

Картини

# ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ



**Мистецтвознавство**  
**Випуск I**

Івано-Франківськ  
1999

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ

**ВІСНИК  
ПРИКАРПАТСЬКОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ**

**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**  
ВИПУСК I



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК  
“ПЛАЙ”  
1999

Вісник Прикарпатського університету.  
Мистецтвознавство. 1999. Вип. I.

Автори наукових статей із мистецтвознавства - викладачі, аспіранти і магістранти Прикарпатського університету ім. Василя Стефаника - висвітлюють теоретичні та історичні проблеми розвитку українського образотворчого, музичного і театрального мистецтва. Розглядаються також питання культури древнього Галича, типологічні особливості ренесансної культури, своєрідності національного іконопису, народної творчості Прикарпаття, зокрема Гуцульщини.

Розраховано на науковців, учителів, студентів, усіх, хто цікавиться і знає мистецтвознавство України. Бібліографія наприкінці статей.

Authors of the printed papers on art are lecturers, research fellows, and masters of Vassyl Stefanyk University of Precarpathia. In their works the writers dwell upon some problems of theory and history in Ukrainian development of pictorial, musical and theatrical arts. Also of consideration are issues of Old Halych culture, typological peculiarities of Renaissance culture, national iconography traits, folk art crafts of Precarpathia, namely, Hutsylshchyna.

For scholars, high school teachers, University students and those who take an interest and know arts studies of Ukraine. Every article is followed by reference and resume.

**Редакційна рада:** д-р філол. наук, проф. В.В.ГРЕЩУК (*голова ради*), д-р філол. наук, проф. С.М.ВОЗНЯК, д-р філол. наук, проф. В.І.КОНОНЕНКО, д-р істор. наук, проф. М.В.КУГУТЯК, д-р юрид. наук, проф. В.В.ЛУЦЬ, д-р філол. наук, проф. В.Г.МАТВІЙШИН, д-р фіз.-мат. наук, проф. Б.К.ОСТАФІЙЧУК, д-р пед. наук, проф. Б.М.СТУПАРИК, д-р мистецтв., проф. **М.П.ФІГОЛЬ**, д-р хім. наук, проф. Д.М.ФРЕЙК.

**Редакційна колегія:** д-р мистецтв., проф. **М.П.ФІГОЛЬ** (*голова редколегії*), д-р мистецтв., проф. Ю.П.ЛАЩУК, д-р мистецтв. проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ, д-р мистецтв., ст. наук співроб. Р.В.ЧУГАЙ, д-р мистецтв. проф. М.В.ЧЕРЕПАНИН, канд. мистецтв., виклад. В.Г.ДУТЧАК (*відповідальний секретар*).

*Адреса редакційної колегії:*

76000, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57.

Прикарпатський університет імені Василя Стефаника.

Видавництво "Плай" Прикарпатського університету, 1999.

Тел.: 2-31-47

Видається з 1995 р. ©Прикарпатський університет ім. В.Стефаника

**М.П.Фіголь**

МІНІАТЮРИ ГАЛИЦЬКИХ РУКОПИСНИХ  
КНИГ XII–XV СТОЛІТЬ

З появою письменства на Русі зароджується й особливий вид мистецтва – книжкова мініатюра. Виникла вона ще у VII ст. й була пов'язана з рукописними книгами Візантії та інших країн Сходу й Заходу. На Русі цей вид мистецтва з'явився в XI–XII ст. і дійшов до нас у ряді рукописних книг. Найбільш ранньою з тих, що нам сьогодні відомі, є Остромирове Євангеліє, написане у 1056-1057 рр. дяком Григорієм для новгородського посадника Остромира, родича київського князя Ізяслава. Стародрук має чудове оформлення із заставками та ініціалами, що прикрашені малюнками фантастичних звірів та євангелістів.

Другий рукописний пам'ятник "Ізборник" Святослава, написаний у 1073 р. дяком Іоанном на замовлення князя Ізяслава. Найціннішим тут є зображення князя Святослава Ярославовича і членів князівської родини. Значним осередком створення рукописних книг південно-західної Русі XII-XIII ст. були землі Галицько-Волинського князівства, які знаходилися на перехресті торгових шляхів між Заходом та Сходом і підтримували тісні зв'язки з цими країнами.

З XII ст. на цій території з'являються художні твори професійного рівня, зокрема книжкові мініатюри. Кількість збережених рукописів галицько-волинського походження перевершує київські та з інших регіонів давньої Русі.

Першими мініатюрами, що їх зв'язують з галицько-волинськими землями, є ілюстрації Трірського Псалтиря, або молитовника Гертруди (70-1 рр. XI ст.), де поряд із зразками німецького походження вміщено п'ять мініатюр, поєднаних з Руссю тематикою та стилевим вирішенням.

Як уже зазначено, власницею цього молитовника, вшитого до Егбертового Псалтиря, була Гертруда, "княжна ляховиця", дружина київського князя Ізяслава Ярославовича, мати Ярополка (Петра) Ізяславовича, що владарював у Володимирі Волинському й загинув у боротьбі з Ростиславовичами (1085). Російський дослідник Н.Кондаков [1] на противагу німецькому досліднику Газельофу висловив переконання, що текст і мініатюри молитовника Гертруди були виконані не в Києві, а на Західній Україні – у Володимирі, Луцьку, а може, й у Галичі. І що виконавцем їх був не грек, а німець або слов'янин, який користувався напіввізантійськими й напівзахідними взірцями.

Найбільш досконаліми щодо художнього оформлення і професійності мініатюр є рукописні книги XI–XII ст. Вони складають своєрідну групу справжніх мистецьких творів, що відзначаються особливою монументальністю, тонким смаком та ошатністю. Мініатюри Трірського Псалтиря (1078 і 1085), Галицького Євангелія (1144)\*, Добрилового Євангелія (1164)\*\*, Христинопільського Апостола (XII ст.)\*\*\*, Євангелій XII ст. із Центрального державного архіву в Москві, являють собою пам'ятки, які репрезентують індивідуальні та стилістичні особливості майстрів галицько-волинської школи, що остаточно сформувалася в XIII ст.

В оформленні галицьких рукописних книг XII ст. переважають плетінчасті орнаменти, зокрема в Крилоському й Добриловому Євангеліях, а також у двох Євангеліях XII ст. В цих рукописах є цікаві заставки у формі букви “П”, оздобленої плетінчастим мотивом. Зверху на обрамленні вміщені мотиви рослинних пагінців.

Букви ініціалів Христинопільського Апостола теж сплетені з геометрично-рослинних мотивів. Значне місце в оформленні галицьких рукописів посідає тератологічна орнаментика, в сюжет якої входять переважно фантастичні птахи, переплетені стрічками, що часто закінчуються своєрідною пальметкою. Тератологічного типу ініціали є і в оздобленні Добрилового Євангелія. Я.П.Запаско [2] доводить, що тератологічні заставки вперше з'явилися в південно-західних руських землях. Він наводить приклади оформлення галицьких рукописів XII ст., зокрема заставку Євангелія XII ст., яка є першим відомим нам зразком тератологічної форми. Вона складається з видовженого прямокутника, розділеного на три частини, в яких розміщені тваринні зображення: в центрі – геральдично трактований орел, зліва – барс, а праворуч – стилізований лев. Тварини обрамляються стилізованими елементами орнаменту із окремими солярними знаками. Загальне оформлення цієї заставки складається у верхній частині з геральдичних орнаментів по кутах та внизу – із собакоподібних тварин обабіч. Усі зображення птахів і тварин виконані червоною фарбою.

Стилевою особливістю книжкового мистецтва XII–XIII ст. є використання в оформленні рослинного та тератологічного орнаменту.

\* Галицьке Євангеліє 1144 р., Тетраєвангеліє, переписане з південно-слов'янського оригіналу в Галичі, аркушів 1-228, 1144 р., 229-260- там же в 12-13 ст. Найдавніший збережений текст із західноукраїнських земель із відтворенням деяких особливостей місцевої мови, найдавніше українське Тетраєвангеліє. Рукопис зберігається в Москві, в Державному історичному архіві.

\*\* Зберігається в Національній бібліотеці в Москві.

\*\*\* Зберігається у Львівському державному історичному музеї.

Більшість рукописів цього періоду всуціль наповнені орнаментом і казковими зображеннями птахів та звірят. Це стосується й Галицького (Крилоського) Євангелія, де такі сюжети поєднуються з візантійським та східним мистецтвом. Водночас вже більш яскраво проявляється самотність не тільки в орнаментиці, але й в стилі самого малюнку, що особливо помітно в Добриловому Євангелії. Так зване Галицьке (Крилоське) Четвероєвангеліє 1144 р., яке спочатку зберігалось в Московській синодальній бібліотеці, мабуть, походило, як вважає Я. Пастернак, з галицького Успенського собору [3].

Орнаментика в оформленні книги представлена зразковою заставкою, в основі якої лежать мотиви рослинного характеру, наприклад трилисник, вписаний в чотири великі кола. Характерним є й колористичне вирішення цього орнаменту: червоний, жовтий і синій кольори.

Мініатюри Добрилового Євангелія виконані на досить високому мистецькому рівні. Вони мають одну й ту ж схему композиції, де постаті євангелістів вписані у квадратні орнаментовані обрамлення, в мотив яких входить архітектурне завершення у формі церковної бані з птахами обабіч, що в цілому може представляти храм, в якому знаходиться євангеліст. Тракткування постатей має графічно-декоративне вирішення й добре згармонізовано кольорами, гама яких складається з сіро-голубих, рожево-червоних, світло-синіх та зелених відтінків.

Лінійно й площинно відтворено також різні предмети: ослин з подушками, стіл з пюпітром і книги. Текст написаний старанно, з продуманою композицією. На звороті останнього аркуша є запис: “В літо 6672 (1164) написані були книги сії місяця серпня в 26 день многогрішним рабом і дяком церкви Святих апостолів Костянтином, в миру Добрило, Семеону попові храму Святого Іоанна Предтечі. Браття і отці, якщо трапляються де помилки, то виправте читаючи, а не кленіте, яко радіє жених нареченій, так радіє й переписувач, бачачи останній аркуш”.

У Добриловому Євангелії, зокрема в його мініатюрах, особливо проявляється своєрідне поєднання візантійської традиції з формами романського стилю, що є цілком природним для мистецтва Галицько-Волинського князівства. В оформленні Добрилового Євангелія в одній із заставок також застосована рослинна орнаментика. Разом із мотивом трилисника бачимо й п'ятилисник. Більшість учених, у тому числі й Г.Н.Логвин [4], вважають, що місцем творення Добрилового Євангелія є Волинь. Можна припустити більш точне визначення, пов'язавши його з Перемишлем, де була церква св. Іоанна, або з Галичем, де існував Іванівський монастир. Мініатюри Добрилового Євангелія, як вважає

В.А. Богусевич [5], цікаві також тим, що в них є в зародку всі основні риси, які стануть типовими для пізніших українських галицьких мініатюр.

В оформленні галицьких рукописних книг XII ст. особливо широко застосовувалась плетінчаста орнаментика. Такі плетінчасті заставки знаходимо і в Крилоському (Галицькому), і Добриловому Євангеліях. А плетінчасті ініціали заголовних букв є в усіх галицьких рукописних книгах. До них слід віднести Євангеліє ієромонаха Василя з Перемишля (поч. XIII ст.) з мініатюрами чотирьох євангелістів. Для мініатюр цього Євангелія характерна простота й стриманість малюнка й кольорової гами. В орнаментальних композиціях менше, ніж в інших галицьких рукописних книгах, трапляються мотиви фауни. Колорит мініатюр і орнаментальних композицій обмежується жовтим, червоним та синім. Тут уже немає характерного для XII ст. зеленого кольору. Щодо орнаментального оформлення цього Євангелія, воно дещо простіше й скупіше, порівняно з іншими рукописними книгами цього періоду. За стилем вирішення Перемишльське Євангеліє наближається більше до болгарських рукописних книг.

Протягом татарського лихоліття у XIII ст. рукописні книги виготовлялися переважно на галицько-волинських землях, які до певної міри зберегли свою самостійність. Як відзначає галицько-волинський літопис, сюди переїхали різні майстри, які втікали від татар. Збереглася літописна згадка і про те, що Галицько-Волинський князь Володимир Васильович, братанич Данила Галицького, був “книжник велик и философ, якого же не быс во всей земли и ни по нем не будет”. Книги, придбані цим князем, переписувались, можливо, й він сам їх писав. Літописець нараховує їх 47 примірників. Безумовно, всі вони мали відповідне художнє оформлення.

До найбільш визначних пам'яток галицьких рукописних книг належить Галицьке Євангеліє.\* Проте найґрунтовніше наукове дослідження мініатюр Галицького Євангелія – апракосу зі збірки Третьяковської галереї – подає О.С.Попова у статті “Галицько-Волинские миниатюры раннего XIII века” [6]. Вона відносить рукопис до першої чверті або першої третини XIII ст. і вважає, що він був створений в Галицько-Волинській Русі, і що його мініатюри зображають чотирьох євангелістів, які пишуть або читають свої Євангелія. Дослідниця зауважує, що мініатюри виконані з напрохуд довільним використанням художніх прийомів, за розмірами не дуже великі (140 x 90 мм), але за своїм живописним і пластичним рішенням вони величні й вражаючі. О.Попова

\* Зберігається в Державній Третьяковській галереї в Москві.

наголошує на тому, що мініатюри відзначаються високою грамотністю, віртуозністю та оригінальністю письма. Дослідниця робить спробу простежити генезис їх стилю, який виник на рубежі комніовської й ранньопалеологівської епох в умовах прямих контактів із візантійським та македонським живописом кінця XII століття, із пізньороманською європейською мініатюрою, і разом з тим виконавських живописних навиків галицько-волинської школи [6, с. 284]. Тому виходить, що особливості художніх прийомів у цих мініатюрах засвідчують участь їх авторів у процесі загального оновлення форм середньовічної художньої культури Європи початку XIII ст. Такий процес оновлення відбувався одночасно у візантійській та романській художній культурі. Тому, безумовно, складне переплетення живописних манер відбулося і в галицько-волинських землях, які територіально стикалися як зі східними, так і західними країнами.



Мініатюра Галицького Євангелія. XIII ст.

У мініатюрах Галицького Євангелія визначальною в художній системі виражальних засобів є святкова настроєвість, яскравість кольорів, оптимістичність у передачі образів євангелістів. Тут також домінують у відповідних відтінках синій, золотисто-жовтий і червоний кольори, дещо менше – коричневий і зелений. Г.Н. Логвин припускає, що авторами мініатюр були два художники. Одному він приписує мініатюру, де зображені Матвій та Іоанн, другому – мініатюру, на яких Марк і Лука. Таке припущення Г. Логвин мотивує тим, що, наприклад, мініатюри Марка та Луки мають близькі стильові вирішення фігур і колориту. Він звертає увагу на характер передачі складок одягу зі

своєрідним трактуванням, передачу архітектурного середовища з розкішною орнаментациєю.

У свою чергу О.С. Попова доводить, що мініатюри належали одному авторові, незважаючи на те, що зображення облич євангелістів мають значні відмінності між собою. Що стосується живописного трактування фігур євангелістів, насамперед потрібно відзначити зображення євангеліста Луки, намальованого з великою простотою і водночас з енергійно-пластичним вирішенням, із вільним живописним трактуванням.

Зображення на мініатюрі Матфея зовсім не схоже на зображення Луки, але їх об'єднує в окремих рисах живописна система, яка була характерна для галицько-волинського мистецтва того періоду.

В іншому плані вирішена постать євангеліста Марка, обличчя якого передано більш м'яко. Відчувається вільніша манера живописного трактування обличчя й передачі фактури драперій. З цього видно, що фарба в руках зрілого майстра є головним засобом творення. Дещо іншим за манерою виконання є зображення Іоанна. Досить пластично зображена голова євангеліста. Тут, як і в попередній роботі, використано один живописний принцип.

Живописно трактовані не тільки постаті євангелістів та їх одяг, які тяжіють за аналогією до сербських мініатюр, але й тло з елементами архітектури, балдахинів з витягнутими колонками та предметів побуту й речей, необхідних для написання євангельських книг, які в свою чергу близькі до романських традицій. Помітно, що автор галицьких мініатюр був наділений чуттям форми й володів мистецтвом її передачі. Це сто-сується як самих фігур, так і предметів, що їх оточують. Новизна такого трактування й художнього бачення, як вважає О.С. Попова, не була характерною для візантійського пізньоконстантинопольського періоду, а також для живопису Давньої Русі XII ст. З цього можна зробити висновок, що галицький мініатюрист, володіючи традиційними прийомами, вносить до них нові риси, притаманні його індивідуальності.

Не виключено, що ці мініатюри творив художник-монументаліст, добре ознайомлений з принципами фрескового живопису в Галичі, з так званим монументальним стилем мініатюр галицько-волинських рукописних книг, знайшов своє застосування як термін в багатьох працях дослідників українських стародруків.

Пошуків живописних тенденцій у розписах храмів та оформленні давніх рукописних книг у західному регіоні давньоруських земель XIII ст. визначило становлення своєрідного оригінального стилю

в мистецтві, який в цей період уже сформувався в регіональну школу, котра, у свою чергу, впливала на розвиток художньої культури інших давньоруських земель.

Багате Галицько-Волинське князівство вирізнялося серед інших руських земель великою кількістю густо розташованих міст з величавими білокам'яними монументальними спорудами княжих і монастирських храмів, у яких працювало чимало талановитих майстрів. Цьому також сприяло й розташування галицько-волинських земель, що межували з рядом європейських держав – Угорщиною, Польщею, Німеччиною, Австрією. Водні артерії Дністра й Дунаю зв'язували їх із Чорним морем і південно-східними державами. Все це давало змогу піднести мистецтво до загальноєвропейського й світового рівня.

До збережених пам'яток галицько-волинського живопису, який датується раннім XIII ст., належать мініатюри Хутинського Службника з Державного історичного музею в Москві. Це дві мініатюри, на яких зображені св. Іоанн Златоуст і св. Василій Великий. Вони хоча близькі до мініатюр Галицького Євангелія з Третяковської галереї, але водночас мають відмінні стилістичні риси. За своїм характером вони подібні до візантійських зразків періоду Комненів. Мініатюри вирізняються точністю малюнка, відшліфованою до повної досконалості образу. Тут особливо гостро переданій психологічний стан святих з одухотвореним виразом обличчя й проникливим поглядом, в якому приховане глибоке духовне страждання.

Мініатюри цих двох рукописних книг є найкращими за якістю зразками живопису галицької школи.

У Публічній бібліотеці ім. Салтикова-Щедрина в Санкт-Петербурзі серед інших галицьких рукописів зберігається Галицьке Євангеліє 1266 р.<sup>7</sup> На 165 аркуші є приписка: "В лето ... при Львовє княжєнии и сына его Юрья ... рукою грєшного раба божья Георгия скончашася книга чия". Привертає увагу заставка на звороті першого аркуша з орнаментально-декоративною плетінчастою композицією червоного, жовтого й зеленого кольорів. Розміри рукописної книги – 32 x 22 x 5,5 см. В ній 175 аркушів тексту. Текст написано у два стовпці чорною фарбою, тільки 82 заголовні букви (різних розмірів) виконані кіновар'ю.

