартет були наспівані Марією Кіч (1938 р. нар.), уродженкою с. Чорна, зокрема «На Україні ми родились» та «Рушив поїзд в далеку дорогу». Інші пісні, з-поміж яких «А зорі, а зорі по синьому морі», «Ой у вишневому саду», «Ішов козак потайком» та інші були більш відомими серед українців, проте улюблені бойками.

Пізніше квартет використовував у своєму репертуарі, окрім народних, пісні бойківських авторів Йосипа Фиштика та Василя Коржа. У 2005 р. вперше було виконано пісню «Рушничок для сина». Варто зазначити, що ансамбль виступав на більшості заходів, пов'язаних зі збереженням прикарпатської культури (свята українських вишиванок, фестивалі бойківської та лемківської культур, презентації книг прикарпатських авторів тощо).

З 2006 р. і до тепер склад ансамблю набув іншого забарвлення: з мішаного перетворився на жіночий та зазвучав у супроводі давнього українського музичного інструмента бандури, а пізніше – скрипки і сопілки. Учасниками колективу стали самі бойківчанки, їхні діти та онуки. Цікаво, що вік учасників не є критерієм для відбору в колектив, який гармонійно поєднує в собі три покоління<sup>23</sup>. Кожна учасниця має свій костюм, відшитий зі старовинних бойківських візерунків, при чому усі сорочки та запаски відмінні між собою і по своєму красиві. Тобто, колектив, як і планувалось, представляє не тільки українські пісні, а і вишиті костюми, у супроводі бандури та скрипки, що додає ще більшої вишуканості виконуваним пісням.

Репертуар колективу налічує понад 30 пісень, які ретельно обговорюються і відбираються всіма учасниками ансамблю, головою ОГТ «Бойківщина» та іншими членами товариства. Більшість творів є українськими народними, яскраво притаманними саме бойкам («На Україні ми родились», «Рушив поїзд в далеку дорогу», «Їхав Йвась на коні», «На Україні я народилась»; колядки «В глибокій долині», «Новая радість світу ся

---

<sup>23</sup> Склад музичного ансамблю «Воля»:

Лариса Дуда (Когут) – музичний керівник (бандура), Ольга Мачишин (Лаврінок) (скрипка), Наталія Шатковська, Ірина Шалкітене, Уляна Завалко, Лілія Пасічняк;

до складу ансамблю входили: Любов Івануха (2006–2008 рр.), Ірина Завалко (2006–2012 рр.), Галина Головата (Когут) (2012 р.);

грою на сопілці в Різдвяні свята прикрашає колядки Олексій Головатий, племінник Лариси Дуди, а на скрипці збагачує супровід до пісень Оля Пасічняк.



з'явила», «У полі, у полі маленька хатинка» та ін.). Окрім того, ансамбль виконує пісні на тексти бойківських авторів (музика Л. Дуди): «Квітонько бойкине» (слова Михайла Романовича, м. Турка Львівської області), «Рідний бойківський край» (слова Любові Юрків, м. Долина Івано-Франківської області). На конкурсі-фестивалі бандуристів-композиторів «Бандура дарує натхнення» у м. Чернігові (2015 р.) Прикарпаття було представлено авторською повстанською піснею на слова Павла Лежака «Не плач, матусю» (музика Л. Дуди) та обробкою для голосу у супроводі бандури української народної патріотичної пісні «Я сьогодні щось дуже сумую» у виконанні ансамблю «Воля» [2, с. 32–35; 1, с. 56–58].

Ансамбль «Воля» нагороджений численними грамотами, подяками і дипломами за участь у концертних заходах, фестивалях українського та міжнародного рівня<sup>24</sup>.

Початок 2015 року став знаменним для колективу, адже вийшла з друку нотна збірка «Квітонько бойкине», що налічує 30 українських народних та авторських пісень з репертуару ансамблю «Воля» у супроводі бандури та скрипки [4]. Збірник набув поширення не тільки в Івано-Франківській області, а й по інших областях України, що також посприяло розповсюдженню прикарпатських пісень.

Автором обробок та аранжувань пісень для вокального ансамблю у супроводі бандури є Лариса Дуда, тому що важко знайти обробку пісні, написану саме для такого складу – жіночого триголосся, бандури та скрипки або сопілки. Пісні, знайдені на друкованих носіях доводиться адаптовувати для відповідного виконання, а пісні, записані на слух потрібно спершу нотно зафіксувати (мелодію), а потім приступати до створення кількох голосів та власне акомпанементу [3, с. 92]. Часто бандурний супровід може дещо відрізнятись від написаного під час концертного виступу. Це майже не помітно слухачам, але вносить щоразу новий колорит і робить кожне виконання пісні особливим.

Нещодавно в рамках проведення V Всесвітніх бойківських фестин у

---

<sup>24</sup> Всесвітні бойківські фестини «З чистих джерел» (м. Турка Львівської області, 2007, 2012, 2017 рр.); V («Кличе зелена неділя»), VII («Поклик мого серця») Прикарпатські фольклорно-етнографічні фестивалі лемківської культури (с. Рівня Рожнятівського району Івано-Франківської області, 2011, 2013 рр.); «Бойківська ватра» (Устрики Дольні, Республіка Польща, 2011 р.); I Регіональний фестиваль бойківської культури «Бойківські фестини» (м. Тернопіль, 2012 р.); науково-практична конференція депортованих з етнічних земель українців, котрі проживали на території нинішньої Республіки Польща у 1944-1951 роках (м. Жидачів Львівської обл., 2012 р.); «Свято Карпатського літа» (урочище Калиновець біля села Вишків Долинського району Івано-Франківської області, 2013 р.); Свято читання Франкової поезії (с. Лолин Долинського району Івано-Франківської області, 2013, 2014 рр.); «Свято гаївок» (м. Івано-Франківськ, 2013 р.); «Коляда у Просвіті» (м. Івано-Франківськ, 2011, 2013–2017 рр.); III Всеукраїнський фестиваль бандуристів-композиторів «Бандура дарує натхнення» (м. Чернігів, 2015 р.); Третій Світовий Конгрес Бойків (м. Турка Львівської області, 2015 р.); Обласний просвітянський фестиваль «Історія України в народних піснях» (м. Івано-Франківськ, 2016 р.) та ін.

м. Турка Львівської області (серпень 2017 р.) бойківчанки виконували улюблені пісні «Рушив поїзд в далеку дорогу», «А зорі, а зорі по синьому морі», «На Україні я народилась». А повернувшись із фестивалю, завітали в НД «Просвіта» м. Івано-Франківська на свято українського вишитого рушника (20 серпня 2017 р.).

Колектив часто стає візитівкою Прикарпаття під час проведення культурних заходів: на презентаціях книг у бібліотеках, виставках художнього мистецтва, святкових заходах освітніх та культурних закладів, під час урочистостей з нагоди днів народжень непересічних особистостей м. Івано-Франківська та представлення продукції Івано-Франківських компаній. Таким чином люди з цілої України та іноземці можуть ознайомитись з культурними традиціями Прикарпаття.

Виконуючи календарно-обрядові пісні, учасники ансамблю «Воля» сприяють продовженню культурних звичаїв не тільки у сценічному втіленні. Адже вже стало доброю традицією на кожні Різдвяні свята відвідувати з колядками рідних, друзів, людей похилого віку, яким важко вийти з дому. До цієї справи залучаються діти та онуки виконавців. Символічно вони грають на дзвониках, сопілці, розповідають святкові вірші. Під час Великодніх свят ансамбль бере активну участь в заходах НД «Просвіта» (м. Івано-Франківськ), також залучаючи дітей. Отож, окрім концертної діяльності учасники ансамблю «Воля» намагаються передати свій досвід майбутнім поколінням.

В творчих планах колективу – пошуки, опрацювання і виконання нових пісень, які би представляли і прославляли культуру і традиції рідного краю.

Отже, музичний ансамбль «Воля» Івано-Франківського обласного громадського товариства «Бойківщина» бере активну участь у збереженні, відновленні, продовженні і поширенні культурних звичаїв прикарпатського краю. Учасники ансамблю на чолі з музичним керівником Ларисою Дудою сприяють відродженню українських народних та авторських, зокрема бойківських пісенних традицій.

#### **Література:**

1. Бандура дарує натхнення. Твори для бандури / III Всеукраїнський фестиваль «Бандура дарує натхнення». Аранжування, переклади, обробки. – Чернігів, 2015. – 97 с.
2. Бандура дарує натхнення. Твори для бандури / III Всеукраїнський фестиваль «Бандура дарує натхнення». Авторська пісня, авторські інструментальні твори, авторські ансамблеві твори. – Чернігів, 2015. – 131 с.
3. Дуда Л. І. Фольклорні жанри та їх трансформація у творчості для бандури: дис. канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Лариса Ігорівна Дуда. – Івано-Франківськ, 2016. – 289 с.
4. Квітонько бойкине : Пісні для вокального ансамблю у супроводі бандури / Обробка, аранжування, упорядкування Лариси Дуди. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2014. – 104 с.
5. Петrenchко Д. Втрачені українські села. Чорна / Дарія Петrenchко. – Брошнів-Осада : МПП «Талія», 2010. – 528 с.

*В статье освещены творческая деятельность музыкального ансамбля «Воля» Ивано-Франковского областного общественного объединения «Бойковщина» в контексте сохранения и распространения культурного наследия Прикарпатья в Украине и за рубежом. Представлен состав ансамбля и концертные выступления. Рассмотрены репертуар ансамбля «Воля», в частности выявлено, что преобладающими являются украинские народные, в том числе бойковские песни в сопровождении бандуры.*

**Ключевые слова:** украинская народная песня, бандура, вокальный ансамбль «Воля», «Бойковщина», Прикарпатье, культурное наследие.

*This article covers the creative activity of the musical ensemble «Volia» of the Ivano-Frankivsk regional public association «Boykivshchyna» in the context of protection and spreading of the cultural and art heritage of Precarpathia in Ukraine and abroad. Presented consist of the ensemble and concert performances. The repertoire of the «Volia» ensemble is considered, in particular it was found out that Ukrainian folk are predominant, including Boykiv's songs, accompanied by bandura.*

**Key words:** Ukrainian folk song, bandura, vocal ensemble «Volia», «Boykivshchyna» Precarpathia, cultural heritage.

**Віолетта Дугчак,**  
доктор мистецтвознавства, професор, завідувач  
кафедри музичної україністики та народно-  
інструментального мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський  
національний університет імені Василя Стефаника»,  
**м.Івано-Франківськ**

## **ФЕСТИВАЛЬНА ПАЛІТРА МИСТЕЦТВА ПРИКАРПАТТЯ**

*У дослідженні аналізується фестивальний мистецький рух на Прикарпатті періоду Незалежності України. Визначено основні критерії для типологічної класифікації фестивалів, їх роль в міжкультурній комунікації, функції фестивалів.*

**Ключові слова:** мистецький фестиваль, Прикарпаття, фестивальна палітра, типологія фестивалів, функції фестивалів.

Фестиваль (фран. *Festival* – свято, лат. *Festivus* – святковий, веселий) – масове святкове дійство, що включає огляд чи демонстрацію досягнень у певних видах мистецтва (музика, театр, кіно, естрада). Мистецькі фестивалі в ХХ столітті стали однією з відкритих наймасовіших форм соціальної і міжкультурної комунікації у всьому світі. Загалом мистецькі фестивалі мають професійний чи аматорський характер, певні вікові характеристики, часову протяжність, а їх жанрова типологія визначається багатьма критеріями. Фольклорні фестивалі, що охоплюють різні види народного мистецтва часто перетинаються з етнографічними чи культурно-туристичними завданнями певного регіону і становлять окремий напрям фестивального руху.

Зацікавленість фестивалем як явищем і процесом спостерігаємо і на широкому науковому обрії – фестивалі музичні, етнографічні, театральні в Україні і за кордоном висвітлюються, аналізуються, прогнозуються. Серед дослідників мистецьких фестивалів першочергово слід відзначити Михайла Шведа[9], Світлану Чернецьку[8], Олену Сичову[4; 5], Юлію Сугрובову[6], Володимира Федорака[7] та ін.

Дослідження фестивального руху на Прикарпатті періоду Незалежності України засвідчується як актуальністю вивчення регіональних культурних процесів, так і широким зацікавленням фестивалями цього регіону в контексті розвитку культурного туризму.

Метою статті є аналіз мистецьких фестивалів Прикарпаття періоду незалежності України, визначення основних критеріїв для типологічної класифікації фестивалів, дослідження функцій фестивалів.

«Свято, яке завжди з тобою» – ця відома фраза Ернеста Хемінгуея могла б цілком слугувати змістовому й емоційному наповненню поняття «фестиваль». Всі фестивалі можуть бути диференційовані відповідно до

орієнтованості на окремі види мистецтва (музичні, театральні, кінематографічні, хореографічні, фотомистецькі, образотворчі, літературні тощо) або на сукупність різних видів (так звані «фестивалі мистецтв»). Останні, як правило, є синтезованими, містять кілька складових – музичну, театральну, образотворчу, танцювальну тощо. «Багатоманітність мистецьких форм сприяє створенню особливого художнього простору, де здійснюється також синтез власне мистецьких форм із іншими проявами суспільної свідомості» [5, с. 260].

За час незалежності України змінюється і динаміка функціонування фестивального руху, зумовлена певними причинами економічного і соціокультурного характеру. Якщо на початку 90-х рр. ХХ ст. кількість фестивалів була значною, їх географія охоплює як міста, містечка, так і окремі села Рівненської, Волинської, Львівської, Івано-Франківської, Тернопільської, Чернівецької областей, то з середини 2000-х рр. більшість фестивалів зникає, занепадає, що зумовлено фінансовими причинами. Залишилися лише окремі найвиразніші за тематичним характером і належною організацією (менеджментом).

Традиційні професійні музичні фестивалі Прикарпаття – «Прикарпатська осінь» і «Прикарпатська весна» Івано-Франківської обласної філармонії, що забезпечують високий академічний рівень місцевих та запрошених колективів і солістів. Цьогоріч фестиваль «Прикарпатська весна» отримав і синтезовану складову – паралельну презентацію робіт відомого автора гобеленів Б.Губалія. Вже 30 років збирає своїх шанувальників професійний музичний фестиваль ім. А. Кос-Анатольського в Коломиї, об'єднуючи практично-виконавську й теоретично-музикознавчу частини.

Упродовж останнього чверть століття високо зарекомендували себе хорові фестивалі та вокальні конкурси-фестивалі. Серед хорових – «Передзвін» (Івано-Франківськ), «Галицька хорова асамблея» (Галич), фестиваль чоловічих хорів та ансамблів (Надвірна) та ін.

Національний заповідник «Давній Галич» традиційно проводить музейні фестивалі, зокрема фестиваль гармат і туристично-краєзнавчий фестиваль «Сальви лицарській звитязі».

2017 року вперше в Івано-Франківську відбулися фестивалі – весільно-ресторанної музики «Лабух-ФЕСТ» та на території парку ім. Т. Шевченка *фестиваль рослин, квітів та ландшафту «В обіймах зелені»*.

До відомих інструментальних фестивалів Прикарпаття – відкритого фестивалю духових оркестрів (Івано-Франківськ), міжнародного фестивалю духових та естрадно – духових оркестрів «Сурми гір» (Калуш), бандурного мистецтва «Дзвенить бандура в місті Франковім», сьогодні додаються й оригінальні – Міжнародний фестиваль карильонного і дзвонового мистецтва: «Дзвони Ясної гори еднають усіх» (с. Гошів Долинського району), міжнародне фольклорне свято «Гірські горни» (м. Коломия).

У смт Рожнятові вже традиційно в шевченківські дні відбувається обласний фестиваль оркестрів народних інструментів «Кобзареві струни»,

започаткований у 1998 р. З 2000 до 2014 рр. він проводився щорічно, сьогодні раз у два роки.

Добру славу має Прикарпаття і завдяки дитячим фестивалям – Всеукраїнському дитячому конкурсу-фестивалю популярної музики «Карпатські соловейки» і дитячому фестивалю народної творчості «Барви дитинства» (м. Івано-Франківськ).

Прикарпаття – внаслідок субетнічної й етнічної багатоманітності репрезентує широку палітру мистецьких фольклорних фестивалів, які не лише втратили свого глядача, але й розширили статусність фестивалів – від місцевих, регіональних до всеукраїнських і міжнародних.

Один з важливих різновидів мистецького фестивалю – фольклорний чи фольклорно-етнографічний – є важливою формою міжкультурних зв'язків різних регіонів України, етнічних українських земель, що внаслідок перекроювання політичної карти світу, опинилися в складі різних держав, а також єднання українців світу – материкової України та діаспори. Безперечними площинами комунікації є міжетнічні чи міжнаціональні контакти учасників та гостей фестивалів. Адже, з одного боку, фольклорний фестиваль об'єднує як засади традиційного – у презентації, відродженні, відтворенні глибинних сакрально-ментальних явищ етносу, так і видовищного – у власне притаманному фестивалю характері дійства. З іншого, саме фольклорний фестиваль стає святом як для учасників-виконавців, так і для глядачів, які стають безпосередніми співтворцями процесу розгортання фестивалевих форм. Багато фольклорних фестивалів стали своєрідними «брендами» міст, регіонів, країн, сприяли популяризації культури етносів, а відповідно і їх збереженню, а особливо на пограничних територіях.

Специфіка саме фольклорного чи фольклорно-етнографічного фестивалю в соціокультурному контексті полягає крізь призму актуалізації та трансляції етнокультурної спадщини, паралельного розвитку традицій духовності сусідніх етносів і розширення міжкультурної комунікації. Із фестивалевим рухом загалом, і фольклорним фестивалем зокрема, пов'язані важливі, у т. ч. і проблемні, дискусійні питання – еволюції форм фестивалю, виокремленням і розширенням його функцій, соціокультурним характером побутування і географією поширення, жанровою системою репертуару та ін.

В радянській Україні, тобто до 1991 р., суто фольклорні фестивалі не проводилися. Проте первинні форми фольклорних фестивалів до 80-х рр. спостерігалися в аматорській творчості митців. Так, у травні 1978 р. на Українському ТБ було започатковано цикл програм «Сонячні кларнети» за участю аматорів і колективів художньої самодіяльності. Цей телетурнір народної творчості, випуски якого почергово готували на УТ всі обласні студії, виходив в ефір майже два десятиліття. Левову долю представленого репертуару складали саме фольклорні зразки. Відкриттям стала також радіопередача «Золоті ключі», в якій звучали пісні, записані від носіїв фольклору в різних регіонах України, де панувало багатство варіативності, оригінальності форм і жанрів, виконавської інтерпретації. Огляди художньої

самодіяльності – при всій їх офіційній «заорганізованості» – все ж сприяли збереженню фольклорних жанрів (нехай і вибіркових, «дозволених»). Видається, що саме аматорський рух в соціокультурному контексті другої половини ХХ ст. був передумовою фольклорного фестивального «буму» періоду незалежності України.

Власне з кінця 80-х – початку 90-х рр., а особливо в період незалежної України, кількість фольклорних фестивалів невпинно збільшується, а лєвова їх кількість припадає на саме пограничні регіони. Окремі фестивалі можна визначити як універсальні, класичні зразки фольклорних дійств, які слугують своєрідними шаблонами для інших. Географічна «прописка» фестивалів зосереджується переважно на територіях пограниччя – поліетнічних, чи субетнічних ареалах. Це стосується й Івано-Франківської області, яка на крайньому півдні впродовж 50 км межує з державним кордоном України і Румунії, а кордон із Закарпаттям, що проходить Карпатським хребтом, протягом століть аж до 1945 року, теж був кордоном – Угорщиною чи з Чехословаччиною.

Найвідоміший мистецький фольклорний фестиваль – Гуцульський фестиваль, започаткований в Івано-Франківській області 1991 року, що продовжує своє функціонування і до сьогодні. Його географічна прописка – міста Івано-Франківської (с. Верхній Ясенів, Івано-Франківськ, Коломия, Надвірна, Косів, Верховина, с. Печеніжин), а також Чернівецької, Закарпатської областей (Вижниця, Путила, Рахів).

Більш локальний характер має гуцульський фестиваль «Черемош-фест», що проводиться у с. Криворівня Верховинського району Івано-Франківської області. На ньому паралельно реалізовувався проект «Лудине», покликаний продемонструвати розмаїття народного строю в селах Гуцульщини, багатогранні вміння майстрів народної творчості, які працюють у цій царині, привернути увагу молоді до автентичного одягу.

Бойки Прикарпаття, подібно до інших регіонів, проводить з 2001 р. міжнародний фестиваль «Бойківська ватра» (селища Рожнятів або Болехів Івано-Франківської області). Етнофестивалі «Свято Карпатського літа» і «Свято бойківського меду та ремесел» також розмаїто представляють бойківську культуру Долинщини.

Лемківський субетнос репрезентує свою творчість на обласних, регіональних фестивалях Прикарпаття «Відгомін Бескидів» в с. Брошнів-Осада, в с. Копанки Калуського району «Плаче і кличе зелена неділя».

Опільська культура представлена на фестивалі «Пісні Опілля» (с.мт Бурштин).

Серед найпопулярніших фольклорних фестивалів, що заслужено здобули поширення в період Незалежності України, це міжнародний фестиваль етнічної музики та лєндарту «Шешори» (с. Шешори Івано-Франківської області), фестиваль троїстих музик імені В. Могура (с. Верховина Івано-Франківської області), мандрівний фестиваль «Етноєволюція», фестиваль «Великдень в Космачі (с. Космач Івано-

Франківської області), фольклорно-етнографічний фестиваль «Саджавське намисто» (м. Надвірна Івано-Франківської області) та багато інших.

На Долинщині (с. Липа) щороку проходить обласний фестиваль патріотичної пісні «Яворина».

Також окремі фестивалі мають календарно-обрядове забарвлення. Наприклад, це дійства, пов'язані з зимовим циклом свят – міжнародний Різдвяний фестиваль «Коляда на Майзлях» (Івано-Франківськ), «Різдво в Карпатах» (Косів), міські фестивалі в Івано-Франківську – розважальний «Новорічні витребеньки», різножанровий фольклорно-естрадний «Новорічно-Різдвяний фестиваль»; регіональні – «Тепле Різдво» в Надвірній тощо.

Весняний великодній час представлений на фестивалі гаївок «Великодні передзвони» (Яремче).

Літній обрядовий цикл презентують свята проводів на полонину – «Полонинське літо» (м. Надвірна, Верховина, Яремча Івано-Франківської області) тощо, а також етнофестивалі «Зелені свята на Гуцульщині» (с. Прокурава на Косівщині), етно-фольк фестиваль «Вільха» на свято Петра і Павла (с. Кутище Тлумацького району).

В с. Криворівня Верховинського району Івано-Франківської області 2011 р. був започаткований регіональний фестиваль гуцульського танцю ім. Я. Чуперчука – В. Шинкарука. На території м. Івано-Франківська і Тисменицького району Івано-Франківської області проходять: обласний фестиваль народного танцю «Арканове коло», районний фестиваль-конкурс народного танцю «Прикарпатські візерунки».

Кінофестиваль «Тіні забутих предків» у с. Криворівня Верховинського району Івано-Франківської області проводиться з 2004 р.

Є дуже цікавий *моножанровий* фестиваль «Коломийка», що традиційно проходить на Преображення Господнє – свято Спаса, на день міста Коломиї. Коломийка представлена на ньому і як вокальний, вокально-інструментальний, інструментальний, речетативний жанр. Учасники фестивалю представляють коломийку в первинній автентичній формі та як композиторський фольклоризм – в обробках і авторських творах композиторів, різних виконавських формах – від сольної до ансамблевої, хорової чи оркестрової. **У рамках 14-го Міжнародного фольклорно-етнографічного фестивалю «Коломийка – 2016» (с. Королівка на Коломийщині) встановили рекорд України у категорії «Масові заходи» – 2507 осіб одночасно співали і танцювали коломийку.**

З 2001 р. в Івано-Франківську був заснований міжнародний фестиваль етнографічних регіонів «Родослав», а 2004 р. дитячий «Родославчик», який проводився що два роки, а після невеликої перерви минулого 2016 року він відновив своє функціонування. Організатори форуму ставили перед собою завдання вивчати та практично ознайомитись з джерелами автентичного фольклору найбільших етнографічних регіонів українців, залучати до активної діяльності студентську та учнівську молодь, посилювати вплив



традиційного народного мистецтва на духовне та естетичне збагачення українського народу

Вже двічі 2016-2017 рр. в Івано-Франківську проходив Міжнародний мистецький фестиваль країн Карпатського регіону «CarpathianSpace», який об'єднує виконавців з країн, що представляють Карпатський географічний і культурний простір, що виявляє спорідненість мистецтв цього регіону, до якого входять різні держави. Цей фестиваль носить вже синтезований характер, гуртуючи митців як професійного академічного виконавства, так і фольклорного спрямування.

Загалом, програми фестивалів передбачають не лише концертно-сценічну складову, але й етнографічну – майстер-класи народних ремесел – гончарства, ковальства, різьби, вишивки, ткацтва, лялькарства, соломоплетіння, ярмарки-продажі народних виробів – одягу, прикрас, предметів побуту, також просвітницькі заходи – наприклад, конференції дослідників традиційної культури, конгреси писанкарів (на фестивалі «Великдень в Космачі»), майстрів музичного інструментарію (на «Гуцульському фестивалі»).

Театралізація і візуалізація – одна з найхарактерніших ознак сучасних фольклорних фестивалів, що представляється у формі фестивальної ходи учасників, концертів на відкритих сценічних майданчиках, модернізації виступів – поєднання вокальної, інструментальної та хореографічної складових, а також медіа.

Деякі фестивалі відображають синтезовані професійні й аматорські форми музичного мистецтва – міський фестиваль Івано-Франківська «Мелодії парку», «Від Різдва до Великодня», духовної та естрадної пісні «Великодні дзвони», молодіжної популярної музики «Едельвейс», фестиваль-конкурс патріотичної пісні «Воля» та ін.

Вже здобули широке визнання за час незалежності України літературні фестивалі Прикарпаття – Фестиваль історичної літератури «Софія» та літературний фестиваль ім. Т. Мельничука. Синтезований характер має літературно-мистецький фестиваль ім. Квітки Цісик (с. Ліски Коломийського району), що проводиться вже понад десять років.

В образотворчому напрямі фестивального руху спостерігаємо деякий спад масштабів активності. Якщо на початку 90-х рр. проводилися міжнародні художні бієнале в Івано-Франківську, то сьогодні цей напрям представлений винятково локальною виставковою діяльністю місцевих і запрошених авторів.

Декоративно-ужитковий пріоритет представляє фестиваль-ярмарок робіт народних майстрів «Прикарпатський вернісаж» в Івано-Франківську, міжнародне «Свято ковалів» (з 2002 р.) проводять щорічно у рамках святкування Дня міста, обласний фестиваль ліжникарства «Барвограй» в селі Яворів, Косівського району.

Окремі фестивалі поєднують фольклорну і етнографічну складові з перевагою останньої, зокрема це відомі «гастрономічні» фестивалі «Великодній кошик», «Питні меди», «Меди Прикарпаття», «Свято хліба»,

«Свято винограду і вина», «Станіславівська мармуляда». У м. Яремчі і смт Ворохті Яремчанської міськради Івано-Франківської області періодично проводиться свято грибів або Регіональний фестиваль грибів, у с. Микуличині Яремчанської міськради – фестиваль автентичної кухні «Смачний спас», у с. Поляниці тієї ж міськради – фольклорне дійство «Смакуйте банош в Поляниці» тощо.

Міжнародний молодіжний фестиваль вокального, хореографічного та циркового мистецтва «Діамант Карпат» традиційно проходить у м. Яремче.

Широке географічне представництво мають театральні фестивалі Прикарпаття: обласний фестиваль «Театральна весна» м. Калуш, Всеукраїнський фестиваль сценічних мистецтв «Час театру» (Івано-Франківськ), фестиваль театральних першопрочитань «Коломийські представлення (Коломия).

Загальний аналіз фестивалів дозволяє визначити їх **домінуючі форми**: концертна, презентаційна, конкурсна, майстерні-лабораторії, обмін досвідом, майстер-класи, виставка-ярмарка тощо.

**Типологічну класифікацію фестивалів** можна представити за такими критеріями:

*За жанрами* – це музичний (вокальний, вокально-інструментальний, інструментальний, хоровий, пісенно-естрадний), театральний, хореографічний, декоративно-ужитковий, художній (образотворчий – живопис, скульптура), фотомистецтва.

*За тематикою* – моно- і поліетнічні, календарно-обрядового фольклору, християнських святкувань.

*За видами фольклору* – автентичний і реконструйований, обрядовий і необрядовий.

*За видами виконавства* – професійні й аматорські, академічні й фольклорні.

*За характером* – полі етнічні й моноетнічні, універсальні й етнографічні.

Фестивальний рух в Україні загалом, і на Прикарпатті зокрема, пройшов складний шлях трансформацій і вдосконалення, від заходів мистецько-розважального характеру на основі музичних пісенних й інструментальних жанрів, танцювальних і обрядових, до багатофункціональних культурно-мистецьких та інформаційно-просвітницьких, зокрема й наукових.

Серед домінуючих *функцій фестивалів* визначаємо соціокультурну, інформаційно-комунікативну, рекреаційну, пізнавальну, освітню, етно-виховну, світоглядну, творчу, репрезентативну, ціннісно-естетичну. Фестивалі забезпечують міжкультурну комунікацію на особистісному і суспільному рівнях, взаємодію матеріальної і духовної культури. Масовість фестивалю додає і розгалуженням міжкультурної комунікації.

Окремо слід відзначити конкурсну складову фольклорних, танцювальних, театральних фестивалів відповідно до жанрів представлення. Зокрема, такі конкурси проводяться в межах Гуцульського фестивалю, фестивалю «Коломийка», театральних фестивалів «Прем'єри сезону»,

естрадно-спортивного танцю «Фест» та ін., на яких для належного оцінювання рівня учасників створюються професійні журі.

Запропонований аналіз не вичерпує всієї проблематики, адже фестивальний рух є дуже динамічним. Подальша актуалізація проблематики й її наукове осмислення сприятиме розвитку культури і мистецтва Прикарпатського регіону, його привабливості для культурного туризму.

#### Література:

1. Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Сергій Павлович Зуєв. – Харків, 2007. – 207 с.
2. Резникова Е. И. Основные формы фестивалей искусств на современном этапе / Е. И. Резникова // Культура и общество. – 2006. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Reznikova.pdf>
3. Романко В. Джазовий фестивальний рух як чинник музичного життя сучасної України / В. Романко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 84 : Композитор і сучасність. – К., 2009. – С. 306–319.
4. Сичова О. Засади й особливості проведення мистецьких фестивалів у малих містах сучасної України (на прикладі фестивалю «Фарботони») / Олена Сичова // Музикознавчі студії Інституту мистецтв ВНУ ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П.І. Чайковського : зб. наук. праць. – Луцьк, 2012. – Вип. 9. – С. 312–320.
5. Сичова О. Типи мистецьких фестивалів і конкурсів у сучасній Україні / Олена Сичова // Мистецтвознавчі записки. – В. 24. – Київ : Мілленіум, 2013. – С. 257–262.
6. Сугробов Ю.Ю. Культуротворчество как фактор консолидации полиэтнического общества Крыма в современных условиях : дисс. доктора искусствоведения по специальности 26.00.01 – теория и история культуры / Юлия Юрьевна Сугрובה. – Киев, 2014. – 40 с.
7. Федорак В.В. Історико-культурні засади становлення і розвитку етнотуризму в Україні 1991–2014 рр. (на матеріалах Івано-Франківської області) : дис. ... канд. істор. наук : 07.00.01 – історія України / Федорак Володимир Васильович ; Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2016. – 281 с.
8. Чернецька С. Ю. Фестивалі фольклору в соціокультурних процесах України кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Чернецька Світлана Юріївна ; Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2015. – 17 с.
9. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики на новому етапі (1990–2005 рр.): дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / Михайло Богданович Швед. – Львів, 2005. – 237 с.

*В исследовании анализируется фестивальное художественное движение на Прикарпатье периода Независимости Украины. Определены основные критерии для типологической классификации фестивалей, их роль в межкультурной коммуникации, функции фестивалей.*

**Ключевые слова:** *художественный фестиваль, Прикарпатье, фестивальная палитра, типология фестивалей, функции фестивалей.*

*In the given research the festival art movement in Subcarpathia during the period of Ukrainian in dependen ceis being analyzed. The basic criterias for typological classification of festivals, their role in intercultural communication and functions of festivals are being defined.*

**Key words:** *art festival, Subcarpathia, festival palette, typology of festivals, functions of festivals.*

**Олена Дяків,**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»,

**м. Івано-Франківськ**

**Марія Дяків,**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»,

**м. Івано-Франківськ**

## **ЕТАПИ ПЕРЕХІДНИХ КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ МИСТЕЦТВА ПРИКАРПАТТЯ (ТРАНСФОРМАЦІЇ, КУЛЬТУРНІ ФЕНОМЕНИ, ШКОЛА, ПОСЛІДОВНИКИ)**

*В статті накреслено завдання, які потребують більш глибокого дослідження сучасного мистецтва Прикарпаття. Вони поставлені авторами не випадково, адже кожний етап культурологічних трансформацій є тим часовим відрізком, що наповнений подіями та особистостями. Концепцію постмодерного Станіславівського простору з національним присмаком сформував засновник художньо-графічного факультету М. Фіголь.*

***Ключові слова:** трансформація, мистецький простір, культурні феномени.*

На Прикарпатті у 70 – 80-х років ХХ ст. все відбувалось за наміченими ідеологічними програмами соцреалізму. Спілка художників Івано-Франківська демонструє “культурну” мистецьку спрямованість, до якої входять “чужі”. Всі галичани-митці, які до цього часу, не виїхали за кордон були не затребувані через свої переконання. Соціалістичний канон тяжів, як меч над головами галицької мистецької інтелігенції, а тому не склались умови для передачі і формування мистецької національної програми, як це було у Львові. Традиційна аура міста берегла духовно-інтелектуальну енергію в особах І. Севери, З. Кецала, Р. Сельського, Д. Кривавича, К. Звіринського, через інтелектуальне спілкування “на кухні”. Місцева ситуація в цьому сенсі була менш сприятлива, в місті не було духовно-мистецького осередку, не було вузу, в якому би культивувались національно-мистецькі ідеї, та й сама Спілка, представниками якої були М. Варення, І. Лобода мимоволі зенергували етнофолькльорну лінію, а сюжети їх творів наповнялись умовно-радісним фолькльоризмом поєданого з буденною важкою працею в образах доярок, трактористів, передовиків виробництва.

Творчі особистості галицької землі поповнили ряди інтелектуального мистецького середовища Львова, навчаючись в Інституті декоративно-прикладного мистецтва, в художньому училищі ім. Труша, де викладали ті ж

самі високоінтелектуальні викладачі з вже апробованою програмою відродження національного мистецтва з модерним присмаком. В свій час таку освіту отримав П. Прокопів, пізніше М. Якимечко, О. Дяків, В. Лукань.

Транслятивна здатність передачі художньо-естетичних координат у мистецьких закладах була підкріплена елітними, фаховими викладацькими ресурсами. З великим пошануванням пригадуємо уроки композиції на відділі ткацтва ЛУПМ, які проводила дружина Юрія Лащука Надія Павлівна, а її чітка концептуальна направленість цього важливого предмету була спрямована на засвоєння найкращих зразків декоративного мистецтва. Через платформу імпресіонізму доносились колористична філософія живопису Р. Безпальківим, і такі приклади завдяки міткам і акцентам, що були розставлені під час навчання у Львові, формували мистецький ресурс Прикарпаття.

За два десятиліття так і не склались та не переорієнтувались стосунки між митцем і суспільством. Повна беззахисність перед ринковими стосунками, безініціативність – ось фактори, які гублять мистецьке середовище міста. Виживання в професії надав художній факультет, серед викладачів та випускників-студентів, якого є багато талановитих особистостей, але їхні духовно-естетичні намагання локалізуються власним інтуїтивним ресурсом, здебільшого проявленого у “пасивній” формі творення “до шухляди”. Безкритична фаза накопичення духовного, мистецького ресурсу позбавляє його від переоформлення стильового творчого канону в рамках національної ідеї. До іншої стихії художньої практики звернулись молоді митці, об’єднання, які гуртувались в клубному кафе [3, с.350].

Величезна роль у цьому процесі належить М. Фіголю, який заклав основу мистецької освіти, відкривши художній факультет при педагогічному інституті.

Школа спонукала до певного експерименту у мистецькій галузі підтримавши українську традицію, взявши її стержень за духовно-естетичну основу. У мистецькому середовищі міста найбільшої деформації у цей період (поч. 90-х рр. ХХ ст.) зазнає “естетично-духовна” традиція. Вибудовуються напрями – привиди в культурній практиці, які не були найкращим прикладом для Івано-Франківська. Цьому сприяла зовнішня культурна експансія, яка зруйнувала найцінніші орієнтири національної духовності і створила “духовний вакуум”. Переоцінка цінностей в культурно-естетичному сенсі спричинила майже карикатурні деформації – залучення до користувацького поля. У мистецькому просторі йде незліченне число переозначень символів культури, які підхоплюють нетворчі, імітативні елементи – користувачі.

### ***Доба трансформації.***

Отже “чужі” – (мистецька номенклатура) заважала вільно творити, брати участь у виставках, ревниво берегла “користувачів” в лоні національно-духовного організму, завданням яких було знищити етнокультурну самодостатність, утверджену на вершинах української філософії, літератури, мистецтва.

У мистецькій практиці Івано-Франківська фіксуються тільки поодинокі спроби визначення вектору творення (імпрези, міжнародні бієнале, виставки, мистецькі фестивалі). Повна децентралізація існування мистецько-культурних осередків, покинута на призволяще Спілка митців, яка так і не зуміла організувати та об'єднати численні з'яви талановитих людей, через надуману ієрархію в мистецькій царині. Діалог конюктури та духу там не відбувся, а користувацький азарт розвинув хибну споживацьку психологію отримання благ від державних органів.

***Культурні феномени М. Фіголь, М. Канюс, В. Красьоха.***

Творчість М. Фіголя уже в той час (80-ті рр. ХХ ст.) була пронизана українською національною ідеєю. Мистецько-духовна програма М. Фіголя у 70 – 80-х років ХХ ст. розбудовувалась на осмисленні величі галицької землі, наповнена великими історичними подіями та величчю галицьких князів через площини історичної візуалізації, а пізніше через консервацію території – створення музею заповідника. В ці роки генеруються світоглядно-засадничі, інтелектуально-наукові якості авторського методу та спроектовуються у монументальних форматах творчості, громадській діяльності, наукових зацікавленнях. Поки що, все що стосується постаті М. Фіголя, як інтелігента, інтелектуала, що виконував особливу історичну місію відродження Галича – центра Галицько-Волинського князівства, проанансовано декларативно і потребує системної оцінки творчої спадщини, залучення до скарбниці українського мистецтва, популяризація наукових напрацювань, викладацької діяльності.

Елітна освіта отримана в інституті ім. І. Рєпіна в Ленінграді (1955 – 1961 рр.), аспірантура, захист дисертації “Політична сатира в українському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст.” послугували програмним входом в український мистецький простір 70 – 80-х років. Реалізацію фахових можливостей було розпочато у Спілці художників м. Івано-Франківська, де він стабілізувався у колі митців-академістів, хоча його творчі позиції були узгоджені з національно-культурним рухом (представники І. Лукавецький, Д. Іванців, О. Заливаха). Приятельські стосунки з львівськими митцями (Е. Миськом, З. Кецалом), київськими науковцями О. Федоруком, Ю. Іванченком спонукали його до повернення власних духовно-культурних джерел, що означало здобути право вільної творчої комунікації. Духовна постава митця збалансована історично-національними та європейськими ціннісними компонентами, що виявлені в історично-монументальних полотнах: “Роксолана” 1973 р., “Йов Княгиницький” 1980 р., “Галич. 1221 р. Данило Галицький і Новгородський князь Мстислав Удалий” 1977 р. та в монографіях “Ярослав Пстрак” 1966 р., “Образотворче мистецтво Румунії” 1983 р., альбомах “С. Кириченко, І. Н. Клейн”, в багатьох статтях та книзі про мистецтво древнього Галича [2, с.224]. Концептуальна цілісність властива не тільки для тематики творів, але і в художньо-естетичному сенсі вони позначені високою виконавською культурою українського постмодернізму.

Повільне сповзання з соцреалізму намітилось у багатьох митців і зокрема у випускників Київського Інституту, де завжди плекались засади українського національного мистецтва (М. Бойчук і його модерні прояви, Т. Яблонська). Серед таких практиків мистецтва виокремлюються В. Красьоха, М. Канюс, у творчості яких в різних концептуальних вимірах національна ідея є засадничою основою творчості. Здавалось би без жодних на те підстав народжується дух мистецької шляхетності, який не здатен заглушити жоден канон.

Микола Канюс реставратор за освітою, викладав художні дисципліни на художньому факультеті у 1990–2004 роках. Завдяки його втручанням у 1980-х роках було врятовано надгробки від знесення видатним людям Станіслава, зокрема Д. Січинському і це стало поштовхом до створення меморіального скверу в центрі Івано-Франківська [1,с.180-10]. Саме йому, його небайдужості, мужності завдячуємо врятованим пам'яткам історії нашого міста. Мистецька шляхетність була лейтмотивом у процесі творення, а тематика древнього Галича, постать Данила Галицького вабили митця.

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 komponування творів та пластичні опрацювання поверхні полотна утворюють сакральний мікрокосмос старозавітного буття.

Європейська мистецька естетика Відня, Кракова, Мюнхена, Парижа, Варшави початку ХХ ст. сповідувала радикальну формотворчість, яка еволюціонувала майже століття (від імпресіонізму, експресіонізму до постмодернізму). Налаштованість на модернізм є моделлю розвитку національного мистецтва та історично обумовлює окцидентальну здатність вживлення в українську програму постмодерної мистецької практики. Цей шлях пройшли шістдесятники О. Заливаха, І. Лукавецький, Д. Іванців, М. Фіголь, які розвинули постмодерний напрям у втіленні національної ідеї. Тематична платформа митців 90-х років відроджує національно-духовну традицію, але в більш постмодерній формі, зникає частково сюжетність, превалює емоційне поле, фактурні та технічні експериментаторські акценти.

З'являється мистецький факультет, який як передвісник майбутніх змін заповнює лагуни духовності, а до змін вже не далеко. М. Фіголь на основі зібраних старожитностей Галича, Крилоса готує грандіозний проект, відкриває заповідник-музей Галицько-Волинського князівства.

Школа, яка виникає стає прихистком для митців, де мимоволі втілюється освітньо-культурна програма. Вона вдало конкурує з подібними тогочасними закладами, такими як Одеський художньо-графічний факультет.

Затребуваність у мистецькій освіті (а саме вчителів образотворчого мистецтва) на рівні загальноосвітньої школи – стало тим духовно-культурним посилом, що поборолу ставлення до української традиції як “вторинної”.

***Сучасне мистецтво: трансформаційні процеси в умовах культурної глобалізації (формування предметно-дослідного поля).***

Сучасна мистецька практика майже зовсім не дискутується на тому фаховому рівні, на якому повинна документалізуватись уся сукупність творчих домагань сучасних поколінь художників. Ось така програма постала перед нами, як фахівцями і це наш невеликий вклад у настанову проникнути в природу естетичних цінностей, у мистецьку думку нової доби. Цю настанову, як естафету ми приймаємо від М. Яціва (дослідника українського мистецтва), Ю. Лащука (дослідника гончарства) та О. Петрової (дослідника столичного сучасного мистецтва).

В умовах вельми суперечливої, але досить динамічної культурної еволюції, що відбувається в Україні, виникає необхідність консервації традиційних культурних цінностей та архівування культурної спадщини, як носіїв системи ціннісних орієнтирів, але не тільки у вигляді депозитаріїв пам'яток та документів культури (хоча й їх також), але перед усім у якості “хранилищ” живих цінностей, в тому числі й в їхніх діяльнісних варіантах.

***Сучасне мистецтво – криза сприйняття.***

Духовно-культурний простір створений та адаптований в мистецькому середовищі Івано-Франківська (1990 – 2005 рр.) не знайшов свої об'єктивізації в подальшій творчості молодих митців. Намітився процес адаптації до загальнокультурних змін, через “значне послаблення соціальної структури суспільства”, більшість активно реалізує себе в глобалістичних програмах в їхній “гібридній” формі. Задекларована глобалістика позиціонує ідею єдиного світу, а нові форми свідомості передбачають знищення національного фактору.

Молоді митці рухаючись в цьому просторі починають пошуки в площинах постмодерну з його акцентом на мозаїчність і внутрішню несумісність сприйняття, конструювання соціальної реальності, що виливалось в небажання добудувати ці фрагменти до єдиного цілого. Нав'язана “окцидентація”, “американізація”, “вестернізація” 2000 років означила їх, як період скитань та стресів, великої духовної інтеграції в Європу. Серед таких експериментів, як метод творення визначальним стає медитативність, імпресивність, лапідарність форм, інтонаційна поліфонічність у частині умовно-знакових зіставлень.

Поглиблення символу-атрибутивного ладу зображень, як новонабутого концептуалістика подається через зосередженість в декоративно-образних рішеннях, і дає певну естетичну визначеність. Такий підхід утворює філософське кредо творчості в межах емоційних естраполяцій митця.



Морфологія сучасного мистецтва – послідовність в експлуатації власних інтуїтивних ресурсів, які залежать від мистецько-інтелектуального наповнення митця. Набута концептуалістика стає стержнем сучасного мистецтва, яка здобувається через цінності глобалістичного підходу, що має свої стильові ознаки. Тому певні заявлені атракції не завжди сприймаються глядачем, споживачем мистецтва, через їхнє інтерпретаторство з виразно суб'єктивним підходом і хиткими позиціями (“паяцманія” – як культурна практика, вислів Р. Яціва).

Наша традиція – живе мистецтво з формально-мистецькою структурою матеріалу, з його видовою, жанровою, технічною сторонами, що може подолати європоцентризм сучасного мистецтва.

Для митців 2000-х років пошуки індивідуально-духовних наповнень мають динамічний інформаційно-візуальний культурологічний стрес в сенсі адаптації до інших культурних цінностей. Відтік творчого інтелекту в європейський, американський простори здебільшого для виживання, а не для освіти змінило природу естетичних цінностей так і не сформувавши творчу програму українських митців, особливо молодих. Заповнити творчі емоційні лакуни дозволяє рідна українська традиція з її багатим модерністичним досвідом та духовними цінностями.

Художник на межі ХХ та ХХІ ст. – це повторюване культурно-соціумне явище притаманне для тих періодів, що ознаменовані новими потрясіннями, змінами буття. Уніфікованість професії митця, за висловом О. Петрової є дуалістичність всієї культури. На шляху двоїстості (затребуваності або не затребуваності) формується авторська унікальність. Виникає тип митця-маргінала, який бунтує проти нормативності ідеологізованого мистецтва, в моду увійшло все маргінальне (потворне), а запущена на початку 1990 рр. програма руйнації естетики прекрасного є вступом в десятиліття десакралізації духовності. Це період втрати шляхетності мистецтва, а чи комфортно художнику від подібних експериментів, від підлаштування до нових маргінальних запитів? За два десятиліття сучасне мистецтво набуло присмаку маргінальності, адже в такій здичавілій формі воно має симпатиків за межами України. Наша унікальна творча шляхетна ментальність не зрозуміла виявляється таким мистецьким організаціям, які засновані великими маргіналами-товстосумами, які крок за кроком стирають духовно-мистецькі знаки українця.

Сучасне мистецтво позначене кризою образотворчого мистецтва, а тому поновлюються пошуки нових естетико-філософських та просторово-пластичних концепцій.

Етапи перехідних культурологічних трансформацій:

70 – 80-ті рр. – входження в постмодерний простір;

80 – 90-ті рр. – відхід від канону (відмова від соцреалізму), відкриття мистецького простору “станіславський феномен”;

90 – 2005 рр. – естетично-мистецька концепція, глобалізація через еміграцію, пізнання європоцентризму, часткова відмова від національно-культурної ідеї;

2005 – 2015 рр. – повернення до самоідентичності.

#### Література:

1. Канюс М. Сакральна скульптура Станиславівського некрополя ХІХ – ХХ ст. // Арсенич П., Гаврилів Б., Головатий М., Канюс М. Меморіальний сквер в Івано-Франківську. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2004. – С. 80-107.
2. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича / Михайло Фіголь. – К.: Мистецтво, 1997. – 224 с.; іл.
3. Яців Р. Українське мистецтво ХХ ст.: ідеї, явища, персоналії: зб. ст.. / Роман Яців. – Львів: Афіша, 2006. – 350 с.

*В статье намечены задачи, требующие более глубокого исследования современного искусства Прикарпатья. Они поставлены авторами не случайно, ведь каждый этап культурологических трансформаций является тем временным отрезком, наполненный событиями и личностями. Концепцию постмодернистского Станиславовского пространства с национальным привкусом сформировал основатель художественно-графического факультета М. Фиголь.*

**Ключевые слова:** трансформация, художественное пространство, культурные феномены.

*The article highlights the tasks that require deeper study of the contemporary Precarpathian art. They are set by the authors for a reason, because each stage of culturological transformations is a time interval full of events and personalities. M. Figol, the founder of the Faculty of fine arts and graphic, formed the concept of the postmodern Stanislav space with a national flavor.*

**Key words:** transformations, artistic space, cultural phenomena.

**Андрій Калинюк,**  
аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва  
ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
**м. Івано-Франківськ**

## **ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ КОЛОМИЙСЬКОГО МУЗЕЮ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ГУЦУЛЬЩИНИ І ПОКУТТЯ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

*У статті досліджена виставкова діяльність Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського в контексті культуротворчих процесів Івано-Франківщини початку ХХІ століття. Автором описані та проаналізовані найбільш резонансні виставки й творчі акції, проведені музеєм у цей час. Дослідник наголошує на необхідності вивчення збірок образотворчого й декоративно-ужиткового мистецтва з музейних колекцій з метою збереження національної культурної спадщини.*

**Ключові слова:** музей, музейний простір, культурна спадщина, народне мистецтво, образотворче мистецтво.

Важливим компонентом збереження національної культурної спадщини є музеї. Найбільшими збірками образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва на Івано-Франківщині володіють івано-франківські Краєзнавчий музей та Музей мистецтв Прикарпаття, Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського, Косівський музей народного мистецтва та інші. Виставкова діяльність, проведена музеями, спрямована на популяризацію своїх колекцій, ознайомлення з творчістю митців минулого й сучасності, надає змогу широкому загалу вивчати культурні здобутки рідного народу. Останнім часом ця сфера діяльності музеїв активізувалася. Свідченням цього є виставки, проведені Коломийським музеєм на початку ХХІ століття.

Метою статті є висвітлення виставкової діяльності Коломийського музею в контексті культуротворчих процесів Івано-Франківщини початку ХХІ століття. Тож вважаємо доцільним зупинитися на огляді найбільш резонансних творчих акцій, проведених музеєм останніми роками. З огляду на те, що виставкова діяльність музею вказаного періоду висвітлена побіжно, переважно це матеріали місцевої преси та інтернет джерел [1;4], наукове осмислення дана проблема поки не отримала. Важливими джерелами для розуміння історії створення музею, формування колекцій та його відділів й окремих експонатів стали путівники по музею й альбом «Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини», впорядкований О.Кратюк [2; 3].

Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського був заснований у 1926 р. у доволі непростий час. Розміщений музей у центральній частині міста Коломиї, в колишньому Народному домі, збудованому на кошти української громадськості. Перші фондові збірки зберігалися на горищі [2, с.5]. Його колекції зараз

нараховують понад 50 тис. одиниць збереження і представляють всі види традиційного народного мистецтва гуцулів та покутян, починаючи з XVII ст. до нинішнього часу [4].

Створення і формування колекційних збірок музею велося в доволі непростих умовах історичних протистоянь. Проте у 1935р., завдяки громадським діячам, зокрема Йосафатові та Володимиру Кобринським, розпочато поступ у розвитку музейної справи в Галичині, яка згодом набуває загальнонаціонального рівня. З цього часу об'єднані українські музеї започатковують просвітницьку роботу серед населення, організовують та проводять наукові конференції, професійні з'їзди, визначаючи основні напрямки та цілі своєї діяльності [4]. Непростою виявилася доля музею після встановлення тоталітарного режиму, коли безліч експонатів було вивезено, знищено, розграбовано. Та всупереч численним перешкодам, зусиллями музейних працівників та самого директора установи, Володимира Кобринського, все таки вдалося врятувати чимало експонатів. Нині всі вони представлені у 18-ти залах експозиції музею загальною площею близько 1 тис. м. кв. і згруповані за видами народного мистецтва на основі історико-хронологічного і монографічного принципів. Це такі види народного мистецтва як художня обробка дерева (різьба, інкрустація, випалювання), художня обробка металу та шкіри, гончарство, декоративне ткацтво, килимарство, вишивка та одяг. Даний принцип експонування дає можливість простежити етапи розвитку, стильові художні особливості народного мистецтва, а також побачити пошук нових принципів у трактуванні традиційності. Також важливу роль відіграє виставкова діяльність музею.

Виставкові зали музею розміщені амфіладно і становлять загальну площу понад 200 м. кв. Щорічно тут відбувається від 8 до 12 виставок, дві з яких, вже традиційно, розкривають фондові музейні збірки, які через обмеженість експозиційного простору недоступні постійному відвідувачеві. Така методика виставкової діяльності дає можливість відкривати перед широкою громадськістю унікальні музейні колекції та знайомити її з сучасним народним і професійним мистецтвом України та зарубіжжя [4].

З 2000 р. в експозиції музею розгорнуто постійну діючу виставку сакрального мистецтва, на якій представлені твори іконопису та народних образів. Їх гармонійним доповненням виступає дерев'яна сакральна пластика. Наприкінці 2006 р. в експозиції музею відкрито відділ традиційних меблів мешканців Карпат [4]. А з 2008 р. відвідувачі отримали можливість знайомитися з мистецькою спадщиною українських художників-живописців.

У структурі музею знаходяться три відділи, які працюють на правах окремих музеїв. Так, з 1970 р. сюди належить Косівський музей народного мистецтва та побуту Гуцульщини, заснований на базі приватної збірки талановитого художника, скульптора, мистецтвознавця та етнографа Євгена Сагайдачного. Життєдайна сила писанки, її неповторна краса, багатство орнаментів, і зрештою, звичаї та обряди, пов'язані з нею, лягли в основу побудови експозиції єдиного у світі музею Писанки, відкритого вперше восени 1987 р. в церкві Благовіщення – пам'ятці архітектури XVI століття.

Через 13 років музей отримав власне приміщення. Архітектурна споруда виконана у формі яйця-писанки (13 м висоти) як оригінальної і своєрідної реклами музею. Сьогодні музейна колекція становить понад 12 тисяч творів. В експозиції представлені писанки не тільки з усіх регіонів України, а і Польщі, Чехії, Словаччини, Румунії, Білорусі, Франції, Канади, США, Пакистану, Індії, Шрі-Ланки, Китаю, Єгипту та Алжиру. З січня 2007 р. до базового музею в Коломиї приєднано Яремчанський музей етнографії та екології Карпатського краю (у минулому – музей партизанської слави та визвольних змагань).

Важливою ділянкою роботи в музеї є організація фестивалів, семінарів, конференцій та круглих столів, на яких порушуються проблеми розвитку народних традицій у відповідності з вимогами часу.

У полі зору музеїв стоять питання, пов'язані зі станом сучасного професійного мистецтва, його популяризації. Тому музейні збірки систематично поповнюються і кращими зразками творів образотворчого мистецтва. При музеї працюють реставраційні майстерні, які дають змогу власними силами проводити консерваційні та реставраційні роботи.

Важливими допоміжними структурними підрозділами виступають: музейна бібліотека (понад 10 000 книжкового фонду), архів, відео- та аудіотеки. Їхніми послугами користуються не тільки науковці музеїв, а і студенти та викладачі вищих навчальних закладів, для яких музей виступає потужною науково-мистецькою базою[4].

Важливою ділянкою роботи музею, крім науково-дослідницької та освітньої, є музейна видавнича справа та популяризаторська робота із засобами масової інформації, а також створення фільмів за тематиками: народне мистецтво, народні майстри, обряди, історія краю і т. д.

Сьогодні, як і на початку створення, музей розширює свої „звичні” функції установи збереження артефактів та архівних документів, стаючи відкритим, багатофункціональним осередком культури, науки, освіти та виховання. Змінюється організаційно-функціональна форма – від сховища етнічних та загальнолюдських цінностей і раритетів до своєрідної комплексної моделі духовно-матеріального життя родини та нації. У діяльності музею домінує ствердження важливості збереження традиційної народної культури, як частини складової загальносвітової спадщини людства, що є потужним засобом єднання різних народів та культур, серед яких традиційне народне мистецтво Гуцульщини та Покуття посідає своє власне і цікаве місце [4].

Підтвердженням цих слів слугують виставки, проведені музеєм та його відділами протягом останніх кількох років. Серед них найбільш резонансною була виставка «Два крила творчості», відкриття якої відбулося в музеї Писанки у березні 2017 р., на якій були представлені твори народного художника України Михайла Біласа (1924-2016) та заслуженого художника України Ганни Вінтоняк, з колекції Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського. Відвідувачі мали змогу оглянути частину музейної збірки, яка налічує 40 високомистецьких

творів всесвітньовідомого віртуоза декоративно-прикладного мистецтва України Михайла Біласа, єдиного українського митця, який за життя удостоївся персонального музею в Трускавці (Львівщина).

На виставці представлено також оригінальні комплекти сучасного одягу, що увібрали в себе кращі здобутки народного текстилю, орнаментальної віртуозності та стилістики народного вбрання, авторкою якого є Ганна Вінтоняк – кавалер ордена Княгині Ольги III ступеня і член Національної спілки художників України.

На відкритті виставки виступили генеральний директор Національного музею Ярослава Ткачук, член Львівського обласного осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України, мистецтвознавець, директор Художнього музею Михайла Біласа в Трускавці Олена Білас-Березова, начальник відділу культури Коломийської міської ради Уляна Мандрусак, голова Коломийської організації НСХУ Катерина Каркадим. Вітання прозвучали від майстрів народної творчості: Марії Стефак, Надії Никорович, Катерини Романенчук і Світлани Стадник. Тепло і зворушливо звучали промови племінниці митця Юлії Білас та членів родини Грицанів – давніх приятелів Ганни Вінтоняк. На відкритті звучали і музичні вітання від квартету викладачів Коломийської дитячої музичної школи №1 у складі Галини Іномістової, Галини Вислоцької та Марини Ославської під керівництвом заслуженого працівника культури України Івана Арсенича [1].

Християни всього світу щороку з нетерпінням очікують найсвітліше свято – Різдво. У кожному куточку земної кулі, де схиляються перед іменем Христа, святкують цей воістину великий день. У переддень Різдва, коли на небі з'явиться перша зірка, українські родини сідають до Святої вечері... На Гуцульщині віддавна дотримувалися самобутніх різдвяних традицій, атрибуту яких було представлено на виставці «Ой, радуйся, земле!», що розпочалася другого січня 2017 року. Загалом тут експонувалися твори періоду XIX-XX ст. із музейної колекції: «шопки», «звізди», солом'яні «павуки», дідухи, керамічні кахлі, дерев'яні скульптури святих, ікони, свічники-трійці, ручні хрести, топірці, трембіти та ансамблі святкового чоловічого одягу з сіл Косівського та Верховинського районів. Різдвяний настрій створювали макет дрогобицької дерев'яної церкви святого Юрія XVI століття, виконаний учнями Коломийської школи деревного промислу у 1929 р., та гурт колядників.

Рушники, верети та ліжники відтворили справжній домашній затишок святково прибраної оселі, а трембіти та роги символізували сповіщення господарям про прихід колядників. Виставку супроводжували тексти стародавніх колядок та різдвяних дійств, записаних відомими дослідниками Гуцульщини Володимиром Шухевичем, Петром Шекериком-Доником, Станіславом Вінцензом та Михайлом Ломацьким. Неповторну атмосферу Різдва підсилювали аудіозаписи фрагментів із творів Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» та Станіслава Вінценза «На високій полонині». Яскравим доповненням до експозиції були й гобелени талановитого художника Михайла Біласа, а також сучасний дизайнерський

верхній одяг відомих коломийських модельєрів Оксани Литвин та Ярослава Сахра[1].

Не менш плідним на виставки був і 2016 рік. Про безперервність давньої народної традиції ліжникарства й ткацтва у сучасному звучанні засвідчує виставка «Кольорові візії часу», що відкрилася у Національному музеї імені А.Шептицького у Львові у листопаді 2016 року. Члени Національної спілки художників України – мисткиня, доцент Львівської національної академії мистецтв Зеновія Шульга й творчий тандем коломийських художників-дизайнерів – подружжя Оксана Литвин та Ярослав Сахро представили сучасний одяг, виконаний із ліжникової пряжі, художні панно, комплекти весільних строїв, жіночі костюми, гобелени. Серед останніх – гобелен «Карпатські містифікації», виконаний Оксаною Литвин та Ярославом Сахром, цьогоріч представив Україну на XV Міжнародному трієнале художнього текстилю у польському місті Лодзі, й отримав високу оцінку. Варто зауважити, що вперше за 45 років на згаданому міжнародному мистецькому форумі тріумфували українські митці, які підтвердили незаперечну успішність використання етнічної традиції в сучасному художньому текстилі. У цьому конкурсі за участю 136 художників із 46 країн світу молода українська мисткиня Тереза Барабаш – учениця Зеновії Шульги, випускниця Львівської академії мистецтв, отримала головну нагороду та перемогу в категорії «Відкриття року».

Зеновія Шульга уже упродовж 20 років керує Міжнародним етномистецьким проектом «Екологічний ракурс», до якого активно долучаються і коломийське творче подружжя Оксани та Ярослава Сахрів. У рамках творчої співпраці й виникла ідея спільної виставки у Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини і Покуття ім. Й. Кобринського, який у свою чергу також відіграє важливу роль у реалізації етномистецького проекту.

Виставку «Карпатські візії часу» присвячено 90-річчю з дня заснування Національного музею народного мистецтва Гуцульщини і Покуття ім. Й. Кобринського, 70-річчю Львівської національної академії мистецтв і 20-річчю Міжнародного етномистецького проекту «Екологічний ракурс» [1].

Серед пріоритетних напрямків виставкової діяльності Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського є проведення персональних виставок відомих коломийських майстрів народного мистецтва та професійних художників. Так, коломийська художниця, Галина Вінтоняк, член Національної спілки художників України та Коломийської Асоціації Митців вперше представила свої роботи у музеї писанкового розпису у жовтні 2016 року. У рідній Коломії напередодні власного ювілею малярка відкрила персональну виставку «SoliArt», де експонувалося тридцять три яскравих і динамічних живописних полотна, створених у різних жанрах образотворчого мистецтва. Наповнені сонцем, розмаїттям кольорів і відтінків, пейзажі художниці колоритно передають красу Карпатських гір, архітектуру Коломії та далекої Італії. Не бракує яскравих барв і в психологічних портретах, натюрмортах. Кожна із

представлених робіт надзвичайно світла й сповнена життєдайної енергетики. Чимало робіт передають колорит знаного мистецькими традиціями мальовничого села Космач, звідки походить мама мисткині – заслужений художник України та відома майстриня художнього ткацтва та вишивки Ганна Вінтоняк, яка одна з перших і привітала ювілярку.

Із ювілеєм та чудовою виставкою художницю вітали генеральний директор Національного музею Ярослава Ткачук, начальник відділу культури Коломийської міської ради Уляна Мандрусяк, від коломийських митців – Катерина Каркадим, Василь Андрушко та Мирослав Ясінський. Гармонійно доповнили святкову імпрезу музичні композиції у виконанні Юрія Пригородського та Ярослава Шийка [1].

Фестиваль «Мальований дзбанок», який вже третій рік поспіль проходить у Косові, у вересні 2016 р. знову зібрав шанувальників народної кераміки. Цього року, окрім гончарства, були представлені й інші ремесла, етнодворики окремих осередків Косівщини та виступи фольклорних колективів. Не залишився осторонь і Косівський музей народного мистецтва та побуту Гуцульщини. Тут, з нагоди 125-ліття з дня народження відомої косовської гончарки Павлини Цвілик, було відкрито тематичну виставку «Косів гончарний».

Поряд із оригінальними роботами майстрині з фондів музею та приватної збірки Любові Ілюк, на виставці експоновано творчі здобутки її внучки - заслуженого майстра народної творчості України Ірини Заячук-Серьогіної, та правнучки - косівської керамістки Оксани Кабин-Вербівської. Авторські свічники, вази, скульптури, ужиткові та сувенірні набори, «Книга відгуків» - все виконане в техніці традиційної косівської мальованої кераміки. Вироби вражають досконалістю форм та витонченими мереживними орнаментами. Доповненням експозиції стали фотоматеріали та література про творчість талановитої родини Цвіликів.

Серед поважних гостей заходу були ініціатор фестивалю «Мальований дзбанок», кандидат мистецтвознавства, художник-керамік Марія Гринюк, Світлана Пахлова, член Експертної Ради з нематеріальної культурної спадщини при Міністерстві культури України та Олена Скаченко, завідувач сектору методичної роботи Наукової бібліотеки Київського національного університету культури і мистецтв. Польську делегацію представив генеральний директор Регіонального музею у Тарнові Анджей Шпунар зі своїми науковцями, які на наступний день відкрили виставку рідного села «Мальоване Залип'я» у музеї писанкового розпису в Коломиї [1].

Основне спрямування – популяризацію місцевої культури та мистецтва підтверджує виставка з ліричною назвою «З любов'ю до Гуцульщини», що відкрилася в коломийському музеї у липні 2017 р. і була присвячена 75-літтю від дня народження художника Анатолія Калитка та 45-річчю його професійної діяльності на Гуцульщині. Живописець народився на Хмельниччині, виплекала його інша земля, але одного разу потрапивши на Гуцульщину, закохався у цей край з першого погляду, назавжди поєднав свою долю та творчість з цим чарівним куточком. Автор представив 70



творів у дусі реалістичного станкового живопису. Серед багатого жанрового розмаїття особливе місце посідають пейзажі, на яких відтворена краса карпатської природи, натюрморти, портрети майстрів народного мистецтва та відомих людей краю. Його творчість надихається роздумами про пережите особисте життя. Тому не дивно, що в портретній галереї художника чільне місце відводиться рідним. На полотнах Анатолія Калитка яскраві, чисті, прозорі барви, які захоплюють уяву поціновувачів мистецтва. Художника вітали колеги та учні з Косівського інституту, музейники, духовенство, друзі та шанувальники його творчості [ 1].

Отож, виставкова діяльність Коломийського музею спрямована на вивчення та популяризацію традиційної народної культури та професійного образотворчого мистецтва майстрів західноукраїнського регіону. Музей відповідає викликам часу, змінюючи експозицію та поповнюючи колекції цікавими творами сучасних майстрів народного декоративно-ужиткового мистецтва та художників. Проведені музеєм та його відділами виставки та творчі акції свідчать про невмирущість традицій, закладених народними умільцями у різних видах декоративно-ужиткового мистецтва, невичерпність народних джерел, а також зростаючий інтерес сучасників як до традиційної культури, так і новочасних тенденцій у професійному образотворчому мистецтві.

#### Література:

1. Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й.Кобринського / електронний ресурс / -режим доступу: <http://hutsul.museum>
2. Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини : Альбом / Авт. – упоряд. О.А. Кратюк. – К.: Мистецтво, 1991. – 208 с.: іл.
3. Музей народного мистецтва Гуцульщини : путівник по музею в місті Коломиї / авт.-упоряд.: О. А. Кратюк, М. С. Михайлевська, Г. Г. Пудик, М. П. Сахро. – 2-е вид. – Ужгород : Карпати, 1975. – 116 с. : іл.
4. Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського / електронний ресурс / - режим доступу : <http://prostir.museum/ua/file/518>

*В статье исследована выставочная деятельность Коломыйского музея народного искусства Гуцульщины и Покуття им. И. Кобринского в контексте культуротворческих процессов Ивано-Франковщины начала XXI века. Автором описаны и проанализированы наиболее резонансные выставки и творческие акции, проводимые музеем в это время. Исследователь подчеркивает необходимость изучения собраний изобразительного и декоративно-прикладного искусства из музейных коллекций с целью сохранения национального культурного наследия.*

**Ключевые слова:** музей, музейное пространство, культурное наследие, народное искусство, изобразительное искусство.

*In the article we investigated the exhibition activity of Kolomyia Museum of Hutsulshchyna and Pokuttia Folk Art named after Kobrynskiy in the context of cultural developing processes in Ivano-Frankivsk region of XXI century. The author has described and analyzed the most outstanding exhibitions and creative actions, conducted in the museum at this period of time. The researcher emphasizes the necessity of studying the art collections of the museum aiming to depict the national cultural heritage.*

**Key words:** the museum, the museum space, the cultural heritage, the folk art, fine art.

**Оксана Карпаш,**  
аспірантка кафедри дизайну і теорії мистецтва,  
ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
**м. Івано-Франківськ**

## **СПЕЦИФІКА ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ В ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ПРИКАРПАТТЯ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ**

*У статті проведений огляд фестивального руху на Прикарпатті часів незалежності України. Наведено приклади найвідоміших театральних фестивалів Прикарпаття: «Прем'єри сезону», «Обереги», «Коломийські представлення», «Час театру». Охарактеризовано формат їх роботи, функціонування, основні напрямки розвитку.*

***Ключові слова:** театральний фестиваль, мистецька тематика, українські постановки, «Прем'єри сезону», «Обереги», «Коломийські представлення».*

На сучасній карті культури України західний регіон виступає як важливий осередок мистецького театального життя, стає потужним театральним фестивальним центром. Зокрема, на Прикарпатті проводяться понад вісімдесят найрізноманітніших фестивалів. Найвідомішими з них, що гідно представляють сферу театального фестивального руху, і які знані за межами нашої держави, є: «Прем'єри сезону», «Обереги», «Коломийські представлення». Вони вже стали традиційними у театральному середовищі, а фестиваль «The theatretime» («Час театру») започаткував новий історичний етап театального життя Прикарпаття (хронологічна послідовність проведення фестивалів наведена у таблиці 1). Доповнюють список фестивалів і найрізноманітніші аматорські театральні дійства з нагоди Великодня, свята Івана Купала, Різдва тощо.

Метою дослідження постає аналіз фестивального руху в театральному мистецтві Прикарпаття періоду незалежності України. У цьому контексті пропонується детальний розгляд фестивалів, що проводяться у центрі Прикарпаття – Івано-Франківську та Івано-Франківській області, їх динаміка, тематика та жанровий зміст.

Прикарпаття має потужні мистецькі традиції. Одна з них – театральний фестиваль із восьмилітньою історією «Прем'єри сезону», котрий проводився на сцені Івано-Франківського музично-драматичного театру імені Івана Франка за сприяння Міністерства культури та туризму України, управління культури Івано-Франківської облдержадміністрації, Львівського міжбласного відділення Національної Спілки театральних діячів України та Івано-Франківського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Івана Франка.

Таблиця 1 – Хронологічна послідовність проведення театральних фестивалів Прикарпаття періоду 2000 – 2017 рр.

Рік проведення	Театральні фестивалі Прикарпаття			
	Прем'єри сезону	Обереги	Коломийські представлення	Час театру
	Хронологія проведення фестивалів			
2000	I			
2001		I		
2002	II			
2003	III	II		
2004	IV			
2005	V	III		
2006				
2007		IV		
2008	VI		I	
2009	VII			
2010			II	
2011	VIII	V	III	
2012			IV	
2013			V	
2014			VI	
2015			VII	I
2016			VIII	II
2017			IX	

Фестиваль унікальний є тим, що театри, котрі брали участь у ньому, демонстрували свої найновіші театральні постановки (ті, котрі мали прем'єру не більш як за рік до фестивалю). Тобто саме завдяки репертуару «Прем'єр сезону» можна прослідкувати зміни в естетичних театральних пріоритетах режисерів, аналіз найновіших тенденцій в українському театрі. Очевидно, що це стосується Західної України, оскільки найчастішими гостями цього фестивалю були саме театри цього регіону, хоча в позаконкурсній програмі свої прем'єри представляли також театри із Києва та міст Польщі.

Для театральних колективів прикарпатський фестиваль став своєрідним конкурсом. Театри здобували перемогу в номінаціях «краща вистава», «краща режисура», «краще музичне оформлення». Журі оцінювало також хореографію і виступ дебютантів, обравши найкращих виконавців ролей першого та другого плану серед жінок та чоловіків. За перемогу у номінації вручалася статуетка, що мала назву «Золотий Гуцул» або «Прикарпатський Оскар».

Регіональний фестиваль «Прем'єри сезону» пропагує театральне мистецтво залучаючи до участі найкращі професійні театри західного та інших регіонів України. Фестиваль сприяє прогресивним тенденціям розвитку українського національного театального мистецтва, формуванню патріотичного світогляду. На найкращих здобутках українського театального мистецтва фестиваль налаштовує на культурне і естетичне виховання громадян України.

Також фестиваль є майданчиком для обміну досвідом між творчими працівниками театрів, артистами, директорами, художніми керівниками, режисерами, сценографами. Тут відбувається обговорення і вирішення проблем розвитку національного театрального мистецтва та їх взаємозбагачення під час творчих зустрічей, проведення прес-конференцій за участю представників культурно-мистецьких організацій, установ та засобів масової інформації, розширюється співпраця між театрами та визначаються найкращі здобутки театральних колективів.

Однак, театр – це живий організм, який постійно розвивається та змінюється. Прикладом цього є новий проект Івано-Франківського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Івана Франка «Theatretime» («Час театру»), що замінив відомий на Прикарпатті театральний фестиваль «Прем'єри сезону».

Оновлена версія «Прем'єри сезону» – фестиваль «Час театру» внесла нові ідеї в наближенні українського театру до європейських стандартів. Це абсолютно новий, креативний погляд на сучасне театральне мистецтво. Саме тому, він зібрав особистостей, яких приваблює експеримент і творчий пошук. Усі інновації створили принципово новий, не схожий на інші, вид фестивалю, який викликав жвавий інтерес не лише пересічного театального глядача, але й мистецьку й наукову еліту України.

Фестиваль сценічних мистецтв «Theatretime» («Час театру») відбувся двічі у 2015 та 2016 роках в Івано-Франківську. Програма не обмежилася лише театральними виставами, а була збагачена цікавими творчими зустрічами, лекціями й майстер-класами дослідників театру і театральних критиків.

«Час театру» став справжньою концентрацією мистецтв: він синтезував не тільки класичні українські постановки, але й експериментальне мислення режисерів, акторів, сценографів та ін., що проявилось у пластиці, хореографії, різножанровому і різностильовому вокалі, креативно-символічних декораціях та реквізиті. Це стало ще один поштовхом до творення історії українського театру в контексті європейських принципів.

Зміна концепції фестивалю, а саме перехід від «Прем'єр сезону» до «Часу театру» дало можливість розширити коло учасників фестивалю – тепер вони представляли не тільки класичні театральні постановки, але й проекти з пластики, хореографії, вуличного театру. У фестивалі мають можливість брати участь не лише театральні трупи українських державних театрів, але і експериментальні проекти, які створюють фахівці різних театрів. Таким чином, фестиваль виходить за рамки суто театального і стає фестивалем сценічних мистецтв.

Нетиповість фестивалю проявляється і в нестандартному підході щодо оцінювання вистав. «Час театру» продемонстрував відмову від звичної системи судження театральних постановок. Тут немає переможців і переможених, але кожен театральний день насичений цікавими лекціями, бесідами, семінарами за участю відомих в Україні та за її межами театральних критиків, діячів та справжніх знавців мистецтва. Усі бажаючі мають

можливість спілкуватися із знавцями та практиками театру. В рамках фестивалю відбуваються презентації аудіо-та відеоробіт.

Івано-франківці продемонстрували високий рівень театрального мистецтва, вийшли за рамки типових постановок і дали приклад для інших театрів – довели, що театральне життя не завжди залежить від фінансів, і навіть при мінімальних грошових вкладеннях відкриває простір для нових мистецьких проєктів. Фестиваль «Час театру» за своїм образним змістом і естетичним значенням став яскравим віддзеркаленням сучасної культурної ситуації в Україні [2].

У палітрі українського театрального руху Всеукраїнський театральний фестиваль сценічних першопрочитань «Коломийські представлення» посідає гідне місце. Першочергово, це пов'язано з історією самого мистецького осередку, адже Коломийський театр був першим на західноукраїнських землях, де зазвучала українська мова. У 2008 р., з нагоди 160-річчя заснування театру, був започаткований фестиваль. Відтоді щороку в столиці Покуття проходить ця неординарна мистецька акція.

У фестивалі «Коломийські представлення» беруть участь численні театральні колективи з різних міст України та з-за кордону, його відвідують провідні українські режисери, актори, театрознавці, журналісти. Колективи – переважно відомі в українському театральному річищі за неординарною репертуарною політикою, схильністю до сценічного експериментаторства, участю в зарубіжних проєктах. Серед вибору колективів і вистав домінують сценічні першопрочитання, яскраві акторські та режисерські дебюти, постановки драматургії, альтернативні традиційним експериментальні вистави.

Не зважаючи на статус, фестиваль має й конкурсне підґрунтя. До складу журі входили в різні роки Р.Коломієць – академік Національної Академії мистецтв України, театрознавці Н.Владимирова, Л.Распутіна, А.Підлужна, Н.Бічуя (м. Київ), С.Максименко (м. Львів), актори і режисери – В.Неведров, О. Биструшкін, Л. Кадирова, Ф. Стригун, Т. Литвиненко – народні артисти України та ін.. Крім того, на фестивалі працює і група професійних експертів, представники якої виступають для преси і глядачів з фаховими театрознавчими коментарями. Загалом, щороку естетична і жанрова концепція фестивалю змінюється, тому його переможцями стають колективи з різними за тематикою і втіленням постановками. Представлення – як напрям – стосуються режисури, музичного образу вистав, акторського дуєту, чоловічої чи жіночої ролі, творчого пошуку. Вони визначають вектори оцінювання. Унікальність фестивалю порівняно з іншими в Україні, на думку голови журі Р. Коломійця – у його «ідейно-тематичному і естетичному спрямуванні».

Проведення фестивалю в районному центрі Прикарпаття стало свідченням загальноукраїнської тенденції «переміщення центру фестивального життя у регіони»[6].

Фестиваль в системі українських театральних фестивалів став важливою мистецькою акцією з виразним власним спрямуванням – утвердженням

здобутків як в царині традиційної режисури й акторської гри, так і на ниві експерименту. На фестивалі визначилося основне кредо дійства— пошук і першопрочитання драматургічних творів, що вперше поставлені на театральній сцені; інсценізації літературних творів; несправедливо забуті класичні твори, які отримали нове сценічне життя; постановок, що вражають оригінальністю, новаторством творчого задуму і його матеріалізацією, жанровим експериментуванням, зберігаючи опору на стабільні філософські засади вічного.

Фестиваль за географією охопив всі регіони країни, залучивши і гостей з-за кордону (Польща, Росія). За видами у фестивальному дійстві взяли участь музично-драматичні, лялькові, експериментальні театри, а також монотеатри. На фестивалі прозвучали українська, російська, польська мови. За жанрами на фестивалі були представлені драма, пластична драма, драмареквієм, філософська притча, містерія, комедія, романтична комедія, гірка комедія, фарс, музична комедія, театральна фантазія, казка, героїчна казка, казка-гра, музична казка, казка для дорослих, лайт-опера, музичне шоу, мюзикл, ляльковий мюзикл тощо.

На фестивалі були репрезентовані класичні театральні зразки В. Шекспіра, Б. Шоу, Т. Вільямса, А. Ніколаї, І. Карпенка-Карого, Т. Шевченка, М. Лисенка, Л. Українки, С. Васильченка та ін., інсценізації світової, української та російської літературної творчості І. Франка, О.Кобилянської, Р.М. Рільке, М. Гоголя, І. Нечуй-Левицького, А. Чехова, В. Винниченка, Г. Маркеса, Шолом-Алейхема, Е. Шмітта, М. Матіос, а також сучасних українських та зарубіжних авторів. Загалом, репертуарна тематика фестивалю засвідчила актуалізацію як вічних моральних і естетичних вартостей, так і необхідність звернення до важливих суспільних викликів сьогодення, зокрема патріотизму, історичного героїзму, творення нації. Культурна постмодерна ситуація сприяла переосмисленню сюжетів вистав, їх осучасненню, модернізації, часовим зв'язкам минулого і теперішнього.

Фестиваль означив важливу потребу в оновленні репертуару театрів оригінальними версіями сценічного «прочитання» відомих творів та новітньою драматургією сучасних авторів.

Орієнтація вистав фестивалю на різновікову аудиторію сприяла його соціокультурній та комунікативній функціям. Сценічні постановки виконали своє ціннісно-естетичне і морально-виховне призначення, сприяли емпатії і духовному зростанню глядачів.

Загалом, фестиваль представляє Коломию не як маленьке периферійне місто, а як театральну європейську столицю, що має яскраве національне обличчя [5].

Міжнародний фестиваль національної класики на сцені театру ляльок «Обереги», який проводиться Івано-Франківським академічним обласним театром ляльок ім. Марійки Підгірянки, у своїй назві має надзвичайно глибокий зміст – про вічні цінності, ті, які слід оберігати в саду національної культури, і ті, які оберігають нас.

Фестиваль національної класики на сцені театру ляльок «Обереги» започаткований у жовтні 2001 року. Він має чітко визначену концепцію – національна класика на сцені театру ляльок. Відповідно театр, спираючись на традиції, популяризує своїми художніми засобами українську спадщину серед молодого та дорослого глядача.

«Обереги» стали творчою лабораторією для акторів, режисерів, художників, композиторів, лялькарів та вищих навчальних мистецьких театральних закладів. Це в свою чергу допомагає простежити динаміку розвитку театрального життя на сучасному етапі.

Фестиваль за географією дав можливість розширити культурні горизонти як митців, так і глядачів, також залучити до участі всі регіони України та гостей з-за кордону. За час проведення фестивалю із театральними постановками до Івано-Франківська завітали театри із Києва, Харкова, Хмельницького, Львова, Полтави, Закарпаття, Черкас, Чернівців, Херсона, а також Білорусі, Росії, Польщі, Естонії, Азербайджану, Молдови, Чехії, Словаччини, Литви. Фестиваль повернув інтерес постановників і глядачів до національної драматургії (як україномовної, так і перекладеної класики), за час його проведення було здійснено близько 60 постановок за творами українських та світових класиків (Івана Франка, Олександра Олеся, Богдана Стельмаха, Марка Кропивницького, Гната Хоткевича, Миколи Гоголя, Миколи Лисенка, Льва Толстого, Олександра Пушкіна, Антона Чехова, Івана Котляревського, Ганса-Христіана Андерсена, Федеріко Гарсія Лорки, Шолом-Алейхема), а також народні казки, епоси, повісті, драматичні поеми, опери. Режисери, шукаючи свій шлях у театральному мистецтві та орієнтуючись на національні особливості культури своєї країни, продемонстрували сучасні тенденції у класичних постановках, не зраджуючи усталеним традиціям. Вистави-учасники лялькового фестивалю орієнтовані не тільки на юного глядача, але й різновікову аудиторію, що надало йому багатогранності. Фестиваль відіграв для всіх глядачів важливу комунікативну, соціокультурну, психотерапевтичну, гедоністичну функції. Загалом міжнародний фестиваль національної класики на сцені театру ляльок «Обереги» має важливе призначення: не лише втілювати на сцені твори мистецтва, але й збагачувати спілкування і духовний внутрішній світ глядача [4].

Аналіз театрального фестивального руху Прикарпаття періоду незалежності України зумовив такі висновки:

1) За період незалежності України розвиток культури і мистецтва отримав потужну відцентрову тенденцію, появу й активізацію місцевих (обласних) осередків, що проявилось зокрема й у театральному мистецтві. Це підтверджується поширеним фестивальним рухом в різних регіонах України, у т. ч. й на Прикарпатті.

2) Найдовготривалішим театральним фестивалем Прикарпаття є Всеукраїнський театральний фестиваль сценічних першопрочитань «Коломийські представлення». Дев'ять років поспіль фестиваль є успішним

театральним майданчиком, на якому представлені кращі зразки української сучасної театральної культури.

3) Міжнародний фестиваль національної класики на сцені театру ляльок «Обереги» яскраво представляє українське театральне мистецтво на світовому рівні, адже протягом п'яти років проведення фестивалю до Івано-Франківська завітали театральні трупи із Білорусі, Росії, Польщі, Естонії, Азербайджану, Молдови, Чехії, Словаччини, Литви.

4) Регіональний фестиваль «Прем'єри сезону» об'єднав театри західного регіону у одне масове представлення, результатом чого є відображення однієї спільної думки, теми, проблематики, тощо. З іншого боку це розвиток, ріст, змагання учасників визначений новими рішеннями та мотивами. У позаконкурсній програмі свої прем'єри представляли також театри із Києва та Польщі.

5) Продовжив традицію фестивалю «Прем'єри сезону» фестиваль сценічних мистецтв «Theatretime» («Час театру»), який вніс нові ідеї в шлях наближення українського театру до європейських стандартів. Це абсолютно новий, креативний погляд на сучасне театральне мистецтво.

6) Репертуарна площа фестивалів Івано-Франківщини становить важливі чинники патріотичного виховання, оскільки переважно на сцені демонструється національна класика, відтворюється історія і формуються майбутні погляди. Зміст творів популяризує певні ідеологічні принципи. Образний зміст вистав апелює як до історичної пам'яті, так і до вічних тем, що залишаються актуальними на різних етапах розвитку держави й культури.

#### Література:

1. Держипільська Галина «Фестиваль сценічних мистецтв «Час Театру»—основні акценти»: 25 травня / Галина Держипільська [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://odtrk.if.ua/2015/05/25/reportazh-73>.
2. Івано-Франківський академічний обласний музично-драматичний театр імені Івана Франка. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://dramteatr.if.ua/content&content\\_id=429](http://dramteatr.if.ua/content&content_id=429).
3. Інтерв'ю з Майєю Гарбузюк у рамках авторської програми Оксани Сливки «Авансцена». – Аудіо-архів радіо «Дзвони».
4. Сливка О. Динаміка функціонування міжнародного фестивалю лялькових театрів «Обереги» (Івано-Франківськ) в контексті розвитку сучасного українського театрального мистецтва / О. Сливка // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»[за ред. . О. Смоляка]. – Тернопіль : В-во ТНТУ ім. В.Гнатюка, 2014. – № 3. – С. 237–245.
5. Сливка О. Фестиваль «Коломийські представлення»в контексті розвитку українського театрального мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст./ О. Сливка // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту – Вип.20 Т.2 / упоряд. В.Г. Виткалов; редкол. А.Г.Баканурський, С.В.Виткалов, О.М.Гончарова та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. – Рівне: РДГУ, 2014. – 272 с.
6. Театральний процес в Україні в дзеркалі театральних фестивалів : оглядова довідка за матеріалами преси (2009) [Електронний ресурс].–Режим доступу: <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/225084;jsessionid=0D83FF45195E032487951CE94852260C>.



7. Український театральний простір [Електронний ресурс]. – Режим доступу :  
atheatre.com.ua.

*В статье проведенный обзор фестивального движения на Прикарпатье времен независимости Украины. Приведены примеры самых известных театральных фестивалей Прикарпаття: «Премьеры сезона», «Обереги», «Коломыйские представления», «Время театра». Охарактеризован формат их работы, функционирования, основные направления развития.*

**Ключевые слова:** *театральный фестиваль, художественная тематика, украинские постановки, «Премьеры сезона», «Обереги», «Коломыйские представления».*

*The article focuses on the over view of the festival movement in the Precarpathian region during the independence of Ukraine. The examples of the most famous drama festivals of the Precarpathian region are presented: «The Premieres of the Season», «Oberih», «Kolomyia's Representations», «The Time of the Theater». The kind of their work, functioning, the main directions of their development is described.*

**Key words:** *drama festival, artistic subjects, Ukrainian productions, «The Premieres of the season», «Oberih», «Kolomyia's Representations».*

**Володимир Качкан,**  
 доктор філологічних наук, професор, академік АН Вищої  
 школи України, заслужений діяч науки і техніки  
 України, завідувач кафедри українознавства і філософії  
 Івано-Франківського національного медичного університету,  
**м. Івано-Франківськ**

## ПАРАДИГМИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНО - ТЕАТРОЗНАВЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТЕПАНА ЧАРНЕЦЬКОГО

*Стаття присвячена малознаній й належним чином не поцінованій постаті на ниві української культури Степану Чарнецькому, який залишив вагомий слід в українській культурі як поет, перекладач, прозаїк, блискучий публіцист, редактор, театральний критик, режисер. Проаналізовано діяльність Степана Чарнецького в справі становлення та розвитку театру в Галичині, обгрунтовано його внесок у вдосконалення театрального репертуару, режисури та сценічної майстерності українських акторів краю кінця XIX – перших десятиліть XX ст.*

**Ключові слова:** український театр, театральний критик, режисер.

Чарнецький Степан Миколайович (21.01.1881, с. Шманьківці на Тернопіллі – 02.10.1944, м. Львів; псевдоніми й криптоніми: Анчар; Брут Хома; Горобець Тиберій; Орлин Стефан; Капець Терентій; П'явка Данило; Шандура Остап; Терзит; Шманківський Ст.; Шманковецький; Стефан Чар.; Ст. Чарн.; Ст. Ч.; Ч-ий Ст.; С.Ч.; Cza-ski Stefan та ін.) – постать, що, на жаль, призабута. Як поет, перекладач, прозаїк, блискучий публіцист, редактор, театральний критик, режисер, він залишив немалий слід в українській літературі та культурі. До його спадщини ще звертатимуться історики красного письменства, культурологи.

