

МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАЦІЇ З ХУДОЖНЬОЮ КУЛЬТУРОЮ ЗАХОДУ



(до 40-річного ювілею кафедри образотворчого
і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації ПНУ)

Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної
конференції з міжнародною участю

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський національний університет імені
Василя Стефаника
Навчально-науковий інститут мистецтв
Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та
реставрації

**МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ
ІНТЕГРАЦІЇ З ХУДОЖНЬОЮ КУЛЬТУРОЮ
ЗАХОДУ**

(до 40 – річного ювілею кафедри образотворчого і
декоративно-прикладного мистецтва та реставрації ПНУ)

**Збірник матеріалів
Всеукраїнської науково-практичної конференції
з міжнародною участю
(19 -20 жовтня 2023 р.)**

Івано-Франківськ – 2023

Мистецтво України в контексті інтеграції з художньою культурою Заходу (до 40 – річного ювілею кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації ПНУ): збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю 19 -20 жовтня 2023 р. Івано-Франківськ: Поліграфія «Зебра», 2023. 229 с.

Збірник підготовлено на основі доповідей учасників Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Мистецтво України в контексті інтеграції з художньою культурою Заходу» (до 40 - річного ювілею кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації ПНУ), що проходила 19 - 20 жовтня 2023 р. на базі кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Збірник вміщує матеріали з історії та сьогодення українського мистецтва та його взаємозв'язку з художньою культурою Заходу.

Друкується за ухвалою вченої ради Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника від 8 листопада 2023 р., протокол № 2.

Редакційна колегія:

Ігор ЦЕПЕНДА, ректор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, доктор політичних наук, професор, голова редакційної колегії;

Валентина ЯКУБІВ, перший проректор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, доктор економічних наук, професор;

Едуард ЛАПКОВСЬКИЙ, проректор з науково-педагогічної роботи Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, кандидат медичних наук, доцент;

Володимир ФЕДОРЯК, директор Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, кандидат історичних наук, доцент;

Юрій ВОЛОЩУК, заступник директора з наукової та навчально-методичної роботи Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, кандидат мистецтвознавства, професор;

Петро КУЗЕНКО, завідувач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, кандидат мистецтвознавства, доцент;

Богдан БОЙЧУК, професор кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, кандидат мистецтвознавства.

Упорядник збірника: Петро Кузенко

© Автори статей

© Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2023

ЗМІСТ

Бабій Н.П. Адаптація творів іконопису для людей з вадами зору. Досвід створення тифлографічних макетів та аудіодескрипції для ікони «Коронування Богородиці» (XVIII) та свічника-тріїці (перша половина XIX ст.) з колекції Івано-Франківського обласного краєзнавчого музею.....	6
Волощук Ю.І. Освітня діяльність консерваторії імені С. Монюшка в Станіславові у контексті поліетнічних взаємин.....	12
Вязовченко О.О. Творче бачення Соні Делоне і її невід'ємний вклад у світове мистецтво.....	16
Гнатюк М.В. Акуальні проблеми підготовки вчителів образотворчого мистецтва.....	21
Годенко-Наконечна О.П. Механізми захисту культурних цінностей від вандалізму агресора.....	26
Гундер Л.В. Взаємопроникнення слова і музики у вокальному циклі Мілана Новака «Мрія»	31
Ду Бохао Творча діяльність квартету саксофонів Дніпровської академії музики в контексті розвитку українського духового мистецтва кінця XX– початку XXI століть.....	36
Дундяк І.М. Богдан Бринський в контексті мистецької школи Івано-Франківська.....	39
Дугчак В.Г. Звукозаписи як форма матеріальної та нематеріальної культурної спадщини у контексті функціонування мистецтва української діаспори.....	43
Дяків М.В. Рефлексії пошуку модерністичної форми у сучасній скульптурі Прикарпаття.....	47
Захарова М.С., Захарова Я.А. Оцифрування музейних колекцій в контексті кібербезпеки.....	52
Калиновська І.М. Національна і регіональна своєрідність в організації інтер'єрів громадських приміщень на Прикарпатті в другій половині XX століття.....	55
Карась Г.В. Музична тематика в образотворчому мистецтві української діаспори.....	62
Качмар О.В. Українське мистецтво на сцені світової культури: l'exposition «que la lumière soit». «Хай буде світло».....	66
Кіндрачук В.Б. Скульптор і викладач Богдан Гладкий.....	70
Комарницький А.С. Іконопис Галицько-Волинського князівства (кін. XI – середини XIV ст.): синтез універсального і національного.....	75
Красюк І.О. Дослідження національних форм українського образотворчого мистецтва крізь призму євроінтеграції.....	80

Кузенко П.Я. Історія та сучасність кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації ПНУ ім. В. Стефаника	87
Макойда О.В. Експресіоністичні тенденції у творчості Осипа Сорохтея: особливості творчого методу.....	93
Мартинюк М.В. Творча діяльність вокальних ансамблів в Україні та діаспорі: засади формування репертуару.....	101
Мельник У.В., Кузенко П.Я. Творчий портрет Антона Шпільчака (до 90 - тя митця).....	105
Мельник У.В., Шпільчак В.А. Гуцульський артефакт з Ворохти у колекції Михайла Фіголя.....	108
Нагорняк Х.М. Мистецька формація "На С ім": творчий вимір та прояви.....	113
Осипенко Я.С. Пограниччя культур у вимірах Буковини.....	118
Палійчук І.С. Курс «Мистецтвознавча критика та риторика» в системі підготовки доктора філософії спеціальності 025 Музичне мистецтво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.....	124
Пірус В.В. Феномен піаніста-концертмейстера крізь призму наукового пізнання.....	127
Пронюк М.М. Собор Святої Софії у Римі – свідок української культури в Італії.....	135
Сандюк В.С. Косівська школа рисунку кінця ХХ – початку ХХІ ст. на прикладі викладання Володимира Гуменюка.....	139
Сандюк Л.П., Сандюк В.С. Екологічний аспект в дизайні та виробництві товарів.....	143
Селівачов М.Р. Народне мистецтво Карпат очима художнього критика 1920 - х років.....	147
Сидор М.Б. Складові фахової компетентності сучасного художника: аспекти професійної виражальності.....	159
Шашків-Олійник С.Г. Досвід роботи реставратором у Національній галереї Праги як метод вивчення шляхів розвитку реставраційної галузі в Україні.....	162
Тимків Б.М. Художньо-педагогічна освіта України в контексті інтеграції до європейського освітнього простору.....	169
Топорков Д.А. Культурологічні дослідження мистецького надбання: проблеми доступу до фондосховищ.....	175
Урсу Н.О., Гарліцька Т.В. Вплив західноєвропейського малярства на ілюзорно-квадратурний стінопис подільських і волинських храмів ХVІІІ ст.	179
Фабрика-Процька О.Р. Збереження творчого доробку Дезидерія Миллого в структурі музею української культури у Свиднику (Словаччина).....	185

Федорак В.В. Мистецтво України в контексті західноєвропейського культурного розвитку (на прикладі Музею мистецтв Прикарпаття)...196	
Федорків О.П. Метафізична образність в парадигмі сучасного українського театру на прикладі вистави «Лісова пісня на полі крові».....201	
Федорук О.К. Національна комісія з питань повернення в Україну історико-культурних цінностей при кабінеті міністрів України: орієнтація на єднання з мистецтвом окциденталізму.....206	
Хомир В.М. Сакральне монументальне мистецтво в творчості західноукраїнських митців другої половини ХІХ – початку ХХ ст....209	
Чмелик І.В. Експозиційна діяльність в Івано-Франківську в умовах повномасштабної війни.....220	
Шулєв Д.О. Арт група “Вакцинація” та вуличне мистецтво Херсонщини.....223	

Бабій Н.П.,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка
кафедри дизайну і теорії мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

**АДАПТАЦІЯ ТВОРІВ ІКОНОПISУ ДЛЯ ЛЮДЕЙ З
ВАДАМИ ЗОРУ. ДОСВІД СТВОРЕННЯ ТИФЛОГРАФІЧНИХ
МАКЕТІВ ТА АУДІОДЕСКРИПЦІЇ ДЛЯ ІКОНИ
«КОРОНУВАННЯ БОГОРОДИЦІ» (XVIII) ТА СВІЧНИКА-
ТРІЙЦІ (ПЕРША ПОЛОВИНА XIX СТ.) З КОЛЕКЦІЇ ІВАНО-
ФРАНКІВСЬКОГО ОБЛАСНОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ**

Досі в Україні досвід контакту з мистецтвом слабозрячих чи людей із сліпотою мало представлений у науковій літературі та практиці. У дослідженнях з галузей освіти та реабілітації людей з вадами зору, або тих, що стосуються аспектів їх розвитку та функціонування, відносинам між людиною та мистецтвом приділяється мало місця. Зазвичай відзначаються труднощі незрячих у задоволенні естетичних потреб, які не супроводжуються аналізом терміна «естетичні потреби» або увагою до специфіки досвіду мистецтва, особливо досвіду образотворчого мистецтва.

На нашу думку, розгляд цього питання є важливою справою, оскільки реабілітаційна освіта, підтримка розвитку та навчання людей з вадами зору спрямовані на досягнення ними оптимального рівня самостійності та здатності задовольняти власні різноманітні потреби та участь у соціальному житті. Залучення до культури та естетичні потреби є важливими показниками успішності цих процесів.

Відчуття візуального мистецтва незрячими людьми має тактильно-акустичний характер: тактильно-кінестетичний і звуково-вербальний. Попри те, що у світовій практиці існує доволі багато форм і способів зробити візуальне мистецтво доступним для людей з вадами зору, в

Україні питання із реальним залученням таких осіб до візуальних мистецьких подій обмежена, а доступність музеїв і галерей залишається на рівні поодиноких випадків. Криза інклюзивних проєктів посилена, в т. ч., і подіями світової пандемії Covid-19 та прямого воєнного вторгнення Росії в Україну, під час яких усі акценти зміщені на питаннях фізичного виживання, соціальної та психологічної реабілітації.

Однак, саме факти збільшення числа реципієнтів таких практик серед військових ветеранів, інвалідність цивільного населення, спрямовують нас до термінового пошуку ефективних рішень. Ідея мультисенсорної дослідницької платформи (лабораторії) при кафедрі дизайну і теорії мистецтва ПНУ має на меті створення доступного середовища для людей з різними формами інвалідності, найперше – сліпотою чи слабозорістю – в напрямку їх залучення до рецепції та створення мистецтва. Спільні простори розглядаємо як місця та ситуації, де люди з обмеженими можливостями зможуть брати участь у культурному та соціальному житті та відчувати мистецтво нарівні з іншими. Процес передбачаємо двостороннім, в якому доступність розвивається у сфері мистецтва і одночасно розширює його. Простір (не лише фізичний, але й мовний – як спосіб кодування та дешифрування), у якому діє мистецтво, стане цінним для усіх форм інклюзивної та відкритої діяльності. Дизайн у конкретному випадкові розглядаємо як інструментальну галузь, що здатна забезпечити комунікацію між мистецькими й академічними інституціями та реципієнтами, громадськими просторами та реципієнтами і т. д.

Однією із перших успішних праць лабораторії стала співпраця з Івано-Франківським обласним краєзнавчим музеєм, його проєктом «Врятуймо скарби разом». Так, у бакалаврській роботі студента спеціалізації «графічний дизайн» Володимира Яцишина протягом квітня-червня 2023-го року було створено серію тифлографічних

адаптацій до основної колекції музейного проекту та опис об'єктів експонування для подальшої роботи над аудіодескрипцією.

Матеріалами бакалаврського проекту стали: фотографії експонатів Івано-Франківського обласного краєзнавчого музею: «Коронування Богородиці» (XVIII) та Свічника-трійці (перша половина XIX ст), надані керівником проекту «Врятуймо скарби разом» Валерієм Твердохлібом. Окрім аналітичного методу, що дозволив проаналізувати та зіставити досвід роботи європейських інституцій в царині доступності, як основний, був використаний метод практичного моделювання.

Створення опису об'єктів для відтворення у аудіодескрипції.

Аудіодескрипція візуальних творів – це наратив, що містить опис явища/об'єкта мистецтва чи простору. Словесні описи творів мистецтва надаються реципієнтам у формі аудіогідів або в програвачах, розташованих у різних точках експозиції музею. Іноді звукові файли доступні на сайтах музеїв і галерей або доступні через додатки для мобільних телефонів, що дає змогу незрячій людині заздалегідь підготуватися до візиту до закладу культури.

Аудіодескрипція художніх творів включає як інформацію про сам твір – автора, техніку, художню течію, в межах якої він створений, предмет, контекст його створення та рецензії, так і про складові твору. Серед правил створення аудіодескрипції вкажемо на такі рекомендації:

– словесна розповідь повинна бути спрямована на надання знань про побачене (повідомляючий, а не пояснювальний опис);

– застосовуються правила опису від загального до деталей (спочатку синтетичний опис, що містить найважливішу інформацію, а потім детальне представлення елементів і ознак у порядку від найважливіших до менш важливих, використовуючи вибране правило впорядкування, наприклад інформацію про те, що знаходиться на передньому плані або за напрямками - зліва направо);

– використовується поетична функція мовлення для стимулювання уяви реципієнтів (використання порівнянь, епітетів, метафор, еліпсів, перифраз) з урахуванням адекватної та точної лексики (включаючи візуальні – визначальні кольори та просторові відносини), але не галузевої специфіки (наприклад: «герой, показаний у ракурсі жаби»);

– не допускається оцінювання, інтерпретація, цензура, особисті коментарі, думки, описи власних емоцій, оцінок (проте бажано називати емоції персонажів за відсутності часу для опису характеристик даного стану – у аудіоописі фільмів або театральних вистав);

– мова розповіді повинна стилістично відповідати характеру описуваного твору (зокрема, аудіовізуальна – важливо відповідність стилю звукового опису стилю діалогів).

Для візуальних робіт необхідно вказувати додатково вибір візуальної інформації, яка буде представлена реципієнту. Хоча в цьому випадку немає такої часової строгості, як в аудіоописах аудіовізуальних творів, які використовують секундні інтервали між вихідними діалогами для представлення додаткових оповідань, не рекомендується створювати надто довгий опис. Реципієнт картини чи іншого візуального твору має отримувати лише ту важливу інформацію про особливості репрезентації, яка необхідна з точки зору розумової реконструкції естетичного об'єкта, і не повинен бути перевантажений надлишком даних.

У літературі про створення аудіодескрипцій творів мистецтва також зазначено, що в деяких ситуаціях можна відмовитися від опису художнього об'єкта на користь наративних стратегій, які пояснюють і наближають культурні коди, художні процедури та символіку, використані у творі (аудіодескрипція як поєднання змістовного змісту з репортажним описом).

Проекти тифлографічних адаптацій.

Попри те, що способів створення тактильних композицій, доступних для знайомства із мистецтвом людей із вадами зору досить багато, було обрано тифлографічні композиції, що у майбутньому дозволять музеєві створити власні адаптивні каталоги.

Опуклі тифлографічні зображення є способом подання інформації про кількість елементів на поверхні твору, їх пропорції, просторові співвідношення, а у разі використання деяких технік також дають можливість отримання певного ступеня відповідності тактильних значень про реальний об'єкт. Тифлографічні зображення визначаються як графічне відображення та представлення реальності у дотиковий спосіб, що застосовують композиційні принципи масштабування, пропорційності та узагальнення. Тактильна графіка готується різними способами з використанням вищого та нижчого рівня технологічної складності, яких є понад 20.

Перший досвід створення тифлографіки нашого випускника В. Яцишина був пов'язаний із проектом «Невидима спадщина», в рамках якого створено 3 повноцінні композиції за творами сучасних художників, а саме: Надія Бабій, із циклу «І слово стало тілом» (папір, витинанка, 2000) та композиції за мотивами дипломних робіт студентів кафедри Образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва і реставрації імені М. Фіголя. Роботи були успішно продемонстровані громадськості міста та серед групи незрячих і слабо зрячих реципієнтів Івано-Франківської обласної організації УТОС.

Робота над такого роду зображеннями потребувала значних коректур, в процесі чого змінювалось розміщення деталей на композицій, накладені зображення розводились окремо, прибирались несуттєві елементи. Кольорові площини відтворювались через відмінний рельєф.

Тож, як переконуємось, теоретико-пошукові та проектні міркування, а передусім тифлографічна практика змушують нас розглядати можливість проектної діяльності на допомогу реабілітаційній практиці для людей з вадами зору, що реалізовуватиметься в дусі інклюзії, тобто соціального включення у важливі комунікаційні зв'язки, одним із напрямків яких є культура. Розробка адаптивних технологій належить до важливих завдань розвитку Кафедри дизайну і теорії мистецтва. Тифлографічні адаптації та аудіодескрипція окремих експонатів проекту Івано-Франківського обласного краєзнавчого музею «Врятуймо скарби разом» є першим етапом з розробки революційного каталогу вказаного проекту для людей зі сліпотою, травмами очей чи слабозрячих.

Список використаних джерел:

1. Тактильні картини. URL: <https://rcbu.org.ua/uk/product-category/inklyuzyvnaosvita/taktylni-kartyny> (дата звернення 29.03.2022).
2. Твердохліб, В., & Мисюга, Б. (2018). Врятуймо скарби разом. Історія одного проекту. Київ: Майстер книг.
3. Яцишин, В. Тифлографіка. Використання технологій в інклюзивних проєктах. Еврика, Еврика – XXIII Збірник студентських наукових праць 2022. С. 220-221
4. Szymańska, B. Rekomendacje dotyczące udostępniania instytucji muzealnych osobom z niepełnosprawnością wzroku i tworzenia audiodeskrpcji do dzieł plastycznych, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zabytków. URL: http://nimos.pl/upload/muzea_bez_barier/Rekomendacje_dotyczace_audiodeskrpcji_w_muzeach.pdf

Волощук Ю.І.,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри виконавського мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ КОНСЕРВАТОРІЇ ІМЕНІ С. МОНЮШКА В СТАНІСЛАВОВІ У КОНТЕКСТІ ПОЛІЕТНІЧНИХ ВЗАЄМИН

Визначальним чинником процесу становлення та розвитку скрипкової школи на Прикарпатті першої третини ХХ століття була поліетнічність. Адже саме у Станіславові та в Коломиї (зрештою, як і у всій Західній Україні) мирно співіснували, співпрацювали і розвивалися австрійські, польські та українські вищі мистецькі навчальні заклади, музичні школи товариств та приватні музично-освітні інституції нижчого рівня, вихованцями яких були представники різних національностей. У такому багатому поліетнічному середовищі скрипкове мистецтво “підживлювалося” міцними традиціями та провідними методиками визнаних у світі авторських і національних педагогічних шкіл, збагачувалося різностильовим концертно-педагогічним репертуаром.

Вагому роль у розвитку професійної музичної освіти та виконавства в регіоні відіграла консерваторія Музично-драматичного товариства імені Станіслава Монюшка, яка розпочала свою освітню діяльність ще з кінця ХІХ століття у Станіславові та мала філію у Коломиї.

Музично-драматичне товариство імені С. Мошюшка в Станіславові було засноване 1-го грудня 1878 року. З 12-го січня 1880 р., створивши музичну школу, товариство розгорнуло широку музичну діяльність. У перші роки існування школи молодь та люди старшого віку могли навчатись у ній хоровому й сольному співу, гри на фортепіано та скрипці [2, с. 11].

На початку ХХ ст., враховуючи значні досягнення школи в справі підготовки музичних кадрів, її було реорганізовано в консерваторію. Крім названих спеціальностей, був створений клас віолончелі. У 1934 р. для скрипалів ввели альтовий клас [8, с. 11]. Консерваторія імені С. Монюшка в Станіславові була польським навчальним закладом, тому серед студентів і викладачів поляки тут становили переважну більшість. Крім них, у консерваторії навчались євреї та українці [1, с. 22]. Станіславівська консерваторія була єдиним у станіславівському воєводстві вищим музичним навчальним закладом [5].

У 1928/1928 н. р. за ініціативою директора Альфреда Стадлера розпочала свою діяльність філія музичної консерваторії імені С. Монюшка в Коломиї, де були відкриті класи сольного співу, фортепіано та скрипки [4].

Про високий рівень підготовки музичних кадрів у консерваторії свідчить той факт, що тут існували камерні ансамблі різних складів, струнний та симфонічний оркестри, оперна трупа, хор. Ці колективи вели активну концертну діяльність як у Львові, так і в інших містах Галичини. Симфонічний оркестр складався з викладачів та учнів консерваторії, аматорів, музикантів колійового духового оркестру. Оркестр неодноразово давав концерти в середніх школах, брав участь у симфонічних вечорах та виставах товариства [9, с. 15-20].

Викладацький склад консерваторії був укомплектований високопрофесійними музикантами. Клас скрипки в консерваторії імені С. Монюшка вели: професор Станіслав Кребс – випускник інституту Капета в Парижі; професор Станіслав Домбровський – випускник консерваторії Польського музичного товариства у Львові; Йозеф Фінкельштейн – колишній вихованець консерваторії в Берліні. Крім цих

скрипалів-педагогів, гри на скрипці навчали також Зофія Мюллер і Максимільян Кребс. У Коломийській філії консерваторії імені С. Монюшка скрипкову гру викладав Станіслав Кребс.

Плідна педагогічно-виховна робота викладачів консерваторії позитивно позначилася на кількості учнів та рівні їх музичної підготовки. Якщо в кінці XIX ст. (1896/1897 н. р.) у скрипкових класах консерваторії навчалось тільки 11 скрипалів [3, с. 77], то в 1929/1930 н. р. їх кількість становила 74 [6, с. 31]. Найбільшого набору учнів керівництво консерваторії досягло в 1932/1933 навчальному році, коли гру на скрипці опанувало 111 вихованців [7, с. 21].

Для активізації навчального процесу дирекція консерваторії давала можливість учням демонструвати свій професійний ріст у різних формах концертних виступів: звітних концертах (“пописах”), ювілейних вечорах, тематичних концертах, великих річних концертах, вечорах камерної та симфонічної музики.

Досить часто в концертах, організованих Музично-драматичним товариством імені С. Монюшка в Станіславові, поряд з учнями місцевої консерваторії виступали вихованці з інших вищих музичних навчальних закладів. Такі виступи давали можливість учням Станіславівської консерваторії об’єктивно оцінювати свій виконавський рівень, порівнюючи його з рівнем гастролуючих музикантів. У той самий час викладачі мали змогу ознайомитись з різноманітними педагогічними напрямами, новими методичними прийомами.

Таким чином, за тривалий період діяльності (1880-1939 рр.) консерваторія імені С. Монюшка в Станіславові підготувала цілу плеяду скрипалів, які активно включилися в музичне життя Галичини, працюючи в оркестрах, музичних школах, учительських семінаріях і навіть у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка. Діяльність

цього навчального закладу сприяла вихованню національних професійних музичних кадрів, урізноманітненню та професіоналізації концертного життя, поширенню кращих творів світового та вітчизняного музичного мистецтва серед широких верств громадськості Східної Галичини.

Окреслений період позначений також удосконаленням форм концертного життя та зростанням його інтенсивності. Так, спостерігається значне збільшення кількості концертів камерної та класичної музики, сольних вечорів, що є свідченням зростання музичного професіоналізму артистів.

Слід зазначити, що становлення скрипкового виконавського мистецтва на Прикарпатті відбувалося під впливом багатьох скрипкових шкіл, оскільки переважна кількість українських скрипалів-професіоналів, що працювали у консерваторії імені С. Монюшка, вивчали чи удосконалювали майстерність скрипкової гри у консерваторіях Варшави, Праги, Відня чи Берліна. Синтез національних виконавських традицій та прогресивних методик європейських скрипкових шкіл призвів до становлення своєрідної регіональної скрипкової школи у регіоні, окремі представники якої здобули визнання як на теренах Східної Галичини, так і далеко за її межами.

Виступаючи з концертними програмами в різноманітних польських і українських імпрезах, вихованці Станіславівської консерваторії імені С. Монюшка зробили вагомий внесок у становлення музичної культури краю. Популяризуючи скрипкову музику, вони тим самим сприяли процесу становлення української скрипкової школи в Галичині.

Список використаних джерел

1. Листи обліку польських музично-драматичних гуртків. ДАІФО, ф. 2, оп. 3, спр. 983, арк. 22.
2. Справа про зміни статуту та діяльність польського музичного товариства ім. С. Монюшка в Станіславові. ЦДІАЛ України, ф. 146, оп. 25, спр. 84, арк. 11.

3. Справа про зміни статуту та діяльність польського музичного товариства ім. С. Монюшка в Станіславові. ЦДІАЛ України, ф. 146, оп. 25, спр. 84, арк. 77.

4. Doroczne koncert uczniow Konserwatorium. *Kurjer Stanislawowski*. Stanislawów, 1928. № 416.

5. *Kurjer Stanislawowski*. Stanislawów, 1935. № 987.

6. Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa «Teatr im. Moniuszki», towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanislawowie. Rok. 1929/1930. Stanislawów, 1930. S. 31.

7. Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa «Teatr im. Moniuszki», towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanislawowie. Rok. 1932/1933. Stanislawów, 1933. S. 21.

8. Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa «Teatr im. Moniuszki», towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanislawowie. Rok. 1933/1934. Stanislawów, 1934. S. 11.

9. Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa «Teatr im. Moniuszki», towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanislawowie. Rok. 1935/1936. Stanislawów, 1936. S. 15-20.

Вязовченко О.О.,

студентка II курсу ОР Магістр спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»

Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

Науковий керівник: Попенюк Ю.А.,
кандидат мистецтвознавства, доцент

ТВОРЧЕ БАЧЕННЯ СОНІ ДЕЛОНЕ І ЇЇ НЕВІД'ЄМНИЙ ВКЛАД У СВІТОВЕ МИСТЕЦТВО

Соня Делоне залишила невід'ємний слід у світовій історії мистецтва та моди. Вона була справжньою піонеркою інтердисциплінарного мистецтва, поєднуючи малювання, дизайн і текстиль. Її стилістичні рішення продовжують впливати на сучасні художні течії і робити її однією з визначних фігур світового мистецтва ХХ століття. Загалом творчість Соні Делоне досліджували та вивчали багато визначних мистецтвознавців, кураторів та істориків мистецтва, що вказує на прикуте зацікавлення даною особою.

Творчий шлях Соні Делоне — це захоплива історія розвитку художниці, яка завоювала визнання в мистецькому світі. Соня Делоне народилася в невеликому містечку, де її пристрась до мистецтва

розцвіла ще в дитинстві. Вона почала малювати в ранньому віці та виявила винятковий талант.

Після закінчення школи, Соня вступила до мистецької академії, де вивчала живопис та графіку. Це дало їй основні навички та знання, необхідні для подальшого розвитку.

Під час навчання у академії, Соня почала розвивати свій власний стиль, який об'єднував в собі елементи імпресіонізму та абстракціонізму. Вона почала експериментувати з кольорами, формами та текстурами. Відвідавши Париж, Соня здобула незрівняне натхнення від багатства мистецьких традицій та культурного спадку цього міста. Ця подорож суттєво вплинула на її творчість.

Роботи Соні Делоне стали виставлятися на виставках у різних країнах, отримуючи позитивні відгуки від мистецьких критиків і колекціонерів. Її картини відзначаються виразністю і глибиною емоцій. Творчий стиль Соні постійно змінювався і розвивався, відображаючи її особистий розвиток та нові ідеї. Її роботи відомі світлими кольорами, виразними контурами і глибоким психологічним підтекстом.

Таким чином, творчий шлях Соні Делоне є прикладом того, як талант, освіта, натхнення та постійний розвиток можуть привести до успіху в мистецтві. Вона стала визнаним художником зі своїм унікальним стилем і виразними творами, які залишають свій слід у світі мистецтва.

Соня Делоне використовувала свої творчі здібності в різних сферах: писала картини, була модельєром, створювала театральні костюми, ткала килими, ілюструвала книги, працювала в сфері ар-деко і навіть тюнігувала автомобілі. Саме вона разом з чоловіком стала засновницею нового напрямку в живопису - орфізму. Визнання її таланту полягало в тому, що вона була єдиною жінкою, яка отримала прижиттєву персональну виставку в головній французькій галереї –

Луврі у 1964 році, на якій було представлено 117 робіт художниці [4], а також а в 1975 році була нагороджена Орденом Почесного легіону.

Проводячи багато часу в художніх галереях, Соня перебувала в тісному контакті з яскравими представниками живописного мистецтва того періоду, багато чого малювала сама. Її роботи увійшли до виставки паризької галереї «Нотр-Дам Шамп». У колі живописців вона знайшла свого чоловіка. Ним став видатний німецький колекціонер, галерист і критик Вільгельм Уде. Однак цей шлюб виявився недовгим. Дуже скоро молода жінка познайомилася з Робертом. Делоне, молодий художник-абстракціоніст. Через деякий час вона розлучилася з Уде і вийшла заміж за Делоне, взявши його прізвище і зберегла його все життя.

Творчі уподобання молодих художників дивним чином збігалися, прекрасно доповнюючи один одного. Сама художниця стверджувала про взаємний вплив подружжя на мистецький розвиток, що творчість чоловіка дала їй форму, а вона дала йому колір. Під впливом мистецької особистості чоловіка Соня відійшла від образності і натуралізму, стала більше займатися абстрактними композиціями геометричного плану і розкладанням кольору. У своїх роботах вона переплітала геометричні фігури з різною колірною тональністю, створюючи яскраві динамічні композиції, повні енергійного руху. Її чоловік Роберт також приніс в свою роботу щось нове, додавши їй світла і яскравості. У 1913 році їх роботи були офіційно визнані новим напрямком в живопису під назвою орфізм, оскільки цей стиль порівнювали з давньогрецькою музикою Орфея. Делоне називав свої композиції «симультанними», тобто заснованими на одночасному контрасті відтінків (спочатку малося на увазі одночасна робота фарбами з поетичними текстами прямо на полотні або папері) [1].

Енергійна художниця буквально фонтанувала ідеями. Отже, наступним її захопленням стало створення малюнків на тканині.

Першим досвідом в цій сфері стала ковдра, зшита своїми руками з різнокольорових нашивок для сина. У ньому жінка склала воєдино абстрактні візерунки, які сама назвала симуляційними контрастами. Згодом вона стала використовувати цю знахідку в дизайні одягу, виконаної в стилі ар-деко.

Симультанізм (з латинської означає «разом» або «одночасно») полягав в тому, що коли один малюнок або елемент, розміщений біля іншого, впливав на обидва одночасно, тобто при співставленні кольорових плям - виникав ефект руху, взаємопроникнення предметів один у інший, через гру кольору та світла. Саме подружжя Делоне пояснювало симультанізм як зображення руху кольору у світлі [2].

Коли почалася Перша світова війна, подружжя Делоне евакуювалося до Іспанії, де і зустріли Сергія Дягілева. Співпраця з ним принесло Соні замовлення, відкривши нову сферу діяльності. Вона почала створювати ескізи декорацій і костюмів для театральних постановок Дягілева. У Мадриді Соня відкрила свій перший будинок моди "Casa Sonia". Цей досвід не був марним. У 1920 році, повертаючись з евакуації в Париж, художниця відкрила ще один подібний заклад - Будинок моди «Делоне» [4].

Надалі слава про Соню Делоне тільки росла. Вона ставала учасницею різних міжнародних виставок, співпрацювала з видатними майстрами живопису, сама стала найбільшим майстром стилю ар-деко, працюючи з керамікою, живописом і скульптурою. Крім того, її висновки широко використовувалися в дизайні і рекламі.

Однією з найвизначніших особливостей її стилю є використання світлих та глибоких тонів зеленого, жовтого, блакитного, фіолетового, які відображають природу зі своєю красою та містичністю. Кожен колір у творчості Соні Делоне відіграє важливу роль, має свою семантику та сприймається з певним емоційним забарвленням. Ще одна характерна

риса її творчості - це використання незвичайних композиційних рішень. Вона часто використовувала нестандартні ракурси та перспективи, що дозволяло розглядати образ з різних точок зору, а також використовувала незвичайні рамки, що надавало її творінням додаткової експресивності та оригінальності.

Не дивно, що заслуги художниці були гідно оцінені сучасниками. Соня Делоне стала першою і єдиною жінкою-художницею, яка отримала персональну прижиттєву виставку в Луврі. Художниця була надзвичайно живою, демократичною, цікавою співрозмовницею, наставницею молоді. Вона також була кавалеркою Мистецтв та Літератури. Померла Соня Делоне у віці 94 років у Парижі [3].

У 1985 році в Музеї сучасного мистецтва в Парижі пройшла виставка, присвячена 100-річчю від дня народження Соні Делоне. Роботи художника високо оцінені любителями мистецтва і колекціонерами - в 2002 році картина Соні Делоне-Терк «Ринок в Мінью» була продана за 4,5 мільйона євро, що більш ніж в п'ять разів перевищує оцінку каталогу.

На жаль, робіт Соні Делоне не залишилось в Україні, де вона народилася, хоча її ім'я стоїть одним із перших серед художників світового авангарду. Проте вона ніколи не забувала Батьківщини. «Яскраві фарби я люблю, — писала Делоне в книзі спогадів із символічною назвою „Ми йдемо до сонця“. — Це фарби мого дитинства, фарби України» [2]. Заснувавши мистецький напрямок, Соня Делоне пояснювала свою творчість (чоловік був більше практиком). Вона неодноразово підкреслювала, що створити образи симультанізму їй дозволили враження від української культури, яскравих українських весіль. Після її смерті польські газети писали: померла видатна українка Соня Делоне. На її українськості наголошували й французи, і лише українці нічого не знали про мисткиню-новаторку.

Дане дослідження було створене для того щоб відкрити широкій масі Соню Делоне, оскільки дана художниця володіла неповторним стилем та відчуттям чистого кольору, вона назавжди вписала своє ім'я в історію мистецтва двадцятого століття. Поєднання соковитих барв є невідмінною складовою її стилю симунталізм, який був використаний не лише у живописі, а і в текстилі, що відкриває глядачеві практичність застосування мистецтва.

Список використаних джерел

1. «Вся Одеса: Адресна та довідкова книга м. Одеси на 1904 – 1905 роки». / Вид. та ред. Л. А. Лисянського. Одеса: Рік вид. 1-й. 1904. URL: <http://kraeved.od.ua/book/bookvo.php>
2. Делоне Соня Єліївна. «Універсальний словник-енциклопедія» - 4-ті вигляд. - К.: Тека, 2006. URL: https://slovyk.me/dict/use/Делоне_Соня_Єліївна
3. Євген Деменок «Соня Делоне повертається до Одеси». Альманах «Дерибасівська-Рішшельєвська», № 44, 2011.
4. Анатолій Білогірський. «МОНПАРНАСЬКИЙ ЕКСПРЕС: сімейні коментарі до біографії СОНІ ДЕЛОНЕ-ТЕРК». URL: <http://aej.org.ua/History/533.html>

Гнатюк М. В.,

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри методики викладання
образотворчого і декоративно-прикладного
мистецтва та дизайну Прикарпатського
національного університету
імені Василя Стефаника

АКУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛІВ

ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Давно відомо що мистецтво відіграє важливу роль у навчанні, вихованні і розвитку дітей. З метою опанування дисципліною у школах передбачені відповідні уроки образотворчого мистецтва і художньої культури. Проте, як підкреслює О. Кайдановська, нинішній статус цих дисциплін доволі проблемний. Подолати прогалини у навчанні мистецтва намагаються у різних позашкільних закладах: спеціальних школах, гуртках, студіях і сучасні дослідження підтверджують правильність такого підходу. Важливою на її думку є пропедевтична

підготовка майбутніх фахівців, яка у школах Європи, Росії, займає чільне місце. На підготовчих курсах навчальних закладів викладають не тільки дисципліни що виносяться на вступний екзамен, зокрема рисунок, але й історію мистецтва та культури, вступ до професії та ін., які орієнтують майбутніх студентів у загально-світових, культурних процесах [2, с. 101-102, 104].

Актуальною проблемою нині залишається розвиток педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін, який зумовлений особистими творчими здібностями і навчанням за фахом. Професійний митець, який викладає мистецтво у навчальному закладі має усвідомити, що кінцевим результатом його діяльності є не стільки мистецькі об'єкти, чи власна художня майстерність, як його моральні (загальнокультурні), особисті і професійні якості [3, с. 309]. Традиційне (емпіричне) освоєння художньо-педагогічної діяльності не забезпечує такого усвідомлення. Воно перш за все зосереджує увагу на методиках викладання окремих спеціалізацій мистецької освіти, засвоєнні знань з дисципліни, а не принципах гуманізації вищої освіти. Ще в кінці XIX – початку XX ст., як зазначає Лебідь І., ціннісні орієнтації в освіті набули утилітарно-прагматичної спрямованості, за якої основним критерієм виступає її корисність [2, с. 196].

У спеціальних навчальних закладах (художніх школах, коледжах, академіях) навчальними планами передбачено вивчення певних курсів з рисунку, живопису, скульптури, історії мистецтв, композиції. Студенти ж педагогічного факультету, навпаки, вивчають тільки загальні відомості з образотворчого мистецтва і методики викладання, що значно обмежує їхні можливості. Тож образотворчому мистецтву й художній праці у навчальних закладах нині здебільшого не надають належного ваги, про що свідчить необґрунтоване скорочення годин, не достатнє матеріально-технічне забезпечення дисципліни. Серед педагогів ще й

нині поширена хибна думка, що викладати образотворче мистецтво можна і без спеціальної освіти.

У час комп'ютерних технологій важливо уникати підміни понять, привчати дітей до довготривалого навчального процесу, зосередження уваги на явищах, фактах, предметах, набуття практичного досвіду, а не «на раптовому підсвідомому прозрінні». Особистий приклад художника-педагога, його здатність здійснювати естетичне виховання, впливати на творчий розвиток дитини значно підвищує роль і значення художньої освіти. Водночас поряд з свідомим навчанням образотворчої грамоти необхідно зберігати і використовувати безпосередність дитячого сприйняття. Навчаючи основ образотворчої грамоти ми розкриваємо дітям шлях у мистецтві. Ці знання, вміння і навички допоможуть розуміти мистецтво і використовувати у будь-яких інших галузях трудової діяльності.

«Сучасна система освіти, як відзначає О. Кайдановська – переживає період зміни своїх філософських основ, стратегічних напрямів, загальних цільових орієнтирів, методів і засобів їх реалізації. Необхідність змін зумовлена стрімким розвитком суспільства, упровадженням в освітній процес інноваційних технологій, переходом до професійної школи, побудованої на компетентнісній основі. Це вимагає переосмислення відносин між викладачем і студентами, до змін структури й змісту освітніх процесів на всіх рівнях» [1, с. 24].

Діти молодшого віку виявляють творчу активність, виконують значну кількість оригінальних, безпосередніх малюнків, але з часом їх запал до творчості згасає, оскільки бракує знань та умінь. Праця педагога-художника не терпить застиглих догм і формалізму. Від педагога вимагається живого, емоційного спілкування, постійного пошуку різноманітних форм і методів, неповторних рішень не тільки для учнів, але й для самого себе. Викладання образотворчого мистецтва

вимагає не тільки правильного навчання основ образотворчої грамоти: користуватися олівцем, пензлем, але й, що важливо, інтуїтивно відчувати і переживати сам процес творчості. Вчитель звертає увагу на асоціативний вплив колірних поєднань, побудову гармонійних співвідношень форм з метою зацікавлення та отримання задоволення від роботи. Мистецтво стає зрозумілим тому, хто наполегливо працює.

Діти молодшого віку залюбки беруться за олівець, фарби, пластилін, вони охоче танцюють, співають. Відчуваючи потребу у навчанні і вдосконаленні своїх навиків та умінь вони звертаються по допомогу до вчителя. І якщо поряд не буде досвідченого педагога-художника їхня зацікавленість швидко згасає і втрачається інтерес до такого важливого і необхідного заняття.

У ранній період життя молоді людини важливо надавати кваліфіковані поради з багатогранних питань, які стосуються загального розвитку. Особливу увагу необхідно звернути на учнів старших класів, які вже володіють певними знаннями і навиками, достатньо сміливо можуть оцінювати твори мистецтва.

Образотворче мистецтво виконує ряд важливих функцій (науково-пізнавальну, навчальну, виховну та ін.) і виступає засобом комунікації як між окремими людьми так і цілими народами. Вміння бачити форму, колір, чути мелодію, звуки і відчувати гармонію та її закономірності в природі, архітектурі дано не кожному від народження. Проте значною мірою їх можна розвинути в процесі навчання і розвитку. Ці властиві художникам вміння потрібні кожному хто прагне духовного росту та успіху в майбутньому. Визначні фізики, математики користуються естетичні критерії при обговоренні своїх формул. Їх проймає почуття насолоди від винайдених рішень. А створена композитором чи архітектором гармонія є наслідком творчого натхнення, що перетворює буденну працю на джерело радості.

Професійна діяльність педагога направлена на комплексне вирішення системи взаємопов'язаних компонентів освітнього процесу, оволодіння теоретичними знаннями в тій чи іншій галузі, використання знань з психології, педагогіки в процесі спілкування. Важливими є вміння не тільки вербально обмінюватися інформацією, але й через виконавську майстерність, мовою засобів певної галузі демонструвати приклади виконання завдань. Для цього необхідне постійне вправління, творче ставлення до роботи і самоосвіта. Водночас, не вирішеною залишається проблема підготовки фахівців з образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, дизайну для дошкільних навчальних закладів і початкової школи, де відбувається формування творчої уяви, фантазії і розвиток інших важливих здібностей дітей. Застаріла художня освіта, обмежена методологічними заборонами і догмами, як важка спадщина минулого, нині ще культивується у різних формах.

Список використаних джерел:

1. Кайдановська О. Образотворча підготовка архітекторів у вищому навчальному закладі / Монографія. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2013. 368 с.
2. Лебідь І. В. Аксиологічна проблематика в педагогіці : зб. наук. Праць Уманського ДПУ. Ч. II. К., 2005. С. 195-202.
3. Розвиток педагогічної майстерності викладача вищого навчального закладу непедагогічного профілю в умовах інформаційно-технологічного суспільства: колективна монографія / [Зязюн І. А., Лавріненко О. А., Солдатенко М. М., Пилипчук В. В., Боровік О. М., Семенов О. М., Грищенко О. А., Лещенко М. П., Орлов В. Ф., Іванова Т. В., Тринус О. В., Падалка О. С.] / за ред. академіка І. А. Зязюна, К.: Педагогічна думка, 2012. 390 с.

Годенко-Наконечна О.П.,
кандидат мистецтвознавства, професор
Національного технічного університету
«Дніпровська політехніка»

МЕХАНІЗМИ ЗАХИСТУ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ ВІД ВАНДАЛІЗМУ АГРЕСОРА

Людство здавна, починаючи з епохи Давнього Риму, замислювалось над тим, як захистити свої надбання від зазіхань нападника, і формувало правові механізми, які завжди відображували рівень правової культури певного часу. У сучасному міжнародному праві у сфері захисту культурних цінностей напрацьовано комплекс законодавчих актів, які, постійно вдосконалюючись, між тим, залишаються, на думку правників, далекими від довершеності. Перед сучасною Україною у період російської агресії постали нові виклики, загострилися питання охорони культурних пам'яток, застосування правових норм у справі повернення вивезеного та відшкодування нанесених збитків з боку країни-окупанта: Чи може міжнародне право стати на заваді агресії країни-терориста? Чи може страх покарання за злочини стримати в окупантів пробуджені війною інстинкти руйнації та насилля? Чи може війна йти за прописаними нормами та правилами?

В усі часи російська імперія, згодом російська радянська республіка та російська федерація сприймала Україну як частку своєї території та своєї історії; користуючись «правом сильного», самовільно розпоряджалась долею її культурного надбання. Цьому існує безліч прикладів, починаючи від фактів переміщення до російських музеїв культурних раритетів України (від козацьких клейнодів, що потрапили в «золотую кладовую» Ермітажа після ліквідації Запорозької Січі, археологічних знахідок, зокрема скіфського золота з курганів Чортомлик, Солоха, Куль-Оба та ін.), до повального обкрадання України в період сталінського тоталітарного режиму: вивезення коштовностей,

іконостасів, давньоруських мозаїк, живописних полотен тощо задля продажу на міжнародних аукціонах з метою забезпечення «індустріалізації» та поповнення власних музеїв. Коли при розпаді СРСР постало питання перерозподілу радянського спадку, зокрема й культурного, зосередженого переважно в Москві й Петербурзі, то і російська влада, і «російська інтелігенція» противились поверненню національних культурних цінностей їх власникам, колишнім республікам, волаючи про те, як же можна ділити культуру? – вона ж «неподільна», а отже, вважає, «російська».

Велике значення для актуалізації питання «війна і культура» мав свого часу т. зв. «Пакт Реріха» («Пакт з охорони історичних пам'яток і культурних цінностей під час збройних конфліктів» 1929 року), що виник за ініціативи художника Миколи Реріха як реакція на руйнування пам'яток під час Першої світової війни. Пакт більшою мірою став віхою в розвитку культури, ніж суто права (хоча частково ввійшов до Вашингтонського Міжамериканського договору про захист пам'яток 1935 року [1, с. 41]. Він так і не став дієвим інструментом у запобіганні руйнації культурних пам'яток під час Другої світової війни.

Наступним міжнародним документом стала Гаазька Конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту від 1954 року та два Протоколи до неї (1954 та 1999 років) [3; 4]. У Конвенції було розширено характеристику збройного конфлікту: це і стан війни, яку не було оголошено, і будь-який локальний конфлікт, громадянська війна чи антитерористична операція, ситуація часткової або повної окупації. Йдеться там і про міри запобігання втрат, зокрема, у ст. 5 зазначено, що «держава-окупант застосовує, наскільки це можливо, найбільш необхідні міри з охорони культурних цінностей»; у ст. 7 мовиться про обов'язок сторін «виховувати ще в мирний час особистий склад своїх збройних сил у дусі поваги культури і культурних цінностей

усіх народів» [4]. У Другому протоколі Конвенції розширені та уточнені деякі положення, зокрема, йдеться про умови настання індивідуальної кримінальної відповідальності (гл. 4), про те, що жодне положення Протоколу, «що стосується індивідуальної кримінальної відповідальності, не впливає на відповідальність держав... на зобов'язання стосовно відшкодування» (гл. 8, ст. 38) [3]. Зазначимо, що Другий протокол Росія так і не ратифікувала, а Україна зволікала з його підписанням до 2020 року [6]. Крім названої Конвенції, існують ще декілька міжнародних правових документів, на які можна спиратися при вирішенні питання охорони культурного надбання, зокрема, Протоколи до Женевської конвенції 1949 року, де зобов'язання захисту культурних цінностей покладені саме на нападника, а не на атаковану сторону. Як свідчить практика, жоден правовий документ не може зупинити агресора, примусити окупанта «виховувати повагу культури», якщо тільки він сам не проявить власну волю, правову обізнаність, більше того – прагнення дотримуватися правових норм.

В Україні фіксують сотні злочинних дій з боку російського тоталітаризму, починаючи з 2014 р., на території Луганської та Донецької областей, Криму, в усіх регіонах України, окупованих та тих, куди дістають ворожі ракети. За статистикою станом на грудень 2022 року «понад 550 різних пам'яток та об'єктів культури були зруйновані внаслідок повномасштабного військового вторгнення росії на територію вільної України» (URL: <https://uaculture.org/culture-loss/>). Серед найгучніших випадків: перевезення картин Івана Айвазовського з Феодосійської національної картинної галереї до Москви в 2016 році; незаконна «реставрація» ханського палацу в Бахчисараї в період російської окупації Криму; пошкодження більшої частини розписів у Домі-музеї народної художниці Поліни Райко в Олешках Херсонської області в результаті злочинного підриву російськими військами

Каховської ГЕС; викрадення численних творів з Херсонського художнього музею ім. О. Шовкуненка та багато іншого. Агресивні дії в сучасній війні не отримали з боку країни-окупанта жодного засудження. Це суголосно історичним фактам з періоду боротьби «влади совєтов» проти Української народної республіки: командувач більшовицькими військами Муравйов після штурму Києва в січні 1918 р. хвалився, що «Ми йдемо з вогнем і мечем, встановлюємо Радянську владу... Я зайняв місто, бив по палацах і церквах, по попах і ченцях, нікому не давав пощади!» [5, с. 18].

Оглядаючи історію стосунків України та росії, складається враження стійкої традиції зневаги та ненависті останньої до всього українського; упертого виправдання незаконно привласненого тезою, що все це «наше», «спільне»; посилення пропаганди насилля й ненависті. Отже йдеться про сучасні прояви правового нігілізму, «варварства» і вандалізму. Окреме питання – як таке могло статися в країні начебто «великої культури» і що розуміти під словом «велика»? Можливо, відповідь криється у роздумах українського філософа права Богдана Кістяківського: «у російській державі в ідейному розвитку інтелігенції не брала участь жодна правова ідея, у літературі не було жодного трактату, жодного етюду про право, які би мали суспільне значення» [Цит. за: 2, с. 11].

Задля пред'явлення країні-агресору вимог щодо повернення вивезеного з країни або відшкодування збитків за знищенні культурні цінності, Україна має спиратися на існуючі реєстри пам'яток, які ще з радянського минулого були розрізненими й недосконалими, потребували уніфікації. Тож у 1980-х роках був започаткований проєкт укладання єдиного Державного реєстру нерухомих пам'яток України та збір матеріалів для нього в 28-томному енциклопедичному виданні «Зводу пам'яток історії та культури України» (та їх оцифрування) [5, с.

5]. На жаль, в Україні завжди бракувало фінансування на культурні потреби, тож запланована робота далека до її завершення. У багатьох музеях України станом на сьогодні залишаються неповними каталоги об'єктів зберігання, відсутні їх електронна та фотофіксація. Згадаємо, що саме з цієї причини Україна нерідко не може надати докази приналежності виявлених у закордонних збірках творів мистецтва, вивезених ще під час Другої світової війни.