У цій же бібліотеці знаходиться інша рукописна книга, яка належить до галицько-волинських пам'яток – "Євангеліє толкования слова святого Георгия" так звані "Беседы" (зі збірки Погодіна). Оправа дерев'яна,

<sup>7</sup> Галицьке Євангеліє 1266-1301 pp., текст (апракос, 175 с.), переписаний прєсвітером Георгієм з болгарського оригіналу в Галичі, з деякими особливостями місцевої мови зберігається в Санкт-Петербурзькій національній бібліотеці.

обтягнута шкірою, на якій помітний слід металевого хрестика. Розміри книги –30 x 25 x 14 см; 328 аркушів тексту. На звороті першого аркуша всю сторінку займає зображення Григорія та Євстафія, між якими розміщена велична постать Христа. У верхній частині мініатюри в медальйонах зображені архангели Михаїл і Георгій. Біля зображень – монограма: ІСХС. Постаті святих мають фігурно-архітектурне (у вигляді церкви) обрамлення, завершене образом Христа. Постаті св. Григорія та Євстафія повернені з молитовно піднесеними руками в бік Христа, зображеного стоячи в анфас на червоній овальній підставці. Постать Христа дещо вища від постатей святих. Христос одягнений в темно-червоний хітон, поверх якого – темно-синій гіматій. Григорій – в білому хітоні з епітрахиллю, на якій темним кольором зображені хрести. Євстафій має світло-червоний хітон з темно-синім гіматієм. Фон золотисто-охристий, обрамлення складається з ширшої смуги синього кольору з червоною обвідкою з обох сторін. Жовтим кольором обведені медальйони з червоною облямівкою.



Мініатюра Євангелія з Галича. XV ст.

Мініатюра пошкоджена, у верхній частині обірваний верхній лівий кут, потерте зображення святого Георгія. На заголовній початковій сторінці в першому стовпці (рукопис писано в два стовпці) зверху – орнаментальна композиція кесонного характеру з хрестом на завершенні, із заголовним текстом, писаним кіновар'ю (плетінчастий орнамент золотистого кольору). Шрифт тексту написаний чорним, заголовні букви (ініціали) – червоним. Єдина мініатюра цього рукопису передана досить професійно, з характерними для галицького мистецтва ознаками – дещо збільшеними головами Христа і святих, виконаних у стилі

фрескового живопису. О.С.Попова відносить цей рукопис до середини XIII ст. і відзначає високу якість його виготовлення, вказуючи на традиції високого домонгольського мистецтва.

Вишуканим смаком декоративного оформлення відрізняється й Бучацьке Євангеліє XII–XIII ст., прикрашене плетінчастими й рослинно-геометричними ініціалами. Його дослідник В.І.Свенціцька вважає, що художнє оформлення цього твору типове для східнослов'янських рукописів і відносить його до періоду другої половини XII–початку XIII ст. Все оформлення, головним чином, зводиться до художнього вирішення ініціалів – заголовних літер для кожного євангельського тексту. На 160 сторінках вміщено 210 таких заголовних літер. Можливо, вважає В.Свенціцька, на втрачених аркушах початку Євангелія були окремі мініатюри чи художньо оформлена титульна сторінка. В Бучацькому Євангелії більшість ініціалів оформлено рослинним орнаментом зі скрутенів і плетінки.

В.Свенціцька виділяє два типи ініціалів з мотивами плетіння. Один із них побудований виключно зі стеблевих переплетінь, інший тип ініціалів має поєднання плетінки з рослинними елементами. Незважаючи на це, всі ініціали Бучацького Євангелія мають своє особливе декоративне вирішення. Цікаво відзначити той факт, що в цьому Євангелії зовсім відсутні тератологічні зображення, тільки в шести заголовних літерах знаходимо мотив руки. Колористичне вирішення ініціалів Бучацького Євангелія складається з поєднання охристо-зеленого, темно-зеленого, жовтого та синього тонів. Тло ініціалів заповнене кіновар'ю, у деяких випадках воно зелене, а інколи складається з трьох кольорів. В.І.Свенціцька стверджує, що Бучацьке Євангеліє, завдяки своєму художньому вирішенню й мистецькому оздобленню, є цінною пам'яткою історії та культури Галицько-Волинського князівства домонгольського періоду [7].

До числа галицько-волинських рукописів належить Холмське Євангеліє XIII ст.\* Оформлення цього Євангелія, в яке входять заставки та ініціали, належить до часу його написання, а мініатюри були додані в XVI ст. Автор цих мініатюр та їх орнаментального ренесансного обрамлення – художник Андрійчин.

Особливо оригінальна заставка Євангелія XIII ст., яка творить орнаментальну кольорову композицію з восьми медальйонів. Ініціали намальовано плетінковими буквами.

\* Зберігається в Державній бібліотеці в Москві.



Холмське Євангеліє у своєму оформленні дещо відрізняється від попередніх різноманітністю орнаментів. Крім плетінчастого орнаменту, тут є мотиви рослинного характеру з тератологічними сюжетами. Правда, тератологічні ініціали часто повторюють вже відомі нам схеми з інших галицьких рукописів, що свідчить у свою чергу про їх стилістичну єдність.

Слід відзначити той факт, що вже в XIII ст. в галицько-волинських рукописах дещо менше використовуються тератологічні мотиви.

До галицьких рукописних книг О.С.Попова прилучає також "Поучення" Єфрема Сіріна зі збірки Публічної бібліотеки ім. Салтикова-Щедрина в Санкт-Петербурзі. Вона повідомляє, що до числа художньо невисоких зразків галицько-волинських майстрів належить і єдина мініатюра в "Поученнях" Сіріна, виконана сухо, в похмурому аскетичному стилі XIII ст. [6, с.313]. О.С.Попова відносить рукопис до кінця XIII ст., інші дослідники (А.Й.Соболевський) – до 1492 р. [8].

У згаданому рукописі є тератологічна заставка, яка вказує на її більш раннє походження. Асиметричне плетінчасте зображення з тератологічним сюжетом наближає його до рукописів кінця XIII ст. Щоправда, традиції оформлення давньоруської книги XII-XIII ст. продовжувались і в XIV ст. Тому тератологічні сюжети бачимо і в заставках та ініціалах, зокрема в оздобленні "Пандектів Антіоха" 1307 р. (Львівський національний музей).

Рукопис написаний на 306 аркушах пергаменту ієромонахом Марком у Володимирі-Волинському [9, 2]. Цей рукопис має дві однотипні заставки й велику кількість ініціалів. Оригінально вирішена плетінчаста заставка з тератологічним мотивом. З однієї сторони зображений птах, з другої – грифон.

Тератологічні композиції входять і до оформлення Євангелія XIV ст., що походить зі Спаського Красносільського монастиря в Луцьку. Тут є п'ять тератологічних заставок і 184 тератологічні ініціали. Заставки прямокутної форми, з плетінчастим орнаментом, у мотив якого вплетені чотири тварини. Вони мають яскраве колористичне вирішення (темно-синій, жовтий, червоний і зелений кольори).

До цього кола рукописних книг слід віднести й Галицько-Волинське Євангеліє, яке було придбано в 1966 р. у Е.М.Малкіна в м.Коврові Володимирської області Інститутом російської літератури Академії наук (Пушкінським домом). Про рукописне Євангеліє з Коврова надруковано ряд публікацій, в яких зроблено науковий і лінгвістичний опис цього пам'ятника, визначено його місце серед рукописних книг стародавньої Русі [10]. Рукопис має одну мініатюру на зворотній частині першого

аркуша, де зображено Іоанна Богослова, Прохора та благословляючого Христа в небесній сфері, а також постать архангела Михаїла зліва вгорі.

На більшості заголовних букв Євангелія бачимо вільно розміщені фігури грифонів, пов'язаних з рослинно-орнаментальним мотивом. Ряд ініціалів зі змієподібними драконами оточено рослинною плетінкою.

З цього видно, що ініціали на сторінках Євангелія з Коврова органічно пов'язані з розвитком галицько-волинських тератологічних сюжетів, добре нам відомих з пам'яток галицького мистецтва XII ст.

Безумовно, зразки таких тератологічних зображень з плетінками в ініціалах трапляються і в болгарських рукописних книгах. Ясна річ, загальний художній процес, який проходив на Балканах, не міг не позначитися на оформленні галицьких рукописних книг. Це, як зауважує Д.Степовик, не єдине свідчення болгарсько-українських зв'язків [11]. Існує ряд рукописних книг, художнє оформлення яких близьке до народних мотивів, що були особливо характерні для рукописів кінця XIII-XIV ст. Цей стилістичний напрямок притаманний не тільки галицько-волинським книжкам, а й київським рукописам (заставки Київського Євангелія (1393), написаного дяком Спиридонієм, переписувачем відомого Київського Псалтиря). До галицьких видань такого типу можна віднести Нелабське Євангеліє, на якому зберігся такий напис: "Се євангеліє списає в нелабському граді Михалеві (тепер село Королеве над Тисою Закарпатської області. – М.Ф.), ізбі кралхазької, в літо 6909 (1401) Станіславом граматиком многогрішним о Христі". Особливо оригінально вирішений заголовний аркуш, на якому зображено плетінчасту заставку в стилі оформлення рукописних книг XII-XIII ст. Своєрідні ініціали, які теж виконано плетінчастим візерунком.

Галицькі мініатюри, створені в XV ст., мають певні стилістичні особливості, відмінні від мініатюр XIII-XIV ст. Тоді з'являються рукописи не тільки на пергаменті, але й на папері, який був значно дешевший. В цей період збільшився й попит на книги. Зросла кількість мініатюристів, які працювали в периферійних монастирях. Не володіючи високим рівнем професійної майстерності, вони все-таки внесли в мініатюру живий струмінь народних мотивів

Ці особливості дуже характерні для мініатюр Євангелія з міста Галича (кінець XV ст.) виконаних одним майстром. Талановитість творця мініатюр дає підстави вважати, що це художник, який здійснював

\* Детальний аналіз мініатюри зроблений у статті: В. Пуцко. Этюды об Остомировом Евангелии: I. Византийские и западные элементы иконографии миниатюр // Преслав. – Т. 3. – 1983.



роботи, пов'язані з розписом храмів на галицьких землях. І що в нього через призму фрескового монументального живопису відбився свій особливий підхід до творення мініатюр. Він не дотримується усталених канонів оформлення книги. Його архітектурні й пейзажні мотиви часом набувають несподіваних, властивих тільки його манері, форм. Мініатюри завжди яскраво вирішені в колориті композиції, несуть великий емоційний заряд.



Бесіди. Мініатюра з "Тлумачення слова св. Георгія". Середина XIII ст.

Важко знайти аналог галицькому майстрові, який у своєму творінні був неповторним. Особливо оригінально вирішена мініатюра євангеліста Луки, сидячого на ослоні з розкритим пергаментом на колінах, в якому він виводить букви. Позаду нього – брама з двома вежами. Оригінально в стилізованій формі зображені гори з отвором у центрі, які, мабуть, вказують на печери. Своєрідний колорит цієї мініатюри створюють синій, червоний, охристо-жовтий, зелений і чорний кольори. У такому стильовому вирішенні подані й інші три зображення євангелістів.\* Цікаво відзначити, що такого типу мініатюри в стилі галицького іконопису бачимо й в рукописі з Державної публічної бібліотеки в Санкт-Петербурзі. Там зберігаються подібні до галицьких мініатюри, лише дещо простіші за формою. Рукопис, безумовно, походить з галицьких земель і датується XV ст.

Про галицько-волинські рукописні Євангелія є згадка в Іпатіївському літописі 1289 р., де йдеться про те, що князь Володимир Васильович пожертвував перемишльській катедрі "Євангеліє-апракос", мальоване

\* Євангеліє зберігається у Львівському національному музеї.

золотом і перлами. До любомильської церкви він же передав Євангеліє, яке все окував золотом і дорогим камінням та діамантами, а друге Євангеліє-апракос покрите олов'їтом, на ньому – святі мученики Гліб і Борис.

Після татаро-монгольського періоду другої половини XIII–XIV ст. на галицьких землях почався якісно новий етап розвитку мистецтва, який особливо проявився в оформленні рукописної книги. Тісні контакти Галицько-Волинської Русі із західними країнами – Чехією, Угорщиною, Польщею, Німеччиною, Австрією – позитивно позначилися на розвитку галицького мистецтва як з боку технічного, так і з боку стильових пошуків.

1. Кондаков Н.П. Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. – СПб., 1906.
2. Запаско Я.П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги. – К.: Вид-во Академії наук України, 1960. – С. 36.
3. Пастернак Я. Старий Галич. – Краків–Львів, 1944.
4. Логвин Г.Н. З глибин. – К.: Дніпро, 1974.
5. Історія українського мистецтва. – Т.І. – К.: Мистецтво, 1966. – С. 357.
6. Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. – М.: Наука, 1972. – С. 283-315.
7. Свенцицкая В.И. Художественное оформление Бучачского Евангелия // Древнерусское искусство. – М.: Наука, 1983. – С. 113-120.
8. Соболевский А.И. Очерки из истории русского языка. – Ч.І. – К., 1884. – С. 50-58.
9. Гранстрем Е. Описание русских и славянских пергаменных рукописей. Рукописи русские, болгарские, молдаво-валахийские, сербские. – Л., 1953.
10. Жуковская Л.П. Пергаментная рукопись XIV в. из собрания Пушкинского дома (Новое приобретение) // Литературные связи древних славян. – Л., 1968.
11. Степовик Д.В. Українсько-болгарські мистецькі зв'язки. – К.: Мистецтво, 1975. – С. 43-55.

Mychailo Fihol  
MINIATURES IN HALYCHIAN MANUSCRIPT BOOKS  
OF THE 12 TH – 15 TH CENTURIES

This article focuses on the development of manuscript miniature illumination in Halychyna. The miniatures used for illustrating parchment manuscript books became popular in the 12th century. This form of art together with architecture played an important role in the culture of Halychyna which in turn was one of the major hubs of Old Rus culture.

Later periods (second half of the 13th – 14th centuries) saw a new phase of the development of miniature illumination. New trends in manuscript illumination were especially characteristic of the Southern Rus artistic tradition. One of the factors contributing to the development of this art-form was the existence of close relationships between Halych-Volynian Rus and such European countries as Czechia, Hungary, Poland, Germany, and Austria.

A limited number of manuscript illuminations that have survived expose us to the trends dominating the Old Rus art of the period.

**Б.П.Томенчук**  
**АРХЕОЛОГІЯ ДЕРЕВ'ЯНИХ ХРАМІВ ГАЛИЦЬКОГО**  
**КНЯЗІВСТВА**

У Галицькій землі протягом багатьох століть традиційно діяли особливі умови “контактної зони” центральної Європи. Тут перехрещуються впливи Заходу (Велика Моравія, Чехія, Польща), Півдня (Велика Болгарія, Угорщина) і Сходу. Не обминали ці землі й впливи Візантії та Риму. Але найбільш традиційними були зв'язки з північним східно-слов'янським світом, які згодом (X-XI ст.) оформились на державному рівні у складі Київської Русі. Все це не могло не позначитися на історії та культурі Галицького князівства.

У XII ст. – першій половині XIII ст. тут склалась самостійна і дуже своєрідна галицька архітектурна школа [1], у формуванні й розвитку якої вирішальне значення мали міжцерковні (латинсько-православні) зв'язки, які, у свою чергу, відповідали складним державотворчим процесам на цих землях. Так, проводячи незалежну від київських князів політику організації Галицького князівства (XI – XII ст. при Ростиславичах) і утвердження Галицько-Волинської держави (XII-XIV ст. при Романовичах), а з іншого боку, звертаючись за допомогою до католицького Заходу й Півдня, з якими існували політичні, економічні, культурні та патронімічні зв'язки, галицькі князі створювали передумови своєрідного унійного розвитку Галицької Православної церкви. Цей процес відбився також у галицькій культовій архітектурі XII-XIII ст., де поєдналися русько-візантійські й романсько-латинські архітектурно-художні традиції. Ці висновки зроблені дослідниками стосовно двадцяти пам'яток Галицької кам'яної архітектури [2]. Відсутність археологічних даних про пам'ятки дерев'яної галицької архітектури не дозволяла доказово перевірити їх існування. До 60-х років XX ст. на території всієї Давньої Русі не було досліджено жодної дерев'яної давньоруської церкви. І тільки нещодавно виявлено й досліджено близько десяти дерев'яних храмів на території Галицької землі (чотири з них – автором) [3]. У даній роботі, ми вперше в українській історіографії подаємо загальну характеристику всіх нині відомих дерев'яних храмів Галицького князівства. Джерельна база цього типу пам'яток утворилася й буде доповнюватись виключно за рахунок археологічних студій.

У 1960 р. вперше в Галичині чернівецьким археологом Борисом Тимощуком було виявлено залишки дерев'яної церкви XII-XIII ст. у с.Вікно Заставнівського району Чернівецької області (селище Мартинівка) [3].

За даними автора розкопок, видно, що це була двозрубна будівля з трапецієвидною апсидною (вівтарною) частиною. Основний зруб – 6х6 м, довжина апсиди 1,5 м, а загальна довжина церкви становила 7,5 м. Під час розкопок простежено окремі великі камені, на яких стояли нижні вінці центрального зрубу. В апсидній частині виявлено суцільні кам'яні фундаменти. На особливу увагу заслуговують знайдені тут керамічні плитки від мозаїчної підлоги чотирикутної (14х13 см) та трикутної (12 х 12 х 12 см) форми та фрагменти штукатурки, вкритої фресками. Всередині храму виявлено підплитове поховання та кам'яну гробницю-костницю з двома захороненнями. Костниця розміром 0,6 х 0,5 х 0,6 х 0,5 м і висотою 0,4 м. Навколо церкви розміщене й невелике кладовище, а увесь цей культовий комплекс знаходився на невисокому пагорбі, в центральній частині поселення сільського типу, датованого серединою XII – серединою XIII ст.

У 1977-1978 р. ленінградським археологом Олегом Іоаннісяном, львівськими науковцями І.Свешніковим та І.Могитичем у с.Звенигороді на Білці (літописний Звенигород), було відкрито залишки ще одного дерев'яного храму [4]. Це була прямокутна (6,95 х 7 м) будівля з прямокутною (3,25 х 5,55 м) апсидою без фундаментів. Від мозаїчної підлоги (на жовтій глиняній підоснові) залишилися в окремих фрагментах такий набір керамічних плиток: трикутні (10 х 12 х 12 см) й прямокутні (11,5 х 14,5 см). Окремі трикутні плитки були орнаментовані “плетінкою”. Крім них, виявлено одиничні екземпляри фігурних і стріловидних плиток, які утворювали в мозаїчному наборі окремі орнаментальні пояси і омфалії. Плитки полив'яні, трьох кольорів (жовті, коричневі, зелені). Під підлогою, вздовж стін, знаходились і окремі захоронення. Навколо церкви засвідчено наявність невеликого кладовища. А в цілому, церква була розташована на посаді стольного міста Звенигорода.