Доля селянського хлопця (був тринадцятою дитиною у сім'ї), що втратив батька (помер від тифу), так і не побачивши його, складалася нелегко. Однак уже з початків реальної школи в Станиславові проявилися у майбутнього літератора певні зацікавлення до науки, культурного життя міста. Як згадував Василь Сімович, хлопець був статистом, “допомагав різним дирекціям утворювати “збірні сцени”; його все було повно в театрі, коли був студентом, пізніш як театральний критик давав нашій пресі дуже річеві замітки й рецензії, щоб, нарешті, перед війною стати артистичним керманічем театру, об'їхати з ним цілий край і ділити з товаришами, акторами й директором, усю незavidну долю мандрівної трупи...” [2, с. 2].

З переїздом матері 1895 р. до Львова перед юнаком розкрилися нові горизонти: навчання в гімназії, реальній школі, на шляхово-будівельному факультеті Львівського політехнічного інституту. Студентське середовище, культурно-мистецькі традиції старовинного міста сприяли розвитку захоплень і здібностей. Молодий чоловік займається мистецтвом, театром, літературою, співає у хорі студентського товариства “Основа” (керівник – композитор Ярослав Ярославенко). Після смерті матері полишив навчання й

цілком віддався літературно-мистецькій творчості. Був близький до польських богемістів, дружив з поетом Генріхом Збежховським, представником “Молодої Польщі”, відтак заприятелював з молодомузівцями Петром Карманським, Михайлом Яцківим, став “своєю людиною” товариства. За спогадом П. Карманського, С. Чарнецький “годував свого духа тонами і мріями, був без найменшого зрозуміння для цифри і того, що можна перемінити на матерію...

Появлявся серед нас вряди-годи, ненадійно, щоб знову, так само ненадійно, вловивши прихапцем у легені дрібку рідного повітря, зробитися невидимим, запорпатися в товаристві артисток і артистів з міського театру, музиків і польської богеми. А як і був між нами, нічим до нас не був подібний. Покепковував з нас і з себе, розсипав скарби свого дотепу і сатиричного хисту або ненадійно робився ліриком і підспівував журливі арії, що ходили за ним і з ним” [4, с. 3-4].

Працював референтом “Руської Бесіди”, з 1913 р. – режисером та мистецьким керівником українського драматичного театру у Львові. В якості публіциста і критика співпрацював з періодичними виданнями “Українське Слово” (1916-1918 – щоденний вихід; 1922-1925 - тижневий), “Діло” (з 1921 до 1924 р. – фейлетоніст газети), “Український Вісник”, “Міщанське Слово”. Недовготривало редагував сатирично-гумористичний орган “Будяк” (1921-1922).

На жаль, не міг похвалитися здоров’ям, яке серйозно підірвала воєнна негода (був мобілізований до австрійської армії, але відтак звільнений). Якийсь час працював референтом преси у міському магістраті, після 1939 р. – науковим співробітником бібліотеки АН УРСР (нині – ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України).

2 жовтня 1944 р. Львів прощався ще з одним із своїх синів-патріотів (матеріали до біографії див.: Мочульський Михайло. Один з дилетантів // ЛНВ. – 1908. – Т. XLIV. – Кн. 11. – С.361-373; Іван Франко у спогадах сучасників / Упоряд. О.І.Дей і Н.П.Корнієнко; Вступ. Стаття О.І.Дея. – Львів: Кн.-журн. вид-во, 1956. – Кн.І. – С.450-452; Щуровський Володимир. Іван Франко серед українських січових стрільців // Спогади про Івана Франка / Упоряд., вст. стаття і примітки Михайла Гнатюка. – Львів: Каменяр, 1997. – С.548; Ляшкевич Петро. До питання про боротьбу Івана Франка з літературним декадансом // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25-27 вересня 1996 р.). – Львів: Світ, 1998. – С. 561; Енциклопедія українознавства: Словникова частина / За ред. проф. Володимира Кубійовича. Перевидання в Україні. – Львів: НТШ, 2000. – Т.10. – С.3695; Шаповал Ю. “Літературно-науковий вісник” (1898-1932 рр.): творення державницької ідеології українства. – Львів, 2000. – С. 48-49).

Степан Чарнецький чимало зусиль віддав справі становлення та розвитку театральної справи в Галичині: був критиком, писав оглядово-оціночні статті, займався кадрами сцени, добором репертуару та режисурою.

З його студій варті уваги і сьогодні такі: “Гостина театру”, “Руської Бесіди у Львові”, “Дещо про теперішній стан галицько-руського театру”, “Золотий вік українського театру”, “Перша вистава “Украденого щастя”, “Наш театр” (ЦДІАЛ. – Ф.309 (НТШ. – Оп.2. – Спр.58. – Арк. 1-18 зв.; матеріали щодо діяльності товариства “Руська Бесіда” у Львові і його театру див.: ЦДІАЛ. – Ф.514 (Театрального товариства “Українська Бесіда”). – Оп.1. – Спр.18. – Арк.1-22).

Коли в Стрию святкували 50-і роковини засновин українського театру, то перед початком вистави “Сонце руїни” Лесь Курбас виголосив пролог, що належав Степанові Чарнецькому.

У статті “Наша театральна мізерія”, вперше опублікованій у журналі “Артистичний вісник” (1905. – ч.7-8. – С.90-91), Іван Франко, аналізуючи стан справ галицького українського театру, звертається до статті Степана Чарнецького “Дещо про теперішній стан галицько-руського театру” [3, с. 56-64]. Франка, до речі, менше цікавило питання міжособистісних стосунків деяких адміністраторів та осіб творчих, а більше всього – тенденція розвитку сценічного мистецтва. Йому, як пише, “ходить о далеко важнішу річ”, тобто, не про окремі конфлікти та експерименти, а про те, щоби до справи не бралися люди випадкові та легкодушні [1].

Коли ж говорити про внесок Степана Чарнецького у розвиток театру на західноукраїнських землях, то передусім треба мати на увазі його історико-критичну книгу “Нарис історії українського театру в Галичині” (Львів, 1934. – 253 с.). Має ця праця присвяту довголітньому голові товариства “Просвіта” Іванові Кивелюку.

Супроводжуючи видання переднім словом, Василь Сімович писав: “Автор здавна стежив за розвитком театрального мистецтва в нас і дав декілька окремих картин із поодиноких часів театральної праці. Та статті ті, порозкидані по різних журналах та часописах, писаних різними часами – стрінула звичайна доля таких робіт: їх забули, і сучасний читач (не - дослідник), що цікавиться історією нашої культури, стає зовсім безрадний. “Нарис” Чарнецького буде йому в пригоді: перед ним стануть, як на театральній сцені, всі ясні й сумні хвилини в житті нашого багатостраждального театру, воскреснуть його діячі – в їх повній посвяти праці для любого їм діла...”

Написана ціла книжечка з великою любов’ю й до театрального мистецтва, й до самого театру, й до його діячів. Ціла вона овіяна великою вдячністю до всіх, хто вклав коли хоч найменшу цеглинку до його будови. А за вірність малюнку відповідають джерела. Чарнецький єдиний – як колишній урядовець Виділу Краєвого, мав безпосередній до них доступ...” [2, с. 2-3].

Цікаво, що сам автор книги теж вирішив подати своєрідний затакт до видання, але у поетичній формі. Це присвята 70-м роковинам заснування української сцени “День 29 березня 1864”. Наводжу повний текст:

Яким сьогодні словом воскресить хвилину,  
Як піднеслась колись завіса вперше вгору,  
А з кону чарівний на салю подих злинув,

Що літніх ночей ніс красу, ніс пошум бору;  
І смуток згаслих зір, і жаль блідої хмари,  
Дівочу тужну пісню смерком під вербою –  
Неслося над юрбою тужною луною...

А груди глядачів тримтіли, хвилювали,  
Немов Дніпрові хвилі, грали та шуміли,  
І в головах кружляло, і тіла дрижали,  
І очі всіх якимись блисками горіли,  
Усі задивлені в дітей малих громаду,  
Що розстелилася немов тих маків квіти,  
А кожний думу думав про велику раду,  
Як прадіди дають унукам заповіти...

Була в цьому? краса, поезія, зарід сили,  
Вітхнення, наче янгол станув над юрбою  
Та в сонце вів її над згарища, могили,  
Над сірість будних днів, над грозен гамір бою,  
Пригадував усе минуле, призабуте,  
Розвіяне, пригасле, вмерле, а – кохане,  
Що мов святий бальзам вливався в тихі нути  
І клався на криваві, незагойні рани...

Плила зі сцени Пісня, українське Слово,  
Як музика свята, що з Богом всіх в'язала;  
Ти скиптр тоді взяла у руки, Рідна Мово;  
Ти надила, пестила, гріла, колисала,  
Ти мала в собі чари першого кохання,  
З дитячою сплеті ранньою мольбою,  
В хвилини ж гніву – мала розгін гурагану,  
І грому маєстат, і грім грізного бою!  
І Рідне Слово, що вливалось у душу,  
Неначе на вселенній божеській антені,  
Казало: "Я своїм вас чаром всіх порушу,  
Ви підете за мною, mei, o, Rutheni,  
Ви хрест свій візьмете, і підете за мною,  
І хоч скривавите нераз об камінь ноги,  
Хоч ще нераз впадете під хреста вагою –  
Та з правої вже ви не зіб'єтесь дороги!

Крізь труди, кров, крізь муки, злигодні, крізь  
бурі  
Під Гетсеманський Сад ви, під гору Оливну  
У сонця спеці підете, в часи похмурі,  
В жарку липневу днину, в холодну осінь зливну,

І тільки деколи загрієтесь при ватрі”!...

Такий був перший вечір в нашому театрі.

(Львів, 29.03.1934)

Аналізована книга-нарис має кілька розділів. У першому – “На досвітках”, що постав як своєрідний синтез переказів, листів, спогадів, заміток з друкованих джерел, рукописних матеріалів та збережених пам’яток, автор хоч і штрихово, але посутньо показує ті первні, що і лягли в фундамент розбудови українського театру в Галичині. Наводячи найпереконливіші цитати з виступів визначних осіб, зі слів друкованих (див. промови о.Лева Трещаківського (1816-1874) 15 червня та 20 липня 1849р. на засіданнях Головної Руської Ради у Львові; програмний виступ Юліана Лаврівського (1821-1873) “Проект до заведення руського театру у Львові” (Слово. – 1861. – Ч.51, 52); публікацію Возняка Михайла “Нариси з історії просвітнього руху в Галицькій Україні в 19 в.” (Львів, 1912. – С.356-357; це ч.12 періодичного видання “Письмо з Просвіти”), Степан Чарнецький живо малює ту соціально-культурну ситуацію, в якій найсвідоміші уми ставили питання про заснування професійного театру, бачачи з його розвитком підняття до нових верховин драматичної поезії, епічної літератури.

Тут же автор показує, що у ревних борців за справу театру з’являлися послідовники, як митрополит Григорій Яхимович (“Най би нам у тім Львові заложити... руський театр, це вже було би діло достойне Руси!” (Слово. – 1864. – Ч.32).

Другий розділ, що охоплює 1862-1863рр., розкриває національну потугу збирання коштів на розбудову театру (напр., Михайло Качковський вніс 240 гульденів), а з прибуттям 9 січня 1864р. із Житомира на посаду директора Омеляна Бачинського (1834-1906) досить активної діяльності. Саме завдячуючи документальній точності С.Чарнецького, маємо точні факти, зокрема, про те, що намісництво дозволило показати уже 1864р. у Народному Домі сорок вистав; що саме добром жіночого персоналу трупи займалася Теофіля Бачинська (? – 1904), дружина Омеляна.

Нарешті дирекція поліції та цензура 22 січня 1864 р. надіслали німецькою мовою дозвіл на постановку в Народному Домі мелодрами Григорія Квітки-Основ’яненка “Маруся”.

І ось, як відбулася перша вистава, про львівський сезон та мандри театру, творення ядра театру – трупи – про все це захоплено оповідає автор книги у третьому розділі (“Театр під управою Ом. Бачинського (1864-1867)”. Звідси проступають на поверхню важливі факти історико-культурного поступу: саме 29 березня на сцені було поставлено переробку Олександра Голембйовського, а не Павлина Свенціцького, як це помилково твердили історики українського театру Станіслав Пепловський у праці “Teatr ruski w Galicyi” і Тит Гембіцький у книзі “Исторія основания и розвою русско-народного театру в Галичині”; у програмі свята був пролог Омеляна Огоновського.

Важливим моментом, що працює на об'єктивне висвітлення С.Чарнецьким того запам'ятого вечора, є щедре його звернення до преси, зокрема, до відгуків у ній фахівців, зокрема, до видруків Богдана Дідицького (слово. – 1864. – Ч.20), до польськомовних та німецькомовних видань: “Przegląd” (1864. – 2 квіт.), “Ost und West” (1864. – Ч.21), “Lemberger Zeitung” (1864. – Ч.31), “Krakauer Zeitung” (1864. – Ч.35), “Dziennik Literacki” (1864. – Ч.71), “Gazeta Narodowa” (1864. – Ч.73); вибору з відгуків періодики найсуттєвішого щодо артистизму Омеляна й Теофілі Бачинських, Юліана Нижанківського, І.Сероїчковського, С.Кобилянського, М.Контецької, Т.Юрчакевича, ін. Автор добре знав репертуарну політику театру, його естетичні вподобання й запити публіки. Читаємо, що тільки за перший сезон зійшли на сцену вистави “Маруся” й “Сватання на Гончарівці” за творами Григорія Квітки-Основ'яненка, “Наталка Полтавка” і “Москаль-чарівник” за Іваном Котляревським, “Назар Стодоля” за Тарасом Шевченком. А ще йшли твори та переклади Омеляна Бачинського, Рудольфа Моха та ін. авторів.

С.Чарнецький показує, як під час гастролей трупи до Коломиї, Станиславова, Чернівців, Самбора, Перемишля розширювався репертуар за рахунок наддніпрянських авторів. Взагалі, уже на той недовгий час від заснування в репертуарній скарбоньці театру було до сімдесяти творів українських авторів. Як писав С.Чарнецький, наш “театр на світанку свого існування був чи не найбільш яскравим свідоцтвом нашої духовної й культурної єдності з Наддніпрянською Україною” [4, с. 113].

Маємо ще один надто важливий в історико-змістовому ракурсі шкіц, а саме: до подробиць розписано оголошений “Руською Бесідою” конкурс, на якому перемогла мелодрама Івана Гушалевича “Підгір'яне” (музика Михайла Вербицького), та думки з цього приводу критики, зокрема виступ Івана Франка (Зоря. – 1885. – Ч.25); кілька сторінок присвятив автор розглядові господарчої частини, матеріальних умов театру.

Нелегкий час – це 1869-1873 рр., коли, за автором, після від'їзду Омеляна Бачинського в Україну, на сцені “замовкли торбани...”. Театр перестав існувати. “Бесіда” позбулася не тільки дирекції і кращих сил з-посеред театральної дружини, а й усього театрального добра, декорацій і гардероба, бібліотеки й музикалій...” [4, с. 120].

І ось перед читачем вилаштовується довга і звивиста дорога трирічної боротьби двох поколінь – Омеляна Бачинського та нового директора А.Моленцького, а в центрі тієї довготривалої й, по суті, безпредметної та малорезультативної борні для української духовної справи був театр, його репертуар, мовний спектр сценічних творів та й саме позакулісне життя “Руської Бесіди”.

З 1 січня 1874р. дирекцію театру прибрала Теофіля Романович (справжнє прізвище - Рожанківська) і вела її повних шість років, доказавши, що той час – “... краща доба в історії розвитку театру”. В центрі уваги – комплектації театрального гурту, дбання про режисуру, репертуар (грали твори Сидора Воробкевича, Корнила Устияновича, Євгена Олесницького, Івана Гушалевича, краще з української та зарубіжної класики).

Театр гастролював у Перемишлі, Станиславові, Коломиї, на Буковині.

З 1881р. знову дирекцію очолив з допомогою професора Омеляна Огоновського Омелян Бачинський, що протримався рік, поставивши на сцені кілька новинок.

Новий шлях і курс прямування театру – це нова дирекція Івана Біберовича та Івана Гриневецького (1882-1892рр.). За десятирічний термін (12.01.1889р. помер Гриневецький і далі кермував сам Біберович) – цю “найкращу добу в історії української сцени в Галичині” – театр здобув славу артистичної індивідуальності, носія нового напрямку. У трупі були найкращі сини, яких тільки знала історія театральної справи на теренах Галичини. Серед творів, що тримали сценічне мистецтво на котурнах слави по усій Європі, були драми Омеляна Огоновського “Федько Острозький” та “Галешка Острозька”, трагедії Корнила Устияновича “Ярополк” та “Олег Святославич”, трагедія Йосипа Барвінського “Павло Полуботок”, драма Василя Ільницького “Настя”, комедії Григорія Цеглинського “На добродійні цілі”, “Тато на заручинах”, “Шляхта ходячкова”, “Лихий день”, чимало речей відомих наддніпрянських авторів.

З 1892 по 1900р. при кермі театру стояли Юліан Винницький, лікар віденського шпиталю Іван Гриневецький, небіж актора І.Гриневецького, Андрій Стечинський, Кость Підвисоцький, Теодор Ольховий, Лев Лопатинський, Михайло Ольшанський, Микола Вороний, Тит Гембіцький, Микола Заячківський.

З 1901р. театр потрапляє до рук Михайла Губчака, що з квітня 1905р. зайняв посаду асекураційного агента “Дністра” в Станиславові.

С. Чарнецький, може, дещо скупіше, як перед цим, та все ж детально пише про внесок у театральну-сценічне життя Галичини Миколи Садовського (Тобілевича), Йосипа Стадника, Романа Сірецького.

Повноти нарисів яко панорами подання життєдіяльності галицького українського театру автор досягає ще й за рахунок того, що, хоч і мозаїчно, зате повно подає відомості про музикантів, малярів-декораторів, творців театральної бібліотеки.

Безперечно зацікавлення має шістнадцятий розділ, у якому є, хоча й інформаційно-довідкового плану, зате правдиві відомості про життя Теофілі й Омеляна Бачинських, Івана Гриневецького, Костя Підвисоцького, Владислава-Казимира Площевського, Степана Яновича, Андрія Мужик-Стечинського, Антоніни Осипович, Василя Юрчака, Катерини Рубчак, Антона Моленцького...

Кидає промінь світла автор і на непрофесійні театри, зокрема, подає малодоступні відомості про діяльність товариства імені Івана Котляревського й сітку театральних гуртків; про гуцульський театр Гната Хоткевича; про буковинський народний театр Івана Захарка. Нарешті, безцінний для дослідників статистичний матеріал приховують позовклі сторінки книги у розділі “Будова українського театру у Львові”.



### Література:

1. Франко Іван Наша театральна мізерія / Іван Франко // Збір. тв.: У 50-и т. – К.: Наук. думка, 1982. – Т.35. – С.362-366.
2. Чарнецький Степан Нарис історії українського театру в Галичині / Степан Чарнецький.– Львів: Накладом фонду «Учітеся брати мої», 1934.– друк. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові.– 253 с.: іл.
3. Чарнецький С. Дещо про теперішній стан галицько-руського театру / С. Чарнецький //ЛНВ. – 1905. – Т.30. – Кн. Квітень – травень – червень. – С.56-64
4. Чарнецький Степан. Вибране / Степан Чарнецький. – Львів: Кн.-журнальне вид-во, 1959. – 203 с.

*Статья посвящена малоизвестной и должным образом не оцененной личности на ниве украинской культуры Степану Чарнецкому, который оставил значительный след в украинской культуре как поэт, переводчик, прозаик, блестящий публицист, редактор, театральный критик, режиссер. Проанализирована деятельность Степана Чернецкого в деле становления и развития театра в Галичине, обосновано его вклад в совершенствование театрального репертуара, режиссуры и сценического мастерства украинских актеров края конца XIX – первых десятилетий XX в.*

**Ключевые слова:** украинский театр, театральный критик, режиссер.

*The article is devoted to the in experienced and not properly appreciated figure in the field of Ukrainian culture, Stepan Charnetsky, who left a significant trace in Ukrainian culture as a poet, translator, prosewriter, brilliant journalist, editor, theatrical critic, director. It is analyzed the Stepan Charnetsky's work in the development of the theater in Galicia, it is substantiated his contribution to the improvement of the atrical repertoire, directing and stage mastery of Ukrainian actors in Galiciain the late of he 19th – first decades of the 20th centuries.*

**Key words:** Ukrainian theater, theater critic, director.

Наталія Качковська,  
учений секретар  
Національного заповідника «Давній Галич»,  
м. Галич

## ХУДОЖНІЙ МЕТАЛ В АРХІТЕКТУРІ СТАНІСЛАВОВА (ІВАНО – ФРАНКІВСЬКА) КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТ. ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ

*У статті проаналізовано стан історичного архітектурно-художнього металу кінця ХІХ – початку ХХ ст. м. Івано-Франківська. Виявлено чинники руйнування та шляхи збереження цієї цінної мистецької складової культурної спадщини України.*

*Ключові слова:* Станіславів, ковальство, корозія, збереження, реставрація.

Художня обробка металу набула великого розвитку та поширення в декоративно-прикладному мистецтві України. Це, зокрема, стосується й творів архітектурного ковальства кінця ХІХ – початку ХХ ст. міста Івано-Франківська (з 1662 р. – Станіславів; з 1939 р. – Станіслав; з 1962 р. – Івано-Франківськ). Архітектурно-художня металопластика виступає акцентом оздоблення інтер'єру й екстер'єру будинків вказаного періоду, формуючи цілісну гармонійну архітектонічну композицію. На сьогодні через ряд причин автентичний історичний художній метал частково втрачений або видозмінений. Головними руйнівними чинниками є час, корозія, людська діяльність. Унаслідок корозійного руйнування протягом ста років гине половина виробленого заліза, у тому числі й творів мистецтва [4, с.27-32], які найбільше нищаться від атмосферного впливу – невидимої тонкої плівки вологи, що утворюється на поверхні металу внаслідок конденсації при різких перепадах температури [3, с.33].

Окрім природних чинників, однією з вагомих причин втрати металевих художньо-структурних елементів історичних споруд є людський фактор. Не усвідомлення більшістю мешканців Івано-Франківська важливості збереження культурної спадщини, здійснення не фахових реконструкцій кам'яниць старого міста й окремих архітектурно-художніх деталей, призводить до низки негативних наслідків: руйнування віконних і дверних решіток, огорожень балконів і сходових маршів, ліхтарів, брам, хвірток, огорож тощо. Прикладами останніх кількох років є нищення робіт більш як сторічної давнини: демонтаж балкона по вул. Є. Коновальця, 31 (близько 1905 р.) (Фото 1, 2, 3) орнаментика, якого належала до зрілої фази сецесії і була одним із яскравих взірців добре збереженої архітектурної металопластики; втрата автентичних дерев'яних дверей з кованою решіткою по вул. Шпитальній, 7 (1904 р.); Січових стрільців, 14 (1900 р.) (Фото 4); балкона (і будинку в цілому) по вул. Січових стрільців, 18 (1827 р.) (Фото 5) тощо.

Вимоги енергоефективності й доступність недорогих новітніх матеріалів змушують мешканців під час утеплення помешкань з метою економії

енергоресурсів використовувати сучасні металопластикові віконні й дверні рами, знищуючи таким чином цінні історичні архітектурні деталі, у тому числі художній метал. Крім того, заміна дерев'яних рам несе загрозу руйнування інших цінних об'єктів внутрішнього декору, таких, як «стукко», настінні розписи тощо. Збільшення вологості у будинках, зменшення природного провітрювання призводить до появи грибків, посилення руйнування архітектури й декору. Однією з причин є також свідоме руйнування творів художнього металу з метою здавання на металобрухт. Так, наприклад, було втрачено автентичне латунне поруччя огорожень сходових маршів у будинку по вул. Гетьмана Мазепи, 23 (Фото 6).

 <p>Фото 1. Коновальця, 31 (1905 р.)</p>	 <p>Фото 2. Шпитальна, 7 (1904 р.)</p>	 <p>Фото 3. Січових стрільців, 18 (1827 р.)</p>
 <p>Фото 4. Мазепи, 23 (1913 р.)</p>	 <p>Фото 5. Мазепи, 10 (1896 р.)</p>	 <p>Фото 6. Січових стрільців, 4 (1904 р.)</p>
 <p>Фото 7 Тарнавського, 4 (1900-і рр.)</p>	 <p>Фото 8. Вовчинецька, 49(кін. 19 ст.)</p>	 <p>Фото 9. Незалежності, 11 (1913р.)</p>



Ключова роль у збереженні художньої спадщини відведена пам'яткоохоронній діяльності, практика якої була поширеною на території, до якої належав Станіславів вже у часи королівства Галиції і Володимирії. Так, у 1885 р. було затверджено збірник вимог і розпоряджень щодо міського будівництва і реконструкційних робіт, за дотриманням яких стежили відповідні служби [6, с.63]. Сучасні пам'яткоохоронні органи упродовж десятиліть не забезпечують належної комплексної охорони культурної спадщини Івано-Франківська, що призводить до системної втрати цінних творів архітектурного ковальства. Невиправдане надання дозволів на реконструкції будівель загалом призводить до нищення цілісного архітектурного ансамблю старого міста. Масове встановлення зовнішньої реклами на фасадах цінних історичних будинків, що є об'єктами культурної спадщини, нівелює, спотворює естетичний вигляд міського інтер'єру, часто повністю приховує твори архітектурної металопластики.

Отже, руйнівний вплив на архітектурний метал Станіславова кінця ХІХ – початку ХХ ст. мають такі головні чинники:

I. Людська діяльність: а) неналежне використання (решітки дверей по вул. Курбаса, 5; 8; 9; огороження зовнішніх сходів по вул. Дністровській, 63 (1903 р.)); б) не фахова реставрація, наприклад, заміна втрачених фрагментів (решітки дверей по вул. Низовій, 11; Коперника, 12 (1912 р.)); пофарбування (брами по вул. Тарнавського, 16; Коперника, 1; огороження балконів і зовнішніх сходів по вул. Сорохтея 11).

II. Вплив вологи: а) волога і мокра атмосферна корозія (огороження балконів по вул. Гаркуші, 28 (кін.19 ст.), Мазепи, 10, (1896 р.) (Фото 7).

III. Втрата конструктивних і функціональних, в окремих випадках теплоізоляційних, властивостей деталей архітектурного ковальства: а) решітки для чищення взуття (Січових стрільців, 6; 25; Курбаса, 7; Тарнавського, 24); б) кронштейни для гасових ліхтарів (Дністровська, 4); в) кронштейни для квітів (Гнатюка, 21; Короля Данила, 20; Курбаса, 5 (1906 р.); Курбаса, 4 (1896-1906 рр.); Незалежності, 29); г) ліхтарі у під'їздах (Гетьмана Мазепи, 28; Січових стрільців, 54; Тарнавського, 4 (1900-і) (Фото 8); д)

вуличні ліхтарі (Шевченка, 53 (1892 р.)); е) решітки дверей, вікон, підвальних віконць; є) брами; віконні ґратки.

Фізичному існуванню пам'яток загрожує й ряд об'єктивних чинників, таких як: недостатнє бюджетне фінансування; недосконалість законодавчої бази в галузі охорони пам'яток; слабкий приплив приватних інвестицій; проблема нестачі кваліфікованих фахівців у сфері реставрації об'єктів культурної спадщини і відсутність налагодженої системи контролю за станом збереження історико-культурної спадщини [8, с.48-52].

Таким чином, значній кількості цінних архітектурних споруд Івано-Франківська, складовою частиною яких є історичний художній метал, загрожує руйнування. Сьогодні термінового вирішення вимагає питання збереження архітектурно-художнього металу, адже при знесенні старих будинків нищать його цінні зразки [5, с.8].

Переважає більшість металевих структурних елементів історичного ядра міста Івано-Франківська не досліджена, тому з метою їх збереження як національного мистецького надбання слід провести атрибуцію – роботи з виявлення, ідентифікації, визначення датування, мистецького стилю, технік виконання, а також виконати їх класифікацію й оцінювання [2].

Для забезпечення тривалого збереження існуючого цінного історичного металу в архітектурі м. Івано-Франківська досліджуваного періоду слід визначити чинники руйнівного впливу, ступінь збереженості металевих структурних елементів, оцінити технічний стан і запропонувати методи реставрації й консервації чи відтворення за аналогами втрачених елементів.

Натурне обстеження історичної металопластики дає змогу стверджувати, що в досліджуваній період поширеними були техніки ковальства і ливарства, холодна й гаряча обробка металу. Технічні ковальські прийоми, які у певних комбінаціях застосовувалися для виготовлення різних архітектурних творів з металу, без яких неможливо виконати ковальські художні роботи, – це переважно прості операції: витягування, усадка, висадка, рубання, розсікання, пробивання отворів, прошивання, гнуття, закручування (торсування), звивання, вигладжування, насікання візерунків чи малюнка (просічка), використання ковальських штампів й форм (штамбування) та ін. Крім того, застосовувалося різне кріплення окремих кованих деталей в єдине ціле: клепане з'єднання, з'єднання хомутами, скобами, кільцями, ковальське зварювання (з використанням флюсу) тощо. Для декорування використовували тонке листове залізо чи бляху і прийоми холодної обрізки заліза: згинання, карбування, насічки, пробивки отворів [1, с.7].

Ступінь збереженості архітектурного ковальства Станіслава визначаємо за результатами візуального обстеження з урахуванням таких критеріїв: повністю збережена цілісна стильова і конструктивна структура, частково збережена, втрачена.

Технічний стан металевих структурних елементів залежить від корозійних процесів, які, у свою чергу, пов'язані з умовами експлуатації

виробів. У реставраційній практиці весь метал поділяють на новий і археологічний. До нового металу відносимо твори і вироби, які не перебували у критичних умовах або в ґрунті, до археологічного – предмети, які перебували в ґрунті. Твори архітектурного ковальства Станіслава кінця XIX – поч. XX ст. належать до «нового металу» і найбільше руйнуються від вологої й мокрої атмосферних корозій. Краще вони збереглися в інтер'єрі, більше ушкоджень зазнали в екстер'єрі.

Найбільш активно корозійні процеси відбуваються на стиках металів, у місцях пайки і зварювання, на ділянках з тріщинами і деформаціями, біля кріплень (заклепок, хомутів, кілець і т.п.). Менше руйнується литий метал. Для визначення технічного стану збережених творів архітектурного ковальства були проведені натурні обстеження й визначено природу і склад поверхневих нашарувань, характер і ступінь руйнування: а) локальна корозія; б) суцільна корозія; в) виразкова корозія; г) наскрізна корозія; д) міжкристалічна корозія; є) часткова мінералізація металевого ядра [3,с.33].

За результатами візуального огляду технічний стан поділяємо на групи: а) добрий (загальне забруднення, легка корозія); б) задовільний (загальне забруднення, суцільна корозія, або благородна патина, декор добре прочитується, металеве ядро збережене); в) незадовільний (пило-грязьове нашарування, суцільна корозія, часткова деформація і втрати).

Після проведення досліджень технічного стану необхідним є визначення фахівцями-реставраторами методів реставрації, здійснення операції з очищення від новоутворених нашарувань (електрохімічне, електролітичне, хімічне очищення), а також застосування захисної технології для консервації (з використанням інгібіторів, які уповільнюють корозійний процес і зупиняють корозію, виконати покриття штучною патиною тощо). Реставраційні і консерваційні роботи необхідно проводити в спеціальних умовах.

За станом збереженості проаналізовано 345 об'єктів архітектурно-художньої металопластики у понад трьохстах будинках Станіслава кінця XIX – початку XX ст. У результаті виявлено 197 об'єктів із збереженою цілісною композиційною структурою й орнаментикою, 81 – із частково збереженою композиційною структурою і 67 зі збереженими окремими фрагментами або повністю втраченим архітектурно-художнім металевим декором.

<b>ЗБЕРЕЖЕНА ЦІЛІСНА КОМПОЗИЦІЙНА СТРУКТУРА</b>		
Тип об'єкта	Стиль, спрямування	Адреса
Решітки вхідних дверей	Історизм	Грушевського, 13 (поч. 20 ст.); Крушельницької, 2 (1880-і рр.); Незалежності, 8 (1894 р.); Фото, 9; Новгородська, 13 (1898 р.); Січових стрільців, 26 (1894 р.); Шевченка, 8 (1871 р.); 13 (кін. 19 ст.); 19 (1895 р.); Шевченка, 53 (1892 р.).
	Сецесія	Гнатюка, 1 (кін. 19 ст.); 2 (кін. 19 ст.); Гординського, 2 (1910 р.); 11 (1909 р.); 15 (1910 р.); Грушевського, 4 (1906-1908 рр.);

		7 (1904 р.); 31 (1911-1912 рр.); Грюнвальдська, 9 (1912 р.); Коперника, 23 (1903 р.); Короля Данила, 4 (1908-1912 рр.); 22 (1910 р.); Лепкого, 37 (1908 р.); Лермонтова, 9 (поч. 20 ст.); Мазепи, 14 (1884 р.); 23 (1913 р.); 30 (1910 р.) Фото 10; 100 (1910 р.); Незалежності, 12 (1896 р.); 15 (1898-1900 рр.); 19 (1896-1897рр.); Озаркевича, 12 (поч.20 ст.); Сахарова, 15 (1908-1911 рр.); Станіславська, 7 (1906-1907 рр.); Тарнавського, 15; 18 (1910-і рр.); 19 (1900-і рр.); Франка, 19 (1895-1896 рр.); Цьоклера, 18 (1911 р.); Чорновола, 63 (1900-і рр.); Шевченка, 21 (1887 р.) Фото 11; 56 (1905-1906 рр.).
	Модернізм	Галицька, 28 (1928 р.); Драгоманова, 5 (1935 р.); Незалежності, 57 (1930-і рр.); Павлика, 20 (1930-і рр.); 21 (1930-і рр.); Шевченка, 79 (1939 р.).
Огородження балконів	Історизм	Бачинського, 2 (1874 р.); Вічевий майдан, 2 (1871-1872 рр.); 3 (1880 р.); Крушельницької, 2 (1880-і рр.); Мазепи, 6 (1885 р.) Фото 12; 10 (1896 р.); 17 (1880 р.); Площа ринок, 12 (1880 рр.); Площа Міцкевича, 12-а (1887 р.); Шевченка, 4 (1880-1890-і рр.); 14 (1880-і рр.).
	Сецесія	Гординського, 11 (1909 р.); Грушевського, 37 (1905-1906 рр.); Грюнвальдська, 9 (1912 р.); Коновальця, 117 (1910-1911 рр.); Короля Данила, 20 (поч.20-х рр.); Курінного Чорноти, 23 (1908-1914 рр.); Курбаса, 5; 9 (1906 р.); Лепкого, 34; 36 (1900-і рр.); 37 (1908 р.); 44 (1901 р.); 48 (1890-і рр.); Лермонтова, 9 (поч. 20 ст.); Мазепи, 24 (1910 р.); 28 (1901 р.); 30 (1909-1910 рр.); 56 (1900-і рр.); Підгірянки, 2 (поч.20 ст.); Матейка, 26 (1913 р.); 27 (1910-і рр.); Незалежності, 15 (1898-1900 рр.); 16 (1906-1907 рр.); 18 (1908 р.); 19 (1896-1897 р.); 89 (1908 р.); Озаркевича, 12 (поч.20 ст.); Репіна, 6 (1900-і рр.); 10 (1910 р.); Сахарова, 19 (1910 р.); Січових стрільців, 6 (1906-1907 рр.); 15 (1909 р.); 42 (бл.1905 р.); 74 (після 1900 р.); Цьоклера, 20 (1900-і рр.); Франка, 7 (1900-і рр.); Шевченка, 56 (1905-1906 рр.); Шопена, 8 (1906 р.); Шпитальна, 7 (1904 р.).
	Модернізм	Грушевського, 3 (1929-1930 рр.); 8 (1920-і рр.); Грюнвальдська, 17 (1926 р.); Дністровська, 53 (1920-і рр.); Драгоманова, 5 (1935 р.); Кобилянської, 7 (1920-1930-і рр.); Коновальця, 93 (1920-і рр.); Коперника, 12 (1912 р.); 18 (1934 р.); Короля Данила, 32 (1930-і рр.); Купчинського, 4 ; 6 ; 9; 10; 12 (1920-1930-і рр.); Макаренка, 1 (1920-1930 рр.); Незалежності, 57 (1930-і рр.); Павлика, 3; 4; 15; 15-а (1930-і рр.); Привокзальна, 13 (1925 р.); Січових стрільців, 35 (1927 р.); Франка, 11 (1939 р.); 17 (1925-1927 рр.); 32 (1930-і рр.); Чорновола, 23 (1925-1928 рр.); Шевченка, 31 (1930-1932 рр.); 60 (1930-і рр.); 77 (1934 р.); Шпитальна, 9 (1930-і рр.).
Огородження сходових маршів	Історизм	Гнатюка, 21 (поч.20 ст.); (Лепкого, 19 (кін.19 ст.); Шевченка, 63 (1892 р.).
	Сецесія	Гнатюка, 1 (кін.19 ст.); 2 (кін.19 ст.); Гординського, 2 (1910 р.); 11 (1909 р.); 15 (1910 р.); Грушевського, 1 (1910 р.); 7 (1904 р.); 18 (1906-1924 рр.); 31 (1911-1912 рр.); Грюнвальдська, 9 (1912 р.); Коперника, 12 (1912 р.); Короля Данила, 6 (1900-і рр.); 20 (поч.20-х рр.); Лермонтова, 9 (поч. 20 ст.); Мазепи, 7; 9

		(1910 р.); 14 (1884 р.); 24 (1910 р.); 28 (1901 р.); 30 (1909-1910 рр.); 34 (1909-1913 рр.); 36 (1910 р.); 100 (1910 р.); Незалежності, 15 (1898-1900 рр.); 16 (1906-1907 рр.); 19 (1896-1897 рр.); 30 (1911 р.); Підгірянки, 2 (поч.20 ст); Репіна, 6 (1900-і рр.); Сотника Мартинця, 4 (1907 р.); Цьоклера, 18 (1911 р.); Чорновола, 5 (1909 р.); Шашкевича, 3 (1911 р.); 4 (1906-1907 рр.); Шевченка, 56 (1905-1906 рр.); 69 (кін.19ст.); 72/74 (кін. 19 ст.); Шпитальна, 7 (1904 р.).
	Модернізм	Грюнвальдська, 17 (1926 р.); Дністровська, 22 (1924 р.); Кобилянської, 7 (1920-1930-і рр.); Павлика, 3; 4; 15; 22 (1930-і рр.); Січових стрільців, 72 (1930-і рр.); Франка, 11 (1939 р.); 17 (1925 -1927 рр.); 30 (1925-1926 рр.); Шевченка, 60 (1930-і рр.); 77 (1934 р.); 79 (1939 р.); Шпитальна, 9 (1930-і рр.).
Ліхтарі	Сецесія	Гординського, 15 (1910 р.); Грушевського, 18 (1906-1924 рр.); Мазепи, 14 (1884 р.); Новгородська, 6-а (поч. 20 ст.); Репіна, 6 (1900-і рр.); Чорновола, 28 / Гординського, 17 (1912 р.); Шевченка, 69 (кін.19 ст.).
	Модернізм	Шевченка, 77 (1934 р.).
Брами	Сецесія	Грюнвальдська, 9 (1912 р.); Мазепи, 28 (1901 р.); Матейка, 24 (1910 р.); Січових стрільців, 54 (1900-і рр.) Фото 13; Шевченка, 72 (1911-1912 рр.) Фото 14.
<b>ЧАСТКОВО ЗБЕРЕЖЕНА КОМПОЗИЦІЙНА СТРУКТУРА</b>		
назва об'єкта	стиль, спрямування	Адреса
Решітки вхідних дверей	Історизм	Гнатюка, 3 (кін. 19 ст.); Курбаса, 2 (1894 р.); Мазепи, 11 (1890-і рр.); Лепкого, 19 (кін.19 ст.); 48 (1890-і рр.).
	Сецесія	Бельведерська, 6 (1900-і рр.); Коновальця, 8 (1900-і рр.); Коперника, 12 (1912 р.); 23 (1903 р.); Короля Данила, 3 (1910 р.); Курбаса, 5 (1906 р.); 8 (1905-1906 рр.); 9 (1906 р.); Незалежності, 41 (1903-1904 рр.); Низова, 11 (1906-1907 р.); Чорновола, 26 (1906-1907 рр.); Шевченка, 33 (кін. 19 ст.).
	Модернізм	Тринітарська, 7 (1929 р.); Труша, 4 (1930-і рр.).
Огородження балконів	Історизм	Бачинського, 4 (1870-і рр.); Василянко, 11 (1870-і рр.); Вовчинецька, 49 (кін.19 ст.); Галицька, 16 (1874 р.); Гаркуші, 28 (др. пол. 19 ст.); Гнатюка, 13 (1890-і рр.); Дністровська, 2 (кін.19 ст.); Залізнична, 17 (кін. 19 ст.); Курбаса, 4 (1896 р.); Крушельницької, 2 (1880-і рр.); Лепкого, 16 (1890-і рр.); 19 (кін. 19 ст.); Мазепи, 3/Січових стрільців, 1 (1893 р.); Мазепи, 10 (1896 р.); 12 (1890-і рр.); Мазепи, 83 (1912-1913 рр.); Незалежності, 5 (1870-і рр.); Площа Міцкевича, 10 (др. пол. 19 ст.); 12-а (1887 р.); Січових стрільців, 7 (1896 р.); 19 (1890 р.); Тринітарська, 9 (1895 р.); Шашкевича, 9 (1895 р.); Шевченка, 8 (1871 р.); 11 (1904 р.); 63 (1892 р.); 82 (1890 р.).
	Сецесія	Мазепи, 15 (поч. 20 ст.); Низова, 9 (1906 р.); Січових стрільців, 4 (1904 р.).
Огородження сходових	Історизм	Бачинського, 2 (1874 р.); Гнатюка, 7 (кін. 19 ст.); 13 (1890-і рр.); Грушевського, 33 (1895-1896 рр.); Дністровська, 2 (кін.19 ст.); Курбаса, 2 (1894 р.); Мазепи, 6 (1885 р.); 10; 1896 р.); Франка, 19 (1896 р.); Шевченка, 19 (1895 р.).



маршів	Сецесія	Вагилевича, 10 (1906 р.); Грушевського, 37 (1905-1906 рр.); 39 (1903-1904 рр.); Короля Данила, 22 (1910 р.); Курбаса, 5 (1906 р.); Мазепи, 23 (1913 р.); 56 (1900-і рр.); 83 (1912-1913 рр.); Низова, 9 (1906 р.); Січових стрільців 16-а (1916 р.); Франка, 7 (1900-і рр.); 27 (поч. 20 ст.); 37 (поч. 20 ст.); Чорновола, 28 (1912 р.); Шевченка, 22; 24 (1900 р.); 33 (кін.19 ст.).
Ліхтарі	Сецесія	Мазепи, 28 (1901 р.); Січових стрільців, 54 (1900-і р.); Тарнавського, 4 (1910-і рр.); Січових стрільців, 54 (1900-і рр.).
Брами	Сецесія	Мазепи, 28 (1901 р.).
<b>ЗБЕРЕЖЕНІ ОКРЕМІ ФРАГМЕНТИ АБО ПОВНІСТЮ ВТРАЧЕНИЙ АРХІТЕКТУРНО-ХУДОЖНІЙ МЕТАЛЕВИЙ ДЕКОР</b>		
назва об'єкта	стиль, спрямування	Адреса
Решітки вхідних Дверей	Історизм	Грушевського, 29 (1890-і); 33 (1895-1896 рр.); Лепкого, 19 (кін.19 ст.); Мазепи, 4 (1887 р.); 6 (1885 р.); 10 (1896 р.); Січових стрільців, 14 (1900 р.); Шевченка, 46 (1894 р.).
	Сецесія	Вітовського, 19 (1912 р.); Гаркуші, 8 (1900-і); Гординського, 5 (1901 р.); 7 (1901 р.); Грушевського, 9 (1902 р.); 37 (1905-1906 рр.); 38 (1905-1906 рр.); Короля Данила, 20 (поч. 20 ст.); Курбаса, 7 (1906 р.); Лепкого, 39 (1908 р.); Мазепи, 7; 9 (1910 р.); 15 (поч. 20 ст.); 36 (1910 р.); 56 (1900-і рр.); Незалежності, 18 (1908 р.); Січових стрільців, 4 (1904 р.); Сотника Мартинця, 4 (1907 р.); Тарнавського, 12 (1903 р.); 20 (1906 р.); Франка, 7 (1900-і); Шпитальна, 7 (1904 р.).
Огородження балконів	Історизм	Бачинського, 2 (1874 р.); Мазепи, 5 (1903 р.); Січових стрільців, 11 (1900 р.); Шевченка, 19 (1895 р.); 19 (1895 р.).
	Сецесія	Гординського, 5 (1901 р.); Коновальця, 31 (1905 р.); Короля Данила, 22 (1910 р.); Лепкого, 39 (1908 р.); Матейка, 3 (поч. 20 ст.); Низова, 2 (1903-1904 рр.); Січових стрільців, 4 (1904 р.) Фото 15; Шевченка, 44 (1908 р.).
	Модернізм	Вороного, 13 (1920-30 рр.).
Огородження сходових маршів	Історизм	Вічевий майдан, 2 (1871-1872 рр.); Гнатюка, 13 (1890-і рр.); Курбаса, 6 (1898-1899 рр.); Незалежності, 8 (1894 р.); Січових стрільців, 19 (1890 р.).
Ліхтарі	Сецесія	Тарнавського, 4 (1900-і рр.); Чорновола, 26 (1906-1907 рр.).
Брами	Історизм	Гаркуші, 7 (1897 р.); Гнатюка, 13 (1890-і рр.); Курбаса, 4 (1896-1906 рр.); 6 (1898 р.); Січових стрільців, 5 (1870-ті рр.); 7 (1896 р.); Шевченка, 7 (1890 р.); 58 (1895 р.).
	Сецесія	Грушевського, 6 (поч. 20 ст.); 20 (1893-1895 рр.); 37 (1905-1906 рр.); Коновальця, 16 (1912 р.); Курбаса, 9 (1906 р.); Незалежності, 16 (1906 р.); Тарнавського, 4 (1900-і рр.); Шевченка, 7 (1890-і рр.); 74/76 (кін. 19 ст.).

Архітектурно-художній метал Станіславова ХІХ – початку ХХ ст., у «співпраці» з зодчеством виробив певні прийоми стильової єдності, створивши ансамбль архітектури й металопластики. Багато цінних творів цього виду мистецтва дійшли до наших днів, але більшість з них потребують термінових рятівних художньо-реставраційних робіт, адже існує загроза, що

через кілька десятків років можемо назавжди втратити цінні взірці художнього ковальства.

Привернення уваги суспільства до проблеми збереження національного мистецького надбання, яким є художні металеві вироби архітектурних споруд історичної частини міста Івано-Франківська кінця XIX – початку XX ст., переосмислення вартісності локальної спадщини є першочерговим завданням науковців, реставраторів. Необхідно спрямувати зусилля на підвищення рівня обізнаності щодо необхідності охорони культурної спадщини [8,с.48-52]. Чітке дотримання дозвільними органами, архітекторами, власниками будівель вимог щодо забудови і змін історичного середовища дасть можливість врятувати і зберегти цінну архітектурно-мистецьку спадщину.

#### Література:

1. Боньковська С. М. Ковальство на Україні (XIX початок XX ст.) / С. М. Боньковська. – К. : Наукова думка, 1991. – 120 с.
2. Качковська Н. Н. До питання збереження архітектурних металевих деталей кінця XIX – початку XX століть у містах Галичі та Івано-Франківську / Наталія Качковська // Матеріали міжнар. наук. конф. «Галич і Галицька земля». – Галич. – 30 – 31 жовт. 2014 р. . – Галич: Національний заповідник «Давній Галич», 2014. – 420 с.
3. Мінжулін О. І. Реставрація творів з металу / Олександр Мінжулін.. – К. : Спалах, 1998. – 230 с.
4. Мінжулін О. Подарунок богів / О. Мінжулін // Ковальська майстерня. – 2006. – № 1. – С. 27 – 32.
5. Могилевский В. Ю. Художественный металл в архитектуре Киева / В.Ю. Могилевский // Строительство и архитектура. – 1985. – №12. – С. 8.
6. Сидор Е. Художній метал в архітектурі Львова / Емілія Сидор // Вісник ЛНАМ. – Спецвипуск 5. – Львів : ЛНАМ, 2008. – С. 60-65.
7. Суха Л. М. Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини XIX – XX ст. / Л.М. Суха – Київ. : АН УРСР, 1959. – 102 с.
8. Червінський А. І. Актуальні проблеми збереження та охорони пам'яток архітектури Івано-Франківщини / А.І.Червінський // Наукові праці історичного факультету Запорізького НУ. Випуск XXXIУ. – Запоріжжя, 2012 – С. 48-52.
9. Шпільчак В. А. Декоративна пластика будівель Івано-Франківська початку XX століття / В. Шпільчак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. II. – Івано-Франківськ, 2000. – С. 134 - 140.

*В статтє проанализировано состояние исторического архитектурно-художественного металла конца XIX – начала XX в. г. Ивано-Франковск. Выявлены факторы разрушения и пути сохранения этой ценной художественной составляющей культурного наследия Украины.*

**Ключевые слова:** *Станиславов, ковка, коррозия, сохранение, реставрация.*

*The article analyzes the state of conservation of the historic artistic architectural metal of the late XIX – early XX century in the city of Ivano-Frankivsk, identifies the factors of destruction and ways of keeping this valuable artistic component of the cultural heritage of Ukraine.*

**Key words:** *Stanislaviv, blacksmithing, corrosion, conservation, restoration.*

**Богдан Кіндратюк,**  
доктор мистецтвознавства, професор кафедри  
методики музичного виховання та диригування  
ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
м. Івано-Франківськ

## МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ В МУЗЕЯХ КОЛОМИЇ

*Непересічна особистість М. Фіголя, його відважна й вагома наукова й мистецька творчість була для багатьох із нас могутнім першопоштовхом до скрупульозного вивчення духовних надбань свого краю, допомогла звернути увагу на цікаві пам'ятки музично-інструментальної культури Прикарпаття, зібраних у музеях Коломиї. Тут знаходяться відомості про музичні інструменти з усіх їхніх груп: ідіофони, мемранофони, хордофони й аерофони. Їхнє вивчення сприяє кращому пізнанню поважної джерельної бази мистецтва нашого регіону, окресленню особливостей музичних інструментів, що тут побутували чи ще використовуються, показу їхньої значимості у соціокультурному просторі України.*

***Ключові слова:** Михайло Фіголь, мистецтво, музеї Коломиї, музичні інструменти, ідіофони, мемранофони, хордофони, аерофони.*

Смілива, натхненна й різнобічна діяльність Михайла Фіголя (1927–1999), зокрема його фундаментальна праця «Мистецтво стародавнього Галича» [7] однією з перших наприкінці ХХ століття доречно привернула увагу до поважного підґрунтя духовної спадщини нашого краю, зокрема постаті літописного «словутнього» музики Митуса. Його харизматичний професор-митець М. Фіголь змалював із гуслими, зображення яких майбутній доктор наук побачив на світлинах серед археологічних пам'яток [8, № 34]. Ще достеменно не відомо, які соціальні ролі виконував Митуса (він міг бути одночасно чи в певній послідовності жрецем, співцем, церковним співаком, дяком, священником та ін. [4, с. 67–78]), але знаємо головне – музика, зокрема церковна, отримала неабиякий розвій у добу Середньовіччя. Про це переконливо свідчать, хоча б, численні фото археологічних пам'яток, мурованих сакральних храмів давнього Галича в працях М. Фіголя. З їх ілюстрованих сторінок ніби лине богослужбовий спів (був основним жанром професійної музики), гучать різнотемброві церковні й світські дзвоніння, тішать вухо звучні інструменти в руках професійних музик-скоморохів чи військових музикантів, спів і гра в селах і містах, зокрема широко розповсюджене розважальне награвання пастухів, їхні звукові сигнали тощо.

Початки вивчення розвою музичного мистецтва на українському ґрунті дослідники слушно бачать у вирізненні з-під поволоки християнської релігії елементів старого світогляду й тогочасного набожного синкретизму. Адже музикування займало вагоме місце в чіткій системі «обрядів і відправ, якими старий українець уставляв свої відносини до доохресного світу, до правлячих

ним сил, до свого людського оточення і до поколінь одшедших, котрим завдячував своє існування» [1, с. 227]. Тобто, як у старій релігії, так і новій речитатив, спів, гра на музичних інструментах, перевтілення учасників дійств були складовими синкретизму, що виростав із річного кола родинно-господарського життя, оточеного обрядами, святами й забавами [1, с. 229].

Віддавна велич і урочистість церковного обряду підсилювало биття у дзвони, сакральний спів. Молитовні гимни екзальтованої чи есхатологічної тональності, що виражають догматичні ідеї засобом повторів і варіацій, краще налаштовують присутніх у храмі на містичний лад. Він посилюється врочистістю богослуження та зоровим враженням від ікон [14, с. 23]. Оскільки їхнім змістом були біблійні сюжети, то широкий загал віддавна бачив зображення музичних інструментів, хористів. Сюжети з Біблії, особливо ті, що стали ілюстрацією християнської доктрини, траплялися вже в настінному живописі (їх датують I ст.). Тобто, вагомим джерелом відомостей про музику для всіх верств суспільства є такі провідні жанри мистецької культури, як монументальне та станкове малярство, книжкова мініатюра. Адже краще уявити почуте чи прочитане про місце та роль музики у Святому письмі допомагає сприйняття зором своєрідного ілюстрованого комплексу понять церковної історії. Вони вміщені в глибоко продуманій системі сюжетних розписів інтер'єру храму – розгорнутих циклах зображень на біблійні теми (пізніше ансамбль стінопису замінив іконостас). Такі пам'ятки монументального й станкового малярства відтворюють як цикл добового Богослуження, так і те, що входило до складу річного церковного кола.

Повніше відтворення розвою духовного життя українців потребує знання не тільки того, якими музичними інструментами вони користувалися, для чого застосовували, а й імена музичних діячів і музичні цехи як важливі ознаки професіоналізму, встановлення осіб майстрів, які виготовляли музичні інструменти, шляхи передачі при цьому секретів свого високого рівня ремесла, його традиції тощо. Усе це посприяє у розв'язанні головної проблеми: оцінці української оригінальності й шляхів її збереження в нинішніх глобалізаційних процесах. У вирішенні таких завдань допомагає вивчення музичних інструментів, як головних джерел органології, віднайдення та паспортизація найдавніших. Запорукою збирання відомостей для опису розвитку музично-інструментальної культури Прикарпаття є великий джерельний матеріал, зокрема зібрання музейних колекцій, у тому числі літописної Коломиї. Однак, такі відомості ще мало використовуються в культурології, вони не стали активним чинником самоусвідомлення в українській музиці. Тому мету нашої статті бачимо в описі музичних інструментів у музеях цього міста з використанням праць Михайла Грушевського (1866–1934) як запоруки кращого окреслення розвою мистецтва Прикарпаття в соціокультурному просторі України. На це питання мало звернуто уваги у фундаментальних працях Ігоря Мацієвського [5], Михайла Тимофіїва [6], Михайла Хая [10], Богдана Яремка [12; 13].

Значна колекція музикознавчих пам'яток, зокрема музичних інструментів з усіх їхніх груп за систематикою Еріх Марії Горнбостеля (1877–1935) – Курта Закса (1881–1959): ідіофони, мембранофони, хордофони, аерофони чи їхні зображення віддавна експонується в Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського (НМНМГП). Тут передовсім привертають увагу богослужбові книги, ікони, інші мистецькі твори, складові двонарства, що підтверджують розвій церковної музики (спів, дзвоніння). Іконописні роботи, зокрема із зображення дзвіниць зберігаються в Музеї історії Коломиї, у тому числі в графіці пам'яток міста Романа Кочержука. Чимало сакральних малярських шедеврів демонструються в їхньому зібранні, що знаходиться у новозведеній будівлі катехетичного центру греко-католиків. У його нижньому поверсі розміщена дорогоцінна виставка ікон, надбаних єпископом Миколою Сімкайлом (1952–2013).

Увага до дзвінків, їхня розповсюдженість на теренах нашого краю пояснюється, на наш погляд тим, що ці ідіофони не тільки використовують греко-католики й католики в богослуженнях, у ворожінні чи господарюванні, а й застосовують колядники Гуцульщини. Коли «плясаки йдуть церемоніальним плясом попереду колядників: парами по два, маючи на плечах бардки (сокирки) з підв'язаними дзвінками й легенько ними помахуючи, щоб дзвінки “поцьоркували”» [1, с. 186–187]. Цьому сприяє те, що колядницька ватага здібна поступає, злегенька підскакує «то на одній нозі, то на другій, а при тім приспівують спеціальні плясанки» [1, с. 187]. Тобто спів колядок супроводжується милозвучним дзвонінням чи своєрідним “поцьоркування” дзвінками в такт співу. Значиму їхню роль у завершенні коляди в газди. Під час обряду береза бере інструмент у праву руку отвором вверх, «обертає легенько ним, покиває ним в один бік то в другий, так що дзвінок позвонює, а сам» виконує відповідні ситуації співи, у яких просить дозволу плясати. При його отриманні «плясаки встають і стають по два до купи з дзвінками в руках, відчиняють хатні двері і починають всі разом» співати. Приспівують, «цьоркаючи дзвінками, а скрипник пригравляє їм. При певнім слові разом викручуються на лівій нозі «гайдука» наоколо себе; викрикнувши слово і сильно «грянувши» дзвінками знов відразу затихають і пляшуть. Коли по скінченню коляди величаний не дав до дзвінка нічого, то плясаки пляшуть далі, приспівуючи різних плясанок» [1, с. 187–188]. При обході в хаті членів родини, отриманні від них якого-небудь дарунку кладуть його в шапку або у дзвінок.

Чимало дзвонів, підчеплених до окуття, як прийнято в греко-католиків, бачимо на гуцульських кахлях. Майстер Зондюк (Зінтюк Д.) із села Пістинь Косівського району в середині XIX ст. на кахлі справа від церкви подав нарис дзвіниці із дзвонами. На кутовій верхній кахлі бачимо образ дзвіниці (?) з трьома дзвонами, далі святий, а під ними пастух із трембітою біля овець. Справа з другого боку печі, що експонується в музеї, на кутовій кахлі в тому ж верхньому ряду ще зображення дзвонаря, який тримає в правій руці шнур

від двох дзвонів, а ліва рука смикає за шнур до третього дзвона. Ці три дзвони майстер зобразив однакового розміру, вони прикріплені до окуття.

Про популярність дзвонарства, його багатофункціональність, зокрема оберігаючо-оздоровчу функцію свідчить оздоблена дармовисами патериця (дерево, різьба, інкрустація). Вона виготовлена 1930 року невідомим митцем із села Назірна теперішнього Коломийського району.

Такий язичково-щипковий інструмент, як дримба (виготовлена на початку ХХ ст.), яку вважають швидше ідіофоном, аніж аерофоном (європейське варган, загальноукраїнське – орган, вігран, дримба; регіональні назви ще див.: [10, с. 99–100]) теж є в експозиціях музею. Її віддавна широко використовували в музикуванні різні верств населення [2, с. 83].

Про розповсюдження на Гуцульщині й Покутті дзвінків, бубенців переконливо свідчать не тільки музейні колекції, а й чимало приватних зібрань. Приміром, такі ідіофони широко представлені у приватній колекції музичних інструментів відомого етномузиколога з Коломиї Михайла Тимофіїва [6]. Ці ідіофони ще називають колокільці (загальноукраїнське – бубенці; наддніпрянське – бубенчики, поліське – шелести, шалястуни, шелегінди, шарахуни – кулястоподібні металеві (рідше, керамічні) закриті посудинки із прорізами, наповнені шротинками, що на теренах України, зазвичай, вішають коням на дугу, на Поліссі пастухи іноді чіпляли “старшій телиці” – вожакови стада корів» [10, с. 101].

Одночасно із дзвінками при колядуванні, грали на такому мембранофоні, як бубон [1, с. 190], що є в колекції музею. Серед варіантів мотивів, узятих із записів етнологів, де згадано про виїзд весільної дружини, по-різному починається перший рядок, з якого дізнаємося про назву способу гри: «Ой заграно, забубнено ранейко»; «Заграно, забубнено, бояри пробуджено»; «Заграно, забубнено а в княжім дому рано» [1, с. 186–187, 190].

До хордофонів належить такий інструмент, як ліра. У НМНМГП ім. О. Кобринського передали такий інструмент, що виготовлений М. Тафійчуком 2007 року в селі Буковець Верховинщини. Зауважимо, що під назвою «ліра» розрізняють три різних типи інструмента: щипковий хордофон типу давньогрецької китари, балканську ліру на взірць давньоруського гудка чи болгарської гадулки і власне колісну чи корбову ліру (її прототипом був середньовічний органіструм). Тут розглядаємо останній тип («релю», «леру»), «смичковий хордофон, головний музичний інструмент українських лірників, у якому роллю смичка відіграє дерев'яне колесо, мелодія виконується на одній (рідше двох, поєднаних в унісон) ігровій струні – «співаниці», бурдоновий супровід – на двох, вистроєних здебільшого у квінтових, рідше субквартових співвідношеннях – «тенорі» й «байорці» [11, с. 139].

Звичайно, що в музеї є популярні на Прикарпатті звучні цимбали. У Коломийську мистецьку збірню потрапили з Верховинського району. Вважають, що їх виготовили у ХІХ ст. Якщо в центральній Україні великою популярністю користувалися гусла, то на Прикарпатті набули розповсюдження більш гучніші цимбали.

Музику-басиста часто бачимо на кахлях. Зазвичай він разом із скрипалем, за свідченням записів, зроблених на Гуцульщині наприкінці ХІХ ст., супроводжував великодену громаду із 20–30 хлопців [1, с. 206]. Тобто тут мовиться про такий хордофон, як бас (басолу) – «струнно-смичковий інструмент басово-тенорового регістру з родини смичкових, використовуваний у народній традиції здебільшого у три-, рідше, – дво- і ще рідше – у чотириструнному варіантах» [10, с. 114]. На кахлях першої половини ХІХ ст. Баранюка М. І. (1834–1902) з Косова на кутовій кахлі образ басиста й скрипаля, що переконає і їхній узвичаєній спільній грі, мабуть, не тільки на Великдень.

Образ скрипаля бачимо на кахлі кінця ХІХ ст. Бахматюка О. П., а Зондюк (Зінтюк Д. (середина ХІХ ст.) на кахлі першої половини ХІХ ст. (с. Пістинь Косівського району) зобразив навіть ведмедя-скрипаля.

О. П. Бахматюк (1820–1882) на кахлі кінця ХІХ ст., мабуть, висміює схильність до вживання алкоголю, адже він зобразив скрипаля, який приграв тому, хто перехилив чарку. На кахлі, виготовленій К. Словіцьким (1824–1911) у 1880-ті роки, певно, у Коломиї, подано обриси дещо незвичного чоловіка зі скрипкою. Мабуть, таким характером образу, дещо відмінним від інших, автор хотів показати незвичність, особливість музик?

Побутування на теренах нашого краю багатьох різновидів аерофонів підтверджує їхній музейний набір чи образи в малярстві. На іконі «Страшний Суд», намальованій на склі в ХІХ столітті, що експонується в НМНМГП ім. Й. Кобринського, бачимо нарис традиційного в таких композиціях сюжет, зокрема ангела з дещо вигнутим рогом. З його допомогою трубиться про Останній Суд.

Етномузикологи описали широкий перелік сопілкових інструментів (керамічна зозуля, окарина, фоярка, середня флюєра, денцівка та ін.), історія поширення, їхня будова, морфологія, структура музичних творів (диференційована на музику *до співу, до танцю, до слухання, до коляди й маршову весільно-обрядову*), позначення засобів виконавської виразності та «робочої аплікатури», нотні композиції, можливість грати аж у 22-х тональностях, опис шляхів опанування технологією гри, типові способи виготовлення, конструкцію, звуковидобування, виконавську практику й артикуляцію та ін. див.: [12; 13]. Сопілка «дводенцівка» ХІХ ст. потрапила в музей із Косівського району, із цього ж регіону передали флюєру ХХ ст. й сопілку «фралку» (?). Ріг окутий, виготовлений на початку ХХ ст., надійшов із Верховинського району.

У музеї експонується добре збережений такий інструмент із групи шалмеїв, як коза (дуда). Відповідно, музику, який грає на ньому, можна назвати не тільки дудар, а й козиций. Його й скрипача зображено на лежанці кахельної печі. Відзначимо, що коза, або дуда, – своєрідний духовий музичний інструмент, що складається з виготовленого зі шкіри тварин (частіше всього кози, і саме це спонукало до узвичаєних в українців назв коза, козиця, баран, міх) «міха, чотирьох дерев'яних цівок; одна – для вдування повітря, одна – ігрова та дві бурдонових: субквартові трубки-клярнети з

одинарними тростинами – бурдон і бас – нижчий іще на квінту, одна з котрих – довша (“басок”), а друга коротша (разом з ігровою зветься “карабка(и)”)» [10, с. 134]. Серед регіональних назв побутують гуцульська дут(д)ка, дуд(т)ки, коза, бордюг, подільська – дуда; московське – волинка [там само]. Відзначимо, що коментуючи цьогорічний військовий парад на день Незалежності в Києві, тележурналіст трафаретно зауважив, що солдати з Шотландії проходили строем, акомпануючи собі на... волинках. Хоч правильніше було, як зрозуміло, використати в репортажі інший термін.

Трембіта, виготовлена на початку ХХ ст. потрапила в музей із села Верхнє (?) Косівського району. Цей народний духовий мундштуковий (дульцевий) аерофон, рід дерев'яної труби без вентилів і клапанів, іноді обгорнутої березовою корою. Його довжина, як правило, до 3 м (у бойків коротша), діаметр 30 мм, збільшується у розтрубі; у вузький кінець вставляється дерев'яний, роговий або металевий мундштук (дульце, пищик). Висота звукового ряду трембіти залежить від її величини. Мелодію виконують переважно у верхньому регістрі. Звіку трембіта була чи не єдиним засобом зв'язку чабана із селом: за її звуками (їх іноді чути за 10 км) люди дізнавалися про місцеперебування ватага з отарою, про те, як триває випас. Трембіта на полонині виконувала утилітарну функцію, заміняла годинник; визначивши з її допомогою час, ватаг оповіщав його трембітною мелодією-сигналом (приміром, «вівці йдуть на обід до стаї»). У Карпатах за традицією жодні урочистості не відбувалися без трембіти з нехитрою, здається, навіть спрощеною мелодією. Особливі звуки інструмента попереджали про небезпеку, з їхньою допомогою передбачали погоду, подавали сигнали про початок і закінчення робочого дня, супроводжували обряди й свята. Поклик трембіти припрошує на весілля, він радісно вістує народження дитини та “плаче”, коли проводить людину в останню путь. Узвичаєно трембіту виготовляють із громовиці, тобто дерева, у яке влучила блискавка. Не випадково, що серед одного із залів музею поставлена скульптурна композиція «На полонину» (1962 р.; глина, ліпка, розпис, полива). На вершині виліплєно трембітаря. Таке завершення композиції переконливо свідчить про його значимість ще в 60-х роках ХХ ст. у ритуалі весняного походу на полонину. Підтвердженням популярності й багатofункціональності трембіти, могутності її перетворюючих звучань, особливо коли вона використовується святими.

Музики з аерофонами змальовані на кахлях. Зондюк (Зінтюк Д.) із села Пістинь Косівського району, який творив у середині ХІХ ст. на кахлі зобразив музику із зігнутою трубою. На іншій побутовій композиції з кахелю – комині образи двох панів (?), кучера й трубача.

Непересічна особистість М. Фіголя, його відважна й вагома наукова й мистецька творчість, що стала для багатьох із нас могутнім першопоштовхом до скрупульозного вивчення духовних надбань свого краю, допомогла звернути увагу на цікаві пам'ятки музично-інструментальної культури Прикарпаття, зібраних у музеях Коломиї. Тут знаходяться відомості про музичні інструменти з усіх їхніх чотирьох груп: ідіофони, мемранофони,



хордофони й аерофони. Їхнє вивчення сприяє пізнанню поважної джерельної бази мистецтва нашого регіону, окресленню особливостей музичних інструментів, що тут побутували чи ще й нині використовуються, показу їхньої значимості у соціокультурному просторі України. Перспективу наукових студій бачимо в докладному описі органологічних джерел, що зібрані в інших музеях області, зокрема тих, що створені в її навчальних закладах, згромаджені в приватних колекціях тощо.

#### Література:

1. Грушевський М. Історія української літератури: у 6-ти томах, 9 кн., т. 1 / [упоряд. В. Яременко]; передм. П. Кононенко; приміт. Л. Дунаєвська / Михайло Грушевський. – Київ : Либідь, 1993. – 392 с.
2. Грушевський М. Історія української літератури: у 6-ти томах, 9 кн., т. 4, кн. 1: Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII / [упоряд. О. Таланчук]; приміт. С. Росовецький. – Київ : Либідь, 1994. – 336 с.
3. Інструментальна музика України. Традиційні музичні інструменти українців. Фото та описи // <http://www.ukrfolk.com.ua>
4. Кіндратюк Б. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства / [ред. і авт. перед. слова Ю. Ясіновський] / Богдан Кіндратюк. – Івано-Франківськ – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2001. – 144 с.
5. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів / Сектор інструментознавства Російського інституту історії мистецтв / Ігор Мацієвський. – Вінниця : Нова Книга, 2012. – 464 с.
6. Тимофіїв М. Музичні інструменти Гуцульщини: група самозвучних / Михайло Тимофіїв // Філоненко Л., Німилевич О. Фольклористична діяльність Михайла Тимофіїва. Вид. друге, виправ. і доп. – Івано-Франківськ : «Місто НВ», 2012. – С. 25–44.
7. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича / Михайло Фіголь. – Київ : Мистецтво, 1997. – 224 с.
8. Михайло Фіголь : Альбом / авт.-упоряд. О. Федорук. – Київ : Мистецтво, 1989. – 32 с.
9. Фіголь М., Фіголь О. Історія Галича в пам'ятках мистецтва / Михайло Фіголь, Олесь Фіголь. – Львів : Вид-во «Світ», інформац.-видавнич. відділ Національного заповідника «Давній Галич», 1999. – 185 с.
10. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського, НМА ім. П. Чайковського. Вид. 2-ге, випр. і доп. / Михайло Хай. – Київ – Дрогобич : [б. в.], 2011. – 560 с.
11. Хай М. Микола Будник і кобзарство / НАН України, ІМФЕ імені Максима Рильського, Київський, Харківський кобзарські та Львівський лірницький цехи / М. О. Хай. – Львів : Вид-во «Астролябія». – 2015. – 320 с.
12. Яремко Б. Бойківська сопілкова музика / Богдан Яремко. – Львів : Сполом, 1998. – 128 с.
13. Яремко Б. Сопілкова музика гуцулів / Богдан Яремко. – Львів : Сполом, 2014. – 180 с.
14. Ясіновський Ю. Кулізм'яні нотовані пам'ятки княжої доби / Юрій Ясіновський // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів : [б. в.], 1996. – Т. ССXXXII. – С. 7–40.

*Неординарна людина М. Фіголя, його відважне, вагоме наукове і мистецтвознавче творче життя було для багатьох з нас могутнім першоджерелом к пристальному вивченню духовного достояння Західної України, допомогло звернути увагу на цікаві пам'ятки музично-інструментальної культури Прикарпаття, зібраних в музеях Коломиї. Тут знаходяться дані про музичні інструменти со всіх їх груп: ідиофони, мемранофони, хордофони і аерофони. Їх*

*изучение содействует лучшему познанию солидной источниковой базы искусства нашего региона, очерчению особенностей музыкальных инструментов, что здесь бытовали или еще используются, показа их значимости в социокультурном пространстве Украины.*

**Ключевые слова:** *Михаил Фиголь, искусство, музеи Коломыи, музыкальные инструменты, идиофоны, мемранофоны, хордофоны, аерофоны.*

*The outstanding personality of M. Figol, his courageous and significant scientific and artistic legacy was a powerful impulse for many of us to scrupulously study the spiritual achievements of our land; it helped draw attention to interesting exhibits of the musical and instrumental culture of Prykarpattia collected in the museums of Kolomyia. There is information about musical instruments from all the groups here: idiophones, membranophones, chordophones and aerophones. Researching them helps to better understand the venerable source base of the art of our region, to outline the peculiarities of the musical instruments that were popular earlier or still remain in use, and to show their significance in the social and cultural space of Ukraine.*

**Key words:** *Mykhailo Figol, art, museums of Kolomyia, musical instruments, idiophones, membranophones, chordophones, aerophones.*

**Ігор Коваль,**  
докторант ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
**м. Івано-Франківськ**  
**Мар'яна Коваль,**  
науковий співробітник науково-  
дослідного відділу Національного  
заповідника «Давній Галич»,  
**м. Галич**

## МИХАЙЛО ФІГОЛЬ І АРХЕОЛОГІЯ

*Монографія професора Михайла Фіголя «Мистецтво стародавнього Галича» (1997) та «Історія Галича в пам'ятках мистецтва» (1999) заслужено увійшли до золотого фонду українського мистецтвознавства. В цьому вирішальну роль відіграло використання автором поруч з писемними і археологічними джерелами. На прикладі декількох археологічних артефактів у статті прослідковуються можливості нового прочитання наукової спадщини М. Фіголя.*

**Ключові слова:** археологія, Галич, джерела, металопластика, мистецтво, Михайло Фіголь.

У дитинство Михайла Фіголя прийшла чарівна казка і зворушлива легенда, мудра бувальщина і таємничий епос. І все це малесенькому хлопчику подарував славетний археолог зі Львова Ярослав Пастернак, який в середині 30-х років минулого століття відрив на Крилоській горі загибле місто Галич. Якщо до француза Поля Еміля Ботти, англійця Генріха Лейярда, німця Генріха Шлімана, українців Тараса Шевченка та Івана Франка залюбленість в археологію – таємничу матір історії – прийшла у зрілому віці, то в серці крилоського хлопчика ці почуття зародилися ще в ранньому дитинстві. Крім свого дорогого Вчителя на розкопах Золотого Току він не раз міг бачити відомого мистецтвознавця і митця Івана Старчука, художницю Олену Кульчицьку, письменника Богдана Лепкого.

В той час, в околицях княжого Галича, започаткувалася ще одна археологічна епопея. Професор Львівського університету Тадеуш Сулімірський відкрив велетенський могильник, який розміщувався на крутих пагорбах правого берега річки Лімниці. Тут упродовж більше як тисячу років племена трипільської і комарівської культури та культури шнурової кераміки здійснювали поховання своїх небіжчиків у земляних курганах. Так що перед очима дитини розгортався весь літопис підземного архіву України.

Археологічні відкриття в Крилосі-Галичі відіграли не останню роль у майбутньому формуванні Фіголя-вченого і художника. На розкопах щоденно археологи знаходили дивовижної краси речі, які безумовно зміцнювали в дитячій свідомості Михайла Фіголя повагу до творинь стародавніх майстрів. Від тих перших зустрічей з рідною старовиною започаткувалася його дорога

до пізнання і висвітлення мистецтва стародавнього Галича. У книжковій слов'янській скарбниці є монографії про ювелірне ремесло Новгороду і архітектуру Північно-Східної Русі, іконографію Києва і рукописи Володимира-Волинського, але тільки Галич має всеоб'ємну історію всіх мистецтв і ремесел, які розвивалися в княжому місті. Таку місію могла виконати тільки людина енциклопедичних знань. Історія призначила на цю місію М. Фіголя.

Перші етюди, які засвідчили про народження серйозного дослідника давньоруської старовини, з'явилися на сторінках львівського часопису «Жовтень», редактором якого був побратим М. Фіголя письменник Роман Федорів [10, с.124-127; 12, с.135-136]. Підсумком творчої співпраці мистецтвознавця з археологом Вітольдом Ауліхом стала їх спільна стаття в авторитетному київському журналі «Народна творчість та етнографія», де вперше було поставлено питання про давній Галич як регіональний центр унікального виду ювелірного мистецтва [2, с.81-83].

До проблем розвитку галицької архітектурної школи XII-XIII ст. дослідник звертався на різних етапах своєї наукової творчості, послідовно відстоюючи її місцевий самотутній характер [13, с.18-19; 17, с.135-140]. Значний вклад вчений зробив у вивчення української церковної археології, особливо таких важливих розділів, як сакральна металопластика [15, с.29-43] і мистецтво виготовлення дрібних кам'яних ікон [11, с.44-49]. Узагальнення, зроблені М. Фіголем про мистецтво Галича на основі археологічних джерел, неодмінно включалися до пленарних доповідей на Міжнародно-наукових конференціях [14, с.82-84; 18, с.144-156]. Як бачимо, чверть століття життя і дослідницької напруги було віддано вивченню самотутнього мистецтва давнього Галича, яке знайшло відображення у пам'ятках монументальної кам'яної архітектури, декоративної скульптури, живопису, книжкової мініатюри та художніх ремесел. В свій час ми спробували виявити і розкрити археологічні зацікавлення М. Фіголя [3].

Дана публікація має за мету з'ясувати, як археологічні джерела, введені професором М. Фіголем у науковий обіг у своїх монографіях [16; 19], його оцінки і судження, можуть дати імпульс до майбутніх історико-культурних досліджень. Вивчати цю важливу і цікаву проблему нас підштовхнуло невелике наукове дослідження, зроблене племінником М. Фіголя, молодим археологом Андрієм Фіголем [9, с.330-335]. Його предметом була мідна пластина більшого формату (9,5x10 см), на якій знаходяться рельєфне зображення пророка Даниїла із левами в ямі. Археологічна знахідка з приватної колекції М. Фіголя [16, с.196]. Зображення пророка Даниїла з піднятими руками має плоске рельєфне вирішення у спрощеній формі самої постаті, а зображення левів обабіч святого трактовані реалістичніше. Композиція твору виконана гармонійно у співвідношенні фігур до площин.

Щоби встановити функціональне призначення цієї мистецької пам'ятки, М. Фіголь розпочав пошуки археологічних зображень на середньовічних каменях, підвісних печатках, капітелях, а також на фресках римських катакомб і рельєфах ранньохристиянських саркофагів. Але пошуки

не дали очікуваних результатів, адже на той час археологія не володіла відповідними матеріалами, або якщо й археологи відкривали подібні речі, то не могли пояснити їхнього призначення і тому воліли краще не повідомляти про ці знахідки.

В новочасний період українські археологи встановили, що металічна пластина, виявлена в Галичі, була складовою частиною церковної посудини докадження, так званої кацеї - чаші-кадильниці з держакком. Аналіз археологічної літератури і музейних збірок показав, що кацеї давньоруського часу були знайдені в Херсонесі, Ізяславлі, Чернігові. Крім того, чаші від кацеї або ж фігурні щитки від неї відкриті археологами на трьох сільських поселеннях на Чернігівщині [9, с.331-332]. У Національному музеї Білорусі зберігається бронзова кацея XII-XIII ст. На її щитку знаходиться рельєфне зображення Христа. За майстерністю виробу можна визначити, що кацея візантійського походження.

Цікаво, що на мініатюрі Радзивилівського літопису зображено кадильницю-кацею, яку тримає в руках священник, проводжаючи в останню дорогу галицького князя Володимирка Володаревича [8, с.16]. Таким чином, повна атрибуція пам'ятки з приватної колекції М. Фіголя дозволила розширити наші знання про сакральну металеву пластику в системі давньоруської церковної обрядовості, підтвердила функціонування кацей-кадильниць у храмах Галича, показала високий рівень виготовлення художніх виробів релігійного мистецтва.

На нашу думку, вітчизняні археологи мали б пильніше придивитися і до розшифрування походження свинцевої печатки з слов'янським написом, яку М.Фіголь особисто знайшов в урочищі Підсадочина, на ремісничо-торговому посаді давнього Галича. На лицьовому боці молівдовули – погрудне зображення святого, а з боків є монограми: з одного НИ, з існуючого КЛ. На зворотному боці печатки прочитується напис: «Господи, помози рабу своєму свято»... Зображення на аверсі печатки дослідник ідентифікував з образом святого Миколая. Це відкриття давало змогу до прочитання: кому з князів призначався доброзичливий руський напис. Відомий російський археолог Валентин Янін встановив, що написи з таким смисловим навантаженням були поширені у сфрагістиці Русі на початку XII ст. [20, с.67-75]. У XII ст. ніхто з князів з іменем Святослав не мав іншого, хрещеного, імені Миколай, крім чернігівського князя Святослава Ольговича. Найбільша кількість печаток з доброзичливими написами, як встановили вчені-сфрагісти, походили в XII ст. з Новгороду. Саме в Новгороді у 1136-1138 і 1139-1140 роках правив чернігівський князь Святослав-Миколай Ольгович.

У контексті цієї сфрагістичної пам'ятки в новому світлі прочитуються династичні зв'язки галицьких і чернігівських князів. Так, сучасний історик Леонтій Войтович встановив, що Ярослав Осмомисл одружив у 1167 р. свого сина з Болеславою, дочкою чернігівського князя Святослава Всеволодовича, який згодом став Київським князем [4, с.350]. Рідкісна археологічна знахідка дає підпору до наукових гіпотез тих дослідників, які пов'язують початковий

етап Галицького монументального будівництва з Чернігівською архітектурною школою [5, с.229].

У мистецтвознавчій спадщині М. Фіголя поставлено ще одне «домашнє завдання» для майбутніх поколінь дослідників художнього ремесла давнього Галича. Про свою знахідку бронзової рельєфної пластини із зображенням архангела, зроблену ним в урочищі Церквиська, науковець залишив такий опис: «Її розміри – 3,1x1,9 см, товщина – 0,15 см. Зображення архангела фронтальне, з високим рельєфом. Іконка прямокутна з овальним завершенням і високим обідком. Ця іконка за іконографією і стилем нагадує нам, візантійські твори, наприклад ікони XI-XII ст. із зображенням архангела Михаїла з розкопок у Херсонесі. Пластина погано збереглася, але помітні її високі художні вартості. Можливо, це виріб візантійських, або київських майстрів, завезений до Галича» [16, с.194].

Станом на сьогодні відомі близько 25 фігурок архангелів з території Східної Європи. Географія їх поширення витягнулися на півдні від Криму і Нижнього Подунав'я до острова Вайгач (Ісландія) на півночі. Найбільша кількість знахідок на території Київської Русі сконцентрована в районі Середнього Подніпров'я (епіцентр – Київ), в західному регіоні (Волковийськ, Гродно), Північно-Східної Русі (Новгород, Володимир, Рязань) і в Галицько-Волинських землях (Галич, Трепче біля м. Сянок) [6, с.194].

Мініатюри, виконані у вигляді архангелів, були популярними у різних релігійних традиціях багатьох християнських народів пізньої античності і раннього Середньовіччя. Їх мистецтво особливо розвинулося у візантійському культурному ареалі і в суміжних з Візантією країнах. Сакральне призначення підвісок із зображеннями Архангела Михаїла полягало в захисті людини від лихих сил, а в свідомості сучасника середньовічної доби Верховний Ангел ототожнювався з образом головного охоронця людини.

Українські археологи на конкретних фактах довели, що бронзові фігурні підвіски з зображенням лоратного архангела XII-XIII ст. мають візантійське походження [1, с.95-100]. Ними могли користувалася люди з високим соціальним статусом, адже час розкопок 2002 р. давньоруської споруди XIII ст. в Києві разом з підвіскою відкрито ще 35 золотих жіночих прикрас [7, с.196, рис. 2,5]. У цьому ж комплексі археологічних знахідок були виявлені позолочені хрести-енколпіони, які належали священнослужителю. Аналогічні артефакти, відомі з північних теренів, зокрема з о. Вайгач на місцевому святилищі дають підстави зробити припущення, що підвіски належали священикам-сіміонерам.

В полі дослідницької уваги М. Фіголя постійно перебували ще й такі унікальні твори давньоруського декоративно-ужиткового мистецтва як мініатюрні амулети-сокирки із солярними знаками на обидвох боках леза [16, с.201]. Станом на нинішній день відомо більше як 60 екземплярів цих мистецьких виробів, в тому числі і з території Галицько-Волинської землі (Галич, Городниця, Буківна, Дорогичин, Теробовля).

Вогняна сокира була таким же невід'ємним атрибутом у слов'янського бога Перуна, як і у литовського Перкуна, германського Тора, індійського Індри, римського Юпітера, грецького Зевса, фінського Укко, громовика племен Південного Сибіру. Як встановили сучасні дослідження, сокира стала символом святого Олафа, короля Норвегії (1015-1033), християнізатора Скандинавії. Таким чином, ми маємо приклад, як з приходом вікінгських воїнів-дружинників на Русь культ бога Перуна отримує подальший розвиток, коли в багатьох амулетах-підвісках (мініатюрні сокирки, лунниці, хреста на крузі) відбувалося злиття і поєднання старого (поганського) і нового (християнського) світоглядів.

Як бачимо, археологічні джерела, що їх було введено М. Фіголем у науковий обіг надали особливої ваги його статтям і монографіям, присвяченим висвітленню мистецтва стародавнього Галича. Разом з тим, вчений-мистецтвознавець з властивим йому об'єктивізмом і виваженістю не робив поспішних і остаточних висновків, а інтерпретував археологічні знахідки в контексті сучасних йому наукових досягнень. На прикладі декількох артефактів, опрацьованих у працях М. Фіголя, ми проілюстрували, як мистецькі пам'ятки старовини отримали продовження своїх біографій завдяки дослідженням нових поколінь вчених.

#### Література:

1. Архипова Є.І. Бронзові підвіски з Києва із зображеннями архангела / Є.І. Архипова, Я.Є. Боровський // Археологія. – 1992. - №2. – С. 95 – 100.
2. Ауліх В.В. Перегородчасті емалі давнього Галича / В.В. Ауліх, М.П. Фіголь // Народна творчість та етнографія. – 1984. - №3. – С. 81 – 83.
3. Бойчук Б. Археологічні зацікавлення Михайла Фіголя / Б. Бойчук, І. Коваль, І. Миронюк. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007. – 108с.
4. Войтович Л. Княжа доба на Русі. Портрети еліти / Л. Войтович. – Біла Церква, 2006. – 781 с.
5. Воробьева В.В. Анализ и реставрация Успенского собора XII в. в Галиче / В. В. Воробьева, А.А. Тиц // Советская археология. – 1983. - №1. – С. 213-230.
6. Коваль І. Бронзові підвіски XII-XIII ст. із зображенням ангела / І. Коваль, О. Левицька // Аврамичні релігії і Реформація. Матеріали науково-практичної конференції. Галич, 18-19 травня 2017 року. – Галич, 2017. – С. 192 – 199.
7. Мовчан І.І. Дослідження дитинця стародавнього Києва / І.І. Мовчан, М.М. Ієваєв, А.О. Козловський // Археологічні відкриття в Україні 2001-2002 рр. Збірка наукових праць. – К., 2003. – Т.5. – С. 194-198.
8. Пашин Р. Любов, мир і влада в житті Ярослава Осмомисла / Р. Пашин. – Галич, 1992.- 40с.
9. Фіголь А. Кадильниця-каця з княжого Галича / А. Фіголь // Галич і Галицька земля. Матеріали Міжнародної наукової конференції. Галич, 30-31 жовтня 2014 року. – Галич, 2014. – С. 330 – 335.
10. Фіголь М. Золото в ріллі / М. Фіголь // Жовтень. – 1979. - №12. – С. 124 – 127.
11. Фіголь М.П. Дрібна кам'яна пластика стародавнього Галича / М.П. Фіголь // Народна творчість та етнографія. – 1986. - №4. – С. 44 – 49.
12. Фіголь М. Середньовічний рельєф давнього Галича / М. Фіголь // Жовтень. – 1987. - №2. – С. 135 – 136.