Як висновок зазначимо, що проблема захисту культурних цінностей під час агресії та воєнних дій є багатовимірною. Питання захисту культурних цінностей не можливо вирішити лише в площині права – міжнародного та національного. Застосування правових норм – це лише один із напрямків дієвої охорони пам'яток. Ефективність механізмів захисту духовних та матеріальних скарбів людства – це посилення правового виховання й підвищення рівня правової свідомості, розвиток економіки, культури в цілому та правової культури зокрема. Запорукою успіху таких процесів є демократизація суспільств, руйнація тоталітарних режимів, які є джерелом морального занепаду, атрофованої правосвідомості та вандалізму.

Список використаних джерел

1. Акуленко В.І. Міжнародне право охорони культурних цінностей та його імплементація у внутрішньому праві України. Київ: ЮСТІНІАН, 2013. 608 с.
2. Годенко-Наконечна О. П. Право як форма культури. Законодавство України у сфері культури: навч. посібник. Дніпро: НТУ «ДП», 2021. 44 с.
3. Другий протокол до Гаазької Конвенції про захист культурних цінностей у випадку Збройного Конфлікту 1954 року, Гаага 26 березня 1999 року. URL: <https://ips.ligazakon.net/document/MU99311?an=224> (дата звернення 30.09.2023).
4. Конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту від 14 травня 1954 року. URL: <https://ips.ligazakon.net/document/mu54k01u?an=&ed=&dtm=&le=> (дата звернення 30.09.2023).
5. Кот С. І. (відп. ред.), Денисенко Г. Г., Івакін Г. Ю. та ін. Культурна спадщина в контексті «Зводу пам'яток історії та культури України». К.: Інститут історії України, 2015. 486 с.
6. Матеріали: Законодавство / Культурна спадщина. Кримський інститут Стратегічних Досліджень. URL: <https://ciss.org.ua/ua/zakonodavstvo.html> (дата звернення 30.09.2023).

Гундер Л.В.,
заслужена артистка України,
доцент Пряшівського університету
в Пряшеві (Словаччина)

**ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ СЛОВА І МУЗИКИ
У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ МІЛАНА НОВАКА «МРІЯ»**

Мистецтво є найвищою формою відображення дійсності в індивідуальному самовираженні людини. Лише воно здатне репрезентувати творче виявлення своїм особливим специфічним художнім способом. Засоби вираження, які митець обирає відповідно до своєї спрямованості (музики, живопису, театру, танцю), створюються шляхом взаємного симбіозу, нових мистецьких практик або ж інтеграції сучасних аудіовізуальних можливостей нових технологій. Одна тільки музика є видом мистецтва, що володіє специфічними виразовими засобами- мелодією, метро-ритмом, гармонією, тембром, динамікою та агогікою, існуючи в просторі й часі. Музика - це єдність у повній розмаїтості за своїм походженням, змістом, функціями, тематикою, виявом майстерності та специфічною аудиторією.

В контексті аналізу творів вокально-інструментального жанру питання взаємопроникнення слова і музики є основоположним. Це особливе поєднання пронизує всю історичну і сучасну історію розвитку музики. Слово як основа літературно-драматичного мистецтва у взаємодії з музикою створює окремий вид художнього виявлення. В зв'язку з педагогічною та науковою спрямованістю статті предметом даного авторського зацікавлення є камерна вокальна музика, конкретно, пісня, яка інтегрує у свій зміст слово.

Людський голос є основним виконавським інструментом вокальної музики, в процесі розвитку якої склалася певна класифікація вокальної музики, де вимежовуємо, власне, сольний спів. В сольній пісні як в окремому жанровому різновиді вокальної музики, музичний зміст

доповнюється словом, що несе в собі музичну думку, програму, в тому числі й описи природи чи людських долі. У симбіозі з музикою слово є виразником художньої ідеї композитора, фундаментом єдності змісту і форми. Композитор, формуючи сюжетну лінію, або асоціативно висловлюючи поетичний текст, надає співаному слову можливість якомога глибше сприяти емоційному переживанню твору слухачем.

Музичний розвиток кінця 20-початку 21 століття розширив амплітуду можливостей використання музичних засобів. Схеми додекафонії, багаточисельність серійних технік, які відобразилося в тональних і політональних системах, вплинули на розвиток музики загалом, зокрема й на вокально-інструментальні її види [4]. В конкретних музичних формах, у пісенних композиціях відчувається безпосередній вплив слова на мелодичну побудову. Це взаємопроникнення підпорядковане метричному імпульсу слова, що впливає на розвиток мелодичної лінії. Власне, метрична організація тексту визначає межу взаємонапруги між словом з багатьма можливими варіантами його музичного втілення.

На думку дослідниці О. Галузевської, творча взаємодія поета і композитора відбувається на трьох рівнях, які вона визначає як протилежну інтонаційну, контржанрову, контрпоняттєву сферу. Поняття протилежної інтонаційності дослідниця інтерпретує як «музичне втілення певних елементів мовного змісту, переосмислення ритміко-фонічного аспекту вірша в його вокалізації», а протилежну концептуальну сферу - як «комплекс контраінтонацій (взаємопротилежностей) даного твору або групи творів певного композитора, пов'язаних з поетичними текстами одного поета» [1].

Камерно-вокальна творчість видатного словацького композитора-сучасника Мілана Новака споріднена з академічним мистецтвом, орієнтована на академічний тип вокалу. У творчому доробку Мілана

Новака є чимало творів на слова поетів Мілана Ферка, Любомира Фельдека, Яна Штрассера, та поетичні рядки молодого поетеси Марії Будзакової вразили його композиторську душу і надихнули на створення нового твору. У 2013 році митцем був створений вокальний цикл «Мрія» – чотири пісні для сопрано та фортепіано на слова М. Будзакової. В одному з інтерв'ю композитор Мілан Новак сказав про власний твір: «<...> Мене зачарувала ніжна поетика віршів молодого, талановитого дівчини Марії Будзакової, студентки консерваторії в Кошице, і тому я спробував одягнути її вірші в належне музичне вбрання. Так з'явилися чотири ніжні музичні акварелі «Мрія». Це має стати маленькою оазою ніжної поезії в цьому метушливому, божевільному столітті» [3].

Варто зазначити, що пісенний цикл «Мрія» для сопрано в супроводі фортепіано є сучасним твором, написаний в куплетній формі з рефреном, створеним у камерно-вокальному жанрі. Характерною рисою циклу є деталізація кожного емоційного відтінку, поліфонічне збагачення, барвистість звукової палітри фортепіанної складової твору.

Кожна частина вокального циклу має назву: «Весняний цвіт», «Осінь і Зима», «Пташиний спів», «Безпечність» («Захищеність»). 5 листопада 2013 відбулася презентація твору в місті Кошице (Словацька республіка) у виконанні Буковінської Міхаели (сопрано) та Будзакової Марії (фортепіано, вона ж є й авторкою текстів). Автор цієї статті мала честь співпрацювати з Міланом Новаком і також виконувати цей твір на ювілейному концерті композитора в 2017 році.

Безперечно, кожен твір Мілана Новака віддзеркалює тепло безмежної любові до свого краю, до рідної природи. Композитор надихає свій художній всесвіт глибоко філософським змістом, а тонкий символізм, присутній у творах пізнього періоду творчості ще більше підкреслює ностальгійність, водночас, захоплення красою простих звичних речей. В поетичній структурі п'ятирядкових віршів циклу, де

йде мова про квітку, митець бачить у ній сенс кохання, малого метелика на галявині порівнює з мрією, в лісовій криничці віднаходить скарб молодості, життєву істину. Ці метафори віддзеркалюють вміння автора впізнати в малій краплині роси весь великий всесвіт, захоплюватися красою Божого світу, водночас відчувати скороминущість життя. Філософське сприйняття неминучого відходу з життя через «браму на небеса», межує з палким почуттям любові до всього, чим наповнене це життя.

Окрім суто музикознавчого аналізу циклу, важливо торкнутися двох теоретичних питань, а саме особливостей взаємозв'язку слова і музики у творчому діалозі композитора М. Новака - поетеси М. Будзакової, а також специфіки музичного втілення поетичних текстів. Творчий діалог між поетом і композитором побудований на внутрішньому діалозі і найповніше реалізується у царині взаємодії і протиставлення. Інтонаційна структура поезії під пером композитора перетворюється на вокальну мелодійну лінію. Спільні риси та відмінність між мелодичною лінією та музичною ритмізацією можна порівняти з художнім змістом поетичного висловлювання а відтак визначити міру взаємопроникнення слова та музики. Наприклад:

- «Осінь дарує нам золото свого листя

Як старий, що віддає своїх три волосини

Зима дарує вам срібло своїх сніжинок

Як старий, що віддає своїх три волосини

Він бере нас на руки і тихо відчиняє нам браму на небеса» (Осінь і Зима)

- «Весняна квітка

Несе своє послання в небо

Співаючи з пелюстками інших квітів

Гордо ховає казкову красу

Вона тремтить лише в обіймах мого погляду» (Весняний Цвіт)

- «Аромат свіжого рум'янку здіймається до неба,
Пелюсткова весна шелестить пташиним співом,
Прокинувся теплий промінь усміхненого сонця.
Зараз сидиш на запашній луці
І мрієш свою метеликову мрію» (Пташиний Спів)

- «Посеред лісу є криниця
Непомітна, чиста, всередині тиха
Коли джерело тієї води огорне твої долоні і ніжно пеститиме тебе
Душа твоя розквітає і з джерела виринають
Роки золоті» (Безпечність)

Поезія циклу створена у формі п'ятирядкового японського вірша – сенкану (або «танка») простого по формі і загадкового за змістом, що допомагає узагальнити інформацію, сформулювати і дати зрозуміти складні речі у доступній формі. У цій простоті ховається сильний мотиваційний покликання до творчої рефлексії.

Музика фортепіанної партії з першого погляду, повністю підпорядкована поетичній інтонації слова, але далі помічаємо – саме музика допомагає поезії постійно плинути в часі, не залишатися статичною. Багатогранність музичної ладової палітри поєднує різні типи пентатоніки і саме вона додає характер акварельності, легкості, прозорості звучання. Фортепіанна фактура викликає враження самодостатнього твору, який може існувати без вокальної лінії. Від піаніста, ясна річ, вимагається флексибільність творчої уяви, тонке відчуття поезії слова, вміння тонкого нюансування і відтворення різнобарв'я звукової палітри. Обов'язковою умовою успішного виконання твору обидвома виконавцями є відчуття тандему-злагодженості в спільному музикуванні, взаєморозуміння в прочитанні музичного твору і погодження спільної для обох інтерпретації.

Завдяки геніальній творчій інтуїції композитора, його спонтанній рефлексії на поетичне слово, цикл «Мрія» є взірцем абсолютного взаємопроникнення і взаємозбагачення поетичного тексту і музики. Концепцією твору є ідея добра, світла і любові, що була актуальною завжди, а особливо нині, в час глобалізації воєн на світі, для концентрації всіх можливих духовних сил на боротьбу з віссю зла. Таким чином, вокальний цикл композитора Мілана Новака і поетеси Марії Будзакової «Мрія» для голосу і фортепіано - це чудовий зразок словацької камерної вокальної лірики і цінне надбання для європейської музичної культури загалом.

Список використаних джерел

1. Галузевська О. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2006. 177 с.
2. Dohnalová L. Milan Novák. In: 100 slovenských skladateľov. Ed. Marián Jurík, Peter Zagar. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998, s. 213.
3. Hudobné centrum. O slovenskej hudbe. Milan Novák. URL: <https://hc.sk/o-slovenskej-hudbe/osobnost-detail/552-novak-milan>
4. Medňanská I. Pramene slovenskej hudby VIII Slovenská hudba a literatúra v rôznych perspektívach. Zborník z 8. konferencie hudobných knihovníkov, archivárov a dokumentaristov, zostavili: Magdaléna Stýblová, Anna Žilková, Slovenská národná skupina IAML a Hudobné centrum, Bratislava. 2019. ISBN 978-80-972230-4-5

Ду Бохао

аспірант кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ КВАРТЕТУ САКСОФОНІВ ДНІПРОВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ДУХОВОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ XX– ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

Квартет є одним із найпоширеніших видів ансамблевого виконавства в саксофонному мистецтві. Засновані М. Мюлем Квартет

саксофонів Республіканської гвардії та згодом Паризький квартет саксофонів слугували для поширення цього виду ансамблю у Франції та ширше, світовій музичній культурі загалом. В Україні поступ саксофонного квартетного виконавства пов'язаний з ім'ям відомого виконавця, педагога, професора НМАУ імені П. І. Чайковського Юрія Василевича, який у 1985 р. створив колектив при Спілці композиторів України. Київський квартет саксофонів гастролював у багатьох країнах світу, з великим успіхом виступав в Західній Європі, США, Греції, Канаді, Японії та Гонконзі. В жовтні 2003 р. колектив отримав підпорядкування Національної філармонії України. Саме активна діяльність Київського квартету саксофонів слугувала поширенню по всій Україні цього виду ансамблю. Так, зокрема у Дніпровській академії музики успішно функціонує квартет саксофонів, діяльність якого потребує окремого дослідження.

Квартет саксофонів сформувався у Дніпропетровському музичному училищі ім. М. Глінки у 1990-х роках. Упродовж певного періоду часу склад ансамблю розширювався до квінтету, який забезпечували студенти та випускники класу Ігоря Олеговича Грузина. Квартет та квінтет саксофоністів неодноразово ставав лауреатом всеукраїнських конкурсів, інтерпретував твори зарубіжних та українських авторів. Так, у 2014 р. квартет у складі: Лебедь Володимир (сопрано-саксофон), Анна Прохоренко (альт-саксофон), Гельд Артур (тенор-саксофон) та Ігор Грузин (баритон-саксофон) разом із хором Дніпровської академії музики (на той час роки Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки) вперше в Україні виконали твір Гія Канчеллі «Амао омі» («Війна немає сенсу») для змішаного хору та чотирьох саксофонів. Інтерпретація цієї композиції відбулась у лютому 2014 р., якраз у ті дні, коли розпочалась окупація російською федерацією пів-острову Крим [1].

У 2016 р. квартет саксофоністів у складі: Анна Прохоренко (сопрано-саксофон), Валерія Кібець (альт-саксофон), Ярослав Печений (тенор-саксофон) Віктор Гаврильченко (баритон-саксофон) взяли участь у Міжнародному фестивалі музичного мистецтва «Музика без меж» та виконали у супроводі духового оркестру академії твір «Spotlights» Томаса Досса.

Упродовж 2010–2011 рр. ансамбль, до якого входили випускники та викладачі Дніпровської академії музики, працював на базі Дніпровської обласної філармонії ім. Л. Когана. Тоді в його складі були Денис Черкасов (сопрано-саксофон), Володимир Лебедь (альт-саксофон), Сергій Банченко (тенор-саксофон), Данило Вінаріков (баритон-саксофон).

Сьогодні у склад квартету саксофоністів Дніпровської академії музики входять Анастасія Ляшко (сопрано-саксофон), Андрій Гаман (альт-саксофон), Іван Літвінов (тенор-саксофон), Михайло Свиначенко (баритон-саксофон), які є артистами Дніпровського будинку органної та камерної музики.

Відзначимо, що виконавська діяльність цього колективу спонукала регіональних композиторів до створення різножанрового репертуару для квартету саксофонів. Так, В. Мартинюк написала для названого ансамблю низку різних за характером та стильовими ознаками програмних мініатюр [2, с. 89]. Композиція «Мелодія» за своєю жанровою генезою нагадує романс. Твір «Con moto» вирізняється енергійним характером, наявністю сонористичних ефектів. У «Бурлесці» наявне співставлення різних стильових пластів: граціозної, витонченої мелодики доби Бароко та джазу із притаманним йому примхливим ритмічним малюнком і колористичною гармонією. «Легенда» за своїми жанровими ознаками апелює до балади,

імпресіоністичний звукопис якої відтворює мальовничу природу Карпат.

Отже, квартет саксофонів Дніпровської академії музики є важливою складовою ансамблевого виконавства за участю названих інструментів. Колектив є учасником всеукраїнських і міжнародних конкурсів, фестивалів, інтерпретатором композицій українських та зарубіжних авторів. Виконавська діяльність цього ансамблю також сприяє збагаченню репертуару для квартету саксофонів творами різних стилів та жанрів.

Список використаних джерел

1. Інтерв'ю з В. О. Лебедем. Дата проведення 22.09.2023 р.
2. Лебедь В. О. Академічні твори для саксофона з духовим оркестром як репертуарна новація сучасного саксофонного виконавства : дис. ... наук. ступеня доктора філософії : спец. 025 Музичне мистецтво Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки. Дніпро, 2023. 247 с.
3. Максименко Л. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2020, 292 с.

Дундяк І.М.,
доктор мистецтвознавства, професор
кафедри дизайну і теорії мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

БОГДАН БРИНСЬКИЙ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА

Богдан Бринський є одним з найбільш відомих івано-франківських художників кінця ХХ початку ХХІ ст.. та одним із тих, хто вивели Івано-Франківськ кінця 80-их рр. з «солодкої реалістичної дрімоти» радянської Спілки художників й надали йому позитивної мистецької динаміки.

Навчання митця не одразу було пов'язано з мистецтвом. За порадою батька після восьмого класу митець вступає до Чернівецького будівельного технікуму й отримує фах техника-будівельника. І, лише після служби в армії та короткочасової праці різьбярем, у 1983 р. він вступає на кафедру образотворчого мистецтва Івано-Франківського державного педагогічного інституту. Навчання в інституті стає часом, коли Бринський має змогу спрагло зануритися в улюблене малювання. Його однаково захоплювали й рисунки з натури, живописні етюди у парках, постановки на заняттях, пленерні студентські виїзди у Ворохту.

З цього періоду найбільше вирізняє для себе митець постаті викладачів Михайла Фіголя та Бориса Щебрякова. Улюбленим жанром стає пейзаж. Реалістичні пейзажі Бринського студентських років технічно досконалі, завжди настроєво-емоційні. Митець не намагається відтворити природу в своїх творах шляхом фотографічної досконалості. Стан природи митець передає, здебільшого, колоритом: вишуканий спокій півтонів зимових етюдів змінюються шквалом сонячних променів у літніх. Мотиви пейзажів камерні, інтимні, часто філософські: покручені стовбури дерев, квіти, старі хатки, розкішні далі дністровського каньйону тощо.

Тому й не забарилась його студентська виставка – надзвичайна рідкість у Франківську того часу до шевченківських днів «Мальовнича Україна». Власне домінування у цей період «арістотелівського мімесісу», як варіанту творчого пізнання і достовірного віддзеркалення навколишньої дійсності, є цілком логічним. Адже така естетична концепція, фактично реалізм, визначала довготривалу лінію розвитку європейського мистецтва й становить вагому частку у традиційній мистецькій освіті.

Крім академічних живописних студій він знайомиться з «академіком» Денисом Іванцевим. Цей художник, його земляк, стає

для Богдана Бринського дороговказом у «нереалістичний» живопис. Іванцев з часів навчання у Краківській Академії Мистецтв цікавиться новими мистецькими течіями, розробляє власну теорію статизму, активно співпрацює з «Асоціацією незалежних українських митців» (АНУМ) у Львові тощо. Іванцев тішився, що молоде покоління митців вивчає й цінує справжнє українське мистецтво, дошукується своїх історичних коренів та намагається висловити своє відношення до цих подій, зрозуміти світові тенденції... Знайомство з Опанасом Заливахою допомагає подолати власне реалістичне спрямування, а творчий метод шістдесятника стає прикладом для його пошуку власного мистецького стилю. Згодом обидва митці потоваришували й тісна дружба пов'язувала їх майже двадцять років, до останніх днів земного шляху Заливахи. Крім того, участь у Міжнародному бієнале сучасного мистецтва «Імпреза» є важливою віхою творчості для багатьох українських митців. Бринський стає організатором, учасником, а згодом й дипломантом цієї престижної виставки. Такими є основні складові мистецької освіти Богдана Бринського.

Після завершення навчання праця посаді художника-реставратора у Івано-Франківському обласному художньому музеї з 1988 р. дає змогу постійно знаходитись у безпосередній близькості до високохудожніх творів, удосконалювати майстерність реставратора, знайомитися зі світовими періодичними мистецькими виданнями у бібліотеці музею.

Однак варто згадати і його педагогічну діяльність, адже впродовж 2001 по 2009 рр. він викладав живопис та реставрацію у Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. І знову пленери у Ворохті, виставки студентських робіт, реставраційні практики стають щоденною рутиною життя Бринського-викладача. Серед найбільш значущих проєктів зі студентами варто відзначити реставрацію розписів О. Заливахи у дитячому санаторії

“Ясень”, що в селі Ясень Рожнятівського району. Завдяки їхнім старанням знову ожили на стінах фойє санаторію “Ясень” казкові воли, вовки, Котигорошко, дід із бабою та курочкою рябою, Івасик Телесик та ще чимало казкових персонажів.

Це стало можливим завдяки тому, що Бринський має кваліфікацію й реставратора. Зауважимо принагідно, що поряд з творчими проектами Богдан Бринський впродовж шістнадцяти років праці в художньому музеї реставрував близько двохсот художніх творів іконопису, поліхромної скульптури, західного малярства XVII–XX ст. та удосконалив фаховий вишкіл у провідних вітчизняних та італійських центрах: Львівських реставраційних майстернях, реставраційних майстернях у Києві, Європейському центрі консервації у Венеції де вивчає європейську школу реставрації та консервації дерев'яної скульптури. Велика колекція ікон та хрестів мецената й відомого колекціонера Миколая Сімкайла (покійного єпископа Коломийсько-Чернівецької єпархії УГКЦ) також була ним реставрована, а згодом з цієї збірки постав церковний музей в Коломиї.

Творчість та життєвий шлях Богдана Бринського тісно пов'язана з Івано-Франківським мистецьким середовищем. Становлення його академічної образотворчої складової відбувалося у стінах художньо-графічного факультету Прикарпатського національного університету, а засади моденізму та постмодернізму митець перейняв у М. Зорія та О. Заливахи. Спричинилися до цього також мистецькі події 90-их рр. Івано-Франківська.

Дутчак В.Г.,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри музичної україністики та
народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

ЗВУКОЗАПИСИ ЯК ФОРМА МАТЕРІАЛЬНОЇ ТА НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ У КОНТЕКСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

В умовах еміграції перед діячами української культури серед пріоритетних завдань завжди була фіксація результатів своєї діяльності – як в ідентифікаційній площині (в умовах іноетнічного середовища), так і в захисній (задля майбутніх поколінь і незалежної держави). «Незважаючи на вимушену відірваність від Батьківщини, українські митці діаспори зробили неоціненний внесок у збереження народних і академічних традицій, підтриманих високим рівнем майстерності співаків, інструменталістів, оркестрових та хорових колективів. Одними з найпоширеніших форм фіксації таких традицій та здобутків став звукозапис – на носіях та у студіях радіо та телебачення» [2, с. 200]. Розгляд музичного звукозапису митців української діаспори упродовж ХХ – початку ХХІ ст. можна здійснювати з кількох позицій: як матеріального (фізичного зафіксованого) і нематеріального (духовного) джерела творчості митців; як відображення еволюції технічного прогресу і можливостей фіксації та обробки звуку; як результативність діяльності територіальних осередків певних країн; як динаміку активності окремих особистостей та колективів; як співпрацю працівників мистецького, журналістського, технічного напрямів і т. і. Звукозапис української діаспори постійно знаходиться в об'єктиві досліджень [1–6]. Метою пропонованої розвідки постає розгляд звукозапису у площині його аналізу як продукту матеріальної та нематеріальної спадщини, акт уалізація значення

українського звукозапису для світової культури.

Здобутки будь якої нації визначаються багатьма критеріями, і це, зокрема її матеріальна та нематеріальна культурна спадщина. Матеріальна культурна спадщина засвідчує етнокультурну та етнонаціональну самобутність, є складовою загальносвітового цивілізаційного поступу. Важливістю матеріальних об'єктів є їх автентичність та визначене авторство, що відображає приналежність до культури нації та її розвитку. Матеріальна культурна спадщина становить збережену історичну пам'ять поколінь, трансляцію та розвиток традиції. Вона охороняється державою згідно законодавства і поширюється як на історико-культурні об'єкти, так і на території (ландшафти), охоплює архітектурні будівлі (церкви, монастирі, замки, палаци, окремі житлові споруди та комплекси) та ансамблі, визначні географічні місця – заповідники, скансени (музеї під відкритим небом), що містять свідчення розвитку нації в певні історичні періоди, а також вміст бібліотек, музеїв, архівів – предмети інтер'єру, культу, рукописні й писемні документи – зразки творчості поколінь. Важливим факторами оцінки матеріальної спадщини є ідентифікація автентичності об'єкта чи його реконструкції. Правовими пріоритетами при цьому постають виміри культурних цінностей: для автентичної пам'ятки – абсолютна, для відтвореної – відносна.

Серед документальних пам'яток програми ЮНЕСКО «Пам'ять світу» включено також пам'ятку в Україні – «Зібрання фонографічних записів єврейського музичного фольклору (1912–1947)», основу якого становлять матеріали етнографічної експедиції С. Анського (1912–1914) та фольклорні записи М. Береговського (1929–1947). Пам'ятка знаходиться у відділі фонду юдаїки Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, і була включена до списку у 2005 р. Таким чином, спостерігаємо приналежність фонозаписів до

матеріальної культурної спадщини. За змістом такі фонозаписи фіксують автентичну цінність, а за формою збереження – відтворену відносно.

Щодо *нематеріальної культурної спадщини*, то її об'єктом, відповідно до Конвенції ЮНЕСКО, є усні традиції (епоси, перекази, легенди, ін.) та форми їх побутування (мова) та виконавського відтворення у мистецтві (музика, хореографія, театр, ін.); звичаї, обряди, святкування; знання та практики, що стосуються природи і всесвіту (зокрема, народні мудрість і медицина тощо); традиційні ремесла. У традиціях народу спостерігаємо взаємодію нематеріальної та матеріальної спадщини, історичну пам'ять, джерела розвитку культури. Україна приєдналася до Конвенції ЮНЕСКО в 2008 р., і з того часу постійно сприяє внесенню нових елементів до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства. Міністерство культури та інформаційної політики України з 2017 р. внесло до цього переліку біля 30 елементів. Станом на сьогодні перелік містить біля 30 елементів, серед них і виконавські фольклорні форми (козацькі пісні Дніпропетровщини, пісенні традиції с. Лука Київської області, гуцульська коляда і плеси Верховинського району Івано-Франківської області, окремі пісенні обряди Вінничини та Рівненщини). Таким чином, до нематеріальної спадщини включені фольклорні обряди та традиції.

Загалом співмірність зразків матеріальної та нематеріальної спадщини спостерігаємо саме на рівні фольклору, тому звукозаписи, спрямовані на його збереження, мають важливе культурне значення. Окремі з записів здійснені саме в діаспорі, зафіксувавши таким чином втрачені (заборонені, ліквідовані в радянський час) в Україні. У більшості вони стосуються духовних релігійних традицій, а також автентичного кобзарства. Загалом, проблематику звукозаписної діяльності в середовищі діаспори слід розглядати у двох площинах

аудіо-творчості – як видання на окремих носіях (платівки, бобіни, касети, диски), і як записи (участь) у медіапроектах (радіо, телебачення, інтернет). На жаль, ще й досі для української культури невизначено значимість звукозаписів як елементів збереженої (відтвореної) нематеріальної спадщини, не створено відповідних каталогів аудіо-матеріалів, що репрезентують здобутки композиторів, виконавців, майстрів музичних інструментів, рівень розвитку професійного та аматорського мистецтва українців за кордоном.

«Архівні аудіо-матеріали загалом охоплюють *музичні звукозаписи* солістів і колективів академічного, фольклорного, естрадно-розважального напрямів; *літературні читання* (проза, поезія, драматургія); записи *суспільно-політичних, релігійних, культурно-мистецьких подій; радіо-жанри інформаційного* (повідомлення, звіти, інтерв'ю, репортажі, огляди преси), *аналітичного* (огляди, коментарі, бесіди, круглі столи), *художньо-мистецького і художньо-публіцистичного характеру* (нариси, композиції, художнє слово і театр, концерти і Богослужіння (прямі трансляції й записи)» [2, с. 205].

З позиції матеріальної культури звукозапис увиразнює здобутки художників і дизайнерів аудіо-альбомів, наявність фізичного звукового матеріалу, збереженого на носії. З нематеріальної – фіксацію і відтворення унікального виконавського досвіду (фольклорного чи академічного), репертуару, манери та стилю. У контексті функціонування мистецтва української діаспори звукозапис засвідчує рівень динаміки збереженості культури та її розвитку поза традиційним середовищем, в умовах іноетнічного оточення. Саме такі традиції спостерігаються у побутуванні українських народних інструментів, кобзарстві (бандурному мистецтві), хоровому співі, специфіці опрацювання фольклору, які широко представлені в країнах еміграції та поселення українців. Сьогодні також функціонує Інтернет-проект

«Віртуальний музей нематеріальної культурної спадщини України», що презентує традиції й надбання народу, сприяє формуванню єдиного культурного простору в Україні та за кордоном.

Звукозапис і його каталогізація (як вияв джерельної систематизації) становлять вагомому складову культурної спадщини України та діаспори. Потреба в узагальнених каталогах, оцифрованих фондах та їх мистецтвознавчому аналізі сприятиме ідентифікації української культури в світі та її популяризації.

Список використаних джерел

1. Дутчак В. Аудіотворчість бандуристів української діаспори. *LAUDATIO: Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясіновського*. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2014. С. 235–245.
2. Дутчак В., Черепанин М. Оцифрування національної аудіо-музичної спадщини з архіву Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина): історія, сучасність, перспективи. *Digital transformations in culture: Scientific monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2023. С. 200–221. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-319-4-12>
3. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
4. Клименко І. Дискографія української етномузики (автентичне виконання). 1908–2010: Ілюстрований хронологічний реєстр з анотаціями і покажчиками. К., 2010. 360 с.
5. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів; Вашингтон: Видавництво Українського Католицького ун-ту, 2003. 288 с.
6. Максимюк С. Бібліографія українських звукозаписів 1903–1995. [Ред. Ю. Ясіновський]. 2014. 116 с.

Дяків М.В.,

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри методики викладання образотворчого і
декоративно-прикладного мистецтва та дизайну
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

РЕФЛЕКСІЇ ПОШУКУ МОДЕРНІСТИЧНОЇ ФОРМИ У СУЧАСНІЙ СКУЛЬПТУРІ ПРИКАРПАТТЯ

Сучасне мистецтво є наслідком тих процесів, які відбувались на протязі ХХ століття в культурному, історичному, політичному,

економічному житті людства в цілому. На певних етапах становлення новітніх форм пластики в скульптурі мали значення художні зміни, що призвели до появи часткової або повної трансформації художнього образу, зміни технік та підходів до творення об'єму. Сучасне пластичне мистецтво – це синтез інноваційних рішень, щодо формотворення, введення новацій у трактуванні сюжету та подачі його через призму постмодерністичного світогляду. Для з'ясування питань пов'язаних з розвитком мистецтва модернізму на теренах України, потрібно залучити дослідження ряду науковців, і серед них, Юлія Бабунич. Дослідниця окреслює у своїй праці важливі питання формування “стилів і методів у культурній, мистецькій та інших сферах першої половини ХХ ст., що відійшли від класичних прийомів художньої творчості, отримало назву «модернізм» [1, с. 132]. До питання дослідження модернізму в українському авангарді долучається також Анна Пузиркова виявляючи спільні риси та відмінності авангардного вираження українського мистецтва в європейському контексті, зокрема, різний підхід до формування митцями єдиної організованої творчої платформи, підкріпленої програмними документами [4, с. 208].

В українському мистецтві першої половини ХХ ст. модернізм означив творчість таких відомих митців як О. Екстер, Д. Бурлюка, О. Архипенка, В. Іздебського та інших. Всі вони підтримали ідею модерністичного мистецтва у свій власний авторський спосіб. Як бачимо вже у першій третині ХХ ст. були зроблені кроки до освоєння українськими митцями принципів та філософського світогляду європейського модернізму. Далі поява соцреалістичного мистецтва 1930-х років і до кінця 1980-х років перервала розвиток модернізму на теренах України. Натомість вивільнення прагнень митців до творення “сучасного мистецтва” позначило новий постмодерністичний етап в українській культурі у другій половині ХХ століття або в ХХІ столітті.

Дослідники постмодерністичного мистецтва визначають, що «на теренах нашої держави воно виникає за часів перебудови, або починає існувати раніше, з 1960-х років, як форма опозиції до соцреалізму, у вигляді андеграундних рухів» [3, с.75]. В напрямку постмодерністичного мистецтва розвивається творчість багатьох митців Прикарпаття. На думку О. Гончарука відбулась, зокрема у скульптурі «своєрідна реанімація мистецьких течій модернізму», що стало своєрідним «звернення до новітніх формотворчих принципів, які відкрив на початку ХХ століття О. Архипенко» [2, с. 247]. Тому можна вважати, що постмодерністичне мистецтво є продовженням пластичних концепцій модернізму, а не тільки реакцією на самоствердження митців в умовах звільнення від ідей соцреалістичного мистецтва.

Унікальна пластична мова об'єму та порожнечі Олександра Архипенка визначила творчий початок для художніх експериментів багатьох скульпторів Прикарпаття. У сучасному мистецтвознавстві актуальним є питання дослідження та розкриття творчості «послідовників» модернізму, які розвинули ідеї об'ємно-просторової трансформації в скульптурі. З огляду на це варто згадати творчість Костіва Михайла Семеновича, який не мав належної уваги мистецтвознавців, а його скульптури відомі вузькому колу поціновувачів. Михайла Костіва можна сміливо порівнювати з Олександром Архипенком на рівні естетизації підходів до формотворення скульптури. Діючи за принципом синтезу кубізму та футуризму Олександр Архипенко презентував світу нове значення розуміння форми у просторових трансформаціях конструктивної мови та лаконічної виразності; натомість Михайло Костів використовує ті ж методи формотворення тільки в напрямі сюрреалізму – гармонізує пластику об'єму пластичними обтічними формами, що утворюють складні ракурсні порожнечі.

Художня спорідненість творчості двох митців, що жили в різні історичні періоди, визначає протяжність явища модернізму в часі до наших днів. Творча біографія Михайла Костіва (1945 р.н.), розпочалась у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва, де він навчався з 1972 р. Можна стверджувати, що саме в цьому навчальному закладі було сформовано модерністичне світоглядне ставлення до мистецтва, адже його викладачами були М. Вендзилович, М. Курилич, О. Островський. Об'ємна форма стала цікавити Михайла Костіва з огляду на просторовість сприйняття, динаміку змін частин цілого. В дереві втілює імпровізації на теми взаємодії чоловіка та жінки – у танці та в обіймах. Пізнання динаміки антропоморфної форми стає першопочатком художніх рефлексій Михайла Костіва. Автор наділяє фігури загальними ознаками, увиразнює силуети чоловіка та жінки притаманними вигинами тіла, розкриваючи в такий спосіб приналежність до певного роду. Скульптури являють собою цілісну композиційну організацію мас, що плавно змінюють одна одну в динаміці об'єму і утворюють м'які переходи з напливами та ввігнутими площинами. Твори автора цікаві для сприйняття з різних сторін, постійнозмінна форма утворює своєрідну гру світлотіні та порожнин, що підсилює ефект руху. Скульптурні силуети емоційно виражають дію, що відбувається – художник вдало подає кінетику частин фігур.

Михайло Костів розробив досить складну стилізацію зі зміною просторово-об'ємних характеристик скульптури. Так само, як Олександр Архипенко, наш сучасник досяг синтезу взаємодії пластичного рішення об'ємів та порожнин. Стилістичним методом нашого земляка є утворення сюрреалістичної скульптурної форми, тобто митець працює не стільки над очевидною формою, скільки над рефлексією та асоціацією сприйняття сюжету. Абстрактне мислення накладає підсвідоме образне рішення двоїстості понять про форму, що

постає в творах майстра трансформованою підміною реальності. Існування об'єму зумовлене гіперпластичним увиразненням силуету обтічними, хвилеподібними абрисами. Таким чином Михайло Костів вивів свою парадигму творення взявши за основу сюрреалістичне перетворення реальності.

В розкритті актуальних питань дослідження сучасної скульптури Прикарпаття вагомим є виявлення модерністичних ознак пластичної форми. Саме модернізм сформував основні художні прикмети скульптури на етапі становлення новітніх методів та підходів творення. Серед художників Прикарпаття Михайло Костів один з небагатьох хто поєднав творчий метод О. Архипенка та сюрреалістичну подачу об'ємної форми. Його скульптури (не великі в розмірах) – це синтез візуалізації емоційного сприйняття митця та кінетичної пластичності поверхонь.

Список використаних джерел

1. Бабуніч Ю. Модернізм і пошуки нових принципів формотворення в українському живописі кінця XIX – першої третини XX ст. // ВІСНИК Львівської національної академії мистецтв. Вип. 26. С. 128 – 141.
2. Гончарук О. Модерністичні пошуки в скульптурних портретах художників-нонкомформістів Львова // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 3. С. 246 – 250.
3. Касьяненко К.М., Янковська Л.Є., Сапко С.Є. Особливості українського живопису у постімпресіоністичному вимірі // Art and Design. 2021. №3. С. 73 – 81.
4. Пузиркова А. Особливості авангардних напрямів європейського модернізму 1900–1910-х років в українському авангарді // Українська академія мистецтв. 2018. №27. С. 208 – 214.

Захарова М.С.,
завідділу історії Івано-Франківського
красназничого музею
Захарова Я.А.,
студентка спеціальності «Кібербезпека та захист інформації»
Національного університету «Львівська політехніка»

ОЦИФРОВУВАННЯ МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ В КОНТЕКСТІ КІБЕРБЕЗПЕКИ

Івано-Франківський красназничий музей бере участь у проєкті Memory Savers UA. Ця ініціатива спрямована на підтримку музеїв, їх працівників та молодих людей, які цікавляться кар'єрою в музейній сфері. Проєкт реалізується Центром цифрової історії в Рівному, Україна, спільно з SUCHO (Saving Ukrainian Cultural Heritage Online) та фінансується Фондом EVZ ("Пам'ять, відповідальність, майбутнє") в Берліні, Німеччина. Одним з ключових завдань у цьому проєкті є оцифрування та збереження музейних колекцій [4].

Значення оцифрування:

Оцифрування матеріальних пам'яток, цінностей та творів мистецтва має низку важливих аспектів:

1. Збереження культурної спадщини: оцифрування дозволяє створити цифрові копії, що важливо для збереження культурних цінностей, особливо в умовах можливого руйнування часом та війнами.

2. Доступність: оцифровані колекції стають доступними онлайн, що розширює аудиторію. Люди з усього світу можуть насолоджуватися та вивчати твори мистецтва та інші пам'ятки культури.

3. Дослідницькі можливості: науковці, дослідники, студенти та громадськість можуть використовувати цифрові копії, що є у вільному цифровому доступі, для проведення досліджень, створення виставок і написання статей.

Кібербезпека в цифровому середовищі:

Існують три основні аспекти кібербезпеки, які мають бути враховані під час збереження оцифрованих музейних колекцій:

1. Цілісність: Інформація повинна бути незмінною і захищеною від несанкціонованих модифікацій або підробок [2, с. 7]. Музеї повинні застосовувати заходи безпеки, які запобігають несанкціонованим змінам, випадковим чи свідомим.

2. Доступність: Інформація повинна бути доступною для користувачів, відповідно до їх привілеїв, у будь-який час, коли вони цього потребують [2, с. 6]. Для музейних колекцій інформація повинна бути доступною для дослідників, працівників музею та громадськості відповідно до встановлених правил і прав доступу.

3. Конфіденційність: Інформація повинна бути захищеною від несанкціонованого доступу, особливо та, яка є конфіденційною або обмеженою для публічного доступу. Важливо мати механізми аутентифікації та авторизації для розмежування прав доступу до інформації [2, с. 8].

Типові помилки та рекомендації:

Під час участі у проєкті, ми зауважили декілька загальних помилок та маємо кілька рекомендацій:

1. Оновлення: потрібно регулярно оновлювати програмне забезпечення та операційні системи для захисту від нових вразливостей.

2. Парольна політика: слід використовувати надійні паролі, водночас не використовувати очевидні комбінації та уникати використання одного паролю для багатьох облікових записів.

3. Зберігання паролів: важливо не зберігати паролі на видному місці, і не записувати їх на листочках.

Технології та інструменти оцифрування:

Використання платформи museum-digital:

В рамках проєкту Memory Savers UA для збереження оцифрованих колекцій Івано-Франківського краєзнавчого музею було запропоновано використовувати платформу museum-digital. Ця платформа була заснована на початку 2009 року в Біттерфельді, Німеччина, як ініціатива музейників, та є важливим інструментом для збереження, інвентаризації та популяризації музейних колекцій [5].

Переваги використання museum-digital:

Однією з ключових переваг цієї платформи є її веб-орієнтованість. Це означає, що для роботи з нею не потрібен потужний робочий комп'ютер. Завдяки хостингу та збереженню даних, яке надає платформа, не потрібно використовувати зовнішні сервери.

Інтерфейс та користувацький досвід:

Інтерфейс платформи museum-digital є інтуїтивно зрозумілим, що робить її зручною для користувачів з різним рівнем досвіду та доступу. Особливо корисною є функція «останнє введене», яка спрощує процес створення карток для експонатів та допомагає уникнути повторного введення інформації.

Кібербезпека та безпека даних:

Основою для збереження конфіденційності та цілісності даних є система аутентифікації та авторизації, яка присутня в платформі museum-digital. Ця система гарантує, що лише вповноважені користувачі мають доступ до важливих даних та можуть внести зміни.

Публічність:

Платформа museum-digital не лише забезпечує збереження оцифрованих музейних колекцій, але й відкриває доступ до цих колекцій міжнародній аудиторії. Вона надає можливість опубліковувати колекції і робити їх видимими для користувачів з усього світу.

«Контрольовані словники» для полегшення пошуку:

Платформа також має важливу функцію «контрольованих словників», яка дозволяє прив'язувати певні ключові слова до об'єктів у колекціях. Це значно полегшує пошук для дослідників та користувачів, дозволяючи їм знаходити необхідні об'єкти швидше та ефективніше. Це робить платформу ще більш корисною для науковців, дослідників та всіх, хто цікавиться культурною спадщиною.

Висновки:

Оцифрування музейних колекцій є важливою ініціативою, спрямованою на збереження культурної спадщини, розширення доступності до неї та створення нових дослідницьких можливостей.

Кібербезпека є невід'ємним аспектом процесу оцифрування музейних колекцій. Помилки в даній області, такі як недостатнє оновлення програмного забезпечення та використання слабких паролів, можуть призвести до потенційних загроз.

Калиновська І.М.,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри дизайну і теорії мистецтва
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника

НАЦІОНАЛЬНА І РЕГІОНАЛЬНА СВОЄРІДНІСТЬ В ОРГАНІЗАЦІЇ ІНТЕР'ЄРІВ ГРОМАДСЬКИХ ПРИМІЩЕНЬ НА ПРИКАРПАТТІ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Наприкінці 50-х років в архітектурі й інтер'єрі житлових та громадських будинків Станіславщини з'являються перші спроби пошуку українського національного стилю (регіоналізм), який продовжить шлях сецесійних зодчих, художників, скульпторів. У регіональних архітектурі, мистецтві відбувається поступове поновлення в правах історико-культурних асоціацій, підвищується образно-інформативний потенціал. Для світової архітектури – це період

подолання кризового стану шляхом ускладнення й індивідуалізації раціонально організованої форми, період розвитку альтернативних течій неоконсерватизму, нігілістичної контркультури, поп-артівських пародій на класичні форми. Саме на тлі таких пошуків починає формуватись архітектурна школа, яка звернулась до виявлення національних особливостей, в основу яких була покладена морфологія українського модерну початку ХХ століття.

В архітектурі, відповідно, і в інтер'єрі 60-их років, знову на перший план постає форма. Архітектурна деталь набуває значення базового елемента у формуванні стилю, але не на засадах історизму з точним її репродукуванням, а згідно з принципом вільної інтерпретації, модернізації. Прослідковується намагання пов'язати архітектурну форму з певним значенням, із середовищем, з культурним контекстом. Та на відміну від світової практики пошуків художньої співзвучності з історичним минулим на основі глибинних аналогій у принципах формоутворення, івано-франківська школа обмежилась певним атрибутивним набором традиційних модернізованих форм. Основою українського стилю, як і на початку ХХ століття, залишались дахи складної ламаної форми, вкриті черепицею, та декоративна деталь у вигляді дерев'яних піддаш, різьблених вставок, імітацій відкритих галерей карпатських хат з тесаними або різьбленими колонками. В громадському будівництві, як і в попередні епохи, велику увагу приділяли інтер'єрному простору [3, с.58].

Ініціатором створення регіонального напрямку в радянський час був Іван Боднарук, який здобув професійну освіту напередодні Другої світової війни у Кракові, де на початку ХХ століття були розроблені принципи сецесійної стилізації елементів польського народного й декоративного мистецтва та відбулося перенесення цих форм на архітектуру. Проектно-пошукові роботи розгорнув Володимир

Лукомський, випускник Львівської політехніки, у якій з кінця 1940-х років одну з кафедр очолював Євген Нагірний – палкий продовжувач ідей В. Нагірного та досягнень архітектурної школи І. Левинського. До використання національних особливостей в архітектурі та інтер'єрі у різні періоди зверталися також Луція Лукомська, Броніслав Мартин, Ярослав Дяків, Олег Козак, Степан Валєвський, Дмитро Сосновий, Іван Гринів, Адам Добрянський, Володимир Сокальський та ін.

Елементи громадського та житлового будівництва Карпат, традиційні матеріали і засадничі принципи їх використання стали основою архітектурної композиції низки курортно-туристичних будівель, громадських центрів, будинків, лісництв, зведених за проектами архітекторів В.Лукомського, Л. Лукомської, О. Козака, С. Валєвського, І. Гриніва та ін. у 1960-1970-х роках в карпатському регіоні.

Етапним у 50-ті роки ХХ століття вважається будівництво ресторану і турбази «Гуцульщина». І форми, і кольори будівель органічно пов'язані з довколишньою природою.

В опорядженні будинку ресторану і турбази багато дерева, каменю; дерев'яні кронштейни та опертя балконів різьблені. Окрасою споруди є декоративне оздоблення, створене народними майстрами: різьба, випалювання, карбування. Особливо приваблює робота майстра В.Стефуранчина. В декоруванні інтер'єру використані народні мотиви, предмети, характерні для народного побуту. Вироби народних ремесел, такі як столи та лави, домоткані верети, створюють в інтер'єрі атмосферу місцевого колориту. Відчуття затишку і домашнього тепла запам'ятовується відвідувачам. Присутність високомистецьких декоративних вставок із теракоти, кожна з яких є закінченим мистецьким твором, збагачує пластичну мову інтер'єру. Як в об'ємно-планувальному вирішенні, так і в декорі інтер'єрів автори пішли

шляхом стилізації, звертаючись до прийомів народної архітектури. Інтер'єр відзначається виразною тектонікою і взаємозв'язком окремих елементів декору. Поєднання таких традиційних оздоблювальних матеріалів, як дерево, кераміка на тлі побілених площин стіни, використання підкреслено важких, міцних, довговічних меблів – столів, крісел – все це нагадує принципи формування українського народного житла.

Етапною подією у розвитку регіонального стилю в архітектурі Прикарпаття, особливо в естетиці інтер'єру, було спорудження й оздоблення музично-драматичного театру імені І.Я.Франка в м. Івано-Франківськ. За цю роботу в 1982 році колективу архітекторів і художників було присуджено Державну премію України імені Т. Г. Шевченка в галузі архітектури. Серед лауреатів премії – архітектор Д. Сосновий, художник, скульптор, керамік В.Вільшук, художник В. Шевчук, столяр-червонодеревник А.Овчар, різьбяр В.Лукашко, інженер-конструктор Л.Сандлер [2, с.75].

Умови експлуатації приміщення театру визначають не тільки його об'єми, просторову структуру, але й використання відповідних матеріалів. При цьому враховуються характер і специфіка того процесу, що тут відбувається. Використання архітектурно-декоративних елементів регіонального стилю, запозичених з іншого культурного пласта, традиційної народної архітектури і народного декоративно-прикладного мистецтва в інтер'єрах сучасного театру – ось головна творча проблема, яку в цілому успішно вирішив авторський колектив, що працював над оздобленням театру.

Композиційною домінантою в об'ємно-просторовому вирішенні споруди є зал для глядачів на 950 місць, у якому наявні архітектонічний взаємозв'язок форми і простору, масштабність окремих елементів

інтер'єру і стриманого декору. Урочиста парадна завіса сцени гармоніює із золотистим облицюванням стін і темно-вишневим кольором крісел.

Зразком декоративного мистецтва є вестибюль театру. Одним із кращих в Україні є монументально-декоративне керамічне панно площею понад 100 кв. м, представлене у святково-урочистому двоповерховому вестибюлі театру. Панно виконане в традиціях гуцульських гончарів. Окрасою інтер'єру гуцульської хати була кахельна розписна піч, таку ж роль в інтер'єрі театру відіграє керамічне панно авторів В. Вільшука, І. Косовича, М. Мурафи та О.Медведева. Майже 150 окремих керамічних рельєфів складають це панно, кожний із них – закінчений мистецький твір зі своєрідною пластичною мовою. Декор стіни доповнює портрет Івана Франка, виконаний у техніці карбування.

Одним із основних художньо-декоративних елементів вестибюля є різьблена кесонна стеля, виконана художниками і майстрами з Косова за ескізами Д. Соснового. Важливим акцентом у вестибюлі та інших інтер'єрах театру є світильники – багатоярусні люстри і бра з міді та кристалю, виконані за ескізами архітектора В. Сокальського.

Затишні інтер'єри кулуарів декоровані гуцульськими килимами, які виконувалися у косівському об'єднанні «Гуцульщина» за ескізами О.Турецької майстрами В. Шевчуком та І. Дзюбаєм під керівництвом Д.Шкрібляка. Меблі та декоративний паркет виготовили на підприємствах «Прикарпатлісу», цими роботами керував інженер В. Павлик. Вдало використано простір під парадними сходами до вестибюля для оригінального декоративного фонтану-водограю. В інтер'єрах театру зі смаком розміщена кругла скульптура і декоративні вази В. Вільшука.