У 1981-1982 р. в с. Олешків Снятинського р-ну Івано-Франківської області, на давньоруському городищі Замчище, автором відкрито зовсім невідомий не тільки в давньоруській, але й в середньовічній європейській архітектурі тип дерев'яної ротонди [5]. Це була велика будівля, яка складалась із основної частини – розімкнутого дванадцятигранника й триапсидного прирубу зі сходу. Кам'яні фундаменти основної частини храму мали висоту 80 см і ширину 55-100 см. Фундаменти апсид заввишки 40 см і завширшки 35-40 см. Кладку виконано без розчину, шляхом закидання камінням фундаментного рову, опущеного в похований чорнозем та на 30-40 см заглибленого в материк. Всередині споруди виявлено 10 кам'яних основ (в ямах) від дерев'яної колони, яка служила

опорою для верхньої надбудови. Діаметр підкупольного кола (в середині колони) становив 8,3 м. Відстань між стовпами-колонами по периметру становила 1,4 – 2,9 м, по діагоналі 7,3 – 8,3 м. Усі діагоналі перетинаються в одному центрі, який і є центром всієї будівлі. Побудована в центричному плані, ротонда мала значні розміри: довжина 19,45 м і ширина 18,5 м. Діаметр розбивочного кола становив 18,5 м, що дорівнює 40 діаметрам (по 46,24 см). Азимут будівлі – 60°.

Усю площу підлоги ротонди, крім апсидної частини, було викладено трикутними керамічними плитками двох типів: великі (11,5 x 20 x 20 см) й малі (9,5 x 11,5 x 11,5 см). Великі плитки в мозаїчному наборі були розміщені в зовнішній площині підлоги, малі – в середній. В цілому, вони склали по колу рядну систему з таким модульним чергуванням: жовті-зелені-жовті-коричневі-жовті-зелені і т. д. Це відповідало й центричному характеру будівлі. В підкупольній центральній частині храму-ротонди з фігурних керамічних плиток було викладено складну мозаїчну сюжетну композицію у вигляді великих і малих орнаментальних кіл-омфалій. Великі кола набрано із плиток чотирьох основних типів: у вигляді ступінчастої піраміди (жовтий і зелений), зигзагоподібний (жовтий), складний лекальний в поєднанні із колами (жовтий і зелений), стрічковий (жовтий).

Загальна ширина орнаментального поясу кола становить 52 см, а внутрішній діаметр цього кола дорівнює 96 см. В середині великих орнаментальних кіл знаходились великі мозаїчні зображення, зокрема орла в геральдичній позі, голуба, грифона. Тло коричневе, а саме зображення – жовтого кольору. Малі орнаментальні кола утворені з плиток двох типів: стріловидні (жовті), полум'яновидні (жовті й зелені). Ширина цього поясу становить 11 см, а внутрішній діаметр – 62 см. В середині малих кіл вміщено, очевидно, зображення серафимів.

На жаль, із цілого мозаїчного набору знайдено лише окремі фрагменти: частини крил, тулуба, голови, хвоста тощо. Реконструйована нами композиція складалась, можливо, із чотирьох великих орнаментальних кіл, чотирьох малих та одного малого центрального. Останнє мало орнаментальний пояс, набраний із плиток двох типів: трикутні (зелені) й ромбовидні (жовті). Зображення в цьому середньому колі не збереглося. Із окремих деталей видно, що всі зображення виконано з особливою ретельністю: рельєфні деталі оперення крил, тулуба, хвоста, лап тощо. Фігури виглядають дуже монументальними, як своєрідні іконні образи, що підсилюється їхніми великими розмірами.

\* Реконструкція омфалій виконана спільно з художниками-реставраторами М. Канюсом і М. Павлюком.

Усі зображення об'єднані однією темою і композиційно відповідають храму-ротонді. Масштаб усіх мозаїчних зображень пропорційний масштабу всієї просторової системи храму, що утворює тим самим єдину архітектурно-художню композицію. Це друга з відомих сюжетних мозаїк серед усіх давньоруських храмових підлог, а за технікою виконання в кераміці – унікальна для всього давньоруського мистецтва.

Храм служив і усипальницею. Під підлогою виявлено 23 підплатові поховання (дитячі, чоловічі, жіночі), які розташовувались окремими групами вздовж стін храму. Ще 110 поховань досліджено нами навколо ротонди. Серед них значна кількість – підплиткових. Цікавою особливістю багатьох із них була наявність під головою і в ногах небіжчиків керамічних плиток, або плоских камінців. В цілому, беручи до уваги увесь архітектурно-археологічний комплекс "круглого" городища (116 x 104 м) із храмом-ротондою посередині та з сусіднім (500 м на схід) городищем і посадом, городище Замчище, очевидно, було укріпленим міським монастирем. Ленінградський вчений О. Іоаннісян навіть вбачає в ньому власність візантійського царевича Андроніка Комнина, який перебував на галицьких землях в 1164 р.

У 1984-1985 р. нами було досліджено велику дерев'яну замкову церкву, розташовану на городищі-дитинці літописного (1229 р.) міста Василюва на Дністрі [6]. Як показали охоронні археологічні розкопки, церква входила до системи зрубних оборонних стін, які стояли вздовж берега Дністра, і була майже повністю знищена кар'єром та окопами під час першої світової війни. Беручи до уваги поширення й концентрацію керамічних плиток від підлоги та наявність захоронень, які утворювали в плані чітку самостійну групу, вдалося реконструювати форму церкви. Це була велика (9,5 x 13 м) зрубна будівля без фундаментів, яка своєю трапецієвидною (апсидною) частиною (4 м) входила до системи оборонних зрубних стін.

Мозаїчна підлога цієї замкової церкви була викладена керамічними чотирикутними плитками двох типів. До першого належать прості чотирикутні плитки розміром 12 x 12 см та 14 x 14 см. Всього знайдено понад 200 їх уламків. До другого типу належать плитки розміром 12 x 12 см із зображеннями грифона (23 фрагмента), орла в геральдичній позі (14 фрагментів), та оленя (4 фрагмента). Останні (оленя) виконані в народній декоративній манері. Плитки із зображеннями орла й грифона ідентичні знайденим у галицьких церквах: Успенському соборі та церкві-квадрифолію в урочищі Полігон. Колір поливи жовтий, коричневий і зелений. Крім плиток, на території церкви виявлено багато залізних цвяхів та

фрагменти хороса (панікадила). Під підлогою храму знайдено 7 поховань, які були розміщені вздовж його стін. Ще 17 досліджено на території кладовища, яке займало всю південно-східну частину дитинця літописного міста Василева.

У 1986-1990 р. львівський архітектор-археолог Юрій Лукомський дослідив на посаді княжого Галича (урочище Царинка) залишки великої дерев'яної церкви [7]. Автор розкопок стверджує, що план храму мав форму рівнораменного хреста, видовженого зі сходу трьома апсидами. Таким чином, він подібний за своєю композицією до плану церкви св. Миколая у Львові (середина XIII ст.), але у своїй внутрішній частині мав ще два окремі стовпи. Загальні розміри будівлі становлять 14,6 x 18,9 м. Фундаменти викладені в ровах річковим камінням на глиняному розчині. Їх ширина – 0,9–1,0 м, а глибина – 0,7–0,8 м. Підлога вимощена тесаними вапняковими плитами (45 x 40 см). В окремих місцях вона доповнювалась мозаїчним набором з керамічних плиток (12 x 12 см). Деякі з них мали на лицевій стороні зображення птаха-сирени або були вкриті рослинним орнаментом. Стіни церкви були дерев'яними, зрубно-каркасної конструкції.

У церкві знайдено три вапнякові саркофаги, у двох з яких знаходились поховання. Навколо церкви-усипальниці розміщувалось і невелике кладовище (багато-шарове). Автор розкопок вважає даний храм літописною церквою св.Івана. В XIII ст. на цьому місці споруджується велика кам'яна церква, фундаменти якої повністю охопили рештки дерев'яної. Вона входила до комплексу міського монастиря, який проіснував тут ще декілька століть.

У 1987-1990 р. нами проводились охоронні розкопки дерев'яної церкви та кладовища на території укріпленого ремісничого посаду давньоруського літописного міста Биковен на Дністрі [8] с. Буківна Глумацького району Івано-Франківської області. Культова будівля займала домінуюче, підвищене місце на майданчику городища, навпроти воріт. Основу храму становила суцільна кам'яна вимостка товщиною до 30 см. Складна форма площини цієї вимостки дозволяє припустити, що будівля була тризрубною: трапецевидна апсидна частина (2,5 x 5; 2 x 2,5 x 4,8 м), прямокутний притвор (3,2 x 3,8 м) і центральна (шестикутник зі сторони 3,8 x 3,8 x 7,3 x 4,8 x 7,3 x 3,8 м). Загальна довжина будівлі становила 13,7 м. У центральній частині виявлено стовпову яму від колони. Азимут будівлі – 90°. Під час досліджень знайдено багато залізних цвяхів та керамічних плиток від мозаїчної підлоги. Плитки трикутні (9,5 x 11,5 см), чотирикутні та ромбовидні.

Крім того, трапляються окремі плитки з орнаментом на лицевій стороні (плетінка). На північ від апсиди храму розміщувалось одночасне йому кладовище. Всього нами розкопано 72 поховання. Вони мають чітку рядну й групову систему планування.

У 1987-1990 рр. Ю.Лукомський розкопав на посаді княжого Галича (урочище Церквиська) залишки невеликої дерев'яної церкви XII ст. Церква зрубної конструкції. Вона складалась із двох майже квадратних клітей більшої назви та меншої апсиди. Навколо церкви розміщувалось і невелике кладовище. Будівля згоріла десь у другій половині XII ст., і на її місці було побудовано нову кам'яну невелику (22,7 x 11 м) однонаву церкву (XIII ст.). Вона проіснувала до початку XV ст.[9].

У 1988-1989 р. автором проводились охоронні розкопки невеликої дерев'яної церкви в с. Пітрич на Дністрі, в ближніх околицях княжого Галича [10]. Тут, на території укріпленого монастиря, на невеликому природному підвищенні й було досліджено залишки церкви, сильно знищеної пізно-середньовічними будівлями та оранкою. Фундаменти церкви складені з білої вапнякової плитки (опоки) в один, два шари. Найкраще збереглися фундаменти північних стін. Фундаменти південної та східної стін, розташовані по краю природного пагорба, зазнали сильної деформації-сповзання. Сліди фундаментів західної стіни зафіксовано лише на рівні передматерика у вигляді тонкого прошарку розмитой опоки. Наявність поховань біля стін церкви дає змогу уточнити планування самої будівлі.

Це була невелика дерев'яна однозрубна будівля, без апсиди, типу каплиці-усипальниці. Цікавою особливістю є те, що північна стіна мала залом, який сприймається як своєрідний апсидний приділ. У центральній частині храму виявлено три стовпові ямки (діаметр 27; 30; 47 см, глибина 35 см), які утворювали єдину компактну групу. Це залишки від трьох колон, які пов'язані з конструкційною особливістю будівлі і є центром двох розбивочних діагоналей храму. Загальні розміри церкви: ширина 4,8 м і довжина 6,2 м Азимут – 90°.

Під час досліджень каплички виявлено багато залізних цвяхів, бронзовий підсвічник-примикарій (західноєвропейський імпорт) та фрагмент хороса. Крім того, знайдено понад 600 фрагментів керамічних плиток від мозаїчної підлоги. Найбільша група – це трикутні плитки розміром 13 x 18, 5 x 19 см. Є ще й фігурні, які утворювали в наборі орнаментальні пояси. Модуль складався з трьох плиток – двох сегментів та фігурної серцевини, які утворювали квадрат (17,5 x 6 см), колір серцевини – зелений, а сегменти покриті жовтою поливою. До третьої

групи належать унікальні складнофігурні плитки із залишками рельєфного малюнка. Усі вони свідчать про наявність тут мозаїчної підлоги, викладеної різнокольоровими трикутними плитками, та орнаментального поясу і омфалія із зображенням всередині. Під підлогою церкви-каплиці знайдено 10 поховань (чоловічих) у глибоких ямах. Ще 66 поховань досліджено біля церкви. В пізньосередньовічний період був монастир св. Василя, у новітній час – панський маєток.

У 1989-1990 рр. лєнінградський археолог Олег Іоаннісян та львів'янин Юрій Лукомський досліджували залишки невеликої ротондальної будівлі біля замку княжого Галича в урочищі Воскресенське [11]. Її розкопки проводились ще Л.Лаврецьким (1884) та Я.Пастернаком (1941). За даними Ю.Лукомського, фундаменти церкви склалися із плит мергеля або опоки й річкового каміння. В більшості вони зараз втрачені, а місцями розорані до ширини 2 м. Споруда являла собою зрубну двох – або трьохярусну дерев'яну церкву-каплицю, план якої був восьмигранним, з розбивочним колом діаметром 9 м. Підлога викладена трикутними керамічними плитками. Під підлогою, під стінами, знаходились окремі поховання. Навколо ротонди виявлено сліди великого багат шарового (до 3 шарів) кладовища (розкопки О.Іоаннісяна в 1989 р. та Б.Томенчука в 1994 р.). Даний комплекс належав до невеликого міського монастиря, який проіснував тут до XIV ст.

Крім пам'яток дерев'яної культової архітектури, в останні роки нами було виявлено й досліджено три великі дерев'яні будівлі світського призначення [12]. Всі вони за своїми архітектурно-будівельними особливостями ідентичні культовим, що дозволяє говорити про їх однакові архітектурні традиції. Лише відсутність біля них кладовищ, керамічних плиток від мозаїчної підлоги та наявність речей побутового призначення виділяє їх в окрему групу.

У 1983 р. в центральній частині городища, в с. Любківці-Олешків, нами досліджено велику будівлю, основу якої складала суцільна кам'яна вимостка. Будівля складалась із двох частин: з півдня – дев'ятикутний зруб шириною 6,4 м і довжиною 9,2 м. До нього з півночі примикав чотирикутний зруб 5,6 x 4,8 м. Із заходу між ними простежено вхід. Даний комплекс, згідно з топографією та відповідними знахідками можна віднести до палацової будівлі XII – XIII ст.

У 1991 р. на території городища в с. Шевченкове, на схід від церкви св. Пантелеймона, на невисокому узвишші, виявлено залишки ще однієї будівлі. Це ротондальна багатокутна зрубна споруда, діаметр розбивочного кола якої становив приблизно 12 м. Фундаменти викладені

камінням-галькою на ширину 1-1,5 м, товщиною 30-40 см. Фундаменти сильно зруйновані, особливо в північно-західній частині. Будівля, можливо, належала до комплексу існуючого тут в XIV ст. осідка Галицького латинського архієпископа.

У 1992-1993 рр. нами (Б.Томенчук, В.Баран) на схід від церкви, яка розміщена на подолі княжого Галича (урочище Четверки-Церквиська), було виявлено фундаменти великої дерев'яної будівлі. Це був семигранний зруб (5 x 7 x 8 x 7 x 5 x 8 x 8 м), розділений двома внутрішніми стінами на чотири приміщення. Загальна довжина споруди становила 16,5 м, а ширина – 13,5 м. Фундаменти викладені камінням-галькою, сильно зруйновані. Будівля мала житлове призначення й належала разом із церквою до одного комплексу (плебанія).

Таким чином, виявлення донедавна зовсім незнаних пам'яток дерев'яної галицької культової архітектури на всіх основних типах стародавніх поселень (місто, замок, монастир, село), дає змогу вперше конкретно говорити про значне поширення на Галицькій землі дерев'яних церков найрізноманітніших типів і форм. На цьому етапі досліджень можна поставити питання й про те, що у формуванні дерев'яної культової архітектури Галицького князівства використовувались окремі типи і форми візантійської (православної) або романської (латинської) архітектури, про впливи кам'яної культової архітектури, а також впливи давніх місцевих народних архітектурно-будівельних традицій. Кожна з нововідкритих церков вимагає тепер, після їх археологічного вивчення, спеціального комплексного архітектурно-будівельного, художньо-мистецького та церковно-функціонального дослідження.

1. Раппопорт П.А. Архитектура Древней Руси и археология // Краткие сообщения Ин-та археологии. - 1982. - Вып. 172. - С.8; Раппопорт П.А. Зодчество древней Руси. - Л.: Наука, 1986. - С.93. Иоаннисян О. Галицкое зодчество XII - первой половины XIII в.: Автореф. дис. канд. ист. наук. - Л., 1982; Ю.Лукомський Архітектурна спадщина давнього Галича. - Галич, 1991.

2. Раппопорт П.А. Русская архитектура в X - XIII в. в. // Археология СССР: Свод археологич. источн. 1982. - Вып. Е I - 47. - С.108-113.

3. Тимошук Б. Давньоруська Буковина. - К: Наук. думка, 1982. - С. 140-141.

4. Иоаннисян О.М. и др. Церковь Параскевы в Звенигороде на Белке - памятник деревянного зодчества домонгольской Руси // Памятники культуры, новые открытия. - Л.: Наука, 1983. - С.494-507.

5. Томенчук Б.П. Дослідження дерев'яної ротонди на давньоруському городищі в Олешкові на Пруті // Записки НТШ. - Т. ССХХV. - С.87-96; Томенчук Б. Дослідження дерев'яного храму-ротонди на давньоруському городищі в Олешкові на Пруті // Наук. записки Івано-Франківського музею. - Вип I - С.9-29.

6. Томенчук Б. Охоронні дослідження дерев'яних храмів Галицької землі. – К. Вид-во Нац. музею історії України 1992. – С.94; Томенчук Б. Василів // Мистецтво України. Енциклопедія. Т.1. К: Мистецтво, 1995. – С.287.

7. Лукомський Ю. Архітектурна спадщина давнього Галича... – С.12-16.

8. Томенчук Б. Охоронні дослідження давньоруських дерев'яних храмів Галицької землі // Тези респ. наук. - практич. семінару. – Вінниця, 1990. – С.80-82.

9. Лукомський Ю. Монументальна архітектура давнього Галича: нові відкриття // Галицько-Волинська держава: Тези міжнар. наук. конф. – Львів, 1993. – С.65.

10. Томенчук Б. Некрополі княжого Галича // Тези міжнар. наук. конф. – Львів, 1993. – С.52.

11. Лукомський Ю. Архітектурна спадщина давнього Галича. – Галич, 1991. – С.32-34.

12. Томенчук Б. Звіти про археологічні розкопки. – 1983. – №100; 1991; 1992 – 1993 рр. // Архів Інституту Археології НАН України.