13. Фіголь М.П. Скульптура, рельєф та білокам'яна декоративна різьба в архітектурі стародавнього Галича / М.П. Фіголь // Українське мистецтвознавство. – 1993. – Вип.1. – С. 18 - 29.
14. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича / М. Фіголь // Галицько-Волинська держава: передумови виникнення, історія, культура, традиції. – Львів, 1993. – С. 82 – 84.
15. Фіголь М. Металопластика та інші художні ремесла стародавнього Галича / М. Фіголь // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – Львів, 1994. – Т. ССХХVI. – С. 29 – 43.
16. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича / М. Фіголь. – К.: Мистецтво, 1997. – 224с.
17. Фіголь М.П. Галицькі ротонди / М.П. Фіголь // Галич і Галицька земля. Збірник наукових праць. – Київ; Львів, 1998. – С. 135 – 140.
18. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича / М. Фіголь // Галич і Галицька земля в українському державотворенні. – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – С. 144 – 156.
19. Фіголь М.П. Історія Галича в пам'ятках мистецтва / М.П. Фіголь, О.М. Фіголь. – Львів, Світ, 1999. – 189с.
20. Янин В.Л. Актовые печати Древней Руси X-XV вв. / В.Л. Янин. – М.: Наука, 1970. – Т.І. – 226с.

*Монографіи профессора Михаила Фиголя «Искусство древнего Галича» (1997) и «История Галича в памятниках искусства» (1999) заслуженно вошли в золотой фонд украинского искусствоведения. В этом решающую роль сыграло использование автором рядом с письменными археологическими источниками. На примере нескольких археологических памятников в статье прослеживаются возможности нового прочтения научного наследия М. Фиголя.*

**Ключевые слова:** археология, Галич, источники, искусство, металлопластика, Михаил Фиголь.

*The monograph of Professor Mikhail Figol "The Art of Ancient Galich" (1997) and "The History of Galich in the Art of Sights" (1999) deservedly entered the golden fund of Ukrainian art studies. In this decisive role played by the author's use of written archaeological sources. The example of several archaeological sites in the article follows the possibility of a new reading of the scientific heritage of M. Figol.*

**Key words:** archeology, Galich, sources, metalloplastics, art, Mikhail Figol.



**Віталій Козінчук,**  
доктор філософії,  
член Національної спілки художників України,  
провідний науковий співробітник  
Музею мистецтв Прикарпаття,  
доцент, декан гуманітарного факультету  
Івано-Франківського Богословського Університету,  
**м.Івано-Франківськ**

## **ЗВОРУШЛИВА ПРИРОДА ГАЛИЦЬКИХ ІКОН**

*Стаття розглядає богословські та історичні особливості ікон західноукраїнського регіону. Актуальність дослідження полягає у висвітленні теми щодо канонічності і неканонічності іконного малярства на території Галичини. У запропонованій науковій статті подається характеристика вітчизняного іконопису XVI–XIX ст., де простежуються ренесансно-маньєристичні та бароково-рокайлеві західноєвропейські відтінки у поєднанні з національним українським колоритом. Провідна ідея статті – продемонструвати відмінність українського письма і мистецьких підходів від візантійського і московського (застарілих) стилів іконного малярства.*

**Ключові слова:** іконографія, ренесанс, маньєризм, бароко, рокайль, канон, мистецтво.

Іконографічне мистецтво охоплює надзвичайно широку ілюстративну сторону біблійного сюжету богословського характеру. Таке багатогранне і складне явище у Візантійській імперії, у Середньовіччі, було прийнято називати одним словом – «εἰκόν» [11, с. 15] (εἰκόν) – ікона. З однієї сторони, цей термін означав зображення особи, а з іншої – окреслював образи ранньохристиянської віри. Словом «ікона» Святі Отці Східної і Західної Церков називали образ Божий в людині [14 с. 6], тобто образ Людини-Христа, Сина Божого [16, с. 5]. Іконографічне сакральне мистецтво дуже суттєво відобразилося на літургійному житті східно-християнського візантійського обряду [13, с. 2–3]. Сакральні зображення знайшли своє місце і призначення не лише у традиційних храмах апостольської традиції, а й у протестантських молитовних домах, в яких образи мають лиш ілюстративний характер. Але те, що приймається в протестантському світі, не завжди допускається у світі православному та католицькому. Ікона – зображення святе, оскільки ікона має не лише візуально-пізнавальну функцію, а й молитовну. В богослужінні річного кола вшановуються понад двісті чудотворних ікон. Через ікону людям відкриваються основи віри, ікона краще допомагає зрозуміти правду. Отці Церкви наголошували на дидактичній функції ікони та відносили її до розділу теології.

З прийняттям Міланського едикту 313 року розпочалася золота доба для християнського мистецтва (ера Константина Великого). Деякі історики вважають, що вона тривала до початку іконоборства 727 року [3, с. 86]. 3 добою Константина Великого в імперії офіційно започатковано малювання

ікон. Безліч церков, монастирів та домів прикрашалися фресками, мозаїками та іконами [7, с. 197–198]. Отже, сьогодні ми мусимо сформулювати свої уявлення про багату іконографію доби Константина на основі її руїни, яку зробили єретики-іконоборці в ХХІ ст. Це нагадує розробку певної реконструкції великого розбитого вітражу, з якого збереглася невелика частина оригінальних уламків.

Вже після нікейського періоду (після 325 р. і далі) церковні ієрархи наполягали на тому, щоб храми були розмальованими лише біблійними сюжетами [9, с. 239]. Але навіть коли тематика була відповідною, церква мусила пильнувати, щоб у сюжетах запропонованих зображень не було забагато світських, гедоністичних, а, особливо, аморальних сцен, які так сьогодні активно пропагуються в постмодерній секуляризованій культурі. Тож стає зрозуміло, що церковне мистецтво, особливо, ікона, розвивалося та формувалося в умовах великих змін, боротьби добра і зла. Саме тому ікона повинна творитися за особливими правилами, які є обов'язковими для мистця: сукупність певних засобів, технік, вживаних матеріалів і т. д. [1, с. 17–57]. З часом на християнському Сході сформувався так званий іконописний канон.

В церковному розумінні канон – це тверде установлення, яке не підлягає зміні і не допускає винятків. Постійні відступлення від євангельських правд окремих груп правопорушників, тобто єретиків, змусило церковних авторитетів ввести догмати і канони. Для всіх віруючих, які й сьогодні визнаються як непорушна істина, приймаються вірою і не підлягають критиці. Догмати християнства не можуть бути змінені за жодних умов, хіба тільки соборним рішенням всієї Церкви [5, с. 146]. Розуміючи важливість живопису для святого діла благовістування, вже у ранньохристиянській Церкві стали виникати спроби створити свою, відмінну від навколишнього язичницького та юдейського світу, мову священних зображень [6, с. 28].

Іконографічний канон ставий, але не такий непорушний, незмінний, як догмат. Ікона особливими засобами тільки передає догматичне вчення, але сама не є догматом. В іконах канонічний не тільки загальний вигляд, але і сам набір образотворчих засобів. Поняття канону допускає незмінність головних для християнства духовних та віросповідних уявлень, але аж ніяк не диктує незмінності форм і змісту. І це, особливо, видно в українських іконах – давніх і сучасних. В іконі до канонічних понять слід відносити наявність німба, прямого погляду зображеного святого на людей (молільників у храмі), милостивість, краса святого, відсутність тіней, поважність рухів, розкішний декор одягу, тла і всього навколишнього оточення. На жаль, до канону окремі дослідники Московії відносять площинність, зворотну перспективу й інші псевдоканонічні вигадки [8, с. 95–98].

Іконописні правила творилися упродовж тривалого періоду не тільки мистцями, чи, як про них раніше говорили, ізографами, але й отцями Церкви. Правила ці, особливо ті, котрі відносилися не до техніки виконання, а до

теології образу, були переконливими аргументами в боротьбі Церкви проти ересей. Процес формування догм і канонів Христової віри тривав близько п'яти століть (IV–VIII) і вимагав спростування багатьох ересей. Цьому були присвячені сім Вселенських Соборів (325–787) та інші помісні собори Церкви. Усі ересі, з якими боролася Христова Церква, згодом увібрало в себе іконоборство, бо іконоборці зібрали в одно усі попередні ересі, неправдиво навчаючи про Христа. Вагомі рішення щодо почитання святих ікон були прийняті на Константинопольському соборі (692) і Сьомому вселенському соборі (787), а серед захисників ікон виділилися дві постаті, які заслуговують на пошану, і які мали безперечний церковний авторитет – це св. Іван Дамаскин та св. Теодор Студит [10, с. 45]. Саме ними були написані цікаві апологетичні твори, які містили в собі докладну теорію образу.

Після іконоборства для Церкви постало питання: як обгородити ікону рамками канону? В післяіконоборчий період Церква вирішила відокремити ікону від світського мистецтва. В той час свята ікона мала отримати своє належне місце у візантійських храмах. Ікона мала виконувати, перш за все, функцію діалогу між Богом та людьми. Ікона почала підлягати твердим правилам і техніці виконання, чого вимагав на той час гіркий досвід війни проти ікон. На жаль, духовна посуха і культурний застій сприяли тому, щоб візантійські ромеї, відмовившись від принципів прекрасного, створили канон макетоподібної «дерев'яної» постаті людини, нав'язуючи цей «канон» християнізованим від Константинополя народом. Навчання по-мистецькому малювати ікони у греків занепало, тому псевдо-канон візантійців відкинуло багато народів, у тім числі й українці, ще наприкінці Середньовіччя. Лиш суздальці і московити, які теж не мали жодної мистецької школи, перейняли у візантійців їх канон, бо готові були будь-чому поклонятися. Властиво слід згадати, що саме через такий темний фанатизм Московія дала цілий «букет» ересей. Вони й зумовили в Московії «іконоборство навиворіт» – поклоніння матеріалам, з яких виготовлені їхні ікони – почорнілі дошки без жодної ознаки хоч якої-небудь мистецької творчості. В епоху Відродження, високу й сувору канонічність ікони митці та історики мистецтва вважали негативною ознакою. Канон східно-християнської ікони розглядався як вузькі рамки, як обмеження для творчої особистості. Візантійське мистецтво сприймалося як обмежене через повторюваність композиційних схем, сюжетів, малярських засобів. Особливо гостро критикував візантійське мистецтво славетний митець високого ренесансу Леонардо да Вінчі, який вважав що елемент особистої харизми і творчості обов'язково повинен бути в мистецтві [15, с. 108–111].

Західноєвропейські відтінки ренесансних, маньєристичних, барокових і рокайлевих стильових елементів XVI–XIX ст. привнесли в український іконопис візантійського стилю нові характерні риси.

По-перше, появилася система прямої (лінійної) перспективи, яка призводить до розуміння безмежності світу, його величі і краси.

По-друге, протягом декількох століть епохи «українського передродження» іконографічні зображення ставали дедалі більш

натхненням, урівноваженим, що зумовлювало душевний спокій, кликало до молитви. Особливо це помітно було в тих регіонах України, де виникало потужне мистецтво ренесансного і маньєристичного, а відтак і бароково-рокайлевого стилів.

По-третє, починаючи з XVI ст. і надалі канонічна ікона в Україні набуває нового вигляду – світлого (оптимістичного і радісного), що веселить очі, розум і серце. Деформації, нав'язані Візантією, повністю витісняються; натомість молитовна піднесеність зумовлюється красою форм, підкресленою декоративністю та пишністю вбрання. Дехто з сучасних мистецтвознавців і теологів помилково вважають, що вся ця «мистецька революція» у галузі української іконології й іконографії була результатом виключно впливу католицького Заходу, але це зовсім не так. Еволюція іконного малярства як цілісної системи українського народного мистецтва, сповненого характерною зворушливістю і піднесеною радістю, веселковою барвистістю, відчуттям сакральної близькості і присутності живого Бога, Його святих ангелів, мучеників, ісповідників віри і блаженних, появилася як наслідок відкритості української церковної культури до духовного світу віри і розуму християнської Західної Європи.

По-четверте, постать людини в українській канонічній іконі, в більшості випадків, зображувалася повністю, не «обрізувалася», найчастіше не перекидалося іншими, відкриваючи глядачеві свою силуетність. Кожна деталь у вітчизняних іконах була представлена не натяком, а ясно, чітко й завершено. Кожне зображення має свій початок і кінець. З найдавніших часів відомо, що найголовніше в іконі – це лик. Він має випромінювати благість і велич [1, с.17–141]. Ісус Христос, Пресвята Богородиця та всі святі втрачають в українській іконі свою недоступність та суворий вигляд, притаманний іконографії Візантії, балканських країн, Московії. Натомість українська ікона (народна і професійна), перейняла риси лагідності, доброти та миролюбності. XVI–XIX століття в історії українського сакрального мистецтва стали вершиною гуманізації ікони при пильному збереженні її святості. Саме в уважливій для українського народу періоди встановлення та затвердження української державності (Гетьманщини, Козаччини) інтенсивно формувалася свята ікона українського стилю. Греки принесли на Русь перші технічні засоби та художні принципи, але обличчя святих русичі хотіли малювати по-своєму.

По-п'яте, на відміну від візантійської школи іконного малярства, українська школа вирізняється колористичною «теплотою» ікони. Зображені святі наче оживають на українських іконах, вони перейняті містичною лагідністю. Такий новаторський підхід дозволяє поглянути на ікону дещо з іншого боку. Образи святих оповиті золотавим сяйвом теплого відтінку. Наші майстри не любили тон блілого золота, вживаючи його обмежено, як акценти, а не так щедро, як, наприклад, новгородські ізографи. Навіть найдавніші українські ікони «теплі» за колоритом. Коричневі, темнуваті візантійські фарби ожили й заграли на землях автентичної Київської Русі черв'яним золотом, що створило зовсім інший експресивний і

трансцендентний гармонійний лад. Крім того, появляються пам'ятки іконного малярства з символічно-алегоричними сюжетами [2, с. 36–38].

Отже, українська ікона творилася у межах канону, проте не завжди візантійського, але канону і правил відповідних ученню святих отців. Він не сковував творчих можливостей майстра. В іконописі простежується велике розмаїття інтерпретацій усталених іконографічних взірців. Цьому й сприяла позиція Київської церкви, яка не надто втручалася у працю майстра, даючи можливість вияву його творчої уяви. Демократичність і живий струмінь народного мистецтва належать до тих основних рис, які творять своєрідність всієї української і, зокрема, галицької ікони, вирізняють її серед ікон інших національних шкіл. Зміни в малюванні облич на іконах, набуття іконами національних рис відбувалося поступово. Цей процес почався ще в іконному мистецтві давнього Києва і тривав в усіх поколіннях українських митців. Таке новаторство в українській іконі призвело до використання світових мистецьких стилів. Стильова концепція розвитку українських ікон мала свої перспективи на майбутнє. Ікона влилася в християнське образотворче мистецтво Європи; українська ікона поступово позбулася похмурих рис візантинізму, а натомість набула рис життєрадісності, досконалих пропорцій і багатих композицій з додаванням народних фольклорних мотивів.

Іконографічні школи української периферії беруть за взірць київських ізографів. Між мистцями Західної України не було конкурентної боротьби. Розвиток малярства в Галичині завжди залежав від толерантності, партнерства та обміну ідеями між ікономалярами, тому не можна стверджувати про якусь певну домінуючу школу іконографічного мистецтва на Заході України. Однак, провідними центрами й осередками були Станіславівщина, Львівщина, Перемишлянщина, Самбірщина, Судова Вишня, Жовківщина та ін.

Львів, як колишня столиця Галицько-Волинського князівства, притягував обдарованих майстрів краю не лише своєю організацією, корпоративністю мистецького життя, а й якимись особливими новаціями, котрих вони не знали в галицькій провінції, а також на Волині, в Підляшші, Закарпатті, Буковині. Але об'єднання мистців більше сприяло впровадженню всього нового в мистецтво як поодинокі праця малярів десь у монастирських келіях. Ікономалярі львівського вишколу в XVI столітті увійшли до спільного цеху малярів, золотарів та конвісарів, тобто майстрів лиття. У Перемишлі вони також працювали разом із ювелірами та конвісарами. Тому ці два центри вели перед у розвитку малювання ікон в XVI столітті (і в наступних) у Галичині й Західній Волині, так званому Підляшші. Саме цехові майстри Львова й Перемишля, працюючи над іконостасами для храмів краю, найактивніше запроваджували риси ренесансного стилю в ікони. Це давалося їм непросто й нелегко, бо не тільки професійне, а й народне ікономалювання Галичини та Перемишської землі міцно дотримувалося старих традицій, зорієнтованих на візантинізм.

В галицьку іконографію були внесені деякі елементи реалізму. Такі відомі майстри пензля як Федір Сенькович, Василь Петранович, Іван

Руткович, Йов Кондзелевич, Лука Долинський, Лука Боровик та ін. [4, с. 135–396] відмовилися від викривлених візантійських поглядів і засобів, які робили ікону надто абстрактною, важкою для сприймання. Вони не приймали зворотної перспективи, про неї не могло бути й мови. Ікони галицьких ізографів ніколи не була цілком площинними. Починаючи з XVI століття, третій вимір – глибокий – використовується без усяких застережень: поряд з іконами з плоским тлом (золотим, тисненим, орнаментованим) з'являються ікони з пейзажним тлом, з далекою плановою або лінійною перспективою. Близьке зображали більшим, далеке меншим, найдалше – зовсім маленьким. Цим західноукраїнська ікона XVI–XVIII століть була наближена до композиційно і сюжетно багатих олійних ікон латинського світу.

Тло прикарпатських ікон часом мало подвійний характер: частина його була плоска, золочена, з тисненим орнаментом, а частина – пейзажна. Повністю пейзажне тло використовувалося в тих іконах, що відображали земне життя Ісуса Христа, Діви Марії чи святих. Малярі тоді старалися зобразити Палестину чи Грецію так як ці країни їм уявлялися, тобто найчастіше ідеалізованими. У натуралізацію іконного тла галицькі ікономалярі внесли безліч цікавих деталей. Вони наблизили середовище, в якому жили Господь, Діва Марія зі святим Йосипом, апостоли та євангелісти, до природи рідного прикарпатського краю. Коли ж на Західній Україні прийняли стиль бароко (XVII–XVIII ст.), ізографи позбавили довкілля на іконах колишньої умовності, натуралізували його. Пейзажне тло на іконах набіло житійного характеру і дедалі більше нагадувало природу України. Отже, вигадані візантійськими греками нехудожні правила малювання ікон були чомусь проголошені канонам (візантійським стилем) [12, с. 96], то це проблема цих греків, а не наша. Справді, вони нав'язали думку про темну ікону, плоску ікону, деформації на іконах не тільки другорядних предметів, а й самої святої людини [17, с. 242], – деяким ікономалярським школам слов'янських країн на Балканах і в Московії. Але більша частина Церков Сходу, з Україною включно (тут можна згадати ще Румунію, Молдову, Білорусь, православні громади Лівану, Сирії, Словаччини, Польщі, а також численні громади цих народів у західній діаспорі), створили національні школи ікон на з'єднанні найкращих досягнень сакрального образотворчого мистецтва як Сходу, так і Заходу. Оскільки, слово «канон» було, на жаль, міцно прив'язане до візантинізму як такого – з додатками усіх вигадок і нехудожніх рекомендацій малярям, – то так само міцно увійшли у вжиток у мистецтвознавстві терміни «параканон» і «параканонічна ікона», тобто цілком канонічна стосовно церковних соборів 692 та 787 років, але позбавлена немистецьких вигадок візантійців та їхніх московських наслідувачів. Отже, паралельну канонічність західноукраїнських ікон слід визначити за такими ознаками: висока духовна, молитовна сила зображення плюс професійна майстерність з використанням усіх позитивів світових мистецьких стилів малярства. Саме це робить нашу українську ікону цікавою, неповторною і незабутньою.

### Література:

1. Дем'янчук А. Як твориться українська ікона: з авторського досвіду / Андрій Дем'янчук. – Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 2015. – 336 с.
2. Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. / Павло Жолтовський. – Київ: Наукова думка, 1983. – 177 с.
3. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони / Яків Креховецький. – Львів: Свічадо, 2008. – 232 с.
4. Овсійчук В. Майстри українського барокко / Володимир Овсійчук. – Київ: Наукова думка, 1991. – 400 с.
5. Степовик Д. Іконологія і іконографія / Дмитро Степовик. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2003. – 310 с.
6. Алексеев С. Энциклопедия православной иконы. Основы богословия иконы / Сергей Алексеев. – Санкт-Петербург: Сатисъ, 2010. – 335 с.
7. Лебедев А. Эпоха гонений на христиан и утверждение христианства в греко-римском мире при Константине Великом / Алексей Лебедев. – Москва: Издание Спасо-Преображенского Валаамского Ставропигиального монастыря, 1994. – 398 с.
8. Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви / Леонид Успенский. – Нижний Новгород: Переславль: Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. – 474 с.
9. Каплан М. Византія / Мишел Каплан. – Београд: Clio, 2008. – 349 с.
10. Diehl C. Storia dell'impero bizantino / Charles Diehl. – Roma: Edizioni Orientalia Christiana, 1977. – 186 с.
11. Donadeo M. Le icone: immagini dell'invisibile / Maria Donadeo. – Brescia: Editrice Morcelliana S.p.A., 1981. – 121 с.
12. Hetherington P. I bizantini: storia di un impero / P. Hetherington, F. Werner. – Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1981. – 128 с.
13. La Madre di Dio: icone e preghiere dell'Oriente bizantino – Bologna: Grafiche Dehoniane, 1985. – 31 с.
14. Per vivere meglio l'Avvento – Bologna: Il santuario del Sacro Cuore di Bologna, 1956. – 47 с.
15. Rupnik M. L'arte: memoria della comunione / Marko Rupnik. – Roma: Lipa Srl, 1994. – 191 с.
16. ?pidl?k T. Narrativa dell'immagine: presentazione del cardinal Silvestrini / T. ?pidl?k, M. Rupnik. – Roma: Lipa Srl, 1996. – 126 с.
17. Tradigo A. Icone e Santi d'Oriente / Alfredo Tradigo. – Milano: Mondadori Electa S.p.A., 2004. – 383 с.

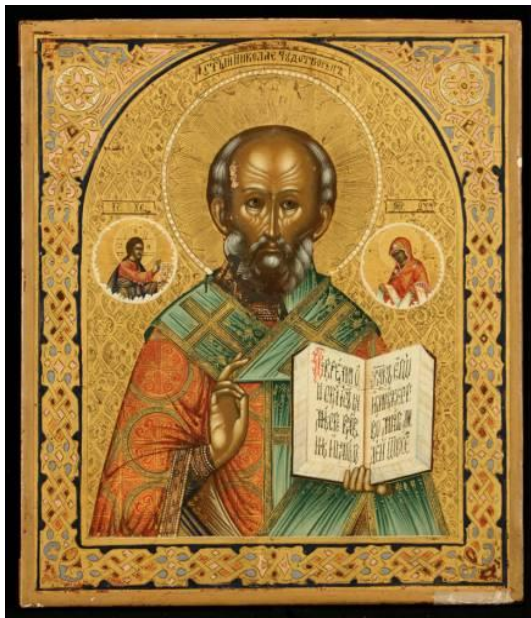
*Статья рассматривает богословские и исторические особенности икон западноукраинского региона. Актуальность исследования заключается в освещении темы по каноничности и неканонической иконной живописи на территории Галичины. В предлагаемой научной статье дается характеристика отечественной иконописи XVI–XIX вв., где прослеживаются ренессансно-маньеристические и барочно-рокайлевые западноевропейские оттенки в сочетании с национальным украинским колоритом. Основная идея статьи – продемонстрировать отличие украинского письма и художественных подходов от византийского и московского (устаревших) стилей иконной живописи.*

**Ключевые слова:** *иконография, ренессанс, маньеризм, барокко, рокайль, канон, искусство.*

*The article considers the theological and historical features of the icons of the Western Ukrainian region. The relevance of the study is the topic of canonicity and the non-canonical nature of icon painting in Galicia. In this scientific article is given a description of the national*

icon painting of the XVI–XIX centuries, where is traced shades of Renaissance-mansionist and Baroque-Rocky-haired of Western-European combined with national Ukrainian coloring. The main idea of the article is to demonstrate the distinction between Ukrainian writing and artistic approaches from Byzantine and Moscow (outdated) styles of icon painting.

**Key words:** iconography, renaissance, mannerism, baroque, rocky, canon, art.



Ікона «Святий Миколай». Кінець XVIII ст. Дерево, левкас, темпера, олія, гравіювання, золочення, холодні емалі. 36x31,2 см. Автор невідомий. Візантійсько-московський стиль іконного письма. Передана Волинською митницею до Музею волинської ікони.



Ікона «Святий Миколай». Кінець XVIII ст. Дерево, золочення, темпера, олія. 78,5x56,5 см. Невідомий майстер. Український ренесансно-бароковий стиль іконного письма. Зберігається у фондах Музею мистецтв Прикарпаття



Renáta Kočíšová, PhD,  
Katedra hudby In?tit?tu hudobn?ho a v?tvárn?ho umenia,  
Filozofick? fakulta Pre?ovsk? univerzita v Pre?ove  
(Slovensko)

## HUDBA VEĽKEJ MORAVY, JEJ V?ZNAM PRE SLOVANSK? KULT?RU

Рената Кочішова,  
доктор філософії,  
Кафедра музики Інституту музики та художнього мистецтва,  
Філософський факультет,  
Пряшівський університет в Пряшеві  
м.Пряшів (Словаччина)

## МУЗИКА ВЕЛИКОЇ МОРАВІЇ ТА ЇЇ ВНЕСОК У СЛОВ'ЯНСЬКУ КУЛЬТУРУ

*Стаття присвячена музиці Великої Моравії (історичної держави західних слов'ян у басейні Середнього Дунаю, на території сучасної Словаччини), збереженням артефактам для її аналізу (музичні інструменти, літературні пам'ятки, літургійні тексти). Відзначено діяльність Кирила і Мефодія у формуванні християнської культури слов'ян і її музичної складової. Підкреслено внесок музики Великої Моравії в слов'янську культуру, зокрема в богослужбовий спів і його нотацію.*

*Ключові слова:* музика Великої Моравії, слов'янська культура, літургійні співи, музична нотація.

Cyrlometodsk?<sup>25</sup> misiu na území Veľkej Moravy možno považovať za misiu kultúrnu, ktorá priniesla do raného stredovekého prostredia pre jej obyvateľov jazykovú a liturgickú nezávislosť. Vďaka vynaloženému úsiliu Konštantína a Metoda po zostavení vlastného jazyka (staroslovienčiny) a po formovaní veľkomoravského liturgického poriadku, v jazyku zrozumiteľnom veľkomoravskému etniku, začala tvoriť literárna škola, ktorej členmi boli kňazi z vlastných radov, pôvodné i prekladové diela. Môžeme predpokladať, že liturgický spev patril medzi základné disciplíny kňazského vzdelania a praxe veľkomoravského obdobia. O tom, že Konštantín a Metod v priebehu misie na Veľkej Morave zabezpečili chod cirkevných obradov a sviatkov dostatkom liturgických kníh, nieto pochyb. Ako prinášajú viaceré archeologické nálezy, knihy boli rôznych veľkostí. Archeologické nálezy v moravskom hradisku Mikulčice-Valy potvrdili, že najmenšie knihy, ktoré nosili vojaci pripevnené na opasku – nákončia v podobe knihy<sup>26</sup> boli malé strieborné pozlattené relikviarie v tvare miniatúrnej bohoslužobnej knihy (Kuchyňová 2014, s.1). Pravdepodobne to znamená, že vojaci si brali na posilnenie svojho odhodlania a viery v rozmanitých

<sup>25</sup> je známe, že Konštantín krátko pred smrťou prijal meno Cyril

<sup>26</sup> tri podoby malej ozdobnej knihy, nájdené v Mikulčiciach (Třeštlík 2001, s.202)

ozbrojených zrážkach sväté písmo so sebou (resp. jeho symbol), ktoré im v neľahkých situáciách dodávalo silu a dôveru. Ďalšími liturgickými knihami boli zväzky, či knihy menších vreckových (alebo cestovných) rozmerov, ktoré slúžili pre pastoračné potreby misionára, či regiónu. Rozmermi najrozsiahlejšie, ucelené knihy, nad ktorými prebiehali liturgické úkony boli liturgické kódexy. Autentické hudobné pamiatky z územia Veľkej Moravy, ktoré sú spojené s pestovaním hudby v cirkevnom i svetskom prostredí sa zachovali v podobe: kostených píšťaliek (Pobedim a Devín), bronzového zvončeka (Nitra-Lupky), spiežovcov na konskom postroji<sup>27</sup> (Komarno)<sup>28</sup>. Mnohé hudobné nástroje, vyrobené z dreva, zvieracích rohov, kože, prírodných črevových strún a pod., t.j. materiálov, podliehajúcich rozkladu, sa nedochovali, ale pravdepodobne v dobe veľkomoravskej existovali. Za starých Slovanov hudba zaznievala v podaní skupinových (ceremoniálnych) alebo vojenských pištcov, trubačov<sup>29</sup>, bubeníkov alebo menších hudobníckych skupín (kitharistov, guslistov a gajdošov), či sólovo. Hudba zaznievala jednak v pokojných dňoch, v podobe chorálnych spevov, často striedala religiózne modlitby a čítania textov, ale i v nepokojných časoch vojen a v ohrození. Hudobné nástroje sa uplatnili počas obradov v menšej miere: v procesiách, napr. ako tzv. obradný hluč, či vo vojenskej (signálnej) podobe ako hluč vojenský (napr. varujúci, mobilizujúci, či odstrašujúci). O tom, že hudba Veľkej Moravy mohla mať aj estetický rozmer, ničo pochyb, oveľa intenzívnejšie však hudba spĺňala isté spoločenské poslanie. Na rozvoji duchovného života starých Slovanov mal nepopierateľne výrazný vplyv liturgický starosloviensky chorál, ktorý zaznieval s určitou pravidelnosťou, každodenne. Dôkazy, že staroslovienska liturgia mala svoje pevné miesto v živote jej obyvateľov, existujú v prameňoch, ktoré boli vyhotovené ako odpisy pôvodných veľkomoravských liturgických kníh. Medzi najvzácnejšie pamiatky liturgického diela solúnskych misionárov sa zaraďujú v súčasnosti dochované Sinajské euchológium a Sinajské zlomky, písané hlaholikou na pergamenových<sup>30</sup> listoch. S? to ako aj ostatn? zachovan? pramene z veľkomoravského obdobia, prevažne pamiatky literárne. V období ústnej tradície západného gregoriánskeho chorálu a východného byzantského liturgického spevu na území Veľkej Moravy, slúžili liturgické (a literárne) texty za základ hudobnej liturgickej praxe – na kantiláciu, teda veľmi jednoduché „zhudobnenie“ biblických slov. Možno pripustiť, že do liturgickej hudby Veľkej Moravy prenikla aj archaická forma spevu, veľmi blízka kantilácii, latinsky (a predtým hebrejsky) nazývaná ako psalmódia<sup>31</sup>. Podľa Bednáríkovej (2011, s.85) na žalmový verš (má 2 časti) sa aplikuje melodická formulácia, ktorá sa opakuje. Z toho vyplýva, že tieto spevy mali ustálené melodické vzorce, dobre zapamätateľné, takže kňazské i civilné obyvateľstvo ich mohlo bezprostredne po ich naučení, prenášať vo svojej hudobnej pamäti – počtomich hypoteticky mohli byť desiatky až stovky. Z veľkomoravských písomných prameňov je jasné, že určujúcim činiteľom pri

<sup>27</sup> rad malých bronzových zvoncov

<sup>28</sup> spracovaný na základe archeologických nálezov (Dvořák 2004, s. 5 – 55), cit.d.

<sup>29</sup> podľa mncha Notkera, zvuk trúb využívali Avari v priestoroch hrnkov, ako „dohodnuté znamenie“ (signál) - zo spisu Gesta Caroli, vznikol r.883 na viedu Karola III. (Dvořák 2004, s.30)

<sup>30</sup> pergamen je upravené zvieracia koža na písanie, vyrábali ju remeselníci alebo mnysi v kláštoroch

<sup>31</sup> uplatňovala sa pri speve žalmov v rámci liturgie hodín, omšových spevov, ktorú sa na Veľkej Morave osvedčili



n?dychom) vo verejnej deklam?cii gr?ckych a latinsk?ch textov, zn?ma ako ekfonetické značky, chápaná ako predobraz neumovej notácie karolínskeho obdobia v 9.storočí.“ Ekfonetické znaky, pochádzajúce z gréckych liturgických textov, znázorňujú kantiláciu zapísaného textu aj v Kyjevských listoch. Majú tvar interpunkčných znamienok (dvojbodka, trojbodka<sup>36</sup>, apostrof), taktiež akcentov (oblúčik, obrátený oblúčik, lomený oblúčik, akút<sup>37</sup>, gravis<sup>38</sup>), n?znakov pohybu mel?die (/ = st?panie, \ = klesanie) a ich kombin?ci? (Λ, √, Λ/ a iné). Niektoré z týchto grafických značiek uvádza vo svojej publikácii o stredovekej hudbe muzikológ Carl Parris (1978, s.4-5). Vzťah ekfonetickej notácie a notácie neumovej ešte dodnes nie je presne ujasnený, aj keď ekfonetické znaky sú v rukopisoch doložené skôr ako neумы. Výskyt samostatne existujúcej ekfonetickej notácie a jej pretrvanie do 13.storočia hodnotí Rybář (1955, s.154) popri jestvovaní neumatickej notácie ako paralelnú notáciu. Dôležité je si zapamätať, že ekfonetická notácia sa radí do obdobia paleo-byzantskej notácie, v byzantskej hudbe používaná v 9. a 10.storočí, pravdepodobne jestvovala na našom území v období Veľkej Moravy a je staršou vrstvou notácie než neumové notačné systémy rímskeho obradu.

**Рената Кочишова**

**МУЗЫКА ВЕЛИКОЙ МОРАВИИ И ЕЕ ВКЛАД В СЛАВЯНСКУЮ КУЛЬТУРУ**

*Статья посвящена музыке Великой Моравии (исторического государства западных славян в бассейне Среднего Дуная, на территории современной Словакии), сохранным артефактам для ее анализа (музыкальные инструменты, литературные источники, литургические тексты). Отмечена деятельность Кирилла и Мефодия в формировании христианской культуры славян и ее музыкальной составляющей. Подчеркнуто вклад музыки Великой Моравии в славянскую культуру, в частности в богослужбное пение и его нотацию.*

**Ключевые слова:** музыка Великой Моравии, славянская культура, литургические песнопения, музыкальная нотация.

**Renata Kochishova**

**MUSIC OF MORAVIA AND ITS CONTRIBUTION IN SLAVIC CULTURE**

*The article is devoted to the music of Moravia (the historical state of the Western Slavs in the Basin of the Middle Danube in the territory of modern Slovakia), preserved artifacts (musical instruments, literary monuments, liturgical texts). It is noted the work of Cyril and Methodius in the formation of Christian culture of the Slavic musical component. It is accentuated the contribution of the music of Moravia to Slavic culture, in particular, the liturgical singing and its notation.*

**Key words:** music of Moravia, Slavic culture, liturgical chants, musical notation.

---

<sup>36</sup>v neumovej not?cii ako trigon

<sup>37</sup> druh pr?zvuku alebo inton?cie v gréčtine

<sup>38</sup> nepr?zvučn? samohl?ska

**Олександра Кузенко,**  
кандидат педагогічних наук, доцент  
кафедри українознавства і філософії Івано-Франківського  
національного медичного університету,  
**м. Івано-Франківськ**

## **НАРОДНОПІСЕННА ТВОРЧИСТЬ ПРИКАРПАТТЯ В ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНІЙ СПАДЩИНІ БОГДАНА ЗАКЛИНСЬКОГО**

*У статті розкриваються напрями фольклорно-етнографічної діяльності видатного українського педагога, просвітителя, літературознавця, перекладача Богдана Заклинського. Проаналізовано фольклористичний доробок ученого. Обґрунтовано значення його етнографічних досліджень для збереження пісенної спадщини українського народу.*

***Ключові слова:** фольклор, етнографічні дослідження, пісенна спадщина.*

Богдан Заклинський (9 серпня 1886 р., м. Станиславів (тепер м. Івано-Франківськ) – 12 квітня 1946 р., м. Львів) – визначний український просвітитель, педагог, етнограф, теоретик і практик національного шкільництва в Галичині й на Закарпатті, організатор «Просвіти», осередків «Рідної школи», пластових об'єднань, письменник, літературознавець, перекладач, автор більше сотні наукових розвідок, статей, брошур, шкільних підручників.

Важливим напрямом багатогранної культурно-освітньої діяльності просвітителя була етнографічно-пошукова робота. Будучи глибоко переконаним, що українці повинні усвідомити неповторність та невичерпне багатство народної творчості, дослідник приділяв значну увагу дослідженню етнографічного матеріалу як важливій основі національно-культурного самоусвідомлення народу. Оцінюючи значення етнографічно-пошукової діяльності, писав: «се вдячна робота, ...потрібна нашому народови. Нехай наш нарід знає, що посідає, які богацтва» [5, с.258].

Фольклористичний доробок етнографа представлено записами переказів, колядок, щедрівок, гаївок, балад, казок, анекдотів та ін. Серед зібраного етнографічного матеріалу провідне місце мають народнопісенні зразки.

Фольклорні записи Б.Заклинського опубліковано в етнографічних збірниках В. Гнатюка «Коломийки» (1905, 1906, 1907), «Гаївки» (1909), «Колядки і щедрівки» (1914), «Війна і народна поезія» (1916), у збірках «Народні співанки і коломийки» (1929), «Колядки та щедрівки» (1965), «Балади: кохання та дошлюбні взаємини» (1987), «Писана керниця» (1994) та інших виданнях. Вагома частка, зібраних просвітителем народнопісенних зразків, ще не опублікована й зберігається в архівних фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України та у Відділі рукописів Львівської

національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника НАН України [6, с.734].

Б. Заклинський розпочав фольклорно-етнографічну діяльність ще в юності під впливом батька Романа – професора Станіславської гімназії, активного українського громадського діяча. Навчаючись в Станіславській гімназії, упродовж 1902-1905 рр. записував історичні тексти про опришків, рекрутські, побутові та родинні пісні, коломийки, колядки, щедрівки. Переважну більшість із народнопісенних зразків у цей період він зібрав у селах Тисменицького району (тепер Івано-Франківської обл.). Наприклад, в с. Милування записав пісню «Ой чому дуб не зелений» (Рекрутські та солдатські пісні.– 1974), в с. Посіч – «Ой під мостом риба з хвостом» (Історичні пісні.– 1961), в с. Угринові Горішньому – «Є світ великий, є ще й синє море» (Колядки та щедрівки.– 1965) [4, с.102].

Зібраний фольклор початкуючий етнограф надсилав І. Франку, В. Гнатюку, а згодом і М. Возняку. І. Франко, включивши надісланий Б. Заклинським матеріал до редактованих ним «Галицько-руських приповідок», відзначив молодого пошуковця як автора збірки «дуже гарних матеріалів», записаних у повіті станіславським, богородчанським і товмацьким». У передмові до другого тому укладач також додав, що в зібранні Б. Заклинського є «дуже інтересні матеріали» також і з Надвірнянщини [2, с.23].

Для етнографа-початківця важливою була підтримка авторитетного вченого. Вітаючи прагнення молодого людини працювати на ниві етнографії, І.Франко в листі від 20 червня 1905 р. звідомляв: «Дуже був би Вам вдячний, якби Ви в час вакацій продовжали свої пошукування по старих церквах та попівських стріхах або хлопських хатах за старими паперами, друками та писаннями ...». Схвильований увагою такої авторитетної особи, юнак в листі ві 27 червня 1905 р. писав: «Ваш лист дуже мене утішив. Я яко студент, не сподівався від Вас одержати щирий лист. Етнографічні записки я роблю всюди, де лиш мож» [1, с.23].

Оцінюючи зусилля Б. Заклинського на ниві фольклористики та етнографії, академік В. Качкан зазначає, що передана ним до бібліотеки НТШ руська пісня від 1738 р. «Псалм до рождества Ісуса Христово», особливо зацікавила І. Франка. Це підтверджує той факт, що видатний літератор подав повністю її текст в своєму дослідженні «До історії українського вертепу XVIII ст.», оскільки вважав одним «із найінтересніших витворів нашого віршування» [3, с.23].

Плідною була співпраця Б. Заклинського із В. Гнатюком, про що свідчить їх багаторічне листування. Досвідчений етнограф активно підтримував творчу молодь. Підтвердженням є те, що члени станіславської учнівської громади, серед яких був і Б. Заклинський, плануючи екскурсію до Угорщини, звернулися до В. Гнатюка з проханням очолити експедицію. Визначаючи мету подорожі, вони писали: «Пізнати край і нарід, – при тім очевидно, будемо записувати річи народні і беремо з собою значне число агітаційних брошур. А що Угорської Руси в Галичан ніхто більше не знає, як Ви – то просимо провадити нами в тій прогульці, збираємося на яких 2-3

тижні і вже задалегідь обдумати весь план. Під Вашим проводом будемо збирати весь етнографічний матеріал, а по прогульці віддамо то очевидно Вам» [4, с.104].

Б. Заклинський особисто неодноразово звертався за порадами до В. Гнатюка. Довідавшись, що Б. Барвінський планує друкувати матеріал про галицьке опришківство, він одразу ж надіслав перекази про Довбуша В. Гнатюку з проханням: «Прошу мені донести, чи я добре записую коляди, бо на святах Різдвяних буде мож дещо зібрати. А може вийде який збірник байок та переказів історичних, бо їх у мене кільканайцять» [4, с.104].

Упродовж 1903-1909 рр. Б. Заклинський зафіксував ліричні та обрядові пісні з сіл: Черніїв, Підпечери, Ямниця, Угринів, Пасічне, Рибне, Посіч, Микитинці, Тисмениця, Павельче (тепер Павлівка), Тумир, Комарів та Вікторів. Народнопісенний зразок із цього комплексу фольклорного матеріалу, а саме щедрівку для господаря «Ци дома, дома, пане господарю?», яку записав Б. Заклинський 1904 р. від Павла Сворака з Тисмениці, було опубліковано В. Гнатюком у Етнографічному збірнику НТШ «Колядки і щедрівки» [6, с.736].

У Товмацькому повіті (сьогодні Тлумацький р-н) фольклорист записував коломийки та суспільно-побутові жовнірські пісні у селах Петрилів, Антонівка, Братишів, Грушка, Торговиця (тепер Коломийського р-ну). Зафіксована збирачем 1904 р. у с. Миловане (тепер Милування Тисменицького р-ну) жовнірська пісня «Ой чому дуб не зелений» з мотивом туги на чужині за рідними та коханою опубліковано в збірнику «Рекрутські та солдатські пісні» [6, с.736].

До циклу родинно-побутових пісень, зафіксованих Б. Заклинським в означений період, належить пісня про важку сирітську долю «Я ворота запираю вони си втворают» із своєрідним мотивом відвідування матері у раю. Цей народнопісенний зразок записаний дослідником 29 липня 1904 р. у с. Оршів біля Снятина (сьогодні Оршівці Кіцманського р-ну Чернівецької обл.).

Сучасною дослідницею В. Михашук серед архівних матеріалів віднайдено зошит Б. Заклинського із зафіксованими вісімнадцятьма піснями з цього ж регіону, серед яких: вісім родинно-побутових про тяжку жіночу долю, п'ять суспільно-побутових, жовнірських пісень, соціально-побутова пісня про панщину, дві родинно-побутові балади та дві весільні пісні [6, с.736].

Працюючи учителем початкових класів у с. Старі Кути Косівського повіту (з 1910), Б. Заклинський активно займався фольклористичними дослідженнями. В автобіографії від 27 березня 1945 р. про цей період він згадував, що «там писав у вільних хвиликах фольклорний матеріал. Найбільшу вартість з того мають щедрівки та коломийки» [6, с.736].

Під час учителювання в гуцульських селах Жаб'є, Ільці, Криве Поле Косівського повіту у 1909-1914 рр. Б.Заклинський продовжував збирати фольклор і надсилати його В. Гнатюку. Він не тільки записував народні звичаї, але й, як повідомив В. Гнатюка, фотографував коляду. 1913 р.

народний учитель надіслав авторитетному вченому збірник народних пісень та малюнки своїх учнів, які рекомендував використати як ілюстрації до збірника казок [1,с.258].

Під час Першої світової війни Б. Заклинський, який служив у лавах Українських січових стрільців, продовжував етнографічні дослідження. За порадою В. Гнатюка учитель-січовик збирав українські військові пісні [4, с.105].

Обшири фольклорно-етнографічної діяльності Б. Заклинського не обмежуються лише територією сучасної Івано-Франківської області. Через активну просвітницьку діяльність, національно-патріотичне виховання української молоді в умовах відсутності власної держави, пануючі режими систематично змінювали місця педагогічної праці Б. Заклинського. Віддалені куточки Станіславщини, Львівщини, Тернопільщини, Волині та Закарпаття стали не тільки місцями виконання професійних обов'язків просвітянина, але й полем активних етнографічних досліджень. Незалежно від того в яких побутових, суспільно-економічних умовах перебував педагог він сумлінно збирав фольклор, вважаючи, що етнографічний матеріал є важливим чинником збереження самобутності рідного народу, дійовим засобом національного виховання підрастаючого покоління українців.

#### Література:

1. Арсенич П. Родина Заклинських / П. Арсенич.– Івано-Франківськ, 1995.– 51 с.
2. Галицько-руські народні приповідки: Етнографічний збірник.– 1901-1905. –Т.1.– 599 с.
3. Качкан В. Незнищенне дерево Заклинських / В. Качкан // Українське народознавство в іменах: В 2 ч.– К.: Либідь, 1994.– Ч. 1.– С. 20-26.
4. Кузенко О. Богдан Заклинський – педагог і просвітянин / О. Кузенко.– Коломия: Вид. поліграф. т-во: «Вік», 2000.– 139 с.
5. Кузенко О. Б. Заклинський і Гуцульщина / О. Кузенко // Історія Гуцульщини / За ред. М. Домашевського.– Чікаго-Львів: Логос, 2001.– Т. VI.– С. 253-260.
6. Михашук В. Географія фольклорно-збирацької роботи Богдана Заклинського / В. Михашук // Народознавчі зошити. – № 3 (123).– 2015.– С. 733-739.

*Стаття посвячена аналізу фольклорно-етнографічної діяльності видаючогося українського педагога, просвітителя, літературоведа, перекладача Богдана Заклинського. Проаналізовано фольклористичне насліддя ученого. Раскрыто значение его исследований для сохранения народного песенного наследия украинского народа.*

**Ключевые слова:** фольклор, етнографіческие исследования, песенное наследие.

*The article reveals the directions of folk and ethnographic activity of the prominent Ukrainian educator, literary critic, translator Bohdan Zaklinsky. It is analyze the folk work of the scientist. It is substantiat edeheimportance of his ethnographic research for preservation of the folk song heitage of the Ukrainian people.*

**Key words:** folklore, ethnographic research, folk song.



**Петро Кузенко,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри  
образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва  
та реставрації ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
**м. Івано-Франківськ**

## **ХАТНІ СКРИНІ ЯК ЕЛЕМЕНТ ТРАДИЦІЙНОЇ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ КАРПАТ ХІХ СТ.**

*У статті аналізуються хатні скрині українців Карпат ХІХ ст. Простежується історія цього виду меблів, їх художні та конструктивні особливості. Увага звертається на місце скрині в духовній культурі та побуті горян.*

**Ключові слова:** скриня, духовна культура, художні особливості.

Характерним елементом інтер'єру народного житла Карпат ХІХ століття була скриня. До нашого часу збереглася значна кількість таких предметів внутрішнього облаштування помешкань горян. Знаходяться ці зразки меблів у музеях та приватних колекціях України та поза її межами. Скрині Карпатського регіону стали предметом дослідження мистецтвознавців, етнографів, культурологів як минулого, так і сучасності, зокрема А. Будзана [2], В. Гнатюка [1], Р. Кобальчинської [6], М. Моздира [9], М. Станкевича [11], В. Шухевича [12]. Проте, в сучасному мистецтвознавстві відсутнє цілісне й системне наукове дослідження, у якому було б розкрито декоративно-утилітарне та сакральне значення скрині в організації життєвого простору горян. Метою цієї статті є комплексний аналіз художньо-стильових особливостей хатніх скринь Карпат ХІХ ст. та їх місце у духовній та матеріальній культурі мешканців регіону.

Традиція виготовлення скринь у світовій культурі сягає часів Давнього Єгипту та Античної Греції. Широко розповсюдженою вона була також і в західноєвропейському мистецтві періоду готики і ренесансу. Історія виготовлення цього виду меблів на давньоукраїнських землях бере початок із часів Київської Русі [8, с.168]. Найдавніші факти поширення у Карпатах скринь належать до ХVІІ-ХVІІІ ст. [10, с.332]. Їх розповсюдження в гірському регіоні пов'язується з впливами суміжних низинних територій.

Скрині поруч з іншим предметами внутрішнього облаштування народного традиційного житла (піччю, лавою, ліжком, столом, мисником) мешканців Карпат ХІХ ст. виготовлялися одночасно з будівництвом хати. В інтер'єрі житлового будинку вони мали традиційно визначене місце розташування. Так, ліворуч від входу в будівлю стояла піч, уздовж задньої стіни – постіль «ослін», попід фасадною стіною – широка лавиця, а в кутку по діагоналі – стіл. На видному місці навпроти дверей перед лавицею, між столом та ліжком ставили скриню [4, с.27; 11, с.24; 7, с.175].

У Карпатах, як і в Україні загалом, скрині, як правило, використовували жінки для зберігання одягу та різних цінних речей . Вона була важливою частиною весільного посагу нареченої, тому про скриню та її наповнення дівчата мали подбати заздалегідь, ще в час дівування. Майбутні наречені готували для посагу, що зберігався в скрині, рушники, одяг, прикраси тощо. Кожна дівчина мріяла про скриню, заповнену потрібними і гарними речами, які б засвідчували працьовитість, сумлінність, і до певної міри естетичний смак майбутньої господині [5, с. 65]. Вважалося особливою чеснотою, якщо в дівчини було багате придане. В народі побутував вислів: «Якщо повна скриня, то є лиш господиня» [3, с. 483].

Традиційно скриня в українській культурі була символом майбутньої сім'ї, добробуту, заможності та родинного батьківського вогнища [3, с.483]. На Бойківщині наречена вивозила скриню з рідної хати: «...як минуле дівоцтво своє, як частину могутнього родового вогню, звичаєвих устоїв, духовних і моральних засад. Та скриня якоюсь мірою стане її символічною хатою і коморою серця, і фундаментом нової сім'ї, нової родини. У ній, зокрема, вона зберігатиме й пахуще зілля «бразолець», і «йорданське каміння», у ній складатиме й пупчики своїх майбутніх дітей, щоб як виростуть, самі їх порозв'язували» [7, с. 66].

На Гуцульщині функціональне призначення скрині не обмежувалося тільки зберіганням одягу, але й в окремих випадках використанням у ролі місткості для збіжжя. Про таке її застосування в регіоні згадує в етнографічних дослідженнях В. Гнатюк [1, с. 72] . У побуті горян зерно мало велику цінність, його кількість свідчила про заможність і достаток господаря. З огляду на це, закономірним є те, що скриню із зерном тримали в хаті, а одяг зберігали в коморі [9, с.171].

Скрині в Карпатах найчастіше виготовляли з букового дерева. Деяко рідше зустрічаються такі вироби з дуба, смереки та інших порід. В окремих випадках технологія виконання скрині передбачала використання кількох порід дерев для виготовлення одного виробу. Наприклад, в одній з букових скринь із Бойківщини ніжки виконано з тисового дерева.

При виготовленні скринь майстри використовували спеціальне обладнання та інструменти. На Гуцульщині, зокрема, основним знаряддям праці скринників був столярний верстат, «вісний стілець», сокира, рубанки-«здирачі», «рівняк», «гладик» і циркулі, так звані,«шашкірні». Для декорування різьбленням застосовували різної форми різьці – «рівняк, «ключки», «скосак», «фуджок», «фасульки», «городничок» [6, с. 23].

У ХІХ столітті в Карпатах найпоширенішими були хатні скрині прямокутної форми з короткими ніжками та прямим або двосхилим віком. Основним конструктивним елементом таких скринь були чотири досить масивних стовпці, що виконували функцію ніжок. У пази цих стовпців горизонтально вкладали щільно припасовані дошки, які утворювали стінки: передню – «чільну», задню – «тильну» та бокові – «причілки». Віко прикріплювали до верха з тильного боку скрині на чопа або залізні петлі. До

віка майстри часом накладали карнизи, а стінки переважно різьбили [6, с. 22].

Подібна конструктивна схема скринь була відома в Карпатах ще у XVIII ст. Поодинокі зразки таких виробів означеного періоду дослідниками зафіксовані на Гуцульщині та Бойківщині [11, с. 331, 334]. У такого типу скринь наявні два різновиди, популярних у XIX ст. віка: прямого і двосхилого. Пряма форма віка була найпоширенішою у скринях на низинних територіях України. Багато таких скринь XVIII- XIX ст. збереглося з Полісся, Поділля, Надніпрянщини. Форма двосхилого віка є характерною в основному для Карпат та окремих підгірських районів. Давні аналоги такої конструкції віка знаходимо, зокрема, в традиції виготовлення князівських саркофагів Київської Русі (саркофаг Ярослава Мудрого).

Двосхила форма вік у меблярстві Карпат XIX ст. була домінуючою. Особливо вона була популярною на Гуцульщині. Велике поширення такого типу вік у гірській місцевості крім давньої традиції могло бути пов'язано з місцевими практичними й естетичними критеріями. Передусім, це зумовлюється умовами життя горян, у помешканнях яких стіни й дах були дерев'яними, й нерідко потужні дощові завії пробивалися до осель. Тому двосхиле віко надійніше захищало вміст скрині. Також на поширення такого типу віка ймовірно вплинули форми місцевої архітектури [7, с. 64].

На Гуцульщині відомими осередками виготовлення скринь у XIX ст. були села Яворів, Космач, Микуличин. Одним із відомих майстрів-скринярів цього періоду був житель с. Микуличин Сорохманюк.

Гуцульські скрині завжди виготовляли прямокутної форми. Вони мали переважно двосхиле віко й фігурно вирізані ніжки. Передню та бокові стінки, а також віко оздоблювали геометричним орнаментом із «руж», «хрестів», «зубців», «ільчастого письма» тощо. Для підсилення виразності орнаментальної композиції тло скрині іноді тонували природніми барвниками або втирали в орнамент сажу.

Найпоширенішими мотивами оздоблення скринь є елементи на основі кола, зокрема «ружа», «кочело», «сонічко», «штерна». В світоглядних уявленнях горян окрім естетичних функцій ці знаки могли також нести й певне символічне значення. Так, Ганна Срібничук – мешканка гуцульського села Бабин, 1919 р.н., дід якої був скринярем, розповідала: «Кочело – то сонічко. На скринях дід писав кочела, аби молодим в життю було сонячно і тепло. А ще писав дід на скринях ружі – штерна. То від грому, від блискавки» [7, с.25].

Символи-знаки на основі кола дуже часто займали домінуюче значення у композиції скринь. Їх різьбили великих розмірів на чільній стіні, причілках та віку скрині. В окремих випадках чисельність таких кіл на одній стороні була незначною (в межах одного або двох великих за розміром елементів), що особливо концентрує увагу на цьому знаку й підкреслює його символічне значення. Широко вживаною на Гуцульщині в XIX ст. була композиційна схема, структура якої передбачала різьблення на чільній стороні скрині двох великих розет, на бокових по одній, а на віку – шість.

Такий композиційний розподіл великих орнаментальних форм-знаків є одним із найдавніших в регіоні. Скрині із подібною композиційною схемою збереглися в цьому регіоні ще з XVIII ст. У XIX ст. великі орнаментальні форми у вигляді кола також набувають поширення в оздобленні скринь з Яворова, що на Львівщині та Буковини.

Один із зразків гуцульської скрині XIX ст. означеного типу знаходиться тепер у колекції Українського музею та бібліотеці в Стемфордї (США). З чільного боку цієї скрині вирізьблено дві великі «ружі», ще по одній розміщено на причілках виробу, а на віку – зображення чотирьох аналогічних елементів декору дещо менших за розміром і двох «сонічок». Вся інша площа скрині, окрім задньої стінки, заповнена дрібними орнаментальними мотивами з трикутників, квадратів, півкіл.

Подібні дрібні орнаментальні мотиви на основі трикутника й квадрата часто зустрічаються й на багатьох інших скринях регіону. Іноді вони набувають специфічних форм, поєднуються з різними формами хреста, безконечника тощо.

Поряд із солярними знаками, у свідомості горян згадані елементи також могли нести важливий символічний зміст, збережений ще з язичницьких часів. Ромб і трикутник були символами образу Землі, «земної тверді», ромб (квадрат) поділений на чотири частини (іноді з крапками або рисочками), – знак обробленої землі. Калина Ватаманюк 1919 р.н. із с. Ільці, що у Верховинському районі, продаючи скриню до музею, розповідала, що кожний знак на скрині щось означає. Приміром, хрест – «аби зло минало хату», безконечник – «щоб довго жили», підківки – «на щастя», зубці – «то гори» [7, с.25].

Квадратом, розділеним діагоналями, найчастіше оздоблювали стовбці, орнаментом із ромбів або трикутників прикрашали периметр чільної і бічних площин скрині та її віка, а великих розмірів хрест різьбили в центрі чільної сторони виробу. Одна із такого роду скринь нині зберігається в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва в м. Києві. Скриня має багату орнаментальну систему оздоблення, яка складається, зокрема, із великих кіл, півкіл, хреста, трикутників та квадратів, розділених діагоналями. Особливої виразності орнаменту додає фарбування окремих його елементів під текстуру дерева.

Бойківські скрині декорували плоским контурним різьбленням з геометричних мотивів: прямих, скісних ліній у поєднанні з маленькими «зубчиками», різноманітними колами, розетами тощо. Особливо ці скрині вирізнялися рослинними мотивами стилізованих смерічок, вазонів, а також перехрещених із колами хрестів специфічної форми. Композиції на скринях переважали стрічкові. По центру переважно розміщували оберіговий хрест, обабіч якого були кола, розети, смерічки тощо [11, с. 332].

Бойківські скрині наприкінці XIX ст. набувають характерного фарбування. Скрині покривали настоєм вільхової кори, а потім вирізували різцем - «фугом» різноманітні орнаменти. Такі скрині відомі із с. Верхнього Синьовидного, Підгороддя та ін. [11,с.332]. На окремих скринях

Рожнятівщини, після покриття їх фарбою та нанесення різьбленого рисунку, окремі поля орнаментів малювали ще й чорною фарбою [7, с. 66].

Один із великих осередків виготовлення скринь у ХІХ ст. діяв на Бойківщині у селищі Перегінське. Багато виготовлених тут скринь виявив у другій половині ХХ століття у сусідньому селі Ценява львівський дослідник скринь і колекціонер Ярослав Коваль. Скрині оздоблені, характерними для Бойківщини, орнаментальними мотивами, серед яких не має двох абсолютно однакових зразків. Особливістю окремих із них є, зокрема, звуження до верху стінок скринь, що надавало їм особливо елегантного вигляду. Таке звуження вимагало великого столярського вміння й додаткової уваги, тому з часом, на початку ХХ ст., майстри прагматично уникали його виготовлення [7, с. 65].

На південно-східній частині Бойківщини в ХІХ ст. могли діяти й інші осередки виготовлення різьблених скринь. На таку думку наводять збережені у різних колекціях близькі за художньо-стилістичними рисами зразки виробів. Відзначимо, що деякі з них ще не ідентифіковані як «бойківські». Це, зокрема, стосується двох скринь першої половини ХІХ ст. з колекції Музею мистецтв Прикарпаття, які, за нашим припущенням, були виготовлені в цьому регіоні.

Традиція виготовлення хатніх скринь була розвинута також і на Лемківщині. У північній частині регіону такі вироби виготовляли в с. Бортному. За формою вони нагадують бойківські та подільські – високі, об'ємні на профільованих ніжках із плоским віком та різьбленими візерунками. У південній частині Лемківщини скрині – саркофагоподібні, близькі до гуцульських, словацьких і румунських, але мають інше пропорційне вирішення: довжина ледь більша, ніж висота. Характерним зразком є скриня 1840 р., пофарбована на червоний колір і прикрашена чорними, синіми смугами й розетами (конттури різьблені) [11, с. 336].

Окремі скрині з південної Лемківщини, прикрашені пишними вазонами. З фасадної сторони розміщували два, а на бічних – по одному вазону. Одна з такого роду скринь ХІХ ст. зараз зберігається в Музеї українсько-русинської культури в Свиднику (Словаччина) [11, с. 334].

Скриня оздоблена контурним різьбленням та розфарбована. Великі вазони, розміщені в декорованих трикутниками та півколами нішах. Ускладнена композиція із півкіл та ромбів також прикрашає широкі профільовані карнизи, а стовпці – стрічковий рослинний декор.

Як бачимо, хатні скрині займали важливе місце у культурі Карпат ХІХ ст. Вони були не тільки невід'ємним елементом побуту та обрядовості горян, але й високоякісними зразками художньої обробки дерева. У них знайшла відображення як багатотисялітня традиція виготовлення таких виробів, так і місцеві тогочасні технологічні досягнення та естетичні уподобання народних митців регіону.

### Література:

1. Арсенич П. Етнографічна діяльність В.М. Гнатюка / П. Арсенич // Народна творчість та етнографія.– № 1982– № 2.– С. 69-72.
2. Будзан А. Українські народні скрині / А. Будзан // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.– К., 1975.– С. 112-117.
3. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович.– К.: Либідь, 2002.– 664 с.
4. Данилюк А. Скарби народної архітектури Гуцульщини /А. Данилюк.– Львів: Логос, 2000.– 136 с.
5. Данилюк А. Українська хата / А. Данилюк.– К.: Наукова думка, 1991.– 109 с.
6. Кобальчинська Р. Гуцульські та покутські скрині з колекції Петра Корпанюка / Р. Кобальчинська // Народне мистецтво.– 2006.– № 3-4.– С. 22-26.
7. Коваль Я. Весільні скрині села Ценява / Я. Коваль // Народна творчість та етнографія.– 1970.– № 1– С. 63-66.
8. Могитич І.Р., Кіщук Т.П. Садиби, житло, інтер'єр / І.Р. Могитич, Т. П. Кіщук //Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження.– К.: Наукова думка, 1987.– С. 165-178.
9. Моздир М. Народні меблі України. Генезис. Еволюція форм / М. Моздир // Народознавчі зошити.– 2008.– № 1-2. С. 160-183.
10. Орел Л. Украинские свадебные скрини /Л. Орел //Декоративное искусство.– 1980.– № 5.– С. 48-49.
11. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI-XX ст. / М. Станкевич.–Львів, 2002.– 479 с.
12. Шухевич В. Гуцульщина. Репринтне відтворення видання 1899 року / В. Шухевич.– Верховина, 1997.– 351 с.
13. Юр М. Типологія весільних скринь декорованих розписом / М. Юр // Народна творчість та етнографія.– 1998.– № 1.– С. 68-74.

*В статье анализируются домашние сундуки украинцев Карпат XIX в. Прослеживается история этого вида мебели, их художественные и конструктивные особенности. Внимание обращается на место сундуков в духовной культуре и быту жителей гор.*

**Ключевые слова:** сундук, духовная культура, художественные особенности.

*The article analyses Ukrainian home coffers ("skrynia") at Carpathian region in the XIX century. The author reveals history of this type of furniture, their creative and constructional peculiarities. Special attention is paid to place of coffer in spiritual culture and everyday life of mountain dwellers.*

**Key words:** coffer ("skrynia"), spiritual culture, artistic peculiarities.

**Надія Кукуруза,**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії  
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника»,  
**м. Івано-Франківськ**

## **МИСТЕЦТВО ХУДОЖНЬОГО СЛОВА В ТВОРЧОСТІ НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ ХРИСТИНИ ФІЦАЛОВИЧ**

*В статті проаналізовано роль та значення мистецтва художнього слова в творчості актриси і педагога Христини Фіцалович. Охарактеризовано тематику і сценічне втілення сценаріїв, а також власну манеру виконання літературних творів. Звернено увагу на методику викладання вокалу в поєднанні з художнім словом.*

**Ключові слова:** *художнє слово, літературно-музична композиція, мелодекламація, сценарій, акторсько-читецьке виконання.*

Мистецтво художнього слова, широко плекане й підтримуване в аматорських колах, стало невід'ємною складовою творчості професійних акторів. Поруч з ролями в театрах актори виконують поезію, літературні композиції на найрізноманітніших сценічних майданчиках, радіо й телебаченні. Як вважає народний артист України, академік, професор Богдан Козак, «актор повинен вчити поезію, щоб піднімати рівень свого інтелекту. Поезія вчить образно мислити, метафори, вчить ритміки, навіть жанру, бо є різні поетичні речі... і якщо драматичний актор цього не робить він себе окрадає» [2].

Художнє слово в творчості народної артистки України Христини Фіцалович, сьогодні професора Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, займає одне з чільних місць. Протягом творчого шляху акторської й педагогічної діяльності воно було її незмінним супутником. Це проявилось і в сольних виступах з художнім словом на сцені (поезія, проза), а також у написанні і сценічному втіленні чисельних різноманітних за формою масштабних культурно-мистецьких заходів: літературно-музичні композиції, тематичні концерти, лекції-концерти, ювілейні академії, творчі звіти, вечори пам'яті і т. ін. Зазначимо, що текстову основу сценаріїв завжди становлять підібрані авторкою літературно-поетичні твори.

Захоплення мистецтвом художнього слова почалося для Христини Павлівни ще з дитинства (школа № 1 м. Калуша), з участі в аматорських гуртках, в обласних і республіканських конкурсах, хоча наставники швидше надавали перевагу її музичному обдаруванню.

Навчаючись у Івано-Франківському музичному училищі, Х. Фіцалович була учасницею шевченківських вечорів.

Працюючи в філармонії на початку 60-х рр., актриса спробувала себе й в естрадному жанрі – словесно-сценічних етюдах (скетчах), що стало

своєрідним містком до дальшої роботи над створенням сценічних образів у драматичному театрі. Як яскрава солістка і ведуча, працювала з Гуцульським ансамблем. Вже тоді преса відзначала «її слово... насичене змістом» [5, с. 9–10].

Талант акторки-читця, ведучої, а також режисера-постановника власних сценаріїв Х. Фіцалович поєднала вповні, працюючи паралельно в обласному музично-драматичному театрі імені Івана Франка і в педагогічному інституті (Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника).

Мистецтво художнього слова актриса і педагог також пропагувала й у творчій співпраці з Івано-Франківською обласною радіокомпанією. Такими стали виїзні культурні програми «Від усієї душі» у трудових колективах краю, де Христина Павлівна виступала як ведуча і виконавиця музичних творів.

Знаковою творчою подією на зорі незалежності України стала поїздка мисткині до Канади (Торонто), де вона виступила з авторською літературно-вокальною композицією за творами Т. Шевченка «Наша дума, наша пісня», присвячену 150-річчю виходу «Кобзаря».

«На концерті прозвучали уривки з поем Т. Шевченка, наповнені громадянським пафосом невмирущого пророчого Кобзарєвого слова, солоспіви на його вірші композиторів П. Майбороди, І. Фіцаловича, Я. Степового, В. Заремби. Канадські газети „Наша мета“, „Новий шлях“ схвально відгукнулися на виступ артистки» [5, с. 37].

Серед пріоритетів педагогічної діяльності Х. Фіцалович – відродження духовності молодого покоління, її виховання на патріотичних засадах. Тому на почесному місці в репертуарній афіші актриси й педагога – твори українських авторів. З таким репертуаром вона багато й успішно працює зі студентами. Так на конкурсах читців стали переможцями Наталія Зорій і Василь Питлик (Всеукраїнський конкурс читців імені Тараса Шевченка, 1997 р., м. Івано-Франківськ; конкурс читців імені Богдана Лепкого, 1999 р., м. Івано-Франківськ). Христина Фіцалович – також член журі конкурсів читців обласного, всеукраїнського і міжнародного рівнів.

В науково-популярному виданні, присвяченому ювілею актриси і педагога «Христина Фіцалович: „У ролях моя біографія...»», мистецтвознавець В. Дугчак характеризує особливості творчої праці Христини Павлівни над написанням і втіленням сценаріїв. Робота над створенням літературної частини сценарію передбачає значну підготовчу роботу. «Відповідно до кожної обраної теми сценарію Х. Фіцалович опрацьовувала великий масив джерел, з якого вибрані найголовніші, найсуттєвіші моменти, що репрезентували особистість чи епоху, пласти літератури, яка стосувалася біографічних даних, аналізу творчості.

Тематика літературно-музичних вечорів, розроблених Христиною Павлівною, різноманітна: від різностороннього аналізу творчої особистості (Т. Шевченко, І. Франко, М. Грушевський, А. Шептицький) до історичних тем. Але все ж таки перевагу режисер віддавала розкриттю творчих граней особистості. Якщо це був Т. Шевченко, то кожний наступний сценарій був



присвячений новому аспекту його творчості: боротьба народу України за своє краще життя; козацька вольниця, Запорізька Січ; образ знедаланої жінки, жіноча доля; актуальність творчості Т. Шевченка, паралель до політичних подій, що відбувалися в нашій державі» [5, с. 42].

Текстова канва, підібрана чи створена до творчих вечорів відомих митців, вражає високою поетичною мовою. Наведімо уривок прологу на ювілейному вечорі відомого українського фотохудожника В. Пилип'юка (ведучий – журналіст Богдан Кучер, режисер – Фіцалович): «Якби ж то всі так могли дивитися, дивитися і бачити, дивитися – і чути, дивитися і... люби-ти... Хіба ж не бачиш, друже? Це не кадри, а його любов, його закоханість у людей, у цей безмежний світ, що Всевишньо підносить людину і вивищує її, і безповоротно, те, що було вчора, стирає в пам'яті.

А він, той добрий мольфар, що дивиться на світ, і чує, і бачить, і любить – лишає нам найдорожче – пам'ять в довершеності любові, доброти, гармонії, краси. Він не мить вам зупиняє, вічність. Кожному. Окремо.» [2].

Отож, десятки постановок різноформатних сценаріїв, літературно-музичних композицій – так чи інакше пов'язані з мистецтвом художнього слова. Чи це авторське виконання, чи робота з професійними акторами, чи із студентською молоддю.

Не можемо не відзначити музичну складову в сольних виступах Х. Фіцалович, адже в її творчому житті театральна і музична сфери тісно переплетені. Тож виділімо такий різновид читецького виконання, як *мелодекламацію* – найтрадиційнішу і характерну для її виконавської манери.

Загалом цей жанровий різновид читецького виконання передбачає наступні різновиди: 1) коли в супроводі легкого акомпанементу виконавець читає твір; 2) ілюстративне, пояснювальне читання, що допомагає осмислити музичні образи; 3) «музичні читання», в яких голос читця ритмічно й гармонійно зливається з музикою, створює єдине ціле, вражає монолітністю [1, с. 46]. В мистецтві мелодекламації Х. Фіцалович застосовує перший і третій різновиди, залежно від творчого задуму.

2009-го в Івано-Франківській обласній філармонії відбувся вечір, присвячений 75-річчю від дня народження прикарпатського поета Романа Юзви [3]. На цьому вечорі Христина Фіцалович виконувала уривок з твору поета «Голодомор». Музичну канву до поезії склали твори різних композиторів.

Так само під фортепіанний супровід у виконанні актриси звучали поезії Степана Пушика (музика І. Фіцаловича), проза письменника Володимира Качкана з роману «Житні дзвони», присвячена Преображенню Господньому, твори Богдана Лепкого на ювілейній академії, присвяченій 130-й річниці від дня народження поета (2002 р.). На творчому вечорі фотохудожника Василя Пилип'юка «Дарую вам красу» (2002 р.) вінок української поезії підсилила музика композиторів-класиків.

Незмінна співавторка, акомпаніаторка Х. Фіцалович Вікторія Яковійчук так характеризує їхній спільний творчий пошук: «Ми готували музичні композиції, де поезія перепліталася зі співом. Я бачила цей блиск в очах,

коли вона знову виходила на сцену і творила, грала, співала... Я ловила кожен подих, польотність фраз, які на репетиціях могли бути одні, а на сцені – інші, зворушливіші, драматичніші, глибші. Бо це сцена, і вона вимагає повної віддачі. А моя музика повинна повністю збігатися з темпоритмом поезії. І я, зачарована, грала, творила разом з актрисою» [5, с. 144].

На ювілейних заходах Всеукраїнського товариства «Просвіта», що відбувалися в м. Києві, поезію Павла Мовчана Христина Павлівна виконувала під супровід камерного оркестру Івано-Франківської музичної школи № 1 (керівник – композитор Іван Фіцалович, чоловік Христини Павлівни). В такому ж тандемі звучала поезія Олега Ольжича (літературно-музична композиція «На відзначення року Олега Ольжича – письменника, науковця, політичного діяча, борця за незалежну Україну», драмтеатр, 1994 р.).

Протягом творчої каденції Христина Фіцалович взяла участь у восьми концертах до роковин Т. Шевченка (1992–2006 рр.). На цих заходах вона незмінно читала і співала поезію Кобзаря.

Якщо аналізувати тематику творчих виступів Х. Фіцалович і її сценарні розробки, то в них домінує тема українства, пов'язана з традиціями українського народу, його духовним відродженням, національною гідністю, свідомістю, патріотизмом.

Ця тематика реалізована крізь призму присвяти відомим постатям М. Грушевського, В. Винниченка, Б. Лепкого, Л. Лепкого, Лесі Українки, І. Франка, Г. Хоткевича, Ю. Целевича, А. Шептицького та ін.; на загальноуніверситетських заходах: дні знань, ювілеї університету, звітні концерти музичного факультету, до Дня української писемності і культури, Дня матері та ін.; творчих вечорах письменників В. Качкана, С. Пушика; на музичних вечорах, концертах-лекціях, вечорах пам'яті знаних митців, колишніх працівників університету – музиканта Василя Їжака і живописця Михайла Фіголя, також пам'яті письменниці О. Дучимінської; творців українського епосу – кобзарів та ін.

Фіцалович Х. П. також видала збірку власних сценаріїв під назвою «Літературно-музичні композиції» в 2-х частинах (1997 р.) [4, с. 28].

Якщо характеризувати творчий почерк Х. Фіцалович, манеру її читецького виконання художніх творів, то відзначмо, що тут велику роль відіграє поєднання її талантів вокалістки і драматичної актриси. А отже сценічне слово актриси майже завжди музично підсилене, гармонує з музичним супроводом або ж органічно переплетене з вокальним номером в її виконанні. Як виконавиця, актриса не обмежується суто читецькою методикою виконання, а сповідує акторсько-читецький підходи. Приміром в шевченківській моновиставі «Наша дума, наша пісня» як елемент сценічної деталі використовує хустину, застосовує мізансцену і жест. Мізансценування при виконанні творів з музичним супроводом майже відсутнє, хоча як виняток, можемо назвати композицію за творами В. Качкана «Житні дзвони».

Заняття з вокалу педагог Х. Фіцалович проводить також дещо нетрадиційно. До співаного твору студенти вивчають підібрану нею поезію, і таким чином готуються до виступу на іспиті. Тож підхід до засвоєння студентами азів акторської майстерності здійснюється викладачкою в комплексі з художнім словом.

Багаті мистецькі таланти в царині мистецтва художнього слова професор, народна артистка України Христина Фіцалович сьогодні передає наступним поколінням.

#### Література:

1. Артоболевский Г. В. Художественное чтение / Г. В. Артоболевский. – М. : Просвещение, 1978. – 240 с.
2. Архів Н. В. Кукурузи: інтерв'ю, аудіозаписи, листування [Текст ; аудіо] / Упор. Н. В. Кукуруза.
3. Літературно-мистецька академія «Я належу Україні», присвячена 75-річчю Романа Юзви [Електронний ресурс] / – Режим доступу: <http://pravda.if.ua/news-9962.html>. – Назва з екрану
4. Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника у персоналіях До 75-річчя університету / ред. колегія вид. : І. Є. Цепенда (гол.) [та ін.]. – Івано-Франківськ: 2015. – 101 с.
5. Христина Фіцалович: «У ролях моя біографія...» / Автор-упорядник Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ : Видавець І. Третяк, 2008. – 176 с., ілюст.

*В статтє проанализировано роль и значение искусства художественного чтения в творчестве актрисы и педагога Христины Фицалович. Охарактеризована тематика и сценическое воплощение сценариев, а также собственная манера исполнения литературных произведений. Обращено внимание на методику преподавания вокала в сочетании с художественным словом.*

**Ключевые слова:** *художественное слово, литературно-музыкальная композиция, мелодекламация, сценарий, актерско-чтецкое исполнение.*

*The article analyzes the role and significance of the art of artistic word in the works of the actress and teacher Christina Fitsalovich. It is characterized the themes and stage impersonation of scripts, and also the own manner of performing literary works It is paid attention to the methodology of teaching vocals in combination with the artistic word.*

**Key words:** *artistic word, literary-musical composition, melodeclamation, script, acting and literary performance.*

**Лілія Литкан,**  
старший викладач кафедри методики викладання  
образотворчого та декоративно-прикладного  
мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
**м. Івано-Франківськ**

## **ТВОРЧА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ Б. І. ГУБАЛЯ В СУЧАСНОМУ ПОЛІСТИЛІЗМІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ**

*Сучасне професійне ткацтво Прикарпаття – це самобутнє та самодостатнє явище, яке виходить за рамки декоративно-прикладного мистецтва та утверджує індивідуальний підхід до вирішення мистецьких проблем. Один із представників Івано-Франківська Б.І. Губаль у своїй творчості синтезує сучасні авангардні течії, станковим та декоративність, зберігаючи традицію національного образотворення та власне творче обличчя. За допомогою простих прийомів гладкого тkania, інколи вводячи сизаль, використовуючи символіку знаків ( ромб, хрест, німб), колористичні контрасти та нюанси з перевагою теплих кольорів, художник досягає чіткої графічності творів, що мають потужний культурологічний підтекст та магічну асоціативність.*

**Ключові слова:** національна традиція, асоціативність, трансформація образу, індивідуальна стилістика, авангард, станковізм, декоративність.

Українське художнє ткацтво ще з прадавніх часів трансливало орнаментальну поетично-образну інформацію, що виявляла національну орієнтацію творців. З кожним етапом історико - мистецької еволюції у ткацтві закладалися доцільно підібрані новації у процесах технологічного виготовлення тканин, їхнього декорування та різноманітного виконання. Тому глибоке дослідження мистецьких явищ функціонування ткацтва, починаючи з етапів становлення та розвитку, по сьогоднішній день і надалі живитиме це феноменальне джерело духовної та матеріальної спадщини української культури.

Науковий інтерес до гобелена в українському мистецтвознавстві зародився у процесі дискусій навколо проблем тематичного килима. Однією з перших до них звернулася О. Новицька (1948), згодом Н. Велігоцька (1966). Хрестоматійними у цьому контексті є монографії А. Жука (1973) та Я.Запаска (1973), що висвітлюють гобелен у співвідношенні з вивченням українського килима, спостерігають його у процесі становлення, звертаються до проблем специфіки образної мови [13].

У працях 50-х - початку 70-х рр. методика дослідження тяжіє до схеми «ремесло-мистецтво», тематичний килим та гобелен ще розглядаються у зв'язку з промисловим виробництвом килимів. З другої половини 70-х рр. ХХ ст. провідним стає питання взаємодії декоративного мистецтва з архітектурою. Цій темі присвячено праці вітчизняних дослідниць Л. Жоголь (1973, 1978, 1986), Н. Гасанової (1987), тут гобелен частково є предметом

висвітлення. Їм належить основний обсяг тематичних публікацій про сучасний український художній текстиль, датованих 70 – 80-ми рр. ХХ ст [1;2;3;4;6;7;8].

До початку 80-х років ХХ ст. поглибилися методологічні принципи дослідження гобелена, в діапазон теоретичних розробок потрапили проблеми традиції, «художник – матеріал», «матеріал – форма», «предмет – середовище». Їх всесторонньо представляють публікації провідних дослідниць радянського гобелена В. Савицької (1972, 1977, 1981), Т. Стриженової (1973,1976, 1980, 1982, 1988) та низка матеріалів, видрукованих у журналі „Декоративное искусство СССР“. Окремий напрям у спеціалізованій літературі 70 – 80-х рр. ХХ ст. становить аналіз творчості художників, тут вирізняються статті Т.Стриженової (1980, 1983) та альбоми творів (1979, 1981). Рівень і характер наукового інтересу до мистецтва гобелена відображають дисертаційні праці В. Савицької (1982), Г. Кусько (1987) [13].

Провідним мотивом критики гобелена у вітчизняному мистецтвознавстві 70 – 80-х рр. виступає тематика. Типовими є статті А.Жука (1980, 1981), А. Беляєвої (1989), С. Євсюкової (1994). Поглибленістю наукового аналізу гобелена вирізняються статті Н. Гасанової (1984), А.Беляєвої (1988), Г. Кусько (1985, 1986, 1989, 1998, 2001), де розглядаються художньо-стильові аспекти творів, їх взаємодія з архітектурою, виділяються напрями в українському гобелені, здійснюється його типологізація.

Питанню мистецької школи в студіях українського художнього текстилю присвячено альбом « Художній текстиль. Львівська школа» (1998), публікації Є. Шимчук (1997), Г. Стельмашук (1997, 1998).

Грунтовному дослідженню вітчизняного гобелену другої половини ХХ ст. присвятила своє дисертаційне дослідження: «Гобелен у контексті українського образотворчого мистецтва 1960-1990рр., О. Ямборко [13].

Все ж, на цьому фоні існує проблема із дослідженням творчості митців гобелену. В українському мистецтвознавстві немає системного вивчення інших фахових шкіл текстилю та ґрунтовної всебічної оцінки мистецтва гобелену ХХ ст.

У 60 – х роках колектив майстрів мистецтва гобелену на Івано – Франківщині поповнюється випускниками середніх та вищих навчальних закладів, в основному Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, тепер Львівської національної академії мистецтв. Творча співдружність народних майстрів і професійних художників спрямувала розвиток мистецтва гобелену двома доповнюючими одна одну лініями єдиного процесу. Якщо у народних майстрів під час творення бере гору художня інтуїція, досвід, то творчість художників – професіоналів ґрунтується на знаннях, набутих в навчальних закладах, що дало їм змогу переосмислювати художні принципи народного мистецтва і забезпечити діалектичний зв'язок традицій і новаторства. Відтак національна спадщина дістає глибшу інтерпретацію, зокрема до певної міри прямолінійне розуміння функції все більше поступається місцем прагненню розкрити декоративні

можливості форми виробів, виявити пластичні властивості самого матеріалу. В зв'язку з цим зміст творів набуває більшої образності, чому до певної міри сприяє й еволюція в галузі декору, переосмислення його конструктивного ладу. Майстри на цьому етапі рідко звертаються до складних композицій. Художній образ у більшості робіт має емблематичне вирішення [5,с.14].

Упродовж зазначеного періоду мистецтво гобелену динамічно розвивалося. На зміну візерунковим обрамленням і натуралістичному трактуванню образів 1950-х рр., приходять прагнення до узагальнення пластичної мови. У 1960-х – першій половині 1980-х рр. у художньому ткацтві Івано - Франківщини, як і в українському загалом, найпоширенішими були монументально - декоративні та декоративні килими й гобелени в усій їхній багатоманітності. Митці художнього ткацтва працюють над створенням фігуративних, не фігуративних та орнаментальних композицій.

Аналіз творчості майстрів художнього ткацтва Прикарпаття показує, що у досліджуваній період утверджується низка яскравих індивідуальностей, що активно шукають нових художніх і технічних засобів для втілення своїх творчих задумів. Це художники старшого та середнього покоління, зокрема: М. Білас, Б. Губаль, М. Базак, М. Дейнега, В. Дутка-Жаворонкова, О. Гордійчук та інші. Кожний з них ішов своєю дорогою пошуків, але спільним було прагнення до оновлення образної системи та декоративної виразності творів.

Характерним для художнього ткацтва Івано – Франківщини є й те, що трансформації піддається композиційна структура твору. Це виявляється в динаміці чи підкресленій статичності композицій залежно від вирішуваних образно-змістових завдань, в ускладненні кольорових вирішень, часом – у деформації форм, тобто для розкриття теми митці шукають таких засобів художнього виразу, які спрямовують на контекстуальне, багатозначне сприйняття твору. Усе частіше в образну мову твору включаються символіка, алегорія, метафора [5,с.158].

Знайомство зі світовими досягненнями в галузі текстилю, нові матеріали та технічні засоби, можливість вільного обміну ідеями також знайшли своє відображення у творчості митців художнього ткацтва Івано - Франківщини. Відзначено, що художники, особливо Б. Губаль (триптих «Трипільські мотиви») та багато інших, часто звертаються до об'ємно-пластичних і просторових вирішень, використовують різноманітні матеріали – текстильні та синтетичні.

Ім'я Богдана Губаля добре знане шанувальниками мистецтва. Його роботи впродовж багатьох років привертають увагу на різноманітних виставках, як у нас в країні, так і за кордоном.

Народився Богдан Іванович Губаль 18 січня 1952 року в селі Хащовані Сколівського району Львівської області.

У 1971 році закінчив Львівське училище прикладного мистецтва ім. І. Труща, відділ художньої кераміки. З 1973 по 1978рр. навчався у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва – тепер Львівська

академія мистецтв (викладачі: М.В.Курилич, В.А.Овсійчук, М.Д. Вендзилович, М.І.Яців).

У 1977 році – практика у Велико-Тирнівському університеті (Болгарія), яка стала важливою віхою в творчому житті художника.

Зацікавлення гобеленом виникло у Казані. Тут він створив цикл монументальних творів, які стали гідною окрасою престижних архітектурних споруд Татарстану. Водночас викладав основи композиції у Казанському художньому училищі, займався графікою та аквареллю.

З 1979 року бере участь в обласних, зональних, республіканських та міжнародних виставках, є автором 30-ти персональних виставок в Україні та закордоном. Творчість Б. Губаля відзначена у відомому альбомі «200 ІМЕН. Декоративне мистецтво кінця ХХст». У 1990 році Богдана Губаля прийняли до Національної спілки художників України. З 1984 року Б.Губаль працює в Івано-Франківському художньо-виробничому комбінаті, де з 1986 по 1989 рік займав посаду головного художника. З 1996 по 2003 рік його двічі обирали головою правління Івано-Франківської обласної організації національної спілки художників України. Твори Богдана Івановича Губаля зберігаються в музеях Івано-Франківська, Казані, Львова, Хмельницького, Дрогобича, Києва, Вінніпега, Торонто, приватних колекціях Німеччини, Польщі, Австрії, Великобританії, Франції, США, Чехії, Канади, Ізраїля, Татарстану, Росії, Фінляндії, Кореї. Роботи митця відзначені багатьма нагородами, дипломами виставок та преміями: імені Василя Стефаника, Івана Вагилевича та Ярослава Лукавецького. За вагомий внесок у розвиток культури і мистецтва в 2001 році удостоєний почесного звання «Заслужений діяч мистецтв України», в 2002 році – за дизайн та розробку інтер'єрів був прийнятий акредитованим членом Української академії архітектури, а в 2007 році Богдана Губаля нагородили медаллю «За подвижництво в культурі Прикарпаття». З 2003 року працює доцентом, а з 2017- професором кафедри «Дизайну і теорії мистецтва» Навчально-наукового Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, є автором раціоналізаторських винаходів у галузі дизайну інтер'єру, меблів та розпису тканини, 24-х авторських прав і патентів.

Як у кожного митця, у Богдана Губаля були свої муки і радості, удачі й поразки, тріумф і занепад, розкіш і нужда. Так формувалась творча особистість. І в цьому формуванні йшло постійне збагачення західноукраїнського гобелену новими авангардними художніми ідеями і трактуваннями. Переосмислюючи досягнуте у народному килимарському мистецтві, зберігаючи спадщину і традиції в новітніх вирішеннях, художник фіксує зв'язок з сучасністю. Емоційність і настроєність творів, які автор будує плавними, хвилястими площинами, котрі переплітаються паралельними лініями, фахово поєднані і за масою, і за кольором, визначають характерний почерк митця, що наполегливо пізнавав таємниці народного ткацтва, виробляючи свій індивідуальний стиль, шукав свою техніку і свою концепцію.

Витончений художній смак, оригінальна мистецька форма, висока професійна культура – ось ті складники, на яких міцно базується талант митця, і які забезпечують успіх його творчості серед найширших мас шанувальників прекрасного не лише в Україні, але й далеко за її межами. Всяке мистецтво має свою специфіку, притаманну лише йому, ремісничу, так би мовити тіньову сторону, яка полягає в осягненні майстром тих невидимих для непосвячених секретів професії, прийомів роботи з тими матеріалами, з яких постають його твори. Завжди у випадку справжнього таланту, стосунки митця та матерії є дуже особистими, глибинними. Диву даєшся, дивлячись, як під рукою майстра матеріал перетворюється у форму, фарба у колір, а те, що нещодавно було розрізненим набором підготовчих компонентів, отримує життя, одухотворюється, стає художнім образом.