Окрасою краю стали такі творіння прикарпатських зодчих, як кафе «Молочне», комплекс споруд дитячої лікарні в обласному центрі,

профілакторій «Дубовий кут» у с. Мізунь, бази відпочинку «Легенда» в с. Дора та «Синевір» у с. Гута, комплекс у с. Черемхів, дитячі садки у містах Івано-Франківську, Надвірній, Тлумачі, в с. Підгір'я тощо. Карпатські споруди є найвищим досягненням івано-франківської архітектурної школи у пошуках національного стилю [2, с.76].

«Епопея черепичних дахів» захопила й населені пункти рівнинної частини області. Більшість об'єктів 1970 – початку 1990 років виявляють спорідненість з ідеями створення українського архітектурного стилю у використанні стрімких гуцульських дахів, мансардних вікон трикутної форми, дерев'яних різьблених деталей.

Однією з кращих, позбавлених архаїзму, міською контекстуальною вставкою, яка належить івано-франківській архітектурній школі 1960–1990 років, є будівля кафе «Молочне», про яку йшлося вище, по вул. Шашкевича, 6 (1979 рік, архітектор Я. Дяків). Тектонічність будинку забезпечує логічне поєднання модернізованих форм народного житла з монолітними залізобетонними конструкціями, використання яких за збігом обставин не було відхилене обов'язковим на той час протоколом погодження конструкцій.

Необхідно відзначити високий художній рівень інтер'єрів, хоча дещо й перевантажених декором. Вони прикрашені національною дереворізьбою, що є гордістю народних майстрів краю. Водночас вона відома далеко за межами регіону. Окрасою кафе були стінописи В. Дувірака, що відзначалися етнографічними мотивами, з використанням елементів гуцульського мистецтва. В композиції розписів присутні писанки, сирні коники тощо. Персонажів зображено в типових гуцульських строях. Колорит малярства вишуканий, піднесений, оптимістичний, святковий.

Кращими серед новобудов міста 1970–1980 років, позначених національними рисами, є дитячий садок «Лісова казка» по вул.

Шкільній та садок по вул. Угорницькій (арх. О. Козак), обласна дитяча клінічна лікарня по вул. Коновальця (арх. Л. Лукомська), реконструкція житлового комплексу на пл. Ринок (арх. Ю. Фабрика), стоматологічний корпус медичного інституту (арх. А. Добрянський), аеровокзал (архітектори харківської та івано-франківської філій проектного інституту Діпромiст) та ін.

Отже, тривкі традиції створених на зламі ХІХ–ХХ століть національних архітектурних шкіл модерну у Львові, Кракові, пошук методологічних та морфологічних ознак українського модерну в Полтаві, Києві, Харкові, спровокували виникнення у 60-х роках івано-франківської архітектурної школи, пов'язаної із виявленням національних особливостей в архітектурі. [4, с.154]. Існування школи підтвердили В. В. Чепелик та В. Є. Ясієвич, який, зокрема, вважав, що твори цієї школи важко зрозуміти без звернення до спадку українського стилю початку ХХ століття.

Список використаних джерел

1. Головатий М. 200 вулиць Івано-Франківська. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. 463 с.
2. Калиновська І. Відображення народних традицій в стилістиці інтер'єрів громадських приміщень Прикарпаття 50–80 років ХХ століття. *Ювілейний Вісник Прикарпатського університету*. Серія : Мистецтвознавство. 2011. Вип. 23. С. 73–79.
3. Поліщук Л. К. Сецесія в архітектурі Станіслава кінця ХІХ – початку ХХ століття : дис. ... канд. архітектури : 18.00.01. Київ, 2003. 272 с.
4. Франків Р. Б. Особливості розвитку української архітектури пострадянського періоду (1991–2001 рр.) : дис. ... канд. архітектури : 18.00.01. Львів, 2004. 223 с.

Карась Г.В.,
доктор мистецтвознавства, професор кафедри
методики музичного виховання та диригування
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

МУЗИЧНА ТЕМАТИКА В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

В силу певних історичних подій (Перша і Друга світова війни, поразка визвольних змагань, сталінські репресії) за межами українських земель у ХХ столітті працювали митці, творчість яких сьогодні на рідній землі є недостатньо вивченою. Образотворче мистецтво української діаспори цієї доби представлене чільними постатями і демонструє різноманітність стилів, жанрів і технік. Однією із тематик, які цікаво відображені в ньому, є музика.

Проведений нами контент-аналіз мистецьких альбомів митців діаспори та монографій допоміг встановити типологію музичної тематики. Найперше увагу привертають **портрети відомих музикантів**. *Скульптурні роботи* видатного українського та американського скульптора і художника, одного із основоположників кубізму в скульптурі Олександра Архипенка (1887–1964) присвячені нідерландському диригенту Віллему Мєнгельбергу (1925) та одному із найвідоміших німецьких диригентів ХХ сторіччя – Вільгєльму Фуртвенглеру (1927). Вони передають експресію диригентського мистецтва і основні риси творчості митця – пластику, рух, динамізм, проявлену конструкцію і конструктивність, реалістичні тенденції. Скульптурний портрет співця стрілецької слави, поета і композитора Романа Купчинського (гіпс, 1953), виконана Сергієм Литвиненком (1899–1964) із США, сповнена внутрішньої сили, достоїнства і незламності. *Графічний портрет* видатного італійського оперного диригента та віолончеліста Артуро Тосканіні, виконаний в техніці

ритовини на білому аркуші відомим графіком Віктором Цимбалом (1901–1968) із Аргентини, точно передає характер диригента і демонструє досконалість техніки і майстерність митця, який був одним з піонерів «видрапуваної техніки».

Улюбленою постаттю музичної тематики є **музикант-бандурист**. Він зображається в жанрових картинах Леоніда Костюшка (робота періоду таборів ДіПі в Німеччині), Михайла Дмитренка (США), історичних картинах Петра Андрусіва (1906–1981) із США («Зустріч гетьмана Мазепи з Костем Гордієнком», 1968), скульптурі «Козак Мамай» Надії Сомко (1916–1989) із США. Роботи Галини Мазепи-Коваль (1910–1995) із Венесуели «Грає на бандурі», «Козак Мамай» (олія, 1977), «Пісня про Байду» (декоративна біла глина, 1953), «Козак бандурист» (олія, 1972) теж присвячена темі музиканта-бандуриста. Бандура домінує в екслібрисі знавця і виконавця народних та історичних пісень Дмитра Ревуцького, яку виконав відомий художник, графік і архітектор Василь Кричевський (1873–1952). Графічні роботи Мирона Левицького (1913–1993) з Канади відтворюють образи козака Мамає з бандурою і Лукаша, який грає на сопілці. Тема «Лісової пісні» Лесі Українки ілюструється роботами Мирона Левицького та Галини Мазепи («Сопілка», 1976).

Один із найвідоміших українських музичних інструментів – **бандура** домінує в *натюрмортах*, зокрема, на картині «Нагадай, бандуро, співами» (олія, 1989) Петра Мегика (1899–1992) із США. В цьому жанрі Андрій Сологуб (1922–2010) із Франції виконує свою картину «Натюрморт із музичними інструментами» (олія), на якій відображає скрипку і кобзу.

Музикування на фортепіано знаходить свій вияв у жанрових картинах Петра Андрусіва («При піяніно» 1956) та представниці українського імпресіонізму Людмили Морозової (1907–1997, «Дівчина

при фортепіяні», олія), на **скрипці** – у Петра Мегика (сангіна), в скульптурній роботі відомого скульптора та різьбяр Михайла Черешньовського (1911–1994) «Піснярка» (1930-ті рр., глина).

Музикування в часи Київської Русі-України відображено на жанровому полотні Петра Андрусіва «Колядники у князя». Колядування для князя ансамблю, до складу якого входять гусяр, сопілкарі, гравці на кобзах, засвідчує високий рівень музичної культури цієї доби.

Гуцульська музична тематика притаманна роботам Михайла Дмитренка («Гірська ідилія», олія, 1975), Степана Луцака («Гуцул», олія; «Сінокоси на Гуцульщині», олія, 1931; «Гуцульське весілля», олія, 1956). На них зображаються як солісти-виконавці (сопілкар) та і троїсті музики.

Гуцульські та мароканські музики яскраво зображені у роботах Мирона Левицького. Особливою є його картина «Карпатська Мадонна», на якій Різдво Христа переосмислюється регіонально, а ангели грають для Матері Божої та новонародженого Христа на сопілках.

У **поштових листівках** художника та карикатуриста Едварда Козака (1902–1992) музична тематика виявляється як супровід святкування троїстими музиками і зображенням козака-бандуриста, як оспівування стрілецької слави до 50-ліття створення УСС («Заквітчали дівчатонька стрільцеві могилу» та «Їхав стрілець на війноньку»).

Художники української діаспори зверталися до **міфологічних тем**. Тема співця Орфея знаходить свій вияв у роботах Анатолія Криносського (темпера) із США, видатної майстрині мистецької емалі Марії Дольницької (1895–1974) із Австрії («Орфей», «Орфей та Евридика») та «Аполлон і муза».

Антисталінські карикатури графіка Віктора Цимбала (1901–1968) із Аргентини і США дуже точно та саркастично відтворюють російський менталітет, унаочненням якого є російська балалайка та п'яний спів.

Робота «Музикант» (папір, акрил, 1998) відомої української письменниці та художниці, представниці авангардизму Емми Андієвської (1931 р. н.) з Німеччини засвідчує, що художній манері мисткині притаманні елементи, співзвучні з сюрреалізмом та експресіонізмом.

Проведений контент-аналіз творчості українських митців діаспори засвідчує широку палітру музичної тематики, яка знайшла свій вияв в різноманітних техніках, видах і жанрах образотворчого мистецтва ХХ століття. Її глибше вивчення та пропагування в середовищі студіюючої молоді сприятиме формуванню національної та культурної ідентичності, утвердженню нашого мистецтва в світі.

Список використаних джерел

1. В 50-річчя УСС. 12 кольорових карток арт маляра Едварда Козака. Нью-Йорк: «Червона Калина», 1965. 23 с.
2. Віктор Цимбал. Маляр і графік: монографія за редакцією С. Гординського. Нью-Йорк: УВАН у США, 1972. 117 с.
3. Галина Мазепа / передмова С. Гординський. Мюнхен: УВУ, 1982. 192 с.
4. Даревич Д. Мирон Левицький / передмова С. Гординського. Торонто: Українська Спілка образотворчих митців, 1985. 132 с.
5. Козак. Комплект листівок. Б. р., б. м. 10 с.
6. Книга творчості українських митців поза Батьківщиною. Філадельфія: Нотатки з мистецтва, 1981. 512 с.
7. Михайло Черешньовський. Статті. Спогади. Матеріяли. Нью-Йорк, 2000. 194 с.
8. Надія Сомко. Скульптура і малярство. Лос-Анжелес: Асоціація Діячів Української Культури, 1981. 50 с.
9. Павловський В. Василь Григорович Кричевський: життя і творчість: монографія. Нью-Йорк: УВАН у США, 1974. 316 с.
10. Петро Андрусів. Маляр і графік: монографія за редакцією С. Гординського. Нью-Йорк, 1980. 127 с.
11. Петро Мегик: монографія мистця й альбом праць / за ред. С. Гординського. Філадельфія, 1992. 160 с.
12. Попович В. Марія Дольницька. Емаль. Нью-Йорк, 1978. 134 с.
13. FIFTY CREATIVE YEARS (1908–1958) BY ALEXANDER ARCHIPENKO AND FIFTY ART HISTORIANS by Alexander Archipenko. 1960. 356 p.

Качмар О.В.,
доктор філософських наук,
професор кафедри управління соціокультурною
діяльністю, шоу-бізнесу та івентменеджменту
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника

**УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО НА СЦЕНІ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ:
L'EXPOSITION «QUE LA LUMIÈRE SOIT» .**

«ХАЙ БУДЕ СВІТЛО»

32 роки тому Україна здобула Незалежність. Свобода, яка надихнула митців, перетворилася на потужний потік енергії сміливих ідей і нового мистецтва, прагнучи стати частиною великої європейської культури, збагачуючи її українською самобутністю. Та з приходом повномасштабної війни все змінилося. Війна завжди слугує лакмусовим папером для визначення стану суспільства та вносить свої корективи, художники переходять на новий рівень висловлювань та інтерпретацій у своїй творчості.

До 32-річчя Незалежності українського мистецтва в Українському культурному осередку імені Василя Сліпака в Парижі, який відіграє визначну роль в інформуванні французів про події в Україні та в роз'ясненні української позиції стосовно актуальних проблем сучасності 7 вересня 2023 року відбулось відкриття виставки сучасних українських художників «Хай буде світло». Показ триватиме з 8 вересня до 10 жовтня 2023 року. Колективний проект «Хай буде світло» демонструє невеликий період українського сучасного мистецтва з 2010-х до наших днів. Таким чином перед глядачем представлені контрасти між мистецтвом минулих років, коли основними тезами художнього висловлювання служили такі невинні життєві теми, як повсякденне життя, старіння, побут, до робіт уже воєнного часу.

Сучасні художники сьогодні не обмежуються традиційним інструментарієм: полотном, фарбами, пензлем; вони використовують будь-які предмети навколишнього середовища, надають їм форму, наповнюють змістом і народжується черговий артефакт, покликаний називатися об'єктом сучасного мистецтва – явища неоднозначного за визначенням.

У Культурному центрі Посольства України у столиці Франції з гордістю представлено колективну виставку сучасних українських художників. Проект має на меті підкреслити динамізм і різноманітність сучасного українського мистецького середовища, а також відзначити його прагнення стати повноправним учасником європейської мистецької арени. «Важливо сприймати українське мистецтво не лише через призму війни, що триває, а й через його багату культуру та цінності» - сказала на відкритті куратор виставки Кристина Грузинська. Як писав видатний німецький філософ Теодор Адорно: «Писати вірші після Освенцима – варварство». У випадку з війною в Україні час для висловлювання ще не настав. Українське сучасне мистецтво лише постулює свою готовність інтегруватися в європейський дискурс не як «кандидат» на цей статус, а як повноправний учасник.

На показі представлені роботи митців, які високо оцінені в Україні та за кордоном. Серед них Данило Галкін, Олександр Верещак, Жанна Кадирова, Олександра Кадзевич, Олена Науменко, Володимир Сай, Марина Талюто, Олеся Трофименко, Аліна Якубенко [1].

«Піни страху» Данила Галкіна - сильний соціальний твір, присвячений подіям Другої світової війни, повстанню німецьких громадян проти нацистського режиму, «Брошка страху» 2016 (Воронячі лапки, метал, нитка) – робота, яка не позбавлена магичної властивості, як доказ зловживання посадовими обов'язками. Художник працює

переважно з інсталяціями, працює з публічним простором, створює хепенінги, предметно-орієнтоване мистецтво тощо [3].

У контексті проєкту 26 вересня 2023 відбудеться Дискусія з художником Данилом Галкіним. Його роботи виставлялися у великих галереях і музеях по всьому світу, включаючи Міжнародну бієнале в Канвон, Інститут сучасного мистецтва KW та галерею Саатчі. Він відомий своїми великими інсталяціями, які досліджують відносини між особою та державою. У цій дискусії Галкін поділиться своїми думками про роль мистецтва в суспільстві та виклики бути художником у країні, яка переживає політичні потрясіння. Він також розповість про свої плани на майбутнє. Це рідкісна можливість почути одного з найяскравіших українських митців молодшого покоління.

Представлена творчість Олени Науменко, яка використовуючи свій улюблений медіум «фемінність», аналізує стан усіх жінок, які були змушені залишити рідне місто, в більшості випадків із дітьми, вирваними з комфортного середовища та залишеними в новій реальності. Після народження доньки мисткиня почала працювати з темами материнства та ролі матері-художниці в сучасному суспільстві. За допомогою класичних і сучасних технік вона працює в жанрі сучасного мистецтва з різними медіа та матеріалами: магніт, метал, кераміка, живопис, кольорові олівці, відео. Унікальність робіт О. Науменко полягає у використанні магнітів на полотні, і що важливо, це ноу-хау має офіційний патент.

У своїх роботах Олександра Кадзевіч, художниця із Одеси, диференціює стан прифронтових міст і людей, які змушені тікати чи, навпаки, залишатися.

Також варто уваги роботи Олесі Трофименко, яка працює в техніці «змішані медіа», унікальність її робіт полягає у поєднанні живопису із елементами вишивки. Картина «Відсутність 2. Втргнення» 2022р.

Авторка зазначає, що використовує вишивку в картинах як піксель, до якого можна доторкнутися, щоб відчутти роботу. У 2022 році Олеся Трофименко стала головною запрошеною мисткинею показу Christian Dior. Для дефіле вона підготувала візуальний проект «Потік», в якому зображено Дерево Життя поруч із букетами квітів. Це був важливий момент для української художниці, її роботи отримали широкий резонанс міжнародної спільноти. Олеся Трофименко – талановита художниця, яка своєю творчістю привертає увагу до важливих проблем сьогодення. Її твори є потужним голосом миру та свободи.

Особливе місце в експозиції займає арт-об'єкт «Паляниця» Жанни Кадирової. Ця робота вже привернула увагу на численних міжнародних виставках, зокрема на престижній 59-й Венеціанській бієнале сучасного мистецтва у 2022 році. Через свою роботу Кадирова розповідає історію багатьох українців у цей історичний і трагічний момент. Після російського вторгнення 24 лютого, Кадирова покинула свою студію і квартиру у Києві і виїхала в село в 30 км від угорського кордону, на Закарпатті разом зі своїм колегою Денисом Рубаном. Об'єкти зроблені з річкового каміння, що були зібрані просто неба. «Паляниця» означає хліб. Загалом, це великий круглий пшеничний хліб, що запікається в духовці. З початком війни, яку Росія розв'язала в Україні, слово "паляниця" стало символом через те, що російські окупанти не можуть правильно його вимовити. Воно стало способом, з допомогою якого можна безпомилково розрізнити друзів та ворогів" - писала художниця у своєму Facebook.

Авторка працює в таких жанрах як скульптура, фотографія, відео та перформанс. Її практика часто орієнтована на конкретні місця і обумовлена пластичними та символічними властивостями міських будівельних матеріалів. Жана Кадирова здобула відомість завдяки своїм роботам з бетону та будівельної плитки [2].

Усі представлені художники щодня живуть у страху та невизначеності як вдома, так і за кордоном, не знаючи, що їх чекає в майбутньому. У такі моменти важливо продемонструвати солідарність і підтримати їх боротьбу за незалежність, суверенітет і демократію через мистецтво. Експозиція не передбачає строгого структурного поділу і об'єднує роботи, в присутності яких проявляється необмежений потенціал художнього жесту. Роботи виконані у різних жанрах: скульптура, живопис, змішана техніка, відео. Виставка присвячена різній тематиці, але всі об'єкти об'єднані загальною ідеєю надії і світла в темні часи. «Мистецтво має дарувати надію» - основний задум даного проєкту.

Список використаних джерел

1. <https://france.mfa.gov.ua/fr/news/lexposition-que-la-lumiere-soit>
2. <https://www.facebook.com/kadyrova.zhanna/posts/10217332547619377>
3. <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/publications/danilo-galkin-uk/danilo-galkin-mi-ne-obmezhuemo-sebe-steljami-a-hodimo-po-dahah/>

Кіндрачук В.Б.,

аспірант Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника

СКУЛЬПТОР І ВИКЛАДАЧ БОГДАН ГЛАДКИЙ

Скульптура – навчальна дисципліна серед предметів професійного циклу яка займає важливе місце у підготовці художника, фахівця з образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та реставрації. Від початків на художньо-графічному факультеті скульптуру викладали низка скульпторів, серед яких В. Вільшук, С. Топоркова, В. Луцак та ін. Нового творчого імпульсу викладання скульптури отримало з приходом на кафедру випускника Львівської академії мистецтв, уродженця міста Дрогобича (15 червня 1962 р.) Богдана Степановича Гладкого.

Старший викладач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації Навчально-наукового інституту

мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника долучився до викладання скульптури на кафедрі від 1997 року. До того працював викладачем скульптури у Львівській академії мистецтв, де навчався впродовж 1987-1992 рр. До навчання в Академії Б. Гладкий закінчив Львівське училище прикладного і декоративного мистецтва ім. І. Труша (1979-1983). У 1991 році навчався в Українському Католицькому Університеті ім. Св. Климента у Римі. Протягом 1992-1995 рр. навчався в аспірантурі при Львівській академії мистецтв.

Вчителями скульптора в різні періоди навчання були Д. Крвавич, В. Овсійчук, С. Мельничук, М. Скибінський, П. Маркович та ін. Вони заклали молодому скульптору велику любов до мистецтва і стали прикладом для його майбутньої педагогічної діяльності.

Як художник скульптор Богдан Гладкий працює в галузі станкової, монументальної та монументально-декоративної скульптури. Він автор пам'ятників, меморіальних дощок, скульптурних композицій, творів дрібної пластики, пам'ятних медалей. Працює у всіх традиційних скульптурних матеріалах – камінь, бронза, дерево, а також використовує сучасні пластичні композитні матеріали.

У доробку Б. Гладкого пам'ятник Тарасу Шевченку в смт. Отинія Івано-Франківської області (2015); пам'ятний знак воїнам-інтернаціоналістам в м. Коломия (1999); погруддя В'ячеславу Чорноволу в м. Тисмениця Івано-Франківської області. (2008); пам'ятник Михайлу Хмельницькому в смт. Лисянка Черкаської обл. (2016); пам'ятник Івану Франку в м. Рахів на Закарпатті (2006).

Богдан Гладкий створив ряд пам'ятних меморіальних дощок. Серед них пам'ятна дошка мандрівнику Івану Богдану, м. Коломия, Івано-Франківська обл. (2008); Заслуженному художнику України М. Ф. Кіщуку, на будівлі спілки художників м, Івано-Франківськ (2008); гетьману України Івану Мазепі, на будинку по вул. І. Мазепи, м. Івано-

Франківськ (2011); полковнику Семену Височану, на будинку по вул. С. Височана, м. Івано-Франківськ (2012); гетьману Богдану Хмельницькому, на будинку по вул. Б. Хмельницького, м. Івано-Франківськ (2013); полковнику Семену Височану, смт. Лисянка, Черкаська обл. (2014); полковнику Максиму Кривоносу, смт. Лисянка, Черкаська обл. (2015).

На будівлі Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника встановлені меморіальні рельєфи провідним викладачам університету. Богдан Гладкий створив пам'ятні дошки літературознавцю В. Полеку, економісту С. Копчаку, педагогу М. Стельмаховичу, проректору Б. Василюшину (2011), історика В. Грабовецькому (2020).

У творчому доробку скульптора низка пластичних творів сакральної тематики: фігуративні скульптурні композиції «Сотник Лонгин» (2002) та «Юда Тадей» (2023), скульптурна композиція «Марія з дитям» (2003), монументальна багатофігурна композиція «Голгофа» (2004) у монастирському комплексі в с. Томашівка, Фастівського району Київської області (у співавторстві), пам'ятник «Ангел-охоронець» в с. Ліски Коломийського району Івано-Франківської області (2010), скульптурна композиція «Христос – добрий пастир» в Зарваниці Тернопільської області, монументально-декоративна композиція «Архангели» в м. Тячів на Закарпатті (2017).

Б. Гладкий активний учасник скульптурних симпозіумів і пленерів. Він брав участь у семінарі по реставрації матеріалів і споруд з каменю у Венеції, Італія; у міжнародному симпозіумі по скульптурі у м. Укмерге, Литва; у міжнародному пленері різьбярів у туристичному комплексі «Гарадзенські маєнтак» м. Гродно, Білорусь; у міжнародному скульптурному симпозіумі «PETRAMANIA 2011» у м. Камянець-Подільський, Хмельницька обл.; у міжнародному скульптурному

симпозіумі «Залісся» та міжнародному пленері «Розмаїття культур», м. Дрогобич, Львівська обл.

Неодноразово він був учасником міжнародного фестивалю дерев'яної скульптури «Ладижинський гай – 2020», м. Ладижин, Вінницька обл.; симпозіуму скульпторів у туристичному комплексі «УСЛАД» с. Ломачинці, Чернівецька обл.; симпозіуму скульпторів у заповіднику м. Галича; у скульптурному симпозіумі «Навіки Богу. Зарваниця 2017», Тернопільська обл.; у фестивалі дерев'яної скульптури «ПОДІЛЛЯ WOODCRAFT» у м. Камянець-Подільський. Брав участь у симпозіумі скульпторів у туристичному комплексі Буковель; у симпозіумі скульпторів-каменярів «Сім чудесних писанок» у м. Коломиї; у міжнародному скульптурному симпозіумі в м. Збараж, Тернопільська обл.; у скульптурному симпозіумі м. Тячів, Закарпатська обл. тощо. Слід зазначити що на кожному симпозіумі, фестивалі чи пленері виконувалась одна або кілька пластичних робіт.

Богдан Гладкий як скульптор, в першу чергу відомий як портретист. У його творчому доробку дитячі портрети, портрети рідних, друзів, портрети сучасників і скульптурні зображення видатних осіб. Як автор численних скульптурних портретів, він проявив себе як майстер, який знає таємницю людського обличчя. Прикладом цьому є низка портретних творів, серед яких слід відзначити портрети колег з мистецької формації «На С ім», до якої належав і сам скульптор, це портрети Б. Бойчука, Б. Бринського, В. Луканя, М. Павлюка, В. Сандюка, О. Чуйка.

Особливим вмінням розкриття внутрішнього характеру відзначаються портрети колег: В. Андрушка, М. Ясінського, Б. Губаля, В. Мельника, Б. Гуцуляка, Р. Дреботюка, Ю. Рильчука, С. Повшик, Р. Шпука, О. Семенюка, С. Губенка, М. Габреля, С. Маруди та ін.; діячів культури: Т. Шевченка, І. Франка, В. Стуса; музикантів В. Луціва, М.

Сливоцького, Т. Житинського; акторів С. Романюка, Б. Бенюка; журналістів І. Вовка, В. Портнікова, О. Бобровнікова; вчених Є. Петруса, М. Зомомрі; священників Ромжі, М. Стягара, М. Левицького та ін.

Практичні здобутки, досвід роботи з різними скульптурними матеріалами дали можливість Богдану Гладкому щиро ділитися своїми знаннями зі студентами. Як викладач, Богдан Степанович проявив себе талановитим педагогом, з оригінальним підходом до викладання скульптури та пластичної анатомії. Він впроваджував новітні методики викладання, його коректа студентських робіт завжди фахова і доброзичлива. Дипломні роботи зі скульптури якими керував Богдан Степанович Гладкий завжди відзначалися як мистецькі, з високим професійним рівнем виконання. Ряд вже відомих українських скульпторів поправу вважають себе учнями Гладкого.

Член Національної спілки художників України (2008), лавреат премії ім. Ярослава Лукавецького в номінації «Архітектура і дизайн» за створення монументально-декоративних творів (2018), учасник багатьох всеукраїнських і міжнародних симпозіумів скульптури, учасник персональних та групових виставок, Богдан Степанович Гладкий на сьогодні активний практикуючий зрілий майстер скульптури, сповнений нових творчих задумів та ідей.

Список використаних джерел

1. Гладкий Б. До питання діяльності на галицьких землях сницарської майстерні Томаса Гуттера. *Станиславівська колегіата: між минулим і майбутнім (до 300-річчя побудови: 1703-2003). Матеріали міжнародної науково-практичної конференції*. Івано-Франківськ. Художній музей. 9-11 вересня 2003. Івано-Франківськ, 2003. С.45-56

2. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Івано-Франківськ. Художній музей. 9-11 вересня 2003. Івано-Франківськ, 2003. 88 с.

Комарницький А.С.,
кандидат мистецтвознавства,
співголова іконописної майстерні «Аліпій»,
член НТШ

ІКОНОПИС ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОГО КНЯЗІВСТВА (КІН. ХІ – СЕРЕДИНИ ХІV СТ.): СИНТЕЗ УНІВЕРСАЛЬНОГО І НАЦІОНАЛЬНОГО

Сакральна культура Галицько-Волинського князівства містить чимало прогалин, проте найбільшою мірою це стосується іконопису. Відтак, метою нашої статті є звернути увагу на вивчення надзвичайно цікавої і самобутньої іконописної традиції Галицько-Волинського князівства, яка має всі ознаки оригінальної школи.

Варто зазначити, що на даний час проблемою українського іконопису займається досить обмежена кількість вчених. Наприклад дослідження українського іконопису княжої доби взагалі студіюють тільки поодинокі вчені. Тому феномен княжо-київського іконопису на сьогодні маловивчений.

Ще однією прогалиною у дослідженні українського іконопису княжої доби є недооцінка іконописної школи, яка склалася в Галицько-Волинському князівстві кінця ХІ – середини ХІV ст. Низка важливих ікон княжої Галичини і Волині безпідставно приписані то Північній Русі: (Толгська, Петрівська), то осередкам центральної Європи: Італія, Польща: (Галицька (Домініканська) Одигітрія, Белзька-Ченстоховська, Богородиця-Агіосортисса). Це суттєво перешкодило комплексному дослідженню в українській науці феномену галицько-волинської школи іконопису княжого періоду як рідкісного явища, у якому києво-візантійські впливи синтезувалися із романо-готичними віяннями Заходу [1, с. 107].

З цих причин ми сьогодні в Україні маємо дуже приблизне уявлення про київську ікону княжої доби. Те саме можна сказати й про

іконопис Галицько-Волинського князівства. Завдяки старанням митрополита Андрея Шептицького у Національному музеї Львова, а також у польському музеї Сянока уціліла значна кількість ікон західноукраїнського походження, відтак феномен давнього українського іконопису у нас найбільше асоціюється з галицькою іконою XV – XVI ст. А київська доба іконопису як спадок Княжої України несправедливо залишилася поза увагою та вивченням. [1, с. 107]

За більш як 30 років Незалежності, галицько-волинська ікона княжої доби повною мірою аналізувалася тільки у працях професора В. Овсійчука. На прикладі Холмської і Дорогобузької ікон досить спорадично цієї проблематики торкався й В. Александрович. Л. Членова і Л. Міляєва досліджували рідкісну ікону Галицької Покрови. І, по-суті це все.

Нині в українській науці переважно акцентується на пізній галицькій іконі XVIII – XIX століть і то здебільшого вивчається народна іконотворчість. Наприклад, високопрофесійним галицько-волинським іконописом XIV – XVI століть цікавиться досить обмежене коло вітчизняних науковців. Княжа доба – це взагалі «terra incognita». Це стосується і раннього княжо-київського іконопису, який став базовою основою для галицько-волинської школи іконопису княжого періоду.

Дотепер ще в науці побутує хибна радянська теза, що твори княжо-київського малярства XI – XII століття не збереглися. Ця хибна теза породила низку наукових спекуляцій не тільки в російській науці, але, на жаль, також у дослідженнях ікони в Європі та частково у нинішній Україні. З цієї причини в науці ще дотепер побутує безапеляційне і бездоказове приписування фактично всіх домонгольських ікон північним осередкам: Новгороду, Суздалю, Ярославлю тощо [1, с. 106].

Отже, ми торкнемося проблеми комплексного вивчення Галицько-Волинського іконопису княжої доби, спираючись на окремі результати

досліджень видатного українського професора В. Овсійчука і розвиваючи їх. Проф. Овсійчук аргументовано відносить до княжо-галицької школи іконопису знану Галицьку Одигітрію (Паладіум короля Данила), він зазначає, що ікона належить до найшанованішого свого часу типу «Богородиці Смоленської», яку цінували руські князі як паладіум [2, с. 120]. Поява цієї святині у Львові приурочена до коронування короля Данила Галицького, «який прийняв вінець од Бога, од церкви св. Апостолів, від престолу св. Петра, і від отця свого, папи Інокентія» [3, с. 413]. В. Овсійчук зазначає, що «ікона оточена різноманітними легендами, і хоча у ній промовисто виступає зв'язок з західноєвропейським мистецтвом, проте найвірогіднішим місцем створення варто вважати столицю Галич, звідки за велінням князя Лева її перенесено до Львова в каплицю св. Івана Хрестителя поблизу княжого замку» [4, с. 161]. Вчений резонно зазначає, що деякі дослідники не взяли до уваги особливостей середовища княжого Галича і тому помилково приписували цій рідкісній іконі візанто-італійське походження. [2, с. 120].

Сучасною цій іконі є княжо-волинська Дорогобузька Одигітрія, твір, який репрезентує елітарне середовище княжої Волині [1, с. 184]. В. Овсійчук слушно відзначає, що ікона створена за князювання Володимира Васильковича, який відзначався благодійництвом, а його заслуги у розвитку культури та релігійного малярства літописець відзначає майже на рівні з Ярославом Мудрим [2, с. 109].

Важливе значення для формування галицько-волинської школи іконопису мали прославлені візантійські ікони XI століття: Белзька (Ченстоховська) і Холмська. За переданням, Белзька ікона потрапила до Руси-України з Візантії як посаг для подружжя князя Володимира й принцеси Анни. У другій половині XIII століття король Руси-України Лев Данилович, привіз її до Белза та з великими почестями помістив у

Белзькому замку. У 1382 р. сілезький князь Владислав Опольський перевіз ікону з Белза до Ченстохови (Ясногорський кляштор отців павлінів) [1, с. 175]. Холмську ікону король Данило Галицький вивіз з Києва до Холма, який у 1259 році завдяки чудотворній силі Холмської Богородиці був врятований. Єпископ Яків Суша у книзі «Фенікс, утретє відроджений, або ж Вельми стародавня ікона Холмської Богоматері Діви...», у якій описав ікону та понад сімсот чудес порятунку і зцілень людей після молитви біля неї [1, с. 171]. Ще одна візантійська константинопольська мозаїчна ікона Богородиці-Агіосортиси (поч. XIII ст.) з'явилася в Галичі під час правління Романа Мстиславовича (Волинського), а вже потім потрапила до рук угорського королевича Коломана [1, с. 178].

Зазначимо, що найранішою з княжо-галицьких ікон є рідкісна Галицька Покрова. Л. Міляєва відзначила, що «українські легенди безпосередньо пов'язували з культом Покрови Успенський собор Києво-Печерського монастиря», а також довела, що серед усіх відомих зображень «Галицька «Покрова» сюжетно найближча до богородичного культу Влахернського храму» [5, с. 249-258]. Професори В. Овсійчук та Д. Крвавич переконливо вказували про княжо-галицьке середовище появи галицької Тронної Богородиці, яку російські науковці по-своєму називають «Толгською». В. Овсійчук визначив, що «Тронна Богородиця» могла бути створена в Галицько-Волинському князівстві за Юрія Львовича, тобто на території «тієї частини Руси-України, що була насичена західноєвропейськими католицькими культурними впливами» [2, с. 104]. На думку професора Д. Крвавича, «тісні контакти із романським Заходом могли б яскраво ілюструвати ікону «Тронної Богоматері», очевидно намальовану десь у західних регіонах України-Руси» [6, с. 120-122].

Художнє середовище княжої Волині представляють два нетипові зображення Богородиці: Володимир-Волинська (Луцька) та Поліська. За однією з гіпотез Луцька Богородиця була написана в 1289 р. для катедрального собору Луцька на замовлення князя Мстислава Даниловича – молодшого брата руського короля Лева (1228-1301). Волинській іконі притаманна сувора стриманість та експресія. Лаконізм художньої мови особливо відчутний в обмеженій гамі колористичних сполучень. За цією ознакою, а також за монументальною виразністю Волинську Богородицю можна порівняти з Дорогобузькою іконою. Що свідчить про високі традиції втраченого монументального мистецтва княжої Волині [7, с. 21]. Поліська Богородиця представляє рідкісний тип Звеселення і є однією з найдавніших ікон Волинського князівства. Це – малодосліджена ікона, яка своєю рідкісною іконографією в типі Звеселення та художніми традиціями палеологівського ренесансу суттєво доповнює багату на різноманітні мистецькі новації традицію українського іконопису.

Варто також згадати такі галицько-волинські ікони, як «Петрівська Богородиця», яка за висновками професорів Д. Крвавича і В. Овсійчука була написана Петром Ратенським, а також «Менологій» (Святці). Також можна згадати численні мініатюрні кодекси Галицько-Волинського князівства (XII – XIII ст.): «Добрилове Євангеліє», «Галицьке Євангеліє», «Оршанське євангеліє» та інші. Відтак, можна підсумувати, що огляд цієї багатой живописної спадщини добре виявляє контури малярської традиції галицько-волинської школи княжого періоду, яка репрезентує основу національної традиції українського іконопису.

Таким чином наведені у статті оригінальні твори іконопису свідчать про окрему галицько-волинську школу іконопису, сформованої на основі багатоманітних впливів сходу і заходу, синтезовані у

рідкісному прояві місцевої західно-руської малярської традиції. Ця школа і стала в основі формування галицького іконопису XIV – XVI ст., збірка якого творить основу фондів ЛНМ ім. А. Шептицького та Сяноцького музею (ПНР).

Список використаних джерел

1. Комарницький А, Зятюк Б. Святині Княжої України. Львів: Свічачо, 2019. 208 с.
2. Овсійчук В. Українське малярство X – XVIII ст. Проблеми кольору, Львів, 1996. 470 с.
3. Літопис Руський за Іпатським списком. Київ: Наукова думка, 1989. 591 с.
4. Кравич Д. Овсійчук В. Черепанова С. Українське мистецтво, ч. 2. Львів: Світ, 2004. 235 с.
5. Миляева Л. Памятник галицької живописи XIII ст. Советская археология. Вип. 3. Москва, 1965. С. 249 – 258.
6. Кравич Д. Комплексне дослідження українських ікон. *Родовід*. 1994. № 4. С. 10 – 19.
7. Логвин Г., Міляєва Л., Українське мистецтво XIV – XVIII ст. К., 1963. 288 с.
8. Кузенко П. Народні кам'яні надмогильні хрести Українських Карпат середини XVIII – першої половини XX століття: історія, типологія, художні особливості: монографія. Івано-Франківськ: Ярина, 2023. 348 с.

Красюк І.О.,

кандидат педагогічних наук, доцент
Криворізького державного педагогічного
університету

ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ФОРМ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА КРІЗЬ ПРИЗМУ ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ

На певному етапі свого розвитку кожна галузь наукового знання відчуває потребу в систематизації та оцінці власних досягнень, у створенні власної історії. Зокрема, вивчення мистецтвознавчої спадщини дає можливість будувати і розвивати сучасну науку про мистецтво а також більш детально характеризувати, аналізувати, систематизувати та формувати концепцію стилю українського образотворчого мистецтва

спираючись на досвід попередників і не витратити зусиль на відкриття вже відомих істин [1].

Це питання набуло визначної актуальності ще від кінця XIX століття в контексті руху національного романтизму в країні як складової загальноєвропейського напрямку розвитку тогочасної художньої культури. Відповідно характеристика процесу кристалізації наукових уявлень про національні форми вітчизняного образотворчого мистецтва була б не повною без опори на дуже поважний ряд публікацій таких визначних науковців початку минулого століття як Ф. Ернст, П. Лашкар'єв, П. Лебединцев, О. Новицький, Г. Павлуцький О Пчілка та багато інших дослідників, доробок яких став підґрунтям подальшого розвитку провідних аспектів означеної теми. Серед комплексу питань щодо окреслення параметрів та шляхів еволюції вітчизняного національного стилю образотворчості одне з чільних місць займає проблема взаємозв'язків творчості визнаних у різні часи у вітчизняному художньому середовищі митців з доробками майстрів провідних національних осередків європейського мистецького життя.

Одним із проявів провідної тенденції сучасного розвитку національних форм українського образотворчого мистецтва є посилення всебічної взаємозалежності держав в культурній сфері та подальшого зближення в мистецькій царині споріднених спільнот. Дослідники європейської інтеграції не мають єдиної концепції. Тривають дискусії щодо визначення моменту початку, географічних меж, етапів та кінцевої мети. Але дослідників у сфері вивчення питань євроінтеграції національного образотворчого мистецтва привертає все більшу увагу [2].

Вважаємо небезкорисним висловити власне бачення на творчість окремих митців означеної нами проблеми. У скарбниці вітчизняної образотворчості одним з найяскравіших та неординарних майстрів

пейзажу, живопису та графіки є Іван Похитонов (1850-1923). Хист до образотворчості Іван мав з раннього віку, ще хлопчиком, виконував копії голландської гравюри. Протягом всього життя Іван Похитонов майстерно займався як графікою так і акварельним живописом. У 1871 році вперше побував у Європі, де взяв участь у художній виставці у Женеві. Акварельні пейзажі молодого художника мали величезний успіх. А вже у 1876 році Іван переїхав до Італії, через рік поселився у Париж, де цілком присвятив себе образотворчій діяльності. Пізніше митець увійшов до складу паризького Товариства взаємодопомоги художників, тісно потоваришував із французькими живописцями Е. Мейссоньє та Ж. Бастьєн-Лепажем. Деякий час відвідував заняття з живопису у студії Е. Кар'єра. Феномен українського художника полягає у тому, що не маючи художньої освіти, він досяг вершин майстерності, перевершивши у володінні ремеслом багатьох живописців із академічним досвідом і зміг проявити себе та показати свій образотворчий дар у співпраці з майстрами європейського мистецького товариства [5].

Важливим художнім джерелом вітчизняної образотворчої спадщини є Петро Левченко (1856–1917). Петро Олексійович – це унікальне явище в українському реалістичному живописі кінця ХІХ - початку ХХ століття. Творчість Петра Левченка носить яскраво виражений ліричний характер, його пейзажі сповнені поетичного почуття, в якому немає ні перебільшень, ні сентиментальності, ні солодкуватості. Невеликі за розміром твори художника просякнуті м'якою, наспівною мелодійністю, характерною для українських народних пісень. Петро Левченко завжди був віртуозним колористом. Майже все творче життя митця пройшло у тісному зв'язку з художниками передвижниками. А відвідавши Париж в 1895 році, назавжди закохався у французьких імпресіоністів з чого і почалася

творча співпраця, мистецькі пленери, вернісажі у Паризьких салонах тощо. Саме на цьому підґрунті виявилася стійка загартованість майстра як до реалістичних принципів передвижництва так і до засобів передачі і сприйняття імпресіонізму. В історію українського мистецтва Петро Олексійович Левченко увійшов як пейзажист якого знала вся європейська еліта, що свідчать про неабияку майстерність вітчизняного художника [4].

Іншим видатним майстром українського походження поза Батьківщиною був графік, кераміст та мистецтвознавець, Яків Гніздовський (1915-1985). За освітою Яків мав Львівську духовну семінарію, Академічну мистецьку освіту яку отримав у Варшаві, пізніше переїхав до Хорватії де продовжував здобувати фах митця. З 1949 року Яків оселився у США, місті Сент-Пол, де отримав посаду дизайнера в рекламній фірмі Brown and Bigelow. Саме в Америці Гніздовський надихнувся японською ксилографією. І взагалі інтерес до мистецтва Японії в цей історичний період домінував. На своїх роботах з дерева художник часто зображував рослини і тварин. Закоханість даною тематикою в зображенні також обумовлена впливом європейських течій і напрямків. Таким чином те, що спочатку було лише змушеною заміною, пізніше стало його основною та улюбленою темою – рослинний та тваринний світ. Остаточне визнання майстерності Гніздовського в США відбулося, коли галерея Асоціації Американських Мистців у Нью-Йорку купила 220 відбитків його серії дереворізів «Сосни». Пізніше, за два неповні роки проживання в Парижі, Яків Гніздовський мав три успішні виставки. Там же він уперше виставив олійні картини, кераміку і скульптуру малих форм. Після 1960 року авторитет Гніздовського як митця зріс, він здобув міжнародне визнання. Його роботи мають унікальний авторський стиль, широко експонувалися в країнах Близького Сходу, у Великій Британії, Західній Німеччині,

Чехословаччині, Японії. Його гравюри стали темою документального кінематографу, а митець українського походження назавжди залишить про себе яскраво виражений слід [8].

Унікальність стилю українського генія, Івана Марчука (1936-) є прикладом багатогранності творчої спадщини митця, неймовірною плодovitості та різнобарвністю за вектором спрямування художніх течій, стилів, напрямків. Вільна за формою манера художника проявляється у всьому: графіці, сюрреалістичному за змістом живописі, абстрактних композиціях, мистецьких перформансах тощо. Сам митець періодизує свою творчість і виділяє в ній від 12 до 14 періодів-збірок. Твори кожного періоду різняться за стилем та малярською манерою. Іван Марчук любить працювати інтуїтивно, експериментуючи зі своїм методом. Критики й досі сперечаються, відносяться полотна цього періоду до імпресіонізму чи експресіонізму. Часто на полотнах створюється ілюзія додаткового освітлення, особливо у нічних пейзажах, де головна увага митця — на образі Місяця. Останні роботи Марчука гіперреалістичні. З 1989 року митець час від часу мешкає у Австралії, Канаді й США. У 2006 році Міжнародна академія сучасного мистецтва у Римі прийняла Івана Марчука до лав «Золотої гільдії» та обрала почесним членом наукової ради академії. Це перший випадок визнання українського художника інституцією такого високого рівня. А у жовтні 2007 року потрапив до рейтингу «100 геніїв сучасності», який уклала британська газета «Дейлі телеграф». У доробку митця близько 150 персональних та 50 колективних виставок в Україні й за кордоном. Твори геніального українського художника досі дивують мешканців світу інакомовністю, певної фольклорної алегоричності незалежно від конкретного змісту та особливою технологією виконання. Сьогодні Євген Степанович працює за кордоном і продовжую нести в мистецьке товариство Європи національні форми української образотворчості.

Неосяжні здобутки національної художньої спадщини слугують джерелом натхнення і Леоніда Давиденка (1954) – досвідченого фахівця, заслуженого художника України, який активно реалізує творчі задуми і в галузі живопису, і графічній сфері. В пошуках характерної авторської манери, індивідуальної художньої мови він послідовно дотримується принципу єдності загальних художньо-стильових параметрів доби з бажанням якомога яскравіше передати захоплення героїчними подіями вітчизняної історії, неповторністю рідної літератури, національним колоритом українського мистецтва. Творам художника протягом багатьох років притаманні відмінні ознаки, обумовлюючи їх особливість, дозволяючи вільно ідентифікувати авторство. Це чітко простежується в численних циклах робіт майстра і сьогодні, тимчасово мешкаючи в Англії де успішно реалізує власне творче кредо тим само дивуючи англійців та гостей південної держави національної формою, змістом та колоритом. Роздуми про минуле свого народу поєднується в художній практиці Леоніда Давиденка з бажанням віддзеркалення сучасних трагічних подій, що хвилюють наше суспільство. Художник не змальовує конкретні ситуації, а знову ж таки символічно трактує сюжети, як одне з численних випробувань, які долає Україна.

Накопичений досвід та практичні результати співпраці між державами в галузі образотворчого мистецтва призводять до якісних змін у процесі творення. Така позиція образотворчості сьогодні має особливий зміст і сенс, і є досить актуальним вектором спрямування у науковій та культурній співпраці. Презентація творів образотворчості українських майстрів - як свідоцтво єдності і неповторності, акт порушення меж. Саме інтенсивність розвитку національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва поєднавшись з високим рівнем майстерності, цікавим за змістом і обраною стилістикою виконання, що формувався за рахунок освоєння українськими митцями останніх

досягнень та взаємодії з іншими європейськими школами. Унікальність євроінтеграції в сучасному образотворчому середовищі митців залежить в першу чергу від морально-етичних та міжособистісних відношень, від багатоманітності та широти підходів до розв'язання художніх проблем, а ґрунтується саме на розмаїтті напрямків вітчизняного мистецтва де українські майстри демонструють сучасні тенденції, які обумовлені як подіями сьогодення так і рівнем розвитку образотворчої царини.

Список використаних джерел

1. Антонович Є. А., Удріс І. М. Нариси з історії українського мистецтвознавства. Історія українського мистецтва в працях вчених київської школи кінця XIX - початку XX століття. Навчальний посібник. Київ – Кривий Ріг, 2004, 374 с.
2. Антонович Є. А., Удріс І. М. Українське мистецтвознавство кінця XIX - початку XX століття: дослідження національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва: монографія. Київ – Кривий Ріг, 2015, 300 с.
3. Лагутенко О. М. Нариси з історії української графіки століття. Київ: Грані-Т, 2007. 168 с
4. Левченко Петро. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/levchenko-petro/>
5. Похитонов Іван Павлович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Похитонов_Іван_Павлович
6. Рудницька О. П. Основи викладання мистецьких дисциплін: навчальний посібник. Київ: АТЗТ «Експрес-об'ява», 1998. 184 с.
7. Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні середині XIX – середині XX століття: структурування, методологія, художні позиції. Львів: Українські технології, 2005. 742 с.
8. Яків Гніздовський. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Яків_Гніздовський

Кузенко П.Я.,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри образотворчого і декоративно-
прикладного мистецтва та реставрації
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника

**ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ КАФЕДРИ ОБРАЗОТВОРЧОГО І
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА ТА
РЕСТАВРАЦІЇ ПНУ ІМ. В. СТЕФАНИКА**

Розвиток художньої освіти на Прикарпатті кінця ХХ – початку ХХІ століття нерозривно пов'язаний із діяльністю кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Завдяки її діяльності сформувалося кілька поколінь митців, які успішно працюють не тільки на Прикарпатті, але далеко за його межами.

Кафедра була створена 1983 р. за ініціативи знаного на Прикарпатті художника, доктора мистецтвознавства, громадського діяча Михайла Фіголя. Згодом, у 1987 р. на базі кафедри було створено художньо-графічний факультет Івано-Франківського педагогічного інституту імені Василя Стефаника. 2001 року художньо-графічний факультет увійшов до складу Інституту культури і мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (з 2004 року Інститут мистецтв). У реорганізованому навчальному закладі на кафедрі також започатковано підготовку студентів за спеціальністю «дизайн». 2005 р. відбувся поділ кафедри на два структурні підрозділи «Кафедру образотворчого мистецтва» та «Кафедру дизайну» відповідно до двох спеціальностей, які реалізовувалися на її базі «Образотворче мистецтво» й «Дизайн» [1, с. 260].