Bogdan Tomenchuk

#### ARCHEOLOGICAL EXPLORATION OF THE WOODEN TEMPLES BUILT ON THE TERRITORY OF THE HALYCHIAN PRINCIPALITY

This article provides the description of all known wooden temples build on the territory of the Halych-Volynian principality in the 12 th – 13 th centuries. Special attention is given to the temples inspected by the author personally. These are the rotunda the village of Oleshkiv, two churches situated on the site of chronicled towns of Vasylov and Bykoven, and chapel in the village of Petriv. Besides, the paper describes several wooden secular buildings

**І.В.Фічора**

#### ВПЛИВ ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОГО МИСТЕЦТВА НА КУЛЬТУРУ ЗАКАРПАТТЯ.

Українці заселили Закарпаття у VI столітті. На долю закарпатських українців випали важкі випробовування. Але протягом майже 10 століть були силоміць відірвані від своїх братів.

Проте, незважаючи на тяжке й тривале іноземне поневолення, завжди знаходили енергію для розвитку своїх духовних сил.

Своєрідність культури й мистецтва Закарпаття полягає в тому, що вони, такі ж давні, як і в Київській Русі, зберігаючи свою самобутність, розвивались у взаємозв'язках з культурою і мистецтвом галичан і всієї України. Саме в ті далекі часи тут виникла писемність, з'явилися чудові пам'ятки мистецтва – дерев'яна, а згодом кам'яна архітектура, живопис, розвивалася народна словесна творчість.

Наприклад в народі ходить легенда про Анастасію Ярославну ніби вона спить у підземеллі, під замком у Хусті. “Сюди можна, – кажуть селяни, – зайти від Росвігова підземним хідником, а пак у пивниці під городом. В одній скалі 12 кадей, повних золота та срібла. В другій пивниці є залізна домовина, а в ній друга з жовтої міді, а в тій третя з чистого золота. В ній спить руська царівна (Ярославна). Вона спить, а на Святий Вечір і на Купала будиться та сокотить того золота. В неї на грудях одна грушка. Царівна деколи попахає грушку, а пак засне до другого Свят-вечора”[1].

В Богоревіці на Закарпатті знайдено срібний дзвін часів Ярослава Мудрого з руським написом 1034 р. Під час якогось нападу закопано цей дзвін у мочарі, а він вийшов з-під землі 1917 р. “Кінь ударив копитом, а дзвін вийшов тогди з землі. Він бив двоякої фарби. Коли дуже файно на дворі било, тоді він бив жовтий. А коли било хмарно на дворі, то він бив синій і смутний. Він бив із срібла – його взяли на війну”, – сповідає народ.

Наведені легенди записані учнями Берегівської гімназії, видав їх Корнило Заклинський. Василь Пачовський, автор книги “Срібна Земля” написав драму про сплячу царівну “Замок заклятої царівни” як лібретто до опери. Написав він також популярну на Закарпатті поему “Срібний дзвін”, де так змальовує дивовижну знахідку:

“ Ой дзвін дзвонить, місяць сходить.

Срібна Русь у світлі грає;

Де ударить його голос,

З-під землі Русь викликає.

Ой дзвін дзвонить, робить чуда,  
Глухі чують, сліпі бачуть,  
Німі стануть говорити –  
А відступники заплачуть...  
Звідки ж в нього така сила?  
Звідайтесь в Богоревиці –  
Тут дзвонив він сімсот років  
Під землею у темниці” [1].

У 1280 р. галицько-волинський князь Лев I Данилович взяв Закарпатську Русь під владу Галицько-Волинської держави. З 1299 р. м. Берегово має український герб галицького Льва, про що свідчить грамота Гриця, берегівського надзупана, що називав себе “урядником Льва, князя руського”. Отже Закарпатська Русь 40 років належала до Галицько-Волинської держави (1280-1320 рр.), що відбилося на розвитку культури й мистецтва краю [1, 2].

До найважливіших закарпатських писаних пам'яток XII-XVI століть належать Мукачівські та Імстичівські уривки з Євангелій. Досить цікаве Королівське Євангеліє 1401р. (с. Королеве в Закарпатті). Воно ще називається “Нелабське”. У передмові відзначено: “Се Євангеліє списався в Нелабському граді Михалеві над Тисою (Закарпатська область. – *І.Ф.*) в ізбі Карлхазької в літо 6909 (1401р.) Станіславом Граматиком многогрішним у Христі”. Кольорові заставки Євангелія у формі плетінки й рослинних мотивів виконані в стилі оформлення галицьких рукописних книг XII-XIII ст. [2].

Викликає інтерес дослідників і пам'ятка XV ст. – Мукачівський Псалтир. В ньому є мініатюри, на яких зображені Христос, Давид, Іоанн, Логофет. Заставки в Псалтирі плетінчасті, з рослиннимивідростками й китицями. Знаходився Псалтир в Мукачівському монастирі, а тепер – в Мукачівському краєзнавчому музеї.

Цікавою знахідкою вважаємо молитовник і Ужгородський півустав (друга половина XIV ст.), в якому є дрібні кіноварні ініціали – заголовні стовпчикоподібні букви [2,4].

На Закарпатті були також відомі дофедоровські видання кирилівського друку Ф.Скорини та гвенеціанські першодруки. Великої популярності набула тут славнозвісна Острозька Біблія 1581 р., яку надрукував І.Федоров. Один із перших записів української народної пісні “Штефан-воевода” був зроблений на Закарпатті і вміщений у “Чеській грамотиці” Яна Благодслава, написаній у 1571 р. [1,2].

Отже культура Закарпаття до XV ст. складала органічну частину всієї давньоруської культури, а згодом – української.

Однак самобутність культури й мистецтва Закарпаття в умовах масової мадяризації, онімечення багатонаціонального населення краю неможливо було зберегти без тісних взаємозв'язків із культурою братів-галичан, з культурою всього українського народу.

1. Пачовський В. Срібна Земля. – Львів: Вид-во НТШ, 1991. – 230 с.
2. История Подкарпатской Руси для народа. – Сост. о.Ириной Мих. Кондратович. – Ужгород, 1924. – 113 с.
3. Стерчо П. Карпато-Українська держава. – Львів, 1994. – 288 с.
4. Сова П. Прошлое Ужгорода. – Ужгород: Шк. помощь, 1937. – 312 с.

Ivan Fichora

#### THE INFLUENCE OF HALYCHIAN AND VOLYNIAN ART ON TRANSCARPATHIA'S CULTURE

Before the 15 th century Transcarpathian culture developed in the framework of Old Rus culture. Later it become an integral part of all-Ukrainian culture. Despite the intense hungarization and germanization efforts pursued by the occupant countries the indigenous population managed to retain its distinctive culture. This fact can be accounted for by the ties maintained by the Transcarpathian Ukrainians with Hutsul Ukrainians as well as by the supportive background provided by the entire Ukrainian nation.



Л.В.Хом'як

КАМ'ЯНІ РЕЛЬЄФИ КАРАЇМСЬКОГО  
КЛАДОВИЩА В С. ЗАЛУКВА.

Караїмська громада в Галичі доволі часто привертала увагу дослідників. У 20-30-х роках ХХ століття з'явилося чимало публікацій, присвячених питанням походження караїмів, їхньої релігії та мови, громадського устрою, стосунків із владою тощо. Однак поза увагою авторів, за винятком вельми небагатьох [1, 2], залишилося караїмське кладовище в с. Залуква, поблизу Галича. Причину слід шукати, можливо, у віддаленості його від міста, занедбаності й напівзруйнованості після першої світової війни, а ще, мабуть у певній упередженості щодо його схожості з єврейськими похованнями. І все ж цвинтар у Залукві під традиційною місцевою назвою “Гробиска” існує понині, як і некрополь біля фортеці Джуфт-Кале в Криму, ще одне із двох вцілілих на Україні караїмських кладовищ.

Обстеження надмогильних плит зерета (караїмська назва місця поховань) виявляє їх неабияку пластичну насиченість. Скульптурний декор на поверхні стел, який, до речі, жодного разу не повторюється, приховує в собі прадавні стосунки України зі Сходом. Більш того, рельєфи окремих надгробків доводять факт збереження в містечковому ремісничому середовищі ХІХ ст. прикметних рис мистецтва Стародавньої Русі, підтверджуючи думку про накопичувальну здатність народної пам'яті, її відтворювальну спроможність. Дана стаття є спробою саме в такому аспекті розглянути пам'ятки-групу вертикальних стел зі світло-сірого каменю, встановлених у 70-80-х роках минулого століття, орієнтованих, на відміну від єврейських і християнських надгробків, з півночі на південь, з епітафіями древньоєврейською мовою (культува мова у караїмів) і з рельєфним декором на північному їх боці.

Та перш ніж зосередитись на них, варто зробити кілька зауваг щодо суперечливого питання про встановлення на могилах караїмів кам'яних плит на взірць єврейських мацейвів. Як видно з дат поховань потреба в саме таких замовленнях з'явилася у 1860-80-х рр., коли газзанами галицької караїмської громади провадилася політика асиміляції караїмів з євреями, мотивована, начебто, вимиранням караїмів. Та не секрет, що караїми віддавна неприязно ставилися до євреїв-талмудистів, наполягаючи на автохтонності своєї релігії стосовно іудаїзму. Нині з цим твердженням погоджуються теологи, в тому числі й іудейські [3, с. 42-60].

Своєрідність поховального культу караїмів є предметом окремої

розмови. Варто, однак, навести невеликий приклад – уривок із петиції, представленій караїмами до Великого сейму в кінці ХVІІІ ст. з метою визнання їхньої окремішності від євреїв: “... в Галичі і в Кукізові ґрунти засіваємо і обробляємо, у християн служимо, письма гебрійського тільки до релігії живимо, а між нами тільки турецької мови, окописька (кладовища) окремі закладаємо, в трунах ховаємо, словом, в усьому від жидів відрізняємося” [1, с. 66].

Надгробки, про які піде мова, мають риси, що стилістично об'єднують їх і дають право припускати думку про їх походження з одного ремісничого осередку. Це доволі великі за пропорціями рельєфи у верхній частині надмогильної стели, які не тільки є декоративною оздобою плити, але й, обрамлені вузьким буртиком, створюють враження горизонтальних панно, нерідко займаючи більше третини її поверхні.

Ще одна особливість стел – це варіювання зооморфно-рослинного мотиву при більшому акцентуванні рослин: обабіч розквітлого дерева, вазона чи виноградного пагона в бінарно-геральдичному розташуванні постають леви, олені, птахи. В іудаїзмі вони мають свою символіку, вельми конкретну: так, олень – символ Єрусалима, його роги – знак опроміненості, божественного осяння Мойсея на горі Синай; лев означає царське коліно Ізраїлю, тобто покоління Юди; виноградний куц – символ ізраїльського народу [4]. Та попри це, сама по собі композиційна фігура (звірі в парі охороняють пальмету) – універсальний для багатьох народів символ Дерева Життя або ж Світового Дерева, знак архаїчної структурованості світу [5, с. 178-185].

На згаданих надгробках образом Дерева витіснено ригоризм предметної символіки, традиційної для мацейвів, – тут відсутні зірки Давида, ритуальний семисвічник, корона, скинія тощо. Натомість – життєстверджуюче начало, притаманне слов'янській образності, буйна вегетативна сила, виражена в композиційних переплетіннях, близьких до кам'яного декору володимиро-суздальських храмів, чиє авторство більшість дослідників пов'язує із вихідцями з галицьких земель [6, с. 28]. Побутування ж в мистецтві Стародавньої Русі мотивів східного походження – факт незаперечний. Через Візантію або південностепові народи на руські землі поширювалися культурні віяння з Ірану, Персії, Малої Азії, Єгипту, стаючи важливим компонентом вітчизняних художніх процесів [7, с. 151].

Закладена в рельєфах кам'яних надгробків образність близька до поетики Книги Псалмів. Можна було б слідом за Г. Вагнером, дослідником настінної пластики Дмитріївського собору у Володимирі-на-

Клязьмі, визначити сюжети залуквянських рельєфів як втілення теми “парадізу”, “небесного саду” [8]. В середовищі караїмів минулого століття світ псалмоспівів був знайомий від народження: у сім'ях побутував звичай розвішувати аркуші з текстами псалмів в житлі, де народилася дитина (хлопчик); важливою деталлю відправи в караїмському храмі було виконання пісень Давида священиком і чоловічим хором [1, с. 70-78].

Відомі середньовічні філософсько-схоластичні праці караїмського автора Аарона II під назвами “Сад Едему”, “Дерево життя” [9, с. 15]. Не зайвим було б нагадати, що характерною ознакою тюркських вірувань є поклоніння деревам. Чи не зумовлене замилювання природним мотивом і його вибір в окремих випадках смаком замовника-караїма з його предковичним, ще з хазарських часів, потягом до садівництва та виноградництва?

Рельєфи у Залукві перегукуються з багатьма пам'ятками давньоруського мистецтва, насамперед на рівні сюжетів, що, як уже мовилося, мають східне походження. У зв'язку з цим увагу привертають два надмогильні камені дещо іншої стилістичної групи, з плоскою різьбою, що справляє враження аплікативності. Викарбувані на них зображення викликають цілком конкретні аналогії і зацікавлюють несподіваною ремінісцентністю мистецьких форм давньоруської доби. Одне із зображень має тератологічний характер: в геральдичному протистоянні обабіч плетінки – фігури лево-барсів. Мотив цей добре знайомий з рельєфу капітелі Борисоглібського собору в Чернігові. Сюжет другої стели – грифони серед пальметкових завитків – у цілому повторює композицію галицьких керамічних плиток. Варта уваги ще й інша деталь: півциркульне завершення стел з рельєфом вгорі та їх фланкованість по краях колонками справляють враження невеличких порталів з рельєфними тимпанами – характерна риса архітектури стародавнього Галича [6, с. 25].

Неважко помітити, що у своїй роботі над рельєфами майстер XIX ст. користувався тими ж композиційними засобами, що й каменеріз Давньої Русі. Один із таких засобів – це модифікація S-подібної кривої в фігурах тварин і птахів. У такий спосіб у них повернуті назад голови, підняті передні лапи, одна із задніх ніг витягнута, у птахів відставлене назад крило або опущений хвіст. З метою більшої симетризації композиції вміло здійснюється заповнення порожнин, як правило, над спиною персонажа або перед ним. Це виражається в нависанні над звірятами пальмет, виноградних грон, хвостів, піднятих вгору, розквітлених або зав'язаних у вузол, висунутих язиках тощо [10, с. 137].

Зауважимо також, що рослинний мотив на деяких могильних каменях зберігає древню конфігурацію: кількаярусне симетричне дерево з розгалуженими, попарно розташованими гілками, що закінчуються пагонами-кринами. Слід визначити й характер різьби на стелах. У ній відобразилась технологія обробки каменю на пізніх її етапах. Це невисокий рельєф, у якому форма строго огранюється з країв і сходиться на конус, результатом чого є тонкоресиста, ніби мереживна поверхня. І ще один, характерний для різьби XIX ст. прийом: в округлих формах (пелюстках, листках) камінь виймається на всю їх ширину ложкоподібно й залишається знову ж таки вузький конусоподібний контур. Тонкий графізм такого різьблення подекуди асоціюється з виробами ювелірного мистецтва; до того ж у кожному із зазначених творів “розсіпані” дрібні квіткові розетки з круглою серединкою. Цілком ймовірно, що каменерізна галузь зазнавала впливів таких традиційно єврейських (у той час) видів ремесла, як ювелірна справа або бронзове лиття ритуальних свічників, особливо поширене на західноукраїнських землях [11, с. 38]. До речі, в різьбі решти надгробків є чимало зразків таких свічників різноманітних форм.

Серед ювелірної продукції певний інтерес для дослідників даної теми становлять та звані вотуми (воти) – невеликі срібні пластинки, що разом із короною навішувалися на сувій Тори в храмі. Вотуми нагадують надмогильні стели в мініатюрі: у них форма скрижалів і карбована поверхня із зображенням грифонів, виноградних грон, птахів. Кілька срібних вот, датованих XVII-XVIII ст., знаходились в караїмській кенасі Галича. У 1993 р. їх разом з іншим культовим майном було передано Євпаторійській караїмській громаді.

Можна говорити й про вплив на каменярську справу жіночого гаптарського ремесла. Ця техніка мала особливу популярність у світській і культовій вишивці Галичини. Вміння гаптувати відзначало й караїмських жінок: високе гаптування металевою ниткою, схоже на карбований рельєф, прикрашало коштовні тканини в кенасі-завіси, парохети, накидки. Кілька зразків караїмської гаптованої вишивки експонувалися на археологічно-етнографічній виставці у Львові в 1885 р. [12]. Можливе проведення аналогій між декором вишивок і надмогильних плит, адже на караїмському кладовищі є різьблення з витонченими мотивами вази, букета, квіткового кошика-сюжети, що переважають серед вишивок і могли бути запропоновані замовником як оздоба могильного каменю [13].

При спробах з'ясувати чинники доволі інтригуючого явища – ремінісценції давньоруської пластичної традиції в народному ремеслі

НАДГРОБНІ СТЕЛИ З КАРАЇМСЬКОГО КЛАДОВИЩА У с.  
ЗАЛУКВА. ДРУГА ПОЛОВИНА XIX ст.



НАДГРОБНІ СТЕЛИ З КАРАЇМСЬКОГО КЛАДОВИЩА  
У с. ЗАЛУКВА. ДРУГА ПОЛОВИНА XIX ст.



Галичини кінця XIX–початку XX ст., зокрема в різьбі єврейських та караїмських кам'яних надгробків, – варто піти шляхом попередніх дослідників і розглядати народне мистецтво національних меншин в контексті місцевої художньої культури, серед якої воно зросло. Свого часу відомий мистецтвознавець П. Жолтовський простежував зв'язки української народної творчості на єврейське ремісництво, констатує близькість естетичних уподобань українських та єврейських майстрів у провінційному містечковому середовищі [14, с. 98].

Можна стверджувати, що зазначений вище мотив – розквітле дерево з листям петлеподібної форми, – як і м'яка манера його виконання, спостерігається на плитах єврейських кладовищ Галича й Бурштина, що й відрізняє їх від мацейвів, які збереглися в Бучачі, Калуші, Болахові, Лицці, Старому Самборі. Унікальний різьбярський почерк, очевидно, був притаманний одній із каменярських майстерень в околицях Галича, де виготовлялися надгробні стели на замовлення караїмів та євреїв. Галицьке Опілля в кінці минулого століття було якраз місцем зосередження численних ремісничих робітень з обробки каменю-пісковика, результатом чого є багаті кам'яною пластикою християнські цвинтарі Рогатина, Бурштина, Більшівців, Букачівців, Підгайців, Нараєва.

За свідченням старих каменярів, єврейські мацейви, як правило, різьбили місцеві українські майстри. Саме їм належало виконання декоративного обрамлення та рельєфної композиції в горішній частині плити, не кажучи про видобування й витісування первинного блоку-заготовки. Ремісник-єврей, переважно, карбував напис, хоча траплялося, що й виконання епітафії доручалося місцевому майстру, при наявності аркуша з віддрукованим незнайомим текстом. Відомо також і те, що різьблені надмогильні плити без напису продавались каменярями на ярмарках або більшими партіями постачались через посередника у міські робітні, де на них наносився текст [15, с. 211]. Одна із прикметних рис культурного минулого в Галичині – співпраця в одному колективі ремісників різного етнічного походження; аналогічна ситуація спостерігалась і в новітніх каменярських спілках, що їх організували євреї у першій чверті XX ст., орендуєючи каменоломні у галицьких господарів [17, с. 96].