Гобелени одного з найталановитіших представників львівської школи Богдана Губаля, який працює на Івано–Франківщині, позначені високою живописно – пластичною культурою, засвідчують пошуки митцем власного коріння на рідній землі. У його роботах поєднано колористичні абстракції з умовно – фігуративними зображеннями, новаторський підхід до матеріалу з глибинним розумінням національних традицій. Це дає змогу створювати експресивні роботи нового звучання [9,с.237].

Створені ним гобелени органічно поєднують станковізм і декоративність, і, залишаючись в рамках традиції, мають усі ознаки сучасного художнього мислення. Помітний потяг до граничної економії форми, де немає жодного сантиметра інертної поверхні. Ущільнюючи просторово-композиційну структуру твору, де зображення активно взаємодіє з фоном, причому останній виступає не тільки формальною, а й змістовною категорією, автор досягає багатогранних можливостей формування художнього образу. Образи його гобеленів у своїй більшості пов'язані з природою лише асоціативно і проявляються при сприйнятті їх просторової структури і кольорово – композиційної побудови [10,с.223].

З перших кроків самостійної творчості мистецтво гобелену Богдана Губаля мало в собі чітко сформовані художні ідеї, насамперед стилістичні. З плином часу вони методично ускладнювалися. Пройшовши через живописну традицію ручного ткацтва, художник звертається до витоків народного ремесла, використовує простоту прийомів у роботі, символіку знаків і кольору, з'являються надзвичайні колористичні нюанси, чітка графічність робіт, які руйнують «реалізм» образів, створюючи абстраговане від конкретного життя оточення.

Змістовність творів не прочитується одразу, вони впливають на глядача опосередковано. Смісл їх розкривається в діалозі двох рівноцінних душ, де художник проходить свою половину шляху і стає анонімним, чекає зустрічної роботи - думки глядача. Конкретна емоція в роботі перевтілена у «чисту субстанцію» кольору і матеріальності, звільняючись від конкретизованих життєвих уподобань («Одна мить», «Динаміка вітру», «Водограй»).



Богдан Губаль ніколи не боїться експериментувати у своїх роботах, не втрачаючи при цьому свого творчого обличчя. Його твори завжди пізнаються за авторським почерком, бо особистість художника в них дуже яскраво висловлена.

Твори Б. Губаля мають потужний культурологічний підтекст та кілька рівнів сприйняття, серед яких можна виділити принаймі три: декоративний, асоціативний, містичний. Третій рівень, останній з названих, досягається включенням в силове поле творів, розчиненням в їх енергетичних потоках, сплесках кольорів і пульсаціях ритмів. Медитативність гобеленів майстра – прикметна риса духовного статусу художника, яка здатна впливати на підсвідомість є свідченням його проникнення в святая святих професійної майстерності. Ця медитативність досягається різними засобами, один з яких – введення у смислове поле творів основних знаків та релігійних ідей найдавніших археологічних культур людства. Взагалі, ткацтво – один з найдавніших видів декоративного мистецтва, глибоко пов'язане з магічними віруваннями у чудодійну захисну силу знаків та символів, витканих на одязі та інших предметах домашнього вжитку. Таке вірування, як анімізм («аніmus» – дух), наділяло всіх живих істот та неживу природу безсмертними душами, знайшло відображення у творах Богдана Губаля («Сон зими», «Мрія про політ», «Повернення до хмар» (покровителем людини вважалася рослина чи тварина) – також «Берегиня», «Ритми зими», «Пробудження» та ін. Вірування у тотемізм відгукується у його творах: «Тінь вечірнього зерна», «Цвинтар крил», «Дихання крила», «Політ», «Острів дитинства», «Гори близниці» та ін.

Взагалі, дохристиянські релігії супроводжувались ритуальною обрядовістю, невід'ємною частиною якої були твори первісного періоду, що є архетипом первинного мистецтва нашого народу.

Звертаючись до традиційних символів української стародавньої символіки, автор посилює магічну асоціативність своїх творів (ромб – символ життєвого начала, дерево життя – зв'язок поколінь і т. п., хрест – символ жертвності, німб – символ свободи та вільного польоту духу).

Ще до християнських часів у світоглядних уявленнях багатьох народів світу утвердилася віра в захисні, оберегові (магічні) та інші властивості тканин. Рудименти цих вірувань (здебільшого у розмитій формі) збереглися частково й до тепер у традиційній обрядовості українців. Оберегові властивості тканин учені пояснюють звичним уявленням наших предків (а почасти й сучасників) про те, що процес ткацтва аналогічний процесові творення Світу [11,с.3]. Хрест, який у міфологічній картині Світу є універсальним знаковим елементом і який у багатьох культурах вважається центром Світу, в будові тканин утворений переплетенням двох систем ниток – основи і піткання. Наявність багатьох хрестів у структурі тканини зумовлює міфо-поетичне уявлення про неї як про сітку-модель Світу. Таким чином, семіотично важливим елементом формування тканини є хрест-магічний захист, а багато хрестів-багатозахисна сітка [12,с.62].

Велика повага, любов та ніжність до християнської сакральної тематики

відчувається і в творах Богдана Івановича. У гобелені “Різдвяна ніч” автор торкається до образів святих дуже обережно, він наче не насмілюється до них наблизитися, зображаючи їх у формі максимально узагальненого лаконічного силуету, монументально і водночас стримано. Естетика творчості Богдана Губаля насичена великою кількістю традиційних прийомів ткацтва, високим технологічним рівнем їх виконання. Він, крім різноманітних технік, використовує стрижений ворс, волокно сизалю тощо.

Палітрі митця притаманні як тонально-згармонізовані, вишукані пастельні вібрації кольорів, для яких він використовує поліхромну нитку, а також меланж. Художник любить як теплу колористичну гаму так і контрастні колірні співставлення, що створюють певну емоційну напругу. Емоційність та настроєвість формує і чітка графічність гобеленів із плавними хвилястими лініями та площинами або горизонталей та вертикалей, котрі переплітаються із пластично-геометризованими рослинними елементами, що дуже нагадують трипільські мотиви та асоціюються із стародавньо-галицькими ландшафтами (“ Зустріч”, “Суть життя”, “Через віки”, “Священний шлях” ( Еksamпай), “Княжа гора” ). В багатьох гобеленах Губаля відчувається вплив орнаментального ладу фольклорної традиції, які містять такі речі народного ткацтва , як верети, перемітай, пояси, запаски, горбатки, бесагові тканини та ін.

Найкращі твори Богдана Губаля : «Розп’яття » (1998 р.), «Княжа гора» (1998 р.), «Зустріч» (1998 р.), гобелен «Пробудження» (1980 р.), який зберігається в музеї образотворчих мистецтв Татарстану, гобелен «Мова хліба»(1980 р.) – в Івано-Франківському краєзнавчому музеї, гобелен «Осінь» (1980 р.) – у приватній колекції у Канаді, гобелен «Сон зими»(1990 р.), гобелен «Дерево життя»(1991 р.) – у Хмельницькому музеї, гобелен « Водограй» (1991 р.) – у Посольстві Євросоюзу в м. Брюсселі, гобелен «Гомін гір» (2004 р.) – у Міністерстві культури і мистецтв України.

Значна кількість гобеленів Богдана Губаля є справді унікальною, але не через складність технічного виконання, а завдяки новизні образного рішення.

Гобелен сьогодні займає чільне місце у творчому житті митця. Задуми виникають швидко й емоційно, в мініатюрних ескізах, який художник малює графічно або тонально, часом в кольорі; вибирається одна з образних ідей, допрацьовується у нюансах і відтворюється в матеріалі. Мова ткацтва Б.Губаля – архітектонічна, тобто: основа + переплетення + колір + зміст + фактура. Багатомовність у творі – вада, якої варто уникати, вираження ж себе з допомогою мінімальних засобів – безперечне досягнення творчості, так вважає сам митець, який володіє обмеженою палітрою кольорів, відпрацювавши свою пластику і колористичну манеру, фундаментально спираючись на давні українські традиції кольору і образно – композиційної побудови [5,с.103].

Отже, роботи Богдана Губаля розраховані не на легке й бездумне сприйняття, вони вимагають від глядача як емоційно – чуттєвого співпереживання, так і аналітично – розумової інтерпретації, а завдяки гармонійному поєднанню всіх виражальних засобів, вони відіграють важливу

роль у творенні цінностей духовної та матеріальної культури, які перейдуть у спадок майбутніх поколінь.

Богдан Губаль, видатний наш сучасник - “філософ” художнього ткацтва з великою любов’ю до рідної мистецької традиції, митець-мислитель звертається до скарбниці культурогенезу, щоб віднайти смисл, істину життя, своє місце у ній. І це повернення в минулість є рухом уперед, адже ідея традиції, пройдена “крізь призму душі художника”, відновлюється в новій формі світогляду більш високого ступеня розвитку, «де є вічний рух і одна мить».

Зміни в суспільно-політичному житті України, що кардинально вплинули на культурно-мистецький процес загалом, наповнили новими образно-змістовими якостями і художнє ткацтво Івано - Франківщини, що як і інші види мистецтва другої половини ХХ ст., перебуває у стані активних пошуків нових засобів виразності. Прикметною рисою художнього ткацтва Івано - Франківщини цього періоду є утвердження індивідуального підходу до вирішення мистецьких проблем. У розв’язанні творчих завдань визначальною ознакою є виразне національне спрямування в образно-тематичній сфері.

Художники досягають декоративності такими засобами, як графічність, площинність, колір, фактура. У композицію творів часто включаються образи-символи, використовуються мотиви традиційних килимових орнаментів, візерунки народних плахт і верет, застосовуються традиційні ткацькі техніки виконання. Творам митців властива сюжетна наповненість, монументальна виразність форм. Але в кожному випадку талант і внутрішні духовні ресурси митця реалізовувались індивідуально, що й відрізняє роботи одного автора від іншого.

#### Література:

1. Гассанова Н. С. Гобелен в сучасній архітектурі / Н. С. Гассанова // Образотворче мистецтво. – 1974. - № 1. - С. 23-27.
2. Гассанова Н. С. Твори монументально - декоративного мистецтва в музейній експозиції / Н. С. Гассанова // Народна творчість та етнографія. - 1984. - № 3. - С. 9–15.
3. Гассанова Н. С. Текстиль в дизайне інтер’єра / Н. С. Гасанова.- К.: Будівельник, 1987. – 85 с.: іл.
4. Гассанова Н. С. Традиції і новаторство в українському тематичному килимі / Н. С. Гассанова // Народна творчість та етнографія. - 1979.- № 3. - С. 17–23.
5. Голубець О. М. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття / О. М. Голубець. – Львів: Академ. Експрес, 2001. -176 с.: іл.
6. Жоголь Л. Декоративное искусство в интерьере общественных зданий / Л. Жоголь. - К.: Будівельник, 1978. – 235 с.: іл.
7. Жоголь Л. Декоративное искусство в современном интерьере / Л. Жоголь. - К., 1986. – 104 с.: іл.
8. Жоголь Л. Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР. Стекло, фаянс, гобелен, текстиль / Л. Жоголь. - М., 1982. -165 с.: іл.
9. Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З.А. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» / Т. В. Кара – Васильєва, З. А.Чегусова. - К.: Либідь, 2005. - 280 с.: іл.
10. Никорак О. Сучасне традиційне українське ткацтво : етап і перспективи / О.

Никорак // Матеріали Всеукраїнської наукової конференції : „Сучасне народне мистецтво України : теорія і реальність”. - Львів, 2002.- С. 28-30.

11. Чегусова З.В. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен (альбом-каталог) / З.В. Чегусова. – К.: Зат «Атлант ЮЕМСІ», 2002. – 511 с.

12. Чубинский П.П.Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной ИРГО. Юго-Западный отдел / П.П.Чубинський. – СПб.,1877. –Т. 4. - С.3.

13. Ямборко О. Я. Гобелен у контексті українського образотворчого мистецтва 1960 — 1990-х рр.: дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Ольга Ярославівна Ямборко. – Львів, 2007.-204 с.

*Современное профессиональное ткачество Прикарпатья - это самобытное и самодостаточное явление, которое выходит за пределы декоративно-прикладного искусства и утверждает индивидуальный подход к решению художественных проблем. Один из представителей Ивано-Франковска Б.И.Губаль в своем творчестве синтезирует современные авангардные течения, станковизм и декоративность, хранящие традицию национального образотворения и собственное творческое лицо. С помощью простых приемов гладкого ткачества, иногда вводя сизаль, используя символику знаков (ромб, крест, нимб), колористические контрасты и нюансы (с преимуществом теплых цветов), художник достигает четкой графичности произведений, что имеют мощной культурологической подтекст и магическую ассоциативность.*

**Ключевые слова:** национальная традиция, ассоциативность, трансформация образа, индивидуальная стилистика, авангард, станковизм, декоративность.

*Contemporary professional Precarpathian weaving is an original and self-sufficient phenomenon that goes beyond the scope of arts and crafts and establishes the individual approach to the art problems' solution. One of the representatives of Ivano-Frankivsk is B.I.Hubaliy, who combines in his works modern avant-garde streams, easel art and ornamentation keeping at the same time the tradition of national image creation and his own creative identity. By means of simple methods of smooth weaving, sometimes using sisal, symbology (rhomb, sign of the cross, halo), coloristic contrasts and nuances with warm colours' predominance, the artist achieves accurate graphic, strong cultural implication and magic associativity of his works.*

**Key words:** national tradition, associativity, image transformation, individual style, avant-garde, the easel art, decorativeness.

**Володимир Лукань,**  
доцент кафедри образотворчого і декоративно -  
прикладного мистецтва та реставрації  
ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
**м. Івано-Франківськ**

## **РУКОПИС МИХАЙЛА ФІГОЛЯ НАВЧАЛЬНОГО ПОСІБНИКА «ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА»**

*У статті проаналізовано рукопис Михайла Фіголя навчального посібника «Історія мистецтва» який є невід'ємною складовою творчої спадщини видатного художника, педагога, мистецтвознавця і громадського діяча.*

**Ключові слова:** Михайло Фіголь, історія мистецтв, навчальний посібник, рукопис.

На сьогодні, про Михайла Павловича Фіголя завдяки публікаціям, виставкам та різноманітним заходам, відомо чимало. Однак, важливою є потреба поглибленого вивчення того, що вже відомо, того, що означено у його житті й творчості поверхово, ескізно, з намірами заглибитись у це згодом. Необхідно ретельно впорядкувати мистецьку і наукову спадщину Михайла Фіголя, адже існує чимало неопублікованих матеріалів. Багато відомих творів Фіголя чекають на сучасне прочитання, оскільки й у наш час є актуальними. Запропонована стаття є фрагментарною спробою привідкрити деякі аспекти творчої майстерні Фіголя як професора-педагога, викладача-лектора та науковця-методиста.

За академічною освітою Михайло Павлович Фіголь мистецтвознавець. Він був перший дипломований кандидат мистецтвознавства на Прикарпатті, доцент. Згодом доктор мистецтвознавства, професор, Михайло Фіголь багато років викладав історію мистецтва. Зрозуміло, що матеріал знав досконало: стилі, жанри, біографії, дати, прізвища, твори, терміни... Але кожен раз перед лекцією, зранку, бо любив першу пару, сидів за столом і готувався, гортаючи і читаючи багато раз вже перечитані ним книги про мистецтво.

Викладання лекційного курсу у ВУЗі передбачає його методичне забезпечення, а саме: програми, методичні рекомендації, курси лекцій, посібники, підручники, візуальний матеріал тощо. Навчальний посібник написав і Михайло Павлович, хоч міг скористатися існуючими всесоюзними московськими. Зберігся рукопис цього посібника. Саме рукопис, а не машинопис (про комп'ютер тоді не йшлося). Коли і де він писаний – на кафедрі між парами, у Ворохті на пленерній практиці у дощові дні чи за робочим столом у своїй майстерні – наразі, невідомо. Але щоб написати навчальний посібник треба було мати під рукою велику кількість книг, інформаційного матеріалу, тому, певно, писав за столом у своїй бібліотеці, яку збирав впродовж цілого життя.

Наприкінці 80-х років минулого століття у Києві готувався збірник програм для педагогічних інститутів «Світова художня культура» і Михайлу Павловичу було запропонувати увійти до складу співавторів. З певних причин він доручив мені займатися співпрацею з авторським колективом, дав для роботи рукопис свого посібника та відправив у відрядження до Києва. Згодом збірник програм з'явився друком, де серед упорядників є М.П.Фіголь, а рукопис з того часу залишився на зберігання у мене.

Рукопис – це поживкві від часу, затерті листки формату А4, під великим спиначем. Їх 99 сторінок. На жаль рукопис не датований. Сторінки списані рівним, впевненим «фіголівським» почерком. На зворотньому боці сторінок нема жодних поміток. Є авторські правки в тексті. Писано фіолетовою кульковою ручкою. Є підкреслення коричневим, синім, червоним, простим олівцем. Можливо, це підкреслення того, хто редагував текст, оскільки підкреслені слова, важкі для правильного прочитання через своєрідний почерк Михайла Павловича. Особливо це помітно у словах, де літеру «Є» Фіголь пише як «Е». На одній сторінці по 28-30 рядочків рукописного тексту. Класичний виклад – від найдавнішого до сучасності і послідовно – архітектура, живопис, скульптура, народне мистецтво, у залежності від необхідності висвітлення.

Очевидно, Михайло Павлович мав певні обмеження в обсязі текстового матеріалу, зокрема щодо списку ілюстрацій. У тексті частково присутні обов'язкові у той час ідеологічні штампи, проте вони, на загал, виглядають свідомо позірними і чужими. Помітно як автор власноруч викреслював уже написані явні ідеологічні компліменти чи надмір згадувань класиків марксизму-ленінізму. Рукопис не позбавлений людських механічних помилок у тексті. Помітно, що автор у першу чергу думав про зміст, а правопис був вторинним, бо знав, що над текстом ще буде працювати фаховий редактор. Інколи й помилявся, бо ж відомо хто не помиляється... Це помітно при використанні переліку в алфавітному порядку, коли плував Литву і Латвію, коли з мистецтва республік СРСР випадково випала Молдавія тощо. Але ці непомітні дріб'язкові речі, природньо мають право на існування в рукописному тексті.

Відомо, що Михайло Павлович багато подорожував різними країнами. Важливою складовою успіху Фіголя як лектора, було те, що він свої лекції ілюстрував фільмами, прозірками тих мистецьких пам'яток які бачив на власні очі, аналізував твори які особисто оглядав у музеях світу. З особливим захопленням аудиторія сприймала лекції-розповіді Фіголя про мистецтво Єгипету, Греції, Італії, Франції; про художників Рембранта, Рубенса, Веласкеса, Караваджо, Ван Гога, Гойї, Матейка та ін. Майже кожному позицію зі списку у 260 ілюстрацій у рукописі він оглянув особисто в оригіналі.

Рукопис Михайла Фіголя навчального посібника «Історія мистецтва» складається з двох частин: Зарубіжне і Вітчизняне мистецтво. Пропонується посторінковий основний текст рукопису з окремими коментарями.

С. 1. – На титулі: Фіголь М.П., проспект (*підкреслено*). Напис: Історія мистецтва, (*нижче в дужках* - навчальний посібник. *Спочатку було:*

«Загальна історія мистецтва», слово «Загальна» закреслено ймовірно автором... – В.Л.)

С. 2. – Частина перша. Зарубіжне мистецтво.

С. 3-4. – Вступна частина.

1. Про місце мистецтва в суспільному житті.
2. Про ідейність і партійність мистецтва.
3. Поняття реалізму.
4. Проблема художнього образу.
5. Про форму і зміст в мистецтві.
6. Види і жанри мистецтва. *(Вживає народно-декоративне мистецтво, окрім живопису, скульптури, архітектури, графіки...)*.
7. Короткий огляд змісту загальної історії мистецтва.

С. 5. – *(Відсутня, або помилка при нумерації...)*.

С. 6-7. – I. Мистецтво стародавнього сходу.

1. Вступ.
2. Мистецтво Єгипту. *(Був у Єгипті, демонстрував на лекціях власні прозїрки звідти...)*.
3. Мистецтво передньої Азії. *(Був в Індії...)*.

С. 7-15. – II. Мистецтво Античного суспільства.

1. Вступ.
2. Мистецтво Егейського світу. *(Був в Мікенах...)*.
3. Мистецтво стародавньої Греції. *(Був...)*.
4. Мистецтво Риму. *(Був в Італії...)*.
  - а) мистецтво Етрурії; б) мистецтво Риму республіканського періоду; в) мистецтво ранньої Імперії; г) мистецтво Римської імперії II ст. до н.е.; *(далі йде «Ж», мало б «Д»...)*; ж) мистецтво римських провінцій; з) мистецтво періоду розкладу римської імперії; *(далі йде «Д»...)*; д) мистецтво грецьких північно-причорноморських поселень *(вживає Херсонез...)*.
5. Мистецтво Азії.
  - а) загальна характеристика; б) мистецтво Ірану; в) мистецтво Закавказзя *(пише ...зья, Арменія; далі «Ж», мало б «Д»...)*; ж) мистецтво стародавньої Індії.

С. 15-27. – III. Західно-європейське мистецтво раннього і класичного середньовіччя (IV – XV ст. н.е.).

1. Вступ.
2. Ранньо-християнський період.
  - а) мистецтво латинського Заходу в IV і V ст. *(вживає «латинський», є інформація про християнський храм...)*.
3. Візантійське мистецтво.
  - а) Перший період розквіту; б) Візантійське мистецтво VIII ст., в) Другий розквіт Візантійського мистецтва.
4. Західно-європейське мистецтво дороманського періоду.
  - а) мистецтво «варварів» (меровінги, лангобарди, сармофаги., Ірландія, Скандинавія), б) мистецтво Каролінгського періоду; в) мистецтво Італії періоду Каролінгів.

5. Мистецтво романського періоду.

а) Франція (*був...*); б) Італія; в) Німеччина.

6. Мистецтво готичного періоду.

а) готика у Франції; б) готика в Англії; в) готика в Німеччині; г) чехословацьке мистецтво періоду готики (*був...*).

7. Мистецтво країн зарубіжного Сходу.

а) мистецтво Арабського Халіфату; б) мистецтво Ірану; в) мистецтво Середньої Азії; г) Мистецтво Кавказу (*далі «Ж» виправлено на «Д», як і має бути...*), д) мистецтво Малої Азії і Османської імперії; ж) мистецтво середньовіччя в Індії, Індонезії і Індокитаю; з) мистецтво середньовіччя в Китаю, Кореї і Японії.

С. 27-32. – IV. Західно-європейське мистецтво епохи Відродження.

1. Вступ (*є цитата Енгельса...*).

2. Італійське мистецтво епохи Відродження.

а) мистецтво раннього Відродження в Італії (*на кватроченто бл. 2 ст. тексту...*); б) високе Відродження в Італії (*на чінквеченто бл. 2 ст. тексту...*); в) мистецтво епохи Відродження в інших країнах Західної Європи.

С. 32-36. – V. Західно-Європейське мистецтво XVII-XVIII ст.

1. Періодизація. Загальна характеристика.

2. Італійське мистецтво (*Караваджо...*).

3. Фламандське мистецтво (*Рубенс...*).

4. Голандське мистецтво (*Рембрант, плакав як розповідав...*).

5. Іспанське мистецтво (*Веласкес (з)...*).

6. Французьке мистецтво XVII ст.

7. Французьке мистецтво XVIII ст.

8. Італійське мистецтво XVIII ст.

9. Англійське мистецтво XVII-XVIII ст.

10. Мистецтво Німеччини і країн центральної Європи у XVIII ст.

С. 37-46. – VI. Мистецтво Європи і Америки XIX – XX ст. (*було написано епохи капіталізму – викреслив, від революції до революції...*).

1. Вступ (*є класики марксизму про організацію і розвиток нації...*).

2. Мистецтво перш.пол. XIX ст., від революції 1788 р. до революції 1848 р.

а) Франція; б) Іспанія (*Гойя...*); в) Англія; г) Німеччина.

3. Мистецтво др.пол. XIX ст., від революції 1848р. до поч.епохи імперіалізму.

а) Французьке мистецтво від 1848 р. до Паризької комуни 1871 р.; б) Німеччина; в) Англія; г) Мистецтво інших країн Європи і Америки.

4. Мистецтво Західної Європи і Америки в епоху імперіалізму.

а) мистецтво в період переходу до імперіалізму 1870 – 1880 рр. (*10 р., а 2 ст...*); б) Боротьба за реалізм в умовах імперіалізму. (*Другий раз згадав Леніна...*); в) мистецтво Заходу в епоху імперіалізму до 1917 р.; г) демократичне мистецтво Заходу в епоху імперіалізму (*є Ленін 3 раз., далі мало бути «Д», але в рукописі «Д» перекреслено і є цифра «5»...*).

5. Світове мистецтво після Великої Жовтневої соціалістичної революції. (*забув слово соц., вставив..; ще раз згаданий Ленін...*);



а) пануюче направлення буржуазного мистецтва (*є всі зміни...*); б) прогресивні, демократичні явища в західно-європейському і американському мистецтві; в) всесвітньо-історичне значення перемоги радянського народу у Великій вітчизняній війні і сучасне зарубіжне мистецтво (*є Пікассо, Леже, Матіс...*).

С. 47-51. – VII. Образотворче мистецтво соціалістичних країн. (*Було написано «країн народної демократії» - викреслено і написано « соц. країн»...*).

1. Вступ.

2. Польське мистецтво. (*Був у Польщі, Матейко...*).

3. Мистецтво Чехословачії. (*Був...*).

4. Мистецтво Болгарії. (*Був...*).

5. Мистецтво Угорщини. (*Був...*).

6. Румунське мистецтво. (*Був, написав книгу про мистецтво Румунії...*).

С. 52. – Частина друга. Вітчизняне мистецтво.

С. 53-55. – I. Древнеруське мистецтво.

1. Вступ. (*Переважає російське мистецтво...*).

2. Мистецтво Київської держави.

3. Мистецтво періоду феодальної роздрібленості (XII – сер. XIII ст.).

4. Мистецтво періоду феодальної роздрібленості і початку об'єднання руських земель навколо Москви (кінець XIII – перш.пол. XV ст.).

5. Мистецтво періоду організації російської централізованої держави (др.пол. XV – поч. XVI ст.).

6. Мистецтво XVI ст. (*Був у Росії, собор Василя Блаженого...*).

7. Мистецтво російської держави XVII ст. (*Кіжі...*).

С. 55-56. – II. Російське мистецтво XVIII ст.

1. Вступ.

2. Мистецтво перш.пол. XVIII ст.

3. Мистецтво др.пол. XVIII ст. (*Академія мистецтв., там вчився...*).

С. 57-59. – III. Російське мистецтво XIX ст.

1. Вступ.

2. Мистецтво перш.пол. XIX ст. (*Багато прізвищ: Брюлов, Мартос...*).

3. Мистецтво др.пол. XIX ст. (*Багато прізвищ художників з датами народження і смерті...*).

4. Мистецтво кінця XIX – поч. XX ст.

С. 60-73. – IV. Мистецтво народів СРСР дорадянського періоду. (*спочатку було: «...народів Росії...» - викреслено...*).

1. Вступ. (*Пропустив Молдавію...*)

2. Мистецтво України і Білорусії. (*Об'єднав...*).

а) Мистецтво стародавньої Русі (*є про спільну колиску., про позитив прийняття християнства...*);

б) мистецтво України епохи феодалізму (*замки., бароко...*);

в) українське мистецтво XIX ст. (*Т.Шевченка є 3 ілюстрації., викреслив: «Розквіт національного по формі і соціалістичного по змісту мистецтва в Радянській Україні» – не туди вписав?...*);

г) мистецтво Білорусії (*викреслив: «Розквіт мистецтва в Білорусії»...*).

3. Мистецтво народів Прибалтики.

а) Мистецтво Латвії в період феодалізму (*Був у Ризі...*);

б) мистецтво Естонії періоду феодалізму (*Був у Талліні..., викреслив розквіт...*);

в) мистецтво Латвії епохи феодалізму (*не Латвії, Литви, помилився..., був...*).

4. Мистецтво народів Закавказзя (*ззя...*).

а) Мистецтво Грузії епохи феодалізму;

б) мистецтво Вірменії в період феодалізму (*викреслив про бурхливий розвиток після встановлення рад. влади...*);

в) мистецтво Азербайджану періоду феодалізму (*викреслив про розквіт...*).

5. Мистецтво народів Середньої Азії.

а) Таджикицьке мистецтво епохи феодалізму (*викреслив про швидкий ріст...*);

б) Узбекицьке мистецтво епохи феодалізму (*Самарканд, Бухара..., викреслив про формування узбецької соціалістичної нації і ріст мистецтва...*);

в) Туркменське мистецтво епохи феодалізму (*викреслив про бурхливий розвиток...*);

г) Кіргізьке (*мав написати - Киргизьке...*) мистецтво епохи феодалізму (*далі «З», мало б бути «Д»...*);

з) Казахське мистецтво епохи феодалізму (*викреслив про формування казахської соц.нації і бурне піднесення нац.культури рад. Казахстану...*); (*далі «Ж», мало б бути «З»...*);

ж) заключення (*про СРСР і жовтневу революцію...*).

С. 74-86 – (*Сторінки відсутні, нема тексту... Мало б бути: V. Мистецтво радянського суспільства. Є на С. 99 у змісті...*).

1. Вступ.

2. Радянське мистецтво в роки іноземної воєнної інтервенції і громадянської війни (1917-1920).

3. Радянське мистецтво в роки побудови фундаменту соціалізму (1921-1932).

4. Радянське мистецтво в роки завершення будівництва соціалізму (1931-1941).

5. Радянське мистецтво в роки Великої Вітчизняної війни (1941-1945).

6. Радянське мистецтво в післявоєнний період (1945-1955).

7. Радянське мистецтво на новому етапі піднесення в період комуністичного будівництва. (*Таке закінчення дає можливість датувати рукопис від 1961 по 1981 рр...*)

С. 87-95 – Список ілюстрацій. (*Є 260 позицій..., з них по 1 Дюрер, Караваджо, Ель Греко..., по 2 Рафаель, Леонардо, Рубенс, Рембрант..., по 3 Мікельанджело, Рєпін, Шевченко... До українського мистецтва має відношення бл. 20 позицій, з них є близькі для Фітоля: Устиянович, Труш, Пстрак..., у списку є Рокуел Кент. До російського мистецтва є бл. 70 позицій*).

С. 96-99 – Зміст. Частина перша. Частина друга.

С. 99 – VI. Закінчення.

1. Список ілюстрацій.

2. Бібліографія. (*Нема...*).

### 3. Показчик імен. (Нема...).

Варто згадати, що у часи тоталітаризму будь-які прояви виокремлення українського мистецтва розцінювалися пильною системою як прояви націоналізму і жорстоко видалялися з неминучими наслідками для авторів. Тому Михайло Фіголь був особливо гордий тим, що увів у програму «Історія мистецтва» матеріали про Давній Галич, розширив тематику мистецтва Київської Русі, подбав про Шевченка-художника, додав ілюстрації художників Галичини ХІХ-поч.ХХ ст. тощо.

Слід зазначити, що Історію мистецтва на художньо-графічному факультеті у різні часи, окрім М.П.Фіголя, читали М.М. Якібчук, Л.В.Хом'як та автор цієї статті. Ще до прийняття Україною Незалежності, при розмовах з Михайлом Павловичем, висловлювалося побажання про ширше висвітлення українського мистецтва в контексті світового, аж до створення окремого курсу. Пропозиції щодо викладання історії українського мистецтва, як до прикладу, викладалося у Львові у ЛДПДМ (тепер Академія мистецтв), Фіголь підтримав з певною долею скепсису та іронії, але відправив на «благословення» такої ідеї до авторитетного професора Якіма Прохоровича Запаса, який власне й вів курс Історії українського мистецтва у Львові. Запаско ідею схвалив, уважно прочитав запропоновану програму, зауважень не зробив і підписався, що дає згоду і рекомендує публікувати.

Через певний час було розроблені відповідні програми і затверджені на рівні міністерства освіти України, де світове мистецтво читалося на трьох перших курсах інститутів, українське мистецтво читалося окремо на четвертому курсі, а сучасне світове – на п'ятому. Це дало можливість значно розширити вивчення українського мистецтва. До прикладу, якщо у посібнику Фіголя Шевченко-художник був представлений трьома ілюстраціями, то за новою програмою була можливість проаналізувати близько сотні творів Шевченка.

Після структурних змін в Інституті мистецтв Прикарпатського університету ім. В.Стефаніка, з приходом на завідування кафедрою професора, доктора мистецтвознавства М.Є.Станкевича українське мистецтво, на жаль, перестало читатися окремим курсом, розчинившись у світовому. При Фіголю, такого б не сталося. Про таких як Михайло Фіголь кажуть: «Він був людиною свого часу» – так кажуть про діячів радянського періоду наче виправдовуючи їх діяльність. Звичайно, Фіголь був людиною свого часу, але ще більше людиною княжої доби чи ренесансу, а ще більше Людиною майбутнього, бо увесь віддавав себе молоді, мистецтву, Батьківщині.

*В статтє проанализирована рукопись Михаила Фиголя учебного пособия «История искусства», который является неотъемлемой частью творческого наследия выдающегося художника, педагога, искусствоведа и общественного деятеля.*

**Ключевые слова:** Михаил Фиголь, история искусств, учебное пособие, рукопись.

*The article analyses manual of "History of art" text edition by MykhailoFigol, which is an integral part of creative legacy of prominent artist, pedagogue and public person.*

**Key words:** MykhailoFigol, history of arts, text edition, manual.

**Орест Макойда** ,  
кандидат мистецтвознавства,  
науковий працівник  
Інституту народознавства НАНУ,  
**м. Львів**

## **БІБЛІЙНА ТЕМАТИКА У ТВОРЧОСТІ ОСИПА СОРОХТЕЯ**

*Значна частина спадщини станіславівського художника Осипа Сорохтея присвячена біблійній тематиці. У цих творах митець шукав власну оригінальну манеру. Біблійні цикли виражають іконографічно-образну концепцію митця.*

**Ключові слова:** митець, біблійні цикли, страсний.

Впродовж століть у зображенні святих спостерігається суворе наслідування іконографічних традицій минулого. Політичні та естетичні пріоритети кожної епохи певним чином впливали на створення іконописного образу. Сьогодні ми захоплюємося зразками візантійського іконописного малярства, творами ренесансу та бароко, однак маловідомим залишається трактування біблійних сюжетів в добу різких політичних потрясінь та світоглядних змін початку ХХ століття. Адже у цьому періоді ламаються не тільки традиційні мистецькі устої, але усталені філософські та теологічні поняття.

Біблійні цикли Осипа Сорохтея спонукають істотно по-новому дивитися на життєвий та творчий шлях станіславівського майстра. Релігійні твори різко контрастують на загальному творчому тлі митця та займають виразне місце у його спадщині. Виконані у техніці графіки рисунки несуть експериментальний характер, вони допомагають розкрити складний духовний світ художника, висвітлюють його ставлення до людських цінностей.

Розробляючи біблійну тематику упродовж 1924-1935 років, митець проходить декілька етапів становлення, які якісно позначились на техніці рисунку. Цей процес пов'язаний з пошуком нових засобів виразності у графічній мові автора. Одночасно Сорохтей працює у портретному та пейзажному жанрах, творить серії робіт на соціально-побутові теми. Дякуючи комплексному підходу, твори сакрального змісту доповнюються новими вдалими прийомами, які переходять сюди з інших жанрових груп.

Осип Сорохтей не ставить перед собою мети поділу робіт на певні серії. Упродовж одинадцяти років ним створено близько 120 графічних рисунків на біблійні теми. Вивчаючи спадщину митця, відома дослідниця Олена Ріпка поділила їх на дві великі серії. До першої під назвою "Рисунки на біблійні теми" увійшли роботи, які втілювали старозавітні теми та деякі євангельські сюжети. В другу серію авторка ввела рисунки з втіленням страсної тематики і коротко назвала "Голгофа"[4, с.77]. Такий поділ можна назвати умовним, адже він розмежовує роботи лише за тематичною ознакою.

Перші спроби сакрального характеру Сорохтей робить у 1924 році, а саме з глибоко філософського сюжету – "Перед Пілатом" (13.07.1924). Робота є пробним ескізом теми, до якої автор буде повертатися ще нераз.

Найбільш продуктивним у створенні біблійних сюжетів виявився наступний 1925 рік, упродовж якого художник робить шістдесят два рисунки. Роботи цього періоду можна умовно поділити на три основні групи: до першої найчисельнішої відносяться твори з втіленням страсної тематики; у другій автор змальовує євангельські сцени з життя Ісуса Христа (до подій у Гетсиманському саду); третя найменша вміщує старозавітні сюжети – "Сотворення Адама" (22.08.1925), "Заборонений плід" (26.09.1925), "Вигнання з Раю" (03.10.1925) та інші. Стилiстично усі три групи подібні між собою композиційними схемами, характером виконання та технічними прийомами. Очевидно, що митець знаходиться під впливом класичного рисунку, особливо це помітно у третій групі. Усі персонажі тут чітко промальовані, автор тратить багато часу на світлотіньове опрацювання фігур. Композиція збалансована, чітка та витримана, навіть у багатофігурних сценах.

Твори першого циклу (1924-1925-і рр.) втілюють світоглядну концепцію автора, яка чіткіше виявиться у 1930-х роках. Її суть полягає у сприйнятті людського життя як складного випробування. Влучну характеристику цим роботам дала Олена Ріпко: *"...У них через гостро-драматичну інтонацію, в якій пізнаємо духовний щем майстрів пізнього Відродження на зламі маньєризму, коли зникла ренесансна гармонія людської свідомості й всесвіту, через приголомшливий, майже тінторетівський темперамент проростає тяжіння до мужньої мудрості Рембранта"*[5, с.126]. Дослідниця не має на увазі наслідування Сорохтеєм стилістики майстрів минулого. Вона вказує на те, що художник цілком органічно поривається до бентежної духовності цих титанів мистецтва. У рисунках з старозавітними сюжетами автор прагне розкрити ідею боротьби добра зі злом, а також загострює тему зради та братовбивства. У цьому сенсі своєрідною є робота "Убивство Авеля" (10.10.1925). Її складна композиція представляє усталену сцену в незвичному динамічному ракурсі. У сюжеті показано перший конфлікт суспільства, людську заздрість, вбивство невинної жертви. Більшість робіт з першого циклу художник виконує олівцем, однак твори не є ескізними інтерпретаціями. Невеликі за розмірами динамічні рисунки майже завжди сприймаються як викінчені графічні твори.

З 1926 по 1930 рр. Осип Сорохтей оминає релігійну тематику і тільки під кінець 1930 р. знову повертається до неї, продовжуючи тему рисунками Страстей Христових. Загалом митець робить вісімнадцять графічних робіт, у яких змальовано дорогу Христа на Голгофу.

Наступний річний відтинок майстер повністю присвячує роботі над страсною тематикою: створює близько тридцяти рисунків, які завершуються пастельним твором "Зняття з хреста" (1931). Страсті Христові 1930-1931 рр. можна поділити на дві умовні групи – це рисунки з білим та чорним тлом. У цих серіях художник рідше повертається до дублювання сюжету. Певний

досвід і високий рівень виконання допомагають йому з першого разу розробляти довершені композиції. Тільки окремі найцікавіші сцени він повторює, експериментуючи з компонованням. Однак, як у першотворі, так і в наступних варіантах композиція залишається бездоганною.

Безперечним є факт, що Сорохтей черпав натхнення у художників доби ренесансу та бароко. Цю майже непомітну схожість з роботами видатних майстрів можна прослідкувати тільки при детальному співставленні, наприклад, у рисунку другого циклу – “Тайна вечеря”. Зберігаючи одну і ту саму діагональну композицію, автор робить декілька варіантів одного сюжету. Кожен наступний прототип базується на зміні точки зору, яка рухається по колу відносно стола – центру композиції. Подібність такого компоновання знаходимо в італійського живописця другої половини XVI ст. Тінторетто, зокрема, у його найчисельнішому сюжеті – “Тайній вечері”. Діагональна композиція присутня майже у всіх однойменних творах майстра [1, с.96-97], однак робота Сорохтея за своєю структурою наближається до твору Тінторетто з церкви Сан Джорджо Маджоре (1592-1594 рр.).

Біблійний цикл (1930-1931 рр.) сприймається як відхід від традицій та канонів змалювання Страстей Христових. Тому його найкраще відслідковувати за ознаками відмінних, аніж спільних рис. До нетрадиційного трактування тематики Страстей свого часу зверталось багато митців, серед них була й добра знайома художника – Олена Кульчицька. Художня мова страсних робіт авторки підпорядковується вимогам стилю українського модерну, який спонукав митців до пошуку людської особистості у релігійних канонічних сюжетах. Дослідниця творчості О. Кульчицької Л. Кость вважає, що її цикл, це новий погляд на релігійну тематику, відхід від стереотипів у тлумаченні канонічних сцен, який відкрив дорогу малярству глибоко індивідуальному та філософському [2, с.114].

У своїй творчості Сорохтей не обмежував себе конкретною кількістю, він працював до повного вичерпання власних ідей та можливостей. Художник часто використовує психологічний прийом, протиставляючи образ Христа безликому й брутальному натовпу. Зловісну юрбу він наділяє однотипним викривленням від злоби обличчям. Особливо виразно це спостерігається у творі “Христос перед Пілатом”, де обличчя первосвящеників та фарисеїв уніфікуються в один, викривлений від злоби відштовхуючий лик. Постать Христа завжди чітко виділяється серед інших типажів. Виняткової виразності вона набуває у роботах з чорним тлом. Тонко загостреною білою крейдою художник вміло окреслює типажі страсних сцен. Складається враження, що фігурки на чорному тлі підсвічені тьмяним місячним світлом. Композиція фрагментарна, її центральну частину майже завжди займає постать Спасителя. Відхід від традиції виявляє себе також у наповненні сцен психологічним підтекстом. Тому прочитання Євангелії у Сорохтея носить двоякий зміст: біблійні події відбувалися дві тисячі років тому, однак художник свідомо переносить їх у свої дні.

Митець працював майже виключно в графічних техніках акварелі, пастелі, рисунка олівцем і тушшю. Однак у 1995 р. було віднайдено одну з

небагатьох робіт, виконаних технікою олійного живопису – твір “Зняття з хреста” (1935р). Полотно монументального характеру вражає своїм розмахом і новизною художньо-образного виразу. Розробляючи тему Страстей Господніх, художник неодноразово звертається до сюжету “Зняття з хреста”. Перший відомий рисунок згаданого сюжету олівцем з’являється у 1925 році. Прототипом олійного твору є однойменна кольорова пастель, виконана автором 1931 року<sup>39</sup>. Тим самим роком датовані два начерки олівцем. Переглядаючи каталогізовану частину спадщини художника, стає зрозумілим, що олійний твір “Зняття з хреста” є кульмінаційною та однією з останніх робіт Сорохтея на релігійну тематику.

“Зняття з хреста” створено, ймовірно на замовлення єпископа Григорія Хомишина для Станіславівської духовної семінарії. Перше місцезнаходження роботи точно не встановлено, можливо вона була призначена для невеликої каплиці, що знаходилась у приміщенні семінарії. У 1946 р., коли греко-католицький собор переосвячується у православний, “Зняття з хреста” помістили в інтер’єрі храму. Даний твір помітили станіславівські художники Михайло Зорій та Денис Іванців, старші майстри, які особисто знали художника. За їхніми свідченнями, полотно знаходилось на одному з бічних віктарів. В останні десятиліття робота була прилаштована на бічній стіні хрещальні, а тому залишалась поза полем зору для більшості відвідувачів кафедрального собору.

Сюжет “Зняття з хреста” є одним з найскладніших і найдинамічніших у циклі Господніх Страстей. Знаючи прискіпливий характер автора, можна припустити, що перед тим, як приступати до виконання замовлення, він детально розглядав взірці світового мистецтва, які найдосконаліше відтворилидану тему. Сорохтею були знайомі класичні зразки іконографії “Зняття з хреста”, однак найближчими для порівняння є твори доби Бароко з домінуючою вертикальною композицією. Говорити про спільні риси можна лише в непрямому значенні. Це скоріше інспірації автора, нав’язані майстрами давніх епох. У його роботі можна віднайти експресивну динаміку Фйорентіно, композиційну модель Тінторето, контрастну світлотіньову гру Рубенса. Однак не менш близькою для Сорохтея була й українська іконописна традиція.

В Україні початки іконографії Страстей Христових сягають XV ст., найчастіше її зображали в настінних іконах та іконостасах. На початку XVII ст. в іконостасі між празниковим і ярусом пророків з’являється “Страсний ряд”, на якому послідовно зображувались сцени Хресної дороги (П’ятницький іконостас, м. Львів). У більшості випадків сюжет “Зняття з хреста” замикав або був передостанньою роботою Страсного ряду, після чого йшла сцена “Оплакування Христа”. Пізніше Страсний ряд зникає з іконостасу, трансформуючись у настінну, так звану “кальварію”. Вона

---

<sup>39</sup> Перебувала у власності родини художника. Вперше роздрукована в часописі “Україна”. – 1988. – №10.

складається з численних зображень Хресної дороги, які і дотепер зустрічаються у церковному інтер'єрі. Мальована або друкована на папері “кальварія” була досить поширена за життя Осипа Сорохтея. У народному церковному малярстві Прикарпаття були також розповсюджені великі полотнища, розкреслені на окремі сюжети, які гуртувалися довкола центральної композиції “Розп'яття” [3, с.110].

Перш ніж аналізувати полотно “Зняття з хреста” (1935), варто звернутися до кольорової пастелі 1931 року. Враження і напруга, які помітні у графіці, вкрай загострюються саме в пастельній композиції “Зняття з хреста”. Основним настроєвим каталізатором виступає містично осмислений колір та експресивно вирішена композиція. Момент зняття з хреста “упокоєного” і ніби надломленого тіла Ісуса вихоплено з темряви примарними жовтими променями ліхтаря – це емоційно-психологічний епілог драми, що невідворотно наростала в олівцевих начерках початку 1930-х років.

Композиційне вирішення пастелі лягло в основу олійної роботи. Аналізуючи цей твір, помічаємо послаблення драматичної напруги, яка присутня в пастельному ескізі. Осип Сорохтей звертається до дещо іншої манери олійного живопису. Великий формат й інтер'єрне призначення спонукають художника шукати компроміс між канонічною іконописною традицією і власним досвідом внутрішнього переосмислення теми “Страстей”.

Сюжет композиції зберігає усталену манеру зображення. Серед біблійних персонажів чітко вирізняються образи апостолів Івана, Петра і радника з Ариматеї Йосипа, які з прикладених до хреста драбин, підтримують мертве тіло Ісуса. Вгорі над хрестом – невідомий персонаж з ліхтарем. З правого боку видніється чоловіча фігура, якої немає в пастельному ескізі. Поява невідомих персонажів викликана не тільки прагненням замкнути композицію. Зокрема, образ чоловіка з ліхтарем має смислове навантаження, адже ліхтар у християнському вченні здавна вважається символом віри і Христової науки. У персонажі з ліхтарем впізнається подібність з реальною особою владики Григорія Хомишина, який очолював Станіславівську єпархію в 1901-1945 роках.

“Зняття з хреста” Сорохтея важко співвідноситься з бароковим інтер'єром, тому не дивно, що робота не знайшла призначення в приміщенні колишнього єзуїтського костелу. Її стилістика відповідала своєму часу, тобто течії конструктивізму в мистецтві початку ХХ ст., яка швидко сформувалася в період міжвоєнного двадцятиліття. Конструктивізм, поряд з більш локалізованими напрямками тогочасної художньої ідеології – експресіонізмом, кубізмом, футуризмом та іншими, став тлом епохи, на якому Осип Сорохтей зумів відстояти власну індивідуальну мистецьку позицію. Звідси пошуки, втілювані ним через посередництво християнської тематики, відбуваються зовсім в інших напрямках ніж ті, в яких практикували сучасники Сорохтея: творення “нового монументалізму” школою Михайла Бойчука; псевдо-академізм церковного малярства Антіна



Монастирського; “галицько-візантійський стиль” Павла Ковжуна і Михайла Осінчука.

Сьогодні робота Осипа Сорохтея "Зняття з хреста" повинна врешті увійти до спадщини українського та світового мистецтва ХХ ст., як приклад глибокого духовно-інтелектуального переживання і пошуків вічних істин людського життя.

Біблійні цикли Осипа Сорохтея становлять основну, домінуючу жанрову та сюжетно-тематичну групу. Це найвиразніша частина творчого доробку художника, яка має пошуково-експериментальний характер. Графічні твори на біблійні теми відкривають складний духовний світ автора, його пошуки, сумніви та переживання. Вони вирізняються особливою емоційністю та експресією. Іконографічно-образна концепція митця полягає у відході від традицій і канонів у змалюванні біблійних сюжетів.

#### Література:

1. Арган Дж.К. История итальянского искусства : в 2 т. / Дж.К. Арган; [перевод с ит.] – М.: Радуга, 1990. — Т.2. – 1990. – 375с., ил.
2. Кость Л. Цикл “Страсті Христові” Олени Кульчицької як явище українського модерну / Л. Кость // Літопис Національного музею у Львові. – Львів, 2001. – 2 (7). – С. 112-114.
3. Мельник В. “Зняття з хреста” О.Сорохтея / Віктор Мельник // Дзвін. – 1997. – №10. – С.110-112.
4. Ріпко О. Бентежний дух Осипа Сорохтея / Олена Ріпко // Жовтень. – 1986. – №10. – С. 73-84.
5. Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. / Олена Ріпко – Львів.: Каменяр, 1996. – 285с., іл.

*Значительная часть наследия станиславовского художника Осипа Сорохтея посвящена библейской тематике. В этих произведениях художник искал собственную оригинальную манеру. Библейские циклы выражают иконографически-образную концепцию художника.*

**Ключевые слова:** *художник, библейские циклы, страстной.*

*Quite significant part of Stanislaw painter Osyp Sorokhtey's heritage has been devoted to Biblical themes. In such creations the artist tried to find his own original manner. Osyp Sorokhtey's Biblical cycles express an original iconographic imaginative conception by the artist.*

**Key words:** *artist, biblical cycles, passionate.*

**Уляна Мельник,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри дизайну і теорії мистецтва  
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника»,  
**м.Івано-Франківськ**  
**Володимир Шпільчак,**  
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри  
дизайну і теорії мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський  
національний університет імені Василя Стефаника»,  
**м.Івано-Франківськ**

## **ВОРОХТА ЯК ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ЦЕНТР, ЯК ВАЖЛИВЕ МІСЦЕ ПРОХОДЖЕННЯ ПРАКТИК СТУДЕНТАМИ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВ**

*У статті розглядаються питання організації пленерної і педагогічної практик студентів художньо-графічного факультету у Ворохті. Акцентовується увага на ролі професора М. Фіголя у формуванні традицій, закладенні підвалин розвитку спеціальності художник-педагог.*

**Ключові слова:** Ворохта, пленерна практика, мистецтво.

Від початку відкриття 1981 року в Івано-Франківському педагогічному інституті ім. В. Стефаника спеціальності «Вчитель образотворчого мистецтва, креслення і художньої праці» розпочинається історія підготовки мистецьких кадрів, в процесі якої студенти проходили пленерну і педагогічну практику у смт. Ворохта. Ініціатива створення цієї спеціальності належала заслуженому художнику України, кандидату мистецтвознавства (з 1998р. – доктор мистецтвознавства) Михайлу Фіголю. Він проявив себе як «живописець, графік, мистецтвознавець, громадський діяч і був ініціатором формування місцевої школи художньої педагогіки» [1, с.69]. У педагогічному інституті М.Фіголь почав працювати з 1964 року [6, с. 36]. Викладав історію мистецтва і образотворче мистецтво. Йому вдавалось активно поєднувати мистецьку, наукову і педагогічну діяльність.

М. Фіголь майже щороку приїжджав у Ворохту на пленер. Понад 100 живописних і графічних робіт з ворохтянськими краєвидами представлені у каталогах митця [5;8]. У творчому доробку цього відомого і плідного художника пейзажні мотиви, зокрема карпатські, займали вагоме місце. Пейзажі М. Фіголя часто виставлялися на обласних виставках і сьогодні знаходяться у музейних і приватних колекціях пошанувувачів творчості цього митця [6].

Інтерес М.Фіголя та інших прикарпатських художників до Ворохти є не випадковим. Ще на початку ХХ століття це карпатське містечко стає модним курортом і з цього часу постійно притягує до себе митців, які тут

працювали і відпочивали. Цей чарівний куточок Карпат був цікавий і для відомих митців і для початкуючих художників, оскільки тут можна було знайти багато сюжетів для майбутніх полотен, а також комфортно відпочити. У Ворохті ще у 1920-30-х роках ХХ ст. часто проходили різноманітні конференції, зібрання. Сюди приїжджали відомі громадські, політичні діячі, зокрема Є. Коновалець, А. Мельник [ 9].

Виїзди митців на пленер для відтворення національних пейзажних мотивів стали популярними ще у ХІХ ст. Зокрема у Краківській академії мистецтв цей напрям був важливою частиною фахової підготовки митця [ 7]. Дослідники цієї мистецької школи зазначають, що «постійно змінене у різній погоді освітлення, колористичні ефекти, викликані рефlekсами неба, дають безліч можливостей, без яких не може бути мови про комплексну науку» [4,с.15]. Безперечно методичні підходи Краківської академії мали вплив на митців Прикарпаття. Можна виділити кілька місць в Карпатах, які найчастіше відвідували і краєвиди яких змальовували художники. Це с. Космач, с. Криворівня, с. Дземброня поблизу м. Верховини, м. Косів, смт. Ворохта.

У 1920-х роках у Ворохту неодноразово приїжджав відомий митець Олекса Новаківський з учнями. Часто сюди навідувалися представники цієї школи Е. Козак, М. Мороз ( з 1926 року основним місцем для пленерних студій школи О. Новаківського стало с. Космач). В каталогах виставок є роботи виконані цими художниками у Ворохті.

Після Другої світової війни нове покоління художників приїжджає малювати ворохтянські краєвиди. У 1960-70-х. роках сюди часто навідувалися Микола Більчук, Микола Варення, Опанас Заливаха, Олександр Коровай, Петро Кулик, Михайло Фіголь та ін.[17]. Михайло Фіголь зупинявся у цей період у хаті Мочерняків поблизу старої церкви. У 1970-80-ті роки у Ворохту регулярно приїжджав на пленер народний художник України Володимир Патик. Пейзажі цього майстра пензля знаходяться у багатьох музеях і приватних колекціях [10]. Зупинявся він у садибі Польових. Багато ворохтянських краєвидів відтворив відомий митець з Івано-Франківська Олександр Шиванюк – один з кращих майстрів карпатського реалістичного пейзажу.

У 1970-х роках архітектуру містечка і зокрема церкву Різдва Богородиці вивчали доктор мистецтвознавства відомий фахівець в галузі історії архітектури, киянин Григорій Логвин і архітектор-реставратор, професор архітектурного факультету Івано-Франківського університету права ім. Д. Галицького Зеновій Соколовський, зокрема, останній виконав ряд графічних робіт. Графічні замальовки, ескізи на тему карпатської архітектури виконував також архітектор-графік з Івано-Франківська Олег Козак. Роботи О. Козака і З. Соколовського неодноразово експонувалися на обласних виставках. В останні десятиліття у Ворохті проходило кілька пленерів професійних художників.

Продовжуючи традицію прикарпатських митців, Михайло Фіголь запланував у Ворохті сформувані центр проходження літньої пленерної

практики. Тут знаходилась невелика спортивно-відпочинкова база (два будинки) педагогічного інституту. Цю базу передали під опіку М. Фіголя. Її підремонтували і з 1982р. саме тут щоліта почали проводити пленерну практику майбутні художники-педагоги.

У 1983 році була створена кафедра образотворчого мистецтва, креслення і художньої праці. Її завідувачем став заслужений художник України, кандидат мистецтвознавства М. Фіголь. Він був людиною харизматичною, активною, відомим митцем в Україні [15, с.213]. Роль Михайла Павловича в організації навчального процесу, формуванні традицій неоцінима. Багато було зроблено на ентузіазмі і всупереч обставинам, які не завжди сприяли успішному розвитку мистецької спеціальності в педагогічному інституті. У 1987 році відкрито художньо-графічний факультет, що стало новим імпульсом для розвитку. Збільшилась кількість студентів. Сформувався колектив викладачів, основу якого склали випускники львівських мистецьких закладів. Уже з перших років існування було взято напрям на підготовку студентів на підґрунті глибоких національних традицій [12].

В перші роки керівництво організацією пленерної практики брав на себе М.Фіголь. Він також запрошував когось з молодих викладачів. Цікаво проходили огляди живописних робіт. Викладачі надавали індивідуальні консультації студентам, показували свої ескізи, полотна. Михайло Павлович майже кожного дня малював новий етюд. В основному карпатські пейзажі. Пізніше в майстерні він довершував їх і студенти мали можливість побачити їх на виставках. Крім фахових порад, підказок М. Фіголь приділяв багато уваги вихованню майбутніх художників-педагогів. На базу приїжджали цікаві художники, мистецтвознавці і молоді викладачі, студенти мали можливість з ними спілкуватись, послухати у невимушеній атмосфері.

Згадуючи цей період, доцент В.Шпільчак вказує, що ворохтянську базу відвідувало багато цікавих людей, митців, науковців. Саме тоді вперше відбулася зустріч з Михайлом Станкевичем. Це було в липні 1986 року. Крім М.Фіголя, керівника практики, на базі перебував разом зі мною викладач живопису Володимир Сірко. Кімната-майстерня Михайла Павловича знаходилась на другому поверсі спального корпусу. М.Станкевич разом з дружиною були у Ворохті проїздом, а далі планували їхати у Верховину і Косів. Довше збирались зупинитись у Косові. М.Фіголь зустрів подружжя Станкевичів як давніх знайомих. Нам відрекомендував Михайла Євстаховича як одного з провідних мистецтвознавців Львова. Відчувалось, що між ними давні приязні стосунки. Перше враження від знайомства з Станкевичем: невисокого зросту мужчина з проникливим поглядом, енергійний і приязний у товаристві. За невимушеною розмовою у кімнаті Михайла Павловича за столом з кавою і бутербродами обговорювалось мистецьке життя Львова, особисті творчі плани. Емоцій в спілкуванні додала тема давнього Галича. Вона була важливою для Фіголя. М.Станкевич переконував у необхідності опрацювання матеріалів і виданні об'ємної наукової праці, пропонував підтримку в цьому питанні. Книга, про яку тоді йшлося, вийшла у

видавництві «Мистецтво» у 1997 році [13]. Найчастіше базу у Ворохті тоді відвідували викладачі Б.Бойчук, В.Сірко, М. Павлюк. Пізніше до керування практикою долучились П. Прокопів, Б. Бринський, М. Канюс, В. Сандюк та ін.

Студентка першого випуску художників-педагогів, а згодом викладач кафедри образотворчого мистецтва Людмила Маслій згадувала, що крім М. Фіголя пленерною практикою в перші роки початку керували також викладачі: Геннадій Марченко, Борис Щебряков, Василь Вільшук (згадані педагоги працювали в інституті короткий період). Вона з теплотою говорила про невимушену творчу атмосферу, ближче пізнання художників-професіоналів, ознайомлення з їхнім досвідом, про розмови біля ватри...[14].

Доцент кафедри образотворчого мистецтва П. Кузенко зазначав, що в період проходження пленерної практики студентом мав можливість ближче познайомитись з Михайлом Павловичем. Він був з однієї сторони дуже простою людиною у спілкуванні, а з іншої відчувалося що перед вами непересічна особистість, митець, науковець з великими планами. М. Фіголь приділяв увагу формуванню громадянської позиції студентів. Говорив студентам: « .. замало просто навчитись малювати, треба стати порядною людиною». В процесі спілкування у невимушеній атмосфері любив М. Фіголь також жартувати. Пригадується як він казав, що треба любити мистецтво в собі, а не себе в мистецтві. Одному із студентів, який повільно працював, і не зумів за день закінчити етюд він пригадав вислів Делакруа, що художник має встигнути намалювати портрет поки людина падає з другого поверху...

Доцент Чмелик І.В. відзначає, що пленерна практика не тільки сприяла всебічному розвитку студента, а й «націлювала їх на глибоке вивчення та збереження регіональної культури»[ 14, с.287 ]

Доцент Хомин В.М відзначає важливу роль в організації пленерної практики професора М.Фіголя і те що вона сприяла професійному зростанню студентів. Він пригадує, що в сонячні дні Михайло Павлович любив ходити по території бази босим. Студентам пояснював, що так він отримує енергію від землі...

З 1992-го року щоліта на базу у Ворохті приїжджав народний художник України Зеновій Кецало зі Львова – графік, живописець. Тут він в основному працював над живописними етюдами. Понад 20 робіт були представлені на виставках і зафіксовані в каталогах [ 14 ].

Ряд пейзажів виконав у Ворохті Заслужений діяч мистецтв Богдан Бойчук [ 2 ]. З 1992 року регулярно на пленер у Ворохту приїжджав Заслужений діяч мистецтв Петро Прокопів. Більшість виконаних тут робіт присвячені темі карпатського пейзажу. У П.Прокопіва понад 100 робіт виконані у Ворохті і у них змальовані різноманітні куточки цього містечка [ 11].

Ряд пейзажів створених у Ворохті представляли на виставках художники з Івано-Франківська Богдан Бринський, Микола Павлюк,

заслужений художник Володимир Сандюк та заслужений художник Василь Красьоха [6]. Працювали також у Ворохті Григорій Михнюк, Ярослав Соколан, Олесь Фіголь, Василь Хомин та ін.

З 1985 року у Ворохті на базі місцевої середньої школи проходить педагогічна практика майбутніх вчителів образотворчого мистецтва. Необхідно зазначити, що у 1980-х роках існувала проблема підбору шкіл з належними умовами і відповідним рівнем викладання образотворчого мистецтва для проходження практики. В Івано-Франківській області тільки десять учителів мали вищу спеціальну освіту. А в Україні в цей період діяли три художньо-графічні факультети: в Одесі, Івано-Франківську і в Кривому Розі [ 3 ].

У Ворохті була школа з поглибленим вивченням образотворчого мистецтва. У ній регулярно проводились обласні семінари художників-педагогів. Працював у ній вчитель-методист Антон Шпільчак - відкрита творча особистість. Студенти багато могли почерпнути у досвідченого педагога. Працюючи вчителем образотворчого мистецтва у місцевій школі, Антон Васильович малював і регулярно виставляв свої роботи на виставках. У 1998 і 2016 рр. роках А. Шпільчак організував персональні виставки в обласному центрі. Основний мотив майстра – карпатські пейзажі, архітектура рідного містечка. У Ворохті він спілкувався з багатьма художниками, які приїжджали сюди за новими темами, враженнями для своїх робіт. Він із захопленням розказує про спільні етюди з Михайлом Фіголем, львівськими живописцями Володимиром Патиком, Зеновієм Кецалом та ін. Як він зазначає, невимушене спілкування на природі під час етюдів вплинуло на його творчість. Свою любов до мистецтва, захоплення красою природи, він передавав учням і студентам-практикантам [ 16 ].

З 1993 року педагогічну практику студенти проходили виключно в Івано-Франківську і виїзди у ворохтянську школу припинились. Пленерна і педагогічна практики у Ворохті відіграла важливу роль у фаховій підготовці художника-педагога. Ворохтянська база Прикарпатського університету стала важливим етнокультурним центром з своїми традиціями. Вони в основному були закладені професором, доктором мистецтвознавства М.Фіголем. Слід зазначити, що сьогодні умови на базі у Ворохті не в повній мірі відповідають сучасним вимогам. Для подальшого розвитку необхідно її модернізувати, враховуючи соціокультурні зміни у суспільстві.

#### Література:

1. Антонович Є. А. Діяльність професора М. Фіголя в контексті формування івано-франківської школи художньої педагогіки / Є. А. Антонович, В. А. Шпільчак // Матеріали міжнародної наук.-практичної конференції «М. Фіголь: життя і творчість» – Ів.-Франківськ: Плай, 2007. – С.69-73.
2. Бойчук Б. Живопис. – Івано-Франківськ, 2004, – 24с.
3. Гнатюк М. В. Художня освіта на Прикарпатті в другій половині ХХ ст. / М.В.Гнатюк // Матеріали всеукраїнської наук.-практичної конференції «Мистецька освіта: минуле, сучасне, майбутнє (до 30-річчя кафедри образотворчого мистецтва ім. М. Фіголя) –Ів.-Франківськ, 2013. – С.27-35.

4. Денисюк О. Ю. Краківська академія мистецтв у контексті україно-польських взаємин у 20-30-х роках ХХ століття: монографія / О.Денисюк. – К.: НАКККіМ, 2010. – 184с.
5. Івано-Франківський художній музей : Альбом / Авт. упорядник М. М. Якібчук – К.: Мистецтво, 1989, – 128с.
6. Коваль І. Михайло Фіголь (спроба наукового та мистецького портрета) / І.Коваль, Ю.Совтус – Галич: Інф.-видавничий відділ «Давній Галич», 2004.- 127 с.
7. Лужний Т. Пленерна практика у Краківській академії мистецтв / Т. Лужний // Матеріали всеукраїнської наук.-практичної конференції «Мистецька освіта: минуле, сучасне, майбутнє (до 30-річчя кафедри образотворчого мистецтва ім. М.Фіголя) – Ів.-Франківськ, 2013. – С.157-161.
8. Начерки Михайла Фіголя / Авт. упорядник В.Лукань. – Івано-Франківськ: Гостинець, 2007, –120с.
9. Нагірний М. Ворохта в персоналіях: С. Федак, С. Салик та інші. [Текст] / М. Нагірний . – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2006. – 15 с.
10. Патик В. Живопис, графіка. – Львів-Київ: Оранта, 2005, –136с.
11. Прокопів П. Каталог: малярство, графіка, монументальне мистецтво, іконопис. – Івано-Франківськ, 2007, – 48с.
12. Типчук В. М. Наукові та творчі здобутки кафедри образотворчого мистецтва ім. Михайла Фіголя / В.М.Типчук // Матеріали всеукраїнської наук.-практичної конференції «Мистецька освіта: минуле, сучасне, майбутнє ( до 30-річчя кафедри образотворчого мистецтва ім. М. Фіголя) –Ів.-Франківськ, 2013. – С.260-265.
13. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича / М.Фіголь.– К.:Мистецтво, 1997. – 224 с.
14. Чмелик І. Вивчення та збереження етно-культурної спадщини карпатського регіону шляхом пленерних студій студентів і викладачів інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника / І. В. Чмелик //Матеріали всеукраїнської наук.-практичної конференції «Мистецька освіта: минуле, сучасне, майбутнє ( до 30-річчя кафедри образотворчого мистецтва ім. М. Фіголя) –Ів.-Франківськ, 2013. – С.281-288.
15. Шпільчак В.А Станиславів-Івано-Франківськ: місто давнє і сучасне / В.Шпільчак, З.Соколовський, М.Головатий. – Львів: Світ, 2011. –298с.
16. Шпільчак У.В. Антон Шпільчак –художник-педагог/ У. Шпільчак // Краєзнавець Прикарпаття. – 2012, – №19, – С.67.
17. Шпільчак У.В. Ворохта мистецька / У. В. Шпільчак // Краєзнавець Прикарпаття. – 2009, – №13, – С.29-31.

*В статті розглядаються питання організації пленерної та педагогічної практики студентів художественно-графічного факультета в Ворохті. Акцентируються увагу на ролі професора М. Фіголя в формуванні традицій, закладке основ розвитку спеціальності художник-педагог.*

**Ключевые слова:** Ворохта, пленерная практика, искусство.

*The article deals with the organization of the plenary and pedagogical practice of students of the graphic arts faculty in Vorokhta. The emphasis is on the role of Professor M. Figol in shaping the traditions, laying the foundations for the development of the specialty artist-teacher.*

**Key words:** Vorokhta, plenary practice, art.

**Марта Осадца,**  
асистент кафедри образотворчого і декоративно-  
прикладного мистецтва та реставрації  
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника»,  
м. Івано-Франківськ

## **МІСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ФІГОЛЯ: ТЕМАТИКА, ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ**

*У статті аналізується творчий доробок художника, педагога, мистецтвознавця Михайла Фіголя. Увага зосереджується на міських краєвидах митця у царині живопису та графіки. Виявляються стилістичні засади художньої творчості, особливості композиційної побудови, засоби художньої виразності і тематична спрямованість міських пейзажів живописця.*

**Ключові слова:** міський пейзаж, живопис, Івано-Франківщина.

Мистецька постать професора, доктора мистецтвознавства, Заслуженого художника України Михайла Павловича Фіголя (1927–1999) посідає вагомий роль у культурно-мистецькому житті Прикарпаття ХХ століття. Домінантна роль у багатогранному доробку митця відведена пейзажу. Тематика пейзажного малярства М. Фіголя вирізняється вельми широким розмаїттям, серед якого пріоритетною темою є карпатські пейзажі, архітектурні краєвиди закордонних міст, зображення старожитностей Стародавнього Галича.

Творча спадщина Михайла Фіголя належним чином висвітлена у мистецтвознавчих дослідженнях О. Федорука, Р. Дреботюка, І. Ковалю, І. Чмелик. Цінну джерельну базу становлять альбоми графічних зарисовок архітектурних краєвидів М. Фіголя, опрацьовані мистецтвознавцем В. Луканем – «Начерки Михайла Фіголя» (2007) [2], «Начерки (із мистецької спадщини Михайла Фіголя)» (2007) [3].

Творчий доробок М. Фіголя у царині міського пейзажу засвідчує поетапну еволюцію творчого методу живописця. Архітектурні краєвиди 1950–60-х рр. періоду навчання в Інституті живопису, скульптури й архітектури імені І. Рєпіна Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі (1955–1961) характеризуються академічним підходом до вирішення образу, достовірним наслідуванням натурного мотиву – «Ленінград. Набережна Неви» (1956), «Ленінград. На кладовищі» (1957), «Над Невою» (1959), «Ісакіївський собор» (1959), «Ленінград. Вид на Фінську затоку» (1960), «Ленінград. Петропавлівська фортеця» (1960), «Ленінград. Набережна Неви» (1960). Ці етюди демонструють схильність автора до колористичного нюансування й відтворення тонких колірних градацій сріблясто-блакитних барв повітряного середовища.

Умовність моделювання форми з її символічним звучанням характеризує архітектурні пейзажі 1970–80-х рр. Михайла Фіголя. Зміну



стилістичних уподобань автора стверджують формальні пошуки художнього вислову, що кардинально відрізняються від засад документального академічного малярства попередніх десятиліть. Як відзначає мистецтвознавець Р. Дреботюк, своєрідне сприйняття дійсності, філософське осмислення митцем побаченого призводять до образних узагальнень і монументальності натури. Полотнам М. Фіголя характерні чітко виражена конструктивність, декоративність [5, с. 1].

Вагомий пласт з-поміж міських пейзажів Михайла Фіголя становлять ґрунтовно осмислені зображення історико-архітектурних та археологічних пам'яток періоду Княжої доби. Захоплення старожитностями Стародавнього Галича, поглиблений аналіз історичної спадщини втілений крізь призму історичних пам'яток – «Княжа гора в Крилосі» (1979), «Церква св. Пантелеймона в Галичі» (1981) – образів, які набувають дедалі більшої умовності й лаконічності та глибокого символічного осмислення. Живописець відтворює спокій і монолітність найдавніших споруд княжого Галича у нерозривному взаємозв'язку з навколишнім пейзажним оточенням.

Митець, як справжній поціновувач і дослідник історії та культури Галича, прагнув у своїх творах зберегти й зафіксувати самотність галицької архітектурної школи. Цьому також передували живописні цикли, що відтворюють монументальну велич Новгород, Загорська, Суздаля, Володимира [1, с. 42] («Новгород. Церква Успення на Торжку» (1960), «Монастир у Суздалі» (1971), «Золоті Ворота у Володимирі» (1972), «Церква в Загорську» (1972), «Загорськ. Троїцький собор» (1976)). Окрему типологічну групу складають живописні зображення Галицького замку початку 1960-х рр. Творчу манеру художника вирізняють площинність, монументальна декоративна форма, лаконічна й розкута колористична мова живопису.

Для творчого методу Михайла Фіголя характерний принцип історичної реконструкції. Цьому передувала невтомна багаторічна праця М. Фіголя як дослідника мистецтва Стародавнього Галича. Нерідко пейзажні мотиви Галича, Новгород, Суздаля, Володимира, пройняті духом Княжої доби, слугують підготовчим етапом для подальших епічних історичних полотен живописця («Галич. 1221 рік. Данило Галицький і новгородський князь Мстислав Удалий» (1977)). На основі цінних архівних джерел та археологічних розкопок художник робить спробу реконструювати архітектурний облік давнього Галича [5, с. 1–2; 1, с. 90]. Співзвучною до тематики княжої доби є стилістика живописного полотна – художник послуговується інтенсивним локальним кольором, виваженою контурною лінією, досягаючи монументальної значущості архітектурних споруд [5, с. 2];

У творчому доробку Михайла Фіголя виокремлюються архітектурні мотиви із силуетами старовинних церков, храмів, соборів. Мистецтвознавець О. Федорук характеризує їх як «... спілкування митця із сучасністю і минулим; це прозоре відчуття мелодики каменю, заліза, бетону і бачення поезії форм, створених людськими руками» [4, с. 3].

Численні серії архітектурних мотивів 1970–80-х рр. М. Фіголя нав'язні подорожами Індією (1974) – «Храм у Мадрасі», «Гадж-Махал»; Чехією та Словаччиною (1980) – «Собор у Брно», «Замок Вранов-на-Дії», «Замок Пернштейн». Емоційні, сповнені кольору, контрасту світла й тіні творчі інтерпретації архітектурних об'єктів синтезують монументальність архітектурних твердинь, узагальнення й спрощення форми, строгий лаконічний ритм мас й інтенсивний колір. З-поміж архітектурних мотивів особною групою вирізняються мотиви замків і храмів. Особливого сенсу набуває чіткий вертикалізм споруд, що виступає нерідко як композиційний, так і живописний акцент («Замок Вранов-на-Дії»), або ж окремих деталей, як-от, гострі шпилі веж («Собор у Брно»). Силует величного замку, що здіймається над скелею у мореві рожевого теплого неба («Замок Вранов-на-Дії»), строгі обриси твердині в обрамленні аркового склепіння, до якої веде дорога («Замок Пернштейн») набувають знакових характеристик символічного підтексту і підпорядковані декоративній організації площини твору. Колористичні ефекти неба, композиційні прийоми з введенням таких елементів як арки, шпилі веж сприяють романтичному забарвленню архітектурних пейзажів, незважаючи на їх конструктивне вирішення.

Тенденція індустріального пейзажу, що фіксував нові зміни в образі міста радянського періоду втілилась в урбаністичних краєвидах М. Фіголя. Суспільно-культурні зміни радянського періоду змодифікували нове бачення історичного міста: художники дедалі частіше відтворюють новітні зміни міського середовища – нові щільні забудови околиць, геометризовані силуети багатоповерхівок, індустріальна забудова фабрик, заводів окремих міст, а відтак, сюжети індустріалізації окремих локацій регіону стали типовими впродовж 1960–80-х рр. Згадана тематика знаходить вияв в індустріальних мотивах раннього періоду творчості М. Фіголя, яким властиве масштабне охоплення природи з грандіозними змінами та динамічним пульсом часу [4, с. 3] – «Свердловина» (1959; 1962), «Нафтові свердловини» (1959; 1960; 1961), «Бурова» (1961), «Нафтопровід будується» (1964).

Поряд із живописною спадщиною Михайла Фіголя, цікавою сторінкою його творчості є численні натурні рисунки, зарисовки, начерки архітектурних об'єктів, виконані митцем під час мандрівок Україною та протягом закордонних подорожей [2, с. 9–98; 3, с. 5–75].

Численні графічні аркуші 1970–80-х рр. з архітектурними ансамблями, історичними місцями та пам'ятками авторства Михайла Фіголя мають вигляд пленерних зарисовок документального характеру. Увагу митця привертають храми і замки Румунії («Берег Дунаю» (1976)), Словаччини, Чехії («Замок Вранов-на-Дії», «Замок Пернштейн», «Брно» (1980)), Угорщини («Будапешт», «Естергом» (1976)), Австрії («Ратуша у Відні», «Собор св. Стефана у Відні» (1976)), Сербії («Замок у Белграді» (1976)); види прибалтійських міст («Рига», «Таллінн» (1979), «Вид на Таллінн з готелю» (1982)); собори та площі Венеції, Флоренції, Риму; пам'ятки культури Єгипту, Греції, Візантії («Софійський собор. Стамбул», «Стамбул» (1981)).

Деякі з них опрацьовані тонально, унаочнюючи культуру штриха, інші ж – потрактовані лінійно, наближаючи твір до абрисного начерку.

На підставі вивчення пейзажних образів міста художника Михайла Фіголя визначено провідні тенденції втілення цієї теми. Зміну стилістичних уподобань автора демонструє малярське вирішення міських краєвидів 1950-х – початку 1960-х рр. на засадах академічного малярства та наслідуванні натурного мотиву, що згодом трансформується у пейзажах 1970–80-х рр. в авторську інтерпретацію, умовність і лаконічність образної мови, пріоритетність формальних пошуків.

#### Література:

1. Бойчук Б., Коваль І., Миронюк І. Археологічні зацікавлення Михайла Фіголя / Б. Бойчук, І. Коваль, І. Миронюк. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2007. – 108 с..
2. Лукань В. Начерки Михайла Фіголя / В. Лукань. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2007. – 120 с. : іл..
3. Лукань В. Начерки (із мистецької спадщини Михайла Фіголя / В. Лукань. – Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2007. – 81 с. : іл..
4. Михайло Фіголь : альбом / [авт.-упоряд. О. Федорук]. – К. : Мистецтво, 1989. – 32 с. : іл.
5. Михайло Фіголь : живопис, графіка, монументально-декоративне мистецтво : каталог виставки, присвяченої 60-річчю від дня народження і 35-річчю творчої діяльності / [авт.-упоряд. Р. Дреботюк]. – Івано-Франківськ : Облполіграфвидав, 1988. – 16 с.

*В статье анализируется творчество художника, педагога, искусствоведа Михаила Фиголя. Внимание сосредоточено на городских пейзажах художника в области живописи и графики. Выявляются стилистические основы художественного творчества, особенности композиционного построения, средства художественной выразительности и тематическая направленность городских пейзажей живописца.*

**Ключевые слова:** городской пейзаж, живопись, Ивано-Франковщина.

*The article analyzes creative activity of the artist, art historian Mihaylo Figol. Attention is focused on the urban landscapes of the artist in the field of painting and graphics. The stylistic principles of artistic creativity, peculiarities of compositional construction, means of artistic expressiveness and thematic orientation of city landscapes are revealed.*

**Key words:** city landscape, painting, Ivano-Frankivsk region.

**Лілія Пасічняк,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри  
музичної україністики та народно-інструментального  
мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
**м. Івано-Франківськ**

## **ТРОЇСТА МУЗИКА ЯК ФОРМА НАРОДНО – ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЕВОГО МУЗИКУВАННЯ НА ПРИКАРПАТТІ: ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІСТЬ**

*У статті уміщено дослідницькі спостереження про побутування народно-інструментальної ансамблевої традиції на Прикарпатті. Зокрема, розглядаються особливості функціонування традиційних ансамблів “троїстих музик” в контексті сучасної культури. Суттєвим внеском у дослідження проблеми функціонування традиційних ансамблів “троїстих музик” Прикарпаття стали праці І.Мацієвського, С.Грици, М.Хая, Б.Яремка, Ю.Волощука, Г.Карась, у т.ч. й автора цієї статті.*

**Ключові слова:** ансамбль “троїстих музик”, “весільна капела”, народно-інструментальне мистецтво, фольклорна традиція, фольклорні фестивалі.

Народна музично-інструментальна традиція Прикарпаття займає важливе місце і відіграє неабияку роль у збереженні національної культури українського народу в період сьогодення. Завдяки діяльності багатьох родин музикантів та окремих талановитих солістів-віртуозів маємо можливість спостерігати і досліджувати специфічні особливості унікальних пам'яток музично-інструментального фольклору. Його невід'ємною складовою частиною постає традиційне ансамблеве народно-інструментальне мистецтво, зокрема ансамбль “троїстих музик” або як його ще називають “весільна капела”, “гуцульська капела”. У працях багатьох українських вчених-музикознавців (М.Лисенка, Г.Хоткевича, К.Квітки, М.Грінченка, А.Гуменюка, П.Іванова, А.Іваницького, С.Грици, І.Мацієвського, М.Хая, Б.Яремка, Б.Водяного, Ю.Лошкова) традиційне ансамблеве виконавство розглядається як одна із форм функціонування народних інструментів у побуті українців від найдавніших часів і до сучасності [14].

Серед науковців, що вивчали чи продовжують вивчати традиції народно-інструментального ансамблевого мистецтва України, проблема дослідження ансамблю “троїстих музик” передбачає перш за все визначення терміну “троїста музика”, які у багатьох авторів неоднозначні [14, с. 135]. Сучасне обґрунтування походження терміну “троїста музика” подає доктор мистецтвознавства І.Мацієвський: “Термін “троїста музика” (буквально: потроєна музика, або потроєний скрипаль) в Україні і в Білорусії достатньо широко застосовується в побуті, і особливо, в різноманітній літературі по відношенню до традиційних сільських інструментальних ансамблів танцювальної музики” [8, с. 95-96]. На думку автора, пояснення терміну “троїста музика” – означає три музиканти” – не зовсім точне. На це є дві

причини: 1) кількість музикантів в ансамблі може бути різною, “число “три” далеко не найбільш розповсюджене”; 2) існування в народі інших типів ансамблів, що інколи теж можуть називатись “троїстими музикантами” [8].

Одним з прикладів підтвердження цієї думки може слугувати світлина з зображенням гуцульського ансамблю “троїста музика” (сопілка, скрипка, цимбали, бубон), поміщена в “Атласі музичних інструментів...” [1, с. 54]. Це є один із типових зразків автентичного ансамблю “троїстих музик”, так званої “гуцульської капели” на Прикарпатті.

Суттєвим внеском у дослідження проблеми функціонування традиційних ансамблів “троїстих музик” Прикарпаття стали праці І.Мацієвського (системно-етнофонічний метод дослідження народно-інструментальної музики та виконавства) [8-9]; С.Грици (класифікаційні критерії форм функціонування сучасного фольклору) [4], М.Хая (характерні особливості стилістики бойківської інструментальної музики) [17], Б.Яремка (традиційна сопілкова культура Східних Карпат України: аматорське і професійне мистецтво) [18], Ю.Волощука (репертуар сучасних професійних ансамблів та оркестрів народних інструментів Прикарпаття у взаємозв’язку з традиційними формами фольклорної творчості) [2-3], Г.Карась (трансформація традицій гуцульської народно-інструментальної музики у творчості канадського гурту Кубасонікс (м.Едмонтон, кер. Браєн Черевик) [6], у т.ч. й автора цієї статті [10-14]. Узагальнення особливостей побутування ансамблів “троїстих музик” Прикарпаття в період сьогодення залишається малодослідженим, що і визначило мету даної розвідки.

Завдяки збереженню локальної традиції окремих населених пунктів (у переважаючій більшості сільської місцевості) Прикарпаття поки що існують осередки автентичної народно-інструментальної ансамблевої творчості, так звані “гуцульські капели”. Традиційною і єдиною формою передачі найтипівіших мелодичних зворотів та інтонацій з покоління в покоління автентичними гуцульськими капелами, їхніми талановитими музикантами-самородками є усна. В особі учасника гуцульської капели поєднались функції автора, майстра-конструктора, виконавця і слухача. Сфери побутування фольклорного інструментального ансамблю “троїстих музик” досліджуваного регіону розглядаються у контексті народних звичаїв, родинних відносин, вірувань, властивих системі народного життя.

І до сьогодні на Прикарпатті різдвяні колядки та щедрівки супроводжуються інструментальним супроводом: дзвоники, ріг, трембіта, флюяра, скрипка, бас, цимбали, бубон, баян. Хрестини, сільські празники, вечори молоді, танці, розколяда, входини, “відїдини”, календарні та сімейні свята, весілля, похорон – найтипівіші зразки етнопроцесів побутування автентичної народно-інструментальної культури на досліджуваній території.

Гуцульське весілля багате різноманітними обрядами, де інструментальний супровід “весільної капели” відіграє неабияку роль. Характерною ознакою інструментального супроводу весільної капели, що підтримує вокальну лінію у багатьох обрядах весілля є прозорість ансамблевих партій, орнаментика, імпровізаційність мелодичних ліній.

Найбільш вживаними для супроводу латканок під час весільних обрядів вважають скрипку і сопілку, позаяк ці інструменти грають у натуральних інтервалах, що відповідає манері співу латканок. Латканки є обов'язковим фольклорним пісенним жанром, без якого не обходиться жодне весілля на Прикарпатті. Свого часу професор Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника, скрипаль-віртуоз, народний артист України Петро Терпелюк зазначив, що “весільна капела, до якої, окрім скрипки і сопілки, входять цимбали, акордеон чи баян з темперованим строем, усе ж акомпанують латканковим мелодіям... вони тримають народну гармонію, характерну для різних місцевостей” [15, с. 5].

Слід виокремити певні особливості функціонування гуцульських капел. Найперше – це фольклорно-інструментальна традиція сімейних ансамблів “троїстих музик”. На Коломийщині користуються популярністю “музиканти-народники”, які у складі весільних капел своєю імпровізаційною творчістю “зберегли, розвинули, збагатили гуцульську народну музику” [16, с. 6]. Це весільні капели за участю П. Терпелюка та “чудових народних музикантів, з якими я довгий час грав”, – пригадує маестро-скрипаль (цимбалісти, сопілкарі, бубністи, баяністи, акордеоністи) [16, с. 8]. На обкладинці навчального посібника “Моя Гуцулія” (частина III, 2005 р.) П. Терпелюка бачимо світлинку, на якій зображена весільна капела у складі: скрипаль Петро Терпелюк, сопілкар-віртуоз Василь Попадюк, цимбаліст – рідний брат П. Терпелюка Василь, бубніст Іван Майданський.

Яскравим прикладом точного відтворення гуцульської мелодики є інструментальна капела братів Стринадюків з с. Замагора Верховинського району Івано-Франківської області. У 2010 р. на семінарі виконавців українського автентичного фольклору, що проводився у рамках Всеукраїнського фестивалю сучасної пісні та популярної музики “Червона рута” в м. Івано-Франківську вони виконували танець “Гуцулка”, пісню “Про Чорногору” (з солісткою), “В'язанку гуцульських мелодій” (епізодично з солістом), “Гуцульську співанку” (коломийкового характеру, з солістом). Інструментальний склад капели є традиційний для Прикарпатського регіону Гуцульщини: скрипка, фрілка (в окремих композиціях цей же виконавець грає партію другої скрипки), гуцульські цимбали, бубен (барабан з тарілкою). Як епізодичний, для створення певного колориту, використовують трембіту. Брати Стринадюки відтворюють народну манеру гри, насичену різноманітною мелізматикою. У репертуарі спостерігаємо поєднання автентичного гуцульського співу коломійок з інструментальною музикою. Виступ ансамблю на фестивалі є зразком автентичного виконавства на народних інструментах в умовах концертної сцени. Слід зауважити, що Василь Стринадюк має вищу музичну освіту і академічну постановку, але це не заважає йому “по-гуцульськи” грати.

Великою популярністю не тільки в Україні, але і за кордоном користується сімейний ансамбль Тафійчуків (батько Михайло та сини – Юрій, Дмитро, Микола; інструментальний склад ансамблю – сопілка, скрипка, гуцульські цимбали, бубен) із присілка Буковець поблизу села

Верхнього Ясенова Верховинського району Івано-Франківської області. На сьогодні в Україні випущені перший альбом ансамблю “Родинний гурт Тафійчуків. Мелодії Карпат” (2007 р.), де поміщені унікальні записи автентичних гуцульських інструментальних мелодій; перший дводисковий український<sup>40</sup> компакт “Родинний гурт Тафійчуків. Гуцульські награвання” (2 CD, 2008 р.): I диск – це музика до весільного обряду від першої весільної гри і аж до проводжання гостей, II диск – демонстрація тембральних і технічних можливостей гуцульських народних інструментів (трембіта, дуда, денцівка, телинка, флюяра, сопілка, скрипка, цимбали), а також окремі співанки. З ініціативи організаторів фестивалю етнічної музики та лендарту “Шешори” (Косівський район, Івано-Франківської області) у 2008 році було випущено платівку “Карпатський альбом”, куди увійшли записи фестивальных виступів 2005-2007 рр.. Це етнічна музика у виконанні фольклорних колективів, серед яких і сімейний ансамбль Тафійчуків.

Сучасне народно-інструментальне мистецтво Прикарпаття орієнтується на дві форми побутування та поширення, а саме – фольклорну (традиційну) та професійно-академічну (концертну). З настанням незалежності України, у 1992 р. у Верховині відбувся перший з’їзд гуцулів. Гостем урочистого відкриття свята став ансамбль троїстих музик “Черемош” з Верховини під орудою Романа Кумлика<sup>41</sup>.