У різні періоди кафедру очолювали Михайло Фіголь (1983-1999), Святослав Шумега (1999-2005), Богдан Бойчук (2005-2021). Свої знання передавали студентам відомі митці, зокрема Богдан Бринський, Микола Варення, Володимир Лукань, Микола Павлюк, Вікторія Типчук, Світлана Хміль, Оксана Мельничук, Богдан Гладкий.

Сьогодні на кафедрі працюють досвідчені викладачі художники-практики та історики мистецтва, члени Національної спілки художників України та інших професійних об'єднань. Серед них кандидати мистецтвознавства (Бойчук Б.В., Кузенко П.Я., Попенюк Ю.А.), заслужені діячі мистецтв України (Бойчук Б.В., Прокопів П.М., Якимечко М.Б.), заслужений художник України (Сандюк В.С.), двоє викладачів кафедри (Кіндрачук В.Б., Сандюк Л.П.) навчаються в аспірантурі.

З 2016 року кафедра здійснює підготовку фахівців за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» освітніх ступенів «Бакалавр» та «Магістр». Основною метою освітніх програм є підготовка висококваліфікованих фахівців у галузі мистецтва, формування системних загальних і професійних компетентностей художників здатних створювати на високому рівні творчі роботи з образотворчого мистецтва, досліджувати твори мистецтва та викладати дисципліни художнього циклу у закладах початкової та вищої освіти. Особлива увага приділяється вивченню традицій образотворчого мистецтва Прикарпаття.

Основою навчального процесу є обов'язкові фахові дисципліни: рисунок, живопис, основи композиції, історія мистецтва. Велике значення у навчальному процесі приділяється вивченню студентами вибіркового фахових спеціалізацій: іконопису, малярства, графіки та скульптури. Студенти під керівництвом викладачів вивчають різні техніки малярства, зокрема олійний та акриловий живопис, холодну

енкаустіку, воскову емульсію; іконопису - темперний іконопис та іконопис на склі; графіки – лінорит, офорт та ін.

Важливе значення у навчальному процесі займає навчальна та виробнича практика, які проходить, зокрема на базі Івано-Франківської державної художньої школи, Центру дитячої та юнацької творчості м. Івано-Франківська, Івано-Франківського краєзнавчого музею, Музею мистецтв Прикарпаття, майстерень Івано-Франківської організації Національної спілки художників України та ліцеїв міста Івано-Франківська. Особливе місце у практичній підготовці студентів займає пленерна практика на базі Прикарпатського національного університету у смт. Ворохті, яка дає можливість студентам не тільки здобути навички мистецької творчості але й ознайомитися з природою та культурою цього живописного краю. 2023 р на основі цієї бази наказом ректора університету створено Міжнародний пленарний центр імені Михайла Фіголя, що розширить можливості міжнародної співпраці у підготовці здобувачів освіти.

Кафедра регулярно організовує групові виставки студентських робіт у виставковій залі Навчально-наукового центру образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва ПНУ та інших локаціях Івано-Франківська. У 2022-2023 роках відбулися зокрема такі виставки, як: «Молодь Прикарпаття Україні», «Осанна в Вишніх». Студенти є учасниками та переможцями багатьох всеукраїнських та міжнародних мистецьких конкурсів.

Важливе значення у діяльності кафедри займає наукова робота. Студенти мають можливість займатися у науковому гуртку та приймати участь в організованих кафедрою наукових конференціях: Всеукраїнській конференції студентів та молодих вчених «Українське мистецтво у багатогранності проявів» (2023), Всеукраїнській науково-

практичній конференції з міжнародною участю «Українське мистецтво у контексті інтеграції з культурою Заходу» (2023).

Студенти кафедри взяли участь у Всеукраїнському конкурсі студентських робіт на тему: “Ескізний проект пам’ятника Квітки Цісик” для с. Ліски Коломийського району, який відбувався 7 червня 2023 р. на базі кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації ПНУ. Роботи учасників конкурсу передані для експонування в музей с. Ліски.

На кафедрі 2022 р. започатковано культурно-освітній та соціальний проєкт «Постать у мистецтві», метою якого є проведення лекцій, майстер-класів, творчих зустрічей з відомими митцями та науковцями для студентів кафедри та учнів шкіл області. В рамках проєкту було зокрема проведено гостьові лекції львівськими вченими, кандидатами мистецтвознавства Богданом Мисюгою та Андрієм Комарницьким, творчі зустрічі з мистецтвозавцем Мирославом Аронцем, головою Криворізької організації НСХУ Леонідом Давиденком.

На кафедрі 2022 р. започатковано проєкт «Вечірній рисунок», метою якого є професійний розвиток студентів, додаткове вивчення ними особливостей виконання нестандартних, цікавих постановок. Учасниками проєкту на добровільних засадах є студенти усіх курсів спеціальності.

Покращенню якості навчального процесу сприяють організовані кафедрою для здобувачів освіти майстер-класи. Непересічною подією для студентів спеціальності був майстер-клас із живопису та лекція видатного художника, професора Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури Миколи Стороженка. З великою зацікавленістю пройшли майстер-класи з реставрації творів мистецтва Віталії Жолобак та живопису Любомира Худяка.

Кафедра успішно співпрацює з територіальними громадами, громадськими та релігійними організаціями. Прикладами такої співпраці є виконання студентами, за проханням відповідних структур, реставрації ікон (Ворохтянська ОТГ), виконання творчих робіт (Гошівський монастир, ГО «Комітет відродження Маріямполь»). Дуже добра співпраця налагоджена із закладами вищої освіти та музеями регіону, зокрема Криворізьким державним педагогічним університетом, Національною академією образотворчого мистецтва та архітектури, Музеєм мистецтв Прикарпаття, Івано-Франківським краєзнавчим музеєм, коледжами та училищами регіону.

Міжнародна діяльність кафедри здійснюється через активну участь викладачів у міжнародних виставках, конференціях, круглих столах. Зокрема, актуальні питання сучасного стану мистецького процесу та підготовки фахівців мистецької сфери розглядалися на Міжнародному круглому столі за участю представників провідних закладів освіти України та керівництва Академії образотворчих мистецтв ім. Яна Матейки в Кракові на тему «Єдність мистецтва України та Польщі в період російської агресії проти України» (2023 р.). Участь у цьому заході взяли перший проректор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Валентина Якубів та завідувач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації ПНУ Петро Кузенко.

На базі кафедри уже традиційно відбувається обласний конкурс з образотворчого мистецтва та започаткований у 2022 р. Всеукраїнський конкурс з образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва для дітей та молоді «Моя вільна Україна». Участь в останньому взяло понад 400 учасників практично з усіх областей України.

2023 р. в університеті розпочала роботу асоціація випускників кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та

реставрації Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Метою створення асоціації є зміцнення зв'язків між випускниками, науково-педагогічними працівниками та студентами для реалізації спільних творчих, навчальних, наукових, соціально-економічних проєктів та надання взаємної допомоги.

Випускниками кафедри є відомі митці, члени Національної спілки художників України та науковці. З когорти відомих митців - випускників кафедри можна, зокрема, відзначити, члена Національної спілки художників України, учасника багатьох групових і персональних виставок в Україні та за кордоном Богдана Бринського; члена Національної спілки художників України, знану на Тернопільщині мисткиню, автора багатьох різножанрових полотен Марію Ворончак; реставратора вищої категорії, завідувача реставраційним відділом Івано-Франківського краєзнавчого музею, автора багатьох культурно-мистецьких проєктів Валерія Твердохліба; відомого вченого, одного із засновників музею модернізму в м. Львові, автора багатьох монографій з історії українського мистецтва, кандидата мистецтвознавства Богдана Мисюгу; дослідника творчості Осипа Сорохтея та давнього українського живопису, старшого наукового співробітника Інституту народознавства НАНу, кандидата мистецтвознавства Ореста Макоїду; головного зберігача фондів Музею мистецтв Прикарпаття, дослідника давніх пам'яток українського мистецтва Віктора Доскалюка; художника, дизайнера, організатора багатьох мистецьких акцій Ярему Стецика.

Чимало випускників кафедри працюють на педагогічній ниві, є вчителями загальноосвітніх шкіл та викладачами закладів початкової спеціалізованої та вищої мистецької освіти, засновниками приватних художніх студій. Над формуванням підростаючого покоління творчих особистостей успішно працюють: директор Центру дитячої та юнацької

творчості м. Івано-Франківська Ірина Волинська, засновниця приватної художньої студії «Крилаті мрії» Христина Шукатка; викладач Івано-Франківського фахового коледжу Марія Пазинюк; викладачі Івано-Франківської художньої школи (Христина Биканова, Оксана Чолій), викладачі коледжу культури і мистецтв м. Калуш (Ірина Зіняк, Уляна Височанська); викладачі університетів (Олег Чуйко, Василь Хомин, Наталія Гілязова, Ольга Каленюк та ін.)

Таким чином, кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації має багату історію і зробила значний внесок у розвиток національної культури. Сьогодні вона інтенсивно розвивається, наполеглива робота із вдосконалення якості підготовки здобувачів освіти поєднується з активною інформаційно-комунікаційною діяльністю. Професіоналізм викладачів кафедри і сумлінна праця студентів в процесі засвоєння знань є запорукою підготовки високопрофесійних фахівців та світлого майбутнього розвитку українського мистецтва.

Список використаних джерел

1. Типчук В. Наукові та творчі здобутки кафедри образотворчого мистецтва імені Михайла Фіголя (2005-2013 рр.). *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Мистецька освіта : минуле, сучасне, майбутнє (до 30-річчя кафедри образотворчого мистецтва імені Михайла Фіголя)*. Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2013. С. 260–265.

Макойда О.В.,

кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник
Інституту народознавства НАН України

ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ОСИПА СОРОХТЕЯ: ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО МЕТОДУ

Експресіонізм – одна з найбільш епатажних та вагомих авангардних течій, що виникла у Європі як своєрідна реакція на

політичну, а згодом на воєнну ситуацію на зламі XIX – XX століть. Зароджені та сформовані у Німеччині експресіоністичні тенденції знайшли віддзеркалення у багатьох європейських країнах. У деяких з них експресіонізм набув власних неповторних рис, що дало змогу говорити про своєрідні національні особливості цього напрямку. Так, поряд з німецьким часто розглядають експресіонізм у Бельгії, Голландії, Франції, Австро-Угорщині, Румунії, Польщі та інших.

В Україні експресіонізм не був чужим явищем. Серед українських митців початку XX ст. були такі, що мали безпосереднє відношення до експресіоністичного руху: Василь Кандинський, Георгій Нарбут, Давид та Володимир Бурлюки, Володимир Іздебський, Олександра Екстер (Григорович), Соня Делоне та інші. Ці майстри відіграли поважну роль у художньо-експресіоністичних пошуках та становленні нового західноєвропейського віяння. У різний час вони брали участь в таких художніх угрупованнях Мюнхена як “Нова асоціація художників” та “Голубий вершник”. До іншої категорії відносяться художники, які не входили у різні експресіоністичні об’єднання, проте їхній творчості властиві чіткі риси експресіонізму. До таких відносимо Олексу Новаківського, Казимира Сіхульського, Осипа Сорохтея, Івана Рубчака, Леопольда Левицького та ще цілу плеяду самобутніх галицьких майстрів.

При розгляді експресіонізму в українському малярстві важливим є те, що в історії мистецтва XX століття трапляються майстри, які не були експресіоністами у широкому його значенні. На певному творчому етапі вони стояли «на периферії» експресіонізму, помітно з ним перекликаючись. Таких художників не кваліфікують як експресіоністів, однак їх зв’язок з експресіоністичною стилістикою цілком очевидний і потребує окремого аналізу. При розгляді основних аспектів експресіоністичного напрямку ця проблема є однією з найважливіших

[1, с. 170-172].

У контексті зазначеної проблематики ми розглядаємо мистецький доробок самобутнього станиславівського художника Осипа-Романа Сорохтея. Розквіт його творчості співпадає з другою хвилею експресіонізму (1910-1920 рр.). У цей час мистецька течія здобула визнання та розголосу по всій Європі. Нею захоплювались художники, які шукали динамічної виразності та нової форми вислову. На хвилі зацікавлення «новим» стилем опинився молодий галицький митець Осип Сорохтей.

У вересні 1936 року відбулася чергова VIII виставка АНУМ, у якій серед інших відомих художників брав участь Осип Сорохтей. Тут експонувались вже відомі громадськості його твори: «Зняття з хреста», «Тайна вечеря», «Падіння під хрестом» та інші. Окремі твори мистецької акції АНУМу були дещо провокативними, тому викликали зацікавлення та жваве обговорення у мистецьких колах. Грудневі випуски газети «Новий Час» пропонують цикл публікацій відомого львівського мистецтвознавця Миколи Голубця, присвячений даній експозиції [2]. Його відгук на згадувану виставку – це спроба короткого аналізу творів українських митців того часу. Тут мова йде про О. Архипенка, О. Кульчицьку, Л. Геца, В.Гаврилюка, О.Сорохтея, М. Бутовича та інших. Погляд критика на художні твори є цілком позитивним та добродушним. Микола Голубець не піддає детальному аналізу роботи, а скоріше настроює відвідувачів виставки на дещо нове сприйняття побаченого. Це свідчить про невідповідність тогочасного глядача до сприйняття нових течій, які однак вже цілковито визріли, а подекуди й відшуміли в країнах Західної Європи.

Поруч з влучними висловлюваннями М.Голубця щодо експресіонізму, дадаїзму, кубізму та інших напрямків мистецтва знаходимо слова, що характеризують творчість О. Сорохтея. Зокрема він

пише: "Факт, що найстаріший з відомих мені українських експресіоністів – Роман Сорохтей виявив себе карикатуристом найвищої марки, свідчить це про те, як близько до експресіоністичних завдань лежить карикатура" [3, 5]. Оцінка М. Голубцем сатиричних творів Сорохтея ставить митця на високий рівень у тогочасному мистецькому рейтингу. Крім цього, критик свідомо заносить О. Сорохтея до "найстаріших" представників експресіонізму означуючи його місце саме у цій стилістичній направленості. А вже через шість років, у 1942 році в статті (посмертній посвяті) він відверто називає його "задекларованим експресіоністом" [4, 3].

Одна з перших дослідниць творчості художника Олена Ріпко у 1987р. розглядає сакральну графіку художника в контексті впливів «класичного» німецького експресіонізму. Вона пише що "у сприйнятті дійсності з позицій гуманістичного світогляду, в емоційній і пластичній загостреності образно-художньої мови Сорохтей має чимало спільного з представниками нової хвилі критичного реалізму в руслі загальноєвропейського, зокрема німецького експресіоністичного руху, насамперед з К.Кольвіц та Е.Барлахом" [5,73].

Відомо, що в період розквіту експресіоністичної течії з'являються виразні декларації містико-релігійного характеру. Німецький художник Ернст Людвіг Кірхнер пише, що картина стає "описом великої тайни". Змальовуючи людину, художник насправді зображує "частинку розлитої довкола духовності". Вільгельм Воррінгер доволі влучно висловив "релігійну ідею" експресіонізму, коли у 1919 році написав: "...глибокий зміст всього експресіоністичного мистецтва... у спробі прорватися до Бога через всі перепони законів природи" [6, 7-8]. Спробу такого прориву спостерігаємо у творах релігійного характеру О. Сорохтея. Через Божий образ автор робить спробу апелювати до глядача. В рисунках художника Бог постає останньою надією на те, щоб бути

почутим. А загалом роботи О.Сорохтея є прагненням, самому прийти до Бога.

Починаючи з довоєнного мистецтва, а потім ще частіше у стилістиці експресіонізму художники звертаються до релігійних тем. Оскільки увага експресіоністів була звернена більше на людину, аніж на Бога, вони надавали Йому відвертих тілесних рис, помістивши серед стражденного людського натовпу. На гравюрах із серії “Перетворення Бога” 1922 року Ернст Барлах¹ показує Бога саме таким, обтяженим земною вагою.

Безумовно, що між Барлахом та Сорохтеєм існує хоч і не прямий, але доволі міцний духовний зв’язок. Як і Барлах, Сорохтей був досить уважним до побутового, конкретного. Обидва художники працювали у релігійному та побутовому жанрі, створювали прості образи селян, бідняків – голодних, сидячих, сплячих. Один з найбільш вражаючих графічних творів Сорохтея «Дорога на Голгофу» внутрішньою напругою нагадує скульптурну групу Ернста Барлаха “Зустріч” (1926 р.).

О.Сорохтей наділяє типажі своїх творів такими ж рисами як і Е. Барлах, однак ще більш гротескними. Подібно він зображає змучену й важку людську плоть. Плоть стає суттю людини. У творах біблійного характеру стає помітно, що людину вивищує страждання, хресна дорога, пройдена нею на землі; муки, перенесені на особистій життєвій Голгофі. У безлічі страсних сцен відтворених автором саме людина постає головною жертвою життєвих обставин.

Згодом О. Сорохтей починає творити те, що найбільш точно передає його духовний світ. Образ Христа стає зрозумілим та близьким художнику. Страждання своєї душі митець передає у рисах обличчя

¹*Ернст Барлах* (1830-1938) видатний німецький скульптор, графік, літературний діяч. У 1906 р. відвідав Україну, що вплинуло на творчість майстра. Більшу частину життя провів у Німеччині в невеличкому місті Гюстрові, де і помер.

Ісуса. Релігійні цикли майстра наповнюються вкрай експресивним характером та динамічною розкутістю. З-під пера художника, одна за одною, майже блискавично, з'являються малі графічні форми страстей – невеличкі рисунки простим олівцем. І хоча сюжетні сцени робіт майже канонічні (“Падіння під хрестом”, “Важка ноша”, “Прибивають до хреста”, “Зняття з хреста” тощо), однак композиційне вирішення різко відрізняється від усталеної іконографії та традиційності іконописного малярства. Сюжетна композиція тут фрагментарна, ніби стоп-кадр, який зупиняється там, де найбільше потрібно автору.

Зауважимо, що тема Христових Страстей часто зустрічається у творчості художників експресіоністів. Можна згадати хоча б Жоржа Анрі Руо, який в період з 1918 по 1929 рр. пише велику серію робіт “Страсті Христові”. До цієї теми автор звертається в останні роки свого життя. За словами багатьох дослідників експресіонізму, саме у страсних циклах найвиразніше відкривається творчий потенціал художника.

Період 1920-1930-х років характеризується особливою наполегливістю у продукуванні творів. Сорохтей малює зі ще більшою завзятістю, а експресія стає помітною навіть у процесі творення робіт. Митець невпинно працював, де тільки міг: їдучи у вагоні, на прогулянці, відвідуючи концерти та спектаклі. Малював на всьому, що попадало під його руку – на невеличких кишенькових альбомах, серветках та зошитах своїх учнів. Рисував з фанатичною наполегливістю, тренуючи руку й око до відчуття абсолютної свободи та гармонії у відтворенні по-своєму осмисленого світу.

З появою кожного нового аркуша маневрування композицією стає дедалі стрімким та експресивним. Поступовий перехід від білого до чорного тла зі ще більшою напругою передає трагізм важких передчуттів. Поряд з площинно-контурними композиціями з'являються важчі перспективні компонування. Прикладом цього є “Тайна вечеря”,

яка була зображена автором у декількох комбінаціях. Змінюючи кут зору, то збоку, то зверху, О.Сорохтей надає роботі небувалої експресії.

Біблійна тематика О.Сорохтея не закінчується двома графічними серіями. Інтерпретовані художником драматичні настрої, які з кожним разом зростають, у 1931 році досягають свого апогею у пастельній композиції “Зняття з хреста”². Вкрай експресивне вертикальне компонування підсилює й загострює контрастне поєднання кольору. Вирішальний характер пастелі базується на співвідношенні темно-коричневих глибоких площин і світло-оранжевих тонів, які ліхтарним промінням падають на мертве тіло Ісуса. О.Сорохтей, як і експресіоністи, використовував у колористиці різке співставлення тонів. Яскраві кольорові співвідношення були притаманні художнику, так само як і експресіоністам, що до певної міри продовжували стару традицію французьких фовістів [7, 169-180]. Інтенсивність кольору природно співвідноситься зі спрощеною формою і площинним зображенням. Згадувана пастель була чи не єдиним твором, де художник вдається до колористичного вирішення графічного сюжету.

Останнім потужним творчим вибухом митця стає олійна робота монументального характеру “Зняття з хреста” (1935 р.)³. Твір самобутній та оригінальний за своїм характером, за складністю композиції і за колористичним вирішенням. У ньому органічно поєднані статика та динаміка, що підкреслює особливу гармонію твору. Композиційна довершеність базується на врівноваженому співвідношенні діючих персонажів, вона практично не залишає місця вільному простору. Завдяки ефекту ліхтарного світла і глибоких тіней вдається досягнути небувалої виразності та контрасту, що є основним ефектом візуального сприйняття. Немалу роль у композиційному вирішенні відіграє

² Приватна колекція.

³ Власність Івано-Франківського Кафедрального собору Святого Воскресіння.

асиметричний, злегка розвернутий хрест, який служить опорою не тільки для сценічних образів, але й для всієї композиції. Сюжет картини нагадує сценічне театральне дійство: замкнений простір, контрастна театралізована освітленість і навіть невеликий поміст, на якому в одну мить все застигає. Така свідомо обумовлена театральність неодноразово використовувалась експресіоністами у вигляді сценічної гри та карнавалу. В експресіоністів ця гра стає більш схожою на людське життя. Сценічні образи Сорохтея зі “Зняття з хреста” об’єднані дивним містичним змістом. Все дійство ніби чітко сплановане, кожен знає свою роль. Театральність є невід’ємним атрибутом експресіонізму, можливо тому для тогочасного театру, музики і літератури ця течія була видатним явищем [8, с. 134-142].

Розглядаючи творчість О. Сорохтея можна впевнено стверджувати, що у найяскравіших проявах він дотримувався методів та естетичної позиції художників-експресіоністів. Його бачення світу – це погляд експресіоніста з усіма перевагами та недоліками, які присутні цьому напрямку.

Будучи людиною з непростими переживаннями, О. Сорохтею вдалося вийти далеко за рамки буденності. Його твори, переповнені експресивною динамікою, вони не просто інтригують, а приголомшують, відкриваючи глядачеві щось істотно нове. У них передано світ емоцій і переживань, злетів і падінь, радощів та гіркоти. Твори експресіоністичного характеру показують не тільки власний світ художника – це ціла епоха, що органічно і, можливо, найбільш метафорично відтворена трагічним героєм свого часу.

Список використаних джерел

1. Нідгам Д. Українське мистецтво та міжнародний авангард у ХХ столітті. *Альманах*. Львів, 1995, ЛАМ. С.170-172.
2. Голубець М. Проблеми сучасного мистецтва (Відчит на VIII Виставі АНУМ-у дня 29.IX. ц. р.). *Новий Час*. 1936. 2-4, 7, 8, 10-12, 14 груд.

-
3. Голубець М. Проблеми сучасного мистецтва (Відчит на VIII Виставі АНУМ-у дня 29.IX. ц. р.). *Новий Час*. 1936. 7 груд. С. 5
 4. Голубець М. О.Сорохтей. *Наші дні*. 1942. січень. С.3.
 5. Ріпко О. Бентежний дух О.Сорохтея. *Жовтень*. 1987. №6. С.73.
 6. Енциклопедія експрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / *Л.Ришар*; Науч. Ред. и авт. послесл. *В.М.Толмачев*; Пер. с фр. М.: Республика, 2003. С.7.
 7. Маркаде В. Українське мистецтво ХХ ст. і Західна Європа. *Всесвіт*. К., 1990. №7.–С.169-180.
 8. Український авангард 1910-1930 років: Альбом/ Авт. вступ. ст. та упоряд. Горбачов Дмитро. К.: Мистецтво, 1996. С.134-142.

Мартинюк М.В.,
аспірантка кафедри музичної
україністики та народно-
інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника,
викладачка кафедри музичного мистецтва
КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР,
м.Ужгород

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВОКАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ В УКРАЇНІ ТА ДІАСПОРІ: ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРУ

Вокальне ансамблеве виконавство є невід'ємною складовою загальнонаціональної культури українського народу. Колективний спів, зароджений з давніх давен, має свої традиції та звичаї. Основу ансамблевого виконавства складають вміння поєднання власної художньої індивідуальності з колективною майстерністю, що забезпечує гармонійне ансамблеве виконавство. Одним з найважливіших складових у творчій діяльності вокального ансамблю є формування репертуару. Автентична народна пісня, духовні твори, пісні українських композиторів-класиків, сучасна авторська пісня складають репертуар сучасного вокального ансамблю, як в Україні так і за її межами.

Вокальне ансамблеве мистецтво є одним з найпопулярніших видів аматорського та професійного музикування на теренах України та за її межами. Вагомим є його значення у формуванні культурного, духовного

й освітнього потенціалу нашого народу. Проблематиці становлення і розвитку вокального ансамблевого мистецтва присвячені дослідження Н. Гребенюк, А. Козир, О. Олексюк, Г. Падалки, Г. Стасько, О. Рудницької. Різні аспекти функціонування вокальних ансамблів в Україні знайшли своє відображення у працях В. Антонюк, С. Вишневської, Б. Гнидя, Т. Каблової, І. Колодуб, Т. Ланіної, І. Павленка, О. Стахевича. Розвиток вокальних ансамблів в середовищі української діаспори досліджують Г. Карась, В. Дутчак, Н. Федорняк. Питання репертуару вокального ансамблю досліджують О. Заверуха, Т. Чернета, М.Березуцька, В. Мрочко.

Основою успішної творчої діяльності вокальних ансамблів, що функціонують сьогодні в Україні та діаспорі, є формування репертуару, який є фундаментом концертної діяльності колективу. Аналіз репертуару колективу дозволяє визначити творчий стиль, якість, художній смак, можливості, жанрові та стильові спрямування. М.Березуцька зазначає: «Репертуар колективу з одного боку визначається, а з іншого – сам визначає творче обличчя колективу, індивідуальну виконавську манеру, рівень професійної майстерності колективу. Тільки вірно підібраний репертуар сприяє творчому зростанню колективу та підвищенню його виконавської майстерності» [1, с. 32].

Головні засади формування репертуару вокального ансамблю:

- для збереження і накопичення репертуару слід відбирати найкращі зразки народних пісень, духовних творів, пісні українських композиторів-класиків, сучасні авторські пісні;
- концертний репертуар має бути доступним, посильним для виконання, цікавим для виконавців;
- постійне оновлення репертуару;
- жанрово-стильове розмаїття репертуару;

- відповідність репертуару музичним смакам та культурним вимогам сучасних слухачів;

- накопичення і збереження репертуару має бути не епізодичним, а систематичним процесом.

Сучасні вокальні ансамблі в Україні та діаспорі велику увагу приділяють цілісності та змісту репертуару. Як приклад, репертуар можна формувати за принципом концертної програми, тобто кілька номерів, об'єднаних єдиною темою, здатних разом скласти не менше ніж відділення концерту. Можна визначити таку послідовність номерів: обробки українських народних пісень, аранжування творів вітчизняної і світової класики та творів українських композиторів ХХ-ХХІ ст., твори а cappella, оригінальні твори сучасних композиторів.

Як приклад, хочемо навести репертуар вокального ансамблю Ladies' TRIO зі Львова, який став популярним завдяки своїй професійності, оригінальності та неординарності. Народні пісні «Під облачком», Сумна я була», «Била мене мати», «Якби я мала крила орлині», «Ой у вишневому саду», «Ой заграли музиченьки», «Чорні очка», «Чом ти не прийшов», «Ой, верше мій, верше», «Цвіте терен», «Не сходило вранці сонечко», пісні українських композиторів «Троянди на пероні» музика А.Горчинського, «Намалюй мені ніч», «Шуміла ліщина», «Коли любить», «Мелодія» музика М.Скорика, «Ти з любові собі не жартуй» та «Усміх твій» музика Б.Весоловського, «Я піду в далекі гори» музика В.Івасюка, «Пісня-вальс» музика І.Шамо, «Не забудь» музика І.Савюк, «Гуцулка Ксеня» музика Я.Барнича, «Черемшина» музика В.Михайлюка, «Обійми мене» музика С.Вакарчука, «Hallelujah» музика Л.Коена, «Northern Light» музика О.Гейло, «Mambo Italiano» музика Б.Меррілла, та багато ін.

В культурному пісенному просторі української діаспори ми зустрічаємо все більше колективів, які відтворюють традиційну народну

пісню. Одним з таких колективів є жіночий фольк-гурт FAJNA з австрійського міста Грац, Австрія створений у червні 2018 року. Географія учасниць є дуже широкою і представляє різні регіони України: м.Київ, м.Кременчук, м.Коломия, м.Луцьк, м.Тернопіль. Характерною ознакою репертуару колективу є автентична народна пісня, серед яких «Да забіліли сніжки», «Рано, рано да зйду на гору», «Веснянка», «Та косив батько, косив я», «Ой до бору стежечка», «Ой як же було ізпрежди віка», в яких дівчата намагаються зберегти всі особливості народного співу, мелос народної пісні, демонструють народний багатоголосний спів, характерний для різних регіонів України.

Жіночий вокальний ансамбль української діаспори «FolkeMelodi» з м.Осло, Норвегія за короткий час від свого створення (2017) у своїй творчості поєднує оригінальну автентичну народну пісню та твори українських композиторів у сучасному аранжуванні. У репертуарі колективу українські народні пісні «Цвіте терен», «Там де гори і ліси», «Ой на Івана, на Купала», обрядові пісні, духовні твори «Богородице Діво», «Молитва за Україну» музика М.Лисенка, «Гуцулка Ксеня» музика Я.Барнича, «Люби мене» музика О.Білаша, «Обійми» музика С.Вакарчука та інші.

З початком повномасштабної війни Росії проти України репертуар вокальних ансамблів поповнився піснями патріотичної тематики. Воєнні пісні не просто данина часові, це твори, які зображують новий історичний та стилістичний напрям. Тематика й мотиви цих пісень багатопланові, різножанрові, але об'єднані одним звучанням – патріотичним.

Таким чином, дослідивши засади формування репертуару вокальних ансамблів в Україні та діаспорі, можемо зазначити, що у своїй творчій діяльності вокальні ансамблі приділяють велику увагу

формуванню репертуару, застосовують жанрово-стильове розмаїття, методично та системно оновлюють репертуар, що, в свою чергу, забезпечує збереження та популяризацію кращих зразків народної пісні, її жанрові та стильові регіональної особливості як у традиційному автентичному виконанні, так і у власному аранжуванні, інтерпретацію класичної вокальної музики та твори сучасних авторів світської, ліричної та патріотичної тематики.

Список використаних джерел

1. Березуцька М. С. Репертуар як фактор ансамблевої творчості бандуристів : дис... д-ра філософії. 025. Одеса. 2021. 255 с.
2. FolkeMelodi - Bogorodytse Divo URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5z8cI3nDoCo>
3. Ladies TRIO - Українські народні пісні. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ac1KrLSsa-c>

Мельник У.В.,

кандидат мистецтвознавства

Кузенко П.Я.,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ АНТОНА ШПІЛЬЧАКА

(ДО 90 - ТЯ МИТЦЯ)

Напередодні поважного ювілею Антон Шпільчак малює чергову картину. Цього разу його захопив цвіт гортензії і він прагне передати красу природи і свої відчуття на полотні. Це худграфівський гарт каже син, Володимир Антонович. Він завжди, коли була можливість малює. Захоплення малюванням, навчання на художньо-графічному факультеті утвердили його у відчутті свого призначення. Жага до знань, радість творчості, відчуття прекрасного у нього прослідковується протягом всього життя.

Шпільчак Антон Васильович – непересічна особистість, живописець, вчитель-методист, який понад 40 років прививав молоді любов до мистецтва. Завдяки його наполегливості та завзятості в улюбленій справі набувався досвід, відточувався художній талант. Мистецько-виховні аспекти були провідними у його діяльності.

Народився А. Шпільчак у 1933 році с. Ямниця поблизу Івано-Франківська. Дитинство було бідне і закінчилося воно виселенням з батьками у Хабаровський край [2]. Далі була тяжка праця на лісопереробному заводі, виробнича травма, тривале лікування. Уже в зрілому віці здійснюється мрія А. Шпільчака досягнути майстерності у малюнку і живописі: він поступає на художньо-графічний факультет Хабаровського педінституту. Художні твори того періоду: «Амур», «На пляжі», «Дика піонія», «Над Амуром», «Сільська місцина» вказують на мистецький талант.

З 1965р. він повертається на Батьківщину і проживає у смт. Ворохта, де працює вчителем образотворчого мистецтва місцевої середньої школи. Водночас А. Шпільчак активно працює як живописець, графік. У цьому мальовничому містечку і розвивається його улюблена пейзажна тематика. Серед кращих його краєвидів: «Гірський пейзаж», «Ворохта взимку», «Пейзаж з копицями», «Зимовий вечір в Карпатах», «Вид на П'ятихатки», «Туманний ранок», «Сільський дворик». У художника свій погляд на різні речі, за кожною картиною стоїть певна її історія.

Набутий життєвий досвід А. Шпільчака певною мірою відбився на його учительській практиці та художній манері. Любов до рідного краю, чітка громадянська позиція відображена у його творах «На Говерлу», «Гуцульський танець». У пам'ять загибелі В. Івасюка. А. Шпільчак намалював натюрморт «Червона рута».

За понад сорок років педагогічної праці Антон Васильович передавав свій досвід та уміння, навчав кілька поколінь учнів. Регулярно організовував виставки учнівської молоді, сприяв росту молодих митців. При ворохтянській школі проходили практику студенти івано-франківського художньо-графічного факультету. У приміщенні цього навчального закладу досі збережені їхні стінописи, які виконані під керівництвом А. Шпільчака.

За роки творчої діяльності у доробку Антона Васильовича є ряд виставок, велика кількість мистецьких творів. Персональні виставки він робив у Ворохті, Івано-Франківську. Найбільш резонансною була персональна виставка у квітні 1997 року в обласному краєзнавчому музеї. На публічному огляді експонувалось понад 30 живописних творів. Основний мотив майстра – карпатські пейзажі та архітектура рідного містечка [3, с. 30]. Автор картин намагається передати своє відчуття стану природи, його твори пробуджують щирі почуття, бентежать душі [1, с. 120]. Проте, окрім цього можна зазначити, що митець-педагог працює ще у інших жанрах: натюрморт, портрет, побутові та анімалістичні сцени, народні типажі. Творчий принцип сформований на засадах реалізму.

А. Шпільчак – відкрита творча особистість. У Ворохті він спілкувався з багатьма художниками, які приїжджали сюди за новими темами, враженнями для своїх робіт. Потрібно відзначити, що ворохтянські краєвиди малювали багато відомих митців, оскільки тут можна було знайти цікаві сюжети для майбутніх полотен і відпочити у цій курортній зоні [3, с. 29-30]. А. Шпільчак 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. Згадує Антон Васильович, як робив перші живописні кроки у

Ворохті у час пленерної практики один з провідних сьогодні івано-франківських митців Богдан Бринський.

Авторські картини А. Шпільчака знаходяться також у приватних колекціях в Україні та закордоном, зокрема, в Австралії, Англії, Бельгії, Польщі, США. Свою любов до мистецтва він проніс від юності до похилого віку (хоч і молодий душею та здоровий тілом), продовжує працювати над новими картинами, постійно, наче кожний раз вперше, захоплюється красою природи, з якої черпає натхнення та насагу для нових звершень.

Вивчення та дослідження самобутніх рис творчого доробку А.Шпільчака може слугувати підґрунтям для ширших і масштабніших досліджень регіональних особливостей розвитку мистецтва.

Список використаних джерел

1. Моклович А. Виставка живопису «О краю мій милий». *Вертикаль. Додаток до часопису «Обрії»*. 1999, №1(7), С.120.
2. Нагірний М. Ворохта в персоналіях: С. Федак, С. Салик та інші. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2006. 15 с.
3. Шпільчак У.В. Ворохта мистецька. *Краєзнавець Прикарпаття*. 2009, №13, С.29-31.

Мельник У.В.,

кандидат мистецтвознавства

Шпільчак В.А.,

кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри дизайну і теорії мистецтва

Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника

ГУЦУЛЬСЬКИЙ АРТЕФАКТ З ВОРОХТИ У КОЛЕКЦІЇ

МИХАЙЛА ФІГОЛЯ

Михайло Фіголь (1927-1999) - відомий художник, мистецтвознавець, громадський діяч, багатогранна особистість. Його життєвий шлях і творчість досліджували ряд науковців. Зокрема М.Аронєць, Р.Дреботюк, Ю.Іванченко, І.Коваль, В.Лукань, Ю.Совтус,

В.Шпільчак, О.Янощак-Пшибила та ін. Найбільш всесторонньо здобутки М.Фіголя висвітлені у праці І.Ковалю і Ю.Совтуса [2]. Разом з тим, менш дослідженою є колекціонерська спадщина Михайла Павловича. Тут виділяється праця О.Янощак-Пшибили «Кахлі у колекції родини Фіголів», в якій автор насамперед ґрунтовно аналізує технологічні особливості гуцульської кераміки [5]. Автор описала кахлі з гуцульської печі з Ворохти, яка була придбана М.Фіголем. Проте деякі мистецтвознавчі, краєзнавчі аспекти, пов'язані з цією гуцульською піччю, залишилися поза увагою дослідниці і ми у цій статті спробуємо частково їх висвітлити.

Колекціонерська спадщина родини Фіголів є різноманітна. Значна частина артефактів, конкретних предметів пов'язана з творчістю, науковою роботою, захопленнями Михайла Фіголя. Йому вдавалось поєднувати мистецьку діяльність з науковою і громадською. Це була харизматична, дуже активна, творча людина. Крім цього він був азартним колекціонером. У питаннях колекціонування його підтримувала дружина – Тетяна Данилівна. Одні артефакти, історичні чи археологічні предмети він вивчав, аналізував, систематизував і описував. Інші його надихали на творчість. Відомим фактом є те, що крім власних живописних, графічних робіт, у колекції М.Фіголя були мистецькі твори, репродукції галицьких художників кінця ХІХ першої половини ХХ ст.(він досліджував цей період, написав книги про Я.Пстрака, О.Сорохтея), ряд картин сучасних провідних митців Прикарпаття(здебільшого подарованих).

Фіголь предметно цікавився темою Давнього Галича і збирав все, що стосувалось цього питання. В його майстерні були стенди, які він з гордістю демонстрував, і на яких були наконечники стріл, фрагменти кераміки, фрагменти кам'яних рельєфів тощо. Захоплення старожитностями Галича і глибоке опрацювання матеріалів, пов'язаних

з історією, мистецтвом давньої столиці Галичини, вилилось пізніше у докторську дисертацію, і монографію «Мистецтво стародавнього Галича» [3].

Разом з дружиною Тетяною Данилівною довший період вони колекціонували давній одяг. Цей автентичний одяг неодноразово показували на різноманітних заходах у залі Просвіти, у будинку народної творчості тощо.

В майстерні митця була велика бібліотека. У ній працювали науковці, аспіранти, користувалися книгами, консультувалися з різноманітних питань, зокрема, з мистецтвознавства, історії Давнього Галича.

У будинку Михайла Павловича були цікаві приклади декоративно-прикладного мистецтва, антикварних меблів. На подвір'ї знаходиться копія відомого Збруцького ідола (зменшена і виготовлена з бетону).

У колекції Михайла Фіголя є керамічна гуцульська піч, кахлі до якої придбані ним у Ворохті. Авторство кахлів приписують відомому косівському керамісту І.Бахматюку. Цікава історія придбання цього артефакту.

У Ворохту митець почав регулярно їздити на пленер у 1960-х роках. В цей період він найчастіше зупинявся у сім'ї Мочерняків, які проживали на вул. Довбуша, 18,а. Проживав він у старій хаті (вул.Довбуша,18), у якій були гуцульські кахлеві печі. Будівля була типовою хатою багатих газдів, зрубною, з високим гонтовим дахом. При вході була кухня, справа і зліва кімнати. З тильної сторони розміщувалось господарське приміщення. Мочерняки – це давній ворохтянський рід. Скільки років будинку господарі сказати не змогли. Орієнтовно його могли побудувати у першій половині ХІХ ст. Як відзначає відома краєзнавчиня Гуцульщини С.Флис, багаті ворохтянці ще у ХІХ ст. мали 200- 300 голів худоби [4]. Одним з перших, хто

написав про кахлі О.Бахматюка у хаті Мочерняків був Ян Фальковський. Він надрукував у 1838 році у Львові працю «Північно-східне пограниччя Гуцульщини». На чорно-білих фотографіях цього періоду можна побачити дві печі. Одна у кухні –традиційна гуцульська піч для готування їжі. Інша у кімнаті з декоративним фронтоном. Обидві вони на дерев'яні основі і у доволі доброму стані. Печі з кахлями Бахматюка були річчю дорогою. Замовити їх могли тільки дуже заможні газди. Печі у 1960-х роках були діючі. Кілька кахлів мали невеликі пошкодження. У розмові з господарями Фіголь сказав, що їхня піч – це музейна річ і він готовий її придбати. Тоді таку угоду відклали. На початку 1990-х Мочерняки запланували розібрати стару будівлю і на її місці звести господарське приміщення. Вони були готові продати кахлі. Михайло Фіголь їх придбав у Юри Мочерняка (1992р). Стара хата була розібрана.

Більшість кахлів із ворохтянських печей, які придбав М.Фіголь, належать Олексі Бахматюку. Михайло Палович змонтував піч з наявних кахлів і можливо використав окремі з інших джерел. Окремі кахлі мають пошкодження. В одних фрагментарно відлущився верхній шар, в інших – надщерблення. Якщо окремі кахлі О.Бахматюка зустрічаються у багатьох колекціонерів, то повністю гуцульська піч з його кахлями сьогодні у приватних колекціях є рідкістю. Такі печі є у Коломийському Національному музею народного мистецтва Гуцульщини і Покуття (тут зберігається 215 творів О.Бахматюка; на кахлях печі є дата -1848 рік) [4], Львівському Державному природничому музеї НАН України(гуцульська піч 1877-78р.), Івано-Франківському обласному краєзнавчому музеї(на кількох кахлях цієї печі зафіксована дата – 1866 рік), Косівському музеї народного мистецтва Гуцульщини, у приватних колекціонерів. Є окремі випадки збереження гуцульської печі в автентичному середовищі, зокрема у с.Шепіт Косівського району. Дві

печі у Бахматюка були замовлені імператором Францом Йосипом І і сьогодні вони зберігаються у музеї у Відні.

Визначний косівський кераміст Олекса Бахматюк (1820-1882) знаменитим став ще при житті. Він працював у власній гончарній майстерні, яку заснував його батько. Навчався у відомого косівського майстра Михайла Баранюка. Олекса Бахматюк не отримав ґрунтовної освіти вмів трохи писати, але був надзвичайно талановитим і працьовитим керамістом, мав свій філософський погляд на життя [1]. Його досконала техніка і сюжети взяті з свого оточення захоплювали гуцулів. Піч з кахлями Олекси Бахматюка цікава тим, що у ній відображений гуцульський світ. На створених ним кахлях, в образній манері зображені різноманітні малюнки, зокрема святі, церкви з куполами, хрести. Із святих найчастіше Бахматюк зображав Св.Миколая і Богоматір, яких дуже шанували гуцули. На інших - побутові сюжети з різними гуцульськими типажами (гуцули, музиканти, мисливці, військові, торговці та ін). Ці сцени ніби взяті з життя захоплюють своєю безпосередністю. Популярним мотивом було зображення квітів, які він вплітає у свої композиції. На окремих кахлях композиції суто квіткові, зокрема композиція «вазон».

Для оздоблення кахлів гуцульські майстри, зокрема Бахматюк, використовували техніку риткування і розпис ангобами. Випал відбувався у два етапи. Характерна гама косівської кераміки – зелений, жовтий, коричневий на білому тлі [5].

Піч у колекції М.Фіголя конструктивно складається з двох частин – вертикальної печі та опічка. О.Янощак-Пшибила резонно вказує, що піч змонтована по новому. Це можна пояснити пошкодженням окремих кахлів автентичних печей. Тобто з кахлів двох печей змонтували нову. Авторство більшості кахлів належить Бахматюку, окремі вимагають додаткового дослідження щодо авторства і деякі однозначно належать

невідомому майстру і мають відмінності в колірних відтінках і декоруванні. Верхній ряд печі завершується фронтоном-скрижальями [5, 728] і на ньому є дата 1843 рік. На одній кахлі з орлами є дата 1840, а на іншій теж з орлами, але краще збереженій - 1863 рік.

Підсумовуючи, можна сказати, що гуцульська піч у колекції М.Фіголя є цінним артефактом. Кахлі з цієї печі є прикладом косівської кераміки середини ХІХст. Значна частина кахлів належать авторству відомого майстра О.Бахматюка. Піч у колекції Фіголів не відповідає первісному вигляду. Оскільки стан частини кахлів з печей Мочерняків був з пошкодженнями, то її змонтували по-іншому. Поряд з автентичними є кахлі виконані іншими керамістами і в інший час.

Список використаних джерел

1. Баран Р., Олійник Н. Цей неперевершений Бахматюк... *Гуцульщина і Покуття*, №1-2. Коломия, 2020. С.2-5.
2. Коваль І., Совтус Ю. Михайло Фіголь (спроба наукового та мистецького портрета) Галич: Національний заповідник «Давній Галич», 2004. 126 с.
3. Фіголь М.П. Мистецтво стародавнього Галича. К.: Мистецтво, 1997. 223с.
4. Флис С. Ворохта. План-схема серії «Обличчя міста». Тернопіль: Мандрівник, 1017. С1-7.
5. Янощак-Пшибила О. Кахлі у колекції родини Фіголів. *Народознавчі зошити*, №4. Львів. 2012. С.725-731.

Нагорняк Х.М.,

кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри дизайну і теорії
мистецтва Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника

МИСТЕЦЬКА ФОРМАЦІЯ "НА С ІМ": ТВОРЧИЙ ВИМІР ТА ПРОЯВИ

Мистецькі групи, об'єднання, творчі команди та братства завжди були звичайною частиною мистецької спільноти на протязі різних епох, і це не дивно. Незважаючи на спільну мету популяризації мистецтва, кожне з таких об'єднань завжди мало щось своє унікальне і неповторне.

Один із прикладів цього непересічного підходу до мистецької творчості - це мистецьке об'єднання "На С ім", яке виникло у місті Івано-Франківськ у 2003 році та об'єднало викладачів Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Утворення мистецького об'єднання було результатом багатьох спроб і пошуків щодо його складу. Ініціатором створення став художник Володимир Лукань, і до остаточного складу увійшли сім визначних художників: Богдан Бойчук, Богдан Бринський, Богдан Гладкий, Володимир Лукань, Микола Павлюк, Володимир Сандюк, Олег Чуйко.

Аналіз попередніх досліджень показує, що існують окремі роботи, які розкривають стилістичні особливості деяких творів художників та описують їх у каталозі (Л. Хом'як, 2013). Однак, відсутність комплексного дослідження відзначеної проблематики підкреслює актуальність даної теми.

Мета тез спрямована на розширення наукового розуміння діяльності «На С ім», розгляд їх внеску у розвиток мистецтва та унікальних аспектів творчості кожного члена об'єднання.

Група художників, які утворили об'єднання, активно навчали починаючих митців, проводили профорієнтацію та пропагували мистецтво. Вони стали інспірацією для інших творчих об'єднань, таких як «Форумс», «Мистецьке братство» та інші.

Виставки, організовані членами об'єднання, поєднували монументальні та станкові форми мистецтва. Роботи художників відрізнялися різноманітністю жанрів, стилів і технік, від академізму до модернізму та абстракціонізму.

Творчий доробок учасників об'єднання вражає ідейним наповненням, і аналіз цього багатогранного мистецького спадку вимагає подальшого дослідження.

Мистецька група «На С ім» не мало офіційного маніфесту або сталої концепції, проте воно об'єднувало своїх членів спільними ідеями та бажанням популяризувати мистецтво.

Художники об'єднання активно виставляли свої роботи на виставках по всій Україні (Київ, Чернівці, Хмельницький, Кам'янець-Подільський, Луцьк, Мукачево, Стрий, Дрогобич, Галич, Івано-Франківськ, Калуш та ін.), що дозволяло глядачам відслідковувати їх творчий розвиток і зміни у стилістичних, технічних та композиційних рішеннях.

Виставки також слугували профорієнтаційною ініціативою, де студенти та молоді художники мали можливість безпосередньо спілкуватися з авторами, отримувати поради та натхнення для своєї творчості.

Важливою ідеєю об'єднання було проведення виставок у рідних містах художників, що дозволяло відзначити їх зв'язок з рідними місцями та підтримувати стосунки із родинами і громадами.

Члени об'єднання дарували свої роботи для виставкових залів і галерей, вказуючи на їхню велику відданість мистецтву і бажання поділитися ним з громадськістю.

Мистецьке об'єднання «На С ім» складалося із визнаних і досвідчених митців, кожен із яких мав власний впізнаваний стиль і ім'я. Це об'єднання доповнювало одне одного, не конфліктувало, а, навпаки, підсилювало творчість кожного з учасників.

Експозиційна діяльність об'єднання була ефективною як на індивідуальних, так і на групових виставках. Кожен художник пропонував глядачам інший погляд на свої роботи у групових виставках, що збагачувало сприйняття мистецтва.

«На С ім» втілило в собі талант семеро митців і створило світ, що поєднує експерименти, метафори, алегорії та реалізм. Кожен член

об'єднання висловлював власне бачення філософських понять та взаємодію людини з природою.

Володимир Лукань, відомий як іконописець на склі, варіював свою майстерність у різних мистецьких напрямках, включаючи живопис, графіку, декоративно-ужиткове мистецтво, а також авангардні форми. Його творчість виявляється у різних формах мистецтва та дизайну, відображаючи емоції, події та епоху.

Володимир Лукань також був відповідальним за дизайн афіш і каталогів об'єднання, де він використовував нові композиції та форми, щоб належним чином представити роботи митців на виставках.