За таких умов основною для творення нерідко ставало автентичне народне мистецтво, образотворчий фольклорний пласт, який, у дещо трансформованому вигляді, береже в собі ледь не всі давніші художні системи [16, с. 13-14]. У ньому “осіли” химеричні образи Стародавнього

Сходу, романської та давньоруської культур, втративши силу початкового смислу, зате збагатившись декоративно-казковим началом, орнаментикою, яка продовжує жити в народних витворах і в наші дні.

Слід зважити на один істотний момент у народній творчості: несподіване “зринання” древньої образності, що, як уже мовилося, “осіла” у фольклорі, можливе, насамперед, у сфері так званої “третьої культури”, тобто художнього примітиву, підґрунтям якого слугує ремісниче середовище, в нашому випадку – осередки художньої різьби по каменю. У другій половині XIX ст. в Галичині проживали й відповідні замовники-караїми, євреї, вірмени, – котрі у сакральному мистецтві консервативно заховували елементи архаїчної образотворчості. Завдяки їм стало можливим явище “атавістичної аномалії”, тобто повернення у мистецтво предкових, реліктових форм, що беруть свій початок в епосі міфопоетичного мислення [18, с. 204]. Традиційне каменярське ремесло Галичини на пізніх його етапах донесло відгомін древньої семантичної системи в бінарних, центричних та ярусних композиціях, а в українській культурі вкотре підтвердилась присутність феномена “східності”, що поряд з європейською спрямованістю визначає її характер, зумовлений історичною ситуацією порубіжжя.

1. Janusz B. Karaici w Polsce. Biblioteczka Geograficzna “Orbis”. – Sevja III. – T. 11 – Krakow, 1927.
2. Zalaczkowski A. Promien milosci [szkic] // Mysl Karaimska. – 1924. – № 1.
3. Караимская народная энциклопедия. В 3 т. – Т. I. – М., 1995.
4. Костів К. Словник-довідник біблійних осіб, племен і народів. – К.: Україна, 1995.
5. Топоров В. “Світлове дерево”: універсальний образ міфопоетичної свідомості // Всесвіт. – 1977. – № 6. – С. 176-193.
6. Фіголь М. Скульптура, рельєф та білокам'яна декоративна різьба в архітектурі Стародавнього Галича // Укр. мистецтвознавство. Вип. I. – К.: Наук. думка, 1993. – С. 18-29.
7. Жишкович В. Східні джерела в пластиці України-Руси (X-XIII ст.) // Народознавчі зошити. – 1995. – № 3. – С. 151-154.
8. Вагнер Г. Скульптура Владимиро-Суздальської Русі. – М.: Искусство, 1964.
9. Zajaczkowski A. Literatura karaimska // Mysl karaimska. – 1926. – N 3. – S. 7-17.
10. Смирничья Е. К вопросу о стилистических принципах средневекового зооморфного орнамента (На материале древнерусских серебряных наручей) // Художественный язык Средневековья. – М.: Наука, 1982. – С. 128-142.
11. Канцедикас С. Еврейское народное искусство // Декоративное искусство СССР. – 1989. – № 2. – С. 37-40.
12. Katalog Wystawy archeologicznej i etnograficznej. – Lwow, 1885. – N 521-541.
13. Morzelowski M. Tkaniny ludowe karaimskie a sprawa pochodzenia Karaimow Krymskich i polskich // Mysl Karaimska. – 1934. – № 10. – S. 37-87.
14. Жолтовський П. Художнє лиття на Україні XIV - XVIII ст. – К.: Мистецтво, 1973.
15. Чаговець Т. Із спостережень над народним каменярством кінця XIX – початку XX століть // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Т. ССХХХ. Праці Секції етнографії та фольклористики – Львів: Наукове товариство імені Т. Шевченка.

1995. – С.200-211.

16. Прокофьев В. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в культуре Нового и Новейшего времени. – М.: Наука, 1983. – С. 6-28.

17. Моздир М. Українська народна меморіальна скульптура. – К.: Наук думка, 1996.

18. Найден О. Традиції та їх функції в умовах активних суспільних змін // Українська художня культура: Навч. посібник / За ред. І.Ляшенка. – К.: Либідь, 1996. – С. 203-217.

Lidia Homyak

TOMBSTONE RELIEFS OF THE KARAIM CEMETERY  
IN THE VILLAGE OF ZALUKVA

This article describes tomb stones of the Karaim cemetery in the village of Zalukva. The object of the study is a group of tomb stones sharing common stylistic features. The study has revealed that these stones combine the elements peculiar to the Oriental and Old Ukrainian artistic traditions.

---

## КУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ

---

*Л.Т.Бабій*

### ТИПОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РЕНЕСАНСНОЇ КУЛЬТУРИ

Культура як конкретно-історичний стан духовного життя і форма саморозвитку людини залежить від багатьох факторів і, насамперед, від соціально-економічного рівня розвитку того чи іншого соціуму. Проте й сама вона здійснює зворотний вплив на суспільне виробництво, на відносини між людьми тощо. І в цьому виявляється її значення глобального фактора з необмеженим діапазоном дії, що дуже важливо врахувати в планах духовного відродження України.

Культура невіддільна від досвіду всіх попередніх поколінь. Вона – узагальнена форма цього досвіду, субстанціональною основою якого виступають суспільні відносини, які тісно пов'язані з формами власності на засоби виробництва, тобто з виробничими відносинами. Вона функціонує у вигляді окремих історичних якісних форм. Це означає, що, крім системи духовного виробництва у всесвітньо-історичному масштабі, культура підлягає певним принципам розчленування. Інакше кажучи у своєму розвитку вона проходить через ряд історичних форм, які виступають її типами, детермінованими як формами матеріального виробництва, так і духовними цінностями того чи того народу, його традиціями.

Культурно-історична типологія є однією з найскладніших проблем. У філософській літературі вона розроблялась у плані дослідження її сутності й методологічних можливостей. Більшість авторів відстоюють формацийну точку зору щодо виділення історичних типів культури [1, с.39-48].

Особливо суперечливим є питання про типологічні особливості ренесансної культури. В літературі немає єдиної думки з цього приводу. Так, одні дослідники відносять культуру Відродження до “перехідної” епохи [2], інші розглядають її в якості “нового історичного типу культури, який називають звичайно Відродження (чи Ренесанс)” [3, с.76].

Проте основні особливості й суперечності цієї культури пояснюються “саме перехідністю Відродження” [3, с.77]. М.С.Каган обстоює свою концепцію про існування чотирьох “основних”, тобто “чистих”, “одноосновних”, і трьох “перехідних” типів культури [4, с.319]. До останніх він відносить і культуру Відродження.

На нашу думку, Відродження не є окремим історичним типом культури, а тільки початком буржуазного типу, що якраз і зумовлює її

типологічні особливості. Як і всі попередні історичні типи культури, буржуазна культура детермінована змінами в соціально-економічному житті суспільства, тобто розвитком простого товарного господарства і купецько-лихварського капіталу, що вело до розкладу натуральногосподарської бази феодалізму і формування бюргерства на базі товарного господарства.

З методологічної точки зору дуже важливим є той факт, що засоби виробництва й обміну, на основі яких складалася буржуазія, були створені у феодальному суспільстві. Це означає, що феодальні відносини власності уже гальмували виробництво, їх треба було зруйнувати. І очолювало цю боротьбу бюргерство, інтереси якого визначали ідеологічне ядро ренесансної культури.

У період пізнього середньовіччя західноєвропейські міста розвивались як притулки для селян-втікачів. Отже, міста повинні були володіти імунітетом щодо оточуючого соціального середовища, яке заважало досягненню середньовічного ідеалу життя – свободи поведінки, що ґрунтувалася на запереченні якої б то не було прикріпленості людини до землі. Проте така “свобода” зумовлювала існування тисяч втікачів, які, емансипуючи свій “норов”, одночасно позбувалися природних умов свого існування. Тобто, переставши бути додатком землі, маса трудящих опинилась викинутою на ринки праці, які теж зосереджувалися у великих містах, котрі “зачинають грати важливу, рішачу роль. По чій боці міста, того, звичайно, перемога” [5, с. 25].

Зміна способу виробництва, формування в надрах феодального суспільства капіталістичного панування товарно-грошових відносин, які пронизували буквально всі сторони суспільного життя, викликали кардинальні зміни у сфері духовного виробництва, тобто в культурі епохи Відродження. Наявність у ній античної традиції чи духовних елементів, які відображали трансцендентний світогляд середньовіччя, вказує радше на принцип наступності історичних типів культури, кожний з яких на початкових етапах свого розвитку характеризується “перехідністю”. Що стосується ренесансної та античної культур, то вони зумовлені різними способами виробництва і тому істотно відрізняються одна від одної.

Відродження не є окремим і самостійним історичним типом культури, як і домонополістичний капіталізм не є окремим способом виробництва. Його початок, звичайно, пов’язують з Італією XIV-XV ст., коли вперше з’являються антифеодальні міські конституції й відбувається процес інтенсивного нагромадження торгово-купецького капіталу. Міста в

основному були “репрезентантами нової сили, що звільня підіймала голову, аби завоювати світ” [5, с.25]. І.Франко цілком справедливо підкреслював, що такою новою силою ставав “велетень-гуманізм, що вказав людськості нові дороги розвою...” [5, с.25]. Руйнування феодальних відносин і зародження капіталістичних, посилення ролі буржуазних прошарків суспільства сприяли розкладові середньовічної релігійної ідеології, яка була ядром, стрижнем усієї старої культури. Новою ранньобуржуазною ідеологією стає гуманізм, який виступає потивагою середньовічному обезціненню людини в її земному житті.

Швидко розвивалися національні мови на противагу середньовічній латинізації, відбувалася перебудова церковних догматів, критиці піддавалися самі основи християнського вчення про людину. При цьому часто використовувались античні традиції, філософські концепції язичників з їх антицерковною спрямованістю. Антична культурна традиція в цілому повинна була підсилити світську лінію в суспільній свідомості.

Проте античні джерела Відродження не дають права тлумачити його однолінійно, як просте повернення до античності [6]. Відомо, що Відродження не було вільним і від середньовічної традиції, не зважаючи на те, що воно в усьому прагнуло заперечувати останню. “Аргументація Галілея нагадує про оккамізм, вакханалії Рубенса беруть початок від середньовічного карнавалу, магія володіє розумами кращих природознавців і філософів, відвідувачі шекспірівського театру “Глобус”, можливо, бачать у привидах, вельмах, ельфах і монахах зовсім не умовно-поетичних персонажів” [7, с.102]. У цілому з повним правом можна стверджувати, що Відродження увібрало в себе культурні традиції як античності, так і середньовіччя, але використовувало їх для вирішення нових проблем [8, с.9]. Антропоцентризм був серцевиною культури Відродження, що вилилося в гуманізм як її ідеологічне ядро.

Отже, ні самі собою товарно-грошові відносини (вони існували уже при переході від античності до середньовіччя), ні розклад феодальних підвалин, ні тенденції гуманізму чи антиклерикалізму у своїй окремішності не можуть бути детермінантами Відродження.

Беручи до уваги тільки окремі фактори, які зумовили культуру Відродження, деякі автори схильні не рахуватися навіть із сутнісними детермінантами цього феномена. Зокрема, І.С.Брагинський стверджує, що капіталістичний уклад не є обов’язковою умовою виникнення Ренесансу [9, с. 414]. Насправді Відродження – це конкретно-історична епоха в розвитку світової культури на стадії становлення її буржуазного

типу, яку започатковано в італійських містах, де ранньо-капіталістичні відносини зародилися швидше, ніж в інших країнах. Воно могло виникнути лише в результаті взаємодії всіх факторів раннього капіталізму – економічних, політичних та ідеологічних.

Епоха Петрарки, Боккаччо і Саккеті, які були зачинателями антропоцентричної тенденції у світовому мистецтві, в соціально-економічному плані вже належала новому суспільству, яке ґрунтувалося на мануфактурі. Тобто капіталістичний уклад в надрах феодалізму одержав такий розвиток, який зумовив руйнування середньовічної свідомості з її релігійно-містичною домінантою й аскетично-трансцендентною концепцією людини.

Гуманізація релігійної свідомості визначила зв'язок нового світогляду з народними традиціями. Гуманізм як ідеологічне ядро Відродження завжди мав світський характер, що й відрізняло Відродження від Реформації і Контрреформації, які слід розглядати в якості “контрренесансної” реакції церкви на гуманістичне вільнодумство.

Процес боротьби з сеньйорами був важким і тривалим. Тому й межі Відродження дещо умовні. А початок XVII ст. – це лише проміжний етап. Для перемоги нових ренесансних принципів знадобилося ще “приблизно двісті – двісті п'ятдесят років, поки про неї не сповістять паровий двигун, парламентські дебати, вчення Дарвіна та реалістичний роман” [10, с.102]. Просторові межі Відродження ще важче визначити, ніж часові. Проте ясно, що вони локалізовані західноєвропейським регіоном, що однак, не знижує всесвітньо-історичного значення Ренесансу, який був унікальним явищем у світовій культурі.

Існує, правда, і протилежна точка зору, згідно з якою існував “східний Ренесанс”, “грузинський Ренесанс”, індійський, турецький, китайський тощо. Зокрема, китайський дослідник Ху Ші виділяє не одне, а навіть чотири Відродження в Китаї: в VII-X ст., в XI ст., в XIII ст. і в XVII ст. [11, с.476-479]. Поступово сформувалася концепція “світового Відродження”, яке охоплювало три континенти Старого Світу [12, с.44]. Але така концепція була зустрінуто дуже критично і не без підстав. А.В.Гулига та В.А.Рубін акцентували свою увагу на унікальності європейського Ренесансу, який дав бурхливий розвиток науки, філософії, мистецтва, що сприяло переходу від середньовіччя до Нового Часу, тоді як у Китаї – до стагнації [13, с.149-152]. Логічними й переконливими були також думки про те, що наявність на Сході “такого ж культурного, економічного й політичного перелому, яким було Відродження на Заході, ніхто ще не довів” [14, с.176].

Суспільна свідомість епохи Відродження не була ще повністю вільною від релігії, проте акценти вже були змінені, в результаті чого основним об'єктом уваги, вивчення стали природа й людина, а не Бог. І вже божественне перетворювалося в людське, надчуттєве – в чуттєве, а містичне й дивне – в реальне. Найповніше ці метаморфози відобразило ренесансне мистецтво, яке увібрало в себе інтелектуалізм, реалістичну орієнтацію і навіть сцієнтизм – все це об'єднувалося на гуманістичній основі.

Істотною особливістю ренесансної культури було те, що вона ніби не бажала зосереджуватися на суперечностях буття й намагалася з'єднати язичництво з християнством, матерію і дух, реальність Бога й природи, істину й красу, дійсність і мистецтвою. Філософське виправдання такого принципу ми знаходимо у вченні про “збіг протилежностей” [15, с.25]. З вичерпною ясністю цей принцип ілюструє картина Рафаеля “Афінська школа”, на якій Платон і Арістотель у науковій суперечці захищають різні позиції, проте вони не антагоністи, їх суперечка не носить конфліктного характеру. І тут варто зазначити, що динамічна гармонія “Афінської школи” була б неможливою без ідеологічних та естетичних відкриттів Петрарки.

Змінювалися критерії оцінки видів мистецтва. Якщо раніше таким критерієм була близькість мистецтва до Творця (Бога), зумовлена трансцендентним принципом світогляду (не випадково в архітектурі навіть камінь підлягав дематеріалізації), то тепер єдиним критерієм була його близькість до природи. “А оскільки всі мистецтва наслідують природу, – писав Паоло Піно у своєму “Діалозі про живопис”, – то живопис стоїть над ними всіма, бо він відображає найповніше всі речі” [16, с.264]. Така позиція була типовою як для теоретиків мистецтва, так і для художників. Зокрема, нідерландський художник і теоретик Карель ван Мандер відзначав, що живопис – найбагородніший і найрозумніший “із всіх мистецтв у природі, мати всіляких прикрас, поживний ґрунт всіляких шляхетних і чесних мистецтв...” [16, с.367].

Художникові радили навіть не намагатися створити щось досконаліше від природи. Цю тенденцію яскраво виявив А.Дюрер, стверджуючи, що чим точніше відповідає життю твій твір, тим він кращий. “Тому не думай ніколи, що ти можеш зробити щось краще, ніж творча сила, яку бог дав створеній ним природі” [17, с.193]. Отже, живопис висунувся на перше місце серед видів мистецтв. Це пояснюється також виробництвом скла в ренесансному місті, з допомогою якого “сутінковий простір” середньовічного будинку було освітлено реальним світлом, що сприяло постановці проблеми об'єктивної просторової



впорядкованості предметних форм, які втрачали своє символічне значення. Не випадково “художники цього часу стають буквально захопленими ідеєю впорядкування й урівноваження” [18, с.101].

Якщо середньовіччя напружено очікує подвійного кінця часу, (окремої людини й людства), то Відродження переживає його початок, а не кінець. Тому середньовічна ікона була вікном у вічність, як розрив людського часу, а ренесансна картина живопису – це видовище, яке не відрізняється від того, що розгортається на вулиці міста. Центром стає теперішнє, а не майбутнє. Воно спресовує в собі минуле й майбутнє. Минуле – це пам’ять. “Адже добра пам’ять, якою наділила нас природа, робить те, що всяка давно минула річ здається нам теперішньою” [19, с.194]. Такий просторово-часовий континуум (хронотоп) робив живопис панівним видом мистецтва епохи Відродження [20, с.164-170].

Розглядаючи мистецтво Відродження з точки зору неповторності, можна зробити висновок, що в стилевому плані воно має те спільне, що об’єднує багато митців незалежно від країни, в котрій вони творили. Це стиль Ренесансу, який найяскравіше проявився в Петрарки і був необхідним елементом наступних творів. Стиль завжди ідеологічний. Щодо Відродження, то він має гуманістичний характер. Зі сказаного випливає висновок про необхідність розмежувати поняття “Ренесанс” (епоха) від “ренесансу” як ідеологічно змістовного стилю цієї епохи, поза яким неможлива ні творчість Петрарки, ні Боккаччо, ні Ф.Рабле. Водночас ренесанс не був єдиним стилем Відродження, яке мало свої модифікації в різних країнах і в часових періодах. Зокрема, бароко слід розглядати як відродження ренесансу в умовах контрреформації, а класицизм – як національний стиль французької літератури XVII ст. [21, с.232].

Відносно самостійною формою діяльності в епоху Відродження стає політика, в основі якої лежали інтереси державного цілого як гаранта економічної самодіяльності громадян. Відбувалося становлення “громадянського суспільства”, яке заперечувало силу і знатність, на місце яких приходять виборність і підзвітність, тобто антифеодальна бюрократична влада буржуазії. Остання всякій мудрості намагалася надати політичного забарвлення, що повинно було протистояти релігійній інтерпретації картини світу. В цих умовах людина уже виступала не інструментом вищої волі, а особою, суб’єктом діяльності. Такі зміни акценту сприяли утвердженню індивідуалізму та об’єктивізму, що відповідало ідеології гуманізму.