Прослідковуємо тенденцію збільшення серед талановитих народних музик Прикарпаття виконавців, які окрім школи “живого спілкування” у річищі побутування ансамблевої народно-інструментальної традиції, отримали фахову музичну освіту (ДМШ, школа мистецтв, музичне училище, ВНЗ, консерваторія, музична академія). Музична освіта відіграла важливу роль у розвитку народних традицій пісенно-інструментальної творчості і, водночас, пропаганди гуцульської музики.

У репертуарній політиці традиційних ансамблів “троїстих музик” другої половини ХХ – початку ХХІ століть відбулося ряд змін: трансформація жанрів інструментальної, вокально-інструментальної гуцульської народної

---

<sup>40</sup> У доробку сімейного ансамблю Тафійчуків є вже диски, вперше видані у Польщі.

<sup>41</sup> Роман Кумлик – скрипаль-віртуоз, заслужений працівник культури України, відомий не тільки на Гуцульщині, але й по всій Україні, в Польщі та Німеччині. Окрім “школи народного музикування вуйка Петра”, настанов відомого на всі гори Василя Грималюка, навчався у музичній школі, на курсах диригентів хорів, у культосвітньому училищі, працював в Гуцульському ансамблі пісні і танцю. Виконавець майже на 20-х інструментах, колекціонер народних музичних інструментів та гуцульських ужиткових речей (відкрив домашній приватний музей 8 січня 2000 р.), мав добрі вокальні дані, автор гуцульських співанок (вже вийшли дві книги), майстер багатьох видів сопілок. Помер 22 січня 2014 року.

музики (створюються фантазії, рапсодії, п'єси, в'язанки), поява авторських композицій з використанням мелодики автентичного фольклору.

Серед найбільш поширених форм популяризації, збереження і передачі традиції сучасними представниками гуцульських капел можна виділити: засоби масової комунікації (радіо, телебачення); видання нотних збірників (у якості навчального і концертного репертуару); навчальних посібників; репрезентацію “вторинних” форм фольклорної інструментальної традиції у фольклорно-етнографічних концертах, регіональних, всеукраїнських та міжнародних фольклорних фестивалях, конкурсах, оглядах народної творчості; запис компакт-дисків [5, с. 164-166].

Неабияке значення у пропагуванні традиційного народно-інструментального ансамблевого виконавства Прикарпаття відіграє Міжнародний Гуцульський фестиваль, започаткований восени 1991 з ініціативи товариства “Гуцульщина” та відділу культури Верховинського району при підтримці органів місцевої влади. У вересні 2016 року у м.Рахові Закарпатської області з успіхом пройшов за рахунком XXIII, у семи номінаціях. Зокрема, у музичному жанрі взяли участь оркестри народних інструментів, троїсті музики, солісти-інструменталісти.

У квітні 1993 р. у залі обласної філармонії м.Івано-Франківська відбулось справжнє свято автентичної народно-інструментальної ансамблевої музики Прикарпаття – концерт троїстих музик та солістів-інструменталістів у рамках обласного огляду-конкурсу троїстих музик. У переліку програми концерту знаходимо ансамблі “троїстих музик”: НД с.Космач (кер. Петро Семчук, виконували “Мелодії рідного краю”); с-ща Печеніжин Коломийського р-ну (кер. І.Кузенко, викон. “Гуцульські мелодії”); с.Пістинь Косівського р-ну (викон. “На полонині”); с.Верхній Березів Косівського р-ну (кер. Василь Генік, викон. “Мелодії Березова”); с.Товмачик Коломийського р-ну (кер. Василь Мотрук, викон. “Гуцулка”); с-ща Отинія Коломийського р-ну (кер. Петро Цибій, викон.: М.Тимофійв “Балада про злуку”); НД с.Космач (кер. Микола Думітрак, викон. “Гуцульські мелодії” – лауреати конкурсу).

Після 20-и річної перерви, у 2013 році відбулося обласне свято – фестиваль троїстих та весільних музик усіх районів Івано-Франківщини. З огляду на інструментальний склад 20-и колективів-учасників традиційними залишилися скрипка, гуцульські цимбали, бубен (барабан з тарілкою). Такі інструменти як сопілка, кларнет, саксофон, трембіта, баян, акордеон, тамбурин (бубон) вважаються локалізованими у кожному з районів.

У 90-х рр. ХХ – початку ХХІ століть на Прикарпатті популярними стають Міжнародні фольклорні зустрічі. У 2001 р. в м.Івано-Франківську відбувся Перший Міжнародний фольклорний фестиваль етнографічних регіонів України “Родослав”, де досліджуваний регіон представили “троїсті музики” с.Замагора Верховинського району. Знайомство з джерелами автентичного фольклору найбільших етнографічних регіонів українців, посилення впливу традиційного народного мистецтва на духовне та естетичне збагачення українського народу – головні завдання фестивалю, які



визначили його мету. 4-6 травня 2012 р. з нагоди 350-річчя міста Івано-Франківська проходив вже IV “Родослав”, учасниками якого стали не лише фольклорні колективи з України, а й з діаспори. У 2016 р., 24-25 вересня черговий П’ятий “Родослав” зібрав на урочисту академію учасників із 14 областей України, колективи з Польщі та Латвії.

Справжнім святом народно-виконавського мистецтва став обласний фестиваль родинної творчості “Родинні скарби Прикарпаття” (сmt. Богородчани). Серед багатьох сімейних ансамблів-учасників 2002 р. – “троїсті музики” родини Сказьківих (сmt. Ворохта), “троїсті музики” с.Віпче Верховинського району (керівник – заслужений працівник культури України Микола Іллюк; інструментальний склад: скрипка, сопілка, гуцульські цимбали, бубен, баян, тамбурин, трембіта) у складі народного аматорського танцювального ансамблю родин Ванжураків та Іллюків.

У справі відродження та популяризації автентичної інструментальної музики Прикарпаття велику роль відіграє Регіональний фестиваль гуцульських троїстих музик імені Могура, який у вересні 2010 року вже втретє проходив у сmt. Верховина Івано-Франківської області. Постійними його учасниками є традиційні капели троїстих музик (понад 30 колективів), солісти-інструменталісти. Гран-прі – скрипку – III фестивалю отримала гуцульська капела “Бай” (творчий керівник – Остап Костюк). Основним об’єктом дослідження і творчим джерелом цього колективу є музична традиція Гуцульщини. У складі капели – музиканти зі Львова та сmt. Верховина, сіл Замагора, Бистрець, Верхній Ясенів Верховинського району: Остап Костюк (флюяра, тилинка, дуда, дрімба, трембіта), Олена Костюк (акордеон, дрімба), Василь Стринадюк (скрипка), Володимир Генсецький (цимбали, труба, трембіта), Василь Гараджук (баян). У 2013 році відбувся у с.Криворівня Верховинського району черговий IV Регіональний фестиваль гуцульських троїстих музик імені Могура, участь в якому брали 13 колективів та 15 солістів-інструменталістів. Серед лауреатів – ансамбль троїстих музик “Серпанок” будинку культури сmt. Печеніжин Коломийського району (керівник Іван Явдошняк, інструментальний склад: скрипка, сопілка, гуцульські цимбали, баян, бубен (барабан з тарілкою)).

Неминучим став процес інтегрування фольклорної традиції і професійного мистецтва у силу історико-суспільних обставин становлення і розвитку культури Прикарпаття другої половини ХХ ст. Зокрема, простежуємо трансформацію ансамблю “троїстих музик” у муніципальний оркестр народних інструментів [13], що було опосередковано політико-культурною ситуацією (поширення культури “мас” – розширення кількісного складу гуцульської капели, введення нових інструментів – баян, акордеон, кларнет, флейта, труба, саксофон, віолончель, кобза, ударна установка, гітара, клавішні, контрабас). Сьогодні відомі не тільки в Україні, але і за кордоном оркестри народної музики в Косові (кер. Д.Біланюк), Коломійі (“Гуцулія”, кер. М.Ковцуняк), Надвірні (“Аркан”, кер. С.Орел), Івано-Франківську (“Рапсодія”, кер. Л.Никорак).

Основними особливостями функціонування ансамблю “троїстих музик” Прикарпаття на сучасному етапі є вихід на концертну сцену, виконання оригінальних композицій, зміна інструментального складу, середовища побутування. У репертуарі досліджуваних ансамблів простежуємо риси відродження, наслідування і популяризації локальних традицій досліджуваної території: обробки, аранжування автентичних пісенних і танцювальних мелодій того чи іншого району Івано-Франківщини. Авторами новостворених композицій у переважачій більшості є керівники колективів. Фольклорні фестивалі, огляди, конкурси, огляди-концерти, де беруть участь “троїсті музики”, покликані сприяти вихованню бережливого ставлення до джерел духовних традицій, пропагувати національне, бути завжди на захисті збереження автентичного фольклору, розвивати культурні традиції взаємоповаги та взаєморозуміння між народами, сприяють безпосередньому спілкуванню представників професійного фольклоризму, фольклоризму народної аматорської творчості та автентичних фольклорних колективів.

#### Література:

1. Вертков К.А. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К.А. Вертков, Г.И. Благодатов, Э.Э. Язовицкая – М.: Музыка, 1975. – С. 48-60.
2. Волощук Ю. Гуцульська музика в репертуарі сучасних ансамблів та оркестрів народних інструментів Прикарпаття / Ю.Волощук // Україна, Галичина, Гуцульщина: історія, політика, культура: збірник статей та повідомлень наукової конференції з міжнародною участю “Гуцульщина як історико-культурний феномен”. – Коломия: Вік, 2009. – С. 35-38.
3. Волощук Ю. Чинники взаємодії автентики та академізму в народно-ансамблевому виконавстві Гуцульщини (на матеріалі творчої діяльності ансамблю “Черемош”) / Ю.Волощук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. XI – XII. – Івано-Франківськ: Плай, 2008. – С. 148- 152.
4. Грица С. Проблеми репрезентації фольклору на святі народної творчості / С.Грица // Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. – Київ-Тернопіль: Астон, 2002. – С. 205-217.
5. Дутчак В. Фольклор Прикарпаття в современной звукозаписи / В.Дутчак // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, перайманя: зборнік навуковых прац удзелныкаў ІІІІ Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі. – Мінск: БДУКМ, 2009. – С. 164-166.
6. Карась Г. Трансформація гуцульських музичних традицій у сучасному виконавстві в Канаді (на прикладі творчості гурту “Кубасонікс”) / Г.Карась // Україна, Галичина, Гуцульщина: історія, політика, культура: збірник статей та повідомлень наукової конференції з міжнародною участю “Гуцульщина як історико-культурний феномен”. – Коломия: Вік, 2009. – С. 70-72.
7. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / М.Лисенко. – К.: Мистецтво, 1955. – 62 с.
8. Мацієвський І. Троїста музика (До питання про традиційні інструментальні ансамблі) / І.Мацієвський // Ігри та співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. – Тернопіль: Астон, 2002. – С. 95-111.
9. Мацеевский И. Современность и инструментальная музыка безписьменной традиции / И. Мацеевский // Современность и фольклор. – М., 1977. – С.86-88.
10. Пасічняк Л. Збереження та пропагування традицій народно-інструментального виконавства Карпатського регіону (на прикладі фестивалю оркестрів народних

інструментів “Кобзареві струни”) / Л.Пасічняк // Мистецтвознавство. Вісник Прикарпатського університету. – Вип. 23. До 10-річчя Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2011. – С. 175-186.

11. Пасічняк Л. Народно-інструментальна ансамблева музика календарних та сімейно-побутових обрядових дійств на Гуцульщині / Л.Пасічняк // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. – Вип. 15. – Рівне: РДГУ, 2009. – Т.1. – С. 96-100.

12. Пасічняк Л. Регіональна специфіка народно-інструментального музикування в Україні (на прикладі Прикарпатського регіону) / Л.Пасічняк // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: збірник наукових праць / [ред. кол. : В.І.Рожок, В.Т.Посвалюк та ін.; упоряд. О.І.Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 215-228.

13. Пасічняк Л. Симбіоз фольклорних і академічних традицій у народно-інструментальному виконавстві на сучасному етапі (на прикладі творчої діяльності професійних колективів Прикарпаття) / Л.Пасічняк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство: до 70-річчя заснування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. – В. 19-20. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2010. – С. 159-165.

14. Пасічняк Л. Троїста музика в народно-інструментальному мистецтві України ХХ століття / Л.Пасічняк // Мистецтвознавство. Вісник Прикарпатського університету. – В. ІВ. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – С. 133-144.

15. Терпелюк П. Моя Гуцулія. Весільні латкання / П.Терпелюк. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2005. – Ч.4. – 88 с.

16. Терпелюк П. Моя Гуцулія: Гуцулково-коломиївкові мелодії для скрипки в супроводі фортепіано / П.Терпелюк. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2005. – Ч.3. – 76 с.

17. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М.Хай. – Київ – Дрогобич: Видавництво “КОЛО”, 2007. – 543 с.

18. Яремко Б. Музыкант-исследователь восточнокарпатских традиционных сопилковых инструментов и их музыки / Б.Яремко // Музыкант в традиционной и современной культуре: материалы Международного инструментоведческого симпозиума. – Санкт-Петербург: НПФ “АСТЕРИОН”, 2001. – С. 65.

*В статье помещены исследовательские наблюдения о бытовании народно-инструментальной ансамблевой традиции на Прикарпатье. В частности, рассматриваются особенности функционирования традиционных ансамблей "троистых музык" в контексте современной культуры. Существенным вкладом в исследование проблемы функционирования традиционных ансамблей "троистых музык" Прикарпатья стали труды И.Мацеевского, С.Грицы, М.Хая, Б.Яремка, Ю.Волощука, Г.Карась, в т.ч. и автора этой статьи.*

**Ключевые слова:** ансамбль “троистых музык”, “свадебная капелла”, народно-инструментальное искусство, фольклорная традиция, фольклорные фестивали.

*This article includes information about ensemble folk instrumental music of Precarpathian. In particular, it discusses the features of functioning of traditional ensembles are considered on the modern stage. A significant contribution to research of problems of functioning of traditional the music for trio ensembles of Precarpathian are works of I. Maciejewski, S. Gritsa, M. Haj, B. Yaremka, Y. Voloshchuka, A. Karas' and the author of this article.*

**Key words:** the music for trio ensemble, “wedding ensemble”, folk instrumental music art, folk tradition, folk festivals.

Світлана Повшик,  
аспірант Харківської державної  
академії дизайну і мистецтв,  
м. Харків

## ЗМІНИ В ГРАФІЧНОМУ ВИРАЖЕННІ ПРОЦЕСУ ПРОЕКТУВАННЯ ОДЯГУ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ ЗМІСТУ НАВЧАЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН ПРОФЕСІЙНОГО ЦИКЛУ

*Зміни що відбулись в традиційному процесі проектування, актуалізували потребу переосмислення питань візуалізації, ескізування, графічного виразу процесу проектування загалом, виявили необхідність в їх подальшому дослідженні. Актуальності набуло питання чіткого окреслення видів і функцій проектно-графічної складової відповідно до етапів, методів проектування, визначення ступеня стилізації, трансформації, модифікації в процесі реалізації проектних завдань. Постійний пошук і відбір ідей, як основа проектування, вивели на перший план вивчення і впровадження в навчальний процес нетрадиційних евристичних методів – так званих технологічних прийомів творчості.*

**Ключові слова:** *дизайн одягу, процес проектування, проектно-графічна складова, творчі методи проектування.*

Вчасне реагування на виклики промислового поля, планування прогностичної моделі фахівця, навик якого відповідатимуть трендам модернізації – головні вимоги до сучасного освітнього середовища. Однак реалії означені протиріччям між новими завданнями навчання і традиційними методиками формування знань майбутнього спеціаліста. Мобільне і результативне впровадження перспективних стратегій в зміст програм освітніх дисциплін можливе тільки при спиранні на досвід що склався в дизайн-освіті, тим більше, що в його дидактичній і методичній компоненті наявні ресурси для підготовки спеціалістів нової формації. Очевидно, що реагувати на динамічні процеси модернізації і планувати шляхи розвитку інноваційного промислового комплексу індустрії костюма здатні фахівці, що володіють навиками так званого інтегрального проектування, декларуючого рівнозначність предметного інженерного і креативного художнього мислення. Зміни, що відбулися в традиційному процесі проектування, актуалізували потребу переосмислення питань візуалізації, ескізування, графічного вираження процесу загалом, виявили необхідність їх подальшого ґрунтового дослідження. Актуальності набуло питання чіткого окреслення видів та функцій проектно-графічних складових згідно етапів, методів проектування, виявлення ступеня їх стилізації, трансформації, модифікації в процесі реалізації проектних завдань та визначення їх місця в освітньому процесі.

Як показує аналіз ступеня наукової розробки зазначених питань, проблеми художнього проектування костюма висвітлено в багатьох наукових працях, зокрема, до питань теорії та практики художнього-проектування

костюма звертаються Є.Андросова, Т.Бердник, І.Гардабхадзе, Є. Ільчова, Т.Козлова, М.Коробцева, О.Косенко, И.Кузнєцова, О.Лагода, Ф. Пармон, Г.Петушкова, З.Тканко, Л.Ритвинська, О.Самоненко, Р.Степучов, Н. Чупріна. Процес проектування в дизайні та його творчі методи розглядають у своїх роботах О. Бойчук, О. Генісаретський, В.Даниленко, Б. Клубіков, Г.Мінервін; в дизайні одягу Н.Валькова, Г.Гусейнов, В.Єрмілова, Д.Єрмілова, І. Гардабхадзе, Джонс Дж.К., В. Дутка, І.Елінер, М.Кілошенко, Є.Рачинська, В.Сидоренко, З.Тканко, О.Коровицький. Питання візуалізації процесу проектування у своїх працях висвітлюють Н. Архіпова, Н.Миргородська, Ф.Пармон, Г. Петушкова, Р.Степучов. Проте комплексного розгляду змін, що відбулися в системі проектно-графічних складових зумовлених поширенням творчих методів проектування не відбулося. З огляду на це виявлення змін що відбулись в графічному вираженні сучасного процесу проектування одягу з наступним аналізом перетворень проектно-графічної складової у відповідності до творчих методів проектування, та визначення їх місця і ролі в програмах освітніх дисциплін, набуває особливої актуальності.

Інтенсифікація процесів проектування, переорієнтація на здрібнення виробництва та індивідуальне проектування ставлять перед сучасним дизайнером складні, багатогранні завдання. Стало помітним, що під час розв'язання цих завдань використання традиційних (емпіричних) методів проектування не дають бажаного результату. Ці методи є малоефективними коли мова йдеться про стимулювання творчого проектного мислення дизайнера та оптимізацію самого процесу проектування[5]. Постійний пошук та відбір ідей, як основа проектування, вивели на перший план вивчення та впровадження нетрадиційних евристичних методів – так званих технологічних прийомів творчості.

Наукові розвідки, починаючи з кінця ХХ століття, містять значну кількість теоретичного матеріалу що стосується концепцій методів і прийомів дизайн-проектування[4,6]. Вони дозволяють припустити що розширення методологічного інструментарію, нових творчих технологій призвело до змін в графічному вираженні процесу проектування. У свою чергу поява великої кількості візуальних зразків (ескізів, схем) як в іноземних науково-популярних виданнях так і в інтерактивних базах даних (інтернет, електронні бази даних) демонструють невживані раніше смислові наповнення, образні та технічні прийоми, які не підлягають традиційному типологічному аналізу. Мало вивченими є і способи структурування графічної складової такі як скетч-бук, порт-фоліо, мудборд, їх значення у формуванні творчої ідеї та візуалізації процесу проектування. Отже, розглянути візуальне втілення того чи іншого методів проектування, виявити взаємозв'язок прийомів що застосовуються і характером графічної складової видається доцільним. Схоже спостереження знаходимо у Н. Гардабхадзе, яка аналізуючи методи художнього проектування костюма, зазначає що різні підходи до пошуку дизайнерських рішень костюма мають багато спільного і

відмінність їх (методів) полягає у підходах до стимулювання креативної ідеї, у прийомах перетворення асоціації в образ та у візуалізації образів [3].

Здатність чітко формулювати завдання, швидко продукувати велику кількість ідей, приймати нетривіальні рішення – якості, без яких сучасному дизайнеру важко ефективно втілювати творчий задум. Евристичні методи, як і емпіричні, дозволяють розвинути ці якості, активувати і регулювати процес творчого пошуку. Методи стимулювання уяви, спрямовані на вдосконалення творчого процесу, застосовуються в основному в прогнозуванні, винахідництві, системному інженерному проектуванні. За кордоном де проблемами прикладної евристики займаються з середини ХХ століття, на даний момент накопичено значний матеріал, створені курси і класи «творчого вирішення проблем», що мають на меті розвиток відповідних властивостей мислення [1]. Розглянемо їх акцентуючи увагу на характерних особливостях графічного вираження. *Метод асоціації* – передбачає оперування різноманітними ідеями почерпнутими з довколишнього середовища і полягає в перетворенні предметних, абстрактних, і психологічних асоціацій в графічні пошуки майбутнього об'єкту. Здатність дизайнера до такого типу мислення є основоположною в творчій діяльності. Якщо розглядати методіку художнього проектування як сукупність послідовних стадій ( передпроектне дослідження вимог ринку індустрії моди; генерація авторської творчої ідеї; пошук, аналіз, класифікація та типізація елементів творчих джерел та тенденцій моди; візуалізація дизайнерських рішень у двомірних ескізах та матеріалізація у тривимірних моделях; презентація, оцінка та просування моделей одягу на ринок індустрії моди, візуалізація [3], то графічне вираження процесу проектування починається уже на стадії пошуку, аналізу і класифікації першоджерела, а не на стадії візуалізації дизайнерських рішень як вважалось раніше. На користь цього твердження говорить дедалі активніше поширення відносно нового для нас виду графічної складової мудборду (англ. *Moodboard* – «дошка настрою»), яка має на меті фіксацію загального настрою і тематичного спрямування колекції. На цьому ж етапі відбувається морфологічний аналіз який має характерне графічне вираження. *Метод аналогій* – метод вирішення поставленого завдання шляхом інтерпретації першоджерела з подальшою трансформацією в проєктований об'єкт. Оскільки цей метод передбачає аналогічні першоджерелу рішення, використання мудборду є менш доцільним, його заміщує деталізоване зображення першоджерела котре часто міксується з графічними морфологічними пошуками. Також цей метод передбачає використання не тільки візуальних ознак першоджерела а одного із способів створення речі, наприклад коли в основу трансформації лягає спосіб «пакування». Графічні пошуки в цьому випадку набудуть ознак технічного малювання, де вся увага прикута до деталей, конструктивних вузлів, способів з'єднання, тощо. *Біонічний метод* полягає в аналізі конкретних об'єктів біоніки і дозволяє отримати неординарні рішення конструктивних вузлів, нових властивостей поверхонь і фактур. Тут акценти зміщуються в бік конструктивного моделювання, а отже і графічна складова

буде доповнена схемами, розгортками, збільшеними деталями (ефект лупи), рельєфними зображеннями фактури. Схожим за графічним наповненням можна вважати *метод передових технологій*. *Метод неології* – передбачає запозичення, використання передового вітчизняного і закордонного досвіду, пошук форми на основі просторового перекомпоновування прототипу. Нам він знайомий з традиційного процесу проектування як вдосконалення існуючого зразка. Графічні пошуки тут можуть провадитись двома шляхами: моделюванням форми на базі технічного рисунку і технічного ескізу, або використанням цифрових зображень аналогів на фігурі або манекені, з нашаруванням графічних пошуків майбутніх варіантів. *Метод направляючих завдань* – метод який полягає в детальному аналізі переваг і недоліків уже існуючих зразків та ідей, пошуку схожих рішень (журнали мод, виставки, покази мод, інтерактивні джерела). Слід зауважити, що це традиційний і найуживаніший із методів і зміни в його графічному вираженні торкнулись тільки техніки візуалізації – використання цифрових зображень. У випадку коли цей метод використовується, як допоміжний, його графічне вираження розширює інформаційне наповнення мудборду. *Метод декомпозиції* передбачає системний підхід, який полягає в розкладанні складного завдання на низку простих: вибір асортименту, силуету, конструктивного, тонально-кolorистичного членування, масштабування декору і накладних елементів, аксесуарів. Відбувається так званий морфологічний аналіз який графічно виражається морфологічними рядами. Оскільки на меті є поступове наповнення та ускладнення базової форми виробу, то до зображень висувуються певні вимоги – фронтальні проєкції фігур, збереження пропорцій при переході від одного до іншого рівня розробки, відсутність образних пошуків. Саме це зумовлює появу фотошаблонів у цьому виді графічної складової. Вони спрощують роботу дизайнера, дозволяючи зосередитись над виконанням більш вузьких проектних завдань. *Метод гіперболи* використовується для створення найбільш виразного образу. Графічна складова цього методу цікава тим, що виражає пошук образного рішення, графічне моделювання одягу та його презентацію одночасно, тому може виступати як самостійний атр-об'єкт. *Метод передових технологій* вживаний у випадку проектування виробів що здатні змінювати свій зовнішній вигляд. Це видовищні, естрадні, циркові костюми (колір, підсвітка) або одяг виготовлений з високотехнологічних матеріалів (рідкі кристали, нано-матеріали) який може змінювати свої властивості колір, текстуру тощо. Оскільки проектні дії у цьому випадку зміщені в бік технологічності, легко передбачити що графічне вираження процесу розпочнеться на стадії робочого ескізу. *Метод емпатії* – «вживання в роль» проєктованого виробу – перегляд традиційного рішення виробу з метою вдосконалення існуючого зразка. Оскільки зміни торкаються тільки вдосконалення функціональних характеристик виробу і стосуватимуться конструктивного моделювання та конфекціювання то й графічні пошуки базуватимуться на робочих і технічних ескізах. Дуже схожим за змістом до цього методу є *метод вільного вираження функції*, відповідно і графічна

складова буде ідентична. Новий підхід до проектування одягу запропонували японські дизайнери, який полягав у вільному маніпулюванні конструкцією і технологічними прийомами та частковою відмовою від традиційних прийомів посадки на фігуру. Заміна класичних базових конструкцій на відсторонені методи об'ємного моделювання (нарисна геометрія, орігамі) – характерна риса *методу деконструкції*. Метод-сателіт деконструкції – *інверсія* має на меті руйнування звиклих прийомів моделювання: вивертання і різноманітні перестановки. Усе це наштовхує на думку що графічне моделювання в даному випадку є малоефективне і поступається місцем конструктивному, починаючись з розробки технічного ескізу.

Більш детально варто зупинитись над групою методів під назвою комбінаторні. Ці методи були базовими в традиційному проектуванні одягу. Вперше вони були застосовані на початку ХХ століття конструктивістами Л.Поповою, А. Родченком, В.Татліним. Експериментуючи в різних галузях мистецтва вони застосовували основні принципи системного аналізу при розробці нових зразків одягу. Соціо-культурна, економічна і політична ситуації, що склалися в ті часи, вимагали впровадження програмованих методів формоутворення при проектуванні, комбінації стандартних елементів із простих геометричних форм, трансформації одягу в процесі експлуатації, компонуванні уніфікованих готових виробів. Всі ці умови стали підґрунтям виникнення промислових колекцій і лягли в основу сучасних САПР. Отже, комбінаторні методи базуються на варіативних змінах просторових, конструктивних, функціональних структур, і застосовують прийоми комбінування елементів на площині, типових модулів, пропорційних членувань форми, комп'ютерне моделювання готових елементів. До них відносяться *комбінаторика, трансформація, кінетизм*. Очевидним є те що вся проектна ситуація в даному випадку розгортатиметься в межах конструктивного моделювання і буде виражена технічними ескізами з їх подальшим перетворенням в макети та лекала. Усі перелічені спостереження стали підґрунтям для формування навчальних і робочих програм з дисциплін «Проектна графіка» і «Спецрисунок» для студентів спеціальності «Дизайн» кафедри дизайну і теорії мистецтвознавства. Це суттєво вплинуло на формат і якісний рівень візуалізації всіх етапів проектних завдань. Так протягом останніх трьох років графічна презентація дипломного проекту в спеціалізації «Художнє проектування костюму» представлена окрім традиційного фризю колекції, скетчбуком, або портфоліо, котрі висвітлюють усі етапи роботи над проектом, демонструючи навички малювання студентів як художньому так і технічному плані. Робота з мудбордом вже стала традиційною для всіх рівнів підготовки, а експерименти з графічними форматами зображень костюму значно розширили інструментальну і образну палітру студентів спеціалізації. Належне визнання в освітньому середовищі отримали і спроби в моушн-дизайні – відеоформаті графічної частини дипломного проектування. Так дипломний проект ОКР «Бакалавр» Бутковської Соломії отримав диплом I ступеня на конкурсі дипломних і курсових проектів що проходив в рамках XVIII Міжнародного форуму



«Дизайн-освіта», відповідно дипломний проект ОКР «Спеціаліст» був відзначений дипломом III ступеня Всеукраїнського конкурсу ART-MOTION contest 2016.

Аналіз графічного втілення сучасного процесу проектування одягу, з точки зору творчих методів проектування, виявив суттєве розширення діапазону проектно-графічної складової, взаємозв'язок між прийомами що застосовуються і її характером, а відповідно і необхідність змін в навчальних програмах. Помітним стало її нерівномірне використання при застосуванні того чи іншого методу – від повного спектру, що включає як графічне моделювання так і конструктивне, до вираження тільки в технічних ескізах та графічному моделюванні конструкції. Отже проектно-графічна складова процесу проектування її вид, технічні і художньо-образні характеристики на пряму залежать від обраного методу і повністю підпорядковані завданням які він вирішує. Чітке визначення меж застосування видів графічної складової для графічного втілення обраного творчого методу проектування дозволило оптимізувати роботу майбутнього дизайнера над вирішенням проектних завдань, якісніше візуалізувати проектний процес, що було підтверджено шляхом впровадження експериментальних завдань в навчальний процес.

#### Література:

1. Валькова Н.П. Эффективность применения методов эвристики в процессе обучения дизайнеров / Н.П. Валькова // Весник Санкт-Петербургского университета, 2015. – Сер. 15. – Вып. 1. – с. 165–175.
2. Гардабхадзе І.А. Критерії побудови морфологічної матриці у процесі пошуку інноваційних дизайнерських рішень / І.А. Гардабхадзе // Культура і мистецтво у сучасному світі. – 2016. – №17. – с.138–146.
3. Ермилова В.В. Моделирование и художественное оформление одежды: учеб. пособие студ. учреждений сред. проф. Образования / В.В. Ермилова, Ю.Д. Ермилова. – М.: Мастерство, 2011. – 184 с.: ил.
4. Килошенко М.И. Психология моды: учеб. пособие для вузов / М.И. Килошенко. – изд. 2-е, исправленное. – М.: Оникс, 2006. – 320 с.: ил.
5. Клубиков Б.И. Методы активации творческого поиска: дизайн-педагогический и проектно-практический аспект: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06: защищена 1978 / Борис Иванович Клубиков. – Л., 1978. – 228 с.
6. Самоненко О.С. Ассоциативно-образный метод проектирования костюма: автореферат дис. канд. искусствоведения: 17.00.06 / Ольга Сергеевна Самоненко. – Санкт-Петербург, 2011. – 18 с.

*Изменения, которые произошли в традиционном процессе проектирования, актуализировали потребность переосмысления вопросов визуализации, эскизирования, графического выражения процесса в целом, обнаружили необходимость их последующего обстоятельного исследования. Актуальности набрал вопрос четкого очерчивания видов и функций проектно-графических составляющих согласно этапам, методам проектирования, определения степени их стилизации, трансформации, модификации в процессе реализации проектных заданий. Постоянный поиск и отбор идей, как основа проектирования, вывели на первый план изучение и внедрение нетрадиционных эвристических методов – так называемых технологических приемов творчества.*

**Ключевые слова:** дизайн одежды, процес проектирования, проектно-графическая составляющая, творческие методы проектирования.

*The most actual was question about a clear delineation of the types and functions of design and graphic components according to stages, design methods, detection of the degree of its styling, transformations, modifications in the implementation of the project tasks. Intensification of the design processes, reorientation on the decomposition of manufacturing and individual design require from a contemporary designer complicated and multifaceted tasks. Resident search and selection of ideas as the basis of design, brought to the fore the studying and implementation of non-traditional heuristic methods, so-called technological methods of creative work.*

**Key words:** *design of clothes, process of design, design and graphics component, creative design methods.*

**Леся Романюк,**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри музичної україністики та  
народно-інструментального мистецтва  
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника»,  
м. Івано-Франківськ

## **ПАНОРАМА МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЬОГО ЖИТТЯ СТАНИСЛАВОВА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ ПРИКАРПАТТЯ (КІНЕЦЬ ХІХ – ПЕРША ТРЕТИНА ХХ СТ.)**

*У статті представлено основні етапи формування і розвитку музично-освітніх процесів у Станиславові (нині Івано-Франківську) останньої чверті ХІХ – першої третини ХХ століть. Досліджено практику низки українських, польських, єврейських та німецьких громадсько-просвітницьких та мистецьких товариств, серед яких «Просвіта», «Рідна школа», «Руська Бесіда», «Союз українок», «Каменярі», «Фрогсін», «Гаскала», «Станиславівський Боян», «Товариство імені С. Монюшка» та інших, які виявилися активними у сфері музично-мистецької освіти. Охарактеризовано особливості освітніх процесів у загальноосвітніх та спеціалізованих навчальних закладах Станиславова, де музично-мистецьке виховання було важливою ланкою діяльності.*

**Ключові слова:** музична освіта і виховання, товариство, культурно-мистецьке життя, Станиславів, Прикарпаття.

Історія музичної культури є одною із невід’ємних складових історії кожної країни. В умовах пошуку українським народом своєї національної ідентичності та ціннісних орієнтирів виникає необхідність усебічного дослідження в галузі національних духовних надбань. Вивчення і наукового осмислення вимагають не тільки мистецькі процеси, які відбувалися на теренах всієї України, але і ті художні явища, що залишили помітний слід на регіональному рівні.

Історичний період останньої чверті ХІХ – першої третини ХХ ст. характеризується значною інтенсифікацією мистецько-музичного життя Східної частини Галичини, у тому числі Прикарпаття, та виділенням окремих міст в якості потужних осередків культури та освіти з власною інфраструктурою та оригінальними традиціями, набутими упродовж століть. Розвиток музичного мистецтва у Станиславові (нині Івано-Франківську), має ряд іманентних особливостей і відзначається проникненням до його середовища регіональних, загальнонаціональних та європейських культурно-мистецьких традицій. Незважаючи на складність та неоднозначність історико-політичних умов в яких існувало місто в означений період, відбувається духовне піднесення, наслідком якого стає великий поступ у різних сферах культури та освіти.

Проблеми становлення і розвитку музичної освіти і виховання на Прикарпатті, в цілому, неодноразово розглядалися вітчизняними

науковцями, однак їх висвітлення в окремих містах ( у тому числі й Станиславові ) – доволі рідкісне явище, яке є не менш важливим, оскільки сприяє відтворенню цілісної картини їх стану в регіоні. Вагоме місце у процесі наукового дослідження займають історичні та культурологічні праці сучасних вітчизняних вчених В.Грабовецького [5], М. Кугутяка [16], В. Бурдуланюка [3], Б. Гаврилів, П. Арсенича [4], Г.Білавич, Б.Савчука [1], які здійснюють розгляд діяльності українських товариств «Просвіта», «Рідна школа», «Союз українок», «Руська бесіда», «Станиславівський Боян» та інших, підкреслюючи їх важливість у справі організації культурно-мистецького життя на Прикарпатті, однак у контексті їх ролі в становленні музичної освіти на теренах Станиславова і його околиць, діяльність цих утворень висвітлена лише фрагментарно. Щодо освітньої практики польських і єврейських товариств – то інформація практично відсутня. Цінні відомості відповідно до обраної проблематики вміщено в об'ємному виданні «Альманаху Станиславівської землі», який є зібранням матеріалів-спогадів з історії міста і краю від найдавніших часів до ХХ ст. та об'єднує широке коло питань з різних сфер життєдіяльності Станиславова і Станиславщини. Окремі статті присвячено яскравим сторінкам історії освітянського руху, творчим особистостям та визначним подіям музичного життя, які сприймаються через призму буття соціокультурного середовища міста другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. Необхідною і суттєвою частиною історіографії до теми наукової розвідки є спеціальні праці українських музикознавців, в яких предметом дослідження були різні грані музичної культури Прикарпаття та частково Станиславова (М. Загайкевич [9], Л. Кияновської [14], Ю. Булки [2], Л. Мазепи [19] та ін.). До історії музичної освіти в Східній Галичині звертався також Л. Мазепа, який здійснив повномасштабне дослідження цієї сфери людської діяльності у Львові, а також розкрив окремі сторінки її розвитку в інших містах, в тому числі у Станиславові [19, с. 96]. Однак цілісний розгляд панорами музично-освітнього життя Станиславова здійснюється нами вперше. Мета статті полягає у висвітленні основних етапів і закономірностей становлення і розвитку музичної освіти у Станиславові останньої чверті ХІХ – першої третини ХХ століття.

Розвиваючи свою діяльність у руслі актуальних для означеного періоду тенденцій та використовуючи правові передумови, громадськість Станиславова зуміла створити у місті та краї розгалужену сітку мистецьких, господарських та політичних організацій, метою яких стало усебічне забезпечення духовних і економічних потреб суспільства. Станиславів одним з перших міст Прикарпаття активно включився у новітні культуротворчі процеси, що виявилось у започаткуванні низки громадсько-просвітницьких організацій, в діяльності яких одне з центральних місць посідало музичне мистецтво. Одним із товариств, чия діяльність була особливо значимою і багатогранною стала «Просвіта», яка взяла на себе роль всеосяжної громадсько-політичної інституції, матері багатьох культурних й економічних товариств, таких як «Рідна школа», «Сільський господар»,

«Січ», «Сокіл», «Союз українок» та інших [10]. На Станиславівське воєводство діяльність «Просвіти» поширилася у сімдесятих роках XIX ст. Серед широкого спектру завдань, які постали перед цим товариством: заснування хорів, оркестрів, аматорських театральних гуртків; навчання диригентів для гуртків; відкриття освітніх курсів для режисерів і диригентів; влаштування драматичних вистав і концертів; організація конкурсів драматичних гуртків та хорів; відкриття бібліотек з музичною і драматичною літературою [ 20, с. 150-151]. Поряд із «Просвітою» українські, польські, єврейські та німецькі товариства «Рідна школа», «Руська Бесіда», «Союз українок», «Каменярі», «Фрогсін», «Гаскала» та інші виявилися активними у сфері музичної освіти та виховання, організаційної, просвітницько-пропагандистської справи, що своїм наслідком мало новаторські започаткування та інтенсивний поступ у мережі приватного шкільництва і дошкільних установ, у яких вагоме місце відводилося естетичному вихованню молоді. Важливою складовою просвітницької діяльності культурно-громадських організацій стало запровадження різнопрофільних курсів (диригентів, режисерів), семінарів і гуртків поліфункційного спрямування, а також організація мистецьких конкурсів, проведення яких сприяло підвищенню виконавського рівня аматорських хорових і драматичних колективів [ 22, арк. 1-7; 13, арк.1.]. Піклуючись про рівень освіченості українства «Просвіта» організувала «Освітні курси», програма яких включала теоретичну і практичну частини. Теоретична передбачала проведення лекцій, а практичний курс пропонував ознайомлення з різними формами та методами позашкільної освіти, яка включала різні аспекти духовного, соціального (клуби, народні свята) та естетично-морального виховання (вистави, хори і оркестри, виставки). Діяльність курсів сприяла вирішенню проблеми недостачі досвідчених і кваліфікованих кадрів для організації праці в різних сферах культури [9].

Мережа навчальних закладів, започаткованих товариством «Рідна школа» у Станиславові, яка перейняла педагогічні та шкільні завдання від «матері українського шкільництва», товариства «Просвіта» у 1901 р., була дуже різноманітною. До неї входили дошкільні заклади, народні та фахово-доповнюючі школи, гімназії, учительські семінарії, у системі освіти і виховання яких одне з чільних місць належало музичному мистецтву [25]. Поряд з уроками співу і музики та гри на музичних інструментах, які займали вагоме місце у навчальних програмах шкіл Товариства, широко практикувались лекції ( так звані «лектури»), концерти, диспути, бесіди, які сприяли поглибленню і узагальненню знань. Педагогічно виправданими формами навчання і виховання були факультативні заняття і предметні гуртки. Зокрема, це були курси пісні, танцю, нотної грамоти тощо [11]. Важливим виховним новаторством, яке вводиться у навчальні плани середніх шкіл Товариства у 1936 р. були «Музичні авдиції», програми яких складені у співпраці з Вищим Музичним Інститутом у Львові. Вони продумані таким чином, щоб дати можливість обирати ті теми, які були найбільш доречними і цікавими для кожного конкретного навчального закладу. Спосіб організації

музичних авдицій включав теоретичну і практичну частини. Задля досягнення максимально свідомого і вдумливого сприйняття музики перед її виконанням учням пропонували реферат, в якому у стислій формі було викладено відомості про обраний музичний твір. Теми музичних авдицій поділено на дев'ять розділів, які в свою чергу систематизовано у двох частинах: „А” – авдиції, присвячені творчості одного композитора; „Б” – авдиції, присвячені вивченню історії розвитку танцювальної музики. Ці та інші форми освіти і виховання значно підвищували ефективність навчального процесу, давали можливість розвивати творче мислення учнівської молоді. З метою поширення передових освітянських ідей серед широких верств населення Галичини під егідою Педагогічного товариства друкувалася періодична педагогічна преса: часописи «Дом і школа», «Промінь», «Наша школа», «Український учитель», «Учительське слово», видавалися українські підручники [1].

Загалом у Станиславові на зламі ХІХ – ХХ століть музична освіта функціонувала в організаціях та установах різного рівня і профілю та реалізовувалась у певних формах. До них відносяться: 1. неорганізовані: а) нижчі (приватні та домашні); б) культурно-освітні організації (громадсько-просвітницькі та музичні товариства); 2. організовані форми музичної освіти: а) спеціалізовані музичні заклади, поділені на нижчий, середній і вищий ступені); б) загальноосвітні та спеціалізовані заклади різного рівня і профілю (гімназії, школи, фахові школи, семінарії, тощо). Організовані форми музичної освіти виникли внаслідок інтенсивного розвитку неорганізованих форм музичної освіти у взаємодії із активізацією музичного життя міста і регіону та реалізовувалися в спеціалізованих навчальних закладах. Багато навчальних закладів нижчого рівня були однопрофільними (школи співу, гри на окремих інструментах - фортепіано, скрипки, цитрі), мали невелику кількість вчителів і учнів. Середні та вищі музичні навчальні заклади, починаючи з ХІХ ст. відігравали роль основних осередків музичної культури в містах і регіонах та займалися широкою просвітницькою і виховною діяльністю, саме в них готували кваліфікованих фахівців. Музично-освітні заклади користувалися своїм статутом, індивідуалізованою програмою навчання, яка визначала кількість років навчання (від 5 до 12), перелік предметів, форми контролю. Крім музичних, які мали пріоритетне значення, існували школи драматичного мистецтва; пластики; ритміки і артистичного танцю. Відтак, суттєві зрушення в галузі музичного мистецтва у Станиславові досліджуваного періоду були детерміновані інтенсивним становленням системи музичної освіти, що знайшло свій вияв у діяльності навчальних закладів різних типів та рівнів.

У системі освіти загальноосвітніх та спеціалізованих навчальних закладів Станиславова музично-мистецьке виховання було важливою і необхідною ланкою діяльності. Незважаючи на вплив деяких негативних факторів, котрі гальмували процес динамічного зростання, а отже прогресу в цій сфері, у широких колах громадськості кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.

помітно підвищився рівень зацікавленості музичною освітою та усвідомлення її необхідності.

У 80-х рр. XIX ст. у Прикарпатті запроваджується мережа церковних шкіл співу, діяльність яких зробила значний внесок у розвиток музичної освіти і виховання. Однією з перших школа такого типу була започаткована у Станиславові в жовтні 1888 р. дияконом і регентом катедрального хору Ігнатієм Полотнюком. Навчальна програма цього освітнього закладу охоплювала такі предмети: релігію, граматику, ірмологіон, гласи церковні, пісні празничні, Устав церковний, літургіку, словник церковний, руку Дамаскіна, рахунки, теорію музики і хоровий спів. [6]. Відкриття церковної школи співу у Станиславові, а згодом на її основі бурси для дяків стало важливим кроком у підвищенні рівня музичної освіти та культури міста і краю. Саме духовенству Галичина в цілому завдячувала становленням і розвитком музичного мистецтва, адже церква була основою виховання, саме з неї брало свій початок галицьке музичне відродження.

Поряд з духовними освітніми закладами навчання музики і співу та гри на музичних інструментах було передбачене навчальними планами світських державних і приватних загальноосвітніх закладів, серед яких народні (початкові) школи, гімназії та семінарії.

Гімназії Станиславова були не лише потужними науковими центрами з висококваліфікованим професорсько-викладацьким складом, логічно вибудованою системою освіти, обширною бібліотекою та міцною матеріальною базою, але і виконували функцію виховних осередків з розвиненою системою учнівського самоврядування, та пріоритетом національного духовного самоутвердження. У цих установах використовувалися різні методи розвитку творчих здібностей та підвищення рівня культури своїх вихованців. Ці завдання реалізовувалися через надання відповідної освіти, що було зумовлене наявністю в навчальних планах предметів музики і співу, рисунку і танцю, та залучення учнів до діяльності мистецько-просвітницьких організацій, які займалися підготовкою різноманітних мистецьких акцій силами власних виконавських колективів. «Наукові гуртки» зі своїми секціями були центрами культурно-просвітницької діяльності гімназій [12]. Шкільна молодь готувала для культурно-громадського середовища Станиславова публічні виступи з науковими доповідями, концерти та драматичні вистави. Виховання освіченої, різнобічно обдарованої і національно-свідомої особистості з багатим духовним світом і активною життєвою позицією було основною метою навчальних закладів такого типу. Хоча спів як предмет в навчальних закладах Станиславова, як і скрізь у Галичині був рівноправним з іншими шкільними предметами, проте українські навчальні заклади в порівнянні з німецькими і польськими значно відставали в цьому плані. Головною причиною було небажання кваліфікованих педагогів-музикантів працювати в початкових народних школах, не було відповідної методики викладання співу та підручників [18, с.293-298].

На початку ХХ ст. в навчальних закладах Станиславова користувалися підручниками В. Матюка «Руський співаник для шкіл народних» (1 частина), д'Арма Дітца, що був рекомендований міністерством та крайовою шкільною радою. В своїй теоретичній частині він був досить вичерпним, однак вправи (на один, два, три голоси) базувалися виключно на польському пісенному матеріалі. Для українців існував ще «Учебник початкових відомостей і співу» І.Кипріяна, але він обмежувався лише теоретичною частиною, не подаючи відомостей про голос, його діапазон, реєстри та елементарний вокал. Пізніше, у 1925 р. з'явився «Шкільний співаник у 2-х томах» Ф.Колесси. 1927 року у Станиславові був випущений підручник М.Куція «Наука сольфежа», який базувався на мелодіях з текстами [15].

Поряд з іншими освітньо-виховними установами в учительських семінаріях Станиславова велося активне культурно-мистецьке життя. У навчальних планах поряд з іншими дисциплінами важливе місце займали предмети музика і спів та гра на музичних інструментах (фортепіано і скрипці). Наприкінці кожного навчального року відбувалися «пописи» (концерти-звіти), в яких брали участь кращі учні цих закладів. З числа семінаристів створювалися хори, оркестри, вокальні та скрипкові ансамблі (дуети, тріо, квартети).

Характерною тенденцією в системі освіти і виховання того часу було поєднання процесу навчання в початкових школах, гімназіях і семінаріях із здобуттям освіти в музичних навчальних закладах, що було зумовлене історичною об'єктивністю.

Завдяки активній діяльності Д. Січинського та Є. Якубовича відбулося відкриття на теренах Галичини однієї з перших українських музичних шкіл нової формації при хоровому товаристві «Станиславівський Боян» у 1902 р., яке ознаменувало нову сторінку в історії культурних змагань за національну освіту. За рівнем підготовки виконавців цю музичну школу можна віднести до багатопрофільних освітніх закладів нижчого типу. Навчальними планами першого року її діяльності було передбачено розподіл на три відділи за спеціальностями фортепіано, струнно-смичкових інструментів (скрипка, віола, віолончель, контрабас, цитра) та сольного і хорового співу, а з 1904-1905 рр. було започатковано відділ духових інструментів [8]. Обсяг предметів включав, окрім спеціальності, як обов'язкові для всіх відділів теоретичні дисципліни: елементарну теорію музики, гармонію, контрапункт, композицію, інструментування, історію і естетику музики [24]. Найздібніші випускники музичної школи мали змогу продовжувати освіту у середніх та вищих навчальних закладах, іншим видавали свідоцтва, давали право викладацької діяльності в загальноосвітніх та музичних навчальних закладах нижчого рівня.

З розвитком ідеї розуміння музики як науки у системі освіти відбувається реорганізація музичної школи у філію львівського Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, який відігравав провідну роль у справі становлення та розвитку національної музичної школи на теренах Станиславівщини, сприяв появі цілої плеяди обдарованих та підготованих



музикантів, які до появи цього навчального закладу змушені були вдовольнятися аматорським рівнем, або здобувати знання у мистецьких інституціях поза межами Станиславова [18, с. 299-301].

Ідея перетворення музичної школи на філію Львівського Музичного інституту належала Осипу Залеському – відомому громадському діячу, музикологу, композитору та педагогу [10, с. 555]. Діяльність філії Вищого Музичного інституту ім. М.Лисенка була різноплановою та важливою, що в першу чергу сприяло становленню та розвитку музичної освіти у місті та регіоні першої половини ХХ ст., шляхом підготовки кваліфікованих виконавських та педагогічних кадрів [12, с. 308]. Метою цього освітнього закладу визначалося надання учням ґрунтовної, всебічної музичної освіти, завдяки синтезу широкого спектру теоретичних і практичних дисциплін. Внутрішня структура Станиславівської філії інституту передбачала поділ на 3 відділи: сольного і хорового співу; гри на фортепіано (фісгармонії); гри на оркестрових інструментах [21]. В інституті передбачалася можливість вивчення таких предметів: теорія музики; композиція, що поєднувала в собі гармонію, контрапункт і композиція; сольний спів; хоровий спів з широким розглядом церковного співу; історія музики (західноєвропейської, східноєвропейської до новітніх часів, орієнтальної, грецької та церковної); гра на фортепіано; гра на оркестрових інструментах: скрипці, альті, віолончелі, контрабасі, флейті, кларнеті, трубі та інших. Всі предмети поділялися на: головні предмети науки (сольний та хоровий спів, фортепіано та оркестрові інструменти), тобто предмети зі спеціальності; побічні предмети (музична теорія, гармонія, додатковий інструмент - фортепіано та історія музики); побічні предмети „надобов'язкові”, куди входили всі сценічні дисципліни (декламація, міміка, сценічна поведінка, танець, основи італійської мови).

Регулярне проведення концертів - «пописів» за участю кращих учнів сприяло вихованню сценічної витримки, самоконтролю, фахових навиків, активності, що було однією з складових методики виховання музиканта-професіонала. Організація хорових, оркестрових та камерно-інструментальних колективів відігравала важливу роль у процесі формування виконавської майстерності. Діяльність філії Вищого Музичного інституту високо підняла українське музичне мистецтво у Станиславові. Вихованці та педагоги цього освітнього закладу були активними учасниками ювілейних урочистих імпрез, концертів творчих організацій (Музичного товариства ім. М.Лисенка, „Станиславівського Бояна” тощо), лекцій-концертів, вечорів класичної музики, що стало важливим і дієвим фактором, який сприяв ознайомленню широкої публіки із музичними творами талановитих митців та розбудженню музичного життя міста і краю. Вищий Музичний інститут у Станиславові став осередком українського музичного мистецтва, що об'єднав навколо себе кращі сили української музичної інтелігенції.

Поряд із українськими на теренах Станиславова функціонували польські навчальні заклади, серед яких тривалістю та ефективністю роботи вирізнялася Консерваторія ім. С. Монюшка (заснована у 1879 р.), що в

активній співпраці із Музичним Товариством ім. С. Монюшка розгорнула широку музично-просвітницьку діяльність [27]. Консерваторія тривалий час залишалася єдиним в місті та прикарпатському регіоні навчальним закладом, який давав змогу опановувати музичні дисципліни на досить високому професійному рівні. Це зумовлювалося наявністю висококваліфікованого педагогічного колективу, до складу якого входили випускники провідних музичних вузів Європи.

Активна і плідна діяльність Консерваторії у Станиславові сприяла піднесенню музичної культури багатонаціонального населення міста. За тривалий період (1879-1939 рр.) у Консерваторії Музичного товариства ім. С. Монюшка було підготовлено значну плеяду музикантів, які своєю працею у навчально-виховних закладах, оркестрах, хорах, товариствах сприяли розвитку музичної освіти і виховання.

Архівні документи засвідчують, що в перші роки діяльності навчального закладу були відкриті виконавські спеціальності фортепіано, скрипка, віолончель, сольний спів, флейта. Згодом фахові відділення розширилися, додалися класи гри на трубі, фаготі, кларнеті. Тривалість навчання на різних відділах була відмінною: фортепіано - 9 років; скрипка, віолончель - 9 років; композиція - 7 років; сольний спів - 6 років; оркестрові (духові) інструменти - 6 років [23, арк. 1-6.]. Для всіх спеціальностей обов'язковим було вивчення теоретичних дисциплін, перелік яких включав теорію та історію музики, гармонію, контрапункт, музичні форми, інструментування, методику навчального співу і дидактику. Окрім цього в систему навчання було впроваджено диригентський курс та хоровий клас [26]. Разом з основним фахом учні могли навчатися гри на додаткових інструментах. Зокрема, фортепіано вводилося для скрипалів та вокалістів. Гра на альті запроваджувалася додатково у скрипковому класі, учні якого від 2 класу нижчого курсу зобов'язувалися брати участь в оркестрі Консерваторії. Вихованці курсів гри на фортепіано і скрипці мали можливість навчатись також в камерному класі [28]. Традиційним було залучення учнів у хор або симфонічний оркестр Музичного Товариства ім. С. Монюшка, що практикувалося ще від початку діяльності цього навчального закладу. Такий значний обсяг запланованої роботи та успіх, з яким вона втілювалася в життя, свідчать про високий професійний рівень Консерваторії, яка користувалася великою популярністю серед громадськості міста і краю. Більшість батьків не лише зі Станиславова, але й інших міст Прикарпаття віддавала своїх дітей саме в польський заклад, оскільки він був краще забезпечений кваліфікованими учительськими кадрами, підтримувався владою та стабільно фінансувався. Рівень підготовки вихованців Консерваторії дозволяв бажаючим продовжувати навчання, вступаючи до найкращих музичних вузів Європи.

Інтенсивна участь педагогів і учнів у концертному житті Станиславова та інших міст внесла свіжий струмінь у широкий потік мистецьких процесів Прикарпаття, збагативши його концертами камерно-інструментальної та хорової музики. Традиційними стали вечори «Фрагменти з опер», в яких

виступали вихованці класу сольного співу, а також учнівський хор і оркестр. Програми цих вечорів поєднували окремі сцени, оркестрові, ансамблеві та сольні номери з відомих оперних творів композиторів минулого і сучасності [29].

Мистецькому поступу значною мірою сприяло відкриття 1885 р. коломийської філії МТМ та музичної школи при ній, що у 1928 р. була реорганізована в «Музичну Консерваторію ім. С. Монюшка в Станиславові, філія в Коломиї». Поряд з іншими музичними навчальними закладами, що діяли наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття, Консерваторія творила той фундамент, на якому розгорталася яскрава палітра музичної культури Галичини.

Процес становлення та розвитку музичної освіти Станиславова на зламі ХІХ - ХХ ст. має свої особливості і разом з тим є невід'ємною часткою мистецьких процесів, які відбувалися в місті і загалом на Прикарпатті. В означений період прослідковується значний підйом в цій галузі, що було зумовлено демократизацією суспільно-політичного життя, відкритістю для взаємовпливів та взаємопроникнень культур різних народів. Підвищення інтенсивності розвитку музичної освіти сприяло активізації музичного життя, що своїм наслідком мало зростання культурного рівня широких верств населення міста Станиславова та Прикарпаття. Система ж музичної освіти відображала, з одного боку, головні принципи державної загальноосвітньої системи з диференціацією за соціальною ознакою, з іншого боку, стан музичної культури, що органічно поєднувала в собі взаємопроникливі потоки духовної, світської та народної музичних культур.

#### Література:

1. Білавич Г. Товариство «Рідна школа» (1881-1939 рр.) / Г. Білавич, Б. Савчук . – Івано-Франківськ : Лілея – НВ, 1999, – 205 с.
2. Булка Ю.П. Музична культура Західної України / Ю.П.Булка // Історія української музики. Т.4. – К. : Наукова думка, 1992. – Т.4: 1917-1941. – С. 545-590.
3. Бурдуланюк В. Історія культури Прикарпаття / В.Бурдуланюк. – Івано-Франківськ : Нова зоря, 1997. – 94 с.
4. Гаврилів Б. Літопис Івано-Франківська (Станислава) / Б.Гаврилів, П. Арсенич, Р. Процак. – Івано-Франківськ : Нова зоря, 1998. – 134 с.
5. Грабовецький В. Історія Івано-Франківська / В. Грабовецький. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 1999. – 303 с.
6. Діло. – 27 вересня. – 1889. – Ч. 207.
7. Янович, Якубович Руска музична школа // Діло. – 1902. – Ч.186
8. Діло. - Львів, 1905. - Ч.133.
9. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ століття. / М. Загайкевич. – К. : АН УРСР, 1960. – 191 с.
10. Залеський О. Музичне життя Станислава / О.Залеський // Альманах Станиславівської землі. Збірник матеріалів до історії Станиславова і Станиславівщини. - Т. І. - Нью-Йорк - Торонто - Мюнхен, 1985. - С. 555.
11. Звідомлення управи приватної дівочої гімназії кружка «Рідної школи» в Станиславові за шкільні роки 1920/21 – 1926/27. – Станиславів, 1927. – 30с.
12. Звіт дирекції державної гімназії з руською викладною мовою Станиславові за шкільний 1936/37. – Станиславів, 1937. – 47 с.

13. Звіт про проведення режисерських курсів керівників сільських аматорських гуртків. Відношення про проведення Свята Молоді // ДАІФО. – Ф.378, оп.1, спр.46. – 13 арк.
14. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 339 с.
15. Куцій М. Наука сольфежа основана на мельодіях з текстом. Підручник для молодіжи / М.Куцій. Перша частина. – накладом автора. – Станиславів, 1927.-95с.
16. Кугутяк М. Галичина: сторінки історії / М.Кугутяк. – Івано-Франківськ, 1993. – 200 с.
17. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи : в 2-х т. / С. П. Людкевич / [упорядкування, редакція, переклади, вступна стаття і примітки З. Штундер]. – Серія: Історія української музики, вип. 5.– Т. 1. – Львів : видавництво М. Коць НАНУ, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1999.– 495 с.
18. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи : в 2-х т. / С. П. Людкевич / [упорядкування, редакція, переклади, вступна стаття і примітки З. Штундер].– Серія: Історія української музики, вип. 5.– Т. 2.– Львів : видавництво М. Коць; НАНУ, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2000. – 815 с.
19. Мазепа Л. Причинки до історії музичної освіти в Східній Галичині /Л. Мазепа // Музика Галичини. – Львів : Сполом, 1999. – Т.2. – 284 с.
20. Народня Просвіта. – 1924. – Ч.10. – С.150-151.
21. Повідомлення Вахнянина про діяльність культурно-освітніх товариств Галичини. // ЦДІА України у Львові. - Ф.818, оп.1, спр.20. – 44 арк
22. Протоколи, анкети конкурсу драматичних гуртків читалень „Просвіти” Станиславівського повіту. // ДАІФО.– Ф.378, оп.1, спр.43.– Арк. 1-7.
23. Статистичні дані про стан консерваторії музичного товариства ім. С.Монюшка у місті Станислав. // ЦДІА України у Львові. – Ф.179, оп.4, спр.766. – Арк. 1-6.
24. Якубович. Руска музична школа // Діло.–1902.–Ч.186
25. Ясінчук Л. 50 літ Рідної школи 1881-1931 (накладом товариства ”Рідна школа”) / Л.Ясінчук. – Видавництво с-ни „Діло” – Львів. – С.14, 20, 28.
26. Kurjer Stanislawowsky. - Stanislawow, 1929, 30.06
27. Statut towarzystwa «Teatr im. Moniuszki w Stanislawowie. // ДАІФО. - Stanislawów, 1879; 1905; 1928; 1933. – 14; 16; 19; 33 ss.
28. Sprawozdanie z dzialalnosci wydzialu Towarzystwa «Teatr im. Moniuszki», towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanislawowie. Rok 1929/1930. - Stanislawów, 1930. – 33 s.
29. Sprawozdanie z dzialalnosci wydzialu Towarzystwa «Teatr im. Moniuszki», towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanislawowie. Rok 1935/1936. - Stanislawów, 1936. – 31 s.

*В статье представлены основные этапы формирования и развития музыкально-образовательных процессов в Станиславове (ныне Ивано-Франковске) последней четверти XIX - первой трети XX веков. Исследовано практику ряда украинских, польских, еврейских и немецких общественно-просветительских и художественных обществ, среди которых «Просвита», «Родная школа», «Союз украинок», «Каменщики», «Фрогсин», «Гаскала», «Станиславовский Боян», «Общество имени С. Монюшко» и других, которые оказались активными в сфере музыкально-художественного образования. Охарактеризованы особенности образовательных процессов в общеобразовательных и специализированных учебных заведениях Станиславова, где музыкально-художественное воспитание было важным звеном деятельности.*

**Ключевые слова:** образование и воспитание, общество, культурно-художественная жизнь, Станиславив, Прикарпатье.

*The article presents the main stages of the formation and development of musical and educational processes in Stanislaviv (now Ivano-Frankivsk) in the last quarter of the 19th - the first third of the 20th century. The practice of a number of Ukrainian, Polish, Jewish and German public-educational and artistic societies, including "Prosvita", "Native school",*

*"Russian Dialogue", "Ukrainian Union", "Masonry", "Frogsin", "Gaskal", "Stanislaviv Boyan", "S. Monyushka Society" and others that were active in the field of musical and artistic education. The peculiarities of educational processes in general and specialized educational institutions of Stanislavov, where musical and artistic education was an important link of activity, was characterized.*

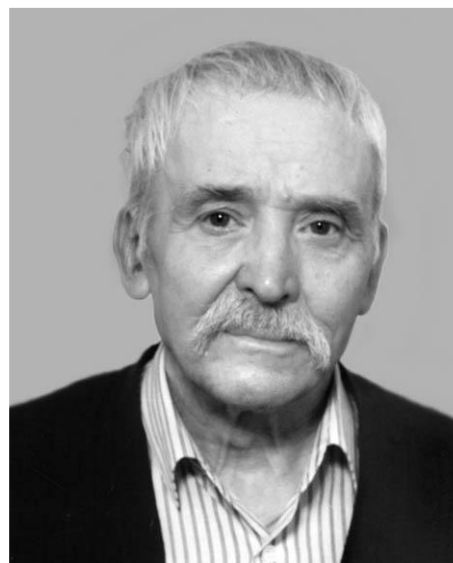
**Key words:** *musical education and education, society, cultural and artistic life, Stanislaviv, Prykarpattya.*

**Лариса Сандюк,**  
старший викладач кафедри образотворчого і  
декоративно-прикладного мистецтва та реставрації  
ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
**м. Івано-Франківськ**

## **ОПАНАС ЗАЛИВАХА - В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ШІСТДЕСЯТНИЦТВА**

*В статті висвітлюється творча діяльність Опанаса Заливахи в контексті культурно-мистецького життя України другої половини ХХ століття. Розглядається формування творчої особистості художника, світоглядну еволюцію митця-філософа. Головна мета статті – збагнути творчість художника, пізнати глибинний зміст створених ним образів. Стаття висвітлює питання культурного і мистецтвознавчого характеру задля популяризації художніх надбань українських митців у світі, згуртування українців навколо національної ідеї, збереження вітчизняної культури та мистецтва.*

**Ключові слова :** Опанас Заливаха, митець, творчість, ідейно – естетичний феномен, національні концепти, реформаторські та новаторські ідеї.



1950-60-ті роки називають періодом « відлиги » в політичному та культурному житті України. Зміни, що відбувалися у державі, зумовили формування нового покоління інтелігенції, інтелектуальна й творча енергія вимагала найбільшої свободи, найменшої заангажованості в рамках радянської системи. Свідомість цього покоління меншою мірою була отруєна радянською ідеологією, генетичним страхом попередників, адже система його цінностей передбачала несподівані для радянського морального кодексу індивідуалізм, свободу самовираження, скептицизм, гуманізм, багатогранність культурних запитів. Можливо, найзнаменнішою подією

періоду «відлиги» стала якраз творчість шістдесятників, визнаних як суспільне явище, духовний феномен національної культури. Цей термін, що уживався вже на початку 1960-х років, був навіяний аналогіями культурного життя 60-х років XIX ст., був не лише формальним означенням, але й частиною морального та життєвого кредо творчої інтелігенції [1, с.14].

Імена талановитих майстрів образотворчого мистецтва та українського письменства репрезентують покоління українських дисидентів – шістдесятників. Це ціла плеяда малярів та графіків – Опанас Заливаха, Алла Горська, Віктор Зарецький, Галина Севрук, Людмила Семикіна, Галина Зубченко, Веніамін Кушнір, Надія Світлична, Георгій Якутович, Іван Остафійчук, Іван Марчук, а також поетів та прозаїків – Василь Симоненко, Євген Гуцало, Ліна Костенко, Іван Драч, Микола Віграновський, Василь Стус.

«Шістдесятник – спонтанний вияв духовного дозрівання, нового мислення нової системи цінностей, нового осмислення національного досвіду в надрах тоталітарної системи. Вони виховувалися саме в ній, у цій системі, несучи на собі родимі плями середовища, яке їх породило, перейшовши різні стадії його усвідомлення. Багато з них спочатку були щиро перейняті тими ідеологічними міфами, які потім самі ж відкинули, як облуду й гальмо. Причому, щиро перейняті – фальш, пристосуванство, цинізм були їм чужими завжди. Коли ж на хвилі після культівського оновлення відкрився колосальний масив нових відомостей, відкрилася прихована Правда, – мали мужність з піднятим заборолом піти їй назустріч – і будувати своє життя вже за новими критеріями, згідно з велінням цієї Правди. Навіть якщо задля цього довелося відкинути зручний стереотип «як усі» і в своїх життєвих палімпсестах стерти голубу й асфальтовану дорогу дозволеного, яка стелилася перед ними, та «написати» для себе нову, – ту, яку Стус назвав «дорога долі, дорога болю», – так окреслила це явище одна із представниць цього періоду Михайлина Коцюбинська [7, с.106].

«Сьогодні ми ще тільки наближаємося до розуміння місця шістдесятників у нашій новітній історії. Ще маємо повною мірою осмислити значення їх у розвитку нашої національної самосвідомості, дослідити їхній доробок і громадсько-політичну діяльність у різних її аспектах- соціальному, культурологічному, психологічному. Адже саме там - найпотужніші імпульси протесту проти стагнації» [7, с.105]. Важко не погодитися зі словами М.Коцюбинської, сказаними у 1995 році у своїх спогадах і такими актуальними сьогодні.

Одним із шістдесятників, відомих дисидентів радянської доби, котрий взяв на свої плечі важку ношу плекання почуття національної гідності, яку не відокремити від його особистої гідності, є Опанас Заливаха. Митець вважав досконале володіння українською мовою ознакою належної культури та інтелігентності кожної людини, нації в цілому. Виявляючи шану до рідного народу і до свого походження, юний Заливаха, долаючи наслідки русифікації, вивчав українську мову самостійно за знайденими на горищі книжками.

Опанас Заливаха народився 26 листопада 1925 року в с.Гусинка Куп'янського району Харківської області в родині знатного коваля Івана . Зі спогадів художника: « Нещодавно був там . Заливах у селі вже немає. А рід мій — від бродячих майстрів-малярів. Певне, є і козацьке коріння» [4, с.11]. Жорстокість тих часів спричинила загострену вразливість в душі майбутнього художника. Він зазнав усіх випробувань , що випали тоді на долю українців. У 1933 році родина Заливах з чотирма малолітніми дітьми після ув'язнення батька втекла від голоду на Далекий Схід в Лісозаводськ Приморського краю. В Іркутську Опанас закінчив художнє училище (1944–1946). Згодом академію разом з училищем переправили до Загорська. « Ми там жили при славетному монастирі. Історію мистецтв викладав нам професор Починков. Розповідав, що віднайшов монастирські книжки, в яких описується цікавий приклад. Перш ніж художник мав розпочати працювати в соборі чи церкві , він два тижні постив , після чого йшов у лазню , потім одягав «холщовий» одяг і вже аж після молитви починав малювати. Для нас то було цікаво. Який ритуал треба було пройти митцеві, щоб бути готовим творити образ! І справді, коли подивишся на старовинний іконопис, там є той момент духового натхнення,»,—згадує О.Заливаха. Згодом вступив на навчання до Ленінградського державного інституту живопису, скульптури, архітектури ім.І.Рєпіна Академії мистецтв СРСР евакуйованої до Самарканда (1946). За словами Заливахи, сильне враження справила на нього національна гідність студентів з інших країн, що навчалися в інституті ім.Рєпіна – чехів, албанців, вірменів та інших, одна із студенток– словачка Власта запитала якомсь: «А звідки ти ?». На другому курсі за поведінку, «недостойну радянського студента», — відмову прийти на зустріч з кандидатом у депутати Верховної Ради СРСР, — О.Заливаху звинуватили в «антирадянській позиції» і відрахували з інституту [10, с.109]. Проте, після смерті Сталіна, після восьми років поневірянь О.Заливаху, за його наполяганням , в 1955 році було знову зараховано студентом на другий курс Ленінградського державного інституту живопису, скульптури, архітектури ім. І. Рєпіна Академії мистецтв СРСР (майстерня В. Орешникова). Під час навчання в інституті він захоплюється, всупереч тогочасним вимогам академічного малярства, абстрактним мистецтвом та намагається знайти свій власний мистецький стиль. Заливаху не цікавить стилістика реалізму, хоча на нього справляють враження твори старих майстрів, зокрема, роботи Рембранта. На його думку, реалістичні зображення – це завдання для фотографа. Та викладачі інституту на той час найвищою майстерністю вважають вміння художника відобразити дійсність відповідно до вимог соціалістичного реалізму. Зразок вбачали у творчості художників – передвижників, зокрема І.Рєпіна. Та ще студентом Опанас зрозумів, що в мистецькому творі мають відобразитися враження, асоціації, почуття, пережиті художником. У студентські роки художник відвідує Ермітаж, вивчає творчість багатьох митців, захоплюється роботами голландського художника В. Ван-Гога, в яких відчув «розуміння кольорової плями, експресії лінії, нервово-трепетне навантаження мазка»[9, с.7].



У 1957 році під час пленерної практики у Косові Заливаха захопився етнографією, духовним життям гуцулів, ґрунтовно вивчав гуцульську народну архітектуру і мистецтво — вишивку, килимарство, ткацтво; знаки-символи у дерев'яній різьбі, кераміці, писанкарстві, завважаючи, що в усьому цьому «захована глибока традиція, щось прапрадідне, у чому чув духовну потребу» [4, с.13]. На думку В. Чорновола, саме це «зробило крутий злам у світовідчужанні художника» [12, с.55–56]. Опанас Заливаха наголошував, що «справжній митець — той, що належить нації, її культурі», знаходить основу творчості в народному мистецтві [8, с.69]. Справді, український образотворчий фольклор став натхненником у його творчій праці. Художник О.Заливаха міркував про існування генетичного коду нації та призначення митця — відтворити цей безкінечний код.

У 1960 р. Заливаха отримав довгоочікуваний диплом і почав працювати (за державним направленням) у Тюменському художньому фонді (1960–1962). Восени 1961 року відбулася перша персональна виставка митця, у Західному Сибіру. Його роботи закупила тюменська картинна галерея та Ханті-Мансійський музей у власну збірку.

На запрошення прикарпатських художників М. Фіголя та П. Сопільника у грудні 1961 року О. Заливаха перебирається до м. Івано-Франківська, обравши його місцем свого постійного проживання. Вже у квітні 1962-го року організував там персональну виставку, яку, за вказівкою КДБ (вказівка секретаря обласного комітету Компартії), за кілька днів було демонтовано через «занепадницькі настрої виставки», які виражались, очевидно, у поєднанні модерністичної образності та традицій народного мистецтва.

На становлення Заливахи-художника особливий вплив мала атмосфера мистецького пошуку й нонконформізму, притаманна українським шістдесятникам. Мешкаючи у 60-х роках минулого століття в Івано-Франківську, художник органічно увійшов у літературно-мистецьке середовище Києва, і на довгі роки знайшов своїх духовних побратимів та однодумців.

Восени 1962 року він розпочав співпрацю з Клубом творчої молоді (в особі Івана Світличного, Алли Горської, Віктора Зарецького, Євгена Сверстюка та ін.) та включився у правозахисний рух української інтелігенції. Опанас Заливаха пізніше згадував: «Там, у нашому Золотоверхому Києві заприятелював, а 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?». Прогресивна молодь, зокрема, Алла Горська, Іван Дзюба, Іван Драч, Опанас Заливаха, Веніамін Кушнір, Євген Сверстюк, Іван Світличний, Лесь Танюк та інші, «утворили те магнетичне силове поле, до котрого горнулися з усієї України ті, котрі пізніше в українській культурі названі були «шістдесятниками» [11, с.164]. Саме Заливаху з-поміж інших майстрів пензля найбільше шанував І.Світличний. А Опанас завжди цінував «Іванове проникнення у мистецький світ людини, яка мислить лінією, символом, кольором, ритмом, пластикою»

[10, с.201]. «Шістдесятники» активно провадили художньо-просвітницьку, громадську діяльність; розвивали національну самобутню культуру, поглиблювали знання з історії України, українського мистецтва, рідної мови. Цікаву інформацію про той час містить спогад О.Заливахи: «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)» [11, с.165]. Найсміливіші молоді ентузіасти намагалися творити, не озираючись на усталені приписи соцреалістичного мистецтва, заявляючи про свою мистецьку опозиційність, часто наражаючи себе на небезпеку відверто національною громадянською позицією у мистецтві. Більшість із них стала не тільки визнаними митцями, а й відомими діячами правозахисного руху в Україні, які брали активну участь в акціях протесту проти репресій над українською інтелігенцією, зокрема, Богданом і Михайлом Горинями, Опанасом Заливахою, Святославом Караванським, В'ячеславом Чорноволом, Валентином Морозом та ін. Тому-то українське шістдесятництво небезпідставно можна назвати особливою духовною планетою, з якої йшли «найпотужніші імпульси протесту проти стагнації» [5, с.105–106].

Однак життєвий шлях найяскравіших новаторів і їхні пошуки нової виражальності, вироблення творчої манери, адекватної їхньому світобаченню, були оголошені ідеологічно шкідливими, а самих митців було поставлено в ситуацію «неофіційності» або «напівофіційності», (коли доводилося йти на певні компроміси), що означало позбавлення можливості брати участь в експозиціях, а отже, цим окреслювалося замкнене коло замовчування, що позбавляло молодих митців самої можливості офіційного мистецького резонансу. Проте резонанс був: він поширювався «неофіційними», контрверсійними шляхами, що додавало неофітам дедалі нових і нових прихильників серед національно свідомих українців. Варто згадати знищений вітраж у вестибюлі Київського національного університету імені Тараса Шевченка, щоб зрозуміти й міру опозиційності, і міру резонансу, що супроводжували будь-яку сміливу спробу зламати стереотипи й табу ідеологічних приписів та вимог соцреалістичної естетики. Вітраж був створений за шевченківськими мотивами в холі Червоного корпусу Київського університету разом з А.Горською, Л.Семикіною, Г.Зубченко, Г.Севрук у 1964 році. Це був вітраж із зображенням Тараса як гордого і гнівного бунтаря, який прихистив скривджену, похилену жінку — символ України, — та написом « І возвеличу малих отих рабів німих, я на сторожі коло них поставлю слово!» [10, с.110]. «Московське бісівство з українською чортівнею розігрують в Україні відьомський шабаш», — так розумів Опанас Заливаха усе те, що діялося перед очима зображеного на вітражі поета. «Наскільки пригадую, самі автори не дуже вірили, що робота їхня буде офіційно прийнята.», — згадує Євген Сверстюк у самвидавській статті «Свято неба і землі» (№2 (21), травень, 2007). Та цей унікальний мистецький витвір був по-варварськи знищений, бо нібито «заважав нормальному рухові

по університетських сходах» [1, с.12] ще до прийняття його комісією в ніч на 9 травня. Втім, як відомо, його було знищено згідно з розпорядженням партійного керівництва, що дало початок черговій хвилі репресій проти української інтелігенції.



*О. Заливаха. Ескіз вітража в фойє Київського університету імені Т. Г. Шевченка*

*(у співавторстві з А. Горською, Л. Семикіною). 1964р.*

Опанас Заливаха був переконаний, що відродження України можливе за умови, коли «народ сповідуватиме слово Шевченка як велике Слово Пророка» [3, с. 4]. Своїм учителем він вважав незабутнього Михайла Бойчука, вважаючи, що школа М. Бойчука— «вищий ступінь сучасного національного і соціального мистецтва» і що у мистецтві «мусить бути багатство і різноманітність, взаємне розуміння, єдиний напрямок плюс висока європейська культура художника-теоретика» [11, с.45].

27 серпня 1965 року Заливаха заарештований. Одним із «доказів» у його справі стали касети із записами віршів В. Симоненка, Б. Мамайсура, І. Драча, І. Жиленко та ін., які вилучили під час обшуку. Судовий процес відбувся у лютому 1966 р, а в березні митця засудили на 5 років таборів суворого режиму за ч.1 ст. 62 КК УРСР, «антирадянська агітація і пропаганда» – за читання і зберігання самвидаву. На захист О. Заливахи та інших дисидентів акції організував І.Світличний, однак вони не дали результату. Покарання художник відбував у мордовському таборі № 11, де працював вантажником, потім кочегаром, малював у вільний від роботи час. Ось уривок зі спогадів О.Заливахи: «...засудили мене й посадили. Приїхав у мордовський табір, дивлюся, а там повний інтернаціонал. І вірмени вищого лету, і москвичі-філософи. Тоді якраз сиділи Даніель і Синявський. Але в основному зона була українська. То був для мене найкращий університет.

Мій товариш Іван Русин, йому дали всього один рік, казав: «Знаєш, Панасе, я би ще півтора року просидів. Тут стільки цікавих людей. На великій зоні їх немає». То цікаво... ». Багато робіт, створених в ув'язненні, вилучали і знищували. Так пропало понад 200 робіт художника. Невдовзі у нього конфіскували навіть фарби, але пори всі заборони він таємно виконав десятки ескібрисів, вітальних листівок, ескізів тематичних композицій, плакатів із зображенням Т.Шевченка (для святкування в таборі), портрет поета-в'язня К.Скуєнієкса. Ескібриси, що їх Заливаха віддруковував на клаптиках газетного паперу в «зоні», не були зазвичай відвертим позначенням власника книгозбірні. Художник інколи не хотів підписувати своєрідні графічні присвяти: це могло викликати зайвий клопіт з «відстежуючою службою». Більшість власників книгозбірень, що їм присвячував графічні мініатюри Заливаха, перебували в межах «великої зони», і зайва згадка про них могла коштувати останнім життя. Тому художник фантазував навколо семіотики українських прізвищ, як наприклад: "сонця на Голгофі", "червона мандола Спаса в іконах", "Страшного Суду", до золоті мандорли в іконах "Воскресіння". Ще в Опанаса Заливахи був образ "чорного птаха", як символ поганої вістки, образ "вола" як символу людської долі та багато інших семантичних мотивів. Навіть у таких специфічно локальних жанрах, як ескібрис та вітальна поштівка (що були для митця насамперед формою комунікативного зв'язку з тими, хто поза ґратами), художник сягав епічного виміру. Це знайшло відображення в історіософському та міфологічному підходах до тієї чи іншої теми і стало доброю, вимушеною школою зображального лаконізму, в якій повною мірою проявилася його схильність до позачасового неординарного мислення.

Ув'язнений О. Заливаха виготовляв художні вироби з дерева у різних техніках (інтарсії, інкрустації) з потаємним дном для передачі листів «на волю» [3, с.5]. До речі, саме таким способом було оприлюднено заяву О.Заливахи від 5 квітня 1967 року з концтабору «Явас», у якій він порушив мовне питання, називаючи людей, які «втратили» свою мову, «живими трупами» [2, с.1372]. В ній зазначалося, що небезпечно бути свідомим своєї національності, бо упродовж століть гнобителі намагалися знищити українську культуру, мову, але народ вистояв проти ворожої навали і його не залякати ні репресіями, ні спаленням бібліотек, ні нищенням пам'яток української культури [2, с.1373].

Духовно наповненим комунікативним дискурсом було для ув'язнених епістолярне спілкування. Цілком слушно М. Коцюбинська трактує листи як «своєрідний стилістичний аналог творчості» [6, с.150]. Особливим святом було для П. Заливахи листування із Аллою Горською, яка його морально підтримувала, повідомляла про всі мистецькі події на батьківщині. За свідченнями друзів, «П. Заливаха в листах до А. Горської підкреслює, що відчуває свою «недошліфовку», хоча й «натренований долею». Готовий виробляти в собі здатність чинити опір середовищу, коли «оточення вперлося в мене тисячами багнетів». Це знаходить відгук у його кореспондентки. Алла усвідомлює, що треба «зазирнути в себе», «боротися зі своїм *ego*,

відповідним тренуванням досягти перемоги над собою. Заливаха шукає опори для того, що Стус називав «пряmostоянням» незалежно від обставин, вважаючи, що «*муку треба благословляти* більш, як ситу заспокоєність», називав такий стан душі «святom високого болю» [6, с.100].

Погляди О. Заливахи базувалися на «неповторності душі нації, національного характеру її сприйняття, мислення, світобачення». Митець з глибоким душевним болем писав, що «Україна втратила своє національне обличчя: у нас зміщені цінності, мораль. Ленін робив із людей худоб. Українці настільки розминулися з собою, що їм повертатися треба до себе. На круги своя...» [3, с.5]. Він був переконаний, що «бути українцем, свідомим своєї національної гідності. — обов'язок чесної людини. Зрікатися свого, національного — принизливо і аморально» [2, с.1373].

Узагальнивши все, через що довелося пройти талановитому художнику О.Заливасі, можна констатувати, що нелегкі випробування сформували в ньому патріотизм, національну свідомість, власне упевнене бачення ролі митця в суспільстві.

«Опанас був абсолютним художником, але в той же час толерантним, попри поширену сьогодні думку про мистецьку богему, — згадує дружина митця Дарія Заливаха. — Він був надзвичайно людяним і ніколи нікого не засуджував. Навіть тих, хто його посадив.»

У 1970 році митець повернувся до Івано-Франківська, однак йому відмовили у працевлаштуванні до Художнього фонду та експонуванні робіт на виставках. Вдалося влаштуватися креслярем у побутокombінаті і займався художнім оздобленням різних об'єктів. Деякі його твори друкували у республіканських журналах — «Мистецтво», «Вітчизна», «Зміна» та ін. Перша персональна виставка творів О. Заливахи відбулась у м. Львові (1988) за сприяння культурного товариства «Шлях». Після довгих років забуття художник постав перед глядачами як «митець широкого профілю, чутливої душі та глибокого інтелекту». Це засвідчив художник-педагог Д. Іванцев: «Він пре красний графік і скульптор, чудовий митець-маляр різноманітного багатого діапазону вислову в творах станкового малярства та декоративних монументальних оформлень інтер'єрів» [9, с.1]. Опанас Заливаха створив ряд робіт у видавництвах «Веселка» і «Каменярь», результативно працював у станковому живописі та графіці, стрімко еволюціонує до асоціативного осмислення образу. У 80-х експериментував в царині станкової та монументальної пластики, створив дизайнерські проекти інтер'єрного оформлення (кафе «Медівня», ресторан «Білий камінь», кафе «Молочне»).

У 1987 Заливаха став одним з ініціаторів створення Української асоціації незалежної творчої інтелігенції (УАНТІ). Оформляє обкладинку журналу «Український вісник».

1988 року після багаторічних заборон влаштовано персональні виставки Панаса Заливахи в Івано-Франківську, Львові, 1989 – в музеї Т.Шевченка в Києві, згодом у Торонто, Лондоні, Нью-Йорку. О.Заливаха – лауреат премії імені Василя Стуса 1989 та Національної премії імені Тараса

Шевченка 1995 року. 2003 року побачив світ альбом присвячений творчості митця (Упор. Б.Мисюга. – К.: Смолоскип, 2003. – 160 с., іл. ).

Талановитий, самобутній художник, людина високих чеснот, Опанас Заливаха був загальною визнаним видатним представником української культури. Важливим завданням дослідження є опрацювати, систематизувати та узагальнити джерельну базу (архіви О.Заливахи, епістолярій, спогади, інтерв'ю, творчий доробок тощо). На основі комплексного аналізу здійснити періодизацію життєвого та творчого шляху митця, дослідити ідейно – естетичний феномен його творчості, зумовленої громадською позицією та патріотичним світоглядом. Багатогранна і ще не у повній мірі розкрита та висвітлена спадщина Опанаса Заливахи дає широкі можливості для подальшого висвітлення, дослідження та здобуття належного визнання місця митця у національній культурі України.

#### Література:

1. Андрухович Ю. Право на вільний політ / Ю. Андрухович, М. Яковина // Україна. – 1989. – № 9. – С. 12–13.
2. Заливаха О. Заява Опанаса Заливахи з концтабору / О. Заливаха // Визвольний шлях. – 1967. – Р. XX. – С. 1372–1373.
3. Горинь Б. Дорога до себе була дорогою до України / Б. Горинь // Час. – 2000. – № 45. – С. 4–5
4. Горинь Б. Опанас Заливаха. Вибір шляху / Б. Горинь. – К., 1995. – 23с.
5. Касьянов Георгій Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960-80-х років. 1960-80-х років.- К.: Либідь, 1995. – 224 с.
6. Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне»: роздуми про епістолярну творчість / М. Х. Коцюбинська. – К.: Дух і літера: Харк. правозахис. група, 2001. – 299 с.
7. Коцюбинська М. Доброокий / М. Коцюбинська // Спогади про Івана Світличного / [упоряд.: Л. і Н. Світличні]. – К., 1998. – С. 105–111.
8. Маричевський М. Микола Бідняк: альбом / М. Маричевський.–К.: Образотворче мистецтво, 2000. – 79 с.
9. Опанас Заливаха: живопис, графіка, різьба: Альбом-каталог / За ред. С. Осташа. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1996. – 39 с.
10. «Просвіта» Івано-Франківська: минуле й сучасне / За ред. В. Бойка. – Івано-Франківськ.: Сіверсія, 2000– Кн. I. – 208 с.
11. Червона тинь калини: Алла Горська: листи, спогади, статті / За ред. та упоряд. О. Зарецького, М. Маричевського. – К.: Спалах ЛТД, 1996. – 240 с.
12. Чорновіл В. Лихо з розуму: Портрети двадцяти «злочинців» / В. Чорновіл.– Львів: Меморіал, 1991.– 341 с.

*В статті освещается творческая деятельность Опанаса Заливахи в контексте культурно-художественной жизни Украины второй половины XX века. Рассматривается формирование творческой личности художника, мировоззренческую эволюцию художника-философа. Главная цель статьи – понять творчество художника, познать глубинное содержание созданных им образов. Статья освещает вопросы культурного и искусствоведческого характера для популяризации произведений искусства украинских художников в мире, объединения украинцев вокруг национальной идеи, сохранения родной культуры и искусства.*

**Ключевые слова:** Опанас Заливаха, художник, творчество, ідейно – естетичний феномен, національні концепції, реформаторські і новаторські ідеї.

*The article deals with artistic activity of Opanas Zalyvakha in the context of cultural-artistic life Ukraine in second half of XX century. Considered of forming the artistic philosophical outlook. Competely findsout cultural, social and artistic activity. The main goal of this work –capturing the artist's work ,to know the deeper meaning created the image . The article describes the problems of cultural and artistic character in order to popularize the achievements of Ukrainian artists around the world , unite the Ukrainians around the national idea , maintain the native culture and art .*

**Key words:** *Opanas Zalyvakha , artist , art , ideological and aesthetic phenomen of national concepts , reformand innovative ideas.*

Віталій Сидор,  
аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва  
ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
м. Івано-Франківськ

## САКРАЛЬНИЙ І СОЦІАЛЬНИЙ ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ ЛАНДШАФТНОЇ КУЛЬТОВОЇ СКУЛЬПТУРИ ГАЛИЦЬКОГО КРАЮ: ЇХ ПРИРОДА ТА ПРОЯВ НА ЗЛАМІ ТИСЯЧОЛІТЬ

*У статті розкрито сакральний та соціальний вектори розвитку ландшафтної культової скульптури Галичини, окреслено їх витоки та прояв від початку 1990-х років до сьогодення. Окреслено основні віхи та засади становлення ландшафтної культової скульптури як складової релігійного та духовно-культурного середовища людини. Визначено ключові аспекти її духовного змісту та образно-видового укладу через призму синтезу сакрального та соціального. Прогнозовано наукову значимість отриманих результатів.*

**Ключові слова:** ландшафтна культова скульптура, Галичина, вектори розвитку, сакральний, соціальний, витоки, прояв, сучасність.