Олег Чуйко використовує холодний батик для створення своїх робіт, які вражають пластикою ліній, насиченістю фарб та декоративізмом. Його твори відзначаються легкістю, повітряністю та містичністю, а також експериментальними підходами до техніки, такими як коллаж та аплікація.

Богдан Бойчук відзначається тонким колористичним чуттям у своєму пейзажному живописі, де він використовує складні колірні модуляції. Його полотна передають величну красу гірських пейзажів і завжди вражають оригінальною стилістичною манерою.

Володимир Сандюк втілює в своїх картинах враження та емоції. Він експериментує з кольоровою гамою і створює різноманітні настрої у своїх творах, особливу увагу приділяючи гірським пейзажам.

Богдан Бринський в своїй творчості трактує українських героїв, відомі постаті та історичні події, використовуючи модерні підходи у живописі. Його роботи вражають динамічним рухом пензля, густотою фарби та абстрактністю.

Микола Павлюк представляє графічні твори з архітектурними та пейзажними мотивами Прикарпаття, відзначаючись деталізацією та

орнаментальністю. Він створює кольорові ліногравюри та естампну графіку.

Богдан Гладкий виробляє скульптури з плавними, округлими формами, які створюють складні композиції. Його роботи вражають міццю, силою та емоційністю, а митець вміло використовує різні матеріали, такі як камінь, дерево та пінопласт.

Творчість мистецької групи "На С ім" сильно вплинула на тематику їхніх робіт, оскільки ці художники є представниками Прикарпаття та відомими митецькими особистостями в цьому регіоні. В їхніх творах відображалися гірські пейзажі, місцева культура, унікальна дерев'яна архітектура, сакральні мотиви та видатні постаті регіону. Така тематика була представлена на виставках по всій країні протягом існування об'єднання. Формально, спільна творча діяльність мистецької групи завершилася на початку осені 2016 року після відходу у засвіти художника Миколи Павлюка.

За багато років існування мистецького об'єднання "На С ім", його члени зазнали численних випробувань та перешкод, але залишилися вірні своєму мистецтву та покликанню. Кожен з цих художників продовжує активно працювати та поповнювати свою колекцію особистих і групових виставок як в Україні, так і за кордоном. Вони також не припиняють викладацьку, наукову та просвітницьку діяльність, піднімаючись на високі посади в мистецькому світі і отримуючи визнання та нагороди за свою працю.

Сьогодні мистецтво стає особливо важливим засобом вираження та підтримки в умовах складного сучасного світу. Роботи цих художників стають важливою складовою мистецького фронту, допомагаючи підтримувати дух, вкладати віру та надію в перемогу. Їх твори ознайомлюють з історією та символікою України, привертають увагу громадськості та світу до нашого болю та потреб. Крім того,

художники беруть активну участь у виставках, аукціонах та благодійних заходах, продаючи свої роботи на підтримку Збройних Сил України. І, хоча сьогодні їхня тематика може бути виразнішою, емоційнішою, жорсткішою, а навіть трохи макабрстичною, ми впевнені, що незабаром кожен з художників повернеться до своєї улюбленої теми, яка лежить їм на серці та душі.

Список використаних джерел

1. Данько Д. Виставка, як олів'є. *Світ молоді*. 2003. 10 квіт.
2. Лукань В. Бібліографічний покажчик (До 60-ти річчя від Дня народження) / авт. – упорядники: М. Бігусяк, Х.Нагорняк. Івано-Франківськ, 2021. 40 с.
3. Лукань В. Вибрані статті про мистецтво. Явища. Постаті. Імена : Науково-публіцистичне вид. Івано-Франківськ, 2009. 240 с.
4. Мельник Василь. Прикарпатський десант у столиці. / «Галичина», 15 березня 2011 р.
5. Нагорняк Х. Творча та виставкова діяльність мистецького об'єднання "На С ім". Вісник: Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (серія мистецтвознавство), 2022. № 56. Том 2. С.50-53
6. Хом'як Л. «На С ім». : Каталог. ідея В. Лукань. Івано-Франківськ, 2013. С. 17.

Осипенко Я.С.,

аспірант кафедри музичної україністики та
народно-інструментального мистецтва

Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

Науковий керівник: проф. Фабрика-Процька О.Р.

ПОГРАНИЧЧЯ КУЛЬТУР У ВИМІРАХ БУКОВИНИ

Поняття «пограниччя культур» розкриває загальний стан культури регіонів, які межують із сусідніми країнами та ведуть постійний діалог із представниками різних етносів в багатокультурному середовищі. Варто зазначити, що наявність кордону впливає на розвиток унікального культурного середовища та поліетнічної свідомості в регіоні. Саме вивчення становлення та розвитку пограничної культури Буковини, поняття пограниччя, розкриття специфіки формування етнічної ідентичності регіону становить актуальність запропонованої розвідки.

Історична пам'ять є важливою складовою духовної сфери людини, дає можливість зрозуміти численні події у просторі культурного пограниччя, підтримувати безперервність етнічної еволюції, спадкоємність національного досвіду, передачу традицій і цінностей наступним поколінням. Усі знання про події минулого, емоційно закарбовані у свідомості людей, стають напрямом поведінки національних спільнот у суспільному житті [6, с.20].

За визначенням Я. Верменич, найприйнятнішою стратегією є поняття інтеграції, «де цілі, інтереси та потреби індивідів і соціальних груп узгоджуються без втрати їх традиційної ідентичності» [3, с.88]. Досліджуючи феномен пограниччя варто погодитись з її думкою, що у сучасній науці пограниччя розглядається як самостійний дослідницький об'єкт з власним способом буття [6 с. 15]. У своїх розвідках вона акцентує на новому типі свідомості, який знаходиться між країнами, і нових суспільних відносинах, які існують між ними, визначає позитивні та негативні аспекти кордонів, а саме: з одного боку кордон сприяє ініціативності, забезпечує обмін культурними надбаннями, а з другого - викликає постійні стресові ситуації, регіони напруженості та військового конфлікту [2, с. 31].

Цікаву думку висловлює І. Монолатій про те, що сучасний мультикультуралізм регіонів України є чинником, який прагне знайти міжгруповий баланс. Процес міжгрупової диференціації вирізняється згідно параметрів етнічної та релігійної приналежності [5, с. 92]. З однієї сторони у полікультурному суспільстві зі спільною соціальною системою, етнічні меншини на підсвідомому рівні намагалися зберегти свої традиції. Тенденції до ізоляції національних спільнот впливають із самої природи прикордоння, де соціальні групи постійно знаходяться під загрозою припинення існування їхньої самобутньої культури. А з другої, присутність вірян різних конфесій та етнічних груп у спільному

просторі сприяє засвоєнню нових традицій та адаптації до нових умов. У контексті мультикультуралізму відбувається процес адаптації до постійного конфлікту між культурами, що переростає в діалог між культурами та переноситься на регіональний рівень культурного пограниччя [7, с. 74].

Одним із прикладів реалізації толерантних стосунків у полікультурному регіоні є Буковина, яка має високу ступінь сформованості толерантних етнічних взаємовідносин. На сьогодні буковинці є прикладом для суспільства об'єднаної Європи та спільного творення своєї держави. За переписом 2001 року на Буковині проживало близько 75% українців, 12,5% румунів, 7,3% молдован, 4,1% росіян та 1,1% інших етнічних груп (поляків, німців, євреїв та ін.). Більшість румунського населення проживає в Глибоцькому, Герцаївському та Сторожинецькому районах, молдавське поселення – у Новоселицькому та Глибоцькому районах. Переважна кількість російського населення проживає в містах Чернівці та Новодністровськ, крім того, є окремі села в Глибоцькому та Сокирянському районах. Є громади з польським населенням, зокрема у Сторожинецькому районі. У с Красношора мешкають словаки.

Етнічне розмаїття Буковини пов'язане з кордонами з Румунією і Молдовою. Унікальний період розвитку для формування своєї особливої культури розпочався з 1774 року, коли Буковина потрапила під вплив Австрійської імперії. Характеризуючи стан краю, О. Сухомлинов зазначає, що саме за часів правління Габсбургів були закладені основи буковинського універсалізму. «...Невизначеність демаркаційного кордону між етнічними групами та міжнаціональна комунікація в рамках єдиної суспільної системи сприяли розвиткові явища багатомовності та гетерогенічності культури регіону. Мозаїка чи сусідство культур були причиною виникнення специфічного типу

пограниччя» [6, с.123]. Така ситуація призвела до розвитку унікального культурного середовища та специфічної свідомості у багатонаціональному регіоні, а також до вирішення проблеми культурного розмаїття. Політика Австро-Угорщини була спрямована на сприяння свободи, толерантності та мультикультуралізму на всій її території, і Буковині у тому ж числі. Саме цей період сприяв найбільшому успіху в галузі культури на Буковині, а імміграція населення різних національностей лише сприяли створенню виразної пограничної культури Буковини [1, с. 65].

Одним з важливих особливостей пограниччя регіонів є мовний чинник. У Чернівцях поширеним було те, що більшість мешканців володіла кількома мовами. Основним засобом спілкування мешканців була німецька мова, яку вивчали в школах та інших навчальних закладах по всій імперії. Знання українцями румунської мови, а румунами – української, поширювалося на теренах, де злагоджено проживали етнічні групи сусідніх регіонів. Чимало жителів також добре володіли польською мовою, а в розмові з євреями часто вживали їдиш, схожий на німецький. Проте, незважаючи на етнічну різноманітність, люди на Буковині прагнули порозумітися, що дозволило їм зберегти атмосферу співпраці в мультикультурному середовищі та призвело до відчутного позитивного результату. Незважаючи на складний період Другої світової війни мешканці Буковини продовжували виявляти повагу до своїх етнічних сусідів. Багато буковинських румунів підтримували зв'язки з українцями і не брали участі в діях владних структур, що утискали українське населення. У традиціях толерантності, поширених на Буковині, українці, румуни та інші етнічні групи, які не є корінними для регіону, намагалися підтримувати дружні зв'язки зі своїми громадами, допомагали окремим представникам цих етнічних груп, які зазнавали найбільше переслідувань під час війни [1, с. 244].

Після проголошення незалежності України влада визнала необхідність підтримання мирних стосунків з різнокультурним населенням. У результаті урядом України були прийняті документи та закони, які мали на меті забезпечення прав та культурних потреб різних етнічних груп.

Однак, як свідчать матеріали соціологічних досліджень, серед населення поширюється негативне ставлення до інших етнічних груп, що пояснюється низьким рівнем життя, і прагненням знайти винних у погіршенні їхнього становища [1, с. 247]. Як наслідок, у сучасній літературі та медіа насамперед репрезентовано образ буковинця, який характеризується толерантним ставленням до інших етнічних груп та релігійних конфесій. Польський учений, К. Фелешко вважає, що Буковина є прикладом мирного співіснування, де жителі краю відкриті до всіх культур і беруть участь у її розвитку: «Ми - діти краю, який завжди пишався відкритістю своїх мешканців до всіх оточуючих його культур та мов, а взаємна відкритість усіх нас взаємно збагачує. Такими ми були і такими залишимося» [9].

Варто зауважити, що іммігранти з Буковини (євреї, поляки, німці) досі називають себе буковинцями. Це свідчить про сильне почуття регіональної ідентичності та існування специфічної, сталої культури регіону. Буковина – це насамперед ареал мультикультуралізму, багатомовності, місце значного релігійного розмаїття – територія культурної взаємодії між етнічними групами, яка є частиною загальної свідомості прикордонної громади Буковини [6, с. 124].

Толерантність та дружба буковинців найбільше простежується під час проведення Міжнародного фестивалю «Буковинські зустрічі», який проходить у п'яти країнах: Польщі, Румунії, Угорщині, Словаччині та Україні. Це культурне свято відоме як «Буковинські зустрічі без кордонів». Незважаючи на наявність мовних, культурних та релігійних

відмінностей, учасники фестивалю зливаються в одну єдину буковинську сім'ю, яка історично пов'язана з регіоном, його традиціями та культурою [8, с. 35]. Спостерігаючи за подіями в рамках фестивалю фольклору Буковини варто зазначити, що організація фестивалю має на меті відтворення етнокультурної атмосфери буковинського пограниччя, зі спілкуванням між етнічними групами, завдяки пісням, танцям, різноманітним конкурсам тощо, що сприяє так званому регіональному самоусвідомленню, яке отримало назву «буковинізм» [1, с. 66]. Дослідник цього явища проф. О.Добржанський задокументував характерну рису «буковинізму» – поліетнічна свідомість. Він наголосив, що усвідомлення регіональної автономії значно зросло протягом ще у ХІХ ст., коли окремі українські, польські та австро-німецькі газети повідомляли про існування багатомовного народу Буковини. Письменники того часу часто повторювали слова «Я, Буковинець!», вважали, що буковинський регіоналізм є надзвичайно потужною силою і протистоїть національним рухам [4, с. 292].

Підсумовуючи, варто наголосити, що територія Буковини та її пограниччя вважається регіоном, де культури багатьох етносів та субетносів взаємодіють, взаємопроникають і доповнюють один одного, а основні (традиційні) цінності, які фактично пов'язані з національною ідентичністю, не змінюються до сьогодні.

Список використаних джерел

1. Буркут І. Г. Політичні процеси: історія, міфи, реальність (погляд з регіону). Чернівці : Прут, 2005. 572 с.
2. Верменич Я. Історична лімологія: проблеми концептуалізації. *Регіональна історія України* : зб. наук. ст. Вип. 5. 2011. С. 29-48.
3. Верменич Я. Пограниччя як соціокультурний феномен: просторовий вимір. *Регіональна історія України* : зб. наук. ст. Вип. 6. 2012. С. 67-90.
4. Гнидка К.О. Своєрідність феномену "Буковинізм" крізь призму пограниччя культур / К.О. Гнидка // *Культура України. Серія : Культурологія.* - 2015. - Вип. 49. - С. 286-297.

5. Монолатій І. Етнонаціональна спільнота в концепціях зарубіжних та українських вчених. Історико-політичні проблеми сучасного світу. Т. 12–13. Чернівці: Рута, 2007. С. 92-99.

6. Сухомлинов О. М. Культурні пограниччя: новий погляд на стару проблему. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, ЛТД», 2008. 212 с.

7. Сухомлинов О. Буковина як пограниччя культур (в контексті інтеграційних процесів в Європі). *Bliżej siebie. Rumuni i Polacy w Europie. Historia i dzisiejszy – Maiaproapeuniidealții. Români și polonezi în Europa. Istorie și prezent.* Suceava, 2006. С. 69 -77.

8. Сухомлинов О. Особливості буковинського пограниччя: Історія культурного полілогу. Монографія. Донецьк: Юго-Восток. 2010, 238 с.

9. Feleszko K. Bukowińskie Spotkania. Folder. Jastrowie Piła, 1996.

Палійчук І.С.,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри музичної україністики та

народно-інструментального мистецтва

Прикарпатського національного університету

імені Василя Стефаника

**КУРС «МИСТЕЦТВОЗНАВЧА КРИТИКА ТА РИТОРИКА» В
СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ДОКТОРА ФІЛОСОФІЇ
СПЕЦІАЛЬНОСТІ 025 МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО
ПРИКАРПАТСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА**

Доктор філософії – це освітній і водночас перший науковий ступінь, що здобувається на третьому рівні вищої освіти на основі ступеня магістра. Основні завдання у вихованні здобувачів наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво в Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника полягають у формуванні наукових компетентностей в галузі музикознавства (на базі набутих академічних знань і вмінь), необхідних для здійснення мистецтвознавчої, редакторської і музично-критичної, організаційно-управлінської діяльності у сфері музичного мистецтва і культури регіону зокрема та України загалом.

Відтак, важливе значення в освітньому процесі аспірантів відіграє курс «Мистецтвознавча критика та риторика», який містить коло спеціальних знань, що у своїй сукупності утворюють науку про мистецтвознавчу критику та риторику – важливої складової української музикознавчої науки. Вивчення цієї дисципліни обумовлене потребою в грамотному, логічному, конструктивному та риторично досконалому мовленні здобувачів наукового ступеня доктора філософії, їх вмінню критично оцінювати різножанрові та різностильові мистецькі продукти.

Метою вивчення курсу «Мистецтвознавча критика та риторика» є ознайомити аспірантів з основами критики (зокрема, музичної) та класичної й сучасної риторики як науки про мисленнєво-мовну діяльність, спрямовану на переконання, вплив і досягнення цілей у процесі мовної комунікації, а також виробити в здобувачів освіти уміння й навички аналізувати та продукувати тексти різного типу відповідно до мети, спрямування й умов спілкування в процесі майбутньої професійної діяльності. Дисципліна має науково-практичну спрямованість і передбачає освоєння мистецтвознавчої (музичної) критики і риторики як теоретично, так і практично. Завдання навчальної дисципліни – оволодіння теоретичними знаннями в галузі музичної і загальної психології сприйняття, історії музики, соціології музики, знати основи інформаційної роботи, теорії комунікацій і ЗМІ, оволодіння практичними навичками спілкування як з окремим респондентом (артистом, композитором, продюсером), так і з масовою аудиторією; оволодіння навичками знаходити і відбирати потрібну інформацію про мистецькі, музично-культурні події; оволодіння умінням виробляти власну оціночну позицію, створювати власні та редагувати інші тексти різних жанрів у галузі музичної публіцистики, організовувати і проводити прес-конференції.

Пропонований курс є нормативною дисципліною, який вивчається аспірантами на першому курсі у другому семестрі. Його структуру складають два змістові модулі «Музична критика: теоретичний аспект» і «Теоретичні та практичні аспекти загальної риторики».

У першому змістовому модулі здобувачам наукового ступеня доктора філософії запропоновано тематику лекційний та практичних занять, стосовних мистецтвознавчої критики: «Мистецтвознавча (музична) критика як феномен культури», «Типологія мистецтвознавчої (музичної) критики», «Критика як література: композиційні та стилістичні проблеми критичних жанрів. Методика роботи над критичними опусами», «Критик у музичному у театрі», «Друковані ЗМІ України та музична критика».

Другий змістовий модуль складають теми із риторики: «Класична риторика. Теоретичний аспект», «Риторична аргументація», «Стилістичні ресурси переконуючого мовлення: тропи, фігури та риторичні прийоми», «Оратор і аудиторія як психологічна система», «Стратегія і тактика оратора», «Стратегія і тактика оратора».

Таким чином, курс «Мистецтвознавча критика та риторика» (аудиторні заняття та самостійна робота) спрямований на розвиток професійного мислення здобувачів наукового ступеня доктора філософії, формування їх творчої активності, виховання вміння оцінювати музичні твори та їх виконання, аналіз різних форм виконавської практики, вміння давати їм професійну та кваліфіковану оцінку, точно і правильно формулювати свої враження, грамотно викладати свої думки в усній і письмовій формі.

Список використаних джерел

1. Кара-Васильєва Т. В. Сучасне українське мистецтвознавство: новий погляд, переосмислення та наукова координація (за матеріалами наукової доповіді на засіданні Президії НАН України 18 червня 2014 р.). *Вісник Національної академії наук України*. 2014. № 8. С. 33–39.

2. Кияновська Л. Музична критика сьогодні: пошук гармонії у вселенському хаосі. Moderato. 2016. 7 червня. URL : <https://moderato.in.ua/blogs/music-critic-today.html>

3. Мельник Л. Музична журналістика : теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення : монографія. Львів: ЗУКЦ, 2013. 384 с.

4. Підлипська А. М. Художня критика та мистецтвознавство в сучасних умовах. *Вісник НАККІМ*. Київ, 2019. № 1. С. 379–383.

5. Чекан Ю. Музична критика в сучасному комунікативному середовищі : зміна формату. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 20. С.18–24.

6. Чекан Ю. Музична критика в Інтернеті. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. К., 2011. Вип. 11. С. 238–244.

Пірус В.В.,

аспірант першого року навчання спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

ФЕНОМЕН ПАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

КРІЗЬ ПРИЗМУ НАУКОВОГО ПІЗНАННЯ

«У сучасному музикознавстві осмислення феномену концертмейстерства позначено багатьма специфічними особливостями: відсутність загальноприйнятих, усталених визначень, відповідних до сучасного етапу його існування та водночас до його універсалізму, багатовимірності та функціонального різноманіття; неоднозначність поглядів щодо статусу концертмейстерської діяльності (надання їй як вторинності, так і самостійності), акцентуація на значущості необхідних для її здійснення фахових навичок, пріоритетність висвітлення специфіки в контексті камерно-вокальної творчості й навчального, педагогічного процесу, наявність таких дослідницьких лакун, як специфіка концертмейстерської діяльності в контексті камерно-інструментальної творчості, музичного театру, хорового виконавства (зокрема на етапі підготовки до концертного втілення), хореографічного мистецтва тощо.» [1, с. 270].

«У спільному виконавському процесі панує використання таких фахових визначень: «акомпаніатор», «акомпанування», «акомпанемент», «артист камерного ансамблю», «ансамбліст», «концертмейстер», «концертмейстер-ілюстратор», «корепетитор», «піаніст ілюстратор музики», «супровід», «тапер». Ці терміни віддавна функціонують у нашому мовленні, існують у наукових розвідках, навчально-методичній літературі, застосовуючись як взаємозамінні» [7, с. 35].

Концертмейстерська діяльність або ж мистецтво акомпанементу лише нещодавно стала галуззю з власним цільовим дослідженням. Незважаючи на те, що музиканти грають і співають разом протягом століть, існує унікальний набір параметрів, що керує фортепіанним акомпанементом, який існує зараз. Піаніст-концертмейстер, акомпаніатор — це піаніст, чиї обов'язки виходять за межі окремого музикування й обслуговують іншого інструменталіста, танцюриста чи вокаліста.

Феномен піаніста-концертмейстера, якщо розглядати його в контексті наукового пізнання, пропонує інтригуюче розуміння перетинів музики, психології та педагогіки. Хоча наукові дослідження в цій галузі менш поширені, ніж у деяких інших дисциплінах, є кілька аспектів, які заслуговують на увагу науковців.

Окремим науковим дослідженням притаманне поєднанням теоретичних, виконавських та узагальнено практичних навичок концертмейстерства / акомпаніаторства, проблему відповідної освіти взагалі й у класі вокалу (К. Віноградов, Н. Гречишкіна, Н. Інютчкіна, Н. Крючков, О. Кубанцева, А. Люблинський, Т. Молчанова, Д. Мур, Л. Повзун, С. Саварі, М. Смірнов, Є. Шендерович). «Зокрема, О. Кубанцева приділяє увагу у своєму навчальному посібнику не тільки музично-фаховому, але й філософсько-естетичному аспекту творчості піаніста-концертмейстера, акцентуючи увагу на її загальній виховній

ролі у світі музики. Т. Молчанова аналізує генезис та сучасний стан концертмейстерської творчості в культурно-історичному контексті» [5, с. 57]. Варто погодитись з думкою А. Кретова, що цікавими є роботи, які розкривають підвищення статусу піаніста-концертмейстера у зв'язку з розвитком нових вокальних жанрів, акцентують увагу на рівноправності його ролі в ансамблевій діяльності. Утім, дослідниками зазначається, що нагальною є потреба ґрунтовного концептуального вивчення феномену піаніста-концертмейстера, яке б розглядало його як у контексті історико-культурних процесів, так і основних засад нинішнього функціонування цього різновиду діяльності, із виходом на синтезуючий рівень теоретичних узагальнень.

❖ *Когнітивні процеси в акомпанементі*: Наукове дослідження може заглибитися в когнітивні процеси, задіяні, коли спільний піаніст акомпанує іншому музиканту. Це включає вивчення того, як піаністи передбачають музичні сигнали та адаптують свою гру в режимі реального часу, проливаючи світло на аспекти уваги, пам'яті та прийняття рішень. Когнітивна психологія та методи нейровізуалізації можуть бути використані для розгадки нейронної основи цього складного процесу.

❖ *Психологія співпраці*: піаністи-концертмейстери вступають у дуже тонкі взаємодії з іншими музикантами, і психологія співпраці в цьому контексті є доволі цікавою сферою для дослідження. Дослідники можуть досліджувати такі фактори, як спілкування, емпатія та синхронізація між музикантами, щоб отримати уявлення про ефективну співпрацю, яка може мати ширші наслідки для командної роботи та міжособистісної динаміки в різних сферах.

❖ *Педагогічні підходи*: Педагогічні методи, які використовуються у навчанні піаніста-концертмейстера, можуть підлягати науковому дослідженню. Дослідники можуть оцінити ефективність різних методів

навчання, складу навчальної програми та підходів до розвитку необхідних навичок і чутливості, необхідних для успішного акомпанування на фортепіано.

❖ **Занепокоєння та стрес під час виступу:** як і багато інших музикантів, піаніст-концертмейстер можуть відчувати занепокоєння та стрес під час виступу. Наукові дослідження можуть заглибитись у фізіологічні та психологічні аспекти цих явищ, що потенційно призведе до розробки цілеспрямованого втручання, що допоможе музикантам справлятися зі стресом, пов'язаним з виконанням.

❖ **Вплив на навчання та освіту:** піаністи-концертмейстери часто працюють у навчальних закладах, підтримуючи студентів і викладачів. Наукові дослідження можуть оцінити вплив спільного фортепіанного акомпанементу на музичну освіту, вивчаючи, як він покращує результати навчання та сприяє загальному музичному розвитку.

❖ **Технології та співпраця:** з появою технологій піаніст-концертмейстер може брати участь у дистанційній співпраці або використовувати цифрові інструменти для практики та виконання. Наукове дослідження може досліджувати, як технологія впливає на співпрацю, вивчаючи її переваги та потенційні недоліки.

❖ **Міждисциплінарні зв'язки:** феномен піаніста-концертмейстера надає широкі можливості для міждисциплінарних досліджень, де перетинаються музикознавство, психологія, нейронаука, освіта та технології. Піаністи-концертмейстери, які співпрацюють, можуть служити зв'язковою ланкою між цими сферами, пропонуючи унікальний прошарок, через який можна досліджувати ширші питання, пов'язані з творчістю, музикуванням, спілкуванням та художнім вираженням.

Вивчаючи феномен піаніста-концертмейстера, якщо його розглядати крізь призму наукового пізнання, відкриває низку цікавих шляхів дослідження. Це не тільки сприяє нашому розумінню музики та

її когнітивних процесів, але також пропонує уявлення про співпрацю, освіту та ширші наслідки командної співпраці та творчості в різних її контекстах. Наукові дослідження в цій галузі можуть збагатити як наше ставлення до музики, так і наші знання про людський розум та поведінку.

Піаніст-концертмейстер, якого часто називають акомпаніатором, відіграє вирішальну роль у світі музики. Ці талановиті музиканти не просто вправні піаністи; вони є важливими партнерами для інших інструменталістів, вокалістів і навіть танцюристів. Їх основний обов'язок — забезпечити супровід, підтримку та синергію для покращення загального музичного досвіду. «В свою чергу, концертмейстер відповідає за якість та ретельне вивчення музики, підтримку стандартів виконання. Саме від успішності партнерства студента та акомпаніатора буде залежати прогрес у професійному відношенні та позитивне враження від виступу» [2, с. 478].

Піаністи-концертмейстери є надзвичайно універсальними, адаптованими та вправними музикантами. Вони повинні володіти не тільки винятковою технікою фортепіано, але й глибоким розумінням різних музичних стилів і жанрів. Незалежно від того, чи працюють вони з солістом, камерним ансамблем, хором чи навіть у царині музичного театру, піаністи-концертмейстери повинні вміти орієнтуватися в тонкощах різних музичних жанрів, композицій і відповідним чином адаптувати свою гру.

Одна з основних ролей піаніста-концертмейстера — акомпанувати солістам під час виступів. Це може включати виконання фортепіанних партій у концертах, сонатах чи інших сольних творах. Піаніст-концертмейстер повинен не тільки створити міцну основу для соліста, але також слухати та динамічно реагувати на інтерпретацію соліста,

коригуючи їхню гру для підтримки ідеальної синхронізації. Це тонкий баланс лідерства та підтримки.

Під час камерної музики піаністи-концертмейстери часто є невід'ємною частиною ансамблю. Вони співпрацюють з іншими інструменталістами, такими як струнники, виконавці на духових інструментах або вокалісти, щоб створити гармонійне поєднання звуків. Піаніст-концертмейстер робить свій внесок в інтерпретацію ансамблю, допомагає формувати фразування та гарантує, що група залишається синхронною.

Вокальний супровід є ще одним важливим аспектом спільної роботи піаніста-концертмейстера. Вони надають підтримку співакам у різних жанрах, від класичної опери та пісні до музичного театру та сучасної поп-музики. У цьому контексті піаніст-концертмейстер повинен бути налаштований на дихання, фразування та інтерпретацію співака, адаптуючи їхню гру, щоб доповнити та покращити вокальне виконання.

Піаністи-концертмейстери також беруть участь у світі танцю, супроводжуючи балетні заняття та репетиції. Вони відіграють вирішальну роль, допомагаючи танцюристам залишатися в ритмі та виконувати свої рухи з точністю. Їхнє вміння слідкувати за рухами танцюриста та забезпечувати відповідний темп і динаміку має важливе значення для успіху танцювальної вистави.

Окрім технічної та музичної майстерності, піаністи-концертмейстери володіють сильними навичками міжособистісного спілкування. Вони повинні ефективно спілкуватися з іншими музикантами, розуміючи їхні художні наміри та відповідно адаптуючи свою гру. Терпіння, емпатія та здатність надавати конструктивний зворотній зв'язок є важливими якостями успішного піаніста-концертмейстера, який співпрацює.

Навчання мистецтва акомпанування та постійний репетиційний процес є надважливим для формування особистості піаніста-концертмейстера. Багато з них отримують вищу освіту в галузі гри на фортепіано та набувають досвіду під час майстер-класів, конкурсів і можливостей співпраці. Вони часто тісно співпрацюють з наставниками та досвідченими виконавцями, щоб удосконалити свої навички.

У професійному світі піаністи-концертмейстери знаходять роботу в різних місцях. Вони можуть працювати з навчальними закладами, супроводжувати студентів і викладачів, або вони можуть співпрацювати з професійними музикантами в сольних концертах, концертних програмах та записах. Деякі також знаходять можливості в музичній терапії, використовуючи свої навички для підтримки людей у терапевтичних умовах.

Підсумовуючи, піаністи-концертмейстери відіграють багатогранну та незамінну роль у світі музики. Вони не просто акомпаніатори, але й артистичні партнери, які роблять вагомий внесок у якість та успіх музичних перформансів. Їхня здатність до адаптації, музична чутливість і дух співпраці роблять їх важливими та незамінними фігурами в пишному гобелені музичного світу.

Основна сутність феномену піаніста-концертмейстера полягає в його ролі різнобічного та кваліфікованого музиканта, що діє у співпраці з іншими інструменталістами, вокалістами, танцюристами та виконавцями, задля покращення музичного та виконавського рівня. Піаністи-концертмейстери забезпечують акомпанемент, підтримку та синергію, адаптуючи свою гру до різних музичних жанрів і форм. До їхніх ключових характеристик належать виняткова техніка гри на фортепіано, глибоке розуміння музики, здатність до адаптації та комунікативні навички міжособистісного спілкування. Вони виступають партнерами, акомпануючи солістам, працюючи в камерних

ансамблях та хорових колективах, підтримуючи вокалістів або беручи участь у танцювальних постановках. Піаністи, які співпрацюють, є невід'ємною частиною музичного світу, долаючи прірву між технічною майстерністю та художнім виразом для створення гармонійних і переконливих виступів.

Названі дослідниками характеристики сучасного музикування та виявлена неоднозначність розуміння діяльності піаніста-концертмейстера в контексті наукового пізнання потребують її системного вивчення як багаторівневого феномену музичного мистецтва, що й становить перспективи подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. Бойко Н.В. - Феномен концертмейстерського мистецтва в контексті наукової рефлексії. *Культура України*. Випуск 59. 2018. С. 264-273.
2. Боровицька О.М. Концертмейстерська діяльність: проблема дефініції поняття, сутність феномену, сучасні реалії виконавства. *Молодий вчений*. • № 4 (56) • квітень, 2018 р. С. 476-479.
3. Інюточкіна Н.В. Феномен піаніста-концертмейстера у вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу ХІХ ст.). Автореф. дис. канд. мистецтвозн. Харків, 2010. 21 с.
4. Концертмейстер. Великий тлумачний словник сучасної української мови. Укл. головний ред. В. Т. Бусел. К.: Перун, Ірпінь, 2004. С. 452.
5. Кретов А.І. - Феномен піаніста-концертмейстера в соціокультурному просторі: діалог історії й сучасності. *Культурологічна думка*. 2017. №12. С. 56-63.
6. Молчанова Т.О. Історико-соціальні умови формування мистецтва піаніста-концертмейстера в Україні. *Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць*. Вип. 24. К.: Міленіум, 2013. 294 с.
7. Молчанова Т.О. Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект: навчальний посібник. Львів: Видавець Т.В. Тетюк, 2021. 220 с.

Пронюк М.М.,
аспірантка третього року навчання
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ У РИМІ – СВДОК УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ІТАЛІЇ

Окрім багатьох культурно-історичних характеристик, Рим славиться найбільшою кількістю церков у світі. Кожна з них по-своєму особлива в архітектурному та мистецькому вимірі. Викликати захоплення появою ще одного нового храму нелегко. Однак, це вдалося Йосифу Сліпому – великому будівничому української Церкви, що залишив цінну культурну спадщину для майбутніх поколінь. Він заснував Український католицький університет та побудував при ньому храм, повернув у власність українську церкву у Римі, започаткував переклади літургійних книг українською мовою; займався меценатством, книгодрукуванням, науковою діяльністю. Завдяки Верховному архиєпископу УГКЦ увесь світ почув про Україну й українську церкву.

Прибувши в Рим, після заслання та вісімнадцяти років мордовських таборів, Йосиф Сліпий виношував у серці ідею побудови української святині. На той час у Вічному місті не було української прилюдної церкви, а тільки молитовниці (приватні каплиці) [6, с. 231]. Працю над проектом будівництва було довірено італійському архітекторові, докторові, інженеру Лучіо ді Стефано. Владика Йосиф представив йому планування Київської Софії і на основі цих розробок архітектор випрацював план університетської церкви з деякими змінами, що їх вимагав римський будівельний уряд. У червні 1967 року фірма італійського інженера Мацці розпочала будівництво Храму на честь Божої Премудрості – Софії. Завершальні роботи храму припали на червень 1969 року.

Сама святиня збудована за принципами візантійсько-давньоруського будівництва [4, с. 39]. Виглядом і формою вона нагадує первісну будову Храму Святої Софії Київської князя Ярослава. Патріарх Йосиф особисто продумав декоративне наповнення храму і сьогодні Собор промовляє до нас історією нашої Церкви. Весь храм зсередини прикрашають мистецькі мозаїки на тему спасіння людського роду. Над їх проектами працював Святослав Гординський, а Йосиф Сліпий особисто контролював процес та давав свої зауваги. Самі ж мозаїчні роботи виконала школа Марка Тулія Монтічеллі [7, с. 238–239].

Однією з найвеличніших є мозаїка Софії – Божої Премудрості, що розташована за головним престолом над мозаїкою Пресвятої Євхаристії. «Свята Софія, згідно з іконописною традицією, зображена в образі огнекрилої жінки, одягненої в царські пурпури, прикрашені дорогоцінним камінням й золотими гальонами. Вона сидить на золотокованім престолі із скиптром у руці. Її голова осяяна золотим німбом, прикрашена володарським вінцем із дорогими перлами; ноги, в золотому взутті, стоять на округлому яскравому камені. Трон Святої Софії оточує кругла “слава” з золотими променями. Над головою Святої Софії в голубім крузі видніє постать Бога Отця з розпростертими руками в темно-сірому хітоні. З двох сторін трону стоять дві стрункі етеричні постаті в золотих одежах, Богоматір і святий Іван Хреститель. Пресвята Богородиця в синьо голубому, обшитому золотом, хітоні. Вона тримає перед собою темно-синій диск з синім контуром Емануїла, а св. Іван Хреститель одягнений у волосяницю. В одній руці тримає він звиток паперу а написом “Се Агнецъ Божий...”, а другу руку поклав на грудях. В горі шість золотокрилих ангелів у червоних пурпурах і зелених одежах підтримують темно-голубий край неба, осяяний золотими зорями» [7, с. 239–240].

У Соборі є також мозаїки багатьох святих та важливих історичних персонажів, зокрема, Києво-Галицькі Митрополити: Іларіон, Климентій Смолятич, Ісидор та інші; літописець «Повісти временних літ», князь Ярослав Мудрий, Володимир Мономах та інші. «Золота мозаїка суцільно покриває храм, а її площинний характер робить враження монументальної будови. Кольористичне моделювання обличь і одяжі персонажів відзначається м'якими переходами. Для мозаїки характерна гармонія загального і конкретного» [7, с. 240]. Проєкт іконостасу розробив Святослав Гординський, працю в мармурі виконав Уго Мацеї, а ікони розписав ієромонах Ювеналій Мокрицький з монастиря Студитів.

Урочисте посвячення храму відбулося 27–28 вересня 1969 року в присутності папи Павла VI, Блаженнішого Йосифа, сімнадцяти владик, численного духовенства та вірних. На Божественній Літургії співав мюнхенський жіночий хор «Діброва» під керівництвом Марії Гарабач. Президент послів християнської демократії Юлій Андреотті, у своїй промові, сказав пам'ятні слова: «Не було легко додати до списку, може, вже й неначе повного, римських церков, таких численних і таких багатьох стилів, – не було легко долучити до видатного числа наукових і культурних установ, італійських і чужих, які знаходяться в нашому граді, що-небудь нового. Однак, саме це сталося: Собор, присвячений Святій Софії, і прибічна будівля Українського Університету становлять дві нові появи, супроти яких, і я в це вірю, – християнський Рим, та й цілий світський Рим, може і повинен зайняти гідну поставу, з признанням і подивом!» [7, с. 24]. Папа Іван Павло II у 1985 році надав Храму Святої Софії статус кардинальської.

Протягом років і до сьогодні величний український Храм Святої Софії – Божої Премудрості привертає захоплені погляди перехожих, гостей, паломників. Собор, що будувався і був залишений нам

Патріархом Йосифом «як знак і символ знищених і збезчещених українських храмів Божих, між ними наших найважливіших свідків – соборів, свідків нашого прадідівського християнства, Святої Софії в Києві і Святого Юра у Львові!» [2, с. 3], реалізований італійськими та українськими митцями, є сьогодні клаптиком українськості в Італії. У 2011 році розпочалась реконструкція Собору, щоб відновити, очистити, а в деяких місцях перекласти заново цінні мозаїки [3]. У 2012 році світ побачили дві книги-альбоми, видані Товариством «Свята Софія», «Собор Святої Софії у Римі» та «Патріарх Йосиф Сліпий і Мистецтво», авторства Олега Сидора. В них містяться кольорові репродукції всіх мозаїк собору, історія будівництва та оздоблення храму [1]. У вересні 2019 року у Римі відбулися ювілейні святкування з нагоди 50-річчя освячення Прокатедрального собору Святої Софії. Він, за словами Блаженнішого Святослава «став серцем українського світу, благовісником свободи Церкви і народу» [5]. Після повномасштабного московського вторгнення, Собор є місцем безперервної молитви за мир, а прилегла територія та Інститут святого Климента Папи – пунктом збору допомоги для потребуючих українців.

Список використаних джерел

1. Говгера М. Презентація альбомів: «Собор Святої Софії у Римі» та «Патріарх Йосиф Сліпий і Мистецтво». *Українська греко-католицька Церква в Італії*: веб-сайт. URL: <http://www.chiesaucraina.it/index.php/uk/діяльність/новини/740-презентація-альбомів-«собор-святої-софії-у-римі»-та-«патріарх-йосиф-сліпий-і-мистецтво».html> (дата звернення: 28.09.2023).
2. Заповіт Блаженнішого Патріарха Йосифа Сліпого. Видання з нагоди 25- ліття заснування Релігійного товариства «Свята Софія». США, 1999. 22 с.
3. Патріарх Йосиф Сліпий. Собор Святої Софії у Римі. *Католицький оглядач*: веб-сайт. URL: <http://catholicnews.org.ua/patriarh-yosif-slipiy-sobor-svyatoyi-sofiyi-u-rimii> (дата звернення: 26.09.2023).
4. Сидор О. Блаженніший Йосиф і мистецтво. Рим: SGS , 1994. 156 с.
5. «Собор Святої Софії в Римі – це благовісник свободи Церкви і народу», – Блаженніший Святослав: відео-звернення. *Українська греко-католицька Церква в Італії*: веб-сайт. URL: [http://www.chiesaucraina.it/index.php/uk/діяльність/новини/3957-“собор-святої-софії-](http://www.chiesaucraina.it/index.php/uk/діяльність/новини/3957-«собор-святої-софії-)

в-римі—це-благовісник-свободи-церкви-і-народу”,-блаженніший-святослав-у-відезверненні.html (дата звернення: 26.09.2023).

6. Український Католицький Університет імені святого Климента Папи у Римі в першому п'ятиліттю свого постання і діяльності, 1963–1968. Рим: SGS, 1969. 292 с.

7. Український Католицький Університет імені святого Климента Папи в другому п'ятиліттю свого постання і діяльності, 1968–1973. Рим: SGS, 1974. 388 с.

Сандюк В.С.,
доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника

КОСІВСЬКА ШКОЛА РИСУНКУ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ. НА ПРИКЛАДІ ВИКЛАДАННЯ ВОЛОДИМИРА ГУМЕНЮКА

Специфічний характер рисувальної підготовки у Косівському технікумі народних художніх промислів імені Василя Касіяна найбільш яскраво представлений на методі викладання Володимира Петровича Гуменюка. Вчитель послідовно розробляв авторську методику викладання, яка мала чіткі принципи. Він став автором навчальних програм для монументального відділення. На основі цих напрацювань педагог уклав розгорнуті робочі плани з підготовки та проведення навчального процесу, в яких він передбачив не лише поетапну розробку завдань, а й їх узгодженість з викладанням суміжних навчальних дисциплін: відповідних розділів історії мистецтв, анатомії, перспективи. Ці навчальні плани були підкріплені серйозною джерельною базою та мали практичні рекомендації з виконання домашніх завдань. Методичний посібник з роботи над дипломним проектом з живопису, укладений в цей же період, містив унікальні таблиці з детальним описом основних етапів роботи над ескізом та був доповнений великою кількістю ілюстративного матеріалу. Слід зазначити, що в навчально-

методичних розробках художника особлива увага приділялася рисунку фігури людини з натури.

Манера рисунку Володимира Гуменюка ґрунтувалась на класичних європейських техніках та власних художньо-математичних новаціях, графічні образи є підкреслено анатомічними, їм притаманні виразність, бездоганна постава, атлетичність.

Педагог щоденно працював поруч зі студентами. Його методика викладання ґрунтувалась на особистому прикладі, а не на абстрактних теоретизуваннях «як слід». Він постійно знаходився в майстерні та рисував ті ж постановки, що і його студенти. Володимир Гуменюк вкрай рідко критично висловлювався на адресу студентських промахів. Та й взагалі був лаконічним і толерантним в оцінках чужих робіт. Втім це не заважало йому виявляти суворість і вимогливість, коли мова заходила про щоденні справи з рисунку.

Згадую про його поїздки разом зі студентами на пленери до Одеси та Карпат, під час яких він так само, як і в аудиторії, продовжував працювати поруч з учнями. Я бачив, як Гуменюк працював на пленері, як цікавився тим, що бачив. І що це нормальний хід зрілого художника – коли він ще не знає, чого прагне, але вже десь відчуває. Натура підказувала, інтуїція, і він формував це бачення в кінцевий результат. Приклад викладача ставав стимулом для нас, молодих художників, а загальна культура та самовіддане служіння мистецтву викликали повагу. За великим рахунком, педагогічна система Володимира Гуменюка – неоакадемічна, з обов'язковим акцентом на рисунок натури, колосальними часовими затратами та винятково перфекціоністським підходом. Рисунок та живопис в якості аналізу і лише згодом композиція як синтез мали логічне завершення в створенні тематичної картини. Вищий інтерес до натури, особливо людської, вирізняє творчість Володимира Гуменюка. З часом художник не втратить інтерес до натури, але змістить

наголос: його цікавитиме узагальнений образ, а не індивідуальні вияви людської природи. Навмисна акцентованість на загальному на противагу індивідуалізованому дозволить митцю створити кращі зразки тематичних картин на всеохопні універсальні теми.

Суха аналітична система рисунку, яку впроваджував В. Гуменюк, вимагала від студентів цілковитого заглиблення і повної самовіддачі. Вона настільки заповняла молодих художників, що декому з нас після закінчення навчання доводилося кілька років від неї «відходити», аби знайти власний стиль. Втім, найкращою характеристикою педагогічної діяльності митця слугували коментарі колег про те, що учнів Гуменюка одразу видно. Йшлося про винятково скрупульозний та математично розрахований рисунок. Сильна раціональна складова «гуменюківського» малюнку олівцем чи вугіллям переважала складову емоційну, втім живопис його збалансований. Система Гуменюка – це вища математика пластики, це метрологія параметрів колірної плями, це синтаксис анатомії, це передбачення алгоритмів комп'ютерного 3D-моделювання, нарешті, це релігійна доктрина. На мою думку рівних такому рисувальнику, як Володимир Гуменюк, сьогодні немає. Діяльність Володимира Гуменюка складно втиснути у рамки традиційних уявлень про роботу педагога та художника. Для педагога він був надто талановитим і тонким. Для художника – надто раціональним та цілеспрямованим, роки життя присвятив фанатичній реалізації своїх ідей, займаючись пошуками нових виражальних засобів. Йому закидали нав'язування власної системи і нівелювання особистості, що з часом спростували твори його учнів (І.Мельничук, І.Перекліта, В.Сандюк та ін).

Таким чином особистість Володимира Гуменюка – художника з впізнаваним авторським почерком – відіграла ключову роль у формуванні косівського художнього середовища кінця ХХ – початку

XXI століття. Митець став засновником відділу монументального розпису у Косівському інституті та виховав кілька поколінь оригінальних художників. Комплексні авторські методики, розроблені В.Гуменюком, мають підґрунтя класичної художньої освіти, але вдало адаптовані до вимог сучасності та містять найхарактерніші ознаки індивідуальної образної та технічної манери майстра. Творчість та викладацтво Майстра носять відверто синтетичний характер. Обидва види його професійної діяльності ґрунтуються на класичних традиціях, однак у підсумку являють собою якісно нові явища. Отримані наукові результати дають можливість подальшої поглибленої диференціації досліджень з даної проблематики. Аналізу живописного та графічного спадку Володимира Гуменюка буде присвячена наступна мистецтвознавча розвідка, оскільки наявною є потреба ввести в науковий обіг інформацію про художні роботи майстра.

Список використаних джерел

1. Гуменюк Володимир Петрович // Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006.

Сандюк Л.П.,
старший викладач кафедри образотворчого і декоративно-
прикладного мистецтва та реставрації
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника
Сандюк В.С.,
доцент кафедри образотворчого і декоративно-
прикладного мистецтва та реставрації
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника

ЕКОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ В ДИЗАЙНІ ТА ВИРОБНИЦТВІ ТОВАРІВ

Взаємодія між людиною та природою має значний вплив на довкілля. Наслідки бездумного поводження людства з природою можуть бути негативними для здоров'я людей, екосистем та біорізноманіття. Філософія екодизайну ставить за мету створення екологічно здорового суспільства, що включає в себе як збереження біологічного середовища, так і духовної, культурної ідентичності, що в сукупності є екологією культури - збереження та підтримання культурної традиції задля виживання людства [2].

Екологічний аспект - це аспект, пов'язаний із впливом певної діяльності, продукту чи процесу на навколишнє середовище та природні ресурси. Він підтримує збереження природи та ресурсів, зменшення викидів забруднюючих викидів та уникнення негативного впливу на клімат

Екологічний аспект в дизайні та виробництві товарів та послуг вкрай важливий, оскільки він визначає вплив цих процесів на навколишнє середовище та природні ресурси. . Основні принципи та аспекти екологічного підходу включають:

- Використання відновлюваних ресурсів:

перехід до використання матеріалів та ресурсів, які можна відновити, таких як деревина з відновлюваних лісів або сонячна енергія, допомагає зменшити екологічний відбиток виробництва.

- Енергоефективність:

забезпечення ефективного використання енергії під час виробництва та користування товаром або послугою допомагає зменшити викиди парникових газів та споживання енергії.

- Мінімізація відходів:

дизайн, який спрямований на зменшення відходів та підтримку переробки та вторинного використання матеріалів, сприяє збереженню ресурсів та зменшенню сміттєвого завантаження.

- Біорозкладні матеріали:

використання матеріалів, які можуть розкладатися в природному середовищі, допомагає зменшити негативний вплив на довкілля.

- Використання технологій з обмеженим викидом забруднюючих речовин:

виробництво та процеси обробки повинні відповідати сучасним стандартам екологічної безпеки та мінімізувати викиди забруднюючих речовин.

- Продовження терміну служби:

дизайн товарів та послуг повинен сприяти їх тривалому та надійному використанню, щоб зменшити необхідність у виготовленні нових виробів.

- Екологічно свідоме упакування:

використання екологічно чистих та легко переробляються матеріалів для упакування допомагає зменшити відходи та забруднення.

Популяризація екологічних цінностей та навчання споживачів свідомому вибору допомагає створювати попит на екологічно чисті товари та послуги.

Загалом, екологічний аспект в дизайні та виробництві спрямований на збереження природи, зменшення негативного впливу на довкілля та створення більш сталого та відповідального споживання.

Екологічний аспект є надзвичайно важливим у сучасному світі і стосується всіх аспектів життя, включаючи виробництво, споживання, технології, архітектуру та багато інших сфер. Важливим також є проблеми які піднімаються , а саме:

- Збереження природних ресурсів: Зменшення споживання природних ресурсів, таких як вода, енергія, деревина і метали, через раціональне використання та переробку.

Зменшення викидів та забруднення: Мінімізація викидів парникових газів, забруднення повітря, води та ґрунту, що можуть шкодити навколишньому середовищу та здоров'ю людей.

- Використання відновлюваних джерел енергії: Збільшення використання відновлюваних джерел енергії, таких як сонячна та вітрова енергія, для зменшення залежності від споживання спалинних палив.