Для багатьох дослідників перемога індивідуалізму – одна з найважливіших рис всієї культури Відродження [22, с.49-79]. Проте в

“стихійному” індивідуалізмі вбачають і найчорніші сторони всієї епохи Ренесансу [22, с.62, 67, 69, 604]. Насправді це не зовсім так. Якщо відкинути крайності виявів цього принципу, то слід все ж наголосити, що без вільного людського індивіда не могло взагалі бути цільних людей. Якраз ці дві основні особливості ренесансної свідомості (індивідуалізм і об’єктивізм) вказують на те, що культура Відродження знаменує собою становлення буржуазного типу культури.

Прихильники “медієвізації” Ренесансу вбачають у культурі цієї епохи лінію від Августина й Фоми Аквінського до Відродження. Непомірно перебільшується місце неоплатонізму в культурі Відродження [22, с.92-107]. Не можна також погодитися, що Ренесанс визначений християнським минулим (августинством, неоплатинізмом) чи що він черпав свої ідеї з майбутнього Контрреформації. Не заперечуючи наступність ренесансної культури щодо середньовічної, все ж варто підкреслити, що це була нова культура, яка мала своє ідеологічне ядро, детермінація якого знаходилася в **ранньокapіталістичних** виробничих відносинах. Це була епоха, коли минуле й майбутнє зблизилися, стаючи силами теперішнього, тобто буржуазного способу життя. І “золотий вік” представники Відродження знаходили не в минулому і не в майбутньому, а в **теперішньому**.

Отже, культура Відродження належить до буржуазного типу культури, незважаючи на те, що вона народилася в межах феодальних відносин і постійно була поряд із середньовічною культурою, постійно не тільки переборюючи спірітуалізм та аскетизм останньої, але й збагачуючи свій гуманістичний принцип всіма перлинами “сміхової культури” (М.Бахтін). Саме на такій основі могли виникнути як “Таргантюа і Пантагрюель” Ф.Рабле, так і “Декамерон” Д.Боккаччо. Як пізня античність була материнським лоном для становлення феодальної культури, так і пізні середньовіччя стало таким же лоном для становлення буржуазного типу культури.

1. Каган М.С. Принципы построения историко-культурной типологии //Сев.-Кавказ. науч. центр. Высш. шк: Обществ. науки. – 1976. – № 3. – С.39-48.
2. Баткин Л.М. Тип культуры как историческая целостность // Вопрос философии. – 1969. – № 9. – С.99-108; Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – С.16.
3. Лекции по истории эстетики. – Кн. I. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1973. – 206 с.
4. Каган М.С. К проблеме переходного типа культуры // Античная культура и современная наука. – М.: Наука, 1985. – С. 317-320.
5. Франко І. Данте Алігьєрі. Характеристика середніх віків. – Збір. творів: В 50 т. – Т. 12. – К.: Наук. думка, 1978. – С.9-71.
6. Див.: Античное наследие в культуре Возрождения. – М.: Наука, 1984. – 285 с.

7. Баткин Л.М. Тип культуры как историческая целостность // Вопросы философии. – 1969. – № 9. – С.99-108.
- Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. – М.: Высш. шк., 1980. – 368 с.
9. Брагинский И.С. Возможен ли Ренессанс на Востоке? Теоретические проблемы восточных литератур. – М.: Наука, 1969. – С.402-428.
10. Баткин Л.М. Тип культуры как историческая целостность // Вопросы философии. – 1969. – № 9. – С.99-108.
11. Див.: Семёнов В.И. Было ли Возрождение в Китае? // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. – М.: Наука, 1969. – С.458-486.
12. Конрад Н.И. Об эпохе Возрождения // Литература эпохи Возрождения и проблемы мировой литературы. – М.: Наука, 1967. – С.3-76.
13. Гулыга А.В., Рубин В.А. Размышления о всемирной истории // Вопросы философии. – 1967. – № 3. – С.145-156.
14. Ванштейн О.Л., Чагин Б.А. Рецензия на сборник “Из истории социально-политических идей” // Вопросы истории. – 1957. – № 2. – С.172-182.
15. Кузанский Н. Избранные философские сочинения. – М.: Соцэкгиз, 1937. – 471 с.
16. Цит. за: Мастера искусства об искусстве: В 7 т. – Т. 2. – М.: Искусство, 1966. – 378 с.
17. Дюрер А. Дневники. Письма. Трактаты: В. 2 т. – Т.2. – Л.-М.: Искусство, 1957. – 254 с.
18. Сунягин Г.Ф. О некоторых предпосылках культуры Возрождения // Вопросы философии. – 1985. – № 7. – С.94-106.
19. Леонардо да Винчи. Избранное. – М.: Гос. изд-во худ. лит., 1952. – 258 с.
20. Див.: Данилова И.Е. О категории времени в живописи Средних веков раннего Возрождения. // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. – М.: Наука, 1976. – С.157-174.
21. Аникст А.А. Ренессанс, материзм и барокко в литературе и театре Западной Европы. // Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII веков. Ренессанс. Барокко. Классицизм. – М.: Искусство, 1996. – С.229-263.
22. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – 623 с.

Lubomyr Babiy

#### TYOLOGICAL PECULIARITIES OF RENAISSANCE CULTURE

This article examines typological features of Renaissance culture. The author argues that the Renaissance cannot be viewed as an isolated and self-sufficient historical type of culture. From the very outset Renaissance culture espoused ideological concepts of the new epoch, though this circumstance did not divorce it from antique and medieval traditions. The latter only enhanced the transitional character of the Renaissance as the initial phase of bourgeois culture.

Ю.П.Лашук

#### ТВОРЧІ ЗВ'ЯЗКИ В КЕРАМІЦІ ТРИПІЛЛЯ, ЯНШАО, ПОДІЛЛЯ

Ще зовсім недавно середній українець, який зростав під “сонцем комунізму”, навіть не здогадувався що українська нація, за визначенням мудреців Тибету, “є форпостом слов'янського світу”[1], а її “потужна генна здатність до творення краси”, за визначенням В.Ханка, примітно виділяє її серед народів Європи.

Це зайвий раз доводять факти й спостереження, добуті нами за 45 років активного вивчення українського народного мистецтва, особливо скарбів нашої народної кераміки – унікального явища в історії світової культури. На цей творчий феномен (ще етапу неоліту) вказувала Дж.Говс, у своєму “Атласі ранньої людини”, коли підкреслювала, що “в п'ятому тисячолітті перед Христом розмальовано найбільш вражаючу кераміку праісторії”, яка донесла коди світоглядних і естетичних уявлень.

Йдеться про відому кераміку Чорноморського басейну, яку в Україні називають трипільською, а на просторах Румунії – кукутенською. Зіставлення цих пам'яток і порівняння з пам'ятками неолітичної кераміки культури я н ш а в Китаї (на півдні Манчжурії в поріччі Хуан-Хе, що, як встановлено сучасною наукою, на 1000-1200 років молодші за європейські) засвідчує пріоритет форм, творчих принципів і стилю, прямий в п л и в на кераміку яншао, яка існувала в Китаї протягом тисячоліття – 3000-2000 років до н.е.

На схожість, навіть тотожність пам'яток обох територій ще в першій чверті ХХ ст. вперше вказали шведські археологи, насамперед Ю.Г.Андерсон, який у 1921 р. опублікував широко відомі праці [2] й чимало зробив для створення в Стокгольмі музею прадавньої далекосхідної кераміки. Характеризуючи її орнаментику, він відзначав, що найпоширенішим декоративним мотивом є мотив плахти шахівниці та спіралі, а також звернув увагу на масове побутовання покришки, що мала вигляд антропоморфної голови, яку в Китаї називають “гань”. Ю.Андерсон першим констатував різючу схожість розписів яншао з орнаментикою Суз, Анау, Трипідля. Тому й вважав, що до Китаю вона прибула із Сходу. Дослідник відзначив, що ця кераміка (форми, малюнки) проникла до Китаю вже стилістично зрілою, завершеною, сформованою, “в закінченому вигляді”. У своїй пізнішій праці, що з'явилася у 1943 р., він ще раз наголосив, що “розючий збіг розписів трипідля і яншао не потребує коментарів”[3].

Інший шведський вчений, Г. Арне, приєднуючись до тверджень Ю. Андерсона, підтвердив незаперечну схожість малюнків яншао з трипільськими та зазначав, що “зв’язок між Китаєм і південним сходом Європи існував із самого початку неолітичної епохи”[4].

Питаннями орнаменталізації пам’яток яншао займалися й російські археологи. Так, Б.Л. Богаєвський відомий своїми авторитетними дослідженнями мотиву раковини каур [5], а Ю.В. Бунаковим встановлено схожість давньокитайських піктограм із малюнками трипільської орнаментики [6]. В.С. Кисельов 1960 р. відмітив разючий збіг орнаменталізації яншао з розписами Анау й Убайда [7]. Сучасний дослідник Л.В. Васильєв глибоко проаналізував композиційний лад малюнків яншао, зробив сміливі зіставлення з трипільськими і балканськими знахідками, де простежуються схожі мотиви, зокрема трюхярусної істоти з двома торсами і чотирма руками, що підтверджує його концепцію західних витоків яншао[8].

Підсумовуючи всі ці гіпотези, В.Євсюков [9] наголошує, що в головних етапах культури яншао (баньшань і мачан) спільним є сюжет “світового дерева”, а також незнаний в палеоліті знак хреста. Виникнення хреста “збігається з переходом до хліборобства, та найбільше його поширення відзначає землеробські культури трипілья і яншао”[9, с. 45, 47]. Дуже цінні у цій праці малюнки покришок “гань”, форм і орнаментів макітро-мисок “пень”, майже тотожних сучасним гончарським виробам з Поділля, особливо Адамівки, Заміхова чи Тимара й ін. Водночас автор необізнаний з дослідженнями українських, румунських та болгарських археологів, насамперед О.Кандиби, В.Думітреску, І.Іванова.



Аморфні покришки типу “гай”

Крім європейських археологів, культурою яншао займалися деякі китайські дослідники, однак, як відзначає В.Євсюков, ніхто з них не вивчав питань семантики, а недостатня обізнаність з даними етнографії й міфології знижують наукову вагу своїм схематизмом і поверхністю [9, с.19-20].

Тут також необхідно згадати й про сенсацію археологічної науки ХХ ст., якою стало відкриття болгарськими археологами в 1972 р. так званого Варненського скарбу. Ними, на відміну від панівного погляду у світовій науці, був зроблений висновок про “неолітичну революцію”, яка знаменувала перехід до епохи бронзи, що на європейському континенті начебто відбулася значно пізніше, аніж у районах найдавніших цивілізацій Месопотамії та Єгипту. Виявилось неймовірне: в той самий час, від якого на цих просторах збереглася лише незначна кількість примітивних мідних виробів-шил, перстенів, шпильок, в районі Балкано-Карпат на всю широчінь було розгорнуто масову розробку й добування мідних руд, налагоджено масове виробництво знярядь праці з міді високої технічної якості. Тоді ж було відкрито понад 50 прадавніх копалень міді, серед яких особливо виділяються знахідки з так званої Медвежої Криниці. Тут теж було виявлено окремі мідні зняряддя – сокиро-молоти, які за своїм хімічним складом та технологією виробництва “виявляли повну спорідненість з такими ж зняряддями, які раніше були виявлені в поселеннях Балкано-Карпатського регіону, аж до берегів Дніпра. Корені цієї найдавнішої металургії Європи сягають V, може й VI тисячоліття до нашої ери”[10].

Підсумувавши вищенаведені факти, вважаємо необхідним заявити і про наші спостереження, про етнографічні особливості, а також етномистецтвознавчі дані, отримані в польових дослідженнях 1960-1990 рр. і в результаті вивчення музейних збірок, що дозволяють твердити про наявну спадковість, виражену в безперервному пануванні прадавніх форм, мотивів та композиційних принципів, властивих с у ч а с н о м у народному мистецтву й ремеслам українців, румунів та інших народів Південно-Східної Європи. Це простежується у таких видах мистецтва, як кераміка, писанкарство, ткацтво й вишивка.

**Ф О Р М И** керамічних виробів Трипілья-Кукутенів, Яншао й Поділля єднає біконізм (наближений до кулевидності), насамперед горщиків, який панує на Поділлі, Покутті й Закарпатті. Він властивий гончарству Румунії, Угорщини, частково Болгарії та Словаччини. Форма мисковидних макітер “пень” аналогічна понині панівним виробам та орнаментам с.Адамівка (Хмельницька обл.). Вони широко представлені в музеях України й Санкт-Петербурга.

**П Л А С Т И К А** представлена антропоморфними покришками та статуетками. Антропоморфні покришки, з'явившись у Трипільлі, були занесені до Китаю. Вироби цього типу поширилися в культурі яншао (на етапі баньшань і мачан) і мають чимало аналогів й інтерпретацій серед сучасних виробів гончарів Адамівки. Вони широко представлені в музеях Кам'янець-Подільського та Львова, деякі придбані нами у О.Пиріжок (дочки Я.Бацуци), І.Наглій та Т.Матушак в 1962 р. Натомість широковідомі трипільські статуетки, що нині створюються в с.Громи на Уманщині, зберігають німбовидне обрамлення голови (творчість К.Нечипорука) та, за спостереженнями В.Мицика, наділені аналогічними Трипільлю парними проколами[11].

Техніка і стиль **М А Л Ю В А Н Н Я** стінок неполитих предметів мінеральними фарбами, властиві кераміці Трипільля-Кукутенів, були повторені в малюнках і барвах майстрами яншао, а на всій українській етнографічній території застосовуються понині при вивершенні простих ужиткових виробів. Значних змін зазнала ця система розпису після запровадження X ст. швидкообертового гончарного ножного круга, який прискорив виробництво, здешевив та спростив його. На зміну неквапливим, велично-статичним, навіть епічним побудовам майстрів Трипільля чи яншао прийшли вкрай динамічні горизонтальні композиції, створювані на стінках зовсім сирого предмету ще перед зрізанням його з круга. Тут домінують пологі лінії, кривулі, рядки ліній, що чергуються з рядками крапок, рисок, цяток, “зубців”, зигзагів, напівкругів, копитець”. Тут відсутні реліктові елементи, принаймі на сучасних виробках, натомість поширені на писанках, вишивках, у ткацтві, інколи в настінному малюванні. Звідси в другій половині XIX ст.(за умов поширення свинцевої поливи й розквіту ріжкового малювання) вони “повернулися” на стінки мисок і полумисок у вигляді похресть, свастик, хрестовидних побудов та спіралей, які бачимо на творах гончарів Бубнівки, Кіблича, Жарденівки, Бару, Копичинців чи Смотрича на Поділлі, Дибинців, Гнильця, Василькова на Київщині, Постав-Муки й Миських Млинів (присілок Опішного) на Полтавщині. Ще в 1960-ті роки неполиті горщики прикрашали широкими спіралями Тадей Рябович з Яцулів на Рівненщині та Іван Макар з Мирчі на Закарпатті (оригінал – у збірці автора).

\* Не зовсім вдалим “збагаченням” розписів вважаємо застосування Я.Бацуцою (за чиеюсь порадою) мотивів, властивих настінним розписам, до яких іноді вдавалася його дочка, О.Пиріжок.

Інший прадавній мотив – “плахти” шахівниці, поширений у Трипільлі (знахідки з Вихватинців у Молдавії та Неаполя Скифського в Криму, на що вказує Б.Стебельський [12]), теж був відомий у яншао. Його не бачимо в сучасній Адамівці, але він побутував на косівських кахлях у XVIII ст., на коломийських мисках XIX ст., а нині панує на тканинах і вишивці Наддніпрянщини, Полтавщини й Чернігівщини. Реліктом античного розпису, поширеним на полумисках XVI ст., а нині – серед косівських мисок, є дуговидні ряди на вінцях, які О.Пошивайло визначає терміном “клинці”, “напівклинці” [13], а в Косові – “копитця”, “заячі вушка”.



а)



б)

Сучасні покришки українських майстрів: а) Я.Бацуца; б) О.Пиріжок.

Важливою особливістю малюнків яншао є “покрайне малювання” на вінцях макітро-мисок “пень”, а також на горщиках та інших вузькогорлих посудинах, як ззовні, так і з середини, репродуковане в праці В.Євсюкова [іл. 9-11, 31-34, 40]. На макітерках “пень” вони розміщалися у хрестовидному порядку, де групи скісних рисок чергувалися з еліпсоподібними мотивами. Вони дещо зміненими виступають на виробках гончарів Адамівки Я.Бацуци та М.Касіячука, а також в с і х теперішніх гончарів, які можна бачити в музеях Кам'янець-Подільського, Санкт-Петербурга, Опішного та Львова.

Вагомим внеском до вивчення цих проблем мають дослідження елементів і мотивів орнаментів зафіксованих найвидатнішим львівським етнографом XX ст. Р.Гарасимчуком [14]. Вони майже не властиві кераміці, зате широко побутують у писанкарстві, ткацтві й вишивці

Поділля, (представлені в альбомі Лесі Данченко) [15], в румунських виданнях [16] та у відомій книзі “Энеолит СССР” [17]. Це спіралі, меандри (безконечники), S – видний мотив, ріжки-кучері, трикутники з гачком та Г – подібні мотиви, які Р.Гарасимчук називає “гесики”.

**В И С Н О В К И.** I. У процесі розвитку виробничих сил, зокрема приручення коня, що сталося близько 4350 р. до н.е. [18] людність Трипілля (“орії”) досягла не тільки Індії, де мала вирішальний вплив на формування явищ духовної культури – епосу вед, авести, мови Махабхарати, Рамаяни, а в Далекого Сходу (Манчжурії, поріччя Хуан-Хе). Ці “переселенці” на нашу думку, могли походити з околиць сучасного села Адамівки, що в центрі Хмельницької області, де ще 1900 р. нараховано понад 900 гончарів. Зазначимо, що така концентрація виробництва, а також несприйняття свинцевої поливи в цьому центрі, сприяли збереженню прадавніх творчих принципів, канонів, навіть форм і орнаментів, отже стилю, образності. Саме ці стійкі засади були принесені до Китаю, однак, проіснувавши одну тисячу років, не знайшли на чужому ґрунті продовження.