Сучасний динамічний глобалізований світ повниться цілою низкою «новоутворень», породжених новітніми технологіями різних виробничих і комунікаційних галузей, інтеграцією відповідних їм парадигм та концепцій (зокрема «новаторства», «довершеності», «оперативності», «зручності» і т. ін.) буквально у кожен сферу людського життя. Апелюючи безпосередньо до картини українського сьогодення, засад модераторства «гідного життя» пересічного співвітчизника, окрім означеного формату тенденцій відмітимо ще й шквал інновацій у провадженні освітянських процесів, волевиявляючі пріоритети виховання патріотизму, служіння країні, ідеям демократії, моделювання культурних, релігійних відносин, загалом популяризованих нині форм і стилів життя. У плінності означеного, розмаїтті усіляких актуальних, осучаснених у цьому плані «задач» і «дій» суспільства важливо не втратити ті набутки, досягнення, цінності, якими вибудовувалися християнські норми життя і поведінки наших дідів-прадідів, формувався український світогляд, укладався національний менталітет.

Відштовхуючись від означеного, підносимо на-гора одну із показних ланок релігійного, духовного, мистецького, загалом культурного буття наших співвітчизників. Йдеться про ландшафтну культову скульптуру, зокрема, її особливий статус у житті галичан. Формат і зміст останнього утримують свою актуальність вже не одне століття, а в теперішній час і того більше. Цим глибоко традиційним «поступом» галичани виражають свої релігійні переконання, духовні й мистецькі уподобання, прагнення жити у Бозі, відчувати Його захист і опіку, творити на Його славу і честь. Пізнання істинної популярності такої скульптури власне з наукової позиції, через призму об'єктивного наукового аналізу зумовлюють досконало вивчати



генезис і тенденції її розвитку, збереження пов'язаних з нею традицій, звичаїв, пропагування усіляких новітніх ідей, їх рішень тощо. Серед ключових аспектів особливим постає й формування у нинішнього суспільства, передовсім його молодих поколінь сутнісного, глибоко правдивого усвідомлення сакральності таких об'єктів, розуміння їхньої святенності, дієвої духовної сили і зрештою наданої їм табуованості.

Дослідженням мистецтва сакральної скульптури вчені займаються чи не від часу становлення мистецтвознавства як повноцінної самостійної галузі науки. За більш ніж півтора столітній період відкрито багато нового і видано чимало робіт. У цій царині постали праці, в яких розкриваються віхи та особливості становлення скульптури загалом у християнському світі, в сакральному середовищі на охрещеній українській землі, у конкретних її регіонах, місцинах тощо. Тут же з'явилися доробки з розкриття особливостей розвитку на вітчизняних теренах різьбярської справи в дереві та камені, формування різних видів скульптурного ремесла, технік і технологій виконання відповідних йому витворів і т. ін.

Однак, звертаючись до зацікавлень науковців і дослідників вітчизняною культовою скульптурою останніх десятиліть (від початку 1990-х), розвитком її «ландшафтної» гілки як загалом на українських землях, так і в різних регіонах, ми побачили картину, що у цій царині ще багато такого, що потребує безпосередніх вислідів та належного комплексного висвітлення. Праць, які прив'язані до такої проблематики чи то у її загальному змісті, чи в якомусь окремому питанні, дуже мало. Найбільш вартісні серед них – роботи О. Голубця, А. Гончаренко, Н. Журмій, Д. Крвавича, Л. Лисенко, В. Малини, М. Моздира, О. Осадчої, М. Протас, М. Станкевича, Л. Турчак, Л. Хом'як, Р. Яціва та ін. Відтак, з'ясовуючи формат наукових інтересів до ландшафтної культової скульптури, що витворилася упродовж досліджуваного нами періоду саме на теренах Галичини, розкриття її сутнісних характеристик через призму вивчення усіх сфер її прояву, у поле зору потрапили праці Л. Білоус [2], І. Дундяк [6], А. Єфімової [8]. Висвітлені у них матеріали почасти дотичні до піднятої проблеми. Проте ні у цих доробках, ні у будь-яких інших напрацюваннях ми не побачили таких постановок питань, які б комплексно презентували галицьку ландшафтну культову скульптуру зламу тисячоліть, системно розкривали її функціонально-прикладні та образно-видові характеристики, у тому числі й по конкретному аспекту їх розвитку, що заявлений у темі даної статті.

*Мета статті* – розкрити сакральний і соціальний вектори розвитку ландшафтної культової скульптури Галичини, окреслити їх витoki та прояв на зламі крайніх століть.

З позиції художнього аналізу скульптурна форма здатна виразити найрізноманітніший зміст нашого буденного життя. Разом з тим, створені скульптором витвори виступають не лише візуальними промоутерами художньо-естетичної сфери людського буття, а й чинниками, які показно формують його онтологічний контекст, чітко виражаючи в тому числі

духовний світ людини, її розуміння укладів повсякденного життя, смислів і значення релігії, сили сакрального, його верховенства над профанним.

Володіючи властивостями, здатними матеріалізувати на художній манер отілеснені образи святих, скульптура стала затребуваною соціумом для демонстрації ним своєї віри і відданості Всевишньому, основ і принципів звеличення Його неосяжної могутності. Поборовши багатотисячолетнє табу на застосування для релігійних потреб у лоні Східної Церкви, статуарна пластика стала на українській території невід'ємним компонентом не тільки прославляння Бога, але і прояву віруючими нестримного бажання священної опіки над ними, потреби духовного патронатства Небес над кожним смертним, його земними благами, житлом, оточенням тощо. Саме в такому плані особлива роль відводиться ландшафтній культовій скульптурі.

Кожна соціально-політична віха життя на українських землях залишила свій карб на розвитку ландшафтної культової скульптури.

Досліджуючи витoki української ландшафтної культової скульптури саме у форматі її християнського контексту, першочергово звернемося до того факту, що з приходом християнства на території Русі-України «нова» релігійна ідеологія дала початок непримиренній боротьбі з усім, що мало язичницький характер і в будь-якій формі пропагувало поганську віру чи ототожнювалося з нею. У такому контексті доля зреченості торкнулася й антропоморфних зображень язичницьких богів, яким віками поклонялися наші давні предки. Статуї божків були переважно атрибутами святилищ і безпосередньо пов'язувалися зі здійсненням усіляких язичницьких обрядів [18, с. 151]. Саме скульптурне ремесло цієї сфери, традиційно реалізуючись у камені [16, с. 7] та дереві [11, с. 276], сягало високого рівня розвитку. Однак нещадне нищівне руйнування таких статуй призвело до непоправної втрати великої кількості справжніх пам'яток стародавньої української культури.

Боротьба з ідолопоклонством була характерною не тільки для часів введення християнства на українських землях. Це була одна із провідних ідей Східної Церкви, яка не схвалювала використання об'ємної скульптури для релігійних потреб. Статуарні скульптурні зображення були піддані забороні на Вселенському соборі в Константинополі, проведеному у 691 – 692 рр. Як результат у християнських культових спорудах дозволеним стало лише мистецтво плоского рельєфу. Пропагуючи боротьбу з божками-ідолами, церква бачила їх образ у будь-якому об'ємному скульптурному творі, тому в християнських храмах Київської держави скульптурно виконані статуї святих були небажаним явищем [9, с. 224].

Процес такої стагнації розтягнувся на віки. Та поступово, піддаючись різним впливам і тенденціям, поглядам і запитам суспільства, вітчизняна об'ємна скульптура почала наповнюватися новим життям. У другій половині XIV ст. з'явилися перші натяки на відродження об'ємної пластики. До середини XVI ст. ця тенденція вже набула досить значного розмаху, який охарактеризувався більш-менш досконалим оволодінням скульптурними прийомами трактування об'ємів. У XVI–XVII ст. українська народна пластика мала великий вплив на застосування скульптури в облаштуванні

культових споруд. Особливу роль тут відіграла дерев'яна скульптура: спочатку в декорі іконостасів, вівтарів і рельєфних прикрас меблів у католицьких соборах, а згодом і у вигляді окремих статуй святих [17, с. 14].

Аналізуючи дослідження у сфері розвитку української об'ємної статуарної пластики, нескладно зробити висновок, що процес становлення цього образотворчого напрямку, який безпосередньо застосовувався до культових потреб на хрещених землях, рухався із Заходу на Схід. Так, зокрема, статуї Скорботного Христа набули найбільшого поширення спочатку на польських і литовських землях, потім на західних територіях України, поширившись згодом і на інші українські терени. На корінних польських землях статуарні зображення Скорботного Месії виконувалися вже у XVI ст. і розміщувалися не тільки в костелах, а й у придорожніх каплицях [19, с. 184]. За Д. Крвавичем, на вітчизняних землях цей мотив набув особливої популярності саме у XVI – XVII ст. Важливо також зазначити, що в контексті «Страсної тематики» світу були представлені й інші іконографії статуарної скульптури. Досліджуючи сфери прояву української сакральної скульптури, П. Білецький зокрема констатував, що серед улюблених релігійних образів народних українських майстрів того часу були: «Христос у темниці», «Св. Онуфрій», «Св. Миколай» [1, с. 91].

На основі зіставлення викладених вище фактів, тверджень та усіляких інших вислідів української сакральної статуарної пластики дотримуємося думки, що перші твори такої скульптури почали з'являтися саме на тих українських землях, які, починаючи з 1349 р., тим чи тим способом ставали «приналежністю» Польщі. Внаслідок цього буде об'єктивним вважати, що процеси, які мали місце в релігійному середовищі на галицьких землях під час поневолення їх Польщею, зазнавали чималого впливу Римської Церкви. Тоді ж до сакрального мистецтва цього краю привносились і нові тенденції, які існували у ті часи як в європейському мистецтві загалом, так і польському зокрема. Таким чином, для релігійних потреб тут почали використовувати об'ємну статуарну пластику. Як результат усіляких новаторських підходів у цій справі з'являлися нові іконографічні статуарні образи святих «опікунів» і «покровителів», сформувалися сприятливі умови і можливості для пошуків нових форм матеріального втілення творчих задумів майстрів і художників цього напрямку, практикувалася відносно повна свобода у виборі художніх стилів і манер трактування таких творінь.

Кожен наступний історичний період розвитку досліджуваних територій привносив у становлення тутешньої сакральної статуарної пластики свої корективи. Співіснування православ'я і католицизму збагачувало такі процеси різними тенденціями, смаками, спонукало до творчого змагання між новими, запозиченими і традиційними іконографічними мотивами.

Особливого піднесення українська сакральна ландшафтна скульптура і передусім її «галицька гілка» зазнали з настанням 1990-х рр. З активізацією процесу відновлення історичної пам'яті нації, підняттям самосвідомості людини, її свободи, волевиявлень, бажання вільно сповідувати релігійні уподобання до середовища таких об'єктів почали вливатися нові пластично-

візуальні коди, ідеї, нові матеріали і технології. Темп таких процесів з кожним роком набував дедалі більших обертів. Як результат, сьогодні таких витворів безпосередньо на теренах Галичини не просто безліч. Своєю затребуваністю, популярністю і масовістю вони спричинили появу істинно автентичного у «галицькому дусі» релігійно-культурно-мистецького явища.

Розвиваючись у цьому руслі, галицька ландшафтна культова скульптура кінця ХХ – початку ХХІ століть показно інтегрувала у собі як суто сакральну сторону своєї дієвості, через призму якої унаочнюються засади релігійного сприйняття світу, демонструється особливий формат «шанобливого» й водночас «трепетного» ставлення людини до навколишнього середовища, так і низку соціальних концептів свого загального «змісту».

У цьому плані безпосередньо акцентуємо на тому, що сьогоднішній формат функціонування досліджуваних артефактів дозволяє (зумовлює) розподілити їх на об'єкти: «требно-процесійні», «меморіальні» та «звичаєві».

«Требно-процесійними» означаємо ті скульптури, які хоча б раз на рік стають «об'єктом» паломництва. Через призму тої чи іншої «причини» вони виступають спонукою до здійснення вірянами, усім охочим людом прощ до них як до священних екумен, особливо шанованих сакральних «осередків», провадження за їх «участі» усяких інших духовних урочистих ходів, що у загалі іменовані «процесією» [15, с. 344]. Відтак, за традиціями, що склалися, в означених процесіях біля таких «осередків» правляться треби, служби, які не належать до «звичних» (храмових, при Престолі) богослужінь [7, с. 3253]. До цього різновиду передусім відносимо скульптури: «прихрамові» (при церквах, соборах, костелах); «монастирські» («скитські»); «об'єктні» (при організаціях, закладах, установах); «придорожні» (зокрема ті, що встановлені перед в'їздом до населеного пункту). Особливе місце тут посідають виражені у пластиці стації комплексів «Хресна Дорога». Цей різновид досліджуваних об'єктів став особливим у контексті образотворчого вираження страждань Ісуса Христа, ликів персоналій і дійств (сюжетів), пов'язаних з Його «Страсним Шляхом» до звершення своєї «земної» місії.

До групи під назвою «меморіальна скульптура» відносимо об'єкти, які своїм «прикладним змістом» виконують роль різноманітних пам'ятників, монументів, поминальних знаків і т. ін. Їх постання зумовлюється потребами як загалом суспільства, так безпосередньо родин, сімей у вшануванні пам'яті померлих, загиблих, зниклих безвісти тощо. У такому форматі в окремі підгрупи виділяємо скульптуру: «надгробну», «пам'ятну», «поминальну». В локальному контексті це передусім об'єкти «цвинтарні» («кладовищенські»), а відтак і «придорожні» (безпосередньо ті, що на місцях катастроф, трагічних аварій, усіляких інших випадків, які спричинили «у дорозі» смерть людини).

Ще однією групою серед досліджуваної скульптури постають об'єкти «звичаєві» («жертвні», «охоронні», «помічні»). Зміст функціональності таких побудованих на синтезі (злитті) архаїко-язичницьких пережитків та засадах християнського світосприйняття. Перший із цих компонентів породжений анімістичним світоглядом, де все підпорядковувалося культу природи, навколишнього довкілля, їх повсюдно сакралізованим [4, с. 18–24]

«одухотвореним» [12, с. 13], «чоловіко-видним» ествам [12, с. 14]. Другий, сутнісно протилежний, християнський складник, доктриною якого є віра і поклоніння єдиному Богу – Ісусу Христу, – відтак пошанування усіх святих Його Царства, популяризує людиноціннісні, гуманістичні, високоморальні ідеї, устами, стандарти і правила в усіх укладах життя [10, с. 16–21]. У цьому плані маємо скульптури, які «ликотворно» є тими ж статуарними втіленнями християнських святих, проте мотиваційна складова їх постання містить почасти потреби здійснення усяких «жертвних» вчинків, «відкупів» від стихій, бід, недугів, відтак бажання мати «свого Бога» («персонального»), «свого покровителя» саме при собі, завжди «під боком», у межах своїх володінь, території проживання і т. ін. До цього додається й означення цими «святими», сакралізованими статуями особливих місцин – «магічних», «цілющих», «чудодійних». Відтак цими ж «скульптурними образами» християнських святих, як символічними аналогами Ікони, Хреста, Хресного Знамення, наділених «оберігаючою» та «очисною» силою [12, с. 329–333], люди «проганяють» усе лихе з тої чи іншої «нечистої» місцини.

До означеного додамо, що розглянуті нюанси «мотиваційної» складової встановлення таких скульптур дозволяють не лише диференціювати їх в окремі функціональні групи, а й наголосити на їхній властивості поєднувати в собі різні «змісти» свого призначення. Так, зокрема, достатньо поширеним є приклад, коли статуя Матері Божої, що встановлена перед в'їздом у село чи місто, зведена з нагоди водночас декількох причин, а саме: вшанування і возвеличення Її як святої особи, Матері Спасителя; означення Її як покровительки населеного пункту; подяка за відвернення від поселення якоїсь біди, що могла реально статися під час катаклізмів, які відбулися на цих теренах у минулому; як вияв жертвності, офірування задля недопущення чогось непоправимого і т. д.

Структурний аналіз вивчених артефактів дає підстави констатувати, що їхній загальний «образ» найчастіше виражений у вигляді скульптурної (кам'яної, бетонної, металевої, пластикової (з полімерів), керамічної (з шамоту), дерев'яної, з льоду; монолітної чи комбінованої (конструктивно-змодельованої)) статуї святого (зазвичай у повний зріст фігури, дуже рідко як півфігура, бюст), встановленої на вершині «основи-підставки» [14, с. 44]. Така «основа» (підставка) може мати найрізноманітніші форми, зокрема: стилобату, п'єдесталу, постаменту, стовпа, колони, звичайної («природної») кам'яної брили тощо. Співвідношення розмірів статуї та її підвищення (бази), як «компонентів» загальної композиції об'єкта, також виражаються у найрізноманітніших варіаціях: візуально основний акцент може припадати виключно на скульптурний твір; між скульптурою і її «підніжком» такий акцент може ділитися порівну; формат скульптури може явно «програвати» розвиненій основі-колоні (стовпу, п'єдесталу, постаменту тощо), притому як у розмірах, так і з художньої сторони [3, с. 136].

В означеному варіанті загального укладу таких об'єктів самих статуй, встановлених безпосередньо на одній «основі», може бути дві, і навіть три (наприклад, у стаціях «Хресної Дороги», іконографічному сюжеті «Святе

Сімейство» та ін.). Якщо, до того ж, брати до уваги ще й комплексну організацію навколишнього середовища (ділянки, на якій встановлений об'єкт), то в контексті ансамблю такого постання може налічуватися і значно більше скульптурних відтворень персоналій християнського пантеону.

В іншому, також поширеному укладі скульптура святого поєднана з «архітектурним утворенням» у вигляді бані (куполу) або шатра, власне як «даху», що спирається на чотири, рідше одну, дві, три, п'ять, шість опор-стовпів (колон). Таке «покриття» зазвичай виражає «ківорій», «вівтарну сіню» [5, с. 106]. У нашому випадку – це «каплиця-ківорій», яка у семантичному та богословському контекстах є символом «покровительства і захисту зверху» [14, с. 53], ототожненням «Небес», «небесного шатра» [13, с. 94].

У рамках композиційного тандему «статуя» – «архітектурний осередок» (як «опіка», «покрив», «святе середовище», «помешкання святого», «храм») маємо поєднання скульптури святого і каплиці так званого «будинкового» типу з відсутньою передньою (головною фасадною) стіною [14, с. 81].

Ще в іншій композиційній варіації досліджувані об'єкти представлені як скульптура і навколо неї певна архітектурно-пластична композиція у вигляді: «стели», «стіни», «імітованого гроту (печери)», «умовної фонові площини» (утвореної різноманітним поєднанням пілонів, балок, склепінь тощо), яка, зокрема, може стилізовано імітувати образ «храму», «хреста», силуету постаті святого і т. ін. Проведені обстеження свідчать, що такі підходи переважно реалізовані у доволі великих (високих) меморіальних спорудах типів «монументи», «пам'ятники».

Усі скульптурні постання святих у своєму образотворчому аспекті представлені у найрізноманітніших виражальних манерах: від строгих «рубаних», надмірно узагальнених, стилізованих форм, які іноді торкаються межі гротескного, – до майже реалістичної, «вигладженої», пафосно-ліричної промовистості, яка почасти супроводжувана еkleктичними уподобаннями й смаками. Та загалом уся така «стилістика» презентує відтворювані постаті в людино-образному контексті. Завдяки цього такі скульптури сприймаються як «ідентичний лик» святих.

*Висновуючи* усе окреслене вище, передусім відмітимо, що будь-яке надбання, і тим більше історичне завжди має право на своє існування, продовження у традиціях, звичаях, житті майбутніх поколінь, оскільки воно ніколи не є «випадковим», бо створене на потребу людині. Сам формат такої потреби може породжуватися світоглядом, світосприйняттям, духовними, релігійними, мистецькими чи загалом культурними поступами людини, певного соціуму, загалом суспільства. Досліджувані об'єкти поєднують у собі одразу всі зазначені критерії. До того ж між ними нема і ніколи не було якогось конкретного розмежування, бо їхні грані щільно сплетені канвами сакральності (як категорією духовною, світоглядною) та затребуваності (як рисою соціального буття). Зіставляючи також приклади безпосереднього зведення таких скульптур, їх суто «змістовий» (локально-композиційний) формат, можемо ствердно констатувати, що культова скульптура, власне як статуарні зображення Спасителя, Богородиці, християнських святих, з

кожним роком щораз активніше вливається у композиції меморіальних і пам'ятних «знаків» як ландшафтних об'єктів культурно-соціальної сфери.

Означені моменти висуваюмо в ранг важливих засад для системного дослідження ландшафтної культової скульптури галицького краю кінця ХХ – початку ХХІ ст. Піднята на-гора проблема дасть змогу розширити область вивчення не лише сакральної скульптури, а й взагалі сакрального мистецтва як такого. Напрацювання у цьому руслі стануть важливою ланкою у підготовці різного роду видань про українську скульптуру, зокрема її культове спрямування, духовно-релігійний, мистецький, соціальний та загалом культурний контекст.

#### Література:

1. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII – XVIII століть / П. О. Білецький. – К. : Мистецтво, 1981. – 159 с. ; іл.
2. Білоус Л. Сакральна народна скульптура Рогатинщини ХХ – початку ХХІ століть / Леся Білоус // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – 2012. – Вип. 24 – 25. – С. 100 – 105.
3. Гошовський Р. М. Декоративно-семантичні чинники сакралізації культових об'єктів українців XVI – початку ХХ століть (Онтологія. Типологія. Символіка. Художні засоби) : дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Роман Михайлович Гошовський. – Івано-Франківськ, 2015. – 223 с.
4. Грэбер Л. Дикая природа как священное пространство / Линда Грэбер. ; пер. С. Колос, В. Борейко ; Киевский эколого-культурный центр. – К., [б. и.], 1999. – 54 с.
5. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. Даль. – М. : Русский язык, 1979. – Т. 2 : И–О. – 779 с.
6. Дундяк І. Скульптура Івано-Франківська поч. ХХІ ст. у контексті розвитку сучасної монументальної релігійної скульптури / Ірина Дундяк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – 2012. – Вип. 24 – 25. – С. 8 – 12.
7. Енциклопедія українознавства : в 10 т. / Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Львові ; [Гол. ред. В. Кубійович]. – Париж – Нью-Йорк : Молоде Життя, 1980 – Т. 9 : Тимофеев Валентин – Хмельницький Богдан. – С. 3201 – 3600.
8. Єфімова А. В. Художні практики в урбаністичних просторах кінця ХХ – початку ХХІ століття (досвід Західної України) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Анна Вікторівна Єфімова. – Львів, 2017. – 217 с.
9. Історія українського мистецтва : В 6 т. [Голова ред. кол. М. П. Бажан, відп. ред. Ю. С. Асєєв]. – Т. 1 : Мистецтво найдавніших часів та епохи Київської Русі. – К. : АН УРСР ; Гол. ред. УРЕ, 1966. – 455 с. : іл.
10. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони / Яків Креховецький ; Катехитичний ін-т Львівської Богословської Академії. – Вид. 2-ге, доповнене. – Львів : Монастир Свято-Іванівська Лавра ; Вид. відділ «Свічадо», 2002. – 184 с. : іл.
11. Лекції з історії світової та вітчизняної культури / [За заг. ред. А. Яртися, С. Шендрика, С. Черепанової]. – Львів : Світ, 1994. – 496 с.
12. Огієнко І. І. Дохристиянські вірування українського народу : Історично-релігійна монографія / І. І. Огієнко ; Ін-т дослідів Волині. – Вінніпег, 1965. – 424 с.
13. Попович М. Нарис історії культури України / М. Попович. – К. : АртЕк, 1999. – 728 с.
14. Сидор М. Б. Галицька придорожня каплиця другої половини 19 – 20 століть : культурологічний аспект : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 26.00.01 / Михайло Богданович Сидор. – Дрогобич, 2011. – 193 с.

15. Словник української мови : в 11 т. / [Ред. кол. : І. К. Білодід (голова) та ін.] ; АН УРСР. Інститут мовознавства. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 8 : Природа – Ряхтливий. – 927 с.
16. Телегін Д. Я. Давня кам'яна скульптура / Д. Я. Телегін / [Авт. тексту Д. Я. Телегін ; фото Л. А. Альскіна]. – К. : Мистецтво, 1972. – 24 с. з іл.
17. Чарновський О. О. Українська народна скульптура / О. О. Чарновський. – Львів : Вища школа, 1976. – 143 с. з іл.
18. Черепанова С. О. Українська культура : історія і сучасність / С. О. Черепанова, В. Г. Скотний, І. В. Бичко / [За ред. С. О. Черепанової]. – Львів : Світ, 1994. – 456 с., іл.
19. Kunczyńska-Iracka A. Sztuka ludowa w Polsce / Anna Kunczyńska-Iracka, Ewa Fryś-Pietraszko, Marian Pokropek. – Warszawa : Arkady, 1988. – 338 s.

*В статтє раскрыто сакральний и соціальной векторы развития ландшафтної культовой скульптуры Галичини, начерчены их истоки и проявления с начала 1990-х годов до наших дней. Обозначены ключевые вехи и основы становления ландшафтної культовой скульптуры как составляющего звена религиозной и духовно-культурной среды человека. Определены базисные аспекты ее духовного содержания и образно-видового строения через призму синтеза сакрального и социального. Прогнозирована научная значимость полученных результатов.*

**Ключевые слова:** ландшафтная культовая скульптура, Галичина, векторы развития, сакральний, социальный, истоки, проявление, современность.

*The article reveals the sacred and social vectors of the development of the landscape religious sculpture of Halychyna, their origins and manifestations are drawn from the beginning of the 1990s to the present day. The key milestones and foundations of the formation of landscape cult sculpture as a component of the religious and spiritual and cultural environment of man are indicated. The basic aspects of its spiritual content and figurative-specific structure are determined through the prism of synthesis of sacred and social. The scientific significance of the results is predicted.*

**Key words:** landscape cult sculpture, Halychyna, developmental vectors, sacred, social, origins, manifestation, modernity.



**Дмитро Степовик,**  
доктор філософії, доктор мистецтвознавства, доктор богословських наук,  
академік Академії наук Вищої освіти України, провідний науковий  
співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики й етнології імені  
Максима Рильського НАН України, професор Київської Православної  
Богословської Академії Української Православної Церкви Київського  
Патріархату,  
**м.Київ**

*У статті автор ділиться спогадами про спілкування та взаємини з Михайлом Фіголем. Відзначає вплив івано-франківського вченого на формування його поглядів на політику Польщі щодо Української греко-католицької церкви. Розкриває історію Української греко-католицької церкви, яка опинившись між польським латинським католицизмом і московсько-петербурзьким православним фундаменталізмом була приречена на невпинну боротьбу за виживання.*

**Ключові слова:** Українська греко-католицька церква, католицизм, православ'я.

## ПОЛЬЩА І УКРАЇНСЬКА ГРЕКО-КАТОЛИЦЬКА ЦЕРКВА

Від 1994 року я, киянин, став регулярно, двічі на рік, весною і восени, найжджати до Івано-Франківська на виклад предмета «Іконологія й іконографія» у щойно відкритому Івано-Франківському теологічно-катехитичному інституті, та предмета «Релігії, культури і секти світу» – на філософському факультеті Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Запрошення були на високому рівні – від ректорів обох згаданих навчальних закладів, тому, попри зайнятість у Києві, я вирішив їх (запрошення) прийняти. Була й інша причина: мене цікавив цей унікальний український край Прикарпаття, його люди, його культура, мистецтво. Ці подвійні на рік заїзди тривали до 2011 року включно; так що Івано-Франківська область стала найбільш і найчастіше відвідуваною областю України з-поміж усіх 25-ти областей, які мені пощастило в різні роки відвідати.

Уже з перших приїздів став зустрічатися з Михайлом Фіголем. Знайомі ми були й раніше, бо він часто бував у Києві на різних імпрезах у Спілці художників, у моєму Інституті мистецтвознавства, фольклористики й етнології імені Максима Рильського Національної Академії наук України, – здається, я брав участь у написанні відгуку на автореферат його кандидатської дисертації ще далекого 1972 року.

І ось тепер ми зустрічалися у Прикарпатському університеті, де він був викладачем і мав там друзів. Майже всі зустрічі з Михайлом Павловичем закінчувалися його пропозицією: «Ходімо на каву. Але не тут, біля університету, а в центрі міста: там є одна кав'ярня, де є справжня віденська кава». Оскільки після університету мені треба було йти або їхати в центр на інші виклади в катехитичний інститут при вулиці Василянок, то я складав компанію Фіголю. Михайло Павлович обов'язково брав до кави мені й собі

по 150 грамів коньяку. Я просив його мені цього не робити, щоб не виглядати перед студентами теологами «випившим». Але він жартома казав, що такі козаки, як я (якось сказав йому, що я родом з козацького села Слободище на Житомирщині), ні п'яними, ні випившими не бувають.

Децю серйозніші розмови були в мене з Михайлом Павловичем у нього в майстерні. Я його похвалив, що він рідкісний фахівець – мистець і мистецтвознавець в одній особі (на той час він уже був доктором мистецтвознавства і професором) і що мені імпонують його карпатські пейзажі, портрети й мозаїки і, зрозуміло, мистецтвознавчі праці.

Одного разу, після чергової «кави з коньяком без закусона» Михайло Фіголь поцікавився, як це так сталося, що я, «продукт радянської епохи», вдарився в дослідження релігійного мистецтва давніх віків. Та ще: як це так, що православні дивляться дуже косо на греко-католиків (і всіх католиків узагалі), а я, православний за хрещенням і віросповіданням, викладач Київської Православної Духовної Академії Київського Патріархату, отак легко погодився викладати в уніатів, їздити в Рим на конференції, які скликає Святейший Отець Іван-Павло II?

Запитання було чисто галицьке; бо при всіх моїх симпатіях до галичан, вони, попри симпатії й антипатії, підозрюють в кожному східнякові чи наддніпрянцеві, якщо не комуніста, то кагебіста або затаєного москаля.

Не буду тут переказувати моїх аргументів, скільки я натерпівся в цьому Києві від тих же «продуктів радянської епохи», комуністів, кагебістів і москалів разом узятих, – щоб самого себе створити й пробити дорогу в науку. Думаю, що Фіголь був задоволений моїм поясненням.

З моєї сторони, я сказав йому, що не тільки московські православні, але й київські, автокефали та вірні Київського Патріархату, твердять, що греко-католики – це польська провокація супроти України, зрада православ'я й інші нісенітниці. Михайло, уродженець славного села Крилоса, розкрив справжнє ставлення Польщі держави і поляків – від позему до шляхти – до УГКЦ: спочатку вітали, бо думали, що змінять обряд на латинський, а потім «дзюбали» аж до цього часу! Михайло, що добре пам'ятав довоєнні роки і ставлення поляків до нього, юного греко-католика, до його родичів і всіх крилосців, прямо визнавав, що поляки не краще «трактують» УГКЦ, ніж московіти, тільки приховано й підло. «Напиши колись про це», – резюмував Михайло Павлович. Аж тепер, на відзначенні його 90-річчя, я це роблю!

...Невідповідність тверджень, що греко-католики нібито зрадили православну віру і тягнули Україну до латинства, засвідчена самою історією. Якби греко-католики зрадили православ'я, то греко-католицький обряд давно став би православним. Тим часом він зберіг у греко-католиків свою українську православну природу упродовж чотирьох століть – зберіг в усій канонічності, у деяких моментах навіть краще, ніж у самих православних.

З іншого боку, якби греко-католики прагнули затягти Україну в орбіту латинства, вони могли б (перебуваючи під владою Польщі, а згодом Австро-Угорщини) зректися української мови в богослужінні, українського кириличного алфавіту та багатьох інших речей. А вийшло якраз навпаки.

Переборюючи сильний натиск латинського церковного світу, вони спорудили високе забороло супроти проникнення латинських елементів в український східний (православний) обряд. Звичайно, в українському греко-католицизмі і до XIX ст., і в XIX ст. спостерігалися відчутні латинізуючі тенденції, особливо на вищих ієрархічних щаблях. Серед 16-ти греко-католицьких Київських митрополитів, які були предстоятелями Греко-Католицької Церкви від Берестейського собору 1596 року до початку XIX ст. траплялися й такі, що були прихильниками введення латинських елементів у традиційний український церковний обряд. Але про цілковиту латинізацію ніхто ніколи навіть не ставив питання. Можна зрозуміти деяких митрополитів та єпископів цієї Церкви, які думали, що пом'якшать натиск польського латинського єпископату на українців-уніатів, якщо запровадять певні латинські елементи. Однак тиск не припинявся при будь-яких поступливостях з боку українців. Тому після відомого собору греко-католицького єпископату в Замості 26 серпня – 17 вересня 1720 року вирішено було припинити поступливість латинникам на відтинку обрядовості, але з одночасним утвердженням церковної дисципліни, властивої Католицькій Церкві. «Обрядовими рішеннями собор старався по змозі затримати традиції Східної Церкви і припинити дальшу латинізацію. Однак в першу чергу собор мав на меті добро душ, що під релігійним оглядом були дуже занедбані»<sup>42</sup>.

Опинившись між польським латинським католицизмом і московсько-петербурзьким православним фундаменталізмом, українські та білоруські греко-католики були приречені на невпинну боротьбу за виживання. Зі Сходу і Заходу вчувався шалений тиск з метою знищення самої думки про можливість примирення й об'єднання православ'я й католицизму, як це було до великого розколу 1054 року.

Що ж допомогло греко-католикам вистояти між цими двома церковними потугами? Уважний аналіз внутрішнього життя Української Греко-Католицької Церкви (УГКЦ) підкаже неупередженому дослідникові, що таких причин було дві: 1) глибока віра в євангельське вчення про єдність Церкви під одним пастирем та переконаність, що Рим єдиний успадкував від апостола Петра всесвітнє апостольство, згідно із словами Ісуса Христа: «Блаженний ти, Симоне, сину Йонин, бо не тіло і кров тобі оце виявили, але Мій Небесний Отець. І кажу Я тобі, що ти скеля, і на скелі оцій побудую я Церкву Свою, – і сили адові не переможуть її. І ключі тобі дам від Царства Небесного, і що на землі ти зв'яжеш, те зв'язане буде на небі, а що на землі ти розв'яжеш, те розв'язане буде на небі» (Євангелія від св. Матвія, 16:17-19); 2) відчуття того, що українська християнсько-культурна традиція в умовах бездержавного існування українського народу повинна бути захищена такою Церквою, яка закорінена в національній культурі, мові, народній обрядовості.

---

<sup>42</sup> Іриней Назарко. Київські і Галицькі митрополити. Біографічні нариси (1590-1960). – Рим, 1962. – С. 86.

Ці дві причини характеризують український греко-католицизм як особливе православ'я, зорієнтоване не на Схід, а на Захід. Зрештою, ця особливість не була чимось новим в історії східних Церков. Ще до прийняття Україною християнства, тобто у Візантійській імперії, де склався православний обряд, першість Риму не викликала ні в кого сумнівів. А в деякі періоди історії Візантійської Церкви (наприклад, під час іконоборства (726–843), чи під час Феррарсько-Флорентійського унійного собору (1438–1439) Ватикан і вся Західна Католицька Церква врятували Константинопільську Церкву від великої небезпеки, викликані внутрішніми церковними суперечками.

Так що нічого принципово нового в діях українців, спрямованих на підпорядкування православ'я Римові, не було. І якби це об'єднання було штучним, неприродним, ішло врозріз із євангельським ученням, — воно, безперечно, не проіснувало б чотирьох століть, а розпалося б ще тоді. Тим більше, що ініціаторів ліквідації цього об'єднання ніколи не бракувало, і вони докладали багато зусиль для досягнення своєї мети.

Власне, XIX ст. на церковному відтинку історії та культури України і почалося з нового великого випробування українських греко-католиків.

Три поділи Польщі наприкінці XVIII ст., що призвели до ліквідації її як суверенної держави, мали б, за логікою, усунути західний фактор загрози для греко-католиків. Але тут почала діяти інша логіка: шовіністично налаштовані пани й підпанки («шляхта») вирішили компенсувати втрату своєї державності за рахунок українських земель, для чого їм потрібно було усунути таку перешкоду, як уніатів. Це панство виробило упродовж XVIII ст. кілька проектів знищення України (найвідоміші з них — волинський план 1717 року й Барська конфедератція 1768 року), які передбачали насамперед ліквідацію УГКЦ. Спроби здійснити ці проекти продовжувалися певними колами поляків і після скасування Польської королівської держави 1795 року. «Коли Польська королівська держава була цілком поділена між сусідами і стерта з карти Європи, то польська світська й духовна провідні верстви намагалися всіма засобами відновити колишню Польську державу в давніх кордонах, тобто тих, що були перед першим поділом у 1772 році. Передумовою відновлення давньої Польщі в кордонах з-перед 1772 року з українськими землями на захід від Дніпра було знищення унійної церкви як заборона української національної окремішності. Маючи в серці і надалі план знищення України, тодішній провід польської духовної і світської інтелігенції назовні удавав австрофільство, щоб мати доступ до двору тодішнього абсолютного австрійського монарха у Відні і там кувати декрети і розпорядження цісарського уряду проти унійної Української Церкви. Шляхта мала легший доступ до цісарського двору від української інтелігенції, що майже виключно складалася із духовенства, серед якого ще було трохи дрібної шляхти, що ще залишалася при українським народі і його

Церкві. Але в більшості українське духовенство походило з колишнього міщанства»<sup>43</sup>.

Проте ці інтриги не мали якогось значного успіху. Відень узяв УГКЦ під захист як протывагу польському латинському духовенству й польській шляхті. Поступово ієрархи й окремі священики УГКЦ налагодили і свої зв'язки з Віднем й успішно спростували там очорнюючі звинувачення польської сторони супроти українських греко-католиків.

Набагато серйозніші випробування чекали на греко-католиків зі Сходу. Ті гарантії свободи віровизнання, які дали царі Російської імперії після приєднання до Росії колишніх польських територій тамтешньому населенню, не були здійснені. Першим наслідком поширення російських кордонів на Захід після третього поділу Польщі була ліквідація Київської греко-католицької митрополії. Постаріла Катерина II і наступні за нею царі Павло I та Олександр I дали формальні зобов'язання шанувати віровизнання католиків латинського і візантійського обрядів на території імперії. Катерина II перед своєю смертю скасувала Київську митрополію греко-католиків і веліла тодішньому митрополитові Теодосієві Ростоцькому переселитися до Петербургу: Тут митрополит зазнав шаленого тиску, щоб разом із своєю паствою «воссоединявся» з Російською Православною Церквою. Проте цариця не встигла перевести цього «воссоединенія» в життя через свою наглу смерть. А її наступники на престолі дещо пом'якшили тиск на Ростоцького та на наступного митрополита українських і білоруських греко-католиків на території Російської імперії Іраклія Лісовського. Проте й ці два царі нізащо не погодились, — при всіх своїх деклараціях щодо віротерпимості, — на відновлення Київської митрополії. Єдине, що дозволили царі, — це виконувати Ростоцькому й Лісовському юрисдикцію щодо своєї пастви, але без права на окрему митрополію. Два останні митрополити «для уніатів Російської імперії» (як їх тоді називали) — Григорій Коханович (роки правління 1809–1814) та Йосафат Булгак (1817–1838) були фактично на становищі «апостольських адміністраторів», оскільки були позбавлені реальної влади і не затвержені в санах митрополитів Ватиканом. Ватикан у цей час усю свою політику щодо греко-католиків зосередив на відновленій (буллою папи Пія VII від 17 квітня 1807 року) давній Галицькій митрополії<sup>44</sup>.

Ось такими малими кроками й наростаючими утисками остаточно зносився греко-католицизм на тих землях України й Білорусі, які після розподілу Польщі перейшли під владу Росії. Остаточну «крапку» на греко-католицизмі в Російській імперії поставив цар Микола I, який у віровизнавчих питаннях почав діяти, подібно Катерині II, методом насильства. Він створив особливий таємний комітет для підготовки приєднання українських та білоруських греко-католиків до російського православ'я. До комітету входили шеф жандармів Бенкендорф, міністр

<sup>43</sup> Матвій Стахів. Христова Церква в Україні. 988-1596.— Стемфорд (США), 1985.— С. 497-498.

<sup>44</sup> Іринеї Назарко. Київські і Галицькі митрополити.— С. 158.

внутрішніх справ Блудов, обер-прокурор «святейшого» синоду Протасов і віленський греко-католицький єпископ-зрадник Йосип Семашко. У січні 1837 року всі греко-католицькі єпархії були підпорядковані обер-прокуророві петербурзького синоду. Почалася посилена агітація за те, щоб уніати «добровільно» об'єднувалися з російськими православними. Про характер цієї «добровільності» навіть у підручниках радянської доби зазначалося, що «самодержавство і православна Церква діяли не так за переконанням, як насильницькими заходами..., причому не бракувало таких ревнителів возз'єднання, які надавали перевагу крутим і рішучим засобам. Особливо відзначався щойно призначений полоцький православний єпископ Смарагд. Такі діячі застосовували і прямий адміністративний тиск, і підкупи, і підтасовки. Уніатська паства виявляла таким «возз'єднувачам» пасивний, а часом і відкритий спротив. Тільки в серпні 1835 року сталися виступи у 112 уніатських приходах Полоцької єпархії. Придушували ці виступи військові команди»<sup>45</sup>.

Та незважаючи на це, тоталітарний царський режим і православ'я, що на терені Росії зрослися в одне ціле, інспірували в Полоцьку 12 лютого 1839 року «врочистий собор» греко-католицького єпископату та вищого духовництва, якому запропонували підписати акт про «добровільне» об'єднання з РПЦ. Цар Микола I наклав на цей акт резолюцію: «Дякую Богові і приймаю»; а обер-прокурор Протасов наказав задалегідь викарбувати медаль з написом: «Отторгнутые насиліем — воссоединены любовью». Одним словом, фарисеї завжди уміли робити з помпою з чорного — біле і навпаки.

Греко-католики в Російській імперії довго не могли змиритися з цим брутальним порушенням свободи совісти. Їх висилали в Сибір, вимагали давати підписку «о неуклонении из православия». Відомий письменник і публіцист Олександр Герцен 1858 року писав у статті «Секущее православие» в лондонському російськомовному журналі «Колокол» про «душорятивний час, коли Микола з благочестивою люттю всікав уніатів у православ'я».

По-іншому складалася доля українських греко-католиків в галицьких і закарпатських землях, які опинилися після розпаду Польщі у складі Австро-Угорської імперії. На відміну від Петербургу, офіційний Відень не прагнув ні оправославити, ні окатоличити на латинський обряд греко-католиків. Та по-іншому думали польські клерикали і шляхтичі, які залишилися панівною верствою в Галичині вже навіть і під австро-угорською зверхністю: наступ поляків на УГКЦ навіть посилювався, вони вдавалися до всіляких інтриг, щоб позбавити українських уніатів їхнього улюбленого східного обряду і нав'язати латинський, змусити їх зректися кириличної абетки на користь латинської, уневажнити українську мову в церковному вжитку.

Скасування російською царицею Катериною II Київської уніатської митрополії заохотило поляків домагатися від австрійського уряду

---

<sup>45</sup> Церковь в истории России.— Москва: «Наука», 1967.— С. 221.

підпорядкування усіх греко-католиків, які залишилися під Австро-Угорщиною, польському римо-католицькому єпископатові. Українці різко заперечували проти цього наміру і 1803 року вислали від імені Львівського єпархіального собору делегата до австрійського імператора з проханням не задовольняти зазіхань польських латинських єпископів, а відновити давню Галицьку греко-католицьку митрополію. Розмови про відновлення цієї митрополії українські владики і священники провадили давно — від початку XVIII ст. Королівська Польща на це не погоджувалася. Але коли з ліквідацією Київської митрополії українські греко-католики залишилися фактично без адміністративно-управлінського, центру, вони стали настирливіше домагатися відновлення Галицької митрополії.

Боротьба тривала кілька років, коли, нарешті, новий цісар Франц I (1804–1835) 11 вересня 1806 року відновив Галицьку українську греко-католицьку митрополію, а папа Римський Пій VII своєю буллою «*In Universalis Ecclesiae regimine*» затвердив відновлену митрополію та іменував першим галицьким греко-католицьким митрополитом дотеперішнього єпископа Перемишля Антона Ангеловича. Ця організаційно-управлінська зміна розколола колись єдиний територіальний масив греко-католиків на дві частини — на під-російську і на під-австрійську. З першим масивом досить швидко розправився російський царат 1839 року (єдина вціліла від насильницького «возз'єднання» греко-католицька єпархія — Холмська — була тим же методом «оправославлена» дещо пізніше — 1875 року). Другий масив канонічної греко-католицької території — Галичина й Закарпаття — лишився самотнім острівцем між римо-католицьким і православним світами, витримуючи удари з обох сторін, але, спираючись на народну підтримку, вистояв у численних бурях<sup>46</sup>. Саме цей острівець ревно оберігав традиційну українську церковну і світську культуру на наших західних землях у XIX ст.

Існувала істотна різниця між характером розвитку культури у православній і греко-католицькій частинах України. Православ'я, яким воно стало в XIX ст., втратило свою колишню функцію носія і захисника культури. Тому на Наддніпрянщині середовище, звідкіля виходили діячі й звичайні працівники української культури, було насамперед пов'язане з селянством, дрібним чиновництвом і поміщицтвом, а не з клиром. З цього середовища вийшли Іван Котляревський, Квітка-Основ'яненко, Гребінка, Шевченко, Метлинський, Куліш, Костомаров та інші видатні люди. Навпаки, на західних українських землях поміщики, урядовці, купці сторонилися української культури, а то й ненавиділи та пригнічували її. Провідну ж роль у розвитку української культури взяли на себе греко-католицькі священники і диякони, які були найтісніше пов'язані з посполитим людом і своїм походженням, і пастирською працею. Зрештою, австрійці, німці, поляки й інші займанці українських територій помітили цю нерозривність уніатського клиру з селянством, виразивши її (нерозривність) у дещо зневажливій, але в

<sup>46</sup> Обособлення Галицької греко-католицької митрополії 1806 р. і ліквідація Київської греко-католицької митрополії ще й сьогодні становить проблему так званої «канонічної території» УГКЦ, що несподівано стала на перешкоді визнання патріархату УГКЦ.

своїй суті вірній формулі: «поп і хлоп». Часто-густо священник ставав єдиним захисником «хлопа» перед обличчям ворожої влади, адміністрації і суду. Священик також єдиний дбав, щоб цей «хлоп» навчився бодай читати й писати, тримався дідівських традицій та обрядів, признавався до своєї нації і віри.

Найбільше старалася УГКЦ дати освіту народові його рідною мовою. У ставленні до української мови — як мови освіти, культури і церковного богослужіння — позиції офіційного православ'я на Наддніпрянщині і греко-католицизму на західних землях були діаметрально протилежними. Царат і РПЦ взагалі відмовляли українській мові у праві називатися мовою, а тільки нариччям. Про офіційний статус української мови — і тим більше у церковному вжитку — не могло бути й мови. А в греко-католиків мовне питання в побуті, шкільництві, культурі й церкві стояло на першому місці. Ще перед наполеонівськими війнами в Європі греко-католики почали широко запроваджувати систему недільних народних шкіл, особливу увагу звертаючи на дітей і молодь. Дві години навчання грамоти дітей після богослужіння в неділю стало незмінним правилом у всіх сільських і містеркових парафіях. Парафіяльні священники, декани, єпископи й митрополити ні на мить не дають в цей час спокою австрійській адміністрації всіх рівнів, щоб та матеріально допомагала громадянам, помістям і церквам споруджувати приміщення для народних шкіл. Такі невтомні працівники на ниві української народної освіти з середовища УГКЦ, як Михайло Левицький, Іван Снігурський, Іван Могильницький, Михайло Гарасевич, домоглися того, що в австрійському законодавстві з'явилися накази й розпорядження у шкільній справі.

І то не тільки при будівництві шкіл, а й у затвердженні програм. Долаючи опір поляків, український клир домігся від урядовців, щоб у мішаних загальних школах (для українських, польських, вірменських, єврейських дітей) українські діти навчалися рідною мовою. А стосовно церковних шкіл греко-католики змусили владу прийняти у травні 1818 року закон про підпорядкування таких шкіл греко-католицьким, а не латинським консисторіям у тих місцевостях, де більшість населення і дітей шкільного віку є греко-католицького обряду.

Палким оборонцем української мови в богослужінні й шкільництві був галицький митрополиту 1816-1858 роках і кардинал Михайло Левицький. Він рішуче виступав проти тези, що документація митрополії УГКЦ повинна провадитися, як того вимагав губернатор Галичини, «загальнозрозумілою», тобто польською мовою. За дорученням і благословінням митрополита Левицького, клирик з Перемишля Іван Могильницький почав активну кампанію за легалізацію української мови як однієї з офіційних мов на території Галичини. 1821 року він опублікував добре аргументоване спростування проти вигадок чужинців, головно поляків, нібито українська народна мова не вироблена, не є унормована з граматичного боку. Могильницький зробив глибокий екскурс в історію, доводячи, що з утворенням Київської Руси-України князі й бояри користувалися народною мовою як державною ще



задовго до запровадження християнства. Згодом українську мову вживали як офіційну урядовці Великого Князівства Литовського (XIII-XVст.); нею велися всі міські, земські, судові записи. Могильницький доводив, що середньовічна Польща з повагою ставилася до української мови, культури й мистецтва, аж поки не стала на шлях завоювання ослабленої України, коли шляхта й королі стали дивитися на все українське згори вниз. Він підкреслює принципову відмінність української мови від російської, а це змішання їх роблять ті люди в Польщі, Австрії, Угорщині, які не знають ні тієї, ні другої.

*В статтє автор делитя воспоминаниями об общении и взаимоотношениях с Михаилом Фиголем. Отмечает влияние ивано-франковского ученого на формирование его взглядов на политику Польши по Украинской греко-католической церкви. Раскрывает историю Украинской греко-католической церкви, которая оказавшись между польским латинским католицизмом и московско-петербургским православным фундаментализмом была обречена на неустанную борьбу за выживание.*

**Ключевые слова:** Украинская греко-католическая церковь, католицизм, православие.

*In the article, the author shares his memories of communication and relations hips with Mykhaylo Figol. He notes the in fluence of this Ivano-Frankivsk scientist on the formation of his own viewson the policy of Poland regarding the Ukrainian Greek Catholic Church. Hereveals the history of the Ukrainian Greek Catholic Church, which found it self between Polish Catholicism and Muscovite-St. Petersburg Orthodox fundamentalism,was doomed to a tirelessstruggle for survival.*

**Key words:** UkrainianGreekCatholicChurch, Catholicism, Orthodoxy.

**Богдан Тимків,**  
доктор філософії, професор, завідувач  
кафедри методики викладання образотворчого  
та декоративно-прикладного мистецтва  
ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
м. Івано-Франківськ

## **ДАВНЬОГАЛИЦЬКІ ХУДОЖНІ РЕМЕСЛА ТА ЇХ РОЗВИТОК У МАЛІЙ АКАДЕМІЇ НАРОДНИХ РЕМЕСЕЛ м. ГАЛИЧ**

*У статті розглядаються особливості декоративно-прикладного мистецтва як фактору формування духовно-творчої особистості молоді. Розкривається ефективна роль художніх ремесел давнього Галича як потужного джерела національної ідентичності підростаючого покоління. Висвітлюється досвід роботи Малої академії народних ремесел із засвоєння, збереження і збагачення мистецьких здобутків давнього Галича.*

**Ключові слова:** художні ремесла, давній Галич, мистецькі традиції, Мала академія народних ремесел.

Одним із завдань сучасної вищої освіти постає відновлення потенціалу національних духовних та мистецьких традицій у справі гармонійного та творчого розвитку особистості молодої людини. У Національній доктрині розвитку освіти в Україні, Концепції загальної середньої освіти, Державних стандартах загальної середньої освіти в галузі «Мистецтво» – «Естетична культура» накреслено пріоритети розвитку вітчизняної освіти, наголошено на важливій ролі мистецтва у формуванні гуманістично спрямованої особистості.

Традиції народного мистецтва сприяють національній ідентичності молодого покоління. Виховувати молодь у відриві від національної культури – все одно що залишити їх без роду та племені.

У цьому сенсі актуальними є слова Адольфа Дістервега, який вважав, що навчання й виховання повинні будуватися з урахуванням трьох принципів: природовідповідності, культуровідповідності та самодіяльності. Власне, на важливість принципу культуровідповідності вказує й вітчизняний науковець О.Рудницька, трактуючи його як «співзвучність навчання і виховання вимогам середовища й часу, формування особистості в контексті сучасної передової культури і науки, орієнтацію освіти на культурні цінності, опанування і збереження кращих світових, зокрема національних досягнень людства, прийняття соціокультурних норм суб'єктами навчально-виховного процесу та їх подальший розвиток» [3, с. 16].

Саме тому, вважаємо за доцільне розглянути традиції давньогалицьких художніх ремесел та шляхи їх використання в сучасному освітньому просторі.

Проблемі відродження різних видів художніх ремесел присвячено праці вітчизняних мистецтвознавців та педагогів – О.Данченка, Ю.Лащука, О.Найдена, О.Рудницької, О.Соломченка, В.Щербаківського. Питання впливу мистецтва на духовно-творчий розвиток підростаючого покоління розкрито у теоретико-методичних працях зарубіжних та вітчизняних учених: Б.Юсова, Л. Бабенка, В. Вільчинського, В. Кардашова, С. Коновець, С. Лужецького, М. Резніченка, С. Свида. Вагомий внесок у вивчення мистецтва давнього Галича внесли відомий мистецтвознавець М.Фіголь, історики А.Петрушевич, Я.Пастернак, В.Баран, Б.Томенчук, І.Коваль.

Мета статті – розглянути особливості давньогалицьких художніх ремесел та умови ефективного їх використання в практиці позанавчальних художніх закладів Прикарпаття.

Важко переоцінити культурно-мистецьке значення художніх ремесел древнього Галича для розвитку світового мистецтва в цілому та України зокрема. Особливе значення в цьому відіграла своєрідна мистецька школа, яка народилася і виросла на ґрунті культурної спадщини мистецтва Київської Русі у поєднанні з духовним надбанням інших народів.

До найпоширеніших галузей мистецтва давнього Галича належала художня обробка каменю. Кам'яна пластика, що дійшла до нашого часу, свідчить про високий рівень розвитку різьби по каменю на території князівства. Прикладом цього є скульптурні фрагменти, описані Я.Пастернаком. Їх було віднайдено в румовищах Успенського собору. Це дві маски з декоративного оздоблення апсид - одна людська, друга - лев'яча. Обидві маски виразні й пластично вирішені. І як зазначає професор М.Фіголь, «Галицькі маски мають оригінальне стилістичне вирішення. Їх аналогів так і не знайдено» [6, с.120-121].

У художній обробці каменю в Галицько-Волинському князівстві простежуються риси, характерні для романського мистецтва. Прикладом може бути зовнішнє оздоблення церкви св. Пантелеймона в Галичі. До наших днів зберігся її західний портал і оформлення його апсид.

Художня обробка каменю на галицьких землях пов'язана не тільки з монументальним будівництвом, а й з дрібною пластикою - виготовленням кам'яних формочок для лиття з металу. А з XII-XIII ст. виготовлялись і кам'яні іконки. До творів дрібної пластики галицької школи відносять і шиферну іконку, знайдену на Буковині. На ній зображено піших Бориса і Гліба. У зв'язку з цією знахідкою, О.Тищенко вказує ще на одну характерну манеру, властиву галицькій мистецькій школі у виконанні творів дрібної пластики. Це роздрібненість мотивів та густота заповненнями поверхні твору. Така манера виконання простежується і в металообробці [5, с.27].

Про високий рівень розвитку металообробки на теренах давнього Галича свідчать як речові пам'ятки, так і письмові джерела. Зокрема, у Галицько-Волинському літописі згадується не лише архітектура та обробка каменю і скульптура, а й художня обробка металу. Літописець перелічує ювелірні вироби й художнє лиття дзвонів, один з яких князь Данило «принесе з Києва, други ту сольє» [2]. Мова йде про дзвони для церкви у м.

Холмі. Відомою роботою галицьких майстрів є дзвін 1341 року, вилитий за князювання Любарта-Дмитрія. Дзвін і зараз знаходиться на дзвіниці собору св.Юра у Львові

Окрім дзвонів в галицькій металопластиці поширеним було виготовлення іконок з сюжетними рельєфами. Заслуговує на увагу бронзова іконка «Благовіщення», знайдена у 1963 р. біля с. Бовшів Галицького району. Іконка має прямокутну форму. Зображення виконано у високому рельєфі. Цю іконку дослідники відносять до XII ст.

Особливо популярними на галицьких землях були хрести-енколпіони. Це натільні хрести-складні, які використовувалися для зберігання мощів святих. Серед основних типів слід згадати хрест-енколпійон з прямими раменами, оздоблений рельєфними зображеннями Етімасії з погруддями євангелістів і Богоматері-оранті з символами євангелістів. Виготовлення цієї моделі можна віднести до XI-XII ст.

Необхідно зазначити, що в кінці XI ст. на Київській Русі з'явилися специфічно жіночі прикраси - колти. Це місяце-, зерноподібні скроневі прикраси з дужкою для підвішування. У колтах носили шматочки тканин, наароматизовані пахучими оліями. Своєрідне місце серед цих прикрас посідає золотий колт-кульчик з Галича, оздоблений стилізованим геометричним орнаментом та дрібними хрестиками з своєрідною кольоровою гамою емалі. Я.Пастернак висловив думку про візантійське походження цього виробу. Але, знахідки, виявлені останнім часом у Галичі, підтверджують існування місцевого виробництва жіночих прикрас декорованих емаллями.

Зразки ювелірного мистецтва древнього Галича представлені головним чином, прикрасами, що були ознакою знатності та багатства. До ювелірних виробів, виготовлених галицькими майстрами відносять скарб, знайдений у с. Залісся біля Кам'янця-Подільського. На заліських колтах-сережках зображено дві галки, повернені голівками і спинками до себе з обрамленням у вигляді кульок. На іншій сережці є зображення двох змієподібних драконів з переплетеними хвостами. Такий сюжет є характерним для галицького мистецтва. Підтвердженням приналежності сережок із заліського скарбу до галицької ювелірної школи є двостороння матриця, знайдена у Крилосі. На одному боці матриці є форма для відливання колтів-сережок із зображенням двох обернених головками і спинами одна до одної пташками. А на другому боці також є форма для відливання сережок із скісно ґратованою поверхнею. Ще один срібний колт із зображенням сирина належить галицьким майстрам. Зображення виконано черню. А бронзову матрицю із таким же сирином, знайдено у 1988 р. в Крилосі Галицького району.

Свідченням високої ювелірної майстерності на галицьких землях (XIII-перша половина XVI ст.) є пластинчасті браслети-наручні. Б.Рибаків запропонував класифікувати їх за територіальною приналежністю: київські, володимирські та галицькі. Для браслетів галицького типу характерна схематичність орнаментального стилю; перевага контурної черні; заповнення

тла площі зигзагоподібними насічками; схильність до певних орнаментальних мотивів - птахи та плетінкові композиції геральдичного типу. Чотири браслети галицького типу знайдено у скарбах (с. Демидів, Ходорівського р-ну; м. Каунасі та в м. Ясси), а один походить із розкопок у с. Вікторів Галицького району. Клейма заповнені гравірованими з черню зображеннями птахів та плетінковим візерунком [5, с.27]. Браслети, як і інші вироби посідають помітне місце у світській течії мистецтва древнього Галича. Але окрім них, виготовлялись і церковні вироби - іконки, хрести, потири, обкладинки книг тощо. До нас дійшли залишки срібної оправи Галицького євангелія XIV ст. Чільна сторона оправи складається з середника – «Розп'яття з при стоячими» та чотирьох наріжників із зображенням євангелістів.

Про високу культуру художньої обробки металу у стародавньому Галичі свідчить відкрита на Княжій горі майстерня з багатим інвентарем. Це приміщення виявила археологічна експедиція В.Ауліха в 1981 р. Було знайдено стулки хрестів-енколпіонів, бронзові оковки і застібки для книг, нашивні бляшки для одягу. На зв'язок майстерні з бронзоливарним виробництвом вказує і велика кількість знайдених тигельків із залишками бронзи та срібла, призначених для відливання художніх виробів. На думку професора М. Фіголя , ця знахідка дає змогу припустити, що при княжому дворі Галича існувала майстерня, де виготовлялися різні малі хрестики, лунниці та інші жіночі прикраси [1, с.81-83].

Найпоширенішим видом художнього ремесла на усіх землях Київської Русі та Галича зокрема, була художня обробка дерева. Багаточисленні вироби з дерева, оздоблені різьбою та розписом мали широке застосування, але через нестійкість матеріалу майже не збереглися. Тому певну уяву про дерев'яні вироби дають письмові джерела, мініатюри рукописів та ікони. У письмових джерелах згадуються дерев'яні солонки, ложки, хлібниці, миски, а також меблі - лави, ліжка, скрині, полиці тощо. Про художнє різьблення на дереві дізнаємось із рельєфних зображень на кахлях. Оскільки вони виготовлялись за допомогою дерев'яних форм. Багато речей із дерева зображено на монетах, іконах, книжкових мініатюрах. Це дозволяє вивчити елементи конструкції та характер декору. На мініатюрі Галицького євангелія XIV ст. є зображення крісла з рівною спинкою, а також маленького столика, з ніжками, які по периметру з'єднані проніжками.

Різьблення на дереві широко використовувалось і в архітектурі. Ним декорували стовпчики та арки галерей, що будувалися навколо світлиць, а також в оздоблені храмів. Так при виконанні художніх робіт у церкві м. Холма використовувалось точене та позолочене дерево. Про це розповідає Галицько-Волинський літопис «от дерева красна точен и позлачень дне и вне, дивлению подобен» [2].

До пам'яток різьблення галицької мистецької школи кінця XV ст. належить і напрестольний різьблений хрест, що має 12 мініатюрних зображень. На високому професійному рівні виконано декорування різьбою

та іконографічні сюжети – «Подвійне причастя», «Розп'яття», «Зняття з хреста», «Умивання ніг».

Значного розквіту за княжої доби дістало і ткацьке виробництво. Його розвиткові сприяла наявність місцевої сировини ( льон, конопля, вовна). У Галичі вироблялись і золототкані матерії. Тканини виготовлялись як для світського вжитку так і для церковного.

Поширеною була вишивка золотими і срібними нитками. Нею оздоблювались налобні пов'язки - чільця, стрічки, стоячі комірці, пояси, кайми, плащі, церковні прикраси. У літописі 1288 р. згадуються дорогоцінні прикраси храмів у Володимирі – «завеси золотомь шити», а в Любомлі «платци оксамитни шити золотомь и жемчугомь» [2].

Основними мотивами на галицьких вишивках X-XI ст. були кола, ромби, розетки, хрести, дерево життя, есоподібні мотиви тощо. Такі елементи орнаменту присутні на гаптованому золотою ниткою чільці з Крилоса. Його знайдено Я. Пастернаком при розкопках катедри Ярослава Осмомисла. Чільце декороване стрічковим орнаментом, в якому есоподібні мотиви горизонтального розміщення щільно прилягають один до одного, так, що їх завитки позмінно заокругленні то зверху, то знизу. У 1991 р. археолог Б. Томенчук знайшов на території Галича сліди чільця з парчі, гаптованої золотою ниткою.

Особливе місце серед творів сакрального мистецтва займають антими́нси. Вони були поширеними на всіх землях Київської Русі ще з часів прийняття християнства, але до нашого часу дійшли значно пізніші їх зразки. Антими́нси виготовлялись із шовку чи атласу і призначались для вівтарного престолу при таїнстві Євхаристії. Найраніші антими́нси малювались або гаптувались. Прикладом є антими́нс перемиського єпископа Михайла Копистинського, датований 1603 роком, що зберігається у Львівському Національному музеї. Це знахідка XVI - початку XVII ст. із Спаського монастиря, одного з найбільш відомих свого часу на Галичині, який був резиденцією перемиських владик. Антими́нс виконаний на червоному шовку, прямокутної форми, обшитої золотою ниткою. Цей антими́нс є значною пам'яткою галицького сакрального мистецтва.

До художнього ремесла відноситься і виробництво скла. Гутництво на галицьких землях набуло поширення у X-XI ст. Про це згадується і в Галицько-Волинському літописі. Зокрема, повідомляється, що при оздобленні Холмської церкви використовувалось кольорове скло високої якості. У Галичі на румовищах церкви Благовіщення також виявлено фрагменти кольорового скла. Отже на теренах князівства займались виготовленням вітражів. У 1939-1941 роках Я. Пастернак відкрив в Юрієвському урочищі вісім майстерень галицьких ремісників. Окрім бляхарської, ковальської, гончарської, ювелірної була і склоробна робітня.

Ще одним із найбільш розвинених та поширених видів художнього ремесла на галицьких землях є кераміка. В древньому Галичі виготовлялися предмети двох основних груп кераміки - посудно-побутової, будівельної й архітектурно-декоративної. До виробів першої групи належать різні типи

посуду та деякі побутові вироби. Найдавніші зразки черепків посуду походять з IX-X ст. і віднайдені Я. Пастернаком на Княжій горі у Крилосі. Окрім посуду, з кераміки виготовлялись й інші побутові предмети: іграшки, свічники, орнаментовані вироби у формі яйця (писанки). Одну цілу глиняну писанку знайдено Я. Пастернаком у Крилосі.

До виробів архітектурно-декоративної групи належать полив'яні плитки. Такі плитки зустрічаються при розкопках храмів і палаців на всій території Галицько-Волинського князівства. У XII ст. вони використовувались для укладання підлоги і облицювання стін. Галицькі плитки мали різноманітну форму (квадрат, прямокутник, трикутник, круг тощо). Поряд із звичайними плитками, галицькі майстри виготовляли і рельєфні плитки. У рельєфному рисунку використовувались зооморфні та рослинні мотиви. Такі рельєфні керамічні плитки були поширені лише на території Галицько-Волинського князівства і, безперечно, є унікальною пам'яткою галицького мистецтва.

Отже, давньогалицьке мистецтво не тільки синтезувало ранньослов'янське, візантійське, романське, а й зберігаючи своє духовне обличчя та художні особливості, стало унікальним явищем у формуванні світової середньовічної культури, а також нових традицій українських митців XVI- початку XX ст.

Як бачимо, на теренах Галицько-Волинського князівства виникла потужна мистецька школа, що дала основу для розвитку не тільки різним видам художнього ремесла, а й народному мистецтву в цілому. Саме для забезпечення неперервності художніх традицій краю й назріла потреба у створенні школи художніх ремесел в м. Галичі на Івано-Франківщині.

У 1990 році й була відкрита перша в Україні авторська (автор Б.М.Тимків) експериментальна художньо-ремісничка школа. Мета школи – формування художньо-виконавської культури учнів, духовний та творчий розвиток особистості школяра, відродження давньогалицьких мистецьких традицій в художній творчості вихованців школи.

Галицька дитяча художньо-ремісничка школа, як позашкільний навчальний заклад і регіональна школа відродження народного мистецтва краю базується на основі, розробленої Б.Тимківим, Концепції відродження та розвитку художніх ремесел і народних промислів.

Тому, в розробленому Б.Тимківим Положенні, експериментальному навчальному плані, програмах та методичних рекомендаціях (1990 р.) передбачено такі цикли викладання:

- світоглядний або духовно-розвиваючий (історія мистецтв, краєзнавство, релігієзнавство, етнографія, археологія тощо);
- художньо-розвиваючий (малюнок, живопис, композиція, кольорознавство, скульптура тощо);
- художньо-практична діяльність за спеціалізаціями: художня обробка дерева, художня вишивка, кераміка та інші види художніх ремесел;
- науково-дослідницька діяльність (краєзнавчо-етнографічна та археологічна практика) [4, с. 24].

У жовтні 1995 року відбулася Всеукраїнська науково-практична конференція «Українське народознавство і проблеми виховання учнів», де на базі Галицької експериментальної художньо-ремісничої школи було проведено засідання однієї із секцій конференції. На цьому засіданні було проаналізовано діяльність даної школи щодо формування художньо-виконавської культури учнів, духовного та творчого розвитку особистості школяра, відродження давньогалицьких мистецьких традицій у художній творчості вихованців школи. Як наслідок, в одному з пунктів рішення конференції було позитивно оцінено роботу експериментальної школи та рекомендовано Міністерству освіти внести в перелік позашкільних навчальних закладів України художньо-ремісничу школу як новий тип позашкільного закладу.

У 2003 році, як і передбачалось Положенням, художньо-ремісничу школу реаргонізовано в Малу академію народних ремесел (МАНР). Це є беззаперечним досягненням всього педколективу, який очолює Стефанія Сидорук.

Сьогодні тут налічується більше 600 учнів, які навчаються за такими профілями: художня обробка дерева, художня кераміка, бісероплетіння та рукоділля тощо. Заняття проводять досвідчені педагоги, митці: Стефанія Сидорук – директор МАНР та керівник гуртка «Декоративно-прикладне мистецтво» (художнє ткацтво та робота з соломкою), Юрій Кравченко – керівник гуртка з художньої обробки дерева, Віра Івасин і Зоряна Кружинська – керівники гуртків з бісероплетіння, Марія Онофришин – керівник гуртка «Декоративно-прикладне мистецтво» (розпис, вишивка, робота з соломкою), Ігор Перекліта – керівник гуртка «Образотворче мистецтво», Петро Перекліта – керівник гуртка «Художня кераміка» та інші викладачі.

Значних успіхів на мистецькій й педагогічній ниві досяг Петро Перекліта. Він самотужки відродив технологічний процес виготовлення лощеної чорнодимленої та полив'яної кераміки. Для його творчості є характерним використання стилізованих екзотичних мотивів галицького середньовіччя. Це об'ємно-просторові твори у вигляді крилатих грифонів, химер, сирен, а також водолії та свічники з символікою «розквітлого дерева».

Славні традиції давньогалицького ткацтва продовжує Стефанія Сидорук. У своїй творчості застосовує галицькі орнаментальні мотиви та сюжетні композиції. Окрім цього, вона ще й займається плетінням та аплікацією соломкою. Об'ємно-просторові вироби з соломки вирізняються композиційною довершеністю та своєрідним національним колоритом. Це багаточисельні ангелики, ляльки, тощо.

З давніх часів на галицьких землях поширеною була і художня обробка дерева. На жаль творів того часу майже не вціліло до наших днів. Тим не менше, відтворення своєрідних галицьких традицій цього ремесла, розвинув митець і педагог – Любомир Бродович. Він разом з Юрієм Кравченком - викладачем Малої академії створили унікальні мистецькі твори, декоровані



плоскорельєфною різьбою з використанням образів давньогалицьких міфологічних тварин та птахів (грифони, сирина, єдинороги тощо).

Випускники Малої академії народних ремесел подальшу художню освіту здобувають у Львівській національній академії мистецтв, в Косівському інституті прикладного і декоративного мистецтва ім. В.Касіяна, Навчально-науковому інституті мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Від могутнього Галицько-Волинського князівства нас відділяє багато століть, протягом яких були мистецькі втрати і знахідки, але сучасне покоління галичан зуміло відродити та збагатити славні традиції минулого. І суттєвим є те, що саме в стінах Малої академії народних ремесел м. Галич продовжує струменити життєдайне джерело творчості, яке напуває натхненням сотні спраглих до мистецтва юних галичан.

Така модель позашкільного навчального закладу та її система навчання дає можливість готувати молоде покоління до творчої діяльності, які в подальшому матимуть безпосередній вплив на національно-культурний розвиток України.

#### Література:

1. Ауліх В. Перегородчасті емалі давнього Галича / В.Ауліх, М.Фіголь // Народна творчість та етнографія. – 1984. – № 3. – С. 81-83.
2. Галицько-Волинський літопис. – Львів : Червона калина, 1994. – 253 с.
3. Мистецька освіта в Україні: теорія і практика / О. Рудницька [та ін.]; заг. ред. О.Михайличенко, редактор Г. Ніколаї. – Суми: СумДПУ ім. А. С.Макаренка, 2010. – 255с.
4. Тимків Б. Педагогіка мистецтва як інтегральна парадигма удосконалення освітніх систем (з досвіду відродження галицької кераміки) / Б.Тимків // Матеріали Міжнародного наукового керамологічного симпозіуму. – Опішне : Українське народознавство, 2008.- С.48-56
5. Тищенко О. Декоративно-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності: І ст. до н. е. – середина XIII ст. н. е. / О.Тищенко. – К., 1983.-210 с.
6. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича / Михайло Фіголь. – К. : Мистецтво, 1997. – 224 с.

*В статье рассматриваются особенности декоративно-прикладного искусства как фактора формирования духовно-творческой личности молодежи. Раскрывается эффективная роль художественных промыслов древнего Галича как сильного источника национальной идентичности подрастающего поколения. Освещается опыт работы Малой академии народных ремесел с освоения, сохранения и обогащения достижений искусства древнего Галича.*

**Ключевые слова:** художественные ремесла, древний Галич, традиции искусства, Малая академия народных ремесел.

*The article deals with the features of arts and crafts as a factor in the formation of the creative personality of youth. It expands the effective role of artistic crafts of the ancient Galich as a powerful source of the national identity of the younger generation. It highlights the experience of the Small Academy of Folk Crafts with the assimilation, preservation and enrichment of the artistic achievements of ancient Galich.*

**Key words:** artistic crafts, ancient Galich, artistic traditions, Small Academy of folk crafts.

**Вікторія Типчук,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри образотворчого і декоративно-прикладного  
мистецтва та реставрації ДВНЗ «Прикарпатський  
національний університет імені Василя Стефаника»,  
**м. Івано-Франківськ**

## МИСТЕЦТВО ЕНКАУСТИКИ ОЛЕГА ЗАСТАВНОГО

*Стаття присвячена творчості О.Заставного (1944 р.н.), художника-монументаліста, живописця, кіноаматора, члена Національної спілки художників України, що працює в Івано-Франківську. У своїх роботах митець звертається до національних тем, лірико-філософська наповненість творів близька етичним постулатам школи М.Бойчука, монументальний характер творів та техніка виконання – енкаустика, адаптована до станкового живопису, надає творам особливого звучання.*

**Ключові слова:** творчість, кінематографія, живопис, монументальне мистецтво, енкаустика.

Мистецька глядацька аудиторія нашого міста впродовж останнього десятиліття мала змогу ознайомитись із двома персональними виставками станкових полотен Олега Заставного - «Сорок років блукань пустелею» 2010 р. і «Сад моєї надії» 2015 р., які були приурочені сорокаліттю творчої діяльності та сімдесятиліттю від дня народження митця. Ретроспективна експозиція, що заповнила обласний виставковий зал Спілки художників і яка складалась із понад шістдесят творів художника, розкрила багаторічне надбання митця.

Олег Стахович – знаний у мистецьких колах художник-монументаліст, живописець, графік, член Національної спілки художників України з 1993 р., народився 15 червня 1944 року в селі Княгиничі [8, с.34]. Основу художнього бачення майбутнього митця заклало середовище в якому зростав - неповторна природа Рогатинщини, що залишила у душі юнака незнищений відбиток на все життя. Та особливо причетним до його мистецького майбутнього був дядько Іван Кузик, професійний музикант, художник-аматор, що став першим учителем допитливого хлопчини (йому присвячена робота «Мій вчитель», 1987).

Професійну початкову мистецьку освіту здобув у Народному університеті мистецтв у Москві в Петра Губарєва (1962-1963 р.). Наступним кроком у творчому зростанні стало Львівське училище прикладного мистецтва ім. І. Труша, де він навчався на відділенні художньо-монументального живопису (викладачі Т.С. Максисько, В.В. Перепада) і де студенти вже з третього курсу виконували роботи монументального характеру на об'єктах Львова. Закінчивши у 1970 р. училище, отримав кваліфікацію художника монументального малярства та живопису. Міське мистецьке середовище, його своєрідна атмосфера стимулювали процес формування бачення власної дороги в образотворенні Олега Заставного,

спонукали до творчих пошуків й, несподівано, захопили мистецтвом кінематографії.

Захоплення кінематографом, що було яскравою тенденцією того часу, вилились у перші спроби власних зйомок у любителівському кіноклубі міста Івано-Франківська, куди був направлений на роботу на художньо-виробничий комбінат (1970–2003). У 1972 р. вийшов перший короткометражний фільм митця «Мелодія весни». У 1973 р. кіноновела Олега Заставного «Квітка осені» була представлена на обласному конкурсному огляді аматорських фільмів, а вже у 1977 р. його робота за мотивами творчості Лесі Українки «Ранкова квітка» нескладна, але промовиста сюжетом, увійшла до перегляду учасників третього туру всесоюзного конкурсу любителівських фільмів [4, с.11; 2, с.8]. У республіканському критико-публіцистичному журналі «Новини кіноекрану» про твір «Ранкова квітка» було сказано, що це ліричний фільм, де дві дійові особи: дівчина і природа гармонійно злиті в одну і несуть «настрій сонячного ранку і пробудження перших почуттів» [5, с.13].

Диплом другого ступеня на республіканському конкурсному 1977 р. художнику присудили за фільм «До першого дзвоника», що в дещо гумористичному ракурсі розкриває останні дні перед урочистим відкриттям школи першого вересня. Фільм побудований на контрастах із наростанням напруги, що ритмічно розділена паузами, заповненими звучанням таймера. Гул трактора, монтажні роботи по кріпленню мозаїки на фасаді школи (цікаво, що мозаїчне панно виконував з групою художників сам автор стрічки), метушня робітників і, нарешті, встигли, урочисте відкриття!

У цьому ж році Олег Заставний став лауреатом Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості в Івано-Франківській області ( фільми «До першого дзвоника» та «Лісова пісня»), також дипломами були відзначені роботи автора «Прикарпатський етюд» (1978 р.) та мультфільм «Прогрес» (1978 р.). Хочеться виокремити цей мультфільм, так як мальована чи об'ємна мультиплікація на той час для аматорів була надзвичайно трудомістким жанром, проте добре продуманий сценарій зйомок приніс художнику успіх та диплом першого і другого ступенів на республіканських конкурсах [5, с.174].

Як було відзначено у регіональній пресі, у той час на Прикарпатті працювало тридцять самодіяльних студій і сорок п'ять гуртків кіноаматорів, що створювали різножанрові короткометражні документальні стрічки. Їхні кінопроекти демонструвались на всесоюзних і республіканських конкурсах, серед аматорів, що брали активну участь у створенні самодіяльних фільмів були О.Заставний, Л.Дзера, В.Нестерак, Я.Савчин, Б.Старостяк, М.Чубак та М.Жирун [1, с.1].

Найбільшим досягненням в галузі кінематографії Олега Заставного став короткометражний фільм «Таємниця твого обличчя» 1980 р., що удостоївся диплому першого ступеня на республіканському конкурсному любителівських фільмів 1981 р. в м. Чернігові. 8мм фільм на вірші Дмитра Павличка у супроводі соло й акомпанемент архітектора Володимира Кіндратишина став ліричним гімном любові до жінки, любові до Батьківщини, що переплетені в

красивій динамічній композиції стрічки і заставляють до останнього кадру стежити за кінорозповіддю. Тут вдало поєднуються поезія слова, музика голосу, зображальні мотиви та складна техніка комбінованих зйомок.

Становлення Олега Заставного як художника відбулось в Івано-Франківську й було пов'язане з культурно-мистецьким середовищем міста 1980-90 рр. Саме в майстерні митця, в напівпідвальному приміщенні на Валах у 1990-тих роках, як згадує Неоніла Стефурак, збиралася творча інтелігенція міста: «тут поети читали свої вірші, кіноаматори показували фільми, композитори виконували під гітару пісні, а Олег мовчки слухав й усміхався» [7, с.11]. Творча атмосфера диспутів й обговорень спонукали до глибшого переосмислення складного й суперечливого сьогодення. Сюди на чашечку кави біля каміну любили зайти Олесь Царук з дружиною Євою, Віктор Морозов, Іван Малкович, Юрій Андрухович, Ярослав Довган, Іван Вовк [8].

У мистецтво Олег Заставний прийшов у середині 1970-их років, ще навчаючись у Львові почав брати участь у різноманітних виставкових проектах. Як молодий художник за роботу «Діти сонця» (1975) отримав нагороду - поїздку в Москву, де йому пощастило ознайомитись із збіркою шедеврів світового мистецтва Метрополітену, яка на той час експонувалась у столиці. Побачене вразило молодого митця, стало своєрідним викликом і стимулом у творчому зростанні. Даючи рекомендацію у члени Спілки художників, Дарій Грабар відзначав, що Олег «художник тонкий і спостережливий..., твори якого несуть в собі благородні ідеї добра, любові і сприятимуть дальшому розвитку українського монументально-декоративного живопису». Другою рекомендацією у Спілку його підтримав Михайло Фіголь, «діяльний, активний художник, мистецтвознавець, від якого багато тоді залежало» [6].

Виділимо одну з перших формальних робіт автора - декоративну композицію «Електроніка» (бетон, смальта, 1978), що оздоблювала фасад адміністративного будинку заводу «Індуктор» м. Івано-Франківська (виконана у співавторстві з П.Прокоповим; ескіз О.Заставного). Її композиція, побудована на основі формального підходу – засобу, що запропонували європейські художники-авангардисти, мала сучасну стилістичну мову, її ескіз був відзначений на затвердженні проектів у художній раді в Києві. Шкода, що на даний час ця робота руйнується, як і багато монументальних робіт художників кінця ХХ ст.

Діяльність Олега Заставного 1980-1990-х років – це монументальні авторські розписи, такі як: «Лікар Айболить» (темпера, 1984), що знаходиться у дитячій лікарні нашого міста; «Коломийки» (темпера, 1985) ресторану «Плай» міста Яремче (багатофігурна композиція на тему гуцульських коломийок; не збережена); «Старий Галич» (темпера, 1987), що прикрашає вестибюль районної лікарні села Більшівці, Галицького району (великий розпис, виконаний у співавторстві з Я. Соколаном); розпис «Світ поезії» (енкаустика, 1989), що оздоблює вестибюль школи №2 міста Клуша; «Тріада», «Веселкові барви» (енкаустика, 1990) – вестибюль дитячої

стоматологічної поліклініки нашого міста; «Їхав козак на війноньку» (енкаустика, 1991) – їдальня середньої школи № 24 нашого міста; а також участь в обласних та республіканських виставках. Також він автор розписів церков і капличок нашої області.

В монументальному мистецтві Олег Заставний зростає на темах української культури й історії, стилістично тяжіє до декоративного рішення у ліричному переосмисленні та відтворенні навколишнього світу. Коли головною темою твору митця стає певний стан, відчуття, передача атмосфери, живописна мова його полотен стає мрійливо-меланхолійною, вирізняється пластикою форм та згладженістю кольорових і тональних контрастів.

Символічність у відтворенні складних духовних станів відіграє головну роль у декоративних станкових композиціях митця (основні твори: «Обірвана струна», 1980; «Мамо, Ваші діти як птиці...», 1984; «Мій вчитель», 1987; «Єва», 1988; «Наша дума...», 1989; «Чисте джерело», 1991; «Світло Надії», 1991; «На Івана-Купала», 1994; «Місячна ніч», 1997; «Спогад», 2003). Селянська тематика творів, мотиви саду, матері, Богородиці-Покрови, жіночі образи духовної України (стрижневий твір «Наша дума...») у поєднанні із монументальним звучанням образів близькі етичним постулатам школи М.Бойчука. Мелодійне звучання живописних полотен підсилює давня техніка виконання - енкаустика, що диктує певний спосіб нанесення мазків на поверхню полотна. Завдяки енкаустиці, адаптованій до написання станкових полотен (творчий винахід автора), насолоджуємось м'якою теплою кольоровою гамою, що ніжить нас і занурює у глибини філософських роздумів автора.

В останніх творах, де переважає тепла світла кольорова гама, на нашу думку, в повноті розкривається глибока виражена вдумлива і водночас мрійлива натура митця, що змушує його до постійного пошуку та ускладнення мистецьких завдань («Життєдайне джерело», 2009; «Дерево спокуси», 2009; «Сад моєї надії», 2010; «Старвина – вічне джерело», 2010; «Запали свічку», 2010; «Старовина «Берегиня», 2014; «Дорога до дому», 2015; «Сонце в житі», 2016; «Добрий вечір тобі», 2016; «Син незламного народу», 2016; «Цвіте черешня», 2017; «На крилах надії», 2017.).

Важливо, що художник зростаючи й формуючись як особистість і митець у радянській дійсності останньої третини ХХ ст., мав правдиві орієнтири, залишився вірним художнім засадам національної мистецької школи, що стала фундаментом його творчості.

Як зізнається автор: «дивлячись на пройдений шлях, бачу, що мої творчі пошуки все ще тривають » і на цьому шляху художник виділяє певні зупинки, що відкривають нові горизонти творчого самовираження, народжують нові ідеї і спонукають підкорювати нові мистецькі вершини. Український «характер» станкових полотен Олега Заставного, художника монументального малярства – то ще одна грань мистецького обдарування автора, то ще одна можливість зустрічі-спілкування із задушевно-ліричним світом художника.

### Література:

1. Галамасюк В. Творці кінолітопису / В. Галамасюк // Прикарпатська правда.- № 194. - 11 жовтня 1980 р.,- С.4
2. Каталог фільмов учасників III тура всесоюзного смотра любительських фільмов.- К, 1977.- 32 с.
3. Полек В. Біографічний словник Прикарпаття / В. Полек // Новий час.-1993.- (Зошит 11).-272 с.
4. Програма обласного огляду-конкурсу аматорських фільмів//Івано-Франківськ, 1973.-12 с.
5. Соломонов М. Аматори і десята муза (нотатки про фільми XIII республіканського конкурсу самодіяльного кіномистецтва) / Михайло Соломонов. // Новини кіноекрану, №5 (190).- 1977.- с.12-13.
6. Спогади О.Заставного, записані автором 06.05.2017; 14.05.2017.
7. Стефурак Н. Із днів прозріння й самоти / Неоніла Стефурак // Галичина. 2003, 4 верес.-С.34.
8. Художники Івано-Франківщини. Альбом / [ автор-упор. Б.Губаль]. - К.: Журнал образотворче мистецтво, 2002.-96 с.

Стаття приурочена творчеству О.Заставного (1944), художника-монументаліста, живописця, кіноаматора, члена Національного союзу художників України, що працює в Івано-Франківську. У своїх роботах автор прибігає до національних тем, лірико-філософське наповнення сближає його з етичними постулатами школи М.Бойчука. Монументальний характер і техніка виконання – енкаустика, адаптована до станкової живописи, надає роботам особеного наповнення.

**Ключевые слова:** творчество, , кинематография, живопись, монументальное искусство, енкаустика.

The article explores the works of O.Zastavnyi ( born 1944), monumental painter, painter-cinema amator, the member of the National Union of Artists of Ukraine; who currently works in Ivano-Frankivsk.In his works the artist explores national motifs. Its' lyrical and philosophical fullness is close to the ethical postulates of the school of M. Boychuk.Encaustic, the monumental nature of his work and techniques, is adapted to easel painting and gives his works a special feel.

**Key words:** creativity, cinematography, painting, monumental art, encaustic.

**Ольга Фабрика-Процька,**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри музичної україністики та  
народно-інструментального мистецтва  
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника»,  
м. Івано-Франківськ

## **ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДРОДЖЕННЯ ЛЕМКІВСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ НА ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ НА МЕЖІ ХХ-ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

*У статті аналізується історичний шлях становлення та творчої діяльності хору «Бескид» та «Лемковина». Розкрито діяльність окремих товариств «Лемківщина», окреслено основні тенденції розвитку пісенної традиції лемків-переселенців. Автор розглядає нові форми побутування лемківської народної пісенності на території Західної України в сучасний період.*

*Ключеві слова:* лемки, історія, фольклор, традиції, культура, пісні.

Починаючи з 90-х рр. ХХ ст., в час становлення незалежної Української держави регіональний вектор гуманітарних досліджень стає дедалі потужнішим. Регіоналістика як інструмент дослідження локальних національних субкультур набуває статусу наукової дисципліни. Відповідно звернення до питань наукового осмислення пісенної культури лемків видається актуальним як з огляду на недостатнє дослідження цього явища, так і з огляду на вагомість лемківської складової в цілісній “мозаїці” української культури.