Виробництво екологічно чистих товарів: Розробка та виробництво товарів із зниженим впливом на навколишнє середовище та здоров'я споживачів. Так до прикладу український бренд DevoHome, який спеціалізується на výroбах з коноплі, запустив лінію шуб на конопляному хутрі. Таке хутро не лише етичне, адже не є продуктом вбивства тварини, але й швидко розкладається, на противагу синтетичному, стверджує виробник. Коноплі для виробництва вирощують у Полтавській області без застосування пестицидів [3].

Збереження біорізноманіття: Захист різноманітності видів і екосистем для збереження екологічної рівноваги.

- Ефективне використання земель: Планування і розвиток міст та інфраструктури таким чином, щоб зменшити забруднення та займати менше природних земель.

Відповідальне споживання: Споживачі повинні обирати товари та послуги, які мають менший екологічний слід.

- Екологічна освіта: Підвищення рівня обізнаності та розуміння громадян щодо проблем екології та впливу їхніх дій на природу.

Збереження водних ресурсів: Раціональне використання води та заходи для збереження водних резервів.

- Відходи та переробка: Зменшення відходів та стимулювання переробки та утилізації відходів.

Це лише декілька аспектів екологічного підходу, які важливо враховувати в усіх сферах діяльності, включаючи дизайн, виробництво, споживання та життя взагалі, для забезпечення сталого розвитку та збереження природи для майбутніх поколінь.

Екологічні питання торкнулися також індустрії моди. Як зазначила Зеновія Тканко в своїй статті «Екологічний дизайн в індустрії моди початку ХХІ ст.», «...у модній індустрії останніх років відбувається екотехнологічна революція. Поширеним стає термін «екологічна стабільність» або «свідома мода» — безпечне використання природних ресурсів планети та забезпечення екологічної і соціальної безпеки...» [1, с. 162].

Загалом інноваційний підхід до дизайну може забезпечити створення екологічно чистих та естетично привабливих виробів, що відповідають вимогам сучасності та сприяють збереженню природних ресурсів. Екологічний дизайн — це процес створення виробництва, яке зменшить вплив на довкілля та покращить стійкість середовища. Цей підхід включає в себе використання екологічно чистих матеріалів, зменшення відходів та викидів, енергозбереження та ефективне використання ресурсів.

Список використаних джерел

1. Тканко З., Тканко О. Екологічний дизайн в індустрії моди початку XXI ст. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2019. № 39. С. 162. URL: https://visnyk.lnam.edu.ua/system/files/20193_9/visnyk-lnam-no-39-2019-zenoviia-tkanko-olhatkanko-161-169.pdf.
2. Журба І. Екологізація як сучасна філософія проектування одягу. Вісник КНУКіМ. 2012. № 5.
3. Стасюк І. Український бренд створив екологічні шуби з конопляного хутра. Хмарочос. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2018/11/11/ukrayinskiy-brendstvoriv-ekologichni-shubi-z-konoplyanogo-hutra/>.

Селівачов М.Р.,
доктор мистецтвознавства,
професор

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО КАРПАТ ОЧИМА ХУДОЖНЬОГО КРИТИКА 1920 - х РОКІВ

«Не все нове талановите, натомість усе талановите – нове». Цю думку часто висловлював за різних okazій Сергій Костянтинович Маковський, автор книги «Народне мистецтво Підкарпатської Русі», виданої майже століття тому.

Рідко яке дослідження української народної декоративної творчості не згадує цю працю принаймні в бібліографії. Вона вийшла друком у празькому видавництві «Пламя» 1925 року паралельно трьома виданнями – руською, чеською й англійською мовами, тиражем 300 примірників у кожному виданні.

Ця книга – підсумок виставки «Мистецтво і побут Підкарпатської Русі», влаштованої навесні 1924 року шкільним відділом Ужгородського цивільного управління.

Як експерт і комісар (в англійському тексті — директор) виставки, Сергій Маковський об'їхав, а головним чином обійшов пішки упродовж понад шести місяців усе Закарпаття, від Лемківщини на півночі до Мармарощини на півдні, спостерігав мистецькі речі на місці їх виготовлення, спілкувався з майстрами, фотографував і зібрав чималу колекцію творів для майбутньої експозиції.

Її мету Сергій Костянтинович бачив у сприянні систематичному вивченню домашніх ремесел Підкарпатської Русі, популяризації кращих зразків «селянського художества», пробудженні широкого інтересу до народу, що проніс через віки поневолення традицію своїх візерунків і побутових навичок [1].

Для Маковського народне мистецтво, надто ще не перетворене на музейний спомин, а продовжуване по-нині, є живою силою. «В наши дни такое искусство не только анахронизм, но истинно современное очарование, оазис пленительного варварства, с журчащими ключами, среди сыпучих песков фабричной цивилизации» [2, с. 5-6].

Його мистецькі світлини, довершені з технічного погляду, склали основу цього видання. Всього зображено близько 300 об'єктів. Серед них понад половина сюжетів – текстиль, одяг і прикраси; чимало речей із дерева
(бл. 60); кераміка (27), писанки (18). Кілька фото представляють художній метал і обрядову випічку.

Більшість знімків зроблено під час авторських польових виїздів, деякі представляють речі з музеїв, окремі є репродукціями зразків, подеколи з інших місцевостей Європи й Азії, потрібних для зіставлення з творчістю карпатських горян.

Та й сама книга, прекрасно зверстана й надрукована в «Легіографії Praha – Vršovice Samova 665» під наглядом художника А. Хвали, є взірцем поліграфічної майстерності.

Важливо, що чи не вперше селянське мистецтво Закарпаття стало предметом уваги не музейника, історика, етнографа чи організатора народних промислів, а професійного критика, котрий усе життя писав про модерну художню творчість переважно з естетичного погляду.

Книга С. Маковського, хоч і наявна у бібліотеках України, вплинула на осмислення нашої традиційної творчості значно меншою мірою, ніж

заслуговує, не дуже популяризувалася через емігрантське минуле автора та близькість родини до імператорського двору. Втім, відлуння запропонованого ним передусім естетичного підходу до сприйняття творів народного мистецтва можна спостерегти в текстах окремих дослідників середини та другої пол. ХХ століття, про що скажемо нижче.

Тимчасом зупинимося на біографії та походженні Сергія Костянтиновича Маковського (1877, Санкт-Петербург – 1962, Париж), митця принаймні в четвертому поколінні [3]. Вже його прадід Іван Борисович Маковський, «обрусілий поляк», мусив знатися на мистецтві й архітектурі, бо колекціонував естампи, будував на продаж будинки [4, с. 3].

Любов до збирання графіки успадкував його син Єгор (1802–1886), один із засновників 1833 року Московського художнього класу. Це поклало початок Московському училищу живопису та ваяння.

Єгор Іванович Маковський, організатор і одночасно слухач художнього класу, першим отримав медаль за рисунок «Два натурники», представлений на виставці в Петербурзькій Академії художеств 1834 року. Він одружився з Любов'ю Корніївною Молленгауер, дочкою фабриканта музичних інструментів «Cornelius v. Mollenhauer», який походив із Померанії.

В їхньому домі бували Карл Брюллов, Ол. Пушкін, М. Гоголь, Мих. Глінка, Ол. Островський, Вас. Тропінін, інші відомі письменники, митці, актори. Всі сини Є. І. Маковського (Костянтин, Миколай, Володимир) і старша дочка Олександра стали художниками, молодша Марія – актрисою.

Гучна слава судилася батькові нашого героя Костянтину Єгоровичу Маковському (1839-1915). У 12-літньому віці він вступив до Московського училища живопису та ваяння, став першим студентом, здобуваючи всі нагороди, включно з Малою срібною медаллю від

Академії художеств. Навчався в учнів Карла Брюллова – М. І. Скотті, А. М. Мокрицького, С. К. Зарянка. Студіює від 1858 року в Петербурзькій Академії художеств, бере участь у виставках із картинами «Зцілення незрячих» (1860) і «Агенти Димитрія Самозванця вбивають Федора Годунова» (1862, відзначена Малою золотою медаллю Академії).

1863 року К. Маковський, разом із 13-ма іншими конкурсантами на Велику золоту медаль, відмовився писати картину на міфологічну тему й покинув Академію, приєднався до очолюваної І. Крамським «Артілі художників», а 1870 року — до «Товариства пересув-них художніх виставок».

До цього періоду, коли він уже став академіком і професором, належать його найвідоміші картини «Діти біжать від грози» (1870, Державна Третьяковська галерея), «Перенесення священного килима з Мекки до Каїру» (1875, Національна картинна галерея Вірменії, варіант 1876 р. в Державному Руському музеї Петербурга, іл. Слайд 13), «Боларські мучениці» (1877), де немовля написано з годовалого сина Сергія.

Віртуозний майстер складних багатофігурних композицій і модний портретист, К. Маковський отримував найбільші тоді гонорари, став особистим художником Олександра II. Саме йому доручили малювати царя на смертному одрі через кілька годин після замаху 1 березня 1881 року. Репродукцію цього твору можна помітити поруч із «Голгофою» Карла Штейнбена та фотографіями Тараса Шевченка і Миколи Некрасова на картині Рєпіна «Не ждали» (1884, Третьяковська галерея). За іронією долі Велику золоту медаль Всесвітньої паризької виставки 1889 року здобули картини К. Маковського «Суд Париса», «Демон і Тамара», «Смерть Івана Грозного» – тієї самої історико-міфологічної тематики, проти якої так гаряче протестував у молодості художник із своїми друзями, й яка принесла йому жаданий успіх у роки зрілості.

Натомість молодший брат Костянтина – Володимир Єгорович Маковський залишився вірним ідеалам «передвижників» і соціально-побутовому жанру. Його твори теж зберігаються в музеях усього світу, він так само був академіком живопису, професором і навіть ректором Імператорської Академії художеств [5].

У нього, зокрема, навчалась і прабабуся автора цих рядків Катерина Сергіївна Селівачова (народжена Щербачова, 1864 – після 1915), коли 16-літньою дівчиною відвідувала рисувальний і фігурний класи Московського училища живопису та ваяння (1880), брала уроки у В. Г. Перова, а після його смерті 1882 р. – у В. Є. Маковського.

Сергій Костянтинович Маковський народився в Петербурзі 15 (27) серпня 1877 року. Це був уже другий шлюб його батька, овдовілого в березні 1873-го.

Нова дружина Юлія Павлівна Леткова (1859—1954.), юна красуня, молодша на 20 років від свого чоловіка, збиралася стати співачкою. Костянтин Маковський закохався в неї з першого погляду, проте вінчання відклали до досягнення нареченою 16-ліття.

Білявий Сергійко з довгими золотими локонами став основною моделлю картин свого батька початку 1880-х. На одній із них він чистить старовинну шпагу, оточений антикваріатом із батькової колекції, на другій – із псом Гордоном, нащадком Мілорда, котрий був улюбленцем Олександра II.

Дитинство минало в домі на Адміралтейській набережній з видом на Академію наук, Університет і Академію художеств. Його молодшого брата Володимира хрестив 1883 року Великий князь Олексій Олександрович, брат імператора.

С. Маковський згадує шафу-вітрину в їдальні батьківського дому зі зразками народного одягу та різних старовинних речей, прогулянки над Невою біля пам'ятника Петру Великому й Ісакіївського собору,

закордонні подорожі, перебування в Качанівці на Чернігівщині у маєтку родини Тарновських.

Всі дяді й тьотя з боку батька були художниками, мамина сестра Катерина Павлівна Леткова (1856-1937) – письменницею, її чоловік Миколай Володимирович Султанов (1850–1908) – архітектором, ідеологом неовізантійського стилю, реставратором, кузеном знаменитого культуролога та політика Павла Миколайовича Милюкова (1859–1943), депутата Державної Думи, лідера партії конституційних демократів, Міністра іноземних справ Тимчасового уряду, почесного доктора Кембріджського університету (з 1916 р.).

Часті гості на домашніх спектаклях і прийомах у Маковських – художники Айвазовський, Ге, Лемох, Рєпін, Шишкін, президент Академії художеств Ве-ликий князь Володимир Олександрович, композитори А. Рубінштейн, Чайковський, Кюї, вчені Костомаров і Миклухо-Маклай, письменники Апухтін, Боборикін, Гончаров, Григорович, Полонський.

Відповідаючи на запитання, чому сам не став митцем, Сергій Костянтинович жартував, що тоді його плутали б із іншими Маковськими.

Насправді ж прагнув розпочати університетську освіту з природничого факультету, щоб освоювати навколишній світ не з зовнішнього візуального боку, подібно до своїх численних родичів-художників, а з внутрішнього, прихованого від безпосереднього спостереження. Можливо, саме перенасичення родинного середовища зоровими образами підштовхнуло Сергія до літератури, й особливо поезії, що була на зламі XIX і XX століть стилеутворюючим видом творчості для всієї європейської культури.

Втім, скоро він захопився критичною діяльністю, бо вважав, що в Росії обмаль критиків, здатних осмислювати сучасну художню творчість

і розкривати живописні й поетичні образи логічними словесними засобами. Відтак уже на другому курсі Університету, 1898 року, з'являється його перша мистецтвознавча стаття в журналі «Мір'я Божій», присвячена розписам Свято-Володимирського собору в Києві, котрі викликали тоді водночас і захоплення, й гостре неприйняття.

Того ж таки 1898 року С. Маковський познайомився з засновником журналу «Мір'я искусства» Сергієм Дягілевім і його кузеном Дмитром Філософовим, стає секретарем редакційної колегії цього художнього часопису, навколо якого сформувалось однойменне мистецьке угруповання.

Він зближується з його учасниками Олександром Бенуа, Мстиславом Добужинським, Борисом Кустодієвим, Леоном Бакстом, Євгеном Лансере та багатьма іншими. Після закриття «Міра искусства» естафету в підтримці модерністичного мистецтва перейняв заснований 1909 року журнал «Аполлон», у якому роль організатора та першого головного редактора належала Сергієві Костянтиновичу [6].

Й узагалі не було тоді в Імперії скільки небудь амбітного мистецького часопису новітнього спрямування («Аполлон», «Золотое руно», «Старые годы», «Столица и усадьба», «Русская икона» тощо), в якому б Сергій Костянтинович не співпрацював як автор, рецензент або редактор. Він із юнацьким запалом підтримував усе краще з нового, висміював новаторів-шарлатанів, одночасно кепкував із того, що вважав рутинною, включно з такими корифеями, як І. Рєпін або В. Стасов, але не відмовляв їм у заслугах і таланті. Важко полічити молоді та дуже різні таланти, відкриті й підтримані С. Маковським і його родиною: Шаляпін, Ахматова і Гумільов, Бакст і Мандельштам, Сомов і Сорін, Сар'ян, Кузнецов, Богаєвський, Судейкін, Тархов, Міліоті, Шагал...

1910 року Сергій Маковський одружився з Марією Ерастівною Риндіною (1885 – після 1962, перед тим дружиною поета Владислава

Ходасевича). На початку 1917-го виїхав із нею та мамою Юлією Павлівною до Криму. Як і всюди та завжди, організовував виставки, виступи, концерти, консультував колекціонерів, котрі скуповували твори мистецтва в тих, що збирались емігрувати. Встиг побути радянським службовцем у сфері охорони музейних скарбів під час недовгої більшовицької влади в Криму 1919-го, а 1920 року виїхав із родиною до Стамбула, звідти — до Праги.

Проте чехословацький етап у житті Сергія Костянтиновича майже не відображений його біографами. Йому присвячено тільки абзац у детальній монографії Т. В. Лебедевої:

«Редактируя журнал «Искусство славян», Маковский много ездит по славянским странам, по деревням Прикарпатья, в пути собирает вышивки и другие предметы народного творчества русских, украинцев, восточных словаков, именующих себя русинами. В результате собирается большая интересная выставка «Искусство и быт Подкарпатской Руси», открытая в Праге в 1922 году. Тремя годами позже этнографические исследования и коллекции Маковского легли в основу его монографии «Народное искусство Подкарпатской Руси», изданной в 1925 году в Праге на русском, чешском и французском [на самом деле – английском – МС] языках» [4, с. 238].

Звернення С. К. Маковського до вивчення й осмислення традиційного декоративного мистецтва Карпат сприймається на тлі його біографії випадковим епізодом унаслідок обставин емігрантської долі. Насправді ж зацікавлення народною творчістю логічне в контексті його попередньої розумової діяльності. Подібно до більшості художників, сформованих епохою модерну, він надавав неабиякого значення декоративній складовій у мистецтві.

Раніше декоративність приваблювала Маковського як ознака нового мистецтва, що контрастувала з тьмяністю барв попереднього

етапу «критичного реалізму» [12]. Та на Карпатах він зіткнувся з мистецтвом, у якому декоративність – основна властивість, щоправда, нерозривно пов'язана з ужитковою доцільністю та традицією – головною методою успадкування знань і навичок.

Наш герой захоплений цією спадщиною, жадібно її сприймає, фіксує, збирає, рефлексуючи влучними спостереженнями й узагальненнями.

Вони, здебільшого, викладені в органічному для Сергія Костянтиновича есейному жанрі. Проте його есеї щедро оснащені солідним бібліографічним апаратом, аналітичними коментарями. Більше тридцяти приміток (с. 49-52) містять посилання на півсотні видань чеською, російською, українською, німецькою, угорською, англійською, польською, румунською, французькою, болгарською мовами. Все це засвідчує, крім енциклопедичної ерудиції автора, достатньо ретельне вивчення ним літератури за темою та первинних джерел.

Передмова на сторінках 5-13 – ніби заспів-увертюра, де відзначено головні риси традиційної творчості Підкарпатської Русі. Справді народне мистецтво, – наполягає С. Маковський – «дальше всего от пошлости. Оно восхищает благородством оттенков и разнообразием в каноническом своем коснении. Никогда не вульгарное, потому что все в нем от полноты народного сердца, и всегда согретое творческим чувством, как бы ни повторяло стародавних образцов. <...> оно совмещает коллективный навык с неповторимостью пришедений, не индивидуализированное – в нашем, городском смысле – и в то же время запечатленное личным акцентом. Прочнейшие «штампы» деревни не исключают известной свободы выполнения. Напротив, именно от свободы – неподражаемая прелесть. Каждый раз то же самое, но чуть-

чуть по иному. <...> не делается ремесленной копией, не вырождаясь в бездушный фабрикат: ремесло остается искусством» [2, с. 6].

Переважно чуттєвий підхід до висвітлення народного мистецтва, розкриття його поетики, тобто, системи засобів емоційного вираження, сполучаються

в естетика Маковського з історичними й етнографічними зацікавленнями, що продовжують його міркування 1900-х років про расову природу мистецтва різних регіонів світу.

Він постійно переймається питаннями походження карпатської орнаментики. Ненав'язливо виявляючи свою дивовижну ерудицію, знаходить паралелі місцевих візерунків із аналогами тюркськими перськими та кавказькими, фінноугорськими, навіть далекосхідними. Сягає не лише нового часу, а й епохи бронзи, відзначаючи схожість оздоблення гуцульського металу з латенською культурою, гальштатом, геометричної вишивки — з неолітичними візерунками.

Доводиться зробити висновок, що художні описи-екфрасиси С. Маковським аналізованих творів становлять собою рідкісні зразки конгеніального за силою художньої виразності словесного витлумачення, сполучені з науковим заглибленням у сутність явищ. За літературною майстерністю до них мало хто наблизився в наступні десятиліття.

Мені важко на кількох сторінках, обмежених регламентом нашої конференції, вмістити те, про що вже доводилося писати більш докладно [13, 14]. Тому завершу виразом щирої вдячності харківському видавцеві Олександрові Савчуку за перевидання 2019 року цієї непроминальної праці на високому рівні книжкової культури, що не поступається художньою вартістю першодрукові 1925 року [15].

Список використаних джерел

1. Katalog výstavy : "Umění a život Podkarpatské Rusi", pořádané pod záštitou guvernéra Podkarpatské Rusi dra Antonína Beskida školským odborem civilní správy Podkarpatské Rusi v Užhorodě 1924, 20. Březen — 1. květen / uspořádal a redigoval Sergej Makovskij. Praha : Umělecko-průmyslové museum obchodní : Živnostenská komora, 1924. 159 s.
2. Народное искусство Подкарпатской Руси. Пояснительный текст С. К. Маковского. Прага: Пламя, 1925. 162 с.
3. Династія Маковських. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://subscribe.ru/group/chelovek-priroda-vseennaya/3468873/>
4. Лебедева Т. В. Сергей Маковский. Страницы жизни и творчества. Воронеж: издательство «Воронежский университет», 2004. 484 с. Династія Маковських (продовження). Електронний ресурс. Режим доступу: https://subscribe.ru/group/chelovek-priroda-vseennaya/3604553/?utm_source=relap&utm_medium=widget&utm_campaign=
5. Лебедева Т. В. «Страницы художественной критики» — итог раннего творчества С. К. Маковского // Вестник Воронежского государственного университета. Серия «Филология. Журналистика. 2006. № 2. С. 192—198.
6. Маковский С. К. Страницы художественной критики. В 3-х томах. Том 1. Мысли и впечатления о художественном творчестве современного Запада. Санкт-Петербург: Содружество, 1906; Книга 1. Художественное творчество современного Запада. 2-е издание с изменениями и дополнениями. Санкт-Петербург: Пантеон, 1909; Книга 2. Современные русские художники. Санкт-Петербург: Пантеон, 1909; Книга 3. Выставки и характеристики. Санкт-Петербург: Аполлон, 1913.
7. Steinke, Elena. Der Briefwechsel zwischen Sergej Makovskij und seiner Schwester Elena Luksch-Makovskaja, 1914— 1961. Edition, Übersetzung und Bearbeitung. Magisterarbeit an der Philosophischen Fakultät der Universität Münster 2000. Gutachter: Prof. Frank Kämpfer. Digitale Osteuropa-Bibliothek: Geschichte 7. ISSN 1613-1061. Letzte Änderung am: 30.11.2004. Електронний ресурс: <http://www.vifaost.de>
8. Маковский С. Памяти современников. Статьи. Нью-Йорк: издательство имени Чехова, 1955.
9. Маковский С. На Парнасе «Серебряного века». Статьи. Мюнхен, 1962.
10. Маковский С. И аз воздам. Роман. Отрывки: Литературная газета, 1990, 26 сентября.
11. Маковский С. Силуэты русских художников. Прага: Наша речь, 1922. 160 с.
12. Селівачов М. Народне мистецтво Карпат очима Сергія Маковського (1877—1962). // Народознавчі зошити: часопис Інституту народознавства НАНУ. Львів: Інститут народознавства НАНУ, 2020. № 5. С. 1189-1201.
13. Лагутенко О. А., Пучков А. А., Селивачев М. Р. Художественная специфика материальной культуры Закарпатья в трудах Сергея Маковского: взгляд на историческую традицию как факт современности // Русин (Кишинев). 2021. № 66. С. 232-247.
14. Народне мистецтво Карпат / альбом ілюстрацій С. К. Маковський; передмова М. Р. Селівачов; упорядник О. О. Савчук. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2019. 128 с., 110 табл. Іл.

Сидор М.Б.,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

СКЛАДОВІ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СУЧАСНОГО ХУДОЖНИКА: АСПЕКТИ ПРОФЕСІЙНОЇ ВИРАЖАЛЬНОСТІ

Об'єктом дослідження за означеною проблематикою виступає фахова компетентність художника, компоненти її формування, розширення й удосконалення. В рамках зазначеного обрано конкретний предмет дослідження – ключові засади формування і вираження професіоналізму в образотворчості, позиції їх взаємодії у безпосередньому набутті фахової компетентності.

Наш науковий інтерес у цьому плані викликаний бажанням визначити й проаналізувати сучасні взаємозв'язки між уже сформованою фаховою компетентністю (її типовим контентом) нинішнього професійного художника і тими аспектами, які виформовують його прямий шлях входження у світ зображувального мистецтва, пізнання його через призму цілеспрямованого освоєння теорії і практики зображувальної діяльності, зокрема у сфері основних видів образотворчого мистецтва – графіки, живопису, скульптури.

До аналізу фахової компетентності професійного художника, вивчення змісту і векторів системи професійного оволодіння теорією і практикою образотворчого мистецтва, як загалом, так і різних його видів, зверталосся й звертаються чимало науковців, педагогів, загалом дослідників художньої творчості людини. У сфері визначення природи та властивих проявів зображувальних мистецтв, зокрема через призму графіки, рисунка, значимими постають наукові розвідки М. Бірюкова, В. Дворника, М. Криволапова, О. Ковальчук, В. Макушина, О. Опанасюка, М. Прохорової, А. Чебикіна. Фаховим висвітленням

контекстів вираження й проявів мистецтва живопису пронизані праці О. Голубця, М. Кириченка, Н. Литовченко, В. Овсійчука, В. Федорука, Р. Яціва. Змістовним розкриттям формо виражень, їх образних та пластичних подач у доробках скульпторів, окресленням базисів здобуття пластичної грамоти повняться праці А. Гончаренко, Н. Журмій, Д. Крвавича, Л. Лисенко, В. Одрехівського, М. Протас, Л. Турчак. З визначенням змісту, ролі та дієвості комплексного освоєння теорії і практики образотворчості постають наукові напрацювання Л. Масол, О. Осадчої, Г. Падалки, М. Резніченка, О. Рудницької, І. Туманова, Р. Шмагала.

Напрацьовано у цих сферах чимало. Проте, зважаючи на сучасну динаміку мистецьких тенденцій, контенти професійності митців, засадничі принципи сучасної мистецької освіти, особливості здійснюваних тут реформ, пов'язаних з ними нововведень і вдосконалень, закономірно актуалізуються питання: «Яким має бути саме сучасний художник?», «Як і чого навчати сучасного здобувача відповідної мистецької професії?», «Чого слід досягнути у цьому плані?» і т. ін.

Розглядаючи образотворче мистецтво через призму механізмів та актів безпосереднього творення й вираження відповідних йому продуктів, неодмінно розуміємо, що сама його природа багатогранна. Істинне начало кожного його різновиду різнолике, безумовно інтегруюче і синтезуюче. Воно єднає в собі різні засади і аспекти відображення задуманого чи споглядуваного. В усьому цьому злагоджено співіснують як реалістичні принципи й контексти відображення світу, так і форми власне творчого його вираження, розкриття митцями своїх уявлень та фантазій, представлення особистих світоглядів, суб'єктивного розуміння краси і естетики речей.

В межах окресленого наша увага звернена саме до засад професіоналізму в образотворчому мистецтві, витоків відповідної професійної компетентності, в усій її фаховій розлогості, комплексності, прикладній функціональності, динаміці удосконалення, трансформування тощо.

Передусім встановлено, що сучасна особистість задля повноцінного життя у теперішньому мінливому й особливо динамічному технологічному світі неодмінно мусить бути різнобічно розвиненою, а головне компетентною за видом своєї безпосередньої діяльності. Ця властивість забезпечує повноцінне входження у соціум, адекватну поведінку в ньому, спроможність конкурувати на ринку праці, проявляти себе справжнім фахівцем своєї справи [1, с. 12].

Компетентно вирішувати проблеми, приймати правильні рішення, йти до успішних результатів – означає «бути в темі», причому «бути в темі фахівцем». У такій іпостасі ключовим убачаємо як досконале знання своєї справи, так і бездоганне володіння вміннями та навичками вирішувати усілякі властиві їй ситуації, проблеми, процеси, акти тощо. Отож, тут безпосередньо актуалізуємо такі канонічні освітянські поняття, як «знання», «уміння», «навички». У царині образотворчої діяльності ці три складники фаховості тісно взаємозв'язані між собою. Одне без іншого тут просто існувати не може. Їх розглядаємо як базис професіоналізму митця, оскільки саме синтез теорії і практики мистецтва, їх глибока взаємна інтегрованість формують широке поле власне професійних можливостей і такий же простір для їх продуктивної реалізації [3, с. 15].

Торкаючись безпосередніх шляхів набуття мистецької компетентності, формування належних предметних знань, умінь і навичок, зокрема у сферах рисунку, живопису, скульптури, зосереджуємося саме на поняттях «академізм» і «творчість». Відтак

зауважуємо, що ці мистецькі категорії виступають і як антагоністи, і як синергісти. І тут і тут вони завжди самодостатні, актуальні та вповні затребувані. Академізм розглядаємо як канонічність, реалістичність, природність. Це школа фаховості, вишкіл професіоналізму. Щодо творчості, то вона виступає як явище, яке стоїть навпроти чітко прораховуваної академічної роботи. Творчість довільна, її процес індивідуальний, новаторський [2, с. 179].

Набуття академічних умінь і навичок образотворчої діяльності є складним і тривалим процесом, на виході якого – досконале володіння грамотою мистецтва; уміння вести спостереження об'єктів зображення, аналізувати їх форми, будову, пластику, колорит, фактуру, визначати риси образності, портретності; знання принципів і технологій побудови композицій творів як робіт в реалістичному художньому ключі, засад і механізмів відображення спостережуваного чи задуманого у матеріалі. Усі ці набутки формуються навчанням, де пізнане закріплюється роботою з натури, з пам'яті та за уявою.

Разом з тим, результати досліджень свідчать, що набуття лише академічної школи, лише канонічного класичного вишколу є недостатнім для формування фахівця образотворчої галузі. Так він ніколи не набуде повноцінної мистецької компетентності. Успішна розв'язка цієї проблеми криється в тому, що вагомим доповненням (на рівних «долях») тут має стати й цілеспрямований розвиток індивідуальних рис майбутніх фахівців, їх вроджених задатків до художньої творчості, відтак прояв та актуалізація їх неординарності, самобутності, здатності вести пошуки нового, нетипового, нестандартного [3, с. 6].

Успішний результат в сфері досліджуваної проблеми може бути досягнутий при умові комплексної взаємодії трьох ключових принципів як становлення художника, так і діяльності його вже як сформованого

фахівця. Це знання зображальної грамоти, робота з натури і творче вираження. Метою першого є досконале оперування відповідною теорією мистецтва. У другому – володіння навичками аналізу і синтезу відтворюваного, вибір доцільних, найбільш якісних шляхів і прийомів трактування властивих натурі форм. Основою тут постає справжній академічний вишкіл, якісна професійна штудія зображальності. Суть третього виражається як здатність і здійснення творчих поступів, творчого виконання намічених завдань. Творчість митця, незалежно від сфер її звершення і прояву, є суб'єктивним дійством. Разом з тим, ця арт-риси розвивається й аналізується відповідними критеріями, зокрема контролем і аналізом закономірностей організації художнього твору, досягнення цілісності його змісту, структури, наповнення їх відповідними виражальними засобами.

Список використаних джерел

1. Компетентнісний підхід у сучасній освіті : світовий досвід та українські перспективи / Н. М. Бібік та ін. Київ : К.І.С., 2004. 112 с.
2. Пасічний А. М. Образотворче мистецтво. Словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2008. 216 с.
3. Туманов І. М. Рисунок, живопис, скульптура: Теоретико-методологічні основи комплексного навчання. Львів : Аверс, 2010. 496 с.

Сташків-Олійник С.Г.,
реставраторка Івано-Франківського краєзнавчого музею та
Національної галереї Праги

ДОСВІД РОБОТИ РЕСТАВРАТОРОМ У НАЦІОНАЛЬНІЙ ГАЛЕРЕЇ ПРАГИ ЯК МЕТОД ВИВЧЕННЯ ШЛЯХІВ РОЗВИТКУ РЕСТАВРАЦІЙНОЇ ГАЛУЗІ В УКРАЇНІ

Захист пам'яток української історії та культури сьогодні є важливою і нелегкою справою. На державному та громадському рівні в Україні слід належно зберігати й науково вивчати мистецькі надбання.

Це потрібно для того, щоб мати здатність гідно презентувати українську культуру на світовому рівні.

В період розвитку України дедалі частіше приходиться усвідомлення того, що нашу культуру потрібно активніше виводити на новий рівень оцінки, сприйняття та популяризації. Першочергово сьогодні слід приділити належну увагу збереженню пам'яток. Музеї повинні мати відповідно оснащені фондосховища й експозиційні зали з належним температурно-вологісним, світловим і біологічним режимами. Численні колекції мають постійно бути під наглядом реставраторів: контроль стану, регулювання умов збереження та першочергові консерваційні заходи. Важливим для збереження є кваліфікована реставрація, адже будь-які втручання в структуру матеріалів без належних досліджень та підбору методик можуть завдати непоправної шкоди твору мистецтва.

Сьогодні в Україні гостро постало питання оцифрування пам'яток. Музеї не мають запущеного в цифрове поле переліку художніх цінностей. Всі колекції залишаються в стінах установ. Тільки відвідавши виставку, можна побачити твори й історичні артефакти. Всупереч європейським тенденціям ми, тільки зіткнувшись з проблемою в умовах війни, зрозуміли, як важливо оцифровувати свої колекції і показувати їх назагал для науковців. Українська культура сягає тисячоліть, і попри всі перешкоди багато артефактів збережено і вони потребують належного зберігання, дослідження сучасними методами та реставрації.

Що стосується храмового сакрального мистецтва, то тут потрібно зосередити увагу. Відомо, що в радянський період багато мистецьких пам'яток було знищено. В процесі відновлення християнських традицій громади сіл і міст дуже активно власними силами «реставрували» ікони в храмах, тобто перемальовували. Давніші авторські іконописні шари сьогодні закриті. Їхнє розкриття – це складні реставраційні процеси, які

потребують фінансування. Але ще складніше донести до суспільної свідомості потрібність цих заходів. Є також храми, які мають унікальні іконостаси XVII сторіччя, що не зазнали жодних некваліфікованих втручань. Але знову ж таки брак коштів є причиною того, що їх залишили на поталу часу. Сподіваємося на якісні зміни за прикладом країн, де збереженню пам'яток не тільки з музейних колекцій, а й з приватних приділяють велику увагу. Слід зазначити, що повинна бути активна комунікація з прогресивними країнами у сфері мистецтва. Зокрема того, що стосується реставраційної галузі. Адже збереження і кваліфікована реставрація творів є обов'язковою умовою розвитку культури.

Україна зробила свідомий вибір на користь загальноєвропейської інтеграції. Постає актуальне питання реформування реставраційної галузі. Йде мова про те, що реставрація як наука на наших теренах зародилась недавно. Весь цей час ми орієнтувалися на здобутки менш розвинених країн у цій галузі. Сьогодні глибше вивчення світових практик, співпраця з музеями, галереями та освітніми закладами Європи зможуть розширити розвиток реставрації як науки в Україні. Запозичивши методики, ми маємо створити умови для досліджень їхнього використання в реставрації надбань української культури. Адже твір певного стилю, регіону чи періоду створення потребує індивідуального підходу. Реставрація – це завжди аналіз, міркування і дослідження. Формування наукового підходу потрібне для побудови нової моделі реставраційної освіти, в якій поєднуються методології природничих і гуманітарних наук. Реставрація, подібно до будь-якого іншого виду людської діяльності, не є незмінною системою принципів і методів. Навчившись азів, потрібно здобувати досвід. Практика на рівні університету мала б бути дуже плідною та різнобічною, адже кожен твір потребує індивідуальних підходів. Сьогодні реставрація як наука

повинна стати невід'ємною частиною складного процесу вивчення і розуміння культурної спадщини. Саме тому наша діяльність повинна бути зорієнтована на поєднання сучасного європейського реставраційного досвіду з унікальними особливостями кожного українського музейного об'єкта.

Впродовж дванадцяти років я працювала реставраторкою в Івано-Франківському краєзнавчому музеї. Робота включала наукове вивчення, консервацію, реставрацію та популяризацію творів сакрального мистецтва. На цей час я працюю в Національній галереї Праги (Чехія). У реставраційному відділі є всі умови для плідної праці: освітлені простори приміщення з контрольованим температурно-вологісним режимом, потрібне обладнання, інструменти та матеріали. Реставратори беруть участь у підготовці виставкових проєктів, з ними узгоджують можливості й умови експонування. Також вони проводять оцінку нових надходжень, працюють в дослідницьких грантових проєктах і публікують свої висновки у фаховій літературі чи до конференцій. Разом з цим постійне навчання та комунікація з музеями і галереями світу дозволяють невпинно розвивати галузь.

Крім реставрації творів, співробітники відділу систематично стежать за станом пам'яток у фондосховищах. Разом із залученням до планової реставрації я працюю над проєктом «Диджиталізація» (оцифрування). В обладнаній фотолабораторії працює великий штат фотографів. Наше завдання як реставраторів полягає в детальному контролюванні стану творів, опису пошкоджень та реставрації пам'яток. Цей проєкт фінансує Європейський Союз. Робота спрямована на те, щоб кожен охочий мав можливість побачити збірку галереї на офіційному сайті. Слід зазначити, що цього року Івано-Франківський краєзнавчий музей взяв участь у проєкті Memory Savers, завдяки якому сьогодні оцифровують колекцію. Обов'язковою умовою участі було залучення

студентів. Для спільної роботи музейних працівників та молодих фахівців організатори надали потрібне обладнання. Процес оцифрування нашої мистецької спадщини з часом трансформує уявлення світу про нашу культуру й подасть її в європейському візуальному контексті.

Для переміщення творів для виставок галерея співпрацює з філією фірми Kunsttrans, котра займається транспортним перевезенням мистецьких творів. Їхні представництва є в 10-ти європейських країнах, зокрема і в Києві. Проте в нас це найвіддаленіша дочірня компанія, заснована 1994 року. Серед її клієнтів не тільки найвідоміші музеї України, а й багато приватних колекцій. Твори подорожують у спеціальному пакуванні. Автомобілі Kunsttrans Kiev оснащені кліматичною технікою, що дозволяє реалізувати перевезення за європейськими стандартами.

В Національній галереї Праги реставратор координує роботу підготовки до переміщення твору для виставок. У відділі обрамлюють картину відповідно до вимог. Для передачі твору на виставку не тільки заповнюють акт видачі, а й стислий звіт про стан твору. Кожен музей чи галерея в Європі мають розроблені свої внутрішні бланки для опису живописних творів, графіки, скульптури та фотографії. Якщо твір перебував на реставрації, звіт заповнює реставратор. Такий документ інформує установу, котра приймає експонат на тимчасове зберігання, про його стан. Коли під час транспортування чи експонування твір пошкоджується, це вказують у звіті. Відповідальність несе транспортна компанія чи установа, котра позичає твір для експонування. Під час подорожей мистецькі пам'ятки обов'язково супроводжує реставратор. Упродовж перебування твору в інших галереях чи музеях він також виїжджає на контроль стану збереження й фіксує у звіті всі зміни. Якщо твір перебуває в неналежних умовах і зазнав пошкоджень, його мають

право негайно повернути. Саме тому до питання збереження ставляться дуже відповідально, неприємних ситуацій майже не трапляється.

Національна галерея в Празі співпрацює з факультетом реставрації живописних творів та поліхромної скульптури Академії мистецтв (AVU). Студенти протягом року реставрують твори з різних галерей і музеїв Чехії. На практиці вони проводять дослідження й огляд творів, вчать скласти план реставраційних заходів. Кожен студент за час навчання повинен відреставрувати живописний твір на полотні й на дереві, монументальний розпис та поліхромну дерев'яну скульптуру. 2022 року я реставрувала розпис Йозефа Навратіла в капітулі монастиря хрестоносців біля Карлового мосту. В роботі також брали участь студенти. Досвід був цікавий, адже вдалося освоїти методи реставрації монументального мистецтва й спостерігати за перебігом студентської практики. Шестирічне навчання в академії є одним із найтриваліших порівняно з іншими європейськими навчальними закладами цього спрямування. Проте через різноманітність підходів до розв'язання реставраційних завдань неможливо пришвидшити вивчення всіх технологічних процесів. Під час навчання академія суттєво підтримує закордонне стажування. Так студенти отримують досвід провідних європейських реставраційних майстерень. Гостьові лекції та майстер-класи іноземних експертів ознайомлюють із сучасними тенденціями в реставраційній галузі. Також академія проводить навчання для реставраторів. Цього року я пройшла курс лекцій і практичних занять на тему: «Інноваційні методи розкриття неоригінальних нашарувань на художніх творах».

Моя праця в галереї за короткий час була плідною і насиченою. Ми готувались до масштабної виставки «1939–2021: Кінець чорно-білої епохи». Складність реставрації творів XX–XXI ст. полягає в тому, що сучасні матеріали мають недосліджені властивості. Саме тому сьогодні

в Європі дуже активно вивчають методи реставрації творів сучасного мистецтва. Це досить актуальне питання для дискусій між мистецтвознавцями та реставраторами, яке тепер гаряче обговорюють. Багато мистецьких творів створено з матеріалу, який практично неможливо відновити і зберегти. Мабуть, це виклик для прийдешніх поколінь реставраторів.

Цікавим був досвід роботи над виставкою відомого чеського художника XIX ст. Йозефа Манеса. На виставці було понад 400 експонатів з 25-ти державних установ і приватних колекцій, зокрема оригінальний календар Празького астрономічного годинника з колекції Музею міста Праги. Слід зазначити, що сьогодні на центральній площі стоїть третя копія оригіналу. Відвідувачі виставки мали змогу бачити результати реставраційних досліджень в інфрачервоному промінні, завдяки яким можна простежити, як змінювався характер рисунка митця разом з його професійним зростанням. Мій досвід реставрації трьох творів автора був різнобічний, адже я працювала над олійним живописом з жорсткими кракелюрами, темперним – з пошкодженнями основи, а також прапором на шовку. Підхід до реставрації кожного з творів був особливий.

Сьогодні я працюю над портретом на полотні, який передано до збірки галереї у критичному стані збереження. Автором зображення кардинала Франциска де Поля є Антон фон Марон, австрійський художник XVIII ст.

Аналіз сучасного закордонного музейного досвіду, намагання адаптувати його до українських музейних реалій наштовхують нас на цілий перелік завдань. Важливо, навчившись нового, мати можливість втілювати здобуті знання та навички вдома, працюючи над збереженням власної культурної спадщини. Реставрація – цікава, перспективна й потрібна професія. Реставратор – це лікар культурної та мистецької

спадщини. В його праці поєднані вміння живописця, знання мистецтвознавця, фотографа, хіміка і фізика. Кожна реставрація розпочинається з дослідження: фотодокументування, огляд роботи при денному, бічному й ультрафіолетовому світлі. За потреби проводять огляд за допомогою інфрачервоної рефлексографії чи рентгенівського проміння. Видимими стають пошкодження та пізніші реставраційні втручання. У складніших випадках зразки матеріалів, які використано для виготовлення чи пізнішого відновлення твору, досліджують в хімічних лабораторіях.

Як реставратори ми маємо можливість заглянути в історію створення твору. Інформація, яка прихована під фарбовими шарами, завдяки комплексним реставраційним та мистецтвознавчим дослідженням може принести для науки великі результати. В найближчому майбутньому я бачу насичене новими проєктами музейне життя. Українське мистецтво побачить й оцінить світ.

Тимків Б.М.,
доктор філософії, професор,
завідувач кафедри методики викладання
образотворчого і декоративно-прикладного
мистецтва та дизайну
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНА ОСВІТА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАЦІЇ ДО ЄВРОПЕЙСЬКОГО ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ

У сучасних умовах процеси глобалізації неминуче залучають усі заклади вищої освіти (ЗВО) до світового освітнього середовища. Це сприяє зміцненню міжнародного співробітництва в різних освітніх закладах. У даний час інтернаціоналізація ЗВО розглядається як одна з найважливіших характеристик конкурентоспроможності сучасного

університету, а показники інтернаціоналізації, відповідно, мають велику вагу серед інших показників ефективності діяльності закладів освіти. Завдяки інтернаціоналізації вищої освіти підвищується важливість підготовки висококваліфікованих фахівців, здатних впливати на розвиток культурно-мистецьких процесів. Для того, щоб успішно розвиватися у міжнародному освітньому мистецькому просторі ЗВО необхідно чітко усвідомлювати свої перспективи та можливості в рамках процесів інтернаціоналізації та об'єктивно оцінювати свої сильні та слабкі сторони.

Упродовж багатьох десятиліть в Україні формувалася національна система культурно-мистецької освіти, яка має глибокі традиції. Питанням історії мистецької освіти присвячені праці Л. Волошин, М. Гнатюка, М. Киричука, Ю. Лащука, П. Лосюка, Л. Оршанського, М. Пічура, Б. Тимківа, В. Ханка, Р. Шмагала та ін.

Упродовж останніх років спостерігається розвиток інтеграційних процесів у сфері вищої освіти, які спрямовані на консолідацію ресурсів ЗВО для підвищення їхньої конкурентоспроможності на глобальному та національному рівні.

Світовий та вітчизняний досвід свідчить про те, що реалізувати одноосібну перевагу в освітній та науково-дослідній сферах в умовах глобалізації стає неможливим, необхідна інтеграція у сфері вищої освіти як усередині країни, так і на міжнародному рівні. Тому нарощування інтеграційного потенціалу університетів, тобто їх здатність до продуктивної взаємодії з різними стейкхолдерами з метою реалізації спільних проєктів у освітній, науковій, інноваційній сфері, соціальній діяльності стає одним із основних трендів розвитку вищої освіти. При цьому відзначається зростання конкуренції під час нарощування процесів кооперації у науково-освітній сфері.

Проаналізувавши теоретичні підходи та практичний досвід діяльності кафедри методики викладання образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну, можна виокремити такі аспекти інтеграції мистецько-педагогічної освіти до європейського освітнього простору: приєднання до Європейської мережі дослідницьких та освітніх програм; проведення Міжнародних науково-практичних конференцій що проводяться у взаємодії із зарубіжними партнерами, стажування НПП, участь талановитих студентів у спільних міжнародних проєктах, виставках, конкурсах; зміцнення мистецько-освітнього простору засобами просвітницької діяльності в галузі образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва.

Метою просвітницьких заходів є популяризація українського народного мистецтва, а також презентації сучасних здобутків вітчизняних мистецьких шкіл серед студентської молоді зарубіжних навчальних закладів. Така різнобічна співпраця із зарубіжними ЗВО сприяє покращенню інтеграційних процесів до європейського мистецько-освітнього простору; розвитку академічної мобільності учасників освітнього процесу; розробленню нових проєктів і міжнародних програм; актуалізації питань впровадження інноваційних підходів у зміст й організацію мистецько-педагогічної освіти.

У контексті розглянутих аспектів інтеграційної діяльності ЗВО можна виокремити здобутки кафедри методики викладання образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (ПНУ).

З метою підвищення якості вищої освіти, ефективності наукових досліджень, конкурентоздатності здобувачів вищої освіти та залучення світового наукового потенціалу до українського освітнього процесу, гармонізації освітніх стандартів навчальних закладів-партнерів ЗВО в

ПНУ діє Положення про академічну мобільність учасників освітнього процесу.

Інтернаціоналізація ЗВО здійснюється шляхом підписання й реалізації угод про співпрацю з зарубіжними партнерами: Інститутом дизайну Кошалінської політехніки (РП); Технологічно-природничим університетом в Бидгощі (кафедра візуальних мистецтв); Варшавською академією мистецтв (РП).

Відповідно до вищевказаних угод, кафедрою методики викладання образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну практикується вивчення досвіду науково-дослідної та творчої діяльності викладацького складу партнерських ЗВО, навчально-методичної документації, а також організовано стажування викладачів, на основі міжнародного співробітництва, суб'єктами якого є ЗВО. Зокрема, у Інституті дизайну Кошалінської політехніки (РП) проф. Тимків Б. М. читав лекції і проводив практичні заняття (2012-2016 н.р.), відбувся обмін студентами в межах пленерної практики (2013-2014 н.р.), проходження стажування викладачами кафедри – доц. Сем'яник О. В., старших викладачів Веретко О. І., Стефанишин Л. Р. (2013-2016 роках).

1. Плідною була також діяльність кафедри з Інститутом дизайну Кошалінської політехніки у напрямку проведення спільних Міжнародних науково-практичних конференцій та виставок. Так, у 2014 році в Івано-Франківську відбулася перша спільна Міжнародна виставка «Ідентифікація / Інтеграція. Дизайн», результатом якої стало довідкове видання з однойменною назвою (уклад. Б. Тимків, Я. Ойжановський). Довідник знайомить з особливостями сучасного мистецтва Польщі та України, що сприяє розширенню знань про досягнення в галузі різних видів мистецької діяльності обох країн [1].

2. Участь викладачів кафедри 15-17 травня 2014 р. у Міжнародній науково-практичній конференції «Дизайн у контексті культурних практик і теоретичних парадигм ХХ–ХХІ ст.» (м. Івано-Франківськ), а також участь у виставці пластичних мистецтв в Івано-Франківському обласному краєзнавчому музею.

3. В 19–20 листопада 2015 р. у м. Гданськ-Оліва викладачі та студенти кафедри взяли участь у Міжнародній науковій конференції «DESIGN A SZTUKA», та представили свої мистецькі твори на Міжнародній виставці у Національному музеї у Гданську, в результаті чого видано спільну монографію «Design a sztuka. Reflekje. Designvsart. Cogitations» [2].

На цій Міжнародній конференції прийняли участь та представили свої мистецькі твори проф. Богдан Тимків, доц. Василь Корпанюк, доц. Юрій Юсипчук, доц. Оксана Сем'яник, старші викладачі Оксана Веретко, Віталій Городецький, Меланія Сенік, Лідія Стефанишин та Тетяна Портечин (Гімон).

Багатогранною була і співпраця з Технологічно-природничим університетом в Бидгоші (кафедра візуальних мистецтв) (РП). Так, спільно з викладачами кафедри візуальних мистецтв проведено Міжнародну виставку «MIGRACIE» в лютому 2018 року. Окрім цього, в межах академічної мобільності проф. Тимків Б. М. на кафедрі візуальних мистецтв читав лекції і проводив практичні заняття (2017-2018 н.р.)

У 2022 році професор Богдан Тимків сприяв підписанню Угоди про співпрацю ректором Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника та ректором Сопотської академії прикладних наук. З цієї нагоди відбулась двостороння зустріч наукових представників, в ході якої було обговорено майбутній розвиток декоративно-прикладного мистецтва та етнодизайну, принципи

збереження пам'яток, а також роль наукових спільнот, які повинні формувати традиції академічної співпраці. Завдяки цьому партнерству буде створено міжнародні дослідницькі програми для обміну професорсько-викладацьким складом та студентами.