2. Наявність в сучасному гончарстві Поділля ряду ознак, близьких до Трипілля та навіть тотожних кераміці яншао, підтверджував великий археолог Я.Пастернак, який висунув теорію безперервності українців. Вона суголосна твердженню польського археолога й антрополога Я.Чекановського про незмінне існування на цій території українців від початку V тисячоліття й доповнює погляди французького дослідника праісторії Р.Седію про те, що орії “були панами Заходу і Сходу від Атлантики по Ганг, Алтай і Манчжурію”. Вони збігаються з гіпотезами про прадавні корені українського народного мистецтва, які вбачали у реліктових явищах, творчих принципах і стилістичних ознаках ще Х.Вовк (Волков), М.Біляшівський, Д.Щербаківський, О.Пчілка, а згодом обґрунтували О.Кандиба, Р.Гарасимчук, П.Курінний, Д.Гуменна, А.Будзан, Б.Стебельський, Т.Романець, О. та І.Пошивайли. Подібна спадковість відзначає також народне мистецтво румунів, частково – балканських народів. Вона не спостерігається серед інших східних слов'ян.

3. Отже з усього вищевикладеного можемо зробити висновок, що терміни “індоєвропеїзм” чи “індоєвропейська цивілізація”, що склалися за умов перебільшеного уявлення про праіндійські витоки, поєднувалися з недооцінкою внеску праслов'ян-арійців – “оріїв”, треба вважати неточними, застарілими. Вони вимагають нових визначень, які б об'єктивно окреслювали роль і місце праукраїнської духовності,

коригували наші уявлення про корені культури й мистецтва народів Євроазійського континенту.

Не можна забувати і про г л и н и, цей дар Божий, яким особливо щедро наділена земля українська. Адже вони були не тільки вихідною сировиною наших життєдайних чорноземів, але й виявилися вирішальним фактором у формуванні психології трударя-хлібороба, оптиміста сонцепоклонника, що лежала в основі нашої етноестетики, вираженої генною здатністю до творчості, до створення краси, закладеної в красі української мови, яку зараховують до числа трьох найкрасивіших мов людства, у величі нашої пісні та в досягненнях українського народного мистецтва, де почесне місце належить нашій кераміці. Її всесвітні здобутки виражені не лише неперевершеними творчими досягненнями майстрів XIX-XX ст. Вона істотно вплинула не тільки на формування античної кераміки народів Навколосередземномор'я, але вже на етапі неоліту була рушієм художньої творчості народів Далекого Сходу.

1. Каныгин Ю. Путь ариев: Украина в духовной истории человечества. - К, Украина, 1996. - С.20.

2. Anderson J.G. The site of Chu Chia Chai, Hsi Nigh Haien, Kansu // Biuleten of the Museum of the Far Eastern (BMFE). - 1945. - № 17; idem: Prehistorie Sites in Honan (BMFEA). - 1947. - N. 19.

3. Евсюков В.Д. Мифология китайского неолита: По материалам росписей на керамике культуры яншао. - Новосибирск: Наука, 1988. - С.12.

4. Arne J. Painted stone Age Pottery from the Province of Hanan China // Paleontological Sinica. D. - 1925. - Vol. 1. - fasc 2. - P. 16.

5. Богаевский Б.Д. Раковины в расписной керамике Китая, Крита и Триполья // Известия. Гос. академии истории материалы культуры. - Л., 1931. - Вып. 8-9.

6. Бунаков Ю.В. Китайская письменность // Китай. - М., Л., 1940.

7. Киселев О.В. Неолит и бронзовый век Китая. // Сов. археология. - 1940. №4. С. 248.

8. Васильев Л.С. Проблемы генезиса китайской цивилизации: Формирование основ материальной культуры и этноса. - М.: Наука, 1976. - С. 192-202.

9. Евсюков В. Цит. праця. - С. 45, 47.

10. Гигова А. Тайны Варненского озера // Техника молодежи. - 1988 - № 9. - С. 38.

11. Мицик В. Міста сонця. - Тальне, 1993. - С. 36,41.

12. Стебельский Б. Идеї і творчість: Збірник статей та есеїв. - Торонто, 1991. - С.82.

13. Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарної термінології Лівобережної України. Гетьманщина // Укр. народознавство; Опішне. - 1993. - С. 82.

14. Гарасимчук Р. Народное искусство Тернопольской области // Сов. этнография. - 1957.- №1. - С. 72-90.

15. Dantschenko Lessia. Ukrainische Volkskunst. - Leningrad: Aurora, 1982. - S.148.

16. Бенещяну Т., Фокша М. Орнамент в румынском народном искусстве. - Бухарест: Мередианэ, 1963.

17. Энеолит СССР. - М.: Наука, 1982. - С. 70, 91, 266, 288, 292.

18. Паїк В. Корінь безсмертної України і українського народу. - Львів: Червона калина, 1995. - С.18, 20.

Yurij Lastchuk

COMMON FEATURES OF THE CERAMIC ART OF TRYPILLYA,

JANSHAO, AND PODILLYA

Archeological research efforts have found that the neolithic ceramic culture of Yanchao, China (3000-2000 B.C.) is stylistically related to that of Trypillya. The study of the archeological material is indicative of the fact that the Yanchao culture originates from the central Podillya, Ukraine. The comparison of the Yanchao finds with pottery manufactured in the village of Adamovka reveal stylistic similarities and testifies to the continuity of the ceramic tradition in Ukraine.

### С.С.Шумегіа ХУДОЖНЯ ОБРОБКА ДЕРЕВИНИ: СВІТОВА ТЕНДЕНЦІЯ І НАЦІОНАЛЬНІ СТИЛІ

Історія виготовлення художніх меблів є одним із спеціальних розділів загальної історії мистецтва й культури нашого народу і народів світу.

Уже в епоху палеоліту люди створювали примітивні знаряддя праці, а рятуючись від холоду, переселялися в печери, які були першими примітивними формами житла. Після того, як людина покинула печеру, з'явилися житла з дерева й тростини. Початок цього періоду ранній кам'яний вік належить приблизно до XV-III тисячоліття до н.е., а кінець – до часу зародження цивілізації. В Єгипті це приблизно V тисячоліття до н.е.

Примітивні будівлі пов'язані вже з осілістю. Для цих будинків виготовлялися примітивні дерев'яні меблеві форми, хоч декору на них ще не було (рис.1). Лише в період неоліту поряд зі скотарством і землеробством розвивалося ткацтво, гончарство й обробка деревини, на виробках з'явилися орнаменти, що використовуються протягом всієї історії розвитку художньої обробки деревини, особливо при виготовленні меблів.

Окремі мотиви прикрас являють собою стилізовані зображення або символи натуральних предметів: наприклад, зигзагоподібна лінія відображає землю, а хрест – птаха. Поступово ці зображення стають все абстрактнішими, зберігаючи тільки найбільш характерні обриси реальних предметів, поступово перетворюючись в символи. [1, с.12].

Розвиток меблевих форм визначається потребами й смаками людей тієї чи іншої історичної епохи. У свою чергу, стильові форми меблів та інших виробів із деревини можуть засвідчити рівень культури й життєвого укладу суспільства даної епохи, рівень розвитку художніх ремесел, пов'язаних з виробництвом художніх меблів.

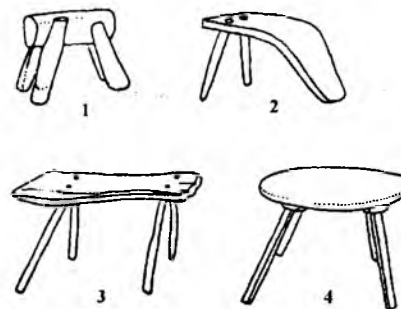


Рис. 1. Старовинні примітивні меблеві форми.

1. Табурет із сушільної колоди.
2. Табурет з використанням природного згину дерева.
3. Стіл-стілець.
4. Стіл круглий.

У кожному примітивному землеробному господарстві можна було знайти предмети, прикрашені традиційною орнаментикою.

Конструктивне з'єднання елементів меблів з'явилося лише тоді, коли, внаслідок вдосконалення пил, колоди дерев стали розпилювати на дошки (першими це робили єгиптяни ще в II тисячолітті до н.е.).

Одночасно з розвитком технології обробки деревини для повсякденних потреб вдосконалюється її художнє оздоблення, зокрема різьбою.

Мистецтво різьби по дереву є найбільш поширеною художньою технікою. Внаслідок вдосконалення інструментів і пристроїв, поступово розвиваються й інші техніки художньої обробки деревини (точіння, інкрустація, інтарсія, маркетрі, витискування, випалювання і т. ін.) [3, с.213].

Однак старовинні дерев'яні меблі (через нестійкість деревини) майже не збереглися. Ми маємо про них уявлення завдяки небагатьом графічним зображенням у рукописах. Але навіть ці ілюстрації художніх виробів з деревини (в основному меблів) свідчать про те, що в багатьох країнах Сходу, а згодом і Європи, конструктивні технологічні й декоративні рішення виробів з деревини були на високому рівні. Наприклад, дерев'яні художні єгипетські меблі були створені ще в епоху Нового царства (II тисячоліття до н.е.). Цікавими своєю декоративністю є меблі Індії. Письмові документи свідчать про те, що робітники-індуси навчилися гнути деревину ще за 2000 років до н.е. Вони виготовляли з неї художні меблі тоді, як технологію гнуття в Європі було заново відкрито лише на початку XIX ст. [1, с.33].

У Китаї в цей період поширилися лакові меблі, якими також охоче користувалися європейці (рис.2).

Японські й грецькі меблі значно скромніші й простіші, ніж китайські, мають менше прикрас. Зате в них майстерно поєднано деревину, з урахуванням її природних властивостей. Здебільшого застосовували

клен, кедр, самшит, оливкове дерево, пальму, горіх і чорне дерево. Грецькі художники й майстри розробили класичні меблеві форми, які стали взірцями для наступних стильових форм меблів у багатьох країнах світу.

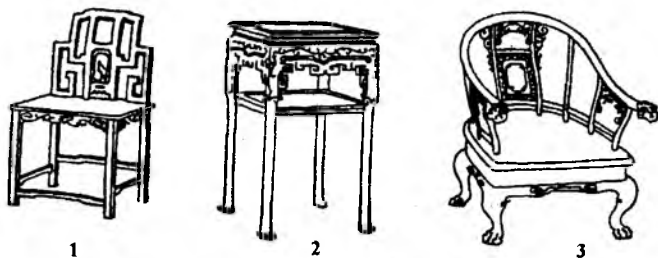


Рис. 2. Китайські меблі:

1. Стілець з решітчастою спинкою. 2. Столик лакований різьблений.  
3. Крісло з вигнутими ніжками.

Японські й грецькі меблі значно скромніші й простіші, ніж китайські, мають менше прикрас. Зате в них майстерно поєднано деревину, з урахуванням її природних властивостей. Здебільшого застосовували клен, кедр, самшит, оливкове дерево, пальму, горіх і чорне дерево. Грецькі художники й майстри розробили класичні меблеві форми, які стали взірцями для наступних стильових форм меблів у багатьох країнах світу.

Римські меблі за конструкцією дуже нагадують грецькі, лише їх оздоблення відрізняється пластичністю різьби по дереву та металу. Для виготовлення меблів найчастіше застосовували кедр, тую, оливкове дерево, ясен і клен, для інтарсії – самшит, пальму, платан і чорне дерево. Крім того, оздоблювали різьбою, гравіюванням, розписом позолотою, інкрустацією та фанеруванням (облицюванням). На окремих елементах меблів можна побачити фігури звірів і птахів.

Римські майстри використовували майже всі ті інструменти, якими користуються і зараз. Столярне ремесло було на високому рівні. Для розкішних меблів поряд з деревиною застосовували дорогоцінні матеріали: бронзу, мармур, золото, срібло, слонову кістку, ріг, панцир черепахи.

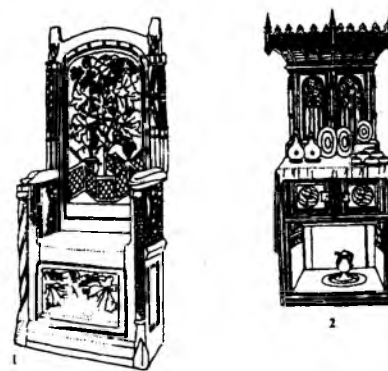
Порівнянно з грецько-римським меблевим мистецтвом, у візантійських меблях спостерігається значне спрощення форм, характерних витонченістю опори і спинки, які прикрашаються кольоровим розписом і позолотою. Пізніше форми меблів стають

грубими, з'являється багато прикрас, особливо в орнаментіці церковних меблів з християнськими мотивами.

Романська епоха характерна значним спрощенням, у зв'язку з чим меблеве мистецтво стало досить примітивним. Декоративними елементами для меблів були ковані накладки, ряди цвяхів з кованого заліза, кольорові розписні орнаменти. Мотиви переносяться з архітектурних форм без збереження класичних пропорцій. Елементи форм використовуються вільно, хаотично, з різноманітними рослинними мотивами, із зображенням фігур людей і тварин.

Готичний стиль (або готика), виник у Франції і панував у мистецтві від 1200 до 1525 р., але не одразу здобув визнання. Одночасно готика з'явилася в Бельгії та Швейцарії, а в Німеччині – в XIII ст. і досягла повного розквіту в XIV – XV ст. До Італії готика проникла значно пізніше і розповсюдилася завдяки домініканським монастирям [1, с.72].

Спочатку зміна стилів позначилася в архітектурних формах. Громіздкі, похмурі, схожі на замки романські церкви поступаються місцем динамічним, яскравим і різноманітним готичним будівлям, дахи яких спрямовані ввверх, ніби списи (рис.3).

Рис. 3. Французькі готичні меблі.  
1. Крісло з нижньою частиною у формі скрині.  
2. Буфет, висока готика.

І хоч предмети обстановки ще дуже важкі й незграбні, вони схожі на будівлі церков і замків. Для виготовлення меблів цього стилю, використовували деревину дуба, горіха, ялини, сосни й кедр. Оздоблювали їх геометрично точними орнаментами, що суперечить самій фактурі дерева.

Виникнення готики – важливий етап в історії розвитку меблевих стилів, коли було створено багато нових типів меблів, відновлено античну технологію меблевого мистецтва, вдосконалено оригінальну форму виразу геометричної орнаментики.



Ренесанс (Відродження) виник в XIV ст. в Італії, на базі античної культурної спадщини, внаслідок бурхливого розвитку мистецтва, коли гуманістичний світогляд завдає рішучого удару тогочасній панівній ідеології. Ця епоха дала світу цілий ряд видатних вчених, винахідників, мислителів, художників, діяльність яких сприяла розгортанню колосальної за масштабами духовної революції. Ці часто універсально обдаровані люди всіма силами боролися за торжество нового світу, нових ідей. Тому Відродження не просто означало зміну художніх смаків, було не просто духовним, культурним явищем, а принесло глибокі зміни, що охопили всі напрямки життя.

У творіннях культури Відродження аскетизм і містика середньовіччя витісняються почуттям радості життя, задоволенням земним буттям.

Формоутворення носить вже раціональний планомірний характер: предмети зароджуються спочатку на папері у вигляді проектів і тільки потім виконуються на матеріалі [1, с. 88].

Меблі цієї епохи характеризуються чіткою формою, ясною будовою й широким використанням в оформленні архітектурних елементів (рис.4).

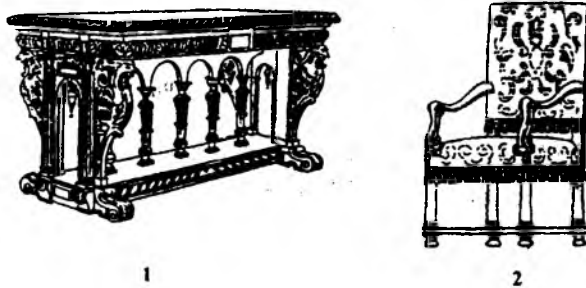


Рис. 4. Французький Ренесанс:

1. Різновид стола. 2. М'яке крісло оздоблене бахромою.

Столярна справа в цей період досягає високого художнього рівня. Майстер-столяр повинен був відмінно відчувати форму, конструкцію, добре малювати й бути підготовленим технічно.

Кольорова гама ренесансних меблів відрізняється стриманістю. Майстри-малючі, як правило, прагнуть обіграти природний колір і текстуру деревини, яку покривають тонким шаром воску.

Мистецтво Відродження розповсюдилось і в інших країнах Європи. Створюються яскраво виражені італійський, французький, нідерландський стилі.

Бароко, як і Ренесанс, виникло в Італії в XVI ст. і було його продовженням.

У виробках визначних майстрів Італії пізнього Відродження вперше з'являються архітектурні форми, які засвідчують появу нового стилю. Італійське бароко служило крупній феодалній знаті, на замовлення якої художники створювали пишні, багаті інтер'єри, розробляли основні елементи барочної орнаментики, що розповсюджувалась завдяки малюнкам взірцевих предметів меблів відомих італійських митців. Це впливало на формування стилю бароко у Франції та інших країнах Європи.

В епоху бароко в усіх країнах архітектурні форми в меблях застосовують без особливої послідовності. Прагнення до вільного формоутворення часто призводить до хаосу, зневажливого ставлення до специфіки деревини як матеріалу [1, с. 110].

Замість плавних кругів і напівкругів з'являються мотиви складних динамічних овалів, спіралей, випуклі й увігнуті елементи (рис.5)

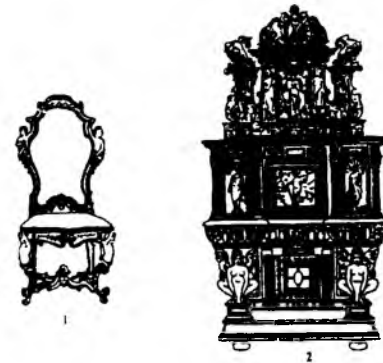


Рис. 5. Італійське бароко:

1. Стілець 17 ст.  
2. Шафа з дуже розвинутими архітектурними формами.

У каркасних меблях (стілець, крісло, диван) замість прямолінійних застосовують криволінійні форми. Меблі стають більш легкими й домашньому затишними. Характерною новинкою стилю є увігнуті ніжки, які виготовлялися в Європі ціле століття. З'являються так звані "гарнітури" або "комплекти", які складаються з кількох предметів обстановки, що гарнують між собою [1, с. 112].

Бароко змінює стиль регентства, що є перехідним від пишності бароко до скромного рококо, хоч стиль рококо теж є стилем мистецтва двора й аристократії (рис.6). Проте прикладне мистецтво стилю рококо в різних країнах Європи мало свої особливості. Так, багаті й величні меблі Франції, при всій пишності форм і оздоблення, зберігають риси тонкого благородства. Німецькі меблі в основному покривають лаком,

австрійські – забарвлюють в коричневий тон. Англійські меблі характерні китайськими й готичними елементами. Голандські меблі відрізняються простотою й лаконічністю форм. Датські взірці меблів стилю рококо мають елементи голандських і англійських меблів цього ж стилю.

Для виготовлення меблів стилю рококо широко застосовується червоне дерево, від чого й пішла назва столяр-червонодеревник. В меблях стилю рококо ще широко застосовують різьбу, інтарсію та накладні оздоблювальні елементи.

Класицизм кінця XVIII ст. прийшов на зміну стилю рококо, який не міг довго протриматись зі своєю надмірною декоративністю.