Найболючіша в лемківській історії трагедія, що сталася після Другої світової війни, надзвичайно ускладнила проблему збереження лемківських культурних надбань і спричинила значне уповільнення їхнього розвитку в цей період. Унаслідок цих подій відбулося руйнування осілості, поділ ядра національної самобутності. Частина лемків у той час виїхала за кордон і перебуває в еміграції. Психологічна орієнтація на фізичне виживання в нових умовах змусила їх приховувати свою національну належність. Складні суспільно-історичні умови та затьожні хвилі замовчування історичної правди спричинилися до заблокованості їхньої культури. Таким чином, один із українських етнокультурних регіонів з середини ХХ ст. опинився перед загрозою остаточного винищення.

Міжкордонне геополітичне розташування Лемківщини сприяло тому, що до загальноукраїнської основи фольклору лемків у пісенному стилі, репертуарі, фонетиці додалися іноетнічні елементи етнопісенності польського, словацького, угорського, а подекуди й німецького етносів.

Після проголошення незалежності України відкрився шлях до вивчення, відродження та збереження лемківської історії, духовної та матеріальної культури. Вивчення жанрового спектру лемківської пісні, функціонування музичного фольклору у взаємозв'язку з іншими видами

мистецтв розглядалися в низці праць історико-теоретичного, мистецтвознавчого, фольклористичного, етнографічного, музикознавчого та спрямувань. Однак поза увагою залишається ще багато питань, які б глибоко висвітлювали різні аспекти духовної культури лемків-переселенців в наш час.

З ініціативою збору пам'яток матеріальної та духовної культури, підвищення рівня науково-дослідницької праці в ділянці вивчення лемківської тематики, а також підвищення активності аматорських художніх колективів, розвитку народних промислів, зміцнення контактів лемків-переселенців з їх земляками в краю та за кордоном, створенням музеїв історії та етнографії цього субетносу в кінці 1980-х – на початку 1990-х рр. на території Західної України почали створюватись суспільно-культурні товариства “Лемківщина” (Львів, Калуш, Івано-Франківськ, Тернопіль), які діють до сьогодні.

На сьогодні існує велика кількість колективів, співаків, ансамблів, які включають до свого репертуару лемківську пісенну спадщину. Зокрема, значну популяризаторську діяльність у справі лемківської пісенної культури з початку 50-х років ХХ ст. проводило славетне вокальне тріо сестер Байко – Марії, Ніни і Даниїли. Гармонійні між собою голоси, а особливо виняткове відчуття поетичного світу української народної пісні та стилю творів українських композиторів – це ті якості ансамблю, які робили його улюбленцем публіки та забезпечували постійну прихильність преси як в Україні, так і за її межами. Особлива роль у популяризації лемківського фольклору належить Марії Байко. Протягом цілого життя, окрім участі в родинному тріо, вона є виконавицею сольного репертуару. В її репертуарі твори зарубіжних композиторів, невідомі твори українських композиторів. Нею опрацьовано і видано збірники пісень “Співають сестри Байко” (1972), “Стелися барвінку” (1976), “Антологія лемківської пісні” (2005). Піонером хорового мистецтва слід вважати хорову капелу під назвою “Лемковина”, створену 1969 року при Будинку культури в селищі Рудно на Львівщині. 1978 р. колективу було присвоєно почесне звання «Самодіяльна народна хорова капела». За час свого існування колектив побував у багатьох містах нашої країни та далеко за її межами.

У 1991 році при Івано-Франківському обласному суспільно-культурному товаристві «Лемківщина» було створено хорову капелу «Бескид». Ініціаторами створення були активісти-аматори, нащадки лемківських родин. Перші репетиції «Бескиду» проводились під керівництвом диригента О. Турка, вихідця з Лемківщини, який впродовж п'яти років працював з капелою. За активну концертну діяльність та високий мистецький рівень в 1995 році колективу «Бескид» було присвоєно почесне звання «самодіяльна народна хорова капела». Починаючи з 1996 року капелу «Бескид» очолив випускник музично-педагогічного факультету тоді ще Івано-Франківського педагогічного інституту, нині заслужений працівник культури України, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв



Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника Петро Чоловський. В період викладацької, наукової та творчої діяльності видав кілька пісенних збірок, до яких увійшли обробки лемківських пісень для чоловічого квартету та мішаного хору.

Твори, які співає «Лемковина» та «Бескид», виконуються в академічній хорovій манері, без супроводу, що зумовлює складність і вимагає постійної роботи над звуком, манерою та характером виконання, враховуючи своєрідність лемківської говірки. Лемківські хорovі колективи, які побутують в Західній Україні, є компонентом величезного пласта народної масової музичної культури, що лежить у полі уваги самодіяльності. Обидві форми мистецтва, і фольклорна, і самодіяльна, у своїй сутності глибоко народні і спираються на масову активність народу. Носії цієї культури свідомо і несвідомо, в силу традицій дбайливо охороняють своєрідні лемківські риси фольклорного виконання.

Сьогодні пісенний репертуар лемків, давній і оновлений, представлений багатьма жанрами, які традиційно виявляють високий ступінь популярності серед колективів та солістів. Він збагачується новими творами — піснями літературного походження, які розкривають нове бачення історії та культури Лемківщини на тлі загальноукраїнського мистецтва.

Отже, самобутність лемківської пісні полягає не лише у використанні лемківського мовного діалекту але й у особливостях, сформованих на синтезі як загальноукраїнських ознак, так і угорських, польських, словацьких. Саме синтез етнічних елементів та культур сусідніх народів був і є важливим фактором розвитку карпатського фольклору. Народна пісня, своєрідність якої пов'язана з наслідком етнографічних, географічних, соціальних та політичних чинників, що діяли впродовж усієї історії лемківської землі, є найціннішим скарбом духовної культури населення Західних Карпат.

За роки творчої діяльності лемківські хорovі капели побували з концертами в усіх областях Західної України. Є постійними учасниками міських та обласних культурно-мистецьких заходів, щорічних регіональних, всеукраїнських та міжнародних фольклорних фестивалів лемківської культури. Зокрема, щороку в Україні проводить понад 50 різноманітних музичних фестивалів міжнародного, всеукраїнського та регіонального рівнів, серед яких чільне місце займають лемківські фольклорні фестивалі. Завдяки старанням активістів лемківських організацій в Україні та далеко за її межами продовжують жити українські традиції, пісні та мова, розвиваються таланти і здібності молодого покоління. З кожним роком фестивалі «Дзвони Лемківщини» (м.Монастириськ, Тернопільська обл.), «Відгомін Бескидів» (смт. Рожнятів Івано-Франківська обл.), «Пісні незабутого краю» (м. Городок Львівська обл.), «Лемківська ватра» (м.Ждиня, Польща) та багато інших набирають обертів, популяризують рідну культуру лемків — етнографічної групи українців, а основне — сприяють збереженню спадкоємності національних традицій. Особливістю фольклорних фестивалів є те, що вони репрезентують традиційну народну культуру етнографічних регіонів, яких практично немає на мапі сучасної України. Лемківські хорovі колективи, які

побувають в Західній Україні, є компонентом величезного пласта народної масової музичної культури, що лежить у полі уваги самодіяльності. Обидві форми мистецтва, і фольклорна, і самодіяльна, у своїй сутності глибоко народні і спираються на масову активність народу. Носії цієї культури свідомо і несвідомо, в силу традицій дбайливо охороняють своєрідні лемківські риси фольклорного виконання. На сучасному етапі музичний фольклор лемків-переселенців проходить нову хвилю опрацювання автентичних зразків. Популярні лемківські пісні звучать на концертних сценах у сучасних авторських гармонізаціях, авторських стильових обробках та аранжуваннях. Серед видів трансформації потрібно відзначити імпровізацію, осучаснення мови, перетекстування, розвиток авторства тощо. Усі ці засоби свідчать про життєвість та динаміку розвитку фольклорної традиції лемків-переселенців від повоєнних років до нашого часу.

*В статье анализируется исторический путь становления и творческой деятельности хоровой капеллы «Бескид» и «Лемковина». Раскрыто деятельность отдельных обществ «Лемковщина», определены основные тенденции развития песенной традиции лемков-переселенцев. Автор рассматривает новые формы бытования лемковской народной песенности и обрядности на территории Западной Украины в современный период.*

**Ключевые слова:** лемки, история, фольклор, традиции, культура, песни.

*The main aim of this article is to show the process of becoming and the art achievements of the choirs “Beskyd” and “Lemkovyna”. You can learn about the activity of the regional Lemkos organizations and folk festivals in the Western Ukraine. Were examined the modern forms of folk song existence and the interaction of song traditional and newtraditional creation in modern ethnic Lemkos’ culture in Ukraine.*

**Key words:** lemko, history, folklore, traditions, culture, songs.

**Наталія Федорняк,**  
аспірантка кафедри музичної україністики та  
народно-інструментального мистецтва  
ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
**м. Івано-Франківськ**

## **ГАСТРОЛІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ПІВНІЧНОЇ АМЕРИКИ НА ПРИКАРПАТТІ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ**

*Стаття висвітлює творчу діяльність українських колективів Північної Америки, які гастролювали на Прикарпатті в період незалежності України. Проаналізовані аспекти виконавської діяльності, репертуарні пріоритети, стильові напрямки виконавства. Особливо виділена фольклорна складова репертуару, її трансформація у творчості колективів та солістів.*

***Ключові слова:** Північна Америка, український колектив, соліст, гастролі, творча діяльність.*

Країни Північної Америки, Канада і США – території, що стали місцем поселень українських емігрантів і формування чисельної української діаспори, культура якої стала невід’ємною частиною культурно-мистецького життя цих країн. З перших років еміграції українці у своїх поселеннях організовували хори, танцювальні ансамблі, драматичні гуртки, оркестри. Не було жодної української організації чи товариства, незалежно від політичних чи релігійних уподобань їхніх членів, де б не існували гуртки художньої самодіяльності. Основною рушійною силою цих процесів було бажання зберегти українську культуру, мову, звичаї, не розчинитися в іноетнічному середовищі, а також ознайомити наступні покоління українців із невідомою культурою їхніх нащадків. Це зумовило створення великої кількості колективів різноманітного спрямування – аматорські та професійні вокальні і танцювальні ансамблі, хори, ансамблі бандуристів, вокально-інструментальні гурти та ін., які у своїй творчості першочергово пропагують українську народнопісенну спадщину. Деякі із них завдяки ентузіазму керівників та сприятливих матеріальних можливостях можуть представити своє мистецтво і його поціновувачам материкової України, зокрема, і на західній Україні.

Отже, метою статті є ознайомлення із творчою діяльністю виконавців Північної Америки сучасного періоду, які гастролювали на Прикарпатті за останні чверть століття.

Основою дослідження стали медіаресурси, зокрема, інтерв’ю з артистами та колективами, власні аналітичні узагальнення прослуханого репертуару виконавців наживо, через аудіо- та відеозаписи, а також наукові роботи Ю.Волощука[2], В. Дутчак [5; 6; 7], Г.Карась [9; 10], Н. Федорняк-Савчук[12] тощо.

Одним з перших північно-американських колективів, що гастролював у Івано-Франківську стала Капела бандуристів імені Тараса Шевченка

(Детройт, США). Її приїзд, що відбувся в рамках всеукраїнського туру літом 1991 р., під символічним гаслом «Ми знов з тобою, Україно», став потужним ознаменуванням процесів національного самоусвідомлення, що й зумовили державну незалежність України [7].

Учасниками чоловічої вокально-інструментальної капели бандуристів є представники 2 і 3 покоління українців діаспори з усієї Північної Америки. Капела формально заснована у 1941 році на окупованій українській території в Києві на основі учасників попередньої Державної зразкової капели бандуристів (започаткованої в 1918 році). З 1944 вона продовжувала творчу діяльність в еміграції – спочатку в Німеччині (1944–1949), а в 1949 обрала місцем осілості Детройт (США). Колектив здійснив численні концертні турне: у 1949–1950 рр. – по США та Канаді, у 1958 р. – країнами Європи, у 1961–1968 рр. – по США, Канаді, 1991, 1994 рр. – в Україні, у 2003 р. – Європейський тур (Великобританія, Франція, Німеччина, Австрія), у 2005 р. – Західноканадський тур, тим самим об'єднуючи українців світу [6]. Творча біографія колективу формувалася завдяки сумлінній праці її багатьох мистецьких керівників, а найбільше Григорія Китастого (1941–1984) і Володимира Колесника (1985–1996), які сприяли як збереженню колективу, так і підвищенню його професіоналізму – виконавської майстерності, репертуару, інструментарію.

В Івано-Франківську капела гастролювала з Володимиром Колесником, продемонструвала високий професійний рівень володіння харківським типом бандурного інструментарію, «відкрила» для слухачів заборонені раніше твори Г. Хоткевича, Г. Китастого (авторські пісні, обробки, аранжування), духовний репертуар Д. Бортнянського і М. Лисенка.

Капела під керівництвом В. Колесника 1992 р., саме після гастролей по Україні, була удостоєна Державної премії ім. Т. Шевченка.

За весь час функціонування за кордоном капела дала більше тисячі концертів, зокрема на найкращих світових сценах, видала численні довгограючі платівки, касети, аудіодиски, відеодиски, опрацювавши понад 600 творів бандурного і хорового репертуару.

Репертуар колективу складає духовна музика (Божественна Літургія, канти, псалми), історичні народні пісні, думи, а також жартівливі та ліричні народні пісні, колядки. Ці твори виконуються в обробках і аранжуваннях Г. Китастого, М. Лисенка, М. Леонтовича, О. Кошиця, К. Стеценка, Я. Яциневича, М. Гайворонського, Б. Кудрика, Є. Козака, П. Потапенка, В. Божика, В. Витвицького та ін.

Важливо, що значна частина пісень оспівує історичне минуле України, творців її історії, тяжку долю і побут народу, навіть в жартівливому викладі. Це свідчить про активну цілеспрямовану популяризацію української пісні в Північній Америці.

Неодноразово за період незалежності України на Прикарпатті виступали хорові колективи з Канади – Хор імені О. Кошиця (керівник Володимир Климків), хор «Веснівка» (керівник Квітка Зорич-Кондрацька), танцювальні колективи зі США.

Щороку Україною гастролює всесвітньо відомий скрипаль-віртуоз, українець, який проживає в Торонто, Василь Попадюк із власною групою ParaDuke. Василь Попадюк – один з найяскравіших виконавців кінця ХХ – початку ХХІ століття в Північній Америці, активний пропагандист української інструментальної автентики, композитор, лідер знаменитої канадської групи ParaDuke (2003), талантом якого захоплюється величезна аудиторія поціновувачів справжнього професійного музичного мистецтва, як досвідчені музики, так і непідготовлені слухачі. Американські музичні критики назвали п. Василя «золотою скрипкою», «маестро скрипка» та «живим нервом», в Канаді, де він переміг у півфіналі конкурсу CBS GreatCanadianMusicDream, – «сучасним Паганіні». Ним захоплюється і пишається українська діаспора американського континенту: «ще один наш феномен», «ще один, хто славить Україну». А ще про нього кажуть: «Народився зі скрипкою в руках і з тризубом у серці». Адже музикант постійно носить каблучку зі зображенням тризуба. Стиль виконавця – «worldmusic», який синтезує різноманітну етнічну (фольклорну) музику та інші напрями і жанри масової популярної музики (рок, поп, джаз та ін.) в єдиному цілому, що супроводжується сучасним поданням матеріалу, актуальним звучанням, роботою з сучасними технологіями.

Органічно, що першоджерелом творчості В. Попадюка є український фольклор, з мотивів якого розпочалася мистецька кар'єра виконавця, адже його коріння гуцульське. Зазвичай візитівкою концертів є імпровізація на українські фольклорні теми, зокрема, гуцульські мотиви. Виконавець використовує автентичні гуцульські та буковинські мотиви, сміливо поєднує їх з музикою інших стильових напрямів, неперевершено імпровізує. Сам митець зізнається, що одного дня переконаний, що музика повинна мати суто етнічне коріння, а на наступний розуміє, що світ розвивається, і не потрібно стояти на місці. Так само народна музика повинна йти вперед і робити революцію в своєму жанрі, шукати нові шляхи популяризації, особливо серед молоді задля збереження національної культурної спадщини [11].

Гурт ParaDuke, створений в 2003, і складається із унікальних музикантів, успішно гастролює багатьма країнами світу, даючи близько ста двадцяти концертів у рік, виступаючи на різноманітних фестивалях, зокрема, найпрестижнішому джаз-фестивалі в канадському місті Монреалі, неодноразово виступав із симфонічними оркестрами, а також такими відомими музикантами, як Хуліо Іглесіас, Ян Гілан, Джеф Хілі. Майже кожного року ParaDuke гастролює різними містами України. Популярності колективу сприяє його мультикультурність, зрештою, як і стиль, в якому вони виконують. В. Попадюк вважає, що у них власний стиль – це суміш українського, румунського фольклору, а також латиноамериканської музики з джазом і джаз-роком. Це все разом поєднується у музиці гурту ParaDuke [1]. Серед оригінальних інструментальних композицій в стилі «worldmusic» «Десь на Буковині», «Мій батько», «Бук-гоп», «Carpathian Cactus», також виконавець щоразу імпровізує, і основою імпровізації завжди є фольклорне начало. Дуже часто музиканти творять музику, де майстерно поєднані в

одному творі гуцульські, румунські, молдавські, угорські народні мелодії та ритми.

Навіть виконуючи відомі фольк-композиції, кожного разу під час виконання на концертах В. Попадюк по-різному вкраплює в них елементи імпровізації, мимоволі дає можливість самовиявлення іншим учасникам гурту, між якими вбачається тісний емоційний контакт. Кожен концерт – це якоюсь мірою експромт.

У творчому доробку В. Попадюка 5 компакт-дисків, 2 з них записані разом із гуртом. У репертуарі колективу найвідоміші «Гуцульська фантазія» П. Терпелюка, латиноамериканське «Танго», циганський «Романс», романтичний твір Еніо Морріконе «Якось в Америці», «Чардаш» К. Монті, «Жайворонок» Г. Дініку, «Трембіта» й «Елегія» В. Попадюка, танго «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича, «Арабська ніч», «Десь на Буковині», «Справжній циган», «Міф», «У всьому світі» та багато інших композицій. Неперевершені зразки легкої екзотичної розважальної музики представлені в 3 аудіодиску (2004), джерелом натхнення якої стала природа і музична аура Середземномор'я. В кожному творі використані звучання різних інструментів: віртуозна скрипкова гра, гітарне фламенко, грецька гітара, українська сопілка, близькосхідні сазі і думбек.

Незважаючи на щорічні гастролі, скрипаля-віртуоза та його гурт іванофранківці щоразу зустрічають із захопленням та задоволенням.

Влітку 2016 року з гастроями на Україну завітав український фольклорний ансамбль пісні і танцю «Вітер» з Едмонтонна (Канада). Один із їхніх концертів проходив в м. Івано-Франківськ.

Мішаний хор українського фольклорного ансамблю пісні і танцю «Вітер» (Едмонтон, Канада) створений у 2008 році з метою заповнення концертної програми між танцями тоді ще тільки танцювального ансамблю. Після багатьох років функціонування як танцювальний колектив (понад 20 років), «Вітер» розширився співочим складом та перетворився в ансамбль, в якому танцюристи в поєднанні із хором почали взаємодіяти, створюючи цікаві і гармонійні виступи. Колектив поєднує народне традиційне українське мистецтво із сучасними мотивами. Художнім керівником ансамблю є Таша Орісюк, а керівником хору – Леся Погорецька.

Леся Погорецька сформувала колектив спочатку з невеликої групи, до складу якої входило тоді 14 учасників, переважно аматорів, з часом хор розширився до сорока енергійних музикантів, і далі продовжує залучати талановитих членів з різним рівнем підготовки. Це так званий народний хор, особливістю манери співу якого є спів на горлі, відкритий і яскравий тембр звуку, особливо жіночого складу. Хоча хор співає і в академічній манері. Часто в одному творі поєднана народна і академічна манера співу. За невеликий творчий період колектив, окрім Канади, де завжди є учасником українських фестивалів (Торонто, Саскатун, Вегревіль, Дофін тощо), гастролював Бразилією та Аргентиною, а також Україною (2012, 2016). Основу репертуару становлять обробки українських народних пісень – ліричних, жартівливих, колядки і щедрівки, календарно-обрядові пісні, до

яких додаються твори на слова Шевченка, а також популярні пісні, які вже стали народними. Ці твори виконуються переважно під супровід, інша частина – акапельно. Інструментальний ансамбль складається із артистів хору, які самостійно створюють музичний супровід до пісень. Особливість хору – не просто виконання музичних творів, а створення цілих музично-драматичних композицій, що допомагає повніше розкрити задум і настрої твору, значно збагачує образний зміст творів, відповідно посилює розуміння глядачами, які не володіють українською мовою. Незважаючи на те, що колектив непрофесійний, їхнє виконання завжди емоційне, яскраве, динамічне, наповнене позитивною енергетикою. Щороку традиційно хор проводить свято колядок і щедрівок «Маланка». Також у доробку колективу проведення концерту «Пори року», який об'єднав виконання календарно-обрядових пісень кожної пори року – колядки, щедрівки, веснянки, гаївки, купальські, петрівчані, обжинкові пісні [8].

У 2014 році був записаний дебютний альбом «Вітер». Це 13 творів – 10 українських народних пісень та 3 популярні авторські композиції. Ліричні («Ой, чий то кінь стоїть», «Там під Львівським замком», «Гиля, гиля сірі гуси», «Ой, у гаю при Дунаю») та жартівливі народні пісні («На вулиці музиченька грає», «Марусю, Марусю», «Біда мене та заставила», «Позволь мені мати», «Ой, у полі два дубки», «Ти пив і я пила») виконуються під різний інструментальний супровід (гітара, скрипка, акордеон, фортепіано, ударні). Виклади теж різні – мішаний склад, жіночий, чоловічий, чергування чоловічого і жіночого хорів, соло і хору, залежно від контексту творів.

У 2017 році в Україну із концертами завітав відомий український колектив із Канади «Кубасонікс» (Сент-Джонс). Це українсько-канадський гурт, створений у 1996 році в Едмонтоні з метою пропагування традиційної української музики в середовищі української діаспори. Колектив інтерпретує традиційну українську музику різними способами та стилями, а також виконує власні композиції. Цей гурт як реконструює автентичний фольклор, так і продовжує традицію українських вокально-інструментальних гуртів канадських прерій початку ХХ-го століття. Їхня оригінальність проявляється через поєднання традиційних і сучасних стилів (world, джипсі, панк, ф'южн), використання унікальних народних інструментів (зокрема, гуцульських), запальну енергетику під час виконання задля задоволення різних музичних смаків. Гурт перетворює широкий спектр музичних традицій у шалено-енергійний стиль, називаючи його «speedfolk». Лідер – Браєн Черевик, який є не лише знаним музикантом (вміє грати на тридцяти музичних інструментах), але й здобув академічний докторський ступінь в етномузикології й українській фольклористиці в університеті Альберти. Учасники – Браєн Черевик (вокал, цимбали, ліра, дуда, дрімба, бандура, кобза, трембіта, дводенцівка, теленка, клавіші, гітара, кубасогармоніка тощо), Марія Черевик (скрипка, вокал), Яків Черевик (ударні, вокал), Даррен Браун (гітара), Мет Хендер (бас, вокал). Гурт активно концертував і продовжує брати участь в різних концертах та фестивалях Північної Америки, гастролював в Україні («Країна мрій», 2008), співпрацюючи з різними

колективами та виконавцями в цікавих проектах, зокрема, найновіший проект з карибськими музикантами в рамках програми «ClubOneNewReleases» в Тринідад. Їхня музика транслюється на радіо та телебаченні, включаючи телевізійний документальний фільм на основі власної пісні «Гіганти прерій» тощо. Музиканти отримали ряд нагород за інновації в традиційній музиці [3].

Гурт «Кубасонікс» випустив 5 альбомів, які продаються на чотирьох континентах – «Miaso» (1999), «GiantsofthePrairies» (2002), «BigBeetMusicbyKubasonics» (2005), «Kubasonics IV: Play» (2010), «Kubfunland» (2017) [4]. Зразками інструментальних та вокально-інструментальних композицій стилю «world-music» у творчості гурту «Кубасонікс» є твори «Отаман», «MountainSpace» (жоломіга), «Одна гора», «Біда» (автентичний спів під супровід ліри), «Mountain Groove» (автентична гра на окарині), «Чабан», «Funkozak», «Любка», «Їхав козак містом», «Ой, мій милий заболів (Кисіль)» (ліра), «Коза» (волінка, бандура), «А мій милий умер» (дуда), «Гони, вітер» (цимбали), «Коло млину, коло броду», «Привіт» тощо, де Б. Черевик майстерно цитує народний музичний фольклор, використовуючи різні українські традиційні музичні інструменти та манеру гри. В репертуарі колективу є велика кількість зразків автентичного українського фольклору, які ввійшли до аудіоальбомів – «Гуцулка», «Жоломіга», «Аркан», «Буковинка», «Коломийка», навіть своєю назвою вони вказують на ідентифікацію з Гуцульщиною. Гурт виконує також у стилі поп («Човен хитається», «Бодай ся когут знудив», «Файдулі», «Червона ружа» тощо), кантрі («Отаман», «А я фармарую»), реггі («Пішов Іван в полонину косити»), рок («Ой, у полі криниченька»), панк-рок («Тиша навкруги») тощо.

Виконуючи автентичний український фольклор, створюючи авторські твори та власні аранжування, поєднуючи різні стилі та інструменти, володіючи яскравими особистими якостями, «Кубасонікс» пропагує українську народну музику, а також прищеплює любов до української культури.

У творчій діяльності вище згаданих колективів знаходять продовження традиції української народної музики, які в умовах іноетнічної багатокультурності трансформуються у нову субкультуру, що генетично пов'язана із культурою материкової України. Ці колективи основною метою своєї творчої діяльності вважають відродження, популяризацію та збереження української культурної спадщини в середовищі української діаспори Північної Америки.

#### Література:

1. Василь Попадюк [Електронний ресурс] // Доступно за адресою: <http://ucfamilymagazine.com/2011/07/25/василь-попадюк/>.
2. Волощук Ю. Стиль «Worldmusic» у виконавській творчості скрипаля Василя Попадюка (Канада) / Ю. Волощук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. 17/18. – Івано-Франківськ, 2009/2010. – С. 31–35.



3. Гурт «Кубасонікс» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.kubasonics.com/about/>.
4. Дискографія гурту «Кубасонікс» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://kubasonics.bandcamp.com/music>.
5. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя : монографія / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с.+ 72 іл.
6. Дутчак В. Капела бандуристів ім. Т. Шевченка – провідна мистецька одиниця українського зарубіжжя (до ювілею творчої діяльності) / Віолетта Дутчак // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко / ред.-упорядник М. Ржевська. – Київ, Івано-Франківськ, 2008. – Вип. 2. – С. 319–329.
7. Дутчак В. Капела ім. Т. Шевченка : «Ми знов з тобою, Україно» / В. Дутчак // Музика. – 1991. – № 5. – С. 24–25.
8. Інтерв'ю з керівником хору українського фольклорного ансамблю пісні і танцю «Вітер» Л. Погорецькою. – Особовий архів Н.Федорняк.
9. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія / Ганна Карась. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. – 1164 с.
10. Карась Г. В. Трансформація гуцульських музичних традицій у сучасному виконавстві в Канаді (на прикладі творчості гурту «Кубасонікс») / Г. В. Карась // Україна, Галичина, Гуцульщина : історія, політика, культура : Зб. статей та повідомл. наук. конф. з міжн. участю «Гуцульщина як історико-культурний феномен» (Коломия, 29 жовтня 2009 р.). – Коломия: Вік, 2009. – С. 70–72.
11. Публіка тягнеться до того, на що її «підсаджують» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://archive.wz.lviv.ua/articles/89455>.
12. Федорняк-Савчук Н. Б. Український фольклор і його трансформація у виконавській творчості Василя Попадюка (Канада) / Н. Б. Федорняк-Савчук // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : Зб. наук. пр. : Наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Вип. 20. Т. 1. – Рівне : РДГУ, 2014. – С. 230–235.

*Статья выясняет творческую деятельность украинских коллективов Северной Америки, которые гастролировали в Прикарпатье в период независимости Украины. Проанализированы аспекты исполнительской деятельности, репертуарные приоритеты, стилевые направления исполнительства. Отдельно выделена фольклорная составляющая репертуара, ее трансформация в творчестве коллективов и солистов.*

**Ключевые слова:** Северная Америка, украинский коллектив, солист, гастроли, творческая деятельность.

*The article explains the creative activity of Ukrainian collectives from North America who played on tour in the Carpathian region during the period of Ukraine's independence. The aspects of performance, repertoire's priorities, style directions of performance are analyzed. Separately, the folk component of the repertoire, its transformation in the creative work of groups and soloists is emphasized.*

**Key words:** North America, ukrainian group, soloist, concert tour, creative activity.

**Олександр Федорук,**  
доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної  
академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв  
України, завідувач кафедри теорії та історії мистецтв  
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури,  
**м. Київ**

## **ЙОГО ЛЮБИЛА УКРАЇНА**

*Стаття присвячена спогадам автора про М. Фіголя як близького друга, спорідненої за духом людини, митця, педагога, поціновувача національної культурної спадщини українського народу. Акцентується, зокрема, на тому, що М.Фіголь явив розуміння сутності величезного обшару галицької культури, на жаль, до сих пір не поцінованої і розкрив її тяглість з культурою, що потім стала престижною загальноєвропейською, показав внесок галицького етнокультурного середовища у культуру країн Заходу.*

***Ключові слова:** художник, мистецтвознавець, дослідник культурної спадщини Давнього Галича.*

Важко усвідомлювати, що Михайла Фіголя з нами нема уже два десятиліття. Але ще важче писати про нього, згадуючи пережиті з ним дні зустрічей, бесід, планів, які мали реалізуватися, виходити в світ помежи людей. А з Фіголем відійшов час нашої молодості, час людей, яких ми знали і шанували (Роман Федорів, Віра Свенціцька, Вячеслав Чорновіл, Еммануїл Мисько, Дмитро Крвавич, Григорій Логвин).

Гірко усвідомлювати втрату близьких, друзів, знайомих, хоч у підсвідомості закладено: то – неминуче... Але не мириться душа моя, серце не впокоїться, бо Михайла (для мене), а Михайла Павловича (для загалу) таки нема. А мусів би бути, стати розрадою, порадником, розважити жартом, звеселити усміхом, збадьорити словом... Усе це, на жаль, у минулому. Зналися ми, шанувалися, колегували добрих півтора десятка літ. У нас були спільні зацікавлення, нас єднало мистецтво, нас зближувала література, ми жили споминами про Репінський інститут, який він закінчив на роки п'ять раніше од мене, тому імена інститутських педагогів Кагановича, Чубової, Галйоркіної Нессельштраус та інших, репінського інституту бібліотека, музей, кімната-музей Тараса Шевченка для нас важили багато. Репінського я не закінчив, бо не міг і не хотів осилити Монблан наукового комунізму (в роки Михайлової науки такої абракадабри стовпи лєнінського ученія ще не придумали), з п'ятого курсу я і пішов...

Ми могли вперше зустрітися з Михайлом на якійсь науковій конференції, або у редакції видавництва «Мистецтво» у Юрія Іванченка, який був його редактором, або в кімнаті журналу «Народна творчість та етнографія», де як аспірант академічного інституту імені Максима Рильського я друкувався, а, може, в ті далекі від наших днів роки, коли я збирав на Гуцульщині матеріали для курсової праці про гуцульську школу

народної архітектури на третьому курсі... Тоді ж відбулися мої зустрічі з Петром Арсеничем, професором Грабовецьким, Соломченком, Аронцем та іншими шанованими людьми краю.

З Фіголем художником, мистецтвознавцем, оборонцем галицьких святинь і усіх пам'яток на його рідній землі ми товаришували, розуміючи один одного з пів слова. Траплялося під час його частих наїздів до Києва ми проводили дні-ночі за розмовами... А до Івано-Франківська мене вела одна доріженька – до Михайла, до Михайлового дому, який він ще не добудував, до Михайлової бібліотеки, до його колекцій, до його обійстя, на якому в очі впадала копія Збручанського ідола, зеленіло листя винограду, черешень, вишень і розмаїтої городини... У тій бібліотеці і засиджувалися від ранку до вечора, а траплялося, слухав оповіді товариша, як він збирав ікони, Труша, Устиновича, Монастирського, Сельського, як вишукував раритети.

Я називав його, статного, з довгим сивим волоссям, високого, з мудрим поглядом синіх очей: « Галицьким князем» - і йому то подобалось. Наші товариські відносини ставали дедалі ближчими, ми розумілися, один одного шанували. Мені імпонувала його ерудиція, інтелігентність, пошана до роду Фіголів, дружини Тані. Усього себе віддавав дітям Олесеві, Ксені, внукам Павлові, Данилові, Юркові, Софії. Він був великим у всьому, не знав середини: якщо сприймав людину – то припадав до неї щирим серцем, якщо ж не визнавав когось – то переконувати його в іншому не було потреби, Михайло мав крицевий характер, сильної волі був чоловік.

В його серці багато місця було відведено археології, і зрозуміло: на городі в Крилосі, де жили його батьки, яких він шанував і любив, під рискалем, коли копали бульбу, з городиною часто викопувалися уламки стріл, руків'я мечів, кульчики, гутні уламки браслетів, мідяні перстені... Одним словом, рідна хата, довколишня земля, засіяні поля були тими оберегами, що оберігали прадідівські таємниці про славетне минуле Фіголівського краю, про сивочолих князів, красунь князівен, про gridнів... Здавалося часами вночі чутний тупіт коней княжого війська, що прямує до Галича. Багато розмов у нас було про славетних археологів минулого: А. Петрушевича, І. Шараневича, Й. Пеленського, Я. Пастернака, Л. Чачковського, Я. Хмільєвського... Михайло Фіголь збагачував на очах свої археологічні знання, доходючи в наукових спостереженнях про мистецтво давнього Галича, про його славетних володарів Ярослава Осмомисла, Володимира Ярославовича, Олега Ярославовича, Романа Мстиславовича... Багато часу ми провели біля давніх галицьких святинь – архітектурних пам'яток XII-XIII ст., і треба було чути яким гарячим блиском палали очі Фіголя, яким звищеним голосом говорив мій товариш про пам'ятки давнього минулого, про історичну землю красою засіяну... Не один вечір ми затримувалися до пізна в цих місцях.

Князь Галича, він, художник, був відданий історичній темі, що уславлювала героїку славетного краю, в якому Фіголь сформувався як патріот, громадянин, мистець, вчений, педагог неординарного кшталту. Не раз мені доводилось бувати у нього в аудиторії, слухати його запальні

виважені науковими спостереженнями лекції, дивитися, як він студентам подає рисунок, як навчає їх композиції, чи доносить таємниці кольору.

Мені імпонувало з якою радістю Михайло Фіголь щоліта їздив на пленерні студії зі студентами на університетську базу до Ворохти. Незабутні то були лекції майстра карпатського живопису! Терпляче, спокійно, з почуттям любові до кожного студента велася мудра Фіголева школа – потік широких знань щедра його душа спрагла була передати дітям. І за цю щедрість, за простоту відносин між студентом і професором Фіголя любили. І ця любов розпросторювалася за межі Ворохти, Станіславова, обростала легендами, оповідями, споминами...

Що нас з'єднувало з Михайлом, що додавало сил для цієї дружби і чим вимірювалися її моральні вартості? Не можу оминати цих важливих сторін нашого товариського взаєморозуміння і тому варто бодай короткими згадками сколихнути пам'ять споминами про наше з ним минуле. Це минуле, яке збігалося з літами нашої молодості й мужніння, збігалося насамперед зі сприйняттям реалій для одних і їх несприйняттям для других. Ми з ним належали до других. Знаючи, хто є ми і хто є вони, і тому стосовно вибору орієнтацій наші думки співпадали. Михайло був старший за мене і знав більше. Але вже змалку, приїхавши з батьками-реемігрантами з Франції, я дірвався до однієї хатньої бібліотеки і прочитав «Чорну раду», а за Кулішем зачитався Андрієм Чайковським, В'ячиславом Будзиновським, мама дістала для мене Біблію, написану «кулішівкою», я наслухався про Ніла Хасевича.

Для нас з Михайлом, до абсолютних вартостей належали вартості національного характеру, споміж них мистецькі, давньокиївські мистецькі, давньогалицькі. Вихований на давніх галицьких пам'ятках архітектури та мистецтва, вихований вченнями Л. Чачковського, Я. Пастернака, Фіголь явив розуміння сутності величезного обшару галицької культури, на жаль, до сих пір не поцінованої і розкрив її тяглість з культурою, що потім стала престижною загальноєвропейською, показав внесок галицького етнокультурного середовища у культуру країн Заходу. Культурних меж між Галичем і Заходу не існувало – була психологічно культурна тяглість єднання торгівельного і культурного.

Отож наша з Михайлом національно-патріотична наставленість зближувала нас, переборювала межі поліцейського нагляду, та інших незнаних нам заходів збереження пропагандистських стереотипів імперії. Повторююсь: у Михайла Фіголя були схрони для неофітів національної самоідентичності – у сховищах його величезного бібліотечного зібрання. Ці схрони ставали університетами самоосвіти та виховання для тих, хто мав доступ і для тих, зокрема, хто заслуговував на довір'я до такої консолідації.

Другим джерелом, яке єднало Фіголя та Федорука, було образотворче мистецтво, до якого ми обидва були глибоко наставлені. Наша близькість була врівноважена і базувалася на любові до величних національно мистецьких пріоритетів і звеличені внеску цілком нового духу, за Д. Донцовим, у розвиток українського мистецтва. У 80-ті роки ХХст. Я написав статтю до каталогу виставки творів М. Фіголя, в якій окреслював межі

творчого живописного таланту мого товариша і говорив про його повсякденну заангажованість до досконалості, що була ознакою самовиховання, боротьби самого зі собою за опанування в малярстві форми, композиції, кольорового письма, малюнку у кожному, бодай пленерному пейзажі. Фіголь був вимогливий до себе майстер, і що він є Великий майстер, кожен з нас міг відчути під час огляду його помпезної історичної композиції «Галич 1221р. Данило Галицький і новгородський князь Мстислав Удатний». За цією величною панорамною візією галицького історичного мистецького мовлення виясувалася Божа милість на ствердження історичної правди про рух національного політичного поступу. І з цим, за велінням галицьких князів, не можна було не погодитись, тому в цій історичній ситуації брали верх засади європейської культурної співпраці та інтеграції. У цьому сенсі Фіголь у картині стверджував ідентичність історизму країни, права його давніх князів, які виборювали майбутню українську ідентичність. Як етруски – в Італії, галли – у Франції, як спадкоємці Аттіли – в Угорщині.

Нас з Михайлом Фіголем зближувало західництво через розуміння контрасту між Заходом і Сходом і відчуття різниці, скажімо, між Прагою та Москвою. Затишком був його, Михайлів, садочок, де ми могли ковтнути з апетитом свіже повітря, а вже за подвір'ям, на вулиці розкривалися «простори», де переваги комунікації могли забезпечувати «неофітам» входження до соціалістичного раю з його гаслами на кшталт «Переможемо Америку за сім років» - і тоді там з Михайлом ставало огидно від очевидної нав'язливої брехні. Такі були реалії, де питання про наші національні права відігравати не останню роль, і не згасала, як уже сьогодні бачу мудрість І. Франка, вони «довго ще не зійдуть із денного порядку». Додамо: Москва породжує і не перестає породжувати складні проблеми нашого спротиву проти російської історичної колонізації України. Фіголь не дожив до нашого трагічного сьогодні, до путінської антилюдської вакханалії вбивств, але вже у свої часи 80-90-ті роки він захищав право свого народу на життя в національному просторі. Фіголь вимріявав українську незалежну державну спільноту і дочекався її – а я з ним, і це дало нам велику радість для дальшої праці, спонукало нас залишатися спільниками у збереженні національної державної пам'яті.

Третім джерелом нашої взаємної поваги, товариства, єднання, братерства була педагогічна праця на ниві українського мистецтва, яке Михайло Фіголь розумів, знав, яке досконало доносив до студентів і яке табувало імперські волення про пріоритети московсько-центриської культури та мистецтва. Уже багато пізніше я познайомився із сентенціями роману Орвела «1984» і зрозумів, яким був мудрий мій старий побратим, що від часів молодості відстоював права на наше національне та територіальне відокремлення. Він, Фіголь, мистецтвом жив: був художником – створив велике число композицій; був мистецтвознавцем – написав немало книжок про українське мистецтво; був захисником національних мистецьких архітектурних старожитностей – і його голос лунав від Івано-Франківська до

Києва, до усіх куточків української землі, що не сприймала облуди у питаннях збереження спадщини.

...Я стою на могилі, біля пам'ятника моєму Товаришеві – мені тужливо самотньо. З ним разом давним-давно ми приїжджали сюди: він шанував свій родовід і складав тіням близьких своє пошанування...

Багато мріялося... Для жарту згадаю, аби глибше знати романтичну натуру Михайла Павловича Фіголя. Задумали ми зорганізувати орден фіголітів на родинному обійсті в Крилосі у хаті Фіголя, членами якого можуть стати лише художники. Мало бути окреме поселення зі статутом, регламентом, правами. Задумувалися строї, я уже встиг пошити чернечий стрій. Михайло ходив до кравця... Фіголітами могли стати художники з яскравим даром творіння, але уже на схилку літ... Командором ордену я бачив Михайла... таким і залишився він у моїй пам'яті – величний князь галицької щедрої на таланти землі.

*Статья посвящена воспоминаниям автора о М. Фиголе как близком друге, родственному по духу человеку, художнику, педагогу, ценителю национального культурного наследия украинского народа. Акцентируется, в частности, на том, что М.Фиголь продемонстрировал понимание сущности огромного комплекса галицкой культуры, к сожалению, до сих пор не оцененной и раскрыл ее преемственность с культурой, которая потом стала престижной общеевропейской, показал вклад галицкого этнокультурной среды в культуру стран Запада.*

**Ключевые слова:** *художник, искусствовед, исследователь культурного наследия Древнего Галича.*

*The article is dedicated to the author's recollections about M.Figol as about close friend, like minded person, artist, pedagogue and devotee of national cultural heritage of Ukrainian nation. The author emphasizes the fact that M.Figol showed deep comprehension of the essence of Halychyna culture which is, unfortunately, underestimated so far and showed its relation to the culture which developed into prestigious common European culture. He also showed contribution of Halychynaethnocultural environment into culture of western countries.*

**Key words:** *artist, art expert, expert on cultural heritage of ancient Halych.*

**Степан Хороб,**  
доктор філологічних наук, професор, заслужений  
діяч науки і техніки України, завідувач кафедри  
української літератури ДВНЗ «Прикарпатський  
національний університет імені Василя Стефаника»,  
**м. Івано-Франківськ**

## ПАЛІТРА ОБРІЮ

*У статті автор ділиться спогадами про доктора мистецтвознавства, професора, заслуженого художника України Михайла Фіголя. Розкриває непересічну особистість університетського колеги як людини, митця, педагога, громадянина. Описує особливості спілкування з М. Фіголем у найрізноманітніших життєвих ситуаціях та обставинах: на роботі, сімейно-родинному та приятельському середовищі.*

**Ключові слова:** митець, мистецтвознавець, педагог, громадянин.

Михайла Павловича Фіголя – доктора мистецтвознавства, професора, заслуженого художника України – здається, знаю давно. Та кожна зустріч з ним неодмінно відкривала нові грані його непересічної особистості – відомого митця, навчителя, людини й громадянина. Як університетський колега, я мав щастя не один раз спілкуватися з Михайлом Павловичем у найрізноманітніших життєвих ситуаціях та обставинах, зустрічатися як на роботі, так і в сімейно-родинному чи приятельському осередді, вести гарячі й розлогі діалоги про рідну українську культуру, зокрема про наше письменство, про нашу непросту історію, зосібна Галичини. Я завжди подивовано і з глибоким інтересом слухав його судження, роздуми чи оцінки минувшини і сучасного нашого національного буття.

Свого часу, працюючи в редакції обласної газети, я неодноразово викремлював мовлені тоді слова Михайла Фіголя: «Якщо художник не знає історії, він нічого суттєвого в мистецтві не зможе зробити».

Справді-бо історія рідного Галича, Галицько-Волинського князівства проступає в усій його творчості. І чи не вперше у створеному панорамному полотні “Галич 1221 р. Данило Галицький і новгородський князь Мстислав Удалий” ще наприкінці 70-х років минулого століття. А далі були “Полковник Семен Височан” (1978), “Галич XIII ст. Тривога” (1982), “Галицька трагедія (Настася)” (1987), “Крилоське Успіння” (1987), “Галицька трійця” (1988), “Ярославна. Прощання в Галичі. Похід Ігоря. Плач Ярославни” (1996), “Галицьке розп’яття” (1996), нарешті, унікальна в своїй мистецькій сутності картина “Посли візантійського імператора Емануїла в Галичі. 1156 р.”, написана художником з нагоди 1100-річчя Галича.

Згодом, оцінюючи значення цього полотна в розвитку українського образотворчого мистецтва, дослідники-мистецтвознавці напишуть про нього: “Це найвеличніша посвята рідному краю та його людям. Якщо у попередніх творах Михайло Павлович відтворив образ Галича через призму

портретування його історичних діячів, робив акценти на певних подіях галицької старовини, то в останньому полотні митець відобразив державну велич столиці могутнього Галицько-Волинського князівства. Українські літописці зафіксували подію, що сталася в Галичі 1156 року, такими рядками: “Прибіг із Царгорода братанич імператорів Кир Андроник до Ярослава Володимировича в Галич. І прийняв його Ярослав із великою приязню, і дав йому Ярослав декілька городів для підтримки. Але потім прислав імператор грецький Емануїл Комнин двох митрополитів, кличучи його до себе, і Ярослав відпустив Андроника до нього з великою честю, приставивши до нього, Андроника, єпископа свого Кузьму і двох мужів своїх найзначніших”.

Як зауважують дослідники творчості Михайла Фіголя, найцікавіше те, що і візантійське посольство залишило у хроніках спогади про своє перебування в Галичі, а саме – про резиденцію галицьких володарів та їхній палац. Якраз на цій картині художник ретроспективно розгортає літописні історичні події. Її можна назвати художньою ілюстрацією-енциклопедією останньої прижиттєвої книги М. Фіголя “Мистецтво стародавнього Галича”. Майстер живопису реконструює галицький княж-двір із двірською церквою Ярослава Осмомисла (...). Михайло Павлович вводить до складу візантійської делегації персонажів давньогрецької історії – читців поезії, майстринь гри на арфі, танцювальниць. Тим самим ненав’язливо ілюструє, що ми, українці, рівноцінний народ у вселюдському історичному процесі. Бо антична Візантія прийшла з імператорськими дарами до галицького князя Осмомисла, який зі свого золотом кованого престолу розширив володіння князівства аж до гирла Дунаю, тобто до кордонів візантійської імперії. До речі, якогось разу під час зустрічі у своїй картинній галереї (було це, здається, у вересні 1998 р.) Михайло Павлович зізнавався, що він мав би до цієї картини поставити ще останні штрихи, приміром, деталізувати орнаментику на плитах керамічної долівки, увиразнити обличчя окремих постатей.

Таке інтерпретування стародавнього Галича, галицької землі, її постатей, вочевидь, у творчій палітрі майстра було органічним не лише тому, що він достеменно знав історію рідної землі, докладно й прискіпливо вивчаючи численні архівні та археологічні матеріали, а передовсім тому, що сива минувшина і сучасність Галича, Галичини загалом були, сказати б, іманентними в його духовно-національному світі і, що найважливіше – повсякчас імпульсували його мистецтво, його наукову та педагогічну працю. Вперше, здається, наприкінці 70-х років, я прочитав про Михайла Фіголя у всеукраїнському виданні “Молодь України” у нарисі Романа Федоріва “Плуг у борозні” (пізніше була книга цього нашого не менш відомого краянину-письменника, а як я згодом довідався – щирого приятеля і давнього побратима Михайла Фіголя). Як зараз пам’ятаю те місце в творі прозаїка, де йдеться про Фіголеве відчуття й розуміння вітцівщини, як згодом сам Роман Федорів символічно схарактеризує це “отчим світильником” і так назве свій прекрасний твір. Так-от, у тому нарисі були такі рядки (цитую за книгою Романа Федоріва “Плуг у борозні”):



“Я зустрів на крилоському полі художника; художник нипав по свіжозораному заgonу, як бусол, час від часу нагинався, підіймав якусь річ, уважно її розглядав і йшов далі.

На краю поля сиротів покинутий ним етюдник, художник забув про нього, він, мабуть, забув про все на світі, його увага була прикута до свіжих масних скиб. Я готов був із нього поглузувати, що, мовляв, шукаєте на стародавніх полях злота-срібла, але, на щастя, я не встиг сказати ні слова, художник повернув на мою стежку, сів на стерну і почав викладати з кишень шматки кераміки, кілька грудок оплавленого залізного шлаку, два чи три вістря стріл.

- Скільки я не ходжу цими полями... змалку, рахуйте, ходжу, як тільки-но зіп'явся на ноги, а визбирати, повитягувати із землі всі стріли не можу.

Він сказав гарно, цей високий, красивий чоловік з відкритим і засмаглим обличчям – із крилоського поля всі стріли не визбираєш, їх тут сіяли та сіяли, а кожна стріла – то людський біль, то рана або смерть. Та я чомусь мовив:

- А може, й не треба всі стріли визбирувати? Мода тепер пішла на археологічні пам'ятки. Кожний...

- Я – не кожний, – сіпнувся він. - Я – Фіголь, – назвав себе художник. – Я трохи, як бачите, малюю, – кивнув на забутий етюдник. Я тут, у Крилосі, народився, тут мої родичі мешкають, діди тут мої поховані... я все про них хочу знати... все хочу знати про мою землю. А оці стріли, оці черепки – свідки, вони говорять, якщо вміти їх слухати. Ви знаєте, що місця, де стояв стародавній Галич, шукали понад сто років? Війни, ворожі навали, людська несвідомість, час – усе ополчилось супроти Галича, по ньому навіть сліду не лишилося. Тільки деякі назви якимось дивом збереглись: Прокліїв сад, Княжа криниця, Грецький монастир, підгороддя, різні церкви. Археологи спершу копали там, де стоїть церква Пантелеймона в селі Шевчснковім, потому шукали Галич на замковій горі, а там, виявляється, був двір боярина Судислава. Потім у Крилосі, в моєму селі, натрапили на фундамент храму Успенія, на золотий тік, на саркофаг князя Ярослава Осмомисла – і столиця була “прив’язана” до теперішнього Крилоса. Але минуло більше сотні років, скільки знання недобрано. А ви кажете “мода”.

Він жалкував, що “недобрано знання”, як жалкує хлібороб, що недобрано врожаю”.

Я зумисне навів такий розлогий пасус із тексту твору “Плуг у борозні” Романа Федоріва з тим, щоб ще більш заглибитися до першоджерел, до засад художнього мислення Михайла Фіголя, до його світобачення й світовідтворення. І хай наведений діалог з нарису зазвичай позначений художнім домислом письменника, все ж він доволі точно передав домінуючий настрій, по суті, всіх полотен, створених художником упродовж десятків літ – всеохопна синівська любов до отчої землі, до рідного народу, повсякчасна, сказати б, одержима віра у їх вільність та незалежність.

Власне, цим імпульсом окреслений пафос таких картин, як “Галич XII ст. Тривога“, “Крилоське Успіння”, “Галицька трійця” та ін. За задумом

самого автора, у першій насичена асоціаціями пластична структура полотна тонко переплітається з образно-поетичними мотивами немеркнучого “Слова о полку Ігоревім”. Цитую художника з його ж статті “Велич доби”, видрукованої в загальноукраїнському журналі “Образотворче мистецтво” наприкінці 90-х років: “Княгиня Анна, щойно перенівши смерть свого чоловіка Романа Мстиславовича, виносить із розлученого натовпу своїх маленьких синів – завтрашніх володарів Галицько-Волинської держави, княжичів Данила і Василька”. В іншій картині “Крилоське успіння”, за спостереженням мистецтвознавця Юлії Совтус, автор, зображуючи себе на тлі тимпану Успенського собору в Крилосі, тонко передає внутрішній психологічний світ і переживання за долю собору, саме тому його портал зображено похиленим.

Дослідники творчості Михайла Фіголя звертали увагу на своєрідність його художнього мислення у відтворенні стародавнього Галича, галицької землі – вихоплена мистецькою уявою якась одна мить з минушого життя нашого народу несе в собі не лише стилістичний відбиток того часу, а й укладається художником у виразний сюжет. Наприклад, його “Галицька трійця” зображує трьох творців галицької української культури – Митусу, Тимофія й Авдія. Проте додані автором до кожного з них відповідні атрибути не тільки вказують на їхнє покликання (Митуса як музикант відтворений з гусями, Тимофій як літописець розміщений просторово у келії, Авдій як зодчий тримає в руках капітель колони), а й вибудовують в уяві глядача певний подієвий ряд, зв’язаний із Галичиною.

Загалом у творчості Михайла Фіголя ця суєтність нерідко набуває рис трагічності в інтерпретуванні Галича або ж галичан (вочевидь, до цього його спонукала наша драматична історія). Скажімо, в картині “Галицька трагедія (Настася)” зображено трагічну смерть Настусі Чаїр, дружини галицького князя Ярослава Осмомисла, яку галицьке боярство засуджує на страту вогнем. Як писав Михайло Павлович у своїй статті “Мініатюри галицько-волинських рукописних книг XVII-XV ст., що була видрукована 2000 року на сторінках часопису “Українознавчі студії”, у цьому полотні немає й натяку на суворі обличчя галичанок. Є лише мерехтливі лінії вогню, біль за безталанням жінки-страдниці, за горем матері, яка залишає на милість долі сина Олега, хоча серце матері відчуває: у пеклі зла не можна сподіватись на милосердя. Драматичну напруженість трагічного сюжету підсилює колірне вирішення – червоне полум’я і світле, бліде тло образу княжни. Подібна, контрастно-притлумлена кольористика характеризує й інші, вже портретні роботи майстра – “Роксолана” і “Василь Стефаник”. До речі, саме портрет патрона університету Василя Стсфаника у сторічний ювілей новеліста був подарований національною Спілкою письменників України польському Кракову, в якому Михайло Павлович неодноразово бував, бо там свого часу вчилися мистецтву образотворення Іван Труш, Михайло Бойчук, Григорій Крук, Осип Сорохтей, Денис Іванцев та багато інших українських майстрів пензля і скульптури, про яких Михайло Фіголь писав, творчість яких

досліджував, зокрема в унікальній монографії “Мистецтво стародавнього Галича”.

До речі, у творчих задумах майстра, якими він нерідко ділився із своїми друзями, приятелями чи колегами, так і залишилася нереалізована ним спроба написати картину “Коронація Данила Галицького”. Пам’ятаю, як наприкінці вересня 1996 року у своїй творчій майстерні Михайло Павлович показував начерки до цієї картини, як пам’ятаю й про те, що разом із владикою Софроном Мудрим він планував підготувати книгу “Ікони Давнього Галича”, цікавлячись відомою мені подібною працею “Опис ікон Божої Матері” знаного культуролога Григора Лужницького, що її видав Український Греко-католицький університет у Римі. Про це він вів розмову також із племінником Григора Лужницького та прозаїка Юліана Опільського академіком, Президентом Світової Ради Наукового Товариства імені Шевченка Леонідом Рудницьким. Загалом Михайло Павлович навчитель, професор і доктор трохи відрізнявся від митця – в аудиторії він був завше підтягнутий, сказати б, суворий і мовби аж неприступний: у такого, якщо не знаєш матеріалу, не випросиш трійки й не скористаєшся традиційною шпаргалкою. Та так воно, зрештою, повинно бути. Фіголь, який викладав історію культури та мистецтва, зчаста любив повторювати студентам: “Я скоїв би громадянський гріх, коли б не вимагав від вас знань. Які будуть із вас народні вчителі, якщо будете бідні духовно, якщо не відкриються вам, як чудо, література й мистецтво, якщо байдуже проходитемете повз живописні полотна сучасного художника, якщо на стародавню ікону будете дивитися як на предмет культу, якщо вас не схвилює кахля Бахметюка або витвори теперішніх народних кераміків. Незнання породжує глуху, як стіна, байдужість. А що, питаю я вас, може посіяти байдужий сіяч?”

Із книги Р. Федоріва “Плуг у борозні”:

“Я колись чув подібну Фіголеву філіппіку в інститутському коридорі. Присоромлений студент шмигонував униз сходами, ніби провалився крізь землю, а викладач ще довго не міг заспокоїтися. Він узяв мене під руку, ми ходили гамірливими коридорами (студенти розступалися перед Фіголем шанобливо) й розмовляли про духовну глухоту. Його, художника й вихователя молоді, ця проблема глибоко хвилювала.

- Уявляєш, за довгі роки викладацької практики траплялися мені студенти, які не цікавилися ні театром, ні художніми виставками, ні книжками; траплялися, як пні на гладкій дорозі, сліпці, що не вмiли бачити всього того прекрасного, нового, що привнесено у звичаї народу в наш час; здибав я також людей, що шукали “історичних місць” десь по Європах, у Єгипті, Індії, вони марили про зарубіжні поїздки, про “Метрополітен-музеум” у Нью-Йорку, а про художника Труша навіть не чули; знаходяться мудрагелі, котрі звисока позирають, приміром, на гуцульську різьбу чи, скажімо, на хохломський підлаковий розпис, вбачають у тім щось “сільське”, “несправжнє”, а самі як навіжені накидаються на оголених дівиць із зарубіжних журналів.

Є всякі... І в тому, що вони ростуть байдужими, що серед жита вилущиться кукіль, я виню насамперед самого себе: десь недоробив, десь не зумів дійти до “серця, не відкрив... не заморозив... не навчив... не переконав”.

Можна тільки дивуватися широті художніх і наукових та педагогічних зацікавлень Михайла Фіголя, його постійній і, сказати б, невситимій жадобі пізнавати світ і людей чи то в рідній Галичині, Карпатах, Криму, а чи в Єгипті, у Венеції, Римі, на Балканах, в Австрії, Угорщині, Чехії, Польщі, Росії, Вірменії і... в Крилосі. Бо, й справді, рідний Крилос був для нього не просто центром Галича, а мовби фокусував у собі сходжені і з'їджені ним землі, для нього ця отча колиска немовби зосереджувала всю земну красу. Тут він вчився мистецтву, звідси його коріння, тут він згорнув свої крила і ліг на вічний спочинок, залишивши за собою щедро зорану мистецьку й людську борозну життя, що йтиме аж за обрій.

*В статье автор делится воспоминаниями о докторе искусствоведения, профессоре, заслуженному художнике Украины Михаиле Фиголе. Раскрывает незаурядную личность университетского коллеги как человека, художника, педагога, гражданина. Описывает особенности общения с М. Фиголем в разных жизненных ситуациях и обстоятельствах: на работе, семейно-родственной и приятельской среде.*

**Ключевые слова:** художник, искусствовед, педагог, гражданин.

*In the article the author shares his memories about Doctor of Art Science, Professor, Honored Artist of Ukraine Mykhaylo Figol. The author reveals the prominent personality of a university colleague as a person, an artist, a teacher, a citizen. He describes the peculiarities of communication with M. Figol in a variety of life situations and circumstances: at work, in family and with friends.*

**Key words:** artist, artcritic, teacher, citizen.

Леся Чень,  
кандидат архітектури, доцент кафедри  
архітектури та реставрації Національного  
університету «Львівська політехніка»,  
м. Львів

## ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦЬКОГО ВИРІШЕННЯ МОНАСТИРСЬКИХ ВІВТАРІВ

*Стаття присвячена вивченню архітектоніки монастирських вівтарів. В процесі аналізу, з'ясовано особливості архітектурно-мистецького вирішення монастирських храмових інтер'єрів та їх елементів в Україні. Визначено їх місце в розвитку мистецтва України XVIII-XIX ст.*

**Ключові слова:** архітектурно-мистецьке вирішення монастирських вівтарів, оздоблення інтер'єрів храмів, вівтарі, іконостас, скульптура.

Іконостаси та вівтарі відіграють важливу роль в образно-просторовій структурі монастирського храму і є найбільш духовною частиною храму. Іконостас в храмі відділяє святе місце – святилище (вівтар), що символізує Царство Небесне і де відбувається Свята літургія, від центральної частини – місця вірних (нави). Структура українського іконостасу, спочатку триарусного, а згодом чотири- і п'ятиарусного сформувалась на протязі XV –XVI ст. В XVII ст. композиція іконостасу мінялася і поступово ускладнювалася. В другій половині XVIII ст. на теренах Галичини формується новий тип іконостасно-вівтарних ансамблів, зокрема у василіанських монастирських храмах, з власною логікою архітектурно-мистецького вирішення, де поєднана ажурна різьба із круглою скульптурою, без яких не можна розглядати мистецтво України в цілому.

Дослідженням основних структурних, стилістичних, композиційних особливостей іконостасів займались М. Драган, С.Таранущенко, В.Свенціцька, Т.Откович, Б.Тимків [1;10;9;8;11]. Про еволюцію українського іконостасу та нововведення в другій половині XVIII ст. знаходимо інформацію в працях Г.Логвина, В.Яреми, В.Вуйцика [7;14;4;5;2], де зосереджується увага на архітектонічно-мистецьких сторонах окремих монастирських храмових вівтарів. У публікаціях В.І. Жишковича [6] порушуються проблеми пов'язані з особливостями пластичної побудови рококових іконостасно-вівтарних конструкцій другої половини XVIII ст. на теренах Галичини.

Мета статті – виявити мистецькі та архітектонічні особливості вирішення василіанських монастирських іконостасів, іконостасно-вівтарних ансамблів XVIII-XIX ст. та показати їх місце в історії мистецтва України

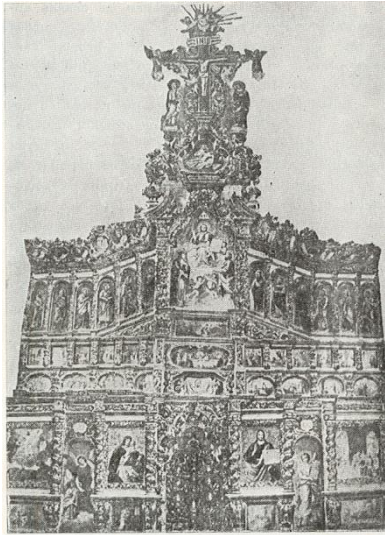
Характерною особливістю оздоблення інтер'єрів василіанських монастирських храмів є застосування багатого пишного різьблення іконостасів, бічних вівтарів, амвонів (казальниць), численних скульптур, барельєфів, пілястр, колон та інших декоративних елементів. У XVII - поч.

XVIII ст. організація внутрішнього простору василіанських храмів базувалась на дотриманні утверджених канонічних принципів. Високі багаторядні іконостаси, монументальні чи пишно оздоблені декоративною різьбою завершені Розп'яттям, знаходимо у Краснопуці, Гошові, Добромилі, Христинополі (Червонограді). На превеликий жаль ці іконостаси до наших днів не збереглись, хоч їх мистецька вартість була високою.

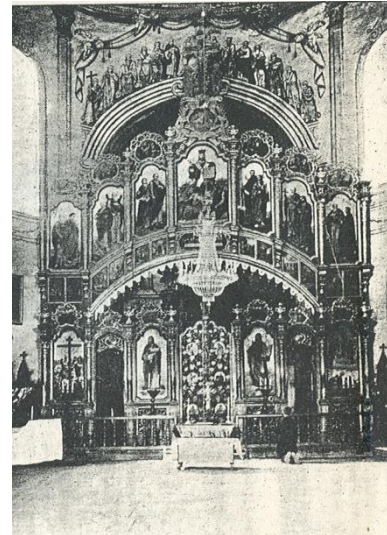
Втрачений іконостас церкви св. Івана Хрестителя Краснопуццанського монастиря вражає мистецькою вишуканістю і соковитою різьбою, споруджений за канонічно утвердженими композиційними принципами формотворення (рис.1). Іконостас було виготовлено в 1737 р. [2, с.409] на замовлення королевича Якуба Собеського в бароковому стилі з іконами відомого маляра Василя Петрановича [2, с.410]. Іконостас був виконаний в бароковій пластиці, з властивою для XVIIIст. п'ятиярусною структурою і складався з намісного ряду з пределами, празничкового з додатковим євангельським над ним, апостольського та пророчого рядів і завершувався Розп'яттям. Ікони в іконостасі були посаджені у пишно різьблену основу з колонками, обвитими виноградною лозою. Головним композиційним центром іконостасу виступає досить висока його центральна частина з царськими вратами, оздобленими вишуканою декоративною різьбою з мотивом виноградної лози з майстерно вкомпонованими чотирма євангелістами та двома сценами Благовіщення у медальйонах, з Деїсусом в п'ятому ряді, увінчаним Розп'яттям. Яскравий декоративний живопис, ажурна і пишна декоративна різьба, відповідає бароковому стилю різьби і композиції іконостасу.

Дещо стриманіший мистецький вистрій мав бароковий п'ятиярусний іконостас монастирської Преображенської церкви в Гошові (рис.2). Особливість іконостасу полягає в тому, що для огляду чудотворної ікони Божої Матері, поміщеної у святилищі, другий празничковий ярус над царськими і дияконськими дверима та двома намісними іконами, піднятий і оформлений у вигляді арки так, що проглядається запрестольний образ. Ікони в намісному, апостольському і пророчому ярусах, розміщені в барокових, оздоблених декоративною різьбою рамах, відзначаються динамікою руху постатей, рівновагою та величчю. На стіні арки над іконостасом сюжетні розписи, які немовби додають ще один ряд іконостасу, тим самим підсилюючи моноліт іконостасу. Іконостас створює напрочуд гармонійне і цілісне враження, де чітка тектонічна основа доповнена логічною вишуканістю, яскравим живописом та витонченою ажурною різьбою і декоративними вазами на колонках.

Монументальний високий іконостас, за бажанням фундатора Станіслава Потоцького був виготовлений С.Фесінгером за спрощеною композиційною схемою в Христинополі Червонограді (рис.3). В іконостасі відображено тонке почуття монументальності в поєднанні з декоративною різьбою і живописом. Виразні горизонтальні і вертикальні членування надають йому особливої гармонії і рівноваги. Головним акцентом в



*Рис.1. Іконостас церкви св.Івана в Краснопуці (архівне фото)*



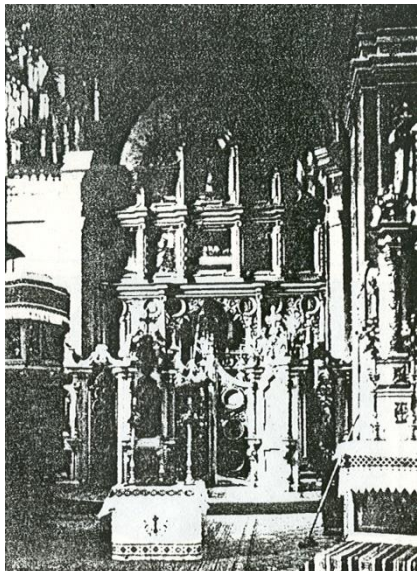
*Рис.2. Іконостас церкви Преображення в Гошові (архівне фото)*

іконостасі є його центральна найвища частина з Царськими вратами внизу та Деїсусом в півкруглій рамі в третьому ярусі. Різьба іконостасу стриманого характеру, яскравого рисунку майстерно виконана: вона пишна тільки на царських і дияконських дверях. За вказівкою фундатора іконостас потрібно було так вирішити, щоб віруючим було видно чудотворну ікону Матері Божої, поміщену у стіні святилища в глибокій перспективній рамі «компартименті» [5,с.235]. У другому ярусі відкритий простір, тільки по кутах вертикальних членувань розміщена ажурна різьба із майстерно вкомпонованими маленькими медальйонами.

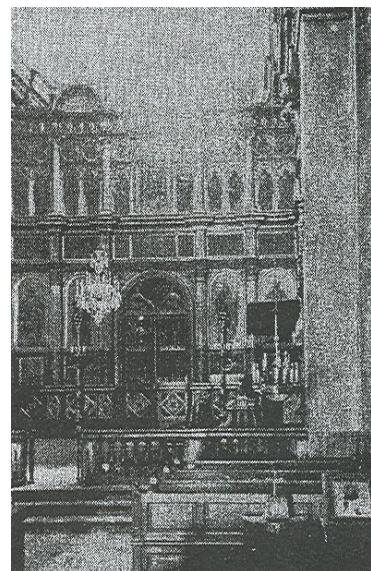
Відхід від пізньобарокової пластичної тектоніки до зародження нового класицистичного підходу бачимо у вирішенні іконостасу в монастирському храмі св. Онуфрія у Добромилі (рис.4). В іконостасі прослідковується чітка конструктивна схема, логічні правильні пропорції, стриманість у використанні декоративних засобів з ритмічним чергуванням горизонтальних і вертикальних членувань, що надає йому особливої гармонії, спокою і рівноваги всіх частин.

На теренах Галичини в другій половині XVIII ст., у василіанських монастирських храмах структура іконостасів формується на основі нових принципів формотворення. Активно впроваджуються нововведення, де замість традиційних багаторядних іконостасів встановлюються двоярусні іконостасно-вівтарня перегородки, де поєднується західноєвропейська мистецька традиція із східнохристиянською.

В архітектоніці нового барокового іконостасу Миколаївської церкви Крехівського монастиря у формі вівтаря, відображено синтез скульптури і живопису. Іконостас з чотирма колонами і новими царськими вратами, пензля Витавицького [3, с.203], виготовив в 1778 р. М.Полейовський, а царські врата із скульптурним зображенням Преображення Господнього вирізьбив львівський сницар І. Щуровський [3, с.203]. На імполі нового



*Рис.3.Іконостас церкви св.Юрія в Хрестинополі (архівне фото)*



*Рис.4. Іконостас Онуфріївської церкви в Добромилі (архівне фото)*

іконостасу було поміщено центральний образ, а під ним овальний образ, зі старого іконостасу.

Вирішуючи інтер'єр собору св. Юра Б.Меретин мусів врахувати вимоги грецького обряду, тобто мусів бути іконостас [12, арк.18-28,]. Конструкцію іконостасу він розбудував високо вгору, поставивши по боках дві колони, злучені вгорі луками, на яких є постаті ангелів (рис.5) Через таку конструкцію іконостасу Б.Меретин одержав при відносно низьких кратованих царських вратах, вільне місце простору, що відкриває вид на головний вівтар, і відповідає західному вирішенню. Замість іконостасу споруджено чотири колони між якими влаштовано ажурно вирізьблені царські та дияконські двері. Репрезентативний вівтар з постатями первосвященників Аарона і Мелхіседека роботи С. Фесінгера та величними композиціями „Христос Архиерей”, „Розп'яття”, „Тайна вечеря” написаними худ. Ю. Радивилівським, шіснадцять образів празничків та овальні ікони пророків, виконані Л. Долинським поєднали в собі традиції українського барокового малярства з прийомами тогочасного європейського мистецтва.

Високомистецьким втіленням барокового прагнення до пишності та гармонійності форм відображено у вівтарному ансамблі Успенського собору Почаївської лаври (рис.6), який зараз закритий високим іконостасом. З акварельного малюнку Т.Шевченка бачимо іконостасно-вівтарну перегородку, де гармонійно поєднано живопис запрестольної ікони, скульпурні динамічні постаті ангелів на імпостах колон та постаті святих внизу між колонами. Композиція вівтарного ансамблю динамічна і захоплююча.

Визнаною пам'яткою мистецтва є досить своєрідний, оригінальної форми іконостас храму Онуфріївської церкви в Підгірцях (рис.7), який виконаний за проектом (1754 р.) арх. П. Гіжицького у 1766 - 1767 рр. [4, с.306]. Іконостас є синтезом об'ємної скульптури і живопису, в якому немає



царських воріт, замість яких - престіл з циборією, а по боках влаштовані отвори для дияконських воріт. Композиційно іконостас ділиться на два



*Рис.5. Іконостас собору св.Юра у Львові ( фото Ю.Николишина)*



*Рис.6. Головний вівтар Успенського собору в Почаєві (акварель Т.Шевченка)*

яруси: нижній вміщує намісні ікони Христа і Богородиці та скульптурні зображення євангелістів, верхній - скульптури апостолів, згруповані навколо центрального образу Христа Пантократора. Групи святих мов би спілкуються між собою, залучаючи до співпережиття та діалогу присутніх в храмі.

Цікавий і своєрідно вирішений василіанський іконостас Загорівського монастиря (рис.8.), виготовлений за припущенням Б. Возницького різьбярем Іваном Карповичем, а розписано в 1722 році Іовом Кондзелевичем та його учнями [8,с.71-84]. Пензлю автора належать намісні ікони Богородиця-Одигітрія, Христос-Учитель, ікони апостольського, пророчого рядів та центральної ікони іконостаса Моління (Деїсус), на якій присутня дата створення іконостаса 1722 [8,с.71-84], а також дияконські двері із зображення Архістратига Михаїла та Ангела – охоронця. В іконостасі відображено органічне поєднання декоративної різьби, живопису та скульптури.

Шляхом аналізу стилістичних і композиційних особливостей василіанських монастирських храмових іконостасів виявлено еволюцію їх художнього образу. Встановлено, що мистецькому оздобленні василіанських монастирських іконостасів застосовуються декоративна різьба, колоритний живопис, барельєфи, скульптури, декоративні вази та інші декоративні елементи. В декорі іконостасів декоративна різьба органічно поєднується з малярством, рельєфним зображенням та скульптурою, що відобразило синтез традиційного народного та західноєвропейського мистецтва. Історико-культурне значення іконостасів полягає в тому, що вони мають сакральну, історичну, мистецьку, художню, естетичну та наукову цінність.



*Рис.7. Іконостас церкви св.Онуфрія  
в Підгірцях*



*Рис.8. Іконостас церкви Різдва Богородиці в Загоріві  
на фото поч. XX ст. (<https://uk.wikipedia.org/wiki>)*

### **Література:**

1. Драган М. Українська декоративна різьба XVI - XVIIст. / Михайло Драган // К.: Наукова думка, 1970. – 204 с.
2. Вуйцик В.Краснопуцанський іконостас Василя Петрановича / В. Вуйцик // Записки НТШ.–Т.ССХХХVI – Львів, 1998.– 409 с.
3. Вуйцик В. Монастир св. Миколи в Крехові /В. Вуйцик //Вісник Укрзахідпроектреставрація.– 2004.– Ч. 14. – 328 с.
4. Вуйцик В. У вирі форм та ліній бароко / В. Вуйцик // Вісник Укрзахідпроектреставрація.– 2004.– Ч. 14. – 328 с.
5. Вуйцик В. Василянський монастир у Христінополі та архітектор Йоган Зельнер / В. Вуйцик // Вісник Укрзахідпроектреставрація.– 2004.– Ч. 14. – С. 235.
6. Жишкович В.І.Рококові іконостаси – вітарі Західної України: Особливості образно-пластичної побудови / В.І. Жишкович // Вісник ХДАДМ.– 2008.– №7.– С.76-83.
7. Логвин Г.Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки / Г.Н. Логвин – К.: Мистецтво, 1968.– 464 с.
8. Откович Т. Загоровський (Воцатинський) іконостас 1722 року авторства Йова Кондзелевича / Т. Откович //Матеріали доповідей XVIII Міжнародної наукової конференції „Волинська ікона: дослідження та реставрація„.– Луцьк, 27-28 жовтня 2011.– С.71-84.
9. Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст./ В. Свенціцька – К.,1966. – 120 с.
10. Таранущенко С. Український іконостас / С.Таранущенко. – Львів: Наукове товариство імені Т. Шевченка.– Т. 227.– 1994.– С. 141-170.
11. Тимків Б.М. Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова / Б.М. Тимків. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2012.– 316 с.
12. Українська галицька рококова різьба // ЦДІА України у Львові.– Ф. 364.– Оп.1.– Спр. №154.– Арк. 18-28, 46, 50.
13. ЦДІА у Львові.– Ф. 159.– Оп.9.– Спр. № 3615.– Арк. 5-6.
14. Ярема В. Традиції і нововведення у побудові іконостасів XVII та XVIII століть у західних областях України / В.Ярема // Православний вісник.– 1961.– № 5-6.– С.177-190.

*Статья посвящена изучению архитектоники монастырских алтарей. В процессе анализа, определено особенности архитектурно-художественного решения монастырских храмовых интерьеров и их элементов в Украине. Определено их место в развитии искусства Украины XVIII-XIX вв.*

**Ключевые слова:** *архитектурно художественное решение монастырских алтарей, отделки интерьеров храмов, алтари, иконостас.*

*The article is devoted the study of architectonics of vasilianskikh of monasterial buildings. In the process of analysis found out features architectonically artistic decision of vasilianskikh of monasterial complexes and bands of XVIII-XIX of item, in Ukraine. Their place is rotined in development of architecture of Ukraine of the noted days.*

**Key words:** *architectonically artistic decision of monasterial altars, finishing of interior temples, , altars, iconostasis skulpture.*

**Ірина Чмелик,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри дизайну і теорії мистецтва  
ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
м. Івано-Франківськ

## ГУЦУЛЬЩИНА У ТВОРЧОСТІ ПРИКАРПАТСЬКИХ МИТЦІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті висвітлюється творчість прикарпатських художників другої половини ХХ століття. Зокрема, звернена увага на гуцульську тематику, яка відіграла важливу роль в мистецтві регіону зазначеного періоду. Дослідник аналізує підґрунтя такого зацікавлення, торкається різних аспектів цього явища та описує найяскравіші твори різних жанрів, де домінує вказана тематика. Серед художників розглядається творчість М.В.Варенні, М.Р. Варенні, О.Заливахи, М.Фіголя, Н.Юзифович, І.Лободи, та інших. Автор приходить до висновку, що гуцульська тематика залишалася провідною у творчості митців, які жили та працювали на Прикарпатті у II половині ХХ століття.*

**Ключові слова:** Гуцульщина, Прикарпаття, образотворче мистецтво, мистецький процес.

Гуцульщина – мальовничий гірський край, який здавна притягував митців: художників, поетів, письменників, музикантів, театральних діячів, кінематографів. Їх автентична культура та побут сприяли появі низці етнографічних досліджень, а згодом наукових узагальнень про їх звичаї, обряди, а також мистецтво. Мета дослідження – розглянути творчість західноукраїнських митців, які малювали Гуцульщину, в контексті мистецьких подій та процесів Прикарпаття другої половини ХХ століття. У процесі роботи були використані матеріали каталогів та буклетів персональних і групових виставок, альбоми творчих праць художників [1; 2; 5; 7]. Важливими джерелами стали узагальнюючі статті й ілюстративні матеріали з прикарпатських музеїв [4], а також альбом «Художники Прикарпаття», упорядкований мистецтвознавцем Р.Дреботюком [8], та праця «Мистецтвоонового краю»[3].

Захоплення незвичною та в деякій мірі екзотичною культурою маловивчених субетнічних спільнот у другій половині ХІХ століття сприяло появі низки живописних та графічних творів передусім польських митців. Картини в основному були присвячені побуту гуцулів. Серед художників, хто у своїх працях найбільш повно репрезентував Гуцульщину, були: А.Гротгер, С.Дембіцький, Т.Аксентович, згодом В.Яроцький, К.Сіхульський, К.Коссак, М.Щепанік, М.Розвадовський та ін. Серед українських малярів кінця ХІХ-початку ХХ ст. – К.Устиянович, С.Обст. Вагомою вказана тематика була у творчості митців, які активно працювали у першій третині ХХ століття: Я.Пстрак, О.Кульчицька, О.Курилас, і звичайно, І.Труш. По-новому побачив Гуцульщину та відтворював її у своїх полотнах

великий новатор О.Новаківський, який, завдячуючи власному захопленню природою, історією та мистецтвом Гуцульщини, зумів передати цю широкую любов своїм учням. Тому багато хто із вихованців мистецької школи О.Новаківського згодом неодноразово звертався до відображення природи, типів та народного мистецтва цього краю, серед них і ті, хто постійно працював за кордоном: М.Мороз та С.Гординський. Багато високомистецьких творів на презентованих тогочасних виставках, а також, очевидно прями контакти з визнаними майстрами пензля сприяли подальшим пошукам та студіям у цій царині, та, на жаль, були загальмовані подіями Другої світової війни. Серед тих, хто активно працював та розробляв гуцульську тематику у 1930-40-х рр., варто згадати О.Кульчицьку, С.Гебус-Баранецьку, Ю.Кратохвилю-Відимську, Г.Розмуса, О.Куриласа.

Зміна політичного устрою після завершення Другої світової війни призвела до нових підходів у мистецькій сфері Прикарпаття: організація мистецьких товариств, виставок, приїзд митців «з центру» тощо, сприяли, з одного боку, пожвавленню мистецького життя, з іншого – накладали певні відбитки й табу на окремі теми. Однак, приїжджі митці дуже швидко опинялися в полоні ще цілком збереженої, неторканої автентичної культури, що й спричинило не лише зацікавлення, а й появу низки творів виключно на «гуцульську» тематику: жанрових картин, пейзажів, портретів і натюрмортів. З одного боку – це втеча від шаблонних і визначених Спілкою тем та сюжетів, з іншого – насолода зображати те, що хочеться, а такі сюжети деякою мірою підтримувалися владою задля створення видимого тематичного й стилістичного різноманіття на територіях, включених до складу СРСР нещодавно. Так, на початку 1950-х рр. з'являються пейзажні та жанрові твори митців Р.Сельського «Микуличин» (1951), А.Манастирського «Гуцули-колгоспники» (1951).

Повернення після навчання та приїзд дипломованих художників до Станіславщини у другій половині 1950-х рр. з метою організації Товариства художників, мистецьких навчальних закладів, заснування творчих майстерень, сприяли пожвавленню мистецького життя краю. Важливим кроком став приїзд М.Р.Варенні, який з цього часу створює багатопланові картини, присвячені життю й побуту горян: «Гуцульський ярмарок» (1957), «З минулого Карпат» (1964), «Святкова Верховина» (1972) й інші. Його твори, позначені міцним академічним вишколом, були репрезентовані на багатьох всеукраїнських та всесоюзних виставках. Серед полотен майстра почесне місце займає картина «Святкова Верховина», що відтворює весільну процесію, з яскравим насиченим колоритом, виваженою урочистою композицією, сповнена мажорного звучання. Схожа тематика стала об'єктом уваги інших художників, які переїхали жити чи працювати на Прикарпаття. Так, весільні обряди неодноразово зображає І. Лобода «Гуцульське весілля», (1970), «Танець» (1975), «Весільний похід», «Перед весіллям» (1992). Деяко пізніше були створені полотна М.В.Варенні «Весілля у Кривопіллі» (1996) та І. Токарука «Весільний танок». Напрочуд колоритною, свіжою за

композицією, природністю та переконливістю відзначається картина П.Сахра «З весілля»(1969).

У 1950-1970-х рр. з'являються теоретичні наукові праці про мистецтво гуцулів, що сприяють жвавому зацікавленню митців з усієї України. Контакти з місцевими митцями розширюються, приїжджають київські, львівські, тернопільські, луганські художники. Організуються творчі пленери у Карпатах, відновлюючи практику школи О.Новаківського. Власне, 1960-70-ті рр. стали найбільш продуктивним періодом, коли розроблялася гуцульська тематика. Це пов'язується із загальними процесами й тенденціями у мистецтві України («рух шістдесятників», «відлига»), а також, як не парадоксально це звучить, периферійне розташування відносно жвавих мистецьких центрів, де в цей час відчувалося найменше тиску з боку влади, і художники мали змогу творити більш розкуто. Тому дехто свідомо полишав столицю чи Львів задля малювання на природі : З.Кецало, К.Звіринський, Р.Сельський, М.Сельська, Г.Смольський, О.Заливаха та ін.

Низка тематичних полотен належить І.Лободі: «Гуцули», «Космацькі килимарниці» (1960), «Вівчарі» (1963), які виконані у стилістиці соцреалізму з акцентуванням на технічно довершених живописних прийомах.

Пошуками нових формальних засобів, узагальненістю композиції, спрощенням колориту, акцентуванням на фактурних та текстурних моментах відзначається картина М.Сельської «Біля плоту. Гуцулка з коровою» (1972), що різко протиставлена авангардним підходом та певним філософським узагальненням творам попереднього митця.

Найбільш розповсюдженим жанром на даних теренах, що не поступається тематичній картині, продовжує залишатися гірський краєвид. Своєрідність величної природи Карпат обумовила лірико-епічний характер більшості пейзажних творів [8, с.18]. Безліч художників намагається по-своєму відтворити мінливу та захоплюючу природу Карпат. Серед найбільш ранніх творів назовемо полотна Г.Чорнокнижного «Весна у Карпатах» (1964), І.Лободи «Чорногора» (1966), яка прикметна вдалими поєднаннями контрастуючих теплих і холодних барв, плановістю композиції та настроєвістю, створює ілюзію матеріальної осяжності та сповнена майже епічної величі. Багато митців намагаються вловити відтінки настрою гірського краю, змальовуючи мінливість та непостійність погоди у різні пори року: Г.Смольський «Осінь у Карпатах» (1977), В.Патик «Осінь на Гуцульщині» (1984), О.Шеванюк «Зима в Криворівні» (1986), «Зимовий мотив» (1981), «Березень»(1985), І.Лобода «Осінь в Карпатах» (1998), М.Фіголь «Зима в Карпатах» (1962), «Перед грозою» (1965), «Сіножаті в горах» (1970), «Весняні Карпати» (1976). Крім того, М.Фіголь - невтомний мандрівник, науковець, педагог, - захоплювався національним колоритом та автентикою горян. На хвилі звернення до гуцульської етнології він створив живописні портрети «Гуцул», «Гуцулка», жанрову композицію «На полонині» та ін. Не менш важливим у творчості митця є «карпатський» пейзаж – «Над Черемошем» (1958), «На полонині» (1971), «Водоспад у Маняві» (1980), «Карпатський мотив» (1984), «Дорога в горах» (1986), «На

Яблуницькому перевалі» (1987), «Полонина» (1988), «Над Прутом» (1989), «Ворохта» (1992, 1993), «Криве поле» (1995)[7]. У його композиціях, як і в творах М.Сельської, природу не так зображено, як сконструйовано на полотні. Йдеться уже не про романтичне сприйняття світу, а швидше про раціонально-аналітичне, що становить іншу, не менш характерну лінію в мистецтві краю [8, с.18].

Подорожуючи Карпатами, низку пейзажів створив Р.Сельський: «Чорногора», «Вид з вікна на Чорногорі» (1980), «Копички за вікном» (1983), які ілюструють його творчі пошуки та вподобання. Доволі жвавими, навіть експресивними є картини Д. Довбошинського «Гуцульська хата» (1979), М.Отковича «Ворохтянський краєвид» (1987), Я.Соколана «Прут» (1996). Певними філософськими узагальненнями відзначаються картини М.В.Варенні «Дума про Карпати», «Суворі Карпати» (1982), «Ранок» (1995). Також багато живописних полотен після поїздок у Карпати залишив З.Кецало: «Вид на Говерлу» (обидва – 1987), «Сіно у копичках», «Прут ранком» (обидва – 1991), «Петрос», «Ямна» (1995), «Сонячний день у Карпатах» (1998), «Потоки Ворохти», (усі – 2002), «Квіти Говерли», «Ранок на горі Магура у Ворохті» (усі – 2003).

Меншими у кількісному плані, та доволі вартісними є портрети горян: «Верховинці» (1962) авторства М.Добронравова «Портрет гуцула (1960) І.Кулика та майстерно виконаний «Портрет вівчаря» (1966) І.Лободи, «Старий гуцул» З.Кецала (1998), уже згадані «Гуцул» і «Гуцулка» М.Фіголя, та одна із кращих картин О.Корова «Портрет Параски Харук» (із циклу «По Карпатах» (1981)[4]. Окреме місце тут займають портрети відомих майстрів народного мистецтва Гуцульщини – це роботи П.Сахра «Народні майстри Ю. та С.Корпанюки»(1975),Н. Юзифович «Портрет Є.Сагайдачного» (1958) та «Портрет П.Цвілик» (народного майстра кераміки з Косова (1958), а також М.Р.Варенні «Різьбяр В.Тонюк» (1982), що зараз знаходяться в івано-франківських музеях.

Розглядаючи різні жанри живопису, не можемо оминати й натюрморту, хоча до нього значно рідше звертаються митці, проте й тут є надзвичайно вартісні твори, серед найвідоміших - роботи М.Р. Варенні «Натюрморт з прялкою» (1972), М.В.Варенні «Натюрморт з коновками» (1983), прикметний майже неоімпресіоністичною манерою виконання, та натюрморт О.Шеванюка «Гуцульська кераміка».

Окремої уваги заслуговує втілення образу напівлегендарного героя-месника Олекси Довбуша. Багато митців присвятили свої твори вказаній тематиці, тому вважаємо, що ця тема заслуговує окремого дослідження. Для втілення гордого образу Олекси Довбуша Д. Іванцев вирішив створити триптих «Володар синіх гір» (1958), М.Фіголь у монументальному полотні «Олекса Довбуш»(1979) вдається до узагальненого колориту та майже силуетних постатей, що на фоні низької лінії горизонту при променях сонця, що заходить, створює враження величного образу Довбуша з опришками. Глибоко народний, епічний твір В.Патика «Довбуш – наша слава» (1967), в якому знайшли відгомін старі гобелени,карбування, розписи пічних кахлів.

Картина задумана як героїчний апофеоз [3,с.34]. Вказану тему також відтворили Д.Сивак «Довбуш» (1995), М.В.Варення «Ватра Довбуша» (1995), І.Лобода «Довбуш» (1996).

Осібним явищем, що протистояв мистецтву соцреалізму, була творчість художників-шістдесятників, які виступили з закликами збереження національної мови, культури, традицій, запровадили нові підходи в монументальному та станковому живописі, графіці. Очевидно, що й вони неодноразово зверталися до гуцульської тематики. Зокрема, Веніамін Кушнір малював карпатські мотиви : «Хмарний день.Чорногора», серія картин «Дземброня» (1962). В.Зарецький створив картину «Гуцулка», О.Заливаха свої філософські роздуми втілює у полотні «Гори зустрічають» (1962). Найбільш повно ця тематика була відтворена у творах Г.Зубченко: «Гуцульське весілля» (1959), «Гуцулка», «Сріблястий вечір» та ін., що стало основою для виходу друком цілого каталогу[5]. Ще одним вагомим кроком у популяризації культури гуцулів став широковідомий фільм Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» (1964), який, попри заборону для показу, привернув сюди як туристів так і митців-професіоналів.

1990-ті роки стали поворотними в українській історії. Здобуття незалежності, відкриття кордонів, сплеск патріотизму, підйом культури, сприяли втіленню нових ідей та творчих задумів. У 1990-х рр. активно працює нове покоління митців, яке, маючи ґрунтовну мистецьку освіту, творить вільніше та експресивніше. У цей час яскраво проявляється творчість В.Сандюка, який відомий своїми колористичними пейзажами карпатських вершин: «Верховина» (1993), «ЧорноГора»(1994), «Перетворення води» (1996 ), «Сяйво Гір» (1998), «Карпатська рапсодія»(1999). Продовжують працювати та оспівувати природу, обряди й традиції, змальовувати гуцульські типи досвідчені художники П.Прокопів, М.Р.Варення, М.В.Варення, Я.Соколан тощо.

Отож, Гуцульщина у другій половині ХХ століття продовжує бути об'єктом творчої практики художників.У цей час збагачується тематичний діапазон творів, на перший план виходять жанрові полотна великих розмірів, які відтворюють традиції та звичаї гуцулів, зокрема найбільша кількість таких творів присвячені гуцульському весіллю, велику частину займає також портретний жанр, де з'являється багато портретів видатних майстрів народного мистецтва: В.Шкрібляка, П.Цвілик та ін. Не меншої ваги в цей час набуває карпатський пейзаж, який несе у собі всю розмаїту палітру настроєвих відтінків та емоцій, започаткованих ще на початку ХХ століття Трушем і Новаківським. Цікавим і своєрідним є натюрморт, у якому відображені зразки традиційних для гуцулів видів декоративно-ужиткового мистецтва та народних художніх промислів.

#### Література:

1. Виставка творів живопису і графіки М.Р.Варенні 1917-1977. Каталог/упоряд. В.Баран. –Івано-Франківськ: Облполіграфвидав, 1979. – 11с.:іл.



2. Виставка творів Олександра Коровая. Каталог / упоряд. В.Баран. – Івано-Франківськ: Облполіграфвидав, 1984. – 24с.:іл.
3. Запаско Я.П., Овсійчук В.А., Чарновський О.О., Степко С.П. Мистецтво оновленого краю/Я.Запаско,В.Овсійчук, О.Чарновський, С.Степко. – К.:Мистецтво, 1979. – 172с.:іл.
4. Івано-Франківський художній музей: Альбом / Авт.–упоряд. М.М. Якібчук. – К.: Мистецтво, 1989. – 128с.: іл.
5. Карпати в творах Галини Зубченко. Каталог виставки/ Упорядник і автор статті Т.Пошивайло/ Т.Пошивайло. – К.: Музей Івана Гончара, 1999. – 24 с.:іл.
6. Коваль І., Совтус Ю. Михайло Фіголь (спроба наукового та мистецького портрета) / І.Коваль, Ю.Совтус. – Галич, Інформаційно-видавничий відділ Національного заповідника «Давній Галич», 2004. – 123 с.:іл.
7. Михайло Фіголь: Альбом / Авт.-упоряд. О.К. Федорук. – К.: Мистецтво, 1989. – 32с.: іл.
8. Художники Прикарпаття: Альбом / Авт. – упоряд. Р.В. Дреботюк. – К.: Мистецтво, 1989. – 254с.:іл.

*В статтє освещаетсє творчєство прикарпатських художників второй половины XX века. Обращєно внимание на гуцульскую тематику, которая играла важную роль в искусстве региона этого периода. Исследователь анализирует основание такой заинтересованности, касаетсє разных аспектов этого явления и описывает яркие работы разных жанров, где преобладает указанная тематика. Среди художников рассматриваетсє творчєство М.В.Варенни, М.Р.Варенни, О.Заливахи, М.Фиголя, Н.Юзифович, И.Лободы, и других. Автор делает вывод, что гуцульская тематика оставалась доминирующей в творчєстве художников, которые жили и работали на Прикарпатьє во II половине XX века.*

**Ключевые слова:** *Гуцульщина, Прикарпатьє, изобразительное искусство, художественный процес.*

*The article covers the fine art of Prycarpathian artists of the second half of the twentieth century. In particular, attention is paid to the Hutsul theme that played an important role in the art of the region of the above mentioned period. The researcher analyzes the grounds for such an interest and touches different aspects of this phenomenon, and describes the most prominent works of various genres, where the mentined topics dominate. The works of the following artists like MV Varannya, M.R. Varennya, O. Zalivakha, M.Figol, N.Yuzefovych, I.Loboda, and others are considered. The author comes to the conclusion that the Hutsul theme remained the leading topic in the work of artists who lived and worked in the Precarpathian region in the second half of the twentieth century.*

**Key words:** *Hutsulshchyna, Precarpathian region, fine arts, artistic process.*

Соломія Чучук,  
аспірантка кафедри дизайну і теорії мистецтва  
ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
м. Івано-Франківськ

## СЮЖЕТНО-ОБРАЗНА ПАЛІТРА АВТОЗУПИНОК ПРИКАРПАТТЯ РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ. ПРИЧИНИ ПОЯВИ ТА ПЕРСОНАЛІЇ

*Стаття досліджує специфічний феномен монументального мистецтва радянського періоду на прикладі автобусних зупинок. Досліджується територія пострадянського простору 80-х рр. ХХ ст. загалом та окремі області Української РСР зокрема. Розглядаються конкретні приклади оздоблення автопавільйонів Івано-Франківської області в контексті їх естетичної, образної та культурної значимості. Аналізуються їх стильові особливості, техніки виконання та засоби виразності.*

**Ключові слова:** пострадянський простір, Івано-Франківщина, зупинки, автопавільйони, монументальне мистецтво, мозаїка.

Практика естетизації середовища за допомогою мистецтва набула особливого поширення в радянський період. Прийнята 1986 року постанова ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР «Про заходи щодо подальшого розвитку образотворчого мистецтва і підвищення його ролі в комуністичному вихованні трудящих» відвела монументальному мистецтву особливе місце в цьому процесі. Його роль не обмежувалась художнім оформленням простору, а передбачала «збагачення соціалістичного способу життя, формування здорових потреб і високих естетичних смаків» [4, с.126]. Отже, твори монументального мистецтва виступали каталізаторами комунікативних процесів з громадськістю, при цьому, не втрачаючи своєї естетичної значимості, формували візуальне обличчя міста та структурували життєвий простір. «Декоративно-монументальне мистецтво стає визначальним художньо-пластичним виразом ідеології» [6, с. 378].

Говорячи про монументальне мистецтво радянського періоду важко оминати увагою явище, що стало безпрецедентним у світовому масштабі – мистецтво автобусних зупинок. Територіально воно обмежене границями республік СРСР та зумовлене об'єктивною потребою часу – прагненням посилити змістовність, емоційність предметно-просторового середовища. Художнє оформлення павільйонів проходило не тільки у великих містах, а, в першу чергу, по селах, невеликих населених пунктах, вздовж як головних, так і незначних доріг. «На закладання таких зупинок будівельно-дорожні організації виділяли значні кошти та планували їх реалізацію ще на етапі прокладання шляхів»[2]. Враховуючи специфіку свого розташування, павільйони не підпадали під прес централізованого контролю в такій же мірі, як інші архітектурні форми цього періоду, тому художники та архітектори мали більшу свободу творчості і часто експериментували з техніками,

формами та матеріалами. «Планувальні рішення автобусних зупинок, конструкції павільйонів, зовнішня обробка елементів зупинки, малі архітектурні форми, озеленення та освітлення повинні композиційно поєднуватися з навколишнім оточенням і виконуватися з урахуванням місцевих умов, кліматичних і національних особливостей» [5].

Інтерес громадськості до мистецтва автобусних павільйонів невпинно зростає. Перший поштовх для цього процесу поступив ззовні, коли відомий канадський фотограф Крістофер Хервіг поділився результатами своєї подорожі територіями колишніх республік СРСР і в 2014 році презентував світу книгу "Радянські автобусні зупинки», де увагою не оминув і деякі автопавільйони України.

Значний крок в процесі популяризації творів монументального мистецтва радянської доби зробив український фотограф Євген Нікіфоров, завдяки фото-дослідженням якого друком вийшла книга «Decommunized: UkrainianSovietMosaics» - альбом, що містить близько 200 унікальних фотографій монументальних панно зі 109 міст і сіл України, серед яких трапляються й зразки автобусних зупинок.

Особливого символічного значення явищу українських автопавільйонів надали дизайнер Яна Червінська та художник Олександр Бурлака. Адже саме зупинку вони поставили в основу концепції стенду для одної з найбільших в світі дизайн-виставок InternationalFashionShowcase 2017 року, яка пройшла під девізом взаємозв'язку глобального і локального. «Починаючи з 1960-х років...мережа доріг стала величезною галереєю формалістського мистецтва, а для людей, які ними користуються, ця формальна мова є звичною і зрозумілою» [4].

Зразки автобусних зупинок радянського періоду збереглись до сьогодні в різних кутках пострадянського простору, що дозволяє робити висновки про регіональні особливості цього явища. Наприклад, в Прибалтійських Республіках, особливо в Естонії, домінував архітектурно-проектний підхід. Акцент робився на формі конструкції з мінімальним або частковим включенням образотворчих елементів (дод.1). В Середній Азії, в силу набутих традицій, павільйони наділялись неординарним поєднанням закритих, відкритих, напівзакритих просторів, суміщенням різких об'ємів, орнаментики, часом навіть імітації різьби чи інших декоративно-прикладних технік. «І справді, в Киргизії автобусні зупинки формою часто нагадують киргизський ковпак або юрту» [2]. Місцевий колорит тут проявлявся у всьому: формі, кольорі, образах та композиції. В силу особливостей природних ресурсів регіону, основним будівельним матеріалом для створення зупинок в цих регіонах слугував камінь та бетон. В свою чергу, в Білорусії збереглося чимало зразків дерев'яних павільйонів.

Автобусні зупинки радянської України наділені особливими художніми рисами, які базувались на традиціях орнаментального декоративізму та специфічної сюжетно-образної культури, вирізнялись розкутістю та багатством кольорової та пластичної палітри. На відміну від інших тогочасних республік, архітектурні рішення зупинок Української РСР

носили доволі прозаїчний характер та не демонстрували унікальності творчих рішень. Проаналізувавши зразки конструкцій різних областей, можна вивести типовий проект автобусного павільйону, характерного для території України радянського періоду. Як правило, це монолітний залізобетонний короб напівзакритого типу з виносним дахом. Простота й не прикрашена чіткість геометрії форми відповідали стандартам конструктивістського методу в архітектурі. Залежно від величини населеного пункту та значимості місцевості, розмір павільйонів варіювався, а їх регулярність часто розбавлялась асиметрією конструкції, зсувами площин, додаванням колон, перегородок, збільшенням виступів даху тощо. Оскільки робота з монолітними конструкціями особливо трудомістка, сьогодні цей підхід вкрай рідко використовується при спорудженні автобусних павільйонів, проте саме завдяки його надійності та довговічності, зразки радянських зупинок дійшли і до нашого часу.

Якщо архітектура автобусних павільйонів вписувалась в рамки елементарних геометричних конструкцій і реалізовувалась за типовими проектами по всій території України, то художнє оформлення, навпаки, було втіленням тих унікальних мистецьких рис, що надають кожному окремому регіону своєї живої ідентичності. В силу вагомих фінансово-економічних переваг, за роботу над монументальними творами бралися провідні художники радянського періоду. В тому числі, в Івано-Франківській області: Михайло Фіголь, Опанас Заливаха, Остап Гнатюк, Володимир Баран, Володимир Слободян, Валерій Дувірак, Олег Заставний, Василь Корпанюк, Петро Прокопів, Август Басюк, Ярослав Соколан, Петро Боечко та ін. Діапазон локації цього виду мистецтва поступово збільшувався і сьогодні дивовижні зразки художньо оздоблених автобусних павільйонів можемо знайти чи не в кожному селі. Для докладного аналізу та характеристики їх стильових особливостей, розглядаємо близько 30 зупинок на території Івано-Франківської області.

Провідною технікою оздоблення павільйонів, була витратна та трудомістка мозаїка. Спочатку матеріали замовляли, здебільшого, з Ленінграду; налагодження виробництва глушеної кольорової смальти в м. Києві 1975 року значно пришвидшило процес поширення мозаїки по всій території України. Досить часто, втім, можна спостерігати в композиціях поєднання смальти з битою керамічною плиткою. До таких засобів художники вдавались, зокрема, тоді, коли витрати на матеріали перевищували заданий кошторис. Олег Заставний згадує: «під час роботи над павільйоном в с. Старуні не вистачало білої смальти, тому замість неї використовували биті керамічні тарілки, які знаходили неподалік ...» [7]. Втім не всі регіони надавали абсолютну перевагу мозаїці. Наприклад, на Закарпатті, в оформленнях павільйонів переважала техніка сграфіто, подекуди, використовувався й розпис, проте, через свою недовговічність, майже не зберігся.

З метою поживавити монотонні площини архітектурних форм, на стінах зупинок художники розгортали різноманітні сюжети. Обмежені ідеологічною

цензурою, обумовлені специфікою місця розташування, натхненні етнічними особливостями регіону, сюжети композицій зводились до наступних:

- Гуцульський побут (с. Олієво-Королівка, с. Підгороддя, с. Комарів, с. Рашків, с. Старуня, с. Уніж)
- Історичні постаті / події, що асоціюються з місцевістю (с. Потік, с. Насташине, с. Кулачківці, с. Бабинці, с. Вікторів)
- Спорт (с. Воронів, с. Більшівці)
- Здобутки радянської науки, техніки, сільського господарства (с. Вигода, с. Остриня)
- Анімалістика (с. Гуменів, с. Негівці, с. Вилки, с. Завадка, с. Курів, с. Манява, с. Олешів, с. Слобідка, с. Спас, с. Томашівці)
- Орнаменталістика (с. Довгий Войнилів, с. Підгайчики, с. Залуччя, с. Хлібичин, с. Княже, с. Криворівня, с. Город, с. Грушка, с. Кривопілля, с. Русів, с. Яківка)

При цьому в арсеналі митців можемо виділити ряд мотивів, що прослідковуються на багатьох творах декоративно-орнаментальною константою як в якості допоміжних візуальних нюансів, так і повноцінних, активних композицій. Здебільшого, це елементи, запозичені з народного декоративно-прикладного мистецтва, такі як квіти, птахи, геометричні візерунки і т.д.

Попри існуючі сюжетні штампи, що перекочували з композиції в композицію, знаходимо й абсолютно унікальні тематичні роботи. Особливого звучання отримали твори, над якими трудився провідний митець Прикарпатського краю – Михайло Фіголь. Безперечним національним колоритом позначені його мозаїки на автопавільйонах в с. Насташине (1972), с. Поплавники (1972), с. Ценжів (1972), с. Вербилівці (1973) та в м. Рогатин (1972). Вони були не просто втіленням авторського творчого начала, його бачення історії, характеру місцевості, а й своєрідним відображенням колективного несвідомого, яке, через близькі людям мотиви, художник зумів закарбувати на стінах.

Зокрема, композиція на зупинці в с. Насташине акумулює в собі те захоплення історією рідного краю, яке М. Фіголь проніс крізь все своє життя. Ескіз художника під назвою «З історії Галицької Русі» через легкість і пластичність образів, гармонійне, стримане і в той же час насичене кольорове вирішення, побудоване на поєднанні золотистого, блакитного, червоного тонів, надають павільйону тієї динаміки та довершеності, якої позбавлена архітектурна форма як така. На кожній стіні зупинки – окрема сюжетно-символічна група, що є завершеною композицією і одночасно – частиною єдиного художнього цілого. Окремої уваги заслуговує спосіб мозаїчної кладки, який, утворюючи ледь помітні візерунки, виступає самостійним формотворчим, декоративним елементом композиції. Таким чином, твору відводиться активна, перетворююча роль, що сприяє формуванню візуального образу середовища, надає йому значущості з присмаком справжнього історизму. Особливість таких сюжетно-тематичних

композицій полягає в тому, що вони апелюють не тільки до чуттєвого, а й до інтелектуального пізнання глядача.

Місткою, ідейно наповненою та образно переконливою можна назвати роботу Петра Прокопів «Троїсті музики» (1976) на автопавільйоні в с. Старуні. Вона поєднує емоційно доступну тему, яскраве декоративне начало з активним фольклорним забарвленням. Композиція складається з окремих сюжетних ланок, домінантами яких є стилізовані фігури гуцулів, замкнуті в круглі форми та об'єднані за допомогою органічної пластики форм та площин. Мозаїка несе в собі цілісний художній образ, співзвучний середовищу, місцю, регіону і виступає не тільки архітектурним декором, а й з'єднуючою ланкою між простором і людьми.

В свою чергу, абсолютно інші образні мотиви використано у виняткових мозаїках в с. Кривопілля, с. Русів, які трактуються, навпаки, в декоративному, знаково-символічному плані, коли тема розкривається не так за допомогою сюжетних, як асоціативних кольорово-пластичних елементів. Твори стають візуальними акцентами у просторі, перетворюють його, синтезуючись з навколишнім середовищем, утворюють нову художню цілісність.

Для зупинок Івано-Франківської області характерне активне використання орнаментальних елементів, які базуються, переважно, на спадщині декоративно-прикладного мистецтва краю. Цікаво, що, якщо в 30-40-х роках серед народних майстрів поширювалась пропаганда працювати, наслідуючи професійних художників, то починаючи з 50-60-х років, відбувається радикальна зміна курсу і тепер уже професійні художники «перекладають і цитують народні, наївні, примітивні зразки, передовсім у монументальному та декоративному мистецтві, плакаті» [8].

Опираючись на традиції розпису гуцульської кераміки, оздобив павільйон в с. Грушка художник Олег Заставний, що дозволило йому вільно оперувати формою та кольором, відійшовши від соцреалістичних канонів. Композиція за допомогою асоціативних можливостей досягає образної активності, змістовної переконливості, емоційної глибини. Вдало поєднується чітка геометрія гуцульського орнаменту з пластикою ліній біонічних форм. Декоративність вирішення зупинки сприяє її органічному синтезу з навколишнім середовищем.

В основі мозаїк автопавільйонів в с. Хлібичин та с. Криворівня – переосмислення традиційних мотивів гуцульської вишивки. Це симетричні композиції з повторюваними ритмами орнаментальних елементів, побудовані на поєднанні різновеликих об'ємів, зіткненні геометричних форм, зіставленні площин та мас. Мозаїки, не зважаючи на свою лаконічність, вносять особливий фольклорний настрій у середовище, збагачують простір, акцентуючи регіональні традиції.

Колірна гама, якою оперували художники-монументалісти Івано-Франківської області, позбавлена символістського підзмісту, використовувалась суто інстинктивно, часто опираючись на традиційні кольорові поєднання, притаманні гуцульській кераміці. Перевагу надавалось

теплим відтінкам зеленого, жовтого, коричневого кольорів, які застосовувались стримано, локально. Домінанту такої палітри можемо спостерігати на мозаїках в с. Уніж, с. Старуня, с. Спас, с. Рашків, с. Остриня, с. Олешів, с. Грушка і т.д.

Особливо вартою уваги та винятковою в багатьох аспектах є мозаїка автопавільйону в с. Більшівці, присвячена темі спорту. Прикметно, що цей сюжетний шаблон набрав популярності перед Олімпійськими іграми 1980р., які проводились в Москві. Гнучкість контурів багатофігурної композиції, що зображає велосипедистів, надає образам вільної рухомості, динаміки, яка підкреслюється поступово наростаючим ритмічним повторенням фігур. Пластичність ліній, стилізована деформованість силуетів із особливим акцентом на кривій спини формує відчуття невимушеності та простоти зображуваного. Палітру побудовано на контрастах блакитного оранжевого та жовтого кольорів на нейтральному тлі. Завдяки вкрапленням одиничних кольорових акцентів у локальні тони, мозаїка отримала додаткового ефекту мерехтіння та враження плавного переходу з кольору в колір. На кожній зі стін автобусної зупинки розгорнулись автономні сюжетні сцени, що зображають різні види спортивної діяльності.

Аналізуючи автобусні павільйони Івано-Франківської області як мистецькі пам'ятки регіону особливого культурного значення, зіштовхуємось з проблемою їх збереження. Адже більшість зупинок перебувають в занедбаному стані, піддаються руйнуванню як через природні фактори, так і від рук вандалів і недбалих громадян. Чимало творів монументального мистецтва, станом на сьогодні, можна вважати безслідно зниклими, а ті, що все ж продовжують прикрашати стіни павільйонів, потребують професійної реставрації, відновлення та догляду. Все частіше спостерігаємо ініціативи народної творчої діяльності з оздоблення зупинок на місцях, де колись могли знаходитись твори професійних художників-монументалістів. Особливо активно цей процес проходить в центральних областях України, зокрема на Полтавщині та в Запорізькій області.

Отже, монументальне мистецтво автобусних павільйонів на території пострадянського простору – явище абсолютно унікальне у світовому масштабі. Воно несло комунікативну, містоформуєчу функції, сприяло гуманізації, театралізації середовища. Зупинки – об'єкти, що акумулювали в собі потужний культурний код конкретної місцевості, надавали середовищу образності, ідейності, значущості.

Мозаїки автопавільйонів Івано-Франківської області вирізнялись своєю образотворчою виразністю, багатством кольору та форми, індивідуальністю сюжетів. Творам притаманний міцний зв'язок з декоративно-прикладним мистецтвом краю, його фольклорним надбанням, висока професійність виконання та естетична завершеність образів. Попри невпинно зростаючу долю інтересу громадськості до явища монументального мистецтва автобусних зупинок, більшість з них перебувають в занедбаному стані, вимагають негайної реставрації та догляду.

### Література:

1. Гаймус Ірина. Монументальний живопис радянського періоду в мистецькому діалозі / І. Гаймус. – Київ-Львів. – С.30-33.
2. Інтерв'ю С.М. Чучук з художником Богданом Губалем від 09.03.17 [текст стенограми бесіди] // особистий архів С.М. Чучук.
3. Інтерв'ю С.М. Чучук з художником Олегом Заставним від 12.03.17 [текст стенограми бесіди] // особистий архів С.М. Чучук.
4. Матеріали XXII съезда КПСС. М.: Госполитиздат, 1961. – 240с.
5. Методичні рекомендації з проектування площадок для стоянок автомобілів і автобусних зупинок [електронний ресурс] // за матеріалами сайту <http://aquagroup.ru/normdocs/14543>.
6. Радомська В. Р. Мозаїчні декори Львова. Історичний аспект / В. Р. Радомська, Н. Г. Піддубна // Вісник Національного університету "Львівська політехніка". Серія :Архітектура. – 2013. – № 757. – С. 374-383.
7. Радянська суперсила: Чому в Росії найкрасивіші зупинки світу [електронний ресурс] // за матеріалами сайту <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/02/soviet-superpower-why-russia-has-the-worlds-most-beautiful-bus-stops>.
8. Яким буде український стенд на InternationalFashionShowcase 2017 [електронний ресурс] // за матеріалами сайту <http://vogue.ua/article/ifs2017/kakim-budet-ukrainskiy-stend-na-international-fashion-showcase-2017.html>.

*Статья исследует специфический феномен монументального искусства советского периода на примере автобусных остановок. Исследуется территория постсоветского пространства 80-х гг. XX в. в целом и отдельные области Украинской ССР в частности. Рассматриваются конкретные примеры отделки автопавильонов Ивано-Франковской области в контексте их эстетической, образной и культурной значимости. Анализируются их стилиевые особенности, техники исполнения и средства выразительности.*

**Ключевые слова:** *постсоветское пространство, Ивано-Франковская область, остановки, автопавильоны, монументальное искусство, мозаика.*

*The article does research on the specific phenomena of the monumental arts in the Soviet period on the example of bus stops. The territory of the former Soviet Union of the 80s of the 20th century in general and certain regions of the Ukrainian SSR are examined. The specific cases of redecoration of the enclosed bus stops of Ivano-Frankivsk region in the context of its aesthetic, graphic and artistic credentials. Its stylistic features, techniques of execution and expressive means are analyzed.*

**Key words:** *the former Soviet Union, the Ivano-Frankivsk region, the bus stops (stations), the enclosed bus stops, the monumental arts, mosaic.*



**Юрій Юсипчук,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри  
методики викладання образотворчого  
та декоративно-прикладного мистецтва,  
заступник директора Навчально- наукового  
Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський  
національний університет імені  
Василя Стефаника»,  
**м. Івано-Франківськ**

## **МИХАЙЛО ФІГОЛЬ – ЗАСНОВНИК МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ ПРИКАРПАТТЯ**

*У статті проаналізовано творчу, наукову та педагогічну спадщину заслуженого художника України, професора, доктора мистецтвознавства Михайла Фіголя, його роль у становленні і розвитку традицій мистецької школи Прикарпаття. Ця школа є оригінальною та самобутньою завдяки унікальності традицій, принципів навчання й виховання художників на Івано-Франківщині. Безумовно, ключовою фігурою у цьому процесі став Михайло Фіголь. Його внесок у становлення регіональних художніх шкіл важко переоцінити.*

***Ключові слова:** Михайло Фіголь, мистецтво Давнього Галича, сучасне мистецтво, прикарпатська мистецька школа.*

Михайло Фіголь – заслужений художник України, професор, доктор мистецтвознавства. Його внесок у формування мистецької школи Прикарпаття, – з її унікальністю традицій, принципів навчання і виховання, – важко переоцінити. Творчі та наукові здобутки Михайла Фіголя стали темами дослідження багатьох мистецтвознавців та істориків, зокрема І. Коваля, Б. Бойчука, В. Луканя, Є. Антоновича, І. Чмелик, В. Шпільчак, С. Шумеги, Ю. Совтус.

«Усе життя людина пише і малює Вічність. Може, у мої сімдесят із гаком я вже щось та й намалював, може... Вічність і в небесах, так само, а ще вона тут, у Галичі, де Прокліїв сад, де Княжа криниця, де Грецький монастир, де Підгороддя, де церква Пантелеймона, де Замкова гора, де Крилос, де Золотий тік. Оце і є Вічність... Але головне, головне – її зберегти і зафіксувати для майбутніх поколінь...», – цитує Михайла Фіголя магістр мистецтвознавства Юлія Совтус [4]. Він справді асоціюється з Вічністю у її досконалості, нескінченості, випробуваннях часом. Це те, що незмінно важливе для нас. Саме таким був Михайло Фіголь – заслужений художник України, професор, доктор мистецтвознавства. Його мистецтво вишукане і вічно актуальне, зрозуміле як пересічному споглядачу, так і висококваліфікованому мистецтвознавцю. Такими ж зрозумілими й актуальними були його настанови для студентів, учнів і друзів.

Ще одна стійка асоціація – Світовид – стовбоподібний ідол, який зберігається на подвір'ї-музеї Михайла Фіголя: «Симпатичний ідол бачить

усе, бо має під одним капелюхом чотири чоловічі обличчя, повернуті до всіх сторін світу. Знизу фігуру підпирають образи померлих предків, які утримують на собі дитячі постаті, символізуючи єдність поколінь» [2]. Михайло Павлович – багатогранний, зацікавлений новим інтелектуал, який ніколи не забував про своє коріння, про те, що без міцного національного підґрунтя ми не зможемо створити щось нове і цікаве для прийдешніх поколінь. Він був оригінальним у своєму творчому вимірі, але дуже зрозумілим і прийнятним. Переконані, що саме поєднання у його творчості місцевого колориту, національних традицій і новітнього бачення світу, витворило феномен митця, науковця і педагога Михайла Фіголя.

Чотири обличчя Світовида дивляться на чотири сторони світу. А чотири «обличчя», які характеризують діяльність Михайла Фіголя – це творчість, наукові дослідження, археологічні розвідки і педагогічна діяльність. Саме поєднання цих напрямків і характеризує Прикарпатську мистецьку школу. Творчі пошуки, підґрунтям для яких є національні і регіональні традиції, збереження автентики давніх майстрів, протяжність у часі мистецьких здобутків багатьох поколінь прикарпатських майстрів творять новітню і самобутню мистецьку палітру Івано-Франківщини.

Щодо творчості, Михайло Фіголь – один з найзнаменитіших художників України. Його твори «Сон», «Роксолана», «Галич 1221 р. Данило Галицький і Новгородський князь Мстислав Удатний», «Олекса Довбуш», «Епос Карпат (Захар Беркут)», «Галицька трагедія (Настася)», «Посли візантійською імператора Емануїла II в Галичі. 1165 р.» гідно оцінили поціновувачі високого мистецтва в Україні та закордоном. Цьому сприяли численні міжнародні та всеукраїнські виставки, мистецькі альбоми, каталоги, буклети з творами митця. Сьогодні багато мистецтвознавців відзначають майстерність Михайла Фіголя як цікавого майстра рисунку, зарисовок, ескізів, начерків. Поки це – малодосліджена сторона багатогранного творчого вияву Майстра, але зацікавлення його творчістю дає надію, що й ці грані його таланту будуть гідно пошановані: «Твори оригінальної графіки Михайла Фіголя мало привертали увагу критиків мистецтва, мистецтвознавців тому, що передовсім, він був відомий, як художник-монументаліст, живописець, автор епічних історичних полотен, тематичних картин, пейзажист, портретист. Його ескізи, начерки, зарисовки радше сприймалися як композиційні пошуки до майбутніх полотен. Однак, якимось в чергове оглядаючи графічний доробок художника, виявилася цілком очевидною самодостатня мистецька повновартісність цих унікальних, оригінальних і дивовижно теплих мінішедеврів, які продовжують зберігати його енергетику [3, с. 6–7].

Поряд із власним мистецьким зростанням, він умів гідно пошанувати творчість своїх колег. На стінах його двоповерхового помешкання мало творів Майстра. Зате багато полотен інших відомих українських художників: Івана Труша, Опанаса Заливахи, Ярослава Пстрака, Данила Нарбута... Він умів захоплюватися красою без заздрощів, оцінити високохудожній твір без зайвої прискіпливості. Такий підхід до творчого середовища відображав

рису, яку виокремлювали всі, хто коли-небудь спілкувався з Михайлом Павловичем, – здатність порозумітися з будь-яким співрозмовником. Біля нього було затишно, цікаво, приємно. Разом з тим, це не було якесь підлабунство, замовчування власної думки чи безхребетність. Він умів, якщо того вимагали обставини, чітко висловити свої зауваження, аргументовано сперечатися...

Наукова діяльність Михайла Фіголя теж мала багатогранне виявлення. Він «Розробив оригінальну концепцію історичного розвитку... галицької архітектурної школи, дав їй чітку періодизацію, показав витoki давньої галицької іконографії, зробив атрибуцію перлинам давньоруського іконопису, виявив неповторні традиції стародавньої церковної різьби і мистецтва скульптури. Обґрунтував місцеве коріння, на якому розвинулося декоративно-ужиткове мистецтво княжого Галича» [1].

Його наукові розвідки не обійшли увагою захоплення археологічними дослідженнями Давнього Галича. «Для Михайла Фіголя історична мистецька спадщина Галичини стала визначальною у формуванні його як науковця і митця. Зокрема, наріжним каменем його творчості стала історія Крилоса – давньої столиці Галицького князівства. Не виключено, що вирішальну роль у цьому скеруванні майбутнього вченого відіграла його знайомство з видатним археологом Ярославом Пастернаком. Саме в родинній хаті Фіголів мешкав той перед Другою світовою війною, коли взявся розкопувати Княжу гору в Крилосі. Малий Михайло всіляко допомагав у цих розкопках. І вони виявилися сенсаційними: знайшли фундамент Успенського собору та останків князя Осьмомисла. Малий дослідник зробив тоді свої перші замальовки» [2].

Він активно доклався до створення Художнього музею Національного музею-заповідника «Давній Галич»; до відзначення 1100-річчя Галича, відкрив домашню картинну галерею, присвячену 1100-річчю Галича. Був головою секції пам'яток мистецтва при правлінні Івано-Франківської обласної організації Українського товариства охорони пам'яток історії та культури. «Він був не просто патріотом, а фанатом давнього Галича. Якщо там хтось щось робив не те, Михайло не знаходив собі місця, переживаючи, аби, не дай Боже, щось не загубили, не зруйнували або не модернізували, заляпавши вапном чи фарбою. Якщо при розкопках знаходили якісь предмети, він усе кидав і їхав туди», – так згадує свого чоловіка його дружина Тетяна [2].

Його завжди дивувало зневажливе ставлення деяких колег до мистецтва рідного краю: «Уявляєш, за довгі роки викладацької практики траплялися мені студенти, які не цікавилися ні театром, ні художніми виставками, ні книжками; траплялися, як пні на гладкій дорозі, ...знаходяться мудрагелі, котрі звисока позирають, приміром, на гуцульську різьбу, ...вбачають у тім щось «сільське», «несправжнє», а самі, як навіжені, накидаються на оголених дівичь із зарубіжних журналів» [5, с. 21].

Для збереження мистецьких артефактів не шкодував ні сил, ні грошей: «Часто траплялося так, що пізно ввечері чи вночі, коли я вже спала, на

подвір'я заїжджала вантажівка і щось важке гупало на землю, – пригадує Тетяна Данилівна. – Згодом заходив втомлений Михайло і радо повідомляв, що дістав рідкісний камінь: «Ось уранці побачиш». На запитання, скільки то коштує, завжди відповідав: «Ай, тобі то треба». Мені, звичайно, не дуже подобалося, що ці придбання збіднюють сімейний бюджет. Я інколи іронізувала. Мовляв, думала, що пів свині купив, аби діти мали, що їсти, а ти каміння додому звозиш. Тоді він заспокоював: «Не будь меркантильною. Дасть Бог, десь знайду гроші і дам на м'ясо» [2].

Та безперечно, найважливішим та й найпомітнішим «обличчям» Михайла Фіголя було творення мистецької вищої школи Прикарпаття. Знаменно, що цього року ми маємо ще один ювілей – 30 років тому був створений художньо-графічний факультет Івано-Франківського педагогічного інституту ім. В. Стефаника, який став праобразом Інституту культури і мистецтв Прикарпатського університету ім. В. Стефаника (з 2004 року Інститут мистецтв). Михайло Фіголь мав безпосереднє відношення до його творення. Він добре розумів, що розвивати майстерність майбутніх художників варто з дитинства. Важливо, чи помітить вчитель малювання талановиту дитину. А для цього сам наставник повинен бути талановитим. Тому й дбав, щоб унікальні традиції Прикарпатського мистецтва мали свою наукову площину для розвитку – від наймолодшої дитини до зрілих художників: художня школа – училище – інститут. Так має виглядати професійне зростання творчих особистостей. Адже від того, хто поруч з ними, залежить наскільки важкою чи легкою буде дорога до себе творчої особистості: «Михайло Павлович Фіголь виховав не одне покоління художників, викладаючи рисунок, живопис, керуючи дипломними роботами, а отже він добре володів педагогічним рисунком, коли однією виразною лінією чи штрихом, зробленими власноруч, треба зробити коректу, вірно пояснити чи скерувати напрямок студентської роботи. Для цього потрібно було завше перебувати у добрій професійній формі, яка можлива лише при постійній роботі з мистецькими матеріалами. Його щоденна праця є добрим прикладом для сучасних молодих мистців, студентів, які тепер мандрують здебільшого в інтернеті, та все частіше користуються сучасною цифровою технікою, а не розвивають професійні навички тренуючи і вдосконалюючи око та руку, душу і серце. Він усвідомлював, що справжній учитель є мистцем, а навчання – мистецтвом» [3, с. 8–9].

Найзнаменитіша фраза, яку цитують, коли хочуть охарактеризувати його педагогічну діяльність, звучить так: «Я скоїв би громадянський гріх, коли б не вимагав від вас знань. Які будуть із вас народні вчителі, якщо будете бідні духовно, якщо не відкриються вам, як чудо, література й мистецтво, якщо байдуже проходитиме повз живописні полотна сучасного художника, якщо вас не схвилює кахля Бахметюка або витвори теперішніх народних кераміків. Незнання породжує глуху, як стіна, байдужість. А що, питаю я вас, може посіяти байдужий сіяч?» [5, с. 21]. Про це пише у своїх спогадах відомий письменник Роман Федорів. А ще переповідає їх діалог про митців, які захоплюються «історичними місцями» Європи, Індії, Єгипту,

марять про «...про "Метрополітенмузеум" у Нью-Йорку, а про художника Труша навіть не чули» [5, с. 21]

Вимогливий до студентів, він, в першу чергу, питав себе, чому не вдалося зацікавити, розкрити: «Є всякі... І в тому, що вони ростуть байдужими, що серед жита вилущиться кукіль, я виню насамперед самого себе: десь не доробив, десь не зумів дійти до серця, не відкрив... не заворожив... не переконав, що, слухайте ж, добрі людоньки, живете в суспільстві, яке створило всі умови для духовного розквіту людини: бери, думай і багатій духовно» [5, с. 21].

Знаковим є те, що сьогодні кафедра образотворчого мистецтва та реставрації Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника носить ім'я Михайла Фіголя. Відлік свого літопису бере з 1981 року, коли при фізико-математичному факультеті відкрили відділення образотворчого мистецтва, яке очолив професор Михайло Фіголь. Сьогодні тут навчають художників-педагогів з малярства, графіки, скульптури, іконопису та реставрації. Колектив кафедри у своїй педагогічній та мистецькій діяльності орієнтуються на новітні засади творення сучасних митців, які здатні реалізувати здобуті знання в умовах глобалізації світової культури. Разом з тим, кафедра дбає про збереження національних та місцевих традицій, розвиток сучасного прикарпатського мистецтва, самобутності різних національностей, які живуть на Прикарпатті.

#### Література:

1. Бойчук Б. Археологізми в художній творчості та науковій спадщині М. Фіголя / Б.Бойчук, І. Коваль // Михайло Фіголь: життя і творчість (на пошанування 80-ї річниці від дня народження) : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. – Кн.. перша. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського націон. ун-ту ім. В. Стефаника, 2007. – С. 79-83.
2. Крайній І. Князівство по вулиці Фіголя / Іван Крайній // Україна молода. – 2006. – Вип. 169. – 15 вересн. – С.4
3. Лукань В. Начерки (із мистецької спадщини Михайла Фіголя) / Володимир Лукань. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2007. – 81 с.: іл.
4. Совтус Ю. Ювілеєві од народин Майстра присвячується [Електронний ресурс] / Юлія Совтус // Артанія. – 2007. – Книга 9. – Режим доступу: <http://artanija.com/articles/7/128>.
5. Федорів Р. Ноти для тисячолітньої скрипки [Електронний ресурс] / Роман Федорів// УкрЛіб: Повні тексти творів. – Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=4757&page=21>).

*В статъе проанализировано творческое, научное и педагогическое наследие заслуженного художника Украины, профессора, доктора искусствоведения Михаила Фиголя, его роль в становлении и развитии традиций художественной школы Прикарпатья. Эта школа является оригинальной и самобытной благодаря уникальности традиций, принципов обучения и воспитания художников в Ивано-Франковщине. Безусловно, ключевой фигурой в этом процессе стал Михаил Фиголь. Его взнос в становление региональных художественных школ трудно переоценить.*

**Ключевые слова:** Михаил Фиголь, искусство Древнего Галича, современное искусство, прикарпатская художественная школа.

*The creative, scientific and pedagogical inheritance of the deserved artist of Ukraine, professor, doctor of study of art Mykhajlo Figol is analysed in the article, his role in becoming and development of traditions of artistic school of Prykarpattya. This school is original and original due to theunicity of traditions, principles of studies and education of artists on Precarpathian. Undoubtedly, Mykhajlo Figol became a key figure in this process. His payment in becoming of regional artistic schools difficult over-estimate.*

**Key words:** *Michael Figol, art of the Ancient Galic, contemporary art, the Carpathian art school.*

**Ольга Ямборко,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри дизайну і теорії мистецтва  
ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
м. Івано-Франківськ

## **КИЛИМАРСТВО НА ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ХУДОЖНІХ ПРОМИСЛІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

*У статті окреслено умови розвитку художніх промислів на Західній Україні другої половини ХІХ – початку ХХ ст. на загальному соціально-культурному тлі та висвітлено у цьому зв'язку досвід килимарської галузі. Розглянута діяльність основних майстерень, напрями та особливості їх роботи.*

**Ключові слова:** килимарство, художні промисли, соціокультурний розвиток.

Порушувані у статті питання на сьогодні мають широке історіографічне тло в українському мистецтвознавстві. Їх характер відображає як стан наукових досліджень свого часу, так і значну ідеологічну заангажованість, зокрема коли йдеться про обсяг наукових праць радянського періоду. Так, замовчувані аспекти розвитку художніх промислів на теренах України другої половини ХІХ – початку ХХ ст. у стосунку загальноєвропейських тенденцій, а також роботи цілих спілок, шкіл та виробництв, творчості окремих персоналій, почали активно розглядатися вітчизняними дослідниками тільки з кінця 1990-х рр. Відтак, питанню поширення «Руху мистецтва і ремесел» в Україні нині присвячено монографії та статті Р. Шмагала, О. Ноги, публікації Р. Яціва, І. Ходак, М. Маковецької, С. Король та ін. У зв'язку з художнім текстилем цій темі присвячені окремі статті О. Никорак, Г. Когут, Н. Студенець, К. Цуркан.

Метою даної статті є висвітлити соціокультурний аспект розвитку художніх промислів на Західній Україні другої половини ХІХ – початку ХХ ст. та означити у цьому зв'язку досвід і досягнення килимарської галузі.

У контексті світових тенденцій соціокультурного розвитку українське мистецьке життя, що на початок ХХ ст. було частиною колоніального дискурсу Австро-Угорської та Російської імперій, утверджувалось, об'єднане ідеєю національної суверенності. Актуальність художніх промислів, як тема модерної епохи кінця ХІХ – початку ХХ ст., сприяла цій меті, дозволяючи їй зростати у системі державних програм, що реалізовували міжнародну практику «Руху мистецтва і ремесел». У цьому зв'язку відбулося формування перших музейних колекцій народного декоративного мистецтва, а відтак наукове висвітлення процесу в етнографічних, а згодом мистецтвознавчих студіях. Паралельно з накопиченням, збереженням і вивченням цих матеріальних фондів, розгорнулась широка кампанія на підтримку та

розвиток художніх промислів у вигляді налагодження інфраструктури майстерень, шкіл, підприємств, які представляли свої досягнення на чисельних промислових виставках на теренах України і за їх межами. На українських землях, що знаходились під юрисдикцією Австро-Угорщини відповідні установи з'являються через десятиліття після відкриття у метрополії «Австрійського музею мистецтва і промисловості» (1863) та Художньо-промислового училища (1868). У Російській імперії профільна інфраструктура поза метрополією локалізувалась у межах повітових і губернських земств та мала провінційний характер завдяки низькому статусу, що утримувався державою [9, с.146].

Інтерес до українського килимарства зі сторони науковців, художників, меценатів, промисловців виник у відповідь на означені процеси. При цьому, килимарство бачилось багатьом сучасникам мистецтвом з народної минувшини, яке слід зберегти для нащадків. Примітними є судження Івана Франка, котрий не бачив перспектив у килимарстві, «як залишку прадавньої, може ще кочівної культури» [4, с.213], стверджуючи, що воно «приречене на вимирання або щонайменше на цілковите переродження під впливом нової техніки і нових виробничих систем» [4, с.213]. Попри таку оцінку, на порубіжжі XIX – XX ст. килимарство Лівобережжя та Правобережної України постало важливою ланкою системи художнього промислу і суттєвою статтею експорту на зовнішні ринки. Промисел утримував високу позитивну динаміку протягом більшості XX ст., незважаючи на історичні катаклізми свого часу.

Перші розвідки з українського килимарства з'являються у 1870-х рр. Насамперед це були висліди у форматі альбомів народних зразків. Такими є збірка українських гаптів, тканин і волинських килимів О. Косач 1876 р., атлас взорів гаптів і килимів Лівобережжя за колекцією Російського географічного товариства 1878 р., видання Львівського Промислового музею під редакцією Л. Вербицького у 10 томах (1870 – 1885) [4, с.214] – «Взори домашнього промислу на Русі», де в окремому томі упорядник розмістив вступну статтю «Дивани, килимки, коверці» [2]. Віховими на шляху фахового наукового аналізу українського килимарства стали публікації А.Рігля 1892 р. «Килимарство Галичини і ткацька школа у Вікні» та «Руські килими» [5, с.126], що зробили об'єкт дослідження помітним у західноєвропейській історіографії, поставили низку перспективних питань для майбутніх вислідів, а також містили гіпотезу щодо генези цього виду декоративного мистецтва на визначеному ареалі.

Ініціатива таких студій належала науковцям, краєзнавцям-ентузіастам і меценатам, засвідчуючи значний інтерес до народних художніх промислів. Цим плекалось ознайомлення з традицією, її збереження/консервація у вигляді ремісничих шкіл, музейних колекцій, а також означення самобутніх рис регіонального промислу з подальшою можливістю його сучасних форм презентації. Останнє лягло в програму розвитку тодішніх передових килимарських виробництв як елемент їх ринкової політики, маркуючи кожен з діючих мануфактур власною художньою стилістикою. Відповідно, зогляду



на регіональні традиції килимарства формувалось навчання у художньо-промислових школах та майстернях.

В Австро-Угорщині, де підтримку народних промислів здійснювали «різні товариства та дорадчі комітети» [3, с.5], важливу репрезентаційну роль відігравали регіональні художньо-промислові музеї. Серед них – Промисловий музей у Львові, відкритий за імператорським указом в 1874 р.. Неавтономність українців в межах польської адміністрації у Галичині та румунської – на Буковині, стимулювала чітку диференціацію та активний розвиток українознавчих досліджень. Відтак, у 1868 р. на Галичині виникло культурно-освітнє Товариство «Просвіта», у 1873 р. – літературне Товариство ім. Шевченка, реорганізоване у наукове в 1892 р., з музеєм, що містив етнографічну колекцію (від 1901 р.). З такою ж метою у 1908 р. було створено за сприяння митр. А. Шептицького Український національний музей у Львові. До розвою кожної з названих структур долучалися знавці та дослідники народної художньо-матеріальної культури. Серед них В.Шухевич, причетний своєю діяльністю до формування згаданих й багатьох інших крайових музейних колекцій, а також етнографічних збірок «петербурзького, празького, угорського національних музеїв та віденського музею народів Австро-Угорщини [1, с.24] ).

Як зазначалося, суттєва роль в описаних процесах належить меценатам, чий вклад у розвиток музейництва, наукових та культурних товариств, промислових шкіл й підприємств був рівноцінним участі держави, а подекуди й заступав її. У Галичині масштабну меценатську підтримку надавав граф В. Дідушицький як фундатор кількох музеїв, художньо-промислових шкіл, колекціонер і організатор крайових господарських виставок. Стосовно килимового промислу, універсального значення набула ініціатива В.Федоровича, втілена у вигляді музею та килимарської школи-майстерні, що постали 1886 р. в с. Вікно Скалатського повіту на Тернопільщині. У зв'язку з цим В.Федорович подбав про належне наукове підґрунтя започаткованої ним справи і запросив для консультації та збору польового матеріалу «найкращого на той час в Австрійській імперії знавця килимів – А. Рігля» [4,с.126]. Це слугувало своєрідною промоцією українського килимарства в європейських наукових колах. Закономірним напрямом просування школи-майстерні була участь у промислових виставках, успішними виявились презентації вікнянських килимарів на Виставці домашнього промислу у Відні 1890 р. До того ж, вироби майстерні повсякчас відзначали золотими медалями, почесними грамотами на регіональних виставках, як то у Стрию (1909) [7, с.130] чи Коломиї (1912) [6, с.130]. З початком Першої світової війни килимарство, разом з усією витвореною у с. Вікно інфраструктурою, було зруйноване.

Килими майстерні В. Федоровича інспірували появу споріднених виробництв, зосібна у Глинянах на Львівщині. Тамтешні т.зв. верстати належали до першорядних ткацьких осередків Галичини свого часу, будучи формацією місцевого Товариства ткацького, яке заснував о. Филімон Решетилевич у 1885 р.. Спершу тут виготовляли широкий асортимент тканин

ужиткового призначення (ремізних і жакардових), але на початку 1900-х рр. воно занепало через конкуренцію. Ситуацію «врятували» килими В. Федоровича, на одному з яких, за спогадами М.Хамули, шляхом детальної реконструкції техніки (килим розпороли) глинянські ткачі пізнали свої перші «студії» з килимарства [11, с.127 –28]. До 1939 р. Глинянська фабрика мала «360 станків та близько 500 килимарських робітниць» [11, с.129], у т.ч. ткаль-надомниць з с. Лагодова, Якторова, Балучина, Борткова. Художня манера глинянських килимів міжвоєнного періоду була продиктована співпрацею М. Хамули-фабриканта з професійними митцями – Д. Бутовичем, В. Дядилюком, С.Борачком, Холодним, Левицьким та ін., що визначило авторський підхід до килимових виробів у Глинянах з урахуванням сучасної стилістики. Визнана в Галичині й у Польщі, Глинянська фабрика вийшла на міжнародний рівень як учасниця промислових виставок у Празі, Відні, Мілані, Парижі та Нью-Йорку [11, с.130].

Магістральний промисловий осередок килимарства Західної України з початку ХХ ст. витворився у Косові. Він постав на основі розгалуженої регіональної мережі кустарних майстерень (чи не найбільшої на українських теренах) Гуцульщини та Покуття і пройшов шлях від Ткацької школи (1882) до організованої у 1922 р. М. Куриленком промислово-художньої спілки «Гуцульське мистецтво». У найвищій конкурентній ніші «люксового товару» «Гуцульське мистецтво» змогло утвердитися завдяки комплексу мистецьких і технологічно-технічних новацій – тут апробували нетипові для західноукраїнського ткацтва вертикальні верстати і ворсові «коврові» техніки на манер популярних у світі імпортних східних килимів, а також з 1933 р. перейняли гребінкове ткання від подільських майстрів з с. Ладичина [7, с.133]. Такі килими і технікою, і своєю стилістикою нагадували гобелени. Переважно то були копії «панських» килимів із музейних колекцій. Водночас, основним асортиментом спілки залишались килими, виконані за проектами художників П. Холодного, Р.Лісовського, А. Герасимовича, В.Крижанівського. Понад це, артистичного ухилу методі роботи килимарства «Гуцульського мистецтва» додавало прагнення різносторонньо удосконалюватись, у тому числі реконструюючи килими за музейними пам'ятками – під орудою колективу мистецтвознавців та художників майстерня відтворила килим Івана Мазепи, що фрагментарно зберігся в колекції музею Наукового товариства ім. Т.Шевченка [10, с.2]. Спілка презентувала свої килими на промислових виставках та організовувала «персональні», як то «Першу виставку килимів і вишивок» у Львові в березні 1930 р., її підсумував каталог, упорядкований М. Голубцем [8]. Крім регіонального, ринки збуту килимів «Гуцульського мистецтва» сягали Польщі, Німеччини, Швеції, Австралії, США, Канади [10, с.2].

Вторуючи провідним осередками килимового промислу, у Галичині, на Тернопільщині та Буковині існували сотні менших кустарних майстерень.

Система художнього промислу на Західній Україні другої половини ХІХ – початку ХХ ст. розвивалась у вигляді громадських, промислових, наукових товариств та об'єднань – мережі музеїв – навчальних та виробничих

структур. У цьому контексті значна увага приділялась килимарству. Науковий інтерес до цієї сфери декоративного мистецтва виник у 1870-х рр.. Попри деякі скептичні оцінки сучасників, уже до початку 1900-х рр. промислові майстерні з виготовлення килимів довели свою конкурентоспроможність як на внутрішньому, так і зовнішньому ринках. Перший етап їх розвитку у звичній системі координат, зорієнтованій на загальносвітовий досвід, протривав до Першої світової війни, після якої декотрі мануфактури не змогли відродитися. Другий етап займає міжвоєнний період до 1939 року, коли килимарство перетворилось у перспективну галузь художніх промислів з урізноманітненим асортиментом та напрямками роботи.

#### Література:

1. Арсенич П. Етнографічна і культурно-освітня діяльність Володимира Шухевича / П. Арсенич // Історія української етнографії: електронний збірник статей і матеріалів. – Ч.І. – Ів.-Франківськ, 2014. – С. 15 – 26.
2. Вербицькій Л. Дивани, килимки, коверці /Л. Вербицькій // Wzory przemyslu domowego na Rusi. – Lwow, 1880. – S.III – IV.
3. Клименко О. Передмова / О. Клименко // Історія декоративного мистецтва України: у 5-ти томах / НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; наук.ред. Т.Кара-Васильєва. – К., 2011. – Т.4: Народне мистецтво та художні промисли ХХ ст. – С.5 – 12.
4. Когут Г. Рецензія Івана Франка на статтю віденського мистецтвознавця Алоїза Рігльа про українське килимарство / Г. Когут // Вісник Львів.ун-ту. (Серія мист-во). – 2006. – Вип. 6. – С. 201 – 219.
5. Когут Г. Алоїз Рігль та дослідження українського килимарства / Г. Когут // Вісник Львів.ун-ту. (Серія мист-во). – 2007. – Вип. 7. – С. 125 - 131.
6. Мельник Л. Виставки / Леонід Мельник // Енциклопедія Коломийщини. – Зшиток 3, літера В / за ред. Васильчука М., Савчука М. – Коломия: Вік, 2000. – С. 128 – 133. – (Довідкове видання).
7. Никорак О. Українська народна тканина ХІХ – ХХ ст.: Типологія, локалізація, художні особливості / О Никорак. – Ч.1. – Інтер'єрні тканини. – Львів. Інститут народознавства НАН України, 2004. – 584 с.
8. Перша виставка килимів і вишивок / Упор. М. Голубець. – Львів, 1930. – 17 с., іл.
9. Сахній М. Специфіка функціонування навчальних закладів професійного спрямування на Лівобережній Україні (друга пол. ХІХ – поч. ХХ ст.) / М. Сахній // Педагогіка і психологія професійної освіти. – 2012. – №3. – С. 145 – 155.
10. Стефанівський Ю. Мистецько-промислова спілка «Гуцульське мистецтво»/ Ю. Стефанівський // Свобода: Український щоденник. – Ч. 237. – Джерзі Сіті – Нью-Йорк. – п'ятниця, 13 грудня 1991.
11. Хамула М. Глиняни – місто моїх килимів / М.Хамула. – Нью-Йорк: Літературно-мовна редакція Леоніда Полтави, 1969. – 139 с.

*В статье обозначены условия развития художественных промыслов на Западной Украине второй половины ХІХ – начала ХХ ст. на общем социо-культурном фоне и освещено в этой связи опыт ковровой отрасли. Рассмотрена деятельность основных производств, направления и особенности их работы.*

*Ключевые слова:* ковроткачество, художественные промыслы, социо-культурное развитие.

*The article covers the general socio-cultural conditions of the development of the craft industry in Western Ukraine in the late XIX - early twentieth century. Particular attention is paid to their practices in the field of carpet making. The article deals with the activities of manufactures and some management settings as well.*

**Key words:** *carpet making, craft industry, socio-cultural development.*

**Ірина Ярошенко,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри  
методики музичного виховання та диригування  
ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
**м. Івано-Франківськ**

## **ІНТЕГРАТИВНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ БУКОВИНИ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ ст.**

*У статті аналізуються окремі аспекти культурно-освітніх процесів, які відбувалися на Буковині у другій половині ХІХ століття. Характеризується зміст динаміки розвитку тенденцій, що сприяли становленню мистецької освіти та творчої спадщини тих митців, які їх визначали своєю діяльністю. Наводяться факти педагогічної, композиторської, громадської, диригентської діяльності видатних митців Буковини ХІХ століття, що сприяли інтегративному розвитку освітніх, професійно-виконавських і культурно-просвітницьких традицій західного регіону.*

**Ключові слова:** Буковина, митецька освіта, професійно-хорове виконавство.

Надбання митців Буковини ХІХ століття в різних його складових: композиторська творчість, педагогічна, громадська, диригентсько-хорове виконавство сприяли відродженню та інтегративному розвитку освітніх, професійно-виконавських і культурно-просвітницьких традицій Буковини. Інтегративні аспекти розвитку мистецької освіти та культури Буковини у другій половині ХІХ століття відбувалися під безпосереднім впливом тих тенденцій, які визначили його спрямованість на західноукраїнських землях.

Інтегративні аспекти розвитку музичного життя Буковини мали культурно-освітні зв'язки з Галичиною, які розвиваються на основі міжособистісного спілкування і завдяки діяльності представників буковинської «діаспори» в Галичині.

У 1849 р. Буковина була проголошена автономним краєм, хоч докінченого підтвердження цей факт набуває лише у 1861 році. Досягнення автономії стало очікуваною надією для буковинців, яка визначила особливості подальшого розвитку культури та освіти в цьому регіоні. Проте культурні зв'язки з галичанами не втрачають своєї актуальності.

Вагому роль у мистецькому житті Буковини 50–60-х років відіграє видатний композитор, піаніст, фольклорист, громадський діяч, вірменин по крові та буковинець за місцем проживання, учень Ф.Шопена Карл Мікулі (народився 29 жовтня 1821 р. у Чернівцях і помер 27 травня 1897 р. у Львові). Закінчив Паризьку консерваторію, товаришував із Ф.Лістом, «листувався з ним аж до смерті композитора, спілкувався також з Ріхардом Вагнером та іншими відомими музичними діячами» [4, с.9]. Писав переважно мазурки, вальси, полонези, пісні, балади та інші твори. Віденська преса називала його пісні найкращими з усіх пісень німецьких композиторів. У Львові його знали як автора збірки румунських мелодій під назвою «48 національних

румунських арій» (дойни, хори, пісні пастухів та інші), оброблених для фортепіано. Мав записи багатьох українських, румунських, молдавських і циганських народних пісень, видав також 17 томів творів Шопена з власними коментарями.

З 1858 року Кароль Мікулі очолює Галицьке музичне товариство у Львові, яке під його керівництвом проводить численні музичні заходи, в програмі яких виконувалася камерна музика різних жанрів відомих західноєвропейських музик і місцевих композиторів-аматорів. З ініціативи Мікулі були організовані аматорський симфонічний оркестр і декілька хорових колективів: чоловічий, жіночий та мішаний, у програму яких увійшли музичні твори, що передбачали участь солістів, хору й оркестру. Накопичений ним досвід став основою для концертної діяльності в Чернівцях. Тут з'являються музичні організації, першим серед яких стало «Співацьке товариство». Ним керував учитель музики чех Франц Калоусек, проте проіснувало це товариство тільки три роки (1859–1862). На зміну йому виникло «Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині», метою якого було розвивати музичну культуру, об'єднати всі музичні сили Буковини. Цій меті підпорядковувалися головні завдання: розвиток інструментальної та вокальної музики, утримання музичної школи, бібліотеки, влаштування публічних музичних концертів. Першим головою товариства став Карл Венелер. До комітету входили А. Мікулі, І. Ончул, Е. Горчинський, М. Пашкіє, Е. Райс, Ф. Дузіневич, А. Кохановський, Ф. Кляйнвехтер, В. Ясеницький, Є. Мандичевський, А. Гржималі.

Значне пожвавлення музичного життя на Буковині, зокрема концертного, яке настало в 60-ті роки, згуртувало місцеві музичні сили для забезпечення проведення тих чи інших культурних заходів, відзначення ювілейних дат, активізації інтересу до хорового мистецтва.

Вирішальну роль у цьому процесі відіграє духовенство, яке бере широку участь у заснуванні та діяльності нових хорових колективів. Показовим серед них вважається хор духовної семінарії в Чернівцях, яким опікується випускник перемишльської хорової школи І.Х. Сінкевич та молодий священник Ісидор Воробкевич, випускник Віденської консерваторії, професор співу у цьому навчальному закладі. За їхнім почином у багатьох містах і селах Буковини організуються хорові гуртки, в яких широко запроваджуються, як і по всій Західній Україні, багатоголосний (партесний) спів замість вживаного до того часу одноголосного.

Розвиток хорового руху серйозно поставив питання репертуару. Крім духовної музики, семінарський хор виконував і світську. Наслідуючи традиції аналогічних галицьких хорових колективів, цей хор активно пропагує творчість нової генерації західноукраїнських композиторів: М. Вербицького та І. Лаврівського – вихованців перемишльської школи. Завдяки І.Х. Сінкевичу в репертуар включаються їхні численні хори а'cappella для чоловічого складу, які швидко завоювали популярність. Серед них відомі такі, як «Осінь», «До зорі», «Руська річка», «Заспівай ми, соловію» та інші.

Значну роль у цьому процесі відіграло товариство «Руська Бесіда», яке організувалося у 1869 році за аналогом львівського товариства «Руська Бесіда» (1864 р.). Завданням цього товариства було проведення широкої культурної і просвітницької роботи серед українського населення краю. Організаторами товариства з благословеннями владики виступили українські православні священники: о. Василь Продан – український проповідник кафедральної церкви, о. Сидір Воробкевич – професор музики і співу, о. Олександр Прокопович – катехит і вчитель української мови. Головою товариства було обрано отця екзарха Василя Продана. На товариство покладалася відповідальність за виховання нового освіченого покоління буковинців, організацію читалень, друкування та поширення книг українською мовою. Це мало задовольнити всезростаючі національно-культурні інтереси українців Буковини. Сільські читальні, створені за сприяння товариства, стали важливими осередками просвітницько-організаційної діяльності в середовищі буковинського селянства.

Новий етап культурно-освітнього життя Буковини тісно пов'язаний з просвітницькою та творчою діяльністю Ю.Федьковича (1834–1888) – буковинця, фундатора літератури народною мовою, якою говорило українське населення північної Буковини. «Федькович передовсім поет, далі борець за національні ідеали Західної України, борець за народній добробут на Буковині, творець дитячої і народно-популярної літератури, захисник народної української мови, української школи, співець гуцульської долі, популяризатор пісні, казки й легенди гуцульської країни, героїзму її народніх борців, співець краси чарівних гір, голубого неба. Темного бору, казкових скель, таємничо-шумних сосен і смерек, колоритної ноші та буйної вдачі й душі свободолюбивого гуцульського племені» [1,с.21]. Уже на той час поезії Ю. Федьковича «Старий жовнір», «Довбуш», «Кобилиця», повісті «Люба – згуба», «Опришок» та інші розцінювалися як класика української літератури. «За великий вклад в українську культуру і науку Наукове товариство імені Т. Шевченка у Львові нагородило його титулом почесного членства» [11,с.48]. Федькович дбав про загальне піднесення освіти суспільства і як редактор товариства «Просвіта», писав і перекладав драматичні твори для театру «Руська Бесіда».

У 60-ті роки Галичина вважалася центром духовного життя Західної України, тому всі новації розпочиналися саме тут. Під впливом Наддніпрянської України та відносин із Галичиною в цей період виникають перші українсько-буковинські товариства, зокрема вищезгадана «Руська Бесіда» (1869 р.). Це товариство розпочинає свою діяльність у Чернівцях під керівництвом протоієрея В. Продана.

Після прийняття у 1860 році в Австрії нової конституції боротьба за національне відродження в Галичині відбувається на ґрунті протистояння між поляками та українцями. Переміна польської аристократії призвела до того, що українцям прийшлося відвойовувати все те, що їм належало за конституцією. Цей процес очолює товариство «Просвіта», громадська організація, яка розпочинає свою діяльність у Львові у 1868 р. Її вплив на

громадське життя українців був дуже широким. Щоб посилити його, її члени активно використовували мистецтво.

З музикантів у товаристві «Просвіта» плідно працює в період із 1868 р. по 1870 р. А. Вахнянин – диригент, композитор, автор першої в Галичині опери «Купало», хоровий диригент, один із найбільш активних організаторів музичного життя в Західній Україні наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Вахнянин мав тісні стосунки з буковинською музичною інтелігенцією, яка обирає його почесним членом товариства «Українська школа» в Чернівцях [3, с.12]. З його ініціативи не тільки в Галичині, але й на Буковині започатковується традиція відзначати шевченківські ювілейні дати концертами. Перший такий концерт відбувся 26 лютого (10 березня) 1865 року в Перемишлі. У Львові його вдалося провести лише через три роки – в 1868 р.

У 1870 році А.Вахнянин заснував музичне товариство «Торбан» – першу в Галичині організацію любителів хорового співу. У 1872 році він організовує хор учнівської молоді і студентів, силами якого була виконана перша дія опери «Купало».

Аналогічне товариство на Буковині під назвою «Чоловіче співацьке товариство» починає діяти у 1872 році. З ініціативи відомого чеського композитора, випускника празької консерваторії, музичного критика і педагога Альбера Гржімалі (1842–1908) з 1875 року ця організація перетворюється у «Музичне товариство», яке стало центром усього мистецького життя Буковини.

Перебуваючи у Чернівцях, А. Гржімалі веде величезну просвітницьку діяльність: організовує музичну школу з класами скрипки, фортепіано і співу, створює на її базі хор і оркестр, пише для них музику: кантати і концерти. З цієї школи вийшло багато співаків, скрипалів, піаністів. У 1877 р. у міському театрі поставлено оперу А. Гржімалі «Зачарований принц».

Велике значення він надавав популяризації класичного мистецтва, яке досить об'ємно було представлено у репертуарі цих колективів.

А.Гржімалі зарекомендував себе в Чернівцях і як музичний критик, він систематично виступав на сторінках німецької преси, а також як автор книги «Тридцять років на Буковині» (1874–1904).

З 1875 року його запрошують викладати музику у Чернівецький університет, який відкривають у цьому ж році з нагоди 100-ліття приєднання Буковини до Австрії. Його першим ректором став українець Константин Томашук (1875–1876). Хоч університет був німецькомовним «і мав на меті, перш за все, прилучати населення краю до німецької культури, його відкриття справило позитивний вплив на усі народності краю» [2, с.184]. В університеті було три факультети: правничий, філософський і теологічний. Але згодом «завдяки заходам «Руської Бесіди» при філософічному факультеті було створено кафедру української мови і провадилися деякі виклади українською мовою на теології» [9, с.271]. Її очолювали К. Ганкевич, О. Калужняцький, Г. Онишкевич, С. Смаль-Стоцький, які багато зробили для розвитку українського мовознавства та літературознавства. Г. Онишкевич



відомий як видавець першої на західноукраїнських землях бібліотеки українських письменників. «По відкритті університету в Чернівцях 1875 р. Сидір Воробкевич був призначений професором при богословському факультеті і редагував українську частину консисторійного (релігійного) часопису «Кандела»» [8, с.536]. У житті Буковини Чернівецький університет відіграв значну роль у піднесенні культурного та наукового рівня краю. Він сприяв формуванню українських фахових і наукових кадрів не тільки Буковини, а й Галичини. У різний час в університеті навчалися І.Франко, О. Колесса, В. Сімович, Л. Мартович, Д. Лукіянович, Ю. Кобилянський та інші. Зв'язки Буковини з іншими українськими землями зміцнювалися за посередництвом буковинських письменників і митців Ю.Федьковича та С. Воробкевича. Їхня творчість мала відгук у Галичині; «визначні українські діячі тих земель приїздили до Чернівців, щоб побачити «буковинського соловія», а разом з тим, вони цікавилися і національним питанням Буковини. З нагоди відкриття університету в Чернівцях 1875 р. відбулося велике українське віче, на яке прибуло багато делегатів з Галичини; серед них були М. Устиянович, А. Волянський, О. Барвінський, Ф. Калитовський та інші» [8, с.292].

Але у музичному житті Буковини рідна пісня ще не набула такого вагомого значення, як слово. Офіційні державні установи не сприяли розвитку українського національного мистецтва. У Чернівцях «мову» встановлювали іншомовні музичні товариства. Німецьке «Буковінер Манер Ізатферайн», співацьке товариство «Черновіцер Гезат-Ферайнес», румунське «Монастиршите», єврейське «Юдишер Ферайн».

Така ж сама ситуація спостерігається у композиторському середовищі. А. Гржималі, І. Гржималі, Ч. Порумбеску, К. Мікулі – відомі буковинські композитори, педагоги, але українським серед них став тільки С. Воробкевич.

У 80-х роках у Львові організовується співацьке товариство «Лютня», яке для професійної підготовки хорових виконавців відкриває музичну школу, в якій проводяться лекції із сольного та хорового співу, гармонії, контрапункту, музичних форм, історії музики. Це дало змогу ускладнити хоровий репертуар творами, різними за стилем і жанрами: «Stabat Mater» Дж.Перголезі, «Requiem» В. Моцарта та Л. Керубіні, «Вальпургієва ніч» Ф. Мендельсона та інші. Оскільки членами «Лютні» були переважно українці, то у репертуарі більшість складала твори українських композиторів: М. Лисенка, П. Ніщинського, М. Вербицького, А. Вахнянина, С. Воробкевича. Це сприяло тому, що хор «Лютня» став постійним учасником усіх національних та релігійних святкувань не лише у Львові, але й по всій Західній Україні. Паралельно з хором «Лютня» у 80-ті роки розпочинають свою діяльність «Львівський чоловічий хор», хор «Зоря», «Академічний хор», «Робітничий хор» та інші. Зростання інтересу до хорової діяльності сприяло розвитку хорового мистецтва, дозволило збагатити його тематику здобутками різних композиторських шкіл Європи.

Хорова музика українських композиторів, обробки народних пісень – такою була тематика концертів, які організовували аматорські та професійні колективи. Популярність хорového співу сприяла виникненню нових музичних товариств, які ставили своїм завданням пропаганду української хорОВОЇ музики.

Отже, розвиток музичного життя Буковини у другій половині ХІХ століття відбувався під безпосереднім впливом тих тенденцій, які визначили його спрямованість на західноукраїнських землях, а саме: протистояння проти національного та духовного поневолення, яке мало переважно форму відстоювання права на автономію у релігійних питаннях, через мову й збереження культурних традицій у сфері обрядовості, а також інших засобах виявлення незалежності українства в організації духовного життя шляхом надання принципам, на яких воно ґрунтувалося, етнонаціональної забарвленості. Всі різновиди громадських об'єднань, що виборювали своєю діяльністю ці прагнення на Галичині, повторюють себе й на Буковині. Водночас, історична доля цього краю, де українство переважно було зосереджене в селах, а у міського населення більше переважала зорієнтованість на західноєвропейські цінності, адаптовані до умов співіснування різномовних культурних традицій, визначила роль цих повторень як рівну, поряд з іншими формами відтворення іншомовного культурного досвіду.

#### Література:

1. Білецький Л.О. Ю.Федькович / Л. О. Білецький // Самостійна думка. – Чернівці, 1934. – С.21.
2. Буковина. Історичний нарис. – Чернівці: Зелена Буковина, 1998. – С.184.
3. Гарас М. Ілюстрована історія товариства „Українська Школа”/ М. Гарас. –Чернівці. 1937. – С.12.
4. Демочко К. Музична Буковина / К. Демочко. – К.: Музична Україна, 1990. – С.9, 15, 35, 36.
5. Дмитрів Є. Історія просвітнього товариства Руска Бесіда / Є. Дмитрів. – Чернівці, 1909. – С.9.
6. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. М. Загайкевич. – К., 1960. – С.82.
7. Залеський О. Погляд на історію української музики / О. Залеський // Шляхи. – Львів, 1916. – Ч. 9–10. – С.145-147.
8. Квітковський Д., Бриндзан Т., Жуковський А. Буковина – її минуле і сучасне / А. Жуковський. Т. Бриндзан, Д. Квітковський / Зелена Буковина. – Париж – Філадельфія – Дітройт, 1956. – С.292, 536.
9. Руська бесіда. – Чернівці: Буковинська Русь, 1875. – С.271.
10. Смаль-Стоцький Ст. Буковинська Русь / Ст. Смаль-Стоцький. – Чернівці, 1897. – С.238.
11. Хроніка НТШ. Т.77. – Париж, 1954. – С.48.
12. Черепанин М. Музична культура Галичини / М. Черепанин. – К.: Вежа, 1997. – С.123.

*В статъе анализируются отдельные аспекты культурно-образовательных процессов, которые происходили на Буковине во второй половине ХІХ века. Характеризуется содержание динамики развития тенденций, что способствовали*

*становлению музыкального образования и творческого наследия тех музыкантов, которые их определяли своей деятельностью. Приводятся факты педагогической, композиторской, общественной, дирижерской деятельности выдающихся музыкантов, Буковины XIX века, способствовавшие интегративному развитию образовательных, профессионально-исполнительских и культурно-просветительских традиций западного региона.*

**Ключевые слова:** *Буковина, музыкальное образование, профессионально-хоровое исполнительство.*

*The article analyzes certain aspects of cultural and educational processes that took place in Bukovina in the second half of the nineteenth century. Characterizes the content of the dynamics of the development of trends that contributed to the formation of artistic education and the creative heritage of those artists who determined their activities. The facts of the pedagogical, composer, public, and conductor activities of the outstanding artists of Bukovina of the XIX century, which contributed to the integrative development of educational, professional-performing and cultural-educational traditions of the western region, are presented.*

**Key words:** *Bukovina, creative education, professional-choral performance.*

**Роман Яцишин,**  
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри  
методики викладання образотворчого  
та декоративно-прикладного мистецтва  
ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»,  
м. Івано-Франківськ

## **ПЕДАГОГІЧНА ПРАКТИКА ЯК СКЛАДОВА ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ ПРЕДМЕТІВ ХУДОЖНЬО- ЕСТЕТИЧНОГО ЦИКЛУ**

*У статті проаналізовано погляди науковців із зазначеної проблеми; описано особливості програми педагогічної практики Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»; вказано на недоліки в організації педагогічної практики у вищому навчальному закладі та окреслено шляхи їх вирішення.*

**Ключові слова:** виробнича педагогічна практика, майбутні вчителі предметів художньо-естетичного циклу, методична підготовка.

Завдання вищої школи полягають у формуванні в майбутніх учителів не лише теоретичних знань, а і здатності самостійно їх застосовувати на практиці. Задовольнити зазначені вимоги можливо за умови вдосконалення виробничої педагогічної практики як важливого засобу підготовки фахівців, складової їх професійного становлення та провідного чинника саморозвитку, формування індивідуально-творчих можливостей у здійсненні педагогічної діяльності, підвищенні рівня професійності та педагогічної майстерності.

Педагогічній практиці в системі професійної підготовки вчителя значну увагу приділяли такі відомі педагоги, філософи, громадські діячі ХІХ – початку ХХ ст.: М. Демков, А. Дістервег, І. Гербарт, М. Корф, Т. Лубенець, С. Миропольський, О. Острогорський, Д. Семенов, М. Пирогов, С. Русова, К. Ушинський та інші.

Відповідно до Положення про проведення практики студентами вищих навчальних закладів метою практики є формування в молоді на основі знань, отриманих у ВНЗ, професійних умінь і навичок для прийняття самостійних рішень під час конкретної роботи в реальних ринкових і виробничих умовах, виховання потреби систематично поновлювати свої знання та творчо їх застосовувати в практичній діяльності [7].

На думку С. Гончаренка, педагогічна практика студентів є способом вивчення навчально-виховного процесу на основі безпосередньої участі в ньому практикантів. Учений також зазначає, що мета педагогічної практики – «виробити у студентів уміння й навички, необхідні в майбутній педагогічній діяльності, закріпити теоретичні знання, застосувати їх у педагогічній практиці» [2, с. 268].

Погоджуємося зі словами Л. Хомич, яка стверджує, що педагогічна практика – це складова навчально-виховного процесу, яка сприяє формуванню творчого ставлення майбутнього фахівця до педагогічної діяльності, визначає ступінь його професійної придатності й рівень педагогічної спрямованості [8].

На наш погляд, слушною є думка І. Бондарук, котра обґрунтувала комплекс педагогічних умов, які можуть оптимізувати методичну підготовку студентів у процесі педагогічної практики: формування в них позитивної мотивації до методико-практичної діяльності; актуалізація теоретичних знань з методики навчання предмета; формування адекватної самооцінки рівня своєї методичної підготовки; активізація самостійності та творчості; використання різноманітних форм і методів роботи керівників практики на основі індивідуального та диференційованого підходу до студентів [1].

Згідно з дослідженнями Р. Куліш, успіх практики студентів значною мірою залежить від розуміння колективом школи її ролі в підготовці майбутнього вчителя, ділового настрою колективу, доброзичливої атмосфери для студентів і чіткої організації сумісної діяльності вчителів і практикантів [5].

Проте педагогічна практика як компонент системи методичної підготовки майбутніх учителів освітньої галузі «Мистецтво», на нашу думку, не була предметом всебічного дослідження.

Отже, мета статті – з'ясувати особливості проведення педагогічної практики у вищому навчальному закладі та обґрунтувати її значення у формуванні методичної компетентності майбутніх учителів предметів художньо-естетичного циклу.

Програма педагогічної практики художнього відділення Навчально-наукового Інституту мистецтв Державного вищого навчального закладу «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» відповідає загальноприйнятим положенням університету про педагогічну практику.

Згідно з програмою студент-практикант повинен: виконувати правила внутрішнього розпорядку навчального закладу, у якому проходить практику, розпорядження його адміністрації, керівників практики та педагогічного персоналу; щодня перебувати в навчальному закладі 6 годин, не менше 3 години працювати з учнями; стежити за тим, щоб зовнішній вигляд відповідав професійним вимогам педагога; виконувати всі види робіт, передбачені програмою практики, старанно готуватись до них; після завершення практики протягом трьох днів здати методисту звітну документацію.

У випадку невиконання обов'язків і порушення правил внутрішнього розпорядку навчального закладу студент може бути відкликаний з практики, після чого розглядається питання про його перебування в університеті.

Для отримання допуску до проходження педпрактики студент повинен засвоїти програмний матеріал з методики викладання предметів художньо-естетичного циклу.

Протягом першого тижня практикант ознайомлюється з планом навчально-виховної роботи школи, функціями та методами роботи вчителя і класного керівника, календарним плануванням навчально-виховної роботи у закріпленому класі, складає індивідуальний план проведення навчально-виховної і дослідницької роботи на весь період практики; заводить щоденник педагогічних спостережень; вивчає програми і підручники, добирає літературу, у якій висвітлюється методика проведення уроків; готується до проведення занять та виховних заходів, розробляє конспекти уроків.

Протягом першого тижня практиканти відвідують й аналізують з методистом уроки та виховні заходи досвідчених педагогів, зокрема, уроки образотворчого мистецтва та художньої культури.

У наступні тижні студенти активно включаються в організацію навчально-виховної роботи, реалізують індивідуальний план, виконуючи такі види педагогічної діяльності: здійснюють психолого-педагогічне вивчення учнів і колективу на підставі особових справ, щоденників, класних журналів, практичних робіт учнів, спостерігають за школярами під час уроків і позакласних заходів, розмов з учнями, педагогами, батьками та складають психолого-педагогічну характеристику на учня чи колектив; відвідують й аналізують уроки та позакласні заняття з предметів художньо-естетичного циклу; аналізують теми і розділи навчальних програм, заплановані на період практики; вивчають необхідну наукову і методичну літературу; добирають і виготовляють дидактичні матеріали; розробляють конспекти уроків; проводять уроки; організовують позакласну роботу; відвідують й аналізують уроки інших практикантів; контролюють знання, уміння та навички учнів; планують роботу вчителя та учнів на всіх етапах уроку; аналізують свою педагогічну діяльність і ведуть педагогічний щоденник; працюють у семінарах, які проводяться керівниками практики; збирають матеріал до курсової роботи з методики викладання предметів художньо-естетичного циклу; беруть участь у підсумковій конференції з питань практики у школі та інституті; готують звітну документацію, матеріали до виставки і для методичного кабінету, проводять науково-методичне дослідження теми, запропонованої керівником практики; вивчають й узагальнюють передовий педагогічний досвід учителів.

Завершуючи педагогічну практику, студенти подають на кафедру такі матеріали й документи: щоденник, індивідуальний план навчально-виховної роботи, розширені ілюстровані конспекти уроків предметів художньо-естетичного циклу, конспект (сценарій) виховного заходу, психолого-педагогічну характеристику учня чи колективу, звіт про проходження практики, характеристику на студента.

Звіт студент-практикант подає за такою орієнтовною схемою: виконання плану педагогічної практики - які були відхилення від нього, причини невиконання, що зроблено понад план, кількість проведених уроків, у тому числі: засвоєння нових знань, комбіновані уроки, уроки-екскурсії і т. д.; найбільш вдалі уроки; уроки, які викликали труднощі; позакласні заходи з фахових дисциплін: заняття гуртка (який гурток, кількість школярів

у ньому, кількість проведених занять), факультативні заняття, позакласні виховні заняття (заходи) - їх тема, зміст, виховні результати; індивідуальна робота з учнями, її результативність; практична допомога школі (поліпшення обладнання предметного кабінету, виготовлення наочності тощо; робота, проведена з батьками; зміст та форми допомоги, яку виявили директор школи, заступник директора, методисти кафедр педагогіки і психології, учитель-предметник, класний керівник, методисти фахових кафедр; методична і громадська робота; загальні висновки про педагогічну практику (досягнення і недоліки в організації практики, пропозиції та побажання щодо її поліпшення).

Варто зазначити, що зважаючи на перехід вищої школи до дворівневої системи підготовки кадрів (бакалаврів і магістрів) та появу нових напрямів підготовки майбутнього педагога, змінюється структура та зміст педагогічної практики. Так у зв'язку із запровадженням у ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» спеціальності «Середня освіта. Образотворче мистецтво», цього року вперше проведена навчально-ознайомлювальна практика на I-му курсі, що проходила на базі Івано-Франківського міського центру дитячої та юнацької творчості протягом двох тижнів. Так, студенти ознайомилися з авторськими програмами гуртків, конспектами занять, спостерігали за їх проведенням, допомагали в організації виставки викладачів та їх вихованців, проводили майстер-класи щодо оволодіння художніми техніками.

Однак у ході дослідження нами виявлено ряд недоліків в організації педагогічної практики у вищому навчальному закладі. А саме маємо на увазі: нечіткий контроль за проходженням практики, який часто доручають недостатньо підготовленим викладачам; перекладання значної частини завдань педагогічної практики на вчителів загальноосвітніх шкіл за мінімальної участі викладачів ВНЗ; зміщення основних акцентів на організаційний аспект, а не на зміст; неналежний методичний рівень проведення аналізу уроків (позакласних заходів), під час якого акцентують на несуттєвих помилках, а не на істотних методичних недоліках; формальний характер проведення підсумкових конференцій; недостатня увага до вироблення індивідуального методичного стилю студента, формування його методичної компетентності.

Зазначене вище дає підстави зробити наступні висновки:

- з боку вищого навчального закладу потрібен ретельний підбір керівника практики, який має великий досвід роботи у школі і зможе надати реальну методичну допомогу студентам у конкретних педагогічних ситуаціях, які виникатимуть під час практики;

- формування професійної компетентності майбутніх учителів предметів художньо-естетичного циклу залежить від створення системи практичної підготовки та організації педагогічної практики відповідно до змісту та завдань підготовки фахівців освітньої галузі «Середня освіта. Образотворче мистецтво»;

- важливим аспектом методичної підготовки майбутніх учителів є залучення студентів до наукових досліджень під час педагогічної практики, збирання матеріалів для написання курсової роботи;

- потребує вдосконалення методика організації педагогічної практики на основі реалізації індивідуального та диференційованого підходів до студентів, залучення їх до проектування індивідуального маршруту проходження практики для забезпечення свободи вибору діяльності майбутніх учителів предметів художньо-естетичного циклу;

- для створення позитивної мотивації та сприятливого психологічного мікроклімату під час усього періоду педагогічної практики важливо вибрати загальноосвітній навчальний заклад, що має потужну матеріальну базу для проведення занять з предметів художньо-естетичного циклу, а також досвідчений кадровий потенціал, який забезпечить проходження практики на високому методичному рівні;

- необхідність тісної співпраці загальноосвітніх і вищих навчальних закладів у напрямі організації та проведення педагогічної практики майбутніх учителів предметів художньо-естетичного циклу - створення експериментальних майданчиків, проведення дослідницької роботи, спільних наукових семінарів тощо;

- кінцевий результат педагогічної практики вбачаємо у формуванні компетентного педагога, котрий готовий до теоретичного і практичного розв'язання професійних завдань, досягнення високих результатів у педагогічній діяльності, реалізуючись у ній і особистісно, і професійно.

Отже, педагогічна практика є водночас невід'ємною частиною навчально-виховного процесу, що забезпечує поєднання теоретичної підготовки студентів з їх практичною діяльністю. Що дозволяє застосовувати отримані знання й уміння на практиці і служить одним з ефективних засобів успішної підготовки студентів до майбутньої професійної діяльності. Вона поглиблює і закріплює теоретичні знання, уміння і навички студентів із загально-професійних і спеціальних дисциплін. Педагогічна практика формує у молоді професійні і педагогічні вміння та навички самостійного ведення навчально-виховної роботи з учнями закладів середньої загальної освіти. Педагогічна практика дозволяє студентам остаточно переконатися у правильності вибору майбутньої професії.

На наше переконання, неможливо звести педагогічну практику виключно до проведення уроків чи пасивного споглядання. Тому при вирішенні питання про те, якою бути шкільній практиці в майбутньому, потрібно врахувати досвід минулих років і, навпаки, посилити як теоретичну, так і практичну підготовку майбутніх учителів предметів художньо-естетичного циклу.

#### **Література:**

1. Боднарук І. М. Педагогічні умови оптимізації методичної підготовки майбутніх вчителів музики в процесі педагогічної практики : дис. канд. пед. наук : 13.00.02 / Ірина Миколаївна Боднарук. – К., 2006. – 264 с.



2. Гончаренко С. Український педагогічний словник / Семен Гончаренко. – К. : Либідь, 1997. – 376 с.
3. Євтух М. Б. Педагогічна практика / М. Б. Євтух // Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України; головн. ред. В.Г.Кремень. – К. : Юрінком, 2008. – 1040 с.
4. Калініна Л. В. Педагогічна практика : традиції та інновації / Л. В. Калініна // Вища освіта і наука України : історія, сьогодення та перспективи розвитку. Житомирська область. – К. : Знання України, 2009. – С. 467–488.
5. Куліш Р. В. Інтерактивні підходи до організації педагогічної практики студентів у вищих навчальних закладах / Р. В. Куліш // Вісник Черкаського університету : зб. наук. пр. – Черкаси : ЧНУ, 2009. – Вип. 164 (Педагогічні науки). – С. 38–42.
6. Маслій Л.С. Навчальні та виробничі практики: Методичний посібник / Є.Антонович, Б.Бойчук, Л.Козакевич, Л.Маслій, Б.Тимків, Ю.Юсипчук, Л.Хом'як, В.Шпільчак. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – 56 с.
7. Положення про проведення практики студентів вищих навчальних закладів України, Міністерство освіти України : збірник законодавчих та нормативних актів про освіту. – Вип. 1. – Київ, 1994. – С. 139–152.
8. Хомич Л. О. Сучасні види педагогічних практик / Л. О. Хомич // Шлях освіти. – 1999. – № 4.– С. 4–8.

*В статье проанализированы взгляды ученых по данной проблеме; описаны особенности программы педагогической практики Учебно-научного Института искусств ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»; отмечаются недостатки в организации педагогической практики в высшем учебном заведении и намечены пути их решения.*

**Ключевые слова:** *производственная педагогическая практика, будущие учителя предметов художественно-эстетического цикла, методическая подготовка.*

*The article contains analysis of the views of scientists on the problem under study; description of features of the program of pedagogical practice at the Educational and Scientific Institute of Arts of the SHEI “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”; indications of the shortcomings in the organization of pedagogical practice in a higher educational institution and outline of the ways to solve them.*

**Key words:** *pedagogical work placement, future teachers of subjects of artistic and aesthetic cycle, methodical preparation.*