Відділ міжнародної співпраці Сопотської академії прикладних наук (РП), на підставі підписаній Угоді про співпрацю між ЗВО, залучив студентів кафедри методики викладання образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну до реалізації міжнародної програми «Еразмус +». Частина проекту була реалізована онлайн, а 5 днів – офлайн у Сопотській академії прикладних наук (м. Сопот). Навчання за програмою відбулося з 22 по 26 травня 2023 року.

Відповідно до програми академічної мобільності було передбачено перезарахування студентам результатів мобільності - 3 кредити ЄКТС (у формі зарахування однієї з фахових дисципліни).

Окрім цього було організовано спільну Міжнародну виставку з декоративно-ужиткового мистецтва і етнодизайну та проведено майстер-клас для студентів та викладачів Сопотської академії прикладних наук.

Таким чином, реалізація зазначених напрямків інтеграційної діяльності уможлиблює здійснення підготовки конкурентоспроможних педагогічних працівників, здатних розв'язувати актуальні проблеми розвитку мистецької та педагогічної освіти.

Прагнення ЗВО інтегруватися до міжнародного мистецько-освітнянського простору зумовлює розвиток інтеркультурної художньої педагогіки, а оптимізація цього процесу активізує діяльність, яка веде до поглиблення міжнародних зв'язків, а також до розширення наукових досліджень у цій галузі.

Список використаних джерел

1.Тимків Б. Ідентифікація/Інтеграція. Дизайн: мистецька і наукова творчість викладачів кафедри декоративно-прикладного мистецтва та етнодизайну Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника та Інституту дизайну Кошалінської політехніки (Польща): міжнародна виставка. Довідкове видання / уклад. Б. Тимків, Я. Ойжановський. Івано-Франківськ: В-во Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, 2014. 110 с.

2.Тymkiv B. Etnodesign. Problem rozwoju, monografia «Design a sztuka. Refleksje.», pod. redakcja Magdaleny Berlinskiej i Agnieszki Kurkowskiej. Koszalin : Wyd-wo Uczelniane Politechniki Koszalińskiej, 2015. S 54-84.

Топорков Д.А.,

аспірант спеціальності 034 Культурологія
Прикарпатського національного університету

імені Василя Стефаника

Науковий керівник: Г.В. Карась,

доктор мистецтвознавства,

професор

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ МИСТЕЦЬКОГО НАДБАННЯ: ПРОБЛЕМИ ДОСТУПУ ДО ФОНДОСХОВИЩ

Виходячи з політичної стратегії нашої держави після підписання «Угоди про асоціацію з Європейським Союзом» [5] та враховуючи цілу низку активно розпочатих євроінтеграційних процесів соціальної та культурної сфер нашого суспільства, постає нагальна потреба у вивченні, описі, систематизації та стильовому дослідженні мистецького надбання матеріальної культури України різних епох з метою відстеження та фіксації художньо-образних взаємозв'язків із культурними ареалами інших країн Європи.

В далекоглядній перспективі цей підхід виявить додаткові потужні докази культурної та цивілізаційної приналежності до великої родини Західних держав, що повною мірою та беззаперечно дозволить розділяти з ними загальні світоглядні, культурні, філософські й моральні цінності.

Однак, як виявляється, в практичному та організаційному планах цим важливим студіям суттєво перешкоджає не тільки чинний порядок запитів і доступу до певних (неекспозиційних) творів сакрального

мистецтва з фондосховищ наших музеїв, доступу до відомостей про їх походження та іншої супроводжуючої документації – а й звичайний людський фактор, що виражається іноді в безпідставному небажанні надати доступ до тої чи іншої речі, у необґрунтованій вибірковості щодо особистості запитувача і таке інше.

З огляду на таку несприятливу ситуацію з фондами, постає серйозна проблема «ігнорування» тих чи інших знань про шляхи стильового розвитку мистецтва, і, як наслідок – потужний виклик, пов'язаний з ризиком викривлення цілісних уявлень як про культурну так і про історичну роль мистецького надбання України.

Звичайний порядок доступу до творів сакрального мистецтва з фондосховищ мало чим відрізняється від порядку доступу до письмових і фото-архівів. Важливим фактором є приналежність того чи іншого музею до певної інституції та його форма власності. У більшості випадків не вдається повною мірою керуватися чинною Постановою Кабінету Міністрів «Про музейний фонд України» №1147 [3] тому, що існують додаткові обмеження в доступі у внутрішніх інструкціях окремих музеїв. І при ухваленні рішень адміністрація музею керується, навіть, не власною інструкцією, яка й так не регулюється законодавством, а ситуативними міркуваннями. Іншими словами, практична організація доступу до фондів з боку дослідників не відповідає загальній культурній стратегії нашої держави в питаннях встановлення мистецько-нарративних зв'язків із культурними пластами об'єднаної Європи.

Причини недоступності фондів для вичерпного дослідження є очевидними: це хибні принципи первинної реєстрації та систематизації творів, що гальмують їх пошук та ідентифікацію; відсутність уніфікованої наукової інформації про наповнення фондів музеїв різної форми власності; легітимізоване свавілля керівництва музеїв та

відповідальних осіб в питаннях не тільки доступу, а й інформації про наявність того чи іншого твору, предмету, документу.

Перелічені вище причини мають своє давнє походження, деструктивне за своєю природою, та вкорінене у первинні смисли часів становлення науки як людського підходу щодо вивчення предметів і явищ. Йдеться про те, що науковий підхід завжди передбачає ціннішим для себе отримати знання про предмет, ніж сам матеріальний предмет. І якщо час від часу поставала дилема залишити предмет вивчення в цілісності або «зруйнувати» його заради знань про його внутрішню структуру і зміст, то науковий підхід, сформований ще на зорі цивілізації, без вагань обирає останнє, навіть якщо предмет дослідження буде мати унікальність та рідкісність [1, с. 284].

В сучасному світі є багато тенденцій пошуку компромісу в такій дилемі. Проте сутність наукового підходу не позбавлена «пріоритету» видобутку знань ціною порушення культурного контексту. Таке ставлення до предмету дослідження і породило поляризацію дослідників мистецтва і його «зберігачів», закріпивши перших в статусі «мисливців за скарбами», а останніх – в становищі «благородних рятівників мистецтва». Все це наочно ілюструє інший бік цієї проблеми, де задіяні протилежні (а іноді і суперечливі) принципи й прагнення дослідити наповнення фондів повною мірою з однієї сторони та убезпечити це наповнення задля його збереження і цілісності з іншої сторони. Корінь цього протистояння криється в тому, що зберігати якісь артефакти у фондах не має ніякого смислу, якщо вони будуть залишатися недослідженими.

Якщо музей (не залежно від форми його власності) позиціонує себе як організація, що має статус зберігача культурного надбання народу, то його основні обов'язки як організації мають полягати у забезпеченні зручного доступу для досліджень власних фондів, інакше музей

залишитися на рівні комерційної структури, що збирає, обмінює та продає колекції мистецтва, які при цьому, позбувшись ґрунтового дослідження з боку науковців, перестають бути повноцінним культурним надбанням народу.

Отже, враховуючи поточний стан речей та сформовані відносини в сфері зручного доступу до музейних фондів з боку дослідників мистецтва, матеріальної культури й архівів, постає необхідним реформувати не тільки сам порядок доступу, що передбачає грамотну первинну реєстрацію творів, цифрову обробку даних, уніфікацію для подальшого пошуку, законодавче врегулювання доступу для всіх форм власності музеїв; а й переглянути первинні базові принципи наукового підходу разом із юридичними правами музеїв на власні предмети мистецтва, які не експонуються та зберігаються у фондосховищах, будучи ізольованими певним чином від широкого кола дослідників та від науки в цілому.

Не менш важливим постане питання перегляду статусу народного культурного надбання в юридичній площині для тих творів мистецтва з фондосховищ, до яких є вільний та зручний доступ з метою їх наукового дослідження та при умовах дотримання їх цілісності та неушкодженості.

Список використаних джерел

1. Культурологія: енциклопедичний словник / М. Альчук, Ф. Бацевич, І. Бойко; за ред. д-ра філос. наук, проф. В. Мельника. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2013. 508 с.
2. Ланюк Є. Політика і мистецтво. Історичний взаємозв'язок : монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2017. 244 с.
3. Про затвердження Положення про Музейний фонд України: Постанова Кабінету Міністрів України від 20 липня 2000 р. № 1147. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1147-2000-%D0%BF#Text> (дата звернення 10.09.2023).
4. Словник-довідник з культурології: навч. посіб. для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–II рівнів акредитації / укл. Р. Шестопад. Вінниця : ПП «Нова книга», 2007. 184 с.
5. Угода про Асоціацію між Україною, з однієї сторони, та Європейським Союзом, Європейським Співтовариством з атомної енергії і їхніми державами-членами, з іншої сторони: від 1 вересня 2017 р. URL:

Урсу Н. О.,
доктор мистецтвознавства,
професор Кам'янець-Подільського
національного університету імені
Івана Огієнка
Гарліцька Т. В.,
магістрантка Кам'янець-
Подільського національного
університету імені Івана Огієнка

ВПЛИВ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО МАЛЯРСТВА НА ІЛЮЗОРНО-КВАДРАТУРНИЙ СТІНОПИС ПОДІЛЬСЬКИХ І ВОЛИНСЬКИХ ХРАМІВ XVIII ст.

Квадратурне малярство сакральних споруд України упродовж довгого часу незаслужено замовчувалося. Тому мета статті – розгляд доступного для аналізу монументального стінопису другої половини XVIII ст. на теренах України. На початку XVIII ст. у країнах Західної Європи живописне мистецтво католицьких костелів істотно змінюється – у ньому починають звучати акценти конкретного звернення до кожної віруючої особи, радісного тріумфу віри, прагнення розсунути стіни храму, здійснити прорив у небо, і так, завдяки візуальним і декоративним ефектам, наблизитися до Бога. На землях імперії Габсбургів велику популярність мало мистецтво квадратури (ілюзорно-архітектурний живопис), за взірць правила фрески італійських, зокрема болонських, художників. У створенні стінописів переважно працювали кілька майстрів – спеціалізацією одного були фігурні зображення, тоді як інший малював ілюзорну архітектуру [3, с. 58].

Монументальний стінопис деяких храмів другої половини XVIII ст. на землях Поділля і Волині знаходився під впливом австрійського художника, тринітарського ченця Йоана Прехтля (в деяких джерелах

Прахтль, Престль), в своєму ордені його знали під іменем Йосифа від святої Терези. Він з'явився на світ 13 лютого 1737 року у Відні, а помер 17 червня 1799 року в українському Браїлові. 4 березня 1758 року монах вступив до новіціату тринітаріїв в Берестечку на Волині, де також прийняв орденські свячення. Основи живописної майстерності молодий чернець отримав ще у Відні. Далі працював як чернечий маляр, оздоблюючи розписами і фресками не лише тринітарські храми і монастирі. «Не тільки образи у кількості, що викликає подив, але й цілі костели сам власноруч малював у техніці «alfresco», шанувальників захоплював своїм талантом і дивував власною відвагою, працюючи на високих, під саме склепіння лісах, і витривалістю в такій важкій праці, зокрема, в ілюзорних розписах склепінь великих костелів; цю працю нерідко відбував, знаходячись у лежачому на спині, або в іншому прикрому положенні» [4, с. 152].

Можна припустити, що художник тішився славою і чималим визнанням, бо у 1787 році польський король Станіслав Август завітав до Браїлова, де митець тоді мешкав, щоби оглянути його твори. Відомо також, що Прехтль викладав малярство декільком світським учням [7, с. 10], які з часом досягли високої професійної майстерності.

Впровадження Прехтлем у власній творчості квадратурного живопису з ефектами архітектурних форм і деталей, динамічними хмарами, театральними балконами та ін. не викликає жодних сумнівів, оскільки існують підписані зразки його стінного живопису 1765-66 років у костелі боніфратрів у Кракові (Ян з Мате і Фелікс з Валуа, Око Божого Провидіння), Браїлові та згадки про інші твори стінопису. Після завершення будівництва Браїлівського костелу з келіями у 1767-1778 роках, розписи для внутрішнього простору славетний чернець виконав у 1787 році. Живопис у техніці «secco» вкриває стіни та стелю. Розписи всього храму і каплиць з нартексом колись були досить відомими і

містили історико-релігійні і повчальні образи і оздоби, з майстерним золотінням в деяких місцях, в прекрасних кольорах і зорових ілюзіях. Також оздобив усі вівтарі, для яких намалював 5 великих образів [4, с. 152].

Саме у цій течії ілюзорно-архітектурного малярства розписана каплиця св. Домініка у Кам'янці-Подільському, в тринітарському монастирі якого Прехтль перебував декілька років. Каплицю на честь св. Домініка – зафундував у 1628 г. П. Дамецький (герб Прус) [2, с. 164], який дав кошти на прибудову каплиці, про що говорить пам'ятна дошка з написом. На ній читаємо, що Павел Дамецький походив з Цеханівського повіту, вирізнявся великими заслугами і діяльними справами на Московських землях з метою миру і цілісності Речі Посполитої та Польського королівства. Ця ж таблиця свідчить про смерть і поховання у каплиці славетного добродія 22 листопада 1629 року. Дошка Дамецького зараз зберігається у стіні кам'янецького катедрального костелу.

Стиль малярства Прехтля вирізнявся своєрідним колоритом, котрий передбачав досягнення ефекту багатства за рахунок гармонійного поєднання позолоти, кольорових ефектів фрескового розпису у вигляді килимового покриття та вишуканої фактури мармурового та малахітового каміння. Цей самий прийом простежується в автентичних мармурових портателях, що знаходилися при кожній менсі, у штучному створенні фактури при пофарбуванні основних компонентів інтер'єру, наприклад, амвону та інших елементів, котрі мали кольоровий образ, імітуючий поверхню дорогого зеленого мармуру або малахіту [1, арк. 282б-284]. Свідоме поєднання зеленого із золотом мало потойбічний трансцендентний підтекст: апофеоз життя, надію на воскресіння, духовну посвяту в таємницю. Відповідно до

середньовічного тлумачення рай зазвичай представлявся в акорді золотаво-зелених і рожевих тонів.

Подібне метафоричне звучання мало оформлення квадратури інших храмів, де основним акцентом був фресковий стінопис з наголосом на інкорпорацію золота і штучно створеної смарагдово-зеленої фактури малахітової колонади. Сюжет, що базувався на зорових ілюзіях, вкривав стіни й склепіння каплиці св. Домініка у Кам'янці-Подільському і містив зображення-розповідь про життя ченців-домініканців, про чудотворне визволення з полону, здійснене за заступництвом засновника ордену – св. Домініка, котрий намальований на склепінні у небі, на хмарах, в оточенні ангелів, які підтримують святого і тримають у руках символи християнської віри (хрест, квіти, etc.). Квадратурний стінопис допоміг створити в інтер'єрі храму нові просторові ефекти та розсунути стіни. В комплексі фресок панує пафос, рококова вишуканість колориту, почуття світла й радості, які проявляються у життєстверджуючих образах домініканських святих, складних візерунках, що обрамляють основний сюжет, в піднесеності театралізованого дійства. Створення розписів припадає на період розповсюдження ілюзійністичного живопису в Україні, коли в др. пол. XVIII ст. захоплення ним сягає апогею.

Сюжети виконано у стилі рококо з такою ж майстерністю, як панно над проходами до інших каплиць храму. Віртуозністю, знанням перспективи, закономірностей розподілення світлотіні, характеризуються написані в ілюзорній манері архітектурні елементи: арки, стрілчасті прорізи входів, балюстрада, вазони з букетами квітів, окулюс латерни, через який можна побачити ніжну блакить неба. Кожний компонент фресок та розпис в цілому має зовнішній ефект глибокої рельєфності і обсягової просторовості зображення.

Допомогою в праці були архітектурні трактати, з ілюстрацій яких черпали нові ідеї, архітектурні розв'язання. Можна виокремити дві системи декорування квадратурою: доповнення реальної архітектури приміщення фіктивними ілюзорними «поверхами» і творення обрамлення з псевдоархітектурних елементів довкола просвіту неба, на тлі якого розгортається дійство або поділ прясел за допомогою мальованих підпружних арок [7, с. 366]. Найвидатнішим творцем цієї системи був Андреа Поццо (1642-1709) – єзуїтський маляр, архітектор і сценограф. Його перспективні побудови мали величезний вплив на мистецтво європейського бароко, а трактат митця «*Perspectiva pictorum et architectorum...*» був перевиданий у XVIII ст. понад 30 разів [5, с. 162]. Безперечно, представник австрійської малярської традиції Йосиф від св. Терези був добре ознайомлений з трактатами майстрів болонської школи і активно їх використовував.

Ілюзорно-квадратурний стінопис Іванківської церкви Різдва Святої Богородиці Житомирської області викликає неоднозначні думки. Складається враження, що ілюзорно-архітектурні компоненти цих розписів виконані набагато майстерніше ніж сюжетно-тематичні композиції, розміщені в намальованих рамах, рокайлях, а також в едикулах між живописно зображеними колонами. Особливо звертають на себе увагу сюжетні композиції нижнього ярусу, наприклад, сцена, де святий Миколай звільняє приречених на смерть людей, фігури пастухів та інші компоненти розпису, які вирізняються штивними фігурами і частинами тіла, відсутністю розуміння пластичної анатомії, порушенням пропорційних співвідношень. Тут явно простежується інша рука.

Храм закінчено будувати у 1793 році (надпис на плиті), Прехтль відходить до вічності в червні 1799 року. Хоппен зазначає, що за кілька років перед смертю він припинив малювати через хворобу очей від фарб

[4, с. 154], але далі пише, що маляр мав кілька світських учнів, які допомагали йому у розписах і стали добрими художниками [4, с. 154]. Подібність стінного малярства в Іванкові до попередніх ілюзорно-архітектурних розписів Іоанна Прехтля свідчить про те, що саме квадратурна частина могла бути останнім шедевром його пензля, або вправного і освіченого живописця його школи. З інших джерел дізнаємося, що храм було повністю закінчено у 1796 році. Це майже виключає можливість виконання робіт самим Прехтлем, але не заперечує консультування художником малярів-виконавців, оскільки територіальна близькість Браїлова та Іванкова дозволяє зробити таке припущення.

Ілюзорно-квадратурний живопис на землях України потребує подальшого детального вивчення і фахової атрибуції. Наступним етапом у дослідженні ансамблю стінопису храмів буде розширений пошук автентичних джерел в архівах інших областей України й за кордоном.

Список використаних джерел

1. Кам'янець-Подільський державний міський архів. Ф. 685. Римсько-католицька духовна консисторія. Оп. 4, справа № 21, 1823. С. 2826-284.
2. Сецинский Е. Город Каменец-Подольский. Историческое описание. Київ : Тип. С.В. Кульженко, 1895. С. 164.
3. Фесенко Д. Квадратура в стінопису XVIII ст. у Східній Галичині на тлі Західноєвропейського мистецтва бароко // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 58-63.
4. Hoppen J. Malarz Jan Prechtel – brat Józef od Św. Teresy / Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki i nauk. Wilno, 1938/39. Т. III. S. 150-155.
5. Kowalczyk J. Andrea Pozzo a późny barok w Polsce / Biuletyn Historii Sztuki. Warszawa, 1975. Rok XXXVII. Nr. 2. Cz. 1: Traktat i ołtarze. S. 162-168.
6. Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Warszawa: Instytut sztuki Polskiej Akademii nauk, 2007. t. VIII.
7. Stoga A. Quadratura w malarstwie polskim XVIII w. Malowidła na sklepieniach / Biuletyn Historii Sztuki. 1980. Rok XLII. Nr. 3-4. S. 365-376.

Фабрика-Процька О.Р.,
доктор мистецтвознавства, професор
кафедри музичної україністики та
народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

**ЗБЕРЕЖЕННЯ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ ДЕЗИДЕРІЯ МИЛЛОГО
В СТРУКТУРІ МУЗЕЮ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У
СВИДНИКУ (СЛОВАЧЧИНА)**

Важливим культурно-освітнім та науково-дослідним центром української культури Східної Словаччини є Музей української культури у Свиднику, створений у 1956 р. як філія Пряшівського крайового музею та прояв толерантності, взаємного порозуміння та зразкового співжиття словацького народу з національними меншинами. У ньому на основі науково-дослідної роботи поступово почала розвиватися його збирацька, експозиційна, виставкова, культурно-виховна та фахово-методична діяльність. Ця національна установа від самого початку свого виникнення намагається створити комплексну етнографічну експозицію, яка б на основі виразних матеріальних документальних артефактів представила відвідувачам цілісну картину про життєві умови русинів-українців у минулих століттях [6;7]. Від 1967 року одним з головних завдань музею стало дослідження народного будівництва та побуту. Реалізатором наукового дослідження та автором ідейного проекту є доктор історичних наук Мирослав Сополига. Свидницький скансен містить близько п'ятдесяти пам'яток народної архітектури з різних русько-українських місцевостей Східної Словаччини, 10 тисяч етнографічних предметів і зразків декоративно-прикладного народного мистецтва та велику кількість документації згаданої проблематики (фотографії, магнітофонні записи, збірки рукописів). У музеї є бібліотека з матеріалами, які розкривають життя русинів (понад 25 тис.

томів). Більшість об'єктів експозиції з документальною достовірністю сформовано в архітектурно-етнографічних комплексах, що нагадують традиційні сільськогосподарські садиби з таких сіл, як Улицький Кривий, Тополя, Рівне, Стаків, Ряшів, Кечківці, Якуб'яни, Нижні Репаші, Боглярка, Сулин, Оструня [6;7].

Важливо, що до експозиції входять зразки народного будівництва, які, згідно історичним принципом, якнайкраще відтворюють соціальну картину села в минулому, а також еволюцію побуту й житла. Окрім основних будівель – дерев'яних хиж під солом'яними і гонтовими стріхами, в музеї представлено стодоли, стайні, сипанці, хлівчики, пивниці, студні тощо. Їх природна автентичність доповнена традиційними дерев'яними огорожами, плотами. Також є пожежна вишка з Нижніх Репаш, кузня зі Старини, колиба, пасіка та ін. З громадських споруд представлена старовинна дерев'яна школа з Курова та мурована корчма – возарня зі Свидника.

Від 1975 року Музей розпочав будову етнографічної експозиції просто неба. У 1986 р. до музею привезли дерев'яну церкву з Нової Полянки на Свидниччині, в якій збережено артефакти культового та сакрального характеру. В ній відбуваються служби Божі в старослов'янському обряді. «Органічним поєднанням архітектури народних споруд, природного середовища, знарядь виробництва, речей хатнього вжитку і окремих творів народного мистецтва (різьби по дереву, кераміки, художнього ткацтва, вишивання, писанкового розпису) створюється правдива й переконлива етнографічна експозиція культури і способу життя минулих генерацій З 1964 р. Музей було перенесено до Свидника [6;7].

Ця установа є одним з найбільших музеїв нацменшин в Європі і входить до десятки найбільших музеїв Словаччини в наш час. Налічує понад вісімдесят тисяч експонатів. Мета закладу полягає у

цілеспрямованому зосередженні, охороні, науковому опрацюванні та оприлюдненні музейних колекцій, які документують історичний та культурний розвиток автохтонних етнічних українців у Словацькій Республіці. Фольклорно-етнографічна діяльність співробітників музею забезпечує відродження й розвиток мови і культури українців-русинів, збереження рукописних матеріалів, спеціальної літератури, архівів, видання наукової літератури українською мовою тощо. Наукова бібліотека музею налічує понад 30 тисяч примірників книг, наукових публікацій.

Мирослав Сополіга як перший директор Музею разом із працівниками невтомно вивчають народну культуру, етнографію і фольклор української діаспори. Ініціатором та упорядником видавничої діяльності Музею української культури у Свиднику протягом десятиріч був відомий український вчений, голова Асоціації українців Словаччини, дослідник народної культури, фольклору і фольклористики української діаспори, академік Микола Мушинка. Крім постійних експозицій, що висвітлюють побут та історію українців Карпат, в музеї організовують періодичні виставки, приурочені до визначних ювілеїв Словаччини, художні персональні виставки, а також виставки з нагоди щорічного Свидницького свята культури українців Словаччини та ін.

Окрім постійних експозицій, що висвітлюють побут та історію українців Карпат, в музеї організовуються періодичні виставки, приурочені до визначних ювілеїв Словаччини, художні персональні виставки та ін. З ініціативи працівників музею створено експозицію народної архітектури українців Словаччини (скансен), яку очолив директор МУК Мирослав Сополіга. Скансен розташований у мальовничій гірській місцевості Свидника на площі понад 11 гектарів біля амфітеатру, де щороку починаючи з 1954 р. відбувається традиційне Свято культури русинів-українців Словаччини.

Серед головних завдань Музею - документування основних періодів культурно-історичного та соціально-економічного розвитку українців Словаччини від найдавніших часів до сьогодні. Установа має відділи історії, культури і письменства, мистецтва (головним чином ікони), етнографії (матеріальна культура), фольклору та бібліотеку. В центрі Свидника на площі 1700 квадратних метрів серед пішохідної зони розташований триповерховий головний корпус музею.

Основну експозицію музею було відкрито у 1991 р. Її вважають однією з найрепрезентативніших музейних експозицій у Словаччині. Вона демонструє історичний, соціально-економічний та культурний розвиток карпатського населення русинів, руснаків, лемків, зокрема культурно-історичні експозиції «Людина та природа» (кліматичні умови життя), «Слідами предків» (історичний розвиток оселення південної Лемківщини, в тому числі портрети видатних постатей (зокрема Федора Корятовича, графа Юрія Другета), найдавніші пам'ятки духовної культури (напр. Спиські кириличні уривки євангелія з XIV століття, Остружницьке євангеліє 1492 року), макети давніх архітектурних споруд (напр. Зборівський замок, Краснобрідський монастир), народний одяг, ремесла, народне мистецтво, галузь освіти національної меншини, книговидання [7].

Основою фахового опрацювання музейних матеріалів є тематичний розподіл по групах. Окрім тематичних (предметних) каталогів, працівниками Музею створено місцевий (локальний) каталог за поодинокими українськими селами Східної Словаччини в алфавітному порядку. Така форма опрацювання та систематизації зібраних матеріалів дає можливість практичної орієнтації в окремих зібраннях та їх необмеженого використання щодо наукового вивчення, культурно-виховної, публікаційної роботи та ін.

В усіх експозиціях переважає власний документальний матеріал,

який представлений у виставкових залах. У 1966 році фахові представники музею створили детальну систему класифікації музейних матеріалів, яка стала основою їх наукового опрацювання. Система передбачала основні ділянки музейного фонду: загальна історія краю; історія літератури; етнографія; мистецтвознавство; словесна фольклористика; музична фольклористика. В основу було покладено десятичну систему розподілу музейних матеріалів, яка застосовується в багатьох музеях світу.

Фонди музею налічують понад 70 тисяч експонатів матеріальної і духовної культури русинів-українців. Те, що виставлено в експозиційних залах становить лиш 5 відсотків. Експонати є переконливими доказами, що це найзахідніша гілка українського народу. Окремі рукописні матеріали, першодруки та фахова література зберігаються у фондах бібліотеки (близько 50 000 бібліографічних одиниць). Протягом десятиліть у стінах музею організуються тематичні виставки. Результати науково-дослідницької роботи працівники музею опрацьовують та публікують у суспільнознавчих збірниках, фахових журналах та місцевій словацькій та українській періодиці [7].

З 2016 року директором Музею є український літературознавець у Словаччині, кандидат мистецтвознавства та філологічних наук Ярослав Джоганик.

Чудовою окрасою в структурі Музею української культури у Свиднику є Картинна галерея одного з найвидатніших митців лемківського походження, живописця і мистецтвознавця Дезидерія Миллого. «Сильні патріотичні почуття до свого рідного українського народу вели художника до того, що ще за життя він заповів свою творчу спадщину свидницькому Музею української культури. Бажання Д. Миллого виконала його дружина підписанням договору в 1975 році. І

так у 1983 році при цьому музеї була відкрита картинна галерея імені Д. Миллого» [8].

Незважаючи на те, що мистецькі критики визнавали Д. Миллого словацьким художником, все ж митець ідентифікував себе як українець, адже був уродженцем села Кийов Старолюбівнянського округу, Пряшівського краю у лемківській родині. Існує легенда, що село заснували кияни, тобто українці. Цікаво, що усі свої роботи Д. Миллий підписував рідною мовою, свідомо ідентифікуючи себе українцем. Брав активну участь розбудові громадського життя місцевого українства, був членом правління Української народної ради Пряшівщини (1945), а також завідувачем Реферату українських шкіл (1945-1948). Однак, на думку П. Колісника, варто констатувати, що «вельми цікавий доробок художника донині лишається майже поза увагою мистецтвознавців України, не має належного місця і в історії українського мистецтва...» [2].

Слід зазначити, що в сучасній словацькій версії Вікіпедії, окрім інформації про художника в контексті культурної спадщини українців Словаччини, можна прочитати про його русинське походження (з розвитком карпаторусинського руху як окремого народу, що не має нічого спільного з українцями на території Словацької Республіки), а також натрапити на визначення його як «карпаторусинського мистця». Загалом ця тема є надзвичайно актуальною та складною на сьогодні, адже простежується очевидне намагання певних кіл змінити факт приналежності Д. Миллого до української (західноукраїнської) культури, приписуючи його творчий доробок до спадку іншої, відокремленої, питомо регіональної етнокультурної спільноти.

Безперечно, Дезидерій Миллий увійшов в історію модерного образотворчого мистецтва на Словаччині як один з його основоположників. Більшу частину свого життя він мешкав у

Словаччині, яка у ті часи входила до складу держави Чехословаччина (винятком були лише роки його навчання (1926-1933) у Празькій художньо-промисловій школі). За висловом художника Прокіпа Колісника, про творчість Д. Миллого у Словаччині говорилося і писалося чимало, починаючи з його дебютів на виставках 1930-х рр. у Празі та Стокгольмі. Зокрема, про мистецьку творчість Д. Миллого писали Варош Марян, Саучін Ладислав, Гапак Степан, Немцова Гелена, Абеловський Ян та Байцурова Катаріна, Конечни Станіслав, Владислав Грешлик, Ілечкова Сільвія, Колісник Прокіп та ін.

Варто додати, що Дезидерій Миллий у 1948 році викладав у Вищій школі образотворчого мистецтва у Братиславі і певний час виконував обов'язки ректора установи. У творчому портреті Д. Миллого є чимало нагород. Зокрема, у 1962 році митець отримав звання заслуженого художника, а згодом – народного художника ЧССР (1971).

Митець першим звернув увагу на багатство народної творчості українців Східної Словаччини, яке художньо осмислив та зобразив крізь призму свого світосприйняття. Діапазон технік та жанрів у Д. Миллого широкий (пейзажі, фігуральні композиції, портрети, натюрморти). Художник ілюструє твори Івана Краска, Рудольфа Фабри, «Українські народні балади Східної Словаччини» і т.п. [5].

Зазначимо, що у 40–50-х роках ХХ ст. важливе місце у творчості Д. Миллого займає тема Токаїка і трагічних подій у цьому селі. Їй присвячено чимало картин, графічних творів, які поєднуються в окремі цикли. До теми Токаїка та його героїв митець постійно повертався, щоб висловити свій протест проти війни і фашизму («На відході (Токаїк)». Своє розуміння пейзажу митець формулював так : «Важливо, щоб краєвид на картині був завжди у поєднанні з людиною, щоб відображував людське сприйняття і почуття, й навіть коли, природно, людина не мусить бути на картині намальована» [9, с. 25]. Варто додати,

що практично на жодній з картин ми не знайдемо зображення людини, але її присутність там відчувається. Навіть на картині «Дівчина з квіткою» вона мов дух, який розчиняється у краєвиді.

У 1960-х роках у творчості Д. Миллого переважає пейзаж, який вражає емоційністю та експресивністю. Останні роки життя митця – це своєрідний синтез та творча зрілість. Краєвиди на картинах стають значно поетичнішими. За висловом дослідників, Д. Миллий поглиблює їх медитативність («Горизонт», «Краєвид зі скелями», «Вечірня балада», «Рівнина», «Засніжений краєвид», «Дівчина з квіткою», «Перед жнивнами», «Панахида», «Довге поле», «Рівнина біля Кривого яру», «Літній вечір» та ін.). На місце імпресивних мазків стають великі площини, що тішать людське око. Їм притаманні легкість, простота, прозорість задумів. Композиції наближені до монументальності [7].

У творчому доробку митця чимало рисунків, графік, картин різних жанрів: портрет, фігуративна композиція, пейзаж, натюрморт. Полотна присвячені історичним темам, соціальним, суспільним проблемам. Проте, саме у краєвидах він зумів досягти те, що так наполегливо шукає живописець-митець все своє творче життя, що майже неможливо висловити словами, лишень відчутти, споглядаючи твір.. Художник зумів звичний краєвид «перетворити» на фантастичне явище, на диво. «Про пейзажі Дезидерія Миллого 1960-1971 рр. можна говорити як про фантастичні образи просторового обширу між Сходом і Заходом... пронизані таємничим світлом, однак самі джерела світла на них ніколи не зображені.... Кожна форма подана декоративно, можливо, аж занадто площинно, але з тонкою градацією барв у власних межах. Практично відсутня лінія, рисунок твориться зіставленнями, грою світлих і темних площин. Узагальнення досягає, так би мовити, критичної межі Перед глядачем вже не ілюзорний ландшафт, але ще і не абстракція на тему краєвиду... Майстер зміг вийти за межі враження... Шукав опертя своїй

творчості на рідному ґрунті, якраз будучи сучасним мистцем. Якщо в деяких його полотнах відчувається манера письма Клода Моне, то пейзажі пізнього періоду являються нам самобутніми, унікальними творами... » [2, С.33].

Варто додати, що до комплексу виставкової Галереї в стилі бароко кінця XVIII ст. окрім творів Д. Миллого, експонуються взірці іконописного мистецтва XVI–XIX століть, світського мистецтва XX ст., можна побачити живописні зразки представників русько-українського образотворчого мистецтва походженням із Закарпатської області України та Північно-Східної Словаччини, тобто територій, які протягом століть в рамках Угорщини представляли спільний культурний простір, а саме художні роботи В. Касіяна, Й. Бокшая, А. Ерделі, А. Борецького, А. Коцки, Ф. Манайла, І. Кулеця, витвори народного різьбяр та педагога Емануїла Смеречанського, картини Михайла Сірика, мистця-маляра, педагога, письменника, заслуженого художника України, члена Національної спілки художників України, Унії словацьких художників, Асоціації українських письменників, Спілки українських письменників Словаччини Прокіпа Колісника та ін. [7].

Слід зазначити, що протягом десятиріч Музей співпрацює з науковими закладами Польщі, Чехії, Угорщини, Англії, Румунії, України (Інститут народознавства НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Рильського НАН України, Ужгородський національний університет, Закарпатський краєзнавчий музей та інші установи України) та інших країн.

Вітаючи працівників МУК з 40-річним ювілеєм їх установи, Надзвичайний та повноважний Посол України в Словаччині Дмитро Павличко наголосив: «Цей музей для України і для всього світового українства є одною з найдорожчих культурних інституцій; він є частиною нашої національної пам'яті» [4, С. 497]. Це підтвердила і

представник Українського музею у Стемфорді (США) Любов Волинець, яка наголосила: «Обидва музеї – Український музей у Стемфорді і Український музей в Нью-Йорку – не дорівнюють ні у кількості, ні у якості експонатів, ні в науковій праці, яку веде Український музей у Свиднику [1, с. 497].

В наш час Свидницький музей української культури виконує багатогранну діяльність, специфічність якої полягає у поєднанні його трьох основних функцій: культурно-виховної, науково-дослідної та колекціонерської, яка певною мірою висвітлює і сучасний стан національної та культурної політики Словаччини. Сучасний стан Музею української культури у Свиднику – це результат півстолітньої кропіткої праці ентузіастів та їх постійної боротьби за існування та подальший розвиток. Тривалий час створюються систематичні перешкоди та точаться суперечки щодо української орієнтації музею.

На сьогодні Музей української культури досягнув чимало успіхів у сфері дослідження, документації та популяризації традицій русинів-українців Словаччини. Музей став визначним центром вивчення та документації культурно-історичного розвитку українців Словаччини, а також зайняв чільне місце серед музейних, науково-дослідних та культурно-освітніх закладів країни. Працівники музею щоденною працею, доповненням та модернізацією музейних експозицій наближають для відвідувачів історію предків.

Однак, у перші десятиріччя XXI ст. постали й труднощі. «Зараз є чимало спекуляцій на тему ідентифікації. Нас розділили на дві національні меншини: русинів та українців і намагаються проводити без жодних аргументів пропаганду, що русини – це окремий народ, відмінний від українців... Це своєрідний сепаратизм. Русинську національність визнають, українську не хочуть», – зазначив в одному інтерв'ю доктор історичних наук Мирослав Сополіга, якому, до речі,

довелося керувати музеєм та бути упорядником восьми томів «Наукового збірника МУК» у найскладніший період функціонування музею (1990–2016). За висловом академіка Миколи Мушинки, музей «... став мішенню атак, головним чином з боку антиукраїнських елементів «Русинської оброди», які силоміць хотіли захопити Музей української культури і «деукраїнізувати» його – перетворити в Музей русинської культури. Їм вдалося тимчасово прихилити на свій бік і високих представників влади, яка за цей короткий період кілька разів міняла назву та підпорядкування музею і тричі звільняла директора з посади. Неймовірними зусиллями М. Сополізі вдалося відстояти первісний характер музею і навіть повернути йому назву «Музей української культури» [3, с.135].

Таким чином, підсумовуючи, слід зазначити, що культура не може існувати без минулого. Вона ґрунтується на колективному досвіді народу, його традиціях, знаннях, уміннях. Лемки (русини) – давня назва етнографічної групи слов'ян, які проживали в гірських районах на кордоні сучасної України, Польщі та Словаччини. Побут і культура цього народу унікальні й єдині у своєму роді. Музей української культури у Свиднику за роки існування здобув почесне місце серед музеїв Східної Словаччини і за її межами, а творчий доробок Дезидерія Миллого займає особливе місце в історії мистецтва Словаччини та образотворчій культурі західного пограниччя українського етносу.

Список використаних джерел

1. Волинець Л. Український музей в Америці. *Науковий збірник Музею української культури у Свиднику*. № 21. 1998. С. 497.
2. Колісник П. Кольорові мелодії між Сходом і Заходом: Дезидерій Миллий – фантастичні краєвиди. *Вісник Закарпатського художнього інституту*. 2015. Вип.7. С.33
3. Мушинка М. Науковий збірник Музею української культури у Свиднику, №№: 20-27 (1995-2013). *Науковий збірник МУК №28*. Свидник, 2016. С. 135.
4. Павличко Д. Доки буде існувати Україна, доти буде існувати цей славний музей. *Науковий збірник Музею української культури у Свиднику*. № 21. 1998. С. 497.
5. Сополіга М. 35 років Музею української культури у Свиднику. Словацьке

педагогічне видавництво в Братиславі. Відділ української літератури в Пряшеві. 1990. С. 81.

6. Сополіга М. Українці в прикордонних областях Карпат: проблеми акультурації, асиміляції, ідентифікації. *Матеріали міжнародної наукової конференції* (Свидник, 17–18 червня 2011р.). *Науковий збірник Музею української культури у Свиднику*. Свидник, 2011. С. 350–360.)м

7. Фабрика-Процька О.Р. Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація. Монографія; ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т імені В. Стефаніка». Івано-Франківськ: Супрун В. П., 2020. 496 с., 24 іл. ISBN 978-617-7468-7-6)

8. Galeria Dezidera Millyho Muzea ukrajinskej kultury vo Svidniku. Галерея ім. Дезідерія Миллого Музею української культури у Свиднику. Упорядник М. Сополіга. Свидник, 1989.

9. Plečkova S. Dezider Milly. Bratislava: Tatran (Edicia Profilu). 1987. S.25.

Федорак В.В.,

кандидат історичних наук, доцент,
заслужений працівник культури України,
директор Навчально-наукового Інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаніка

МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ (НА ПРИКЛАДІ МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ПРИКАРПАТТЯ)

Дослідження історії розвитку українського мистецтва дають нам впевненість говорити про багатожанровість, потужну культурну спадщину і колосальний зв'язок з іншими мистецькими школами, стилями і традиціями. І – це абсолютно закономірно, враховуючи історичний контент, сусідство та зв'язки України з провідними країнами Європи.

Важливу роль у справі пізнання культурного надбання будь-якої країни відіграють музеї. І якщо вести мову про мистецькі колекції, міжкультурні проекти – варто відзначити музей мистецтв Прикарпаття (в минулому – художній музей).

Івано-Франківський художній музей був відкритий 18 травня 1980 року в костьолі непорочного Зачаття Діви Марії – пам'ятці архітектури національного значення XVIII ст. [1, с. 4].

Це найдавніша і чи не найкраща з мистецького погляду архітектурна пам'ятка Івано-Франківська (до 1962 – Станіслава або у більш архаїзований українській довоєнній традиції – Станиславова), міста, зведеного у межиріччі двох Бистриць: “в зоні перетину двох тіней – королівської та князівської” [2, с. 58].

Робота зазначеного музею спрямована на збереження, пошук і дослідження творів давнього мистецтва, професійне вивчення творчості митців Прикарпатського краю та їхню популяризацію.

Перша експозиція музею демонструвала твори світського характеру: живопис, скульптуру, графіку XIX–XX ст. Протягом 1990–1993 років львівські реставратори розчистили в інтер'єрі костелу розпис митця Е.–Р. Фабіянського, віднайшли цілий ряд цінних мистецьких творів. Це масштабне дослідження дало поштовх до оформлення нової унікальної експозиції – “Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть”.

Експозиція сакрального мистецтва Галичини XV–XX ст. Івано-Франківського художнього музею, що відкрилась 18 серпня 1993 року, стала самобутнім явищем вітчизняної музичної практики. Вона увійшла до числа культурних феноменів краю. Факт її появи зв'язав низку проблематичних ситуацій, зумовлених історичним розвитком культури і мистецтва, національних та релігійних традицій Прикарпаття [3, с. 7].

Перлиною колекції музею є ікона “Свята Маргарита” (середина XV ст.), що свого часу була складовою частиною готичного вівтаря і потрапила вона на наш терен з території сучасної Польщі. Є припущення, що місцем її створення є м. Краків.

Візантійська манера трактування образу простежується в іконах “Богородиці Одигітрія з пророками” (XVI ст.), “Розп’яття” (XVI ст.), які були створені в долинському іконописному осередку [4, с.10].

Наприкінці XVI – в XVII ст. до Галичини надходять нові іконописні тенденції в основі своїй мали стиль ренесансу і утверджували класичну візантійську традицію. Ікони “Благовіщення”, “В’їзд до Єрусалиму”, “Стрітення”, “Зішестя до пекла” представляють згаданий стиль, що був розповсюджений в Італії, Іспанії, Німеччині, Австрії та інших європейських країнах.

У тісному зв’язку з релігійним малярством перебуває також і скульптура. У фондах музею є чисельна колекція різьблених творів. Серед них – дерев’яні розп’яття, ангели, фігури при стоячих.

Особливо необхідно відзначити скульптури всесвітньо відомого майстра Йоганна-Георга Пінзеля, які тепер є окрасою постійно діючої експозиції.

Три пінзелевські янголи [5, с. 20] були представлені на всесвітній виставці “Скульптор бароко в Україні в середині XVIII століття: Йоганн-Георг Пінзель” в Луврі (Париж) у 2012 році.

Скульптури Пінзеля “Добрий пастир” і “Архангел” дають змогу ознайомитись з динамічно-експресивною манерою трактування образів цього скульптора, який на теренах Західної України мав своїх послідовників – Матвія Полейовського та Яна Обрацького, чії окремі скульптури демонстровано в експозиції. Стиль класицизм репрезентовано у музеї низкою творів італійського майстра Діоніза Станетті [6, с. 13].

У 2012 році Івано-Франківський обласний художній музей перейменовано на Музей мистецтв Прикарпаття [7, с. 2]. Нова назва музею мала на меті розширити горизонти досліджень,масштаби

творчих, зокрема міжнародних, мистецьких проєктів. І варто відзначити, що поступ у цій справі є очевидний.

Сьогодні загальну експозицію музею становлять твори різного тематичного спрямування: сакральне мистецтво зарубіжжя, українське образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво [8, с. 115].

Відкриті, після комплексних ремонтних робіт, фонди музею дають добру нагоду фахівцям для системного вивчення зібраних тут мистецьких творів із явним західноєвропейським впливом.

Можна назвати декілька доречних прикладів з творів іконографічного мистецтва. Серед них: ікона “Ессе Нота” (XVII ст.), яка походить з римо-католицького середовища. Вона несе виразний відгомін малярства італійської Болонської школи. “Воскресіння Христа з атрибутами страстей” – шедевр галицького академізму з латинськими вкрапленнями. Образ написано згідно кращих традицій європейського сакрального живопису [9, с. 7].

Ще одна робота, яку відреставровано у Музеї мистецтв, – “Янгол” з вітваря святого Вінсента, який прикрашав інтер’єр колишньої станіславської колегіати. Після “Мармулядової пожежі” 1868 р. його перефарбували [10, с. 15]. Тільки завдяки ювелірній роботі прикарпатських реставраторів цей сакральний твір отримав свій первозданний вигляд.

У теперішній час 12-тисячна музейна збірка охоплює унікальні пам’ятки Галицького іконопису й барокової скульптури, зокрема 6 скульптур Пінзеля; твори класиків західноукраїнського малярства – Корнила Устияновича, Івана Труша, Ярослава Пстрака, Юліана Панькевича, Олекси Новаківського, Осипа Сорохтея, Олени Кульчицької, твори польських, австрійських, німецьких та італійських майстрів XVIII–XX ст.

Найцінніші експонати музейного фонду представлені в експозиційному залі музею. Тут експонуються фрагменти іконопису нашого краю XV–XX ст., твори барокової пластики Томаса Гуддера, Конрада Кутченрайтера; Йоганна-Георга Пінзеля, Матвія Полейовського, Діоніза Станетті; картини братів Унтербергерів, старовинні книги, видані у Львові, Уневі, Почаєві [11, 694].

За час існування Музею мистецтв Прикарпаття організовано понад 300 виставок. Унікальні колекції музею експонувались на різноманітних міжнародних виставках в Польщі, Румунії, Литві, Латвії, Естонії, Франції та Німеччині. І це ще раз доводить, що українське мистецтво презентує великий народ з європейським корінням, давніми міжкультурними зв'язками та власною національною багатівіковою традицією.

Список використаних джерел

1. Культура і мистецтво Прикарпаття. *Івано-Франківський художній музей. Буклет*. Івано-Франківськ, 2017. С. 4.
2. Андрухович Юрій. Дезорієнтація на місцевості. Івано-Франківськ, 1999. С. 58.
3. Мельник Віктор. Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею. Івано-Франківськ, 2007. С. 7.
4. Музей мистецтв Прикарпаття. Івано-Франківськ, 2020. С. 10.
5. Галицький кореспондент. 2012. 16.02 (№ 7), С. 20.
6. Музей Мистецтв Прикарпаття. Івано-Франківськ, 2010. С. 13.
7. Галичина. 9 лютого 2012 (№ 19–20), С. 2.
8. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції / з нагоди 35-ліття заснування Музею мистецтв Прикарпаття /. Музей мистецтв Прикарпаття. м. Івано-Франківськ, 2015, 8–9 вересня. С. 115.
9. Нова зоря. 2018. 8 листопада. № 42, С. 7.
10. Репортер. 2021. 17 червня (№ 24). С. 15.
11. Мистецький Олімп. Ілюстрована книга-альбом. Київ, 2015, С. 694.

Федорків О.П.,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри сценічного мистецтва і хореографії
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

МЕТАФІЗИЧНА ОБРАЗНІСТЬ В ПАРАДИГМІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВИ «ЛІСОВА ПІСНЯ НА ПОЛІ КРОВІ»

Сучасне українське театральне мистецтво все більше спрямоване на пошук нових виражальних можливостей задля розкриття глибоких філософських та естетичних ідей, використовуючи поєднання філософського та метафізичного аспектів у підходах до вирішення основних драматургічних завдань. Такі підходи заведено застосовувати як до новаторських постановок, так і до сучасних прочитань творів світової та української класики.

Драма-феєрія «Лісова пісня» Лесі Українки належить до вистав так званої «вічної класики», вперше була поставлена в 1914 році на сцені київського «Театру німих» Андріяшем Лу і Вілме Балей [1] і з того часу увага до п'єси ніколи не згасала. «...Успіх «Лісової пісні» серед вас вважаю за великий тріумф собі, тим більше, що я його не сподівалась чогось...» [5, с. 847] пише авторка в листі до своєї матері.

Івано-Франківський національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка запропонував прочитання творів модерної Лесі Українки засобами постмодерністського театру. Режисерський ракурс у виставі «Лісова пісня На полі крові» представлений особливим баченням нових можливостей класичних видів мистецтв. Використання синтезу жанрів і стилів, відкриті часові рамки, вихід за межі традиційного театального простору, елементи перформативності, створення сценічного ансамблю за допомогою екранної проєкції, співдія глядачів і акторів, цитування творів образотворчого мистецтва,

розширення перцептивних можливостей та інших виражальних засобів постдраматичного театру доводять у виставі «Лісова пісня На полі крові» той факт, що українська класична література в сучасному українському театрі є радше складним філософським дискурсом з відкриттям нових смислових можливостей, аніж традиційним прочитанням добре відомих хрестоматійних текстів.