При збереженні художніх традицій античного світу, класицизм приніс із собою в інтер'єр прості, строгі форми, витонченість деталей [1, с.144]. У формах предметів тепер починає переважати ясність і гармонійність пропорцій, спокійна рівновага їх частин. У класичних меблях знову підкреслюється конструктивний принцип, при чому цій меті служить і декор, лінії якого акуратно повторюють обриси предмета. Для оздоблення меблів знову широко застосовують набори маркетрі в поєднанні з різьбою або тонко карбованими бронзовими накладками з позолотою. В орнаменті переважають античні мотиви. Для цього часто використовують кольорові лаки, особливо зелений, в поєднанні з легкою позолотою окремих деталей.

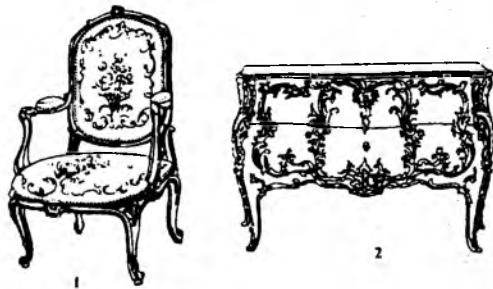


Рис. 6. Французьке рококо:  
1. М'яке крісло обшите гобеленом.  
2. Комод (скриня).

Законодавцем в архітектурі й декоративно-ужитковому мистецтві класицизму була Англія. XVIII століття стало великим століттям в історії англійських художніх меблів.

Основними творцями декоративно-ужиткового мистецтва цього періоду Чіппендейл, Адам, Хеплуайт, Шератон [1, с.152]. Проте англійське декоративно-ужиткове мистецтво ні за пишністю, ні за якістю виконання не могло зрівнятися з французьким, яке на той час домінувало в усій Європі (рис.7).

Рис. 7. Французький класицизм:  
1. Секретер.  
2. М'який стілець.



Стиль Директорії з'являється в період класицизму (Людовіка XVI), однак він не змінює суттєво класицизм, а лише надає виробам більшої простоти і строгості. Окремі меблеві майстри прагнуть до попередніх м'яких форм, інші – до нових, що відповідають строго підкресленому новому стилю. І хоч період Директорії тривав всього чотири роки (1795 - 1799), його однойменний стильовий етап охоплює не тільки кінець XVIII, але й початок XIX століття.

Ампір (в перекладі з французької – імперія) є завершальним стилем класицистичного напрямку (друга половина XVIII ст.).

Він виник не внаслідок вільного природного розвитку художніх тенденцій, а створений штучно. Найвищий його розвиток припадає на десятиліття між 1804 (коронація Наполеона) і 1813 р. Перший імператор Франції прагнув оточити себе пишністю й блиском, які колись оточували римських імператорів. Зі стилем ампір мистецтво знову стає масштабним, монументальним [1, с.162] (рис.8).

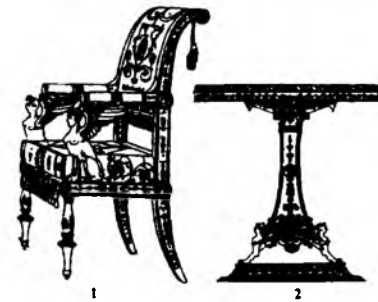


Рис. 8. Французькі меблі стилю Ампір:  
1. М'яке крісло.  
2. Круглий столик на одній опорі.

Видатним художником цієї епохи був живописець Луї Давид, який працював в стилі класицизму. Він прославився і своїми взірцями меблів, що справили великий вплив на меблеве мистецтво багатьох країн.

Цікаві відомості про художню обробку деревини трапляються в Київському й Галицько-Волинському літописах, які свідчать, що декоративно-ужиткове мистецтво застосовувалося не лише в меблевих виробках, але й в побутових речах різного призначення (дерев'яних будівлях, вазах, санях, брамах, огорожах та ін.).

Художня обробка деревини – найдавніший вид художньої творчості українського народу [2, с.473]. Особливе місце вона займає в західному регіоні України, зокрема різьба по дереву. Кожен вид художньої обробки деревини в кожному регіоні мав свої особливості (гуцульська різьба, яворівська різьба, полтавська різьба) [4, с.25].

Історія стилів меблів засвідчує послідовність розвитку художньої обробки деревини не окремими її елементами (різьба, мозаїка, точіння, випалювання та ін.), а в повному масштабі. Тому в сучасних меблях не можна відділяти функцію від декору, а треба виконувати їх в комплексі. Отже, недоцільно окремо проводити спеціалізацію по виготовленню меблів як функції, окремо різьби як декору. Ця спеціалізація має проходити під єдиною назвою “Художня обробка деревини”, яка охоплює всі операції технологічного процесу художньої обробки деревини, й виділятися окремою дисципліною в навчальному плані в спеціалізованих навчальних закладах України художнього профілю.

На нашу думку, слід розробити навчальні плани й програми з предмету “Художня обробка деревини” для навчальних закладів різних рівнів, створити творчі колективи для написання підручників з цієї дисципліни. Це сприятиме організації багаторівневої підготовки спеціалістів (школа, училище, коледж, університет), досягненню високого професійного рівня на завершальному етапі, виявленню здібної молоді для навчання у вищих навчальних закладах та розробці наукових досліджень у майбутньому.

1. Кес І Д. Стили мебели. – Будапешт, 1981. – 270 ст.
2. Історія української культури. – К.: Либідь, 1994. – 640 с.
3. Шумєга С. Технологія виготовлення художніх меблів. – К.: Вища шк., 1994. – 284 с.
4. Лашук Ю. Народне мистецтво українського Полісся. – Львів: Каменярь, 1992. – 86 ст.

Stanislav Shumega

#### ORNAMENTAL FURNITURE: GLOBAL TREND AND NATIONAL STYLES

This article traces the origin and development of ornamental furniture production in the global and national contexts. The paper examines a variety of styles practiced in this art and describes the materials used for the furniture production. The author also advances the suggestions concerning the improvement of the teaching process in the given area at different education levels.

С.Д. Литвин-Кіндратюк

#### КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ: ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІСТЬ.

Огляд теоретичних і експериментальних досліджень у галузі психології мистецтва, естетики та мистецтвознавства показує що, незважаючи на різноманітність існуючих концепцій, вітчизняні та зарубіжні вчені приділяють значну увагу розробці комунікативного підходу до аналізу названого пласту духовної культури людства.

Розвивається теоретико-інформаційна [1] та соціокомунікативна естетика [2]. Особливий інтерес серед мистецтвознавців викликають дослідження, в яких закономірності сприймання художнього тексту, зокрема музичного, базуються на комунікативному розумінні художніх феноменів [3, 4].

У психології мистецтва проблематика художнього спілкування набуває провідного значення для розгляду глибинних механізмів процесу художньої творчості [5, 6]. Комплексний психолого-педагогічний підхід до вивчення особливостей музичного сприйняття дозволяє досліджувати закономірності становлення педагогічної культури майбутніх учителів, їхньої загальної культури в цілому [7].

Нині мистецтво все частіше трактується як своєрідний засіб комунікації, як певна символічна система спілкування у зв'язку з іншими символічними системами культури. Так, Ю.П.Борев вважає, що “художня комунікація – це здійснення інтелектуально-емоційного творчого зв'язку автора та реципієнта; передача останньому художньої інформації, яка містить певне ставлення до світу, художню концепцію, стійкі ціннісні орієнтири. Опосередковуючою ланкою передачі художньої інформації від автора до читача є художній твір, а у виконавчих мистецтвах (музика чи театр)– ще й виконавець” [1, с.5]. Згаданий вчений відзначає, що кожна з існуючих ланок художньої комунікації та художнього спілкування має вивчати особлива дисципліна. Серед них він називає психологію художнього сприймання, семіотику мистецтва, герменевтику, теорію масових комунікацій тощо.

Аналіз наявної наукової літератури переконує, що труднощі в теоретичному та експериментальному обґрунтуванні комунікативного підходу до мистецтва в царині психологічних та соціально-психологічних досліджень пов'язані передовсім з двома обставинами:

– по-перше, з тим, що базова традиційна схема комунікації (відправник–повідомлення–реципієнт), яка взята за основу в розробці

структури художнього спілкування, має, як слушно відзначає Т.М.Дридзе, інформаційно-кібернетичне походження [8, с. 33];

– по-друге, підхід до художньої реальності виступає насамперед як загальнопсихологічний, тобто аналіз здійснюється на рівні окремого індивіда та його взаємодії в процесі комунікації з іншими індивідами. Інакше кажучи, труднощі у процесі вивчення комунікативного аспекту художнього процесу в психології пов'язані з недооцінкою значення існуючої тут соціально-психологічної реальності, що й зумовлює необхідність спеціального соціально-психологічного аналізу цих проблем.

Сьогодні, в умовах відродження та подальшого розвитку національної культури в Україні, існує нагальна потреба в становленні соціальної психології мистецтва в межах соціально-психологічної науки в цілому. Це має стати одним із важливих чинників активізації культурно-мистецького життя в нашій державі.

Значний імпульс для утвердження соціальної психології мистецтва як важливого напряму дослідницького пошуку можуть надати міждисциплінарні дослідження з проблем психології мистецтва, педагогіки, мистецтвознавства та психології мистецтва, які планується провести в новоствореній лабораторії мистецької освіти в Інституті педагогіки та психології професійної освіти АПН України.

За попередні роки соціальна психологія мистецтва розвивалася в нашій країні повільно, спеціальних наукових праць та розвідок з цих питань ще недостатньо. Зокрема, узагальнюючою за своїм характером є книга російського вченого В.Є.Семенова “Соціальна психологія мистецтва”, в якій автор торкається низки актуальних проблем галузі та намагається при цьому окреслити предмет соціальної психології мистецтва, вважаючи, що таким предметом є “спілкування й комунікація, взаємостосунки та взаємовпливи, групова й колективна діяльність, а також їх суб'єкти як особистості в процесі створення, оцінювання, сприймання та впливу творів мистецтва в певних соціально-історичних умовах” [5, с. 21].

Називаючи свій підхід у розробці соціально-психологічних проблем мистецтва особистісно-комунікативним, В.Є. Семенов пропонує модель художньої комунікації в межах макросередовища. На його думку, це складна система взаємодії художника, який створює твір, і реципієнтів, які його сприймають. Всі складові даної моделі в свою чергу є багаторівневими системами, які детермінуються особливостями мікросередовища та ситуації. Три основні складові комунікативного

ланцюга художнього спілкування (художник-творець–мистецький твір-реципієнт) він доповнює новими–ланками” “художник-виконавець”, “редактор”, “критик”, “поширювач” [5, с. 20-21].

Окрім того, для конкретизації своєї моделі автор пропонує ряд соціально-психологічних класифікацій видів мистецтва за такими критеріями: а) в залежності від умов сприймання: аудиторні, публічні (театр, кіно та ін.), камерні, індивідуальні (література тощо); б) з точки зору процесу творчості: групові, колективні (театр, кіно), переважно індивідуальні (література, малярство); в) на основі врахування різновидів сприймання мистецтва: первинні, безпосередні (присутність на театральній виставі тощо), вторинні, опосередковані засобами масової комунікації та тиражування (трансляція по радіо, знайомство з репродукціями тощо) [5, с. 22-23].

Дані класифікації видів мистецтва викликають значний інтерес, бо дозволяють на їх основі накреслити своєрідну трьохкомпонентну модель художнього спілкування, описати найбільш типові в наш час ситуації художньої комунікації та перцепції. Наприклад, з творами образотворчого мистецтва та літератури ми знайомимося як і раніше, переважно в ситуаціях безпосереднього спілкування. При сприйманні музичних творів починають домінувати ситуації, які є опосередкованими за характером взаємодії (прослуховування музичних записів, музичних радіо- чи телепередач тощо) та організовані в приватних умовах, що уможливорює лише частково знайомство зі світом “живої музики”, зі здобутками колективної творчості композитора і виконавця. Безпосереднє сприйняття музики в концертних залах стає здебільшого подією культурного життя для кожного з нас.

Однак запропонована В.Є.Семеновим модель художнього спілкування має своєрідну “атомарну” структуру, що обмежує розуміння предмета соціальної психології мистецтва. Це спрощення й обмеження виникає у зв'язку з кібернетико-інформаційним характером традиційної схеми комунікації, на основі якої була побудована описана вже модель художньої комунікації. Тому вона апелює переважно до проблем міжособистісної взаємодії, які детермінуються індивідуально-психологічними якостями (творчі здібності, ціннісні орієнтації, особливості сприймання та розуміння мистецьких творів тощо). Одночасно згадуваний вчений слушно наголошує на необхідності дослідження проблем механізмів впливу мистецтва на особистість, мікрогрупу, аудиторію (експериментальні дослідження процесів

наслідування, навіювання, психічного зараження у сфері мистецтва, феноменів ідентифікації, емпатії, конформізму, лідерства тощо) [5].

Отже, проведений аналіз уявлень, які існують щодо предмета соціальної психології мистецтва, показує, що таке його трактування дозволяє описувати соціально-психологічні феномени в цій галузі неповно, переважно на рівні міжособистісної взаємодії. Для більш цілісного, глибокого вивчення соціально-психологічної реальності, яка проявляється у світі мистецтва, необхідно внести деякі уточнення та доповнення до тлумачення самого предмета соціальної психології мистецтва. В іншому разі претензії щодо розвитку цієї галузі соціально-психологічної науки будуть необґрунтовані, а виведені нею закономірності не зможуть мати ні теоретичної самостійності, ні практичної дієздатності.

Вважаємо, що сучасне розуміння предмета соціальної психології мистецтва має спиратися, з одного боку, на найновіші трактування предмета соціальної психології в цілому, а з іншого - виявляти свою специфіку, виходячи із завдань вивчення певної сторони соціально-психологічної реальності, а саме – з особливостей соціальної взаємодії в середовищі, яке можна позначити як культурно-мистецьке.

Разом з тим, слід зазначити, що нині не існує “уніфікованого загальноприйнятого визначення предмета” соціальної психології [9, с. 4]. Труднощі в його розробці є наслідком постійного збагачення соціально-психологічної теорії й практики [9, 10]. Водночас ряд вчених [9, 10, 11, 18, 19] сходиться на думці, що предмет соціальної психології можна визначити, “виходячи з основної функції психічного – регуляції соціальних відносин і виникнення нової якості – сукупного суб'єкта діяльності, в основі якого лежать не тільки суб'єкт-об'єктні, а й суб'єкт-суб'єктні відносини” [10, с. 5]. Ця точка зору перегукується з ідеями відомого західноєвропейського дослідника А.Тешфела. Зокрема, російський вчений П.М.Шихирьов вважає, що “предметом соціальної психології є психічне як регулятор соціального процесу (взаємодії та взаємозалежності людей на різних рівнях соціальної системи) [12, с. 18].

Отже, спираючись на запропоновані трактування предмета соціальної психології в цілому, вважаємо, що предметом соціальної психології мистецтва виступає психічне як регулятор соціальної взаємодії в системі культурно-мистецького середовища. Наступна розробка цього підходу має здійснюватися у двох основних напрямках: а) детального аналізу поняття “культурно-мистецьке середовище”, визначення його

структури, основних компонентів; б) вивчення основних рівнів соціальної взаємодії в системі культурно-мистецького середовища.

Пропоноване дослідження особливості структури та компонентів побудови культурно-мистецького середовища є лише першою розвідкою в цій галузі. Значний інтерес у розробці цього питання представляють роботи Г. Дікі та А.Моля. Так, чи не найбільш узагальнена точка зору щодо структури культурно-мистецького середовища або “світу мистецтва” запропонована в інституційній теорії Г. Дікі. В книзі “Коло мистецтва” (1984), цей вчений визначає його як сукупність п'яти основних принципів:

“1) художник—це індивід, котрий свідомо бере участь у створенні мистецького твору;

2) мистецький твір—це артефакт, який створено для того, щоб бути представленим публіці зі світу мистецтва;

3) публіка—це група індивідів, до певної міри готових зрозуміти представлений їм об'єкт;

4) світ мистецтва—це спільність всіх систем світу мистецтва;

5) система світу мистецтва—це межі для представлення художником мистецького твору публіці зі світу мистецтва” [13, с. 229]

Детальна розробка окремих компонентів культурно-мистецького середовища міститься в книзі А.Моля “Соціодинаміка культури” (1973). Автор аналізує особливості структурованості сучасного культурного середовища в умовах значного впливу засобів масової комунікації, зокрема фактори формальної та неформальної структуралізації культурно-мистецького середовища (наявність картинних галерей, студій, видавництва, творчих центрів, шкіл тощо). Одна з основних ідей книги—це положення про динаміку циклів комунікації культури та окремих її елементів (каналів)—образотворчого мистецтва, пластично-виконавських мистецтв (театр, кіно, музика, пантоміма тощо) та розробка на цій основі їх соціокультурних схем-контурів [2].

В цілому культурно-мистецьке середовище виступає як компонент макросередовища культури, тісно пов'язаного із засобами масової комунікації, що забезпечує йому постійну циклічну динаміку.

Для визначення основних рівнів соціальної взаємодії, які слід використати для аналізу соціально-психологічної реальності, скористаємося ієрархічною схемою, яка була запропонована німецькими вченими В.Мертесом та Г.Фуксом. Розвиваючи ідеї англійського соціального психолога А.Тешфела, ці автори пропонують включити до сфери соціально-психологічних досліджень, окрім стосунків у системі

“індивід-індивід”, “індивід-група”, “група-група”, ще такі види взаємозв'язків, як “група-суспільство”, “індивід-суспільство” [11, с. 151]. Тому аналіз художнього спілкування в системі культурно-мистецького середовища варто провадити на кількох взаємозв'язаних рівнях соціальної взаємодії.

Перший рівень соціальної взаємодії в системі “я–інший” відповідає стосункам, які виникають між художником-творцем та реципієнтом. Особливості художнього спілкування на даному рівні досить широко вивчаються в межах сучасних досліджень з питань психології мистецтва, соціальної психології мистецтва тощо. Так, сьогодні все більший інтерес викликає проблема аналізу художнього спілкування не лише як комунікативного акту, а й як складного пізнавально-комунікативного процесу. Тому актуальні дослідження індивідуальних особливостей особистості художника-творця, своєрідності його когнітивного та комунікативного стилю, а також виявлення механізмів впливу цих та інших характеристик на стиль мистецького твору [14].

З іншого боку, у зв'язку з утвердженням активно-творчого погляду на процес художнього спілкування, дослідників цікавить рівень активності реципієнта (слухача, читача, глядача), його здатність до співтворчості [3;7;15;28;29]. Закономірно виникає потреба проаналізувати такі якості реципієнта як креативність, емпатійність, здатність до ідентифікації. Так, О.П.Рудницька вважає, що “проблема емпатії є центральною і в контексті музичного сприйняття, головною характеристикою якого виступає емоційна чутливість, здатність до співпереживання” [7, с. 101].

Важливою характеристикою особистості реципієнта є також рівень його художньої компетентності, що значною мірою зумовлює соціальну диференціацію типів сприймання творів мистецтва (знавці, захоплені, обізнані, некомпетентні тощо). Все