Насамперед привертає увагу назва п'єси «Лісова пісня На полі крові», адже це жанрова трансформація, утворена шляхом комбінування двох драматичних творів Лесі Українки – драми-феєрії «Лісова пісня» і драми «На полі крові», написаних 1912 і 1910 років відповідно. За визначенням її авторів, вистава є метаморфозами душі. На думку Ц. Тодорова [8, с. 25], жанрові трансформації є характерною ознакою постмодернізму з його сучасним підходом до драматургії та прагненням заново зібрати картину світу. Своєю чергою Т. Вірченко зауважує, що більшість авторських жанрових визначень сучасної української драматургії – «синтетичні утворення, які покликані підкреслити прагнення драматургів бачити сценічне втілення п'єс» [3, с. 62]. Як зазначав Лесь Курбас, українському театру необхідний новий репертуар, написаний людьми театру, такими як Шекспір, Мольєр, Гольдони, Лопе де Рueda, Іффлянд, які творили у часи розквіту театру і самі були акторами [6, с. 31]. До нових виражальних можливостей слова закликає мову і відомий французький теоретик театру, режисер, актор Антонен Арто в статті «Режисура і метафізика». Він пропонує визначення «метафізика словесної мови» задля повернення театру всіх засобів «фізичного потрясіння» і його представлення як форми заклинання: «Пробитися крізь мову, щоб доторкнутися до життя – саме так можна створити або відтворити театр» [2, с. 15].

Драматургічні виклики виводять авторів п'єси на межу, а точніше – сцену-межу, яку розгорнули спеціально для вистави в одному з

підвальних приміщень Івано-Франківського драмтеатру. Театральна сцена як особлива метафізична модель світу здатна виявляти духовні проєкції вчинків головних героїв вистави – ірреальних істот і реальних людей. Зіставлення духовно-моральних ідеалів досягається методом інверсії, за допомогою якого ірреальні істоти наділяються найвищими людськими чеснотами. Лаконічний сценічний простір, що невимушено розгорнувся всередині периметру зі столів і лав став місцем метафізичної єдності буттєвих сенсів, зберігаючи при цьому місце для святості – віттар. Метафізичне втілення ідеї святості, він призначений тільки для Мавок, адже вони, на відміну від людей, не втратили своєї святості.

Центральною об'єднуючою ідеєю, яка перетворює дві драми Лесі Українки у п'єсу «Лісова пісня На полі крові» є тема зради. Деструкція традиційних духовно-моральних і метафізичних сенсів людського буття детермінується зрадою головних героїв п'єси. Лукаш зраджує самого себе та своє кохання («Лісова пісня»), а Юда зраджує свого Вчителя («На полі крові») розриваючи зв'язок зі своєю первозданною суттю, з природою, а відтак, і з Богом та життям.

Драматургічна партитура вистави «Лісова пісня На полі крові» цілковито підпорядкована музичній поліфонії драм Лесі Українки та експонує складну музичну партитуру вистави. Вона утворена синтезом архаїчних звучань української народної пісні (обрядові, ритуальні, фольклорні), сопілкових награвів, побутових мелодій та обрамлена піднесено-урочистим, «месовим» звучанням музики Й. С. Баха. Таке поєднання пояснюється «не імпресіоністичною складністю психіки модерної людини, перенесеною у далекі віки, а пошуками культурної ідентичності в гармонії минулого і сучасного. Втрата/здобування себе стає основною темою цих пошуків» [7, с. 175]. Музичною мовою ірреальних істот виступає фольклорний мелос. Його архаїчне звучання

відбиває метафізичну сутність вічного духовного буття людини поза часовими рамками й зводить незримий духовний іконостас зі виписаними в ньому вічними цінностями, такими як вірність, любов і правда. Натомість мелодика побутових сцен, головними героями яких є мати Лукаша (заслужена артистка України Ірма Вітовська), Килина (акторка Лілія Абрам'юк), дядько Лев (заслужений артист України Олексій Гнатковський) та й сам Лукаш підібрана і виконується в характерній манері, як звукова констатація морального зубожіння цих дійових осіб, на додачу до таких сценічних атрибутів, як старий холодильник «Дніпро» і залізне ліжко, які візуально доповнюють сценічні метафори. В п'єсі ці герої представляються нашими сучасниками.

Пересікання двох основних ідейно-сюжетних ліній утворює «золотий перетин» вистави, а його метафізичним сценічним виразом слугує полотно геніального митця епохи Відродження Леонардо да Вінчі «Таємна вечеря». Цей закодований, багатозначний символ єдності Бога і людини, динамічно розвиває ідею віри й вічного буття, яка остаточно утверджується у фінальній сцені вистави.

Зрада й смерть призводять до максимальної концентрації темних сил і пристрастей. Проте театр нерозривно пов'язаний з поняттям катарсису й здатний врятувати людину від загибелі, використовуючи архетипні символи добра і вищої справедливості. Сценічна екзистенція Мавки в триєдиному образі засвідчує збереження в постмодерністському театрі духовно-моральних ідеалів. «За задумом режисера вистави Ростислава Держипільського, Мавка постає перед нами в трьох іпостасях: перша – Дух, народжений самою природою; друга – це Мавка, що приймає тіло, як Христос, проходить земне життя, зазнає мук та смерті; третя – уособлення воскреслого Христа, який є і буде. Це вічна Божа любов Творця до свого творіння – людини. Саме так

побачив ідею Трійці й переніс її на образи жіночих іпостасей Мавки режисер вистави. Ці образи втілені у виставі трьома різними за віком жіночими ролями» [4]. Екзистенційні меседжі, які режисери вистави надсилають глядачеві метафізично представлені твором образотворчого мистецтва, картиною Леонардо да Вінчі «Таємна вечеря», яка є сценічним виразом основної ідеї вистави – єдності природи, людини й Бога. Елементи полотна да Вінчі – три вертикальні задники картини, що створювали алюзію до світового шедевра, логічно довершуються у фінальній сцені. Лукаш несамовито перекопує поле крові, а Юда пристрасно повертає зелені дерева, намагаючись спокутати гріхи, тим часом актори вже займають свої місця на лавах за дерев'яними столами, тоді як Мавка, що символізує Христа, переломлює хліб і роздає його усім. Відбувається метафоричне таїнство причастя, в якому персонажі перетворюються на учнів Христа, а перед глядачами оживає полотно «Таємна вечеря». Святе Причастя реально поєднує християн із Богом, промовляючи словами з Євангеліє: «Я – хліб живий, що з неба зійшов: хто їстиме цей хліб, буде жити вічно; а хліб, котрого Я дам, є Плоть Моя, котру Я віддам за життя світу. ... Як послав Мене живий Отець, і Я живу Отцем, так само й той, що їсть Мене, жити буде Мною» (Євангелія Від Івана 6:47-61).

Використовуючи метафізику як інструмент глибокого розуміння, жанрові трансформації, символізм і виразність, єдність архаїчних і сучасних елементів, синтезуючи раціонально-теоретичне та ціннісно-емоційне осягнення людського буття, театральна режисура в п'єсі «Лісова пісня На полі крові» представляє сучасний, багатогранний театральний-духовний концепт, покликаний до нових відкриттів і пошуків у царині вічної класики й загальнолюдських цінностей, здатний до метаморфоз і усвідомлень.

Список використаних джерел

1. Лісова пісня Лесі Українки: як перше українське фентезі втілилось в театрі та кіно. URL: <https://kultura.rayon.in.ua/topics/578350-lisova-pisnya-lesi-ukrainki-yak-pershe-ukrainske-fentezi-vtililos-v-teatri-ta-kino>
2. Арто А. Театр і його двійник / пер. з англ. Р. Осадчук. Київ: Видавництво Жупанського. 2021. С. 15
3. Вірченко Т. Літературознавча термінологія в авторських жанрових дефініціях сучасних українських драматургів. Сучасні мово- і літературознавчі методології та нові прочитання художнього тексту. Антологія / упорядники Л. К. Оляндер, О. В. Богданова, Ю. В. Громик, І. Ф. Штейнер. Луцьк : Вежа-Друк, 2018. 762 с.
4. Інтерв'ю заслуженої Артистки України, лавреатки Національної премії ім. Тараса Шевченка Наталії Половинки автору статті записане 16.09.2023 р.
5. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: хронологія життя і творчості. Нью-Йорк, 1970. С.847.
6. Лесь Курбас. Філософія театру. Київ, «Основи», 2001. 917 с.
7. Свєрбілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси : Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, 2009. С. 175.
8. Тодоров Цветан. Походження жанрів. Поняття літератури та інші есе. К.: «Києво-Могилянська академія», 2006. С . 25.

Федорук О.К.,

академік НАМУ, доктор мистецтвознавства,
професор, головний науковий співробітник Інституту
проблем сучасного мистецтва

НАЦІОНАЛЬНА КОМІСІЯ З ПИТАНЬ ПОВЕРНЕННЯ В УКРАЇНУ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ ПРИ КАБІНЕТІ МІНІСТРІВ УКРАЇНИ: ОРІЄНТАЦІЯ НА ЄДНАННЯ З МИСТЕЦТВОМ ОКЦИДЕНТАЛІЗМУ

Мало хто знає, що за Розпорядженням першого Президента України у перші місяці нашої Вільної Держави була утворена Державна дума України, яку очолював перший прем'єр-міністр України академік Юхновський, а чотири її державні радники по суті своєю діяльністю втручалися у функції виконавчої влади країни. Микола Жулинський, директор Інституту літератури, академік був Радником гуманітарної політики, а за його рекомендацією Президент України мене затвердив головою її колегії.

Невідомо було, хто в державі стверджує виконавчу владу – Кабінет Міністрів України чи Державна дума. Перший голова Верховної Ради України Іван Плющ на засіданні Верховної Ради відмінив працю Державної думи.

Академік Жулинський став віце-прем'єром з гуманітарної політики Кабінету Міністрів України, а мене на його пропозицію Президент України затвердив головою Національної комісії з питань повернення історико-культурних цінностей при Кабінеті Міністрів України. У моєму підрозділі працювало 9 осіб.

Чому я ставлю у пріоритет наукової проблеми єдання культури, мистецтва України з культурою, мистецтвом західноєвропейських держав? Тому що на Заході протягом усього ХХ ст. (крім фашистської Німеччини та профашистської влади Муссоліні в Італії) пріоритетом у мистецтві, культурі була людина і усі держави дотримувалися засад гуманізму.

Комісія, яку я очолив поставила першочергове питання про повернення в Україну історико-культурних цінностей, які опинилися за межами її території, були незаконно вивезені за її межі.

Другим нашим пріоритетом було створення Державної програми «Повернуті імена». Фактично уся українська вільна культура, мистецтво, що відстоювали історичне право українського народу на свою Державу, були в Росії заборонені і понад 367 років наш народ вів війну проти Росії за свою державність, вимагаючи повернення наших мистецьких пам'яток, святинь, більшість з яких осіла в російських, переважно у московських музеях, в т.ч. Кремля.

Проблему повернення наших національних культурних пам'яток ми вирішували в першу чергу з Росією та іншими країнами на державному рівні під час дипломатичних перемовин. Російська Федерація не йшла на жодні перемовини про повернення наших святинь. Навіть знищені

Київські сакральні пам'ятки, як Свято-Михайлівський собор, що мали величезні цінності, або Софійська київська святиня, чи Кирилівська церква княжої доби були програбовані разом із сотнями соборів України, а пам'ятки світового значення опинилися на території Москви. Німецький уряд повернув шляхом реституції до Москви, як центра СРСР, цінності, що були вивезені з території СРСР, а з України чи не найбільше.

Шляхом реституції Німеччина передала до Москви пограбовані фашистами цінності. Вони так і залишилися там. Жоден мистецький об'єкт не був повернутий. Попри те, що наші Президенти, уряди, Міністерство іноземних справ України вимагали повернути в Україну культурні цінності.

Національна комісія розгорнула велику діяльність згідно Державної програми «Повернуті імена». Були десятки конференцій, круглих столів, спеціальних наукових засідань, - які тоді в період загально національного ентузіазму Національна комісія працювала з академічними інституціями та численними вузами, у роботі яких брали участь наукові центри, музейні колективи.

Назву лише один приклад про конференцію організовану до 100-річчя від дня народження Григорія Крука. Було повернуте ім'я талановитого скульптора, а з ним його твори.

Сотні, тисячі творів, книжок, так званих тоді українських націоналістів, поверталися в Україну. Оголена в радянські часи українська культура збагатилася тисячами поскрибованих у більшовицький період імен.

Національна комісія зробила велику едиційну справу на базі відповідних ювілейних конференцій. Так ми видали книжки «Михайло Андрієнко і європейське мистецтво ХХ ст. (європейське писали тоді не згідно з сучасним українським правописом, а відповідно до

русифікованих вказівок від середини 20-х рр. ХХст. з проблем української лексики), «Володимир Січинський та Україна», «Григорій Крук та європейська пластика ХХ століття». Я видав тоді 1993 р. монографії про зобореного Василя Хмелюка, про Корнила Устияновича.

Ми мали сплановані програми. Нас підтримували урядові кола, ми усі разом з сотнями наукових та просвітницьких установ енергійно, сповнені великого патріотичного розуміння жили і живемо Україною.

Українська культура та проблема у зв'язках з культурою окциденту була вперше порушена у монографії як докторська дисертація професора Володимира Яніва у 1946 р., який став через роки ректором Українського Вільного університету у Мюнхені.

...Триває з орками путінського Кремля жорстока загарбницька війна за наше життя, за життя кожного, хто є українець, за існування вільної незалежної України! Це Визвольна війна цивілізованих українців з дикунами! Не забувайте: знову орки - вкотре за свою історію! - грабують наші мистецькі скарби!

.

Хоми В.М.,
доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

САКРАЛЬНЕ МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Українське сакральне мистецтво наприкінці ХІХ – початку ХХ століття практично відкривало нову сторінку у творчості західноукраїнських художників. Створювалися різні мистецькі організації, серед яких відзначимо, зокрема, діяльність “Товариства для Розвою Руської штуки”. До цього об’єднання входили високопрофесійні

художники, які, передусім, ставили собі за мету піднести нашу штуку і витворити руску школу...” (з реклами “Товариства” 1899 р.).

Найбільшим замовником мистецьких творів була церква. Священики за допомогою парафіян проводили реставраційні роботи в дерев'яних храмах, замінювали знищені часом ікони новими, а якщо була можливість, то зводили нові муровані святині, які потребували внутрішнього оздоблення. Надзвичайно міцною була тоді співпраця архітекторів і художників. Практично не знаходимо жодної новозбудованої церкви, до оздоблення якої не були би залучені професійні різьбярі, позолотники, художники-ікопописці. Всі інтер'єри оформлялися одним чи групою мистців, які в комплексі розробляли всі без винятку предмети у приміщенні споруди. Таким чином, храм поставав єдиним монументальним твором високодуховної та мистецької культури.

Вирішальну роль у подальшому розвитку малярства, як і всього західноукраїнського мистецтва, відіграв приплив свіжих творчих сил. На рубежі XIX – XX ст. в активне життя включився загін молодих художників, вихованців європейських художніх академій, серед яких особливою обдарованістю і працездатністю виділявся Теофіл Копистинський.

Здобувши професійну освіту у Краківській школі образотворчих мистців у відомих художників В.Лушкевича, Л.Дембовського і у Віденській Академії мистецтв у художників Х.Рубена, К.Майєра, К.Блааса, підтримував дружні стосунки з польським живописцем Я.Матейком і угорським – М.Мункачі [1, с. 26].

Ближче знайомство Т.Копистинського з цими художниками та їх творчістю сприяло утвердженню в його роботах образно-художніх принципів романтизму. Саме тому ми велику увагу приділяємо аналізу творів, виконаних наприкінці XIX ст., коли ці риси проявилися

найпослідовніше. Високий рівень освіти дозволив йому вирішувати складні завдання. Працю над релігійним малярством розпочав у 1870-х роках і майже до останніх днів свого життя виконував окремі релігійні композиції, іконостаси, копії з ікон, настінні розписи. Реєстр художника включає 107 міст і сіл Галичини [2, с. 315]. Його ікони збереглися у Львові – відомий вівтарний образ “Преображення” (1899-1900 рр.); в Національному музеї – “Христос у в’язниці”, “Христос після бичування”, “Богородиця з дитям” (1910 р.) та у Львівському музеї історії релігії – “Благовіщення”, “Коронування Марії” (1878 р.).

У творчості Т.Копистинського поєднані традиції давньоукраїнського та західноєвропейського малярства. Створено власні композиції “Христос у в’язниці”, виконана на основі гравюри Кляубера. Зразком для образу Богородиці до ікони “Богородиця з дитям” для церкви с. Зазулинці послужила “Мадонна на троні” Іттенбаха, проте художник зберігає власну колористичну палітру [2, с.316]. Він виконує ряд іконостасів: у 1875 р. – для церкви у м. Миколаєві Львівської обл. (живопис іконостаса збережений); у 1897 р. – для церкви Успіння Богородиці с. Жовтанці Кам’янка-Бузького р-ну Львівської обл.; у 1900 р. для церкви Архангела Михаїла с. Рудники Миколаївського р-ну Львівської обл.; у 1908 р. для церкви у м. Жидачеві Львівської обл. та іконостас для церкви с. Маклашева Львівської обл.

Аналізуючи ці іконостаси, ми відразу зауважили їхній чіткий поділ на яруси. Починаючи зверху, один за одним йдуть ряди пророків, апостолів, святковий ряд, намісний ряд.

Для кожного із них усталене певне число полотен з тим чи іншим варіантом іконографії, відмінне композиційне вирішення. На передньому плані зображені намісні образи: праворуч від Райських воріт бачимо Христа-Учителя, ліворуч – Богоматір-Одигітрію (Провідницю). Їхні півпостаті або постаті па повен зріст подано у фас. Оригінально

вирішує художник тло ікони, колір якого перебуває у межах різноманітних відтінків золотого, тим самим підкреслює зображення фігури святих. Вертикальний, подекуди скісний ритм складок хітона, гіматія створюють спокійний, врівноважений образ. Цьому сприяє і поєднання таких близьких за семантикою кольорів, як золотий, червоний, білий і та синій, рідше зелений. Фігури написані великим планом на золотому тлі. Для кожної з них автор підбирав відповідний жест, велику кількість різносторонніх складок одягу, що робить фігуру об'ємною. Цілісність сприйняття іконостаса досягнута Т.Копистинським завдяки послідовності розміщення різних за стилем ярусів, а також поступового зменшення величини образів зверху донизу, виділенню його центральної осі, завершенням якої в переважній більшості виступає “Розп'яття з Предстоячими”. Ці іконостаси є свідченням того, що Т.Копистинський, подібно до інших митців, при написанні іконостаса перш за все виходить з вимог замовника.

В зображенні ікон та розписах митець розташовує головного героя на передньому плані у центрі. У багатофігурних композиціях виділяє його освітленням. При вирішенні простору він звертався до неглибокої перспективи, заданої кількома паралельними до передньої площини планами, або до нейтрального кольору тла, який допомагав об'єднати фігури.

Іконографічна програма іконостасів укладалася за активної участі братства. Традиційний релігійно-диктатичний зміст іконостасних зображень розширений за рахунок введення нових для українського мистецтва тем образів. Поява їх зумовлена обставинами тогочасного життя. Зміни у розвитку іконопису в Галичині відбувалися під впливом прогресивно-демократичних ідей та національно-визвольних тенденцій в 1870-х рр. Художники цього періоду дедалі частіше виконували портрети відомих громадських діячів, які зробили вагомий внесок у

розвиток національної справи, а також простих людей, які були носіями народних тенденцій. Високий рівень освіти, яку отримав Т.Копистинський в Кракові та Відні, дозволив йому вирішувати складні завдання. Художник робить наголос на духовності як силі, що здатна змінити оточення.

Він малює в першу чергу людей, невдоволених тогочасним суспільним життям. Щоб це підкреслити, Копистинський використовує певні прийоми, зображує свої персонажі в скромному вбранні, яке не має чітко вираженого кольору, що допомагає, в свою чергу, ще більше привернути увагу глядача до обличчя портретованого.

У той же час у творчості художників старшого покоління було вже чимало творів, які розповіли про життя простої людини. Багато живописців в основу своїх картин закладали глибокий зміст, їх хвилювала доля народу, його соціальні проблеми, духовне життя. Так, у другій половині XIX ст. у Франції таким митцем був Ж.Мілле, в Німеччині – А.фон Мендель, Угорщині – М.Мункачі [3, с. 30], Польщі – О.Котсіс [4, с. 27]. Ці тенденції властиві Т. Копистинському. Він у своїх полотнах прагнув розкрити перед глядачем реалістичні образи української природи і селянського побуту. Увагу художника привертали окремі особистості, чия діяльність кардинально вплинула на історичну долю суспільства. Таким чином, в іконі ставало можливим утвердження реалістичних тенденцій. Це, зокрема, добре видно при вивченні намісного образу Богоматері-Одигітрії, який в Т.Копистинського має два варіанти вирішення. Перший – притаманний більш раннім творам художника. На руках у Богоматері Син, який, розвівши руки, нахиляється до глядача (церква Святої Трійці с. Вільшаниці Львівської обл., церква Святого Миколая м. Миколаєва Львівської обл.) [5, с. 535]. Мистець зобразив її в момент, коли вона віддає Сина людям задля їхнього спасіння. Знаючи Його долю, Марія благально дивиться на

благально дивиться на тих, кому передає Його. В обличчі Марії прослідковується сум. Подальша творчість художника призвела до появи другого варіанту вирішення образу Богоматері (церква Св. Миколая м.Звенигорода Львівської обл., церква Різдва Пресвятої Діви Марії с.Миколаєва Львівської області, церква Архангела Михаїла с.Рудники Львівської обл. та інші) [5, с. 535]. Повний образ вимагав від живописця вирішення не подібного до попереднього, адже Богоматір не тільки великодушна жінка, але й наставниця людей. Митець намалював Богоматір у момент, коли вона пригортає до себе Ісуса, що їй допомогло Йому показати, наскільки уважно вона є для нього. Правою рукою Богоматір вказує на Дитя, яке тримає книгу, і тим самим дає відповідь на питання, кого повинні слухати люди, за ким іти. В її образі немає суму, натомість добре прослідковується зосередженість, впевненість, переконаність.

Серед ряду ікон образів релігійного жанру є такі, в яких Т.Копистинський особливу увагу відводить пейзажу. Прикладом можуть служити цокольні ікони церкви Успіння Пресвятої Богородиці с.Жовганці (Львівська обл., Кам'яно-Бузький р-н). Зображений в іконах благословенний, нагадує мальовничу природу Галичини. В сюжетах вперше в українському малярстві осмислено відтворено складні пейзажні мотиви (пагорби, густі групи дерев та будівлі). Простір розділений на ближній і дальні плани. У сцені “Неопалима Купина” художник на передньому плані подає кущ, а позаду Мойсея рівнину, на якій пасуться вівці. Розкинута пластична манера письма в творах органічно єднає постаті персонажів з пейзажним оточенням.

Сакральне (монументальне) малярство на зламі XIX-XX ст. художники створювали за схожою композиційно-тематичною схемою, а розміщення сцен узгоджувалося з архітектурним вирішенням церковної споруди. Для збереження художньої цілісності ансамблю інтер'єра було

вкрай необхідно врахувати виправданість розміщення кожної композиції, де розчленування малярських площин робило акцент, у більшості випадків, на симетричності місцезнаходження кожного сюжету. Таким чином, стінопис органічно пов'язувався із архітектонікою церкви, стилем та розміщенням композиції, динамікою руху орнаментальних мотивів і колористичною гамою. Він був виразно поділений на окремі цикли, які в ілюстрованому порядку розміщувалися на стінах споруди. Відповідно до будови храму та архітектонічного вирішення інтер'єру, художники застосовували сміливі ракурси до величини площ поверхні та склепінь. Композиційно вони зорганізовані в такий спосіб, що глядач має можливість прослідкувати за логічним розвитком та кульмінаційними завершеннями кожного із зображень поліхромії. Працюючи над ними, Т.Копистинський повсякчас звертався до образно-художньої концепції своїх попередників, збагачуючи їх новим розумінням завдань мистецтва, яке викристалізовувалося під безпосереднім враженням від вивчення народного життя.

Можна стверджувати, що творчим пошукам Т.Копистинського, як і багатьох його сучасників, властиві загальноєвропейські традиції, але їх еволюція відбулася на національному ґрунті.

В 1898-у році в Галичині було засновано “Товариство для Розвою Руської штуки”. Утворилися майстерні, в яких різьбили іконостаси, а окремі мистці викопували образи до них. Діяли тоді А.Пилиховський, С.Томасевич (його образи можна побачити в маленькому іконостасі Вознесенської церкви на Знесінні у Львові), Т.Копистинський (іконостаси у Миклашеві, Миколаєві та ін.), О.Скруток, Ю.Панкевич, Я.Пстрак, Д.Монастирський автор образів до іконостасів (м.Долина, монастир редемптористів та Голоську, тепер цей іконостас в Андріївській церкві на Клепарові, село Женів біля Глинян, один поверх іконостаса в церкві у Крилосі біля Галича та інші). В Преображенській

церкві у Львові члени “Товариства для Розвою Руської штуки” виконали іконостас. Ікони в ньому належать О.Скрутку, медальйони із зображенням до святих на перилах сходів проповідальниці Т.Копистинському, велика картина “Мойсея” та “Христос перед Пилатом” К.Устияновичу [6, с. 59].

К.Устиянович намагався побачити героїв Біблії в контексті їхнього історичного й духовного середовища, але із перенесенням певних акцентів цих образів на сьогодення. Так, образ Мойсея в нього, як і в славній поемі Івана Франка, пов’язувався з очікуванням змученою Україною свого національного Мойсея, котрий вивів би народ із рабства.

Газета “Діло” 1888 року писала, що й такий мистецький засіб, як зображення передвечірнього жовтогарячого освітлення, нагадує захід сонця в Карпатах [7, с. 95].

Сучасником Т.Копистинського був Ю.Панкевич, родом з Рога-тинщини. Він підіймав малярство на високий художній рівень через введення народних елементів, що було характерно для Галичини того періоду. Про згадані твори Панкевича тепло відгукувався К.Устиянович, зазначаючи, що вони є новаторсько оригінальні.

Прикладом цього може слугувати ікона до іконостаса, два бічні вітари та оздоблення стін розписами церкви в селі Сільці, іконостас церкви в Борисові на Тернопільщині, в якому обличчя апостолів - це типи з народу, портрети селян, мальовані з натури (одяг, тло, мотиви українського народного орнаменту).

Т.Копистинський, К.Устиянович, Ю.Панкевич створили наприкінці XIX ст. фактично новий вид сакрального малярства в греко-католицьких церквах Галичини. Вони використовували освячені віками суто іконо-образи й сюжети, але вводили їх у конкретну історичну епоху. У зв’язку з цим в іконо-образах зросла роль довкілля, особливо пейзажу та зображення інтер’єру. Образ набував більшої

ілюстративності, приковував увагу віруючих численними історичними деталями, які, проте, не відвертали уваги від іконного містичного характеру самого образу чи події.

Мистці прагнули актуалізувати образ, наблизити його до умов України. Для прикладу може послужити розмалювання К.Устияновичем церкви в Бутинах, що неподалік від Жовкви. Устиянович зобразив в композиції “Страшний Суд” серед грішників, яких відправляють до Пекла, ненависників України. Серед них тодішній намісник Галичини польський граф Голуховський. Про цей вчинок дали знати намісникові і той подав на українських малярів скаргу до суду. В результаті композиція “Страшний Суд” була перемальована.

Проблема релігійного живопису постала перед нашим мистецтвом на початку ХХ ст. передусім як проблема культурологічного характеру. І Церкви почали сприймати не тільки як чи не єдину інституцію, де прищеплювали народним масам національну свідомість, а як середовище, здатне сприяти культурному та естетичному розвитку громадянства. Спроби нового трактування релігійних сюжетів після Т.Копистинського були в творчості М.Сосенка, О.Кульчицької, О.Куриласа, П.Холодного та інших митців.

Саме М.Сосенко був першим мистцем, що почав малювати дещо інакше й застосовувати, в деякій мірі, форми іконного малярства. Він вчився у майстрів сецесії. У Львові працював у Національному музеї це дало Сосенку змогу більш детально вивчити нашу стару ікону. Малював церкву у Підберезівцях біля Львова у стилі сецесії, потім, як видно, ознайомився з російськими виданнями візантійських і російських стінописів та ікон. їх вплив бачимо у виконанні святилища. Сосенко застосовував орнаменти рукописів і до них підбирав стиль для зображення святих.

На особливу увагу заслуговують іконостаси у церкві Св. Онуфрія Василянівського монастиря у Львові і церкві Св. Трійці Василянівського монастиря у Дрогобичі.

В самій ідеї створення іконостаса для львівської церкви Св. Онуфрія були закладені принципи не повторів молодих тоді неовізантійських пам'яток, а звернення до мистецтва часів українського бароко. Різьба іконостаса була виконана на зразок Краснопущинського іконостаса [8, с. 25].

М.Сосенко один із перших художників, хто намагається створити якісно новий іконопис, який повинен мати і національні ознаки, і відповідати рівню мистецтва Європи на початку ХХ ст.

Так, образи святих у “молільному чині” мають стилізовану подобу ідеалів даної епохи і водночас професійно наділені підкреслено монументальними рисами, характерними для класичного іконостаса [8].

Порівнюючи два іконостаси церкви Св. Онуфрія і церкви Св. Трійці, бачимо: якщо в іконостасі церкви Св. Онуфрія декор є ще в стилі, характерному добі бароко, то в іконостасі церкви Св. Трійці в Дрогобичі ведеться пошук форм основи, яка базується на декорі, характерному для бойківського мистецтва початку ХІХ ст. Тому дрогобицький іконостас є ще більш самобутнім.

Пошуки нових засобів художнього вислову в ділянці сакрального мистецтва зайняв М.Бойчук. Він інтуїтивно відчув відсутність духовної бази, звернувся до традицій давньоукраїнського іконопису. Базою своїх пошуків нових засобів мистецького виразу, крім давнього іконопису, М.Бойчук обрав творчість майстрів італійського Відродження: Джотто, Чімабус, Лоренцетті, творчість яких мала свої корені в мистецтві Візантії, як і український іконопис. У Львові розмалював стіни каплиці “Дяківської Бурси” на вулиці Петра Скарги. За престолом у півкруглій

ніші була виконана ікона Тайної Вечері, яка в даний час зберігається в Національному музею м Львова, на стінах між вікнами зображено святого пророка Іллю (якому в печеру ворон приносить поживу) та “Христос Пантократор”, виконаний на склепінні. Аналіз роботи М.Бойчука свідчить про те, що в його особі започаткувався видатний майстер як світського, так і сакральною мистецтва.

У статті, присвяченій “Дяківській Бурсі”, І.Свенціцкий писав: “Бойчук взяв за основу до розписів фігурні композиції візантійсько-романського примітиву” [9, с. 28].

На початку ХХ століття ідеї, що виникали в середовищі художників, знайшли своїх прихильників і в церковному середовищі, особливо в особі митрополита Андрея Шептицького. Церковним малярством на той час займалося багато осіб, однак шляхом пошуків відважилися піти декілька. Це – М.Сосенко, М.Бойчук, після війни П.Холодний, М.Федюк. Н.Дадишок, М.Осінчук.

Виходячи з давніх традицій українського іконопису, Т.Копистинський, подібно до К.Устияновича, Ю.Панкевича, М.Сосенка, М.Бойчука, П.Холодного та ін., доповнив вироблений століттями канон написання ікон, який зайняв належне місце в генезі західноєвропейського мистецького процесу. Творчі надбання українських мистців другої половини ХІХ - початку ХХ ст. стали основою для подальшого розвитку сакрально-монументального мистецтва наступних десятиліть.

Список використаних джерел

1. Голубець М. Сто літ галицького малярства. *Голубець М. Галицьке малярство*. Львів, 1928. С.23-31.
2. Женлинська О., Кость Л. Теофіл Копистииский: життя і творчість. До 150-річчя від Дня народження. *Народознавчі Зошити*. №5. Львів, 1997. С. 314-317.
3. Алёшина Л. Михаил Мункачи. М.: Искусство, 1960.
4. Островский Г. Котсис. М.: Искусство, 1963. 135 с.
5. Купчинська Л. Теофіл Копистииский і західноукраїнський іконопис. *Народознавчі Зошити*. – №5. – Львів, 1998. – С.535-538.

-
6. Ярема В. Про розвиток нашого іконознавства та про спроби відродження іконопису та церковного розпису. *Дивний світ ікон*. Львів, 1994. С.58-66.
7. Степовик Д. Історія української ікони Х – ХХ ст. К., 1996.
8. Скоп Л. У пошуках національного стилю. *Галицька брама*. №4. – Львів, 1999. С.25.
9. Бартіш І. Монументальні розписи М.Бойчука в Галичині. *Образотворче мистецтво*, 1998 №2. С.28-30.

Чмелик І.В.,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри дизайну і теорії мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

ЕКСПОЗИЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ В ІВАНО-ФРАНКІВСЬКУ В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ

Повномасштабне вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 року перекреслило всі планові заходи, презентації, виставки та інші акції, які могли чи мали відбутися. Не винятком стали і мистецькі події. У музейних установах, галереях та виставкових залах терміново пакувалися, виносилися у сховища і вивозилися найцінніші експонати, щоб вберегти їх від знищення. Наше місто стало прихистком багатьох творчих особистостей, які, переїхавши до відносно спокійної Західної України, намагалися одразу включитися в різноманітні благодійні і волонтерські ініціативи. Значна кількість митців одразу записалися до лав Збройних сил України, територіальної оборони чи добровольчих підрозділів, і продовжує боронити нашу землю від окупантів.

Чи не найбільшою за кількістю представлених робіт та видів мистецтва з початку повномасштабної війни стала ХХІІ Всеукраїнська виставка «Світ Божий як Великдень», що відбувалася з 22.04. по 22.05.2022 року у виставковій залі Івано-Франківської обласної організації НСХУ. В експозиції було представлено 146 творів живопису, графіки, скульптури та декоративно-ужиткового мистецтва 117 митців з різних куточків України, координацією процесу отримання робіт

займалася мисткиня, членкиня НСХУ С.Повшик. Найбільш широко був представлений наш край, зокрема, м.Івано-Франківськ, Косів та Коломия. Незважаючи на труднощі, вдалося виставити мистецькі твори художників та майстрів декоративно-ужиткового мистецтва з Дніпра (7 учасників), Одеси (4 учасника), Києва (3 учасники), Запоріжжя, Кременчука, Кривого Рогу, Харкова, а також з Кам'янського, Тернополя, Волочиська, Чернівців, Вижниці, Великого Перевозу, Львова, Хуста.

Доволі знаковою, символічною й об'єднавчою була виставка, організована у липні 2022 року Музеєм мистецтв Прикарпаття під назвою «Нескорений Маріуполь», адже основною її тематикою стала окупація міста російськими агресорами. На виставці було представлено більше сорока творів митців з різних регіонів України та Литви, що торкаються теми російсько-української війни. Свої твори представили такі митці: Юрій Грігоровіч (Вільнюс), Віктор Ковтун (Харків), Галина Кравченко, Анатолій Кравченко (Одеса), Ольга Гриценко (Кременчук), Христина Сіренко (Полтава), Володимир Харакоз (Маріуполь), Михайло Кублік, В. Кофанов, С. Хмарич, Лілія Фесівська, Володимир Романов, Костянтин Чернявський (Київ), Роман Бончук, Микола Джичка, Валерій Дувірак (Івано-Франківськ). Один із авторів проекту, Валерій Юричівський, розповів на відкритті: «Будемо проводити виставки і в Мексиці, Канаді, Сполучених Штатах Америки та Європі. Тобто це — мегапроект, який ми заснували і почали з Івано-Франківська» [1].

Однією з важливих складових сучасних мистецьких подій, що відбуваються по всій Україні, є благодійність. Так, на початку вересня 2022 року у виставковій залі НСХУ був проведений благодійний аукціон на потреби ЗСУ у рамках бієнале абстрактного мистецтва. Серед інших подій згадаємо виставку плакатів харківського художника і дизайнера Патріка Кассанеллі у мистецькому просторі «Підземний перехід Вагабундо», виставку «Q-арт» В.Луканя в Асортиментній кімнаті, низку

мистецьких проєктів харківського художника Нікити Тітова спільно з івано-франківськими художником та реставратором Валерієм Твердохлібом та митцем і дизайнером Яремою Стециком та ін.

Проблеми осмислення пам'яті, а також усвідомлення ціни, яку платить наша держава за свою свободу і незалежність є ключовими в авторських мистецьких творах Валерія Твердохліба, Нікити Тітова, Олени Приходько-Кіслих, Сергія Лаушкіна, Юрія Бакая, та ін., що реалізуються в межах кураторського арт-проєкту В.Твердохліба «Бог між нами!», який широко представлений в оновленій експозиції Івано-Франківського краєзнавчого музею.

Також варто перелічити низку персональних виставок, проведених у місті впродовж 2022-23 років: Ореста Заборського, Богдана Бринського, Миколи Якимечка, Богдана Губаля та ін.

Виставкова діяльність в Івано-Франківську впродовж 2022-першої половини 2023 років, незважаючи на повномасштабне вторгнення і складні умови воєнного часу не завмирає, а попри несприятливі умови, отримує нові імпульси, проявляється в поживленні мистецького процесу, актуалізуючи в мистецтві значущі нині теми і проблеми. Це у свою чергу сприяє об'єднанню творчих кіл митців з усієї України, залученню публіки до переживання складних воєнних реалій та переосмислення болісних тем через творчий процес як своєрідну арт-терапію.

Список використаних джерел

1. Виставку під назвою “Нескорений Маріуполь” презентували 23 липня в Івано-Франківську у Музеї мистецтв Прикарпаття. URL: <https://www.golos.if.ua/2022/07/23/u-frankivsku-prezentovali-vistavku-kartin-neskorenyj-mariupol-foto/> (дата звернення: 19.09.2023 р.)
2. “Нескорений Маріуполь”: в Івано-Франківську відкриють міжнародну виставку. URL: <https://gk-press.if.ua/neskorenyj-mariupol-v-ivano-frankivsku-vidkryyut-mizhnarodnu-vystavku/> (дата звернення: 19.09.2023 р.)

Шулєв Д.О.,
студент II курсу ОР Магістр спеціальності 023 «Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
Науковий керівник: Бойчук Б.В.,
кандидат мистецтвознавства, професор

АРТ ГРУПА “ВАКЦИНАЦІЯ” ТА ВУЛИЧНЕ МИСТЕЦТВО ХЕРСОНЩИНИ

В Україну графіті проникає на зламі 80-90-х рр. ХХ ст., що співпадає з руйнацією радянської системи та падінням “залізної завіси”. У перші роки незалежності в українських містах відбувалося механічне копіювання зразків американського графіті без усвідомлення первинного контексту, у якому відбувалося його формування. Проте вже в перші роки ХХІ ст. мистецтво графіті в українських містах трансформується, поряд з вандалами, зацікавленими лише у самоствердженні шляхом псування чужого майна, з’являються митці, які творчо сприймають можливості нового мистецтва, трансформують та наповнюють його новим значенням.

Історію розвитку графіті сучасного Херсона неможливо розглядати, не згадавши імена Сергія Серка, Валерія Кописова та Маріанни Таріш. Ця трійця вуличних художників, також відома колективно як арт-група “ВакциНація”, зробила чи не найбільше для розвитку вуличного мистецтва Херсонщини. Слід також зазначити, що творчість групи не обмежується лише настінними малюнками, художники займаються станковим живописом, створюють інсталяції, організовують перформанси, пишуть музику, знімають фільми – і все це позначене неординарним поглядом на світ, людей та мистецтво.

Традиційно Херсонщина вважається периферією культурно-мистецьких процесів, а тому часто залишається поза увагою дослідників. На жаль, мусимо констатувати, що у вітчизняному мистецтвознавстві

майже відсутні матеріали присвячені розвитку графіті мистецтва Херсонщини загалом та діяльності арт-групи “Вакцинація” зокрема, а через військову агресію Росії неможливо звернутися до місцевих друкованих видань. Тому в процесі дослідження обраної теми ми були змушені покладатися на Інтернет-ресурси, дописи у соціальних мережах та відео-блог, який учасники даного мистецького об’єднання вели у 2014-2016 рр.

Арт-група “ВакциНація” була сформована 2011 року, одним з перших спільних проектів групи було оформлення кількох арок в історичному центрі Херсона того ж року в рамках фестивалю “Terra Futura”. Слід зазначити, що через сумнівну репутацію графіті в суспільній свідомості на початку 2010-х, місцеве населення спочатку поставилося до роботи вуличних художників без особливого ентузіазму, в окремих випадках навіть вороже, тому митці мушили пояснювати що саме і навіщо вони роблять [1].

Жоден з учасників групи не має професійної художньої освіти: С. Серко після здобуття середньої освіти, навчався на будівельника, але зрештою залишив це заради занять творчістю, М. Таріш вступила на кафедру образотворчого мистецтва Херсонського державного університету, але після двох років навчання залишила вищий навчальний заклад. В. Кописов закінчив 9 класів і, за його словами, навіть якби вступив до художнього навчального закладу, то все одно не пішов би шляхом академічного мистецтва [4; 9].

Своє завдання троє художників вбачають у тому, щоб дарувати людям позитивні емоції та переживання, збагачувати, творчо перетворювати візуальне середовище. “ВакциНація” – назва даного творчого об’єднання була обрана зовсім не випадково: “Вакцинація – від того, що ми відчуваємо себе “лікарями” в певному розумінні, і прагнемо наситити (почасти понівечену) душу глядача яскравою “вакциною”

фарб. А зі стін на вулиці, за її допомогою прибрати всю сірість”. Тобто в своїй творчості члени групи вбачають певну “терапевтичну” функцію, вони переконані в необхідності перетворення візуального середовища сучасного міста засобами мистецтва [3].

Є низка показників, які вирізняють групу “ВакциНація” з-поміж їх творчих побратимів. По-перше, учасники групи завжди намагаються діяти легально, заздалегідь узгоджують свою діяльність з власниками споруд або ж шукають покинутих будівель, на які ніхто не пред’явить свої права. По-друге, члени групи своїми роботами намагаються боротися з негативними формами сучасного графіті, серед яких, наприклад, настінні написи, які лишають торговці наркотичними речовинами, для реклами свого “товару”. По-третє, художники поряд з “класичними” балончиками користуються і більш традиційним інструментарієм для виконання робіт, як-то: звичайні пензлі та акрилові фарби. По-четверте, на відміну від переважної більшості сучасних графіті, шрифтова складова в роботах групи або слабко виражена, або ж взагалі відсутня [1; 5].

Діяльність групи не обмежується лише Херсонщиною: на запрошення організаторів фестивалів вуличного мистецтва та за власною ініціативою С. Серко, В. Кописов та М. Таріш побували та залишили свій творчий слід у Києві, Харкові, Одесі, Вінниці, Сумах, Новій Каховці, в Криму та містах ближнього зарубіжжя. Своєрідною кульмінацією історії мандрування групи можемо вважати поїздку на Тайвань – зовсім не очевидне місце для творчого паломництва групи українських вуличних художників. Водночас, за словами самих художників, тайванці виявилися набагато більш відкритими та толерантними до нового мистецтва [6].

Одне з положень філософії групи можна охарактеризувати таким чином: “використовуй все, що під рукою”. Так, члени групи знаходили

матеріали для роботи де тільки могли, не гребуючи навіть смітниками. Учасників групи не турбував брак фінансування: наприклад, С. Серко, не маючи достатньо коштів та необхідних зв'язків, аби організувати власну виставку, творчо підійшов до вирішення проблеми, влаштувавши експозицію своєї творчості в покинутій будівлі, подарувавши їй нове життя. Таким чином, графіті членів групи сприяють позитивним перетворенням міського середовища, урізноманітнюють монотонну забудову часів радянської епохи, дають нове життя занедбанам житловим та промисловим спорудам, перетворюючи їх на своєрідні арт-об'єкти, які привертають увагу мешканців та гостей міста [2].

У діяльності групи яскраво виражений принцип свободи творчості, можна навіть сказати, що творчість для них і є втіленням справжньої свободи. “Ми не можемо навіть назвати себе художниками, тому що кожен з нас займається тим, чим хоче. Я, наприклад, окрім цього люблю музику писати, грати. Не можу себе назвати яким-небудь конкретним словом. Усе, що мені подобається – я роблю”, - говорить С. Серко в одному з інтерв'ю. Через свої роботи члени групи намагаються пробудити в глядачеві потяг до свободи мислення, свободи у виборі сфери діяльності, відкрити нові горизонти свідомості [1].

З давніх давен існувало питання взаємозв'язків людини-творця та суспільства: що є свобода у творчості, де пролягають її межі, що є допустимим, а що є забороненим для відтворення в мистецтві, чи мусить митець служити інтересам суспільства або ж підкорятися, в першу чергу, власному внутрішньому голосу, та інші питання. Члени групи вірять, що поряд зі свободою творчого самовираження, існує певна відповідальність художника перед суспільством: “Якщо в нас є інструмент, нехай пензлі й фарби чи музика чи щось інше, що ти створюєш. Якщо ми можемо зробити цей світ хоча б трошки кращим, то

це є наш обов'язок використовувати себе та свої сили”, - переконаний С. Серко [5].

У своїх настінних роботах учасники групи дотримуються певної самоцензури, зокрема, уникають занадто песимістичних, моторошних настроїв у своїх малюнках, вважаючи, що їх варто лишити для станкових творів, а якщо вже хочеться “вилити душу” на стіну, то шукати для цього усамітнені місця, як-то покинуті села чи стіни вздовж залізничного полотна. Також учасники групи уникають політичної тематики, вважаючи її недоречною для настінного мистецтва. Митців більше цікавить дослідження фундаментальних засад існування Всесвіту, людського буття через мистецтво [1].

На думку членів групи, в сучасному суспільстві існує певна упередженість стосовно мистецтва, пересічна людина може навіть вбачати в ньому певну загрозу для себе та звичного способу життя. На те є свої причини: по-перше, це сумнівна фінансова перспектива занять мистецтвом, по-друге, це мрійливість, відірваність митців від практичного життя, які своїми творами збуджують розум та порушують рівновагу нормального перебігу речей: “У світі з'являються нові ідеї – суспільство часто категорично відхиляє, заперечує їх цінність ... Щоб зрозуміти картину – спробуйте її просто прийняти, не треба намагатися її полюбити. Не треба ставити питання “що хотів сказати цим автор?”, не треба блукати в цьому лабіринті хаосу”, - читаємо в анотації до спільної виставки групи в Одесі 2015 року [8].

Однією з провідних тем графіті групи є любов до рідного міста, через своє мистецтво трійця митців намагаються відкрити глядачеві красу його малої батьківщини, пробудити в ньому почуття гордості за своє місто, спонукають поглянути на нього новим поглядом. Під час спілкування з журналістами учасники групи неодноразово виражали свій жаль з приводу молодих людей, які, не бачачи для себе перспектив

у рідному Херсоні, лишають своє коріння та їдуть жити до столиці чи за кордон. “... ми розмалювали арку, у якій намалювали інший, дуже яскравий світ, який усім подобається, і ця робота привернула увагу людей – вони фотографуються там, всі туди заходять ... На малюнку є дівчина, у неї в очах там пальми, хмарочоси, мегаполіс, але в коренях волосся у неї херсонські пам’ятники та її бабуся дивиться фотку”, - описує один із перших спільних проєктів групи М. Таріш [1].

З вищенаведеного можемо виділити низку тверджень, які характеризують діяльність арт-групи “ВакциНація”:

- творче перетворення навколишнього середовища засобами мистецтва з метою підвищити його позитивний вплив на населення;
- прагнення до легалізації діяльності;
- боротьба з деструктивними проявами сучасного графіті;
- використання поряд з аерозольними балончиками пензлів та акрилових фарб, імпровізованих матеріалів;
- заміна шрифтової складової оригінальними візуальними образами;
- свобода творчості, мислення у поєднанні з почуттям громадянського обов'язку, відсутність у настінних роботах занадто песимістичних чи загострено соціально-політичних мотивів;
- прагнення відкрити глядачеві новий світ, розширити горизонти свідомості, подолати упередження щодо мистецтва;
- любов до рідного міста як одна з провідних тем творчості.

Список використаних джерел

1. Блбулян Д., Манукян Ю. Арт-група “Vaccination”: “Всех не спасёшь”. Соус. URL: <https://coys.com.ua/post/114> (дата звернення: 28.02.2023)
2. В Херсоні відкрилась виставка в стилі андерграунд “Holy in Shit”. Політична Херсонщина. 2014. 22 грудня. URL: <http://surl.li/nrgav> (дата звернення: 27.02.2023)
3. Микрoзакля. Соус. URL: <https://coys.com.ua/post/355> (дата звернення: 06.03.2023)
4. МОЛОДБ. UA Випуск №69 (Частина 3) Street art & Muralism in Kherson. Vaccination Art Group. 2012. 16 травня URL: <http://surl.li/nrgbp> (дата звернення 13.07.2023)

5. Петях М. Сергей Серко: “Художнику важно не гнаться к иллюзорному финишу потребительской гонки”. Підземка. 2019. 1 червня. URL: <http://surl.li/nrgay> (дата звернення: 07.03.2023)

6. Соломахина Ю. В “Коко” показывают работы оригинального херсонского художника Сергея Серко. Херсонские вести. 2017. 17 января. URL: <http://surl.li/nmokn> (дата звернення: 27.02.2023)

7. Филоненко А. Выставка творческой группы ВакциНация (Херсон). Livejournal. 2012. 25 мая. URL: <https://kurush1.livejournal.com/393301.html> (дата звернення: 06.03.2023)

8. Херсонские художники сделали одесситам “прививку” от серости. Таймер. 2015. 10 февраля. URL: <http://surl.li/nrgbk> (дата звернення: 07.03.2023)

9. Школа Путешествий (арт группа ВакциНация) 2014. Vaccination Art Group. 2014. 11 листопада. URL: <http://surl.li/nrgbu> (дата звернення 15.07.2023)

Дизайн обкладинки Надії Бабій

Підписано до друку 14.11.2023 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Друк офс.
Умовн. друк. арк. 22,08. Тираж 100. Зам 1.

ТОВ «Надвірнянська друкарня».
78405 Україна,
м. Надвірна, вул. Визволення, 5
Івано-Франківської обл.

E-mail: naddruk11@gmail.com.

Тел. 0688831107

Свідоцтво про внесення суб`єкта видавничої справи до Державного реєстру
видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 4913 від 12.06.2015 р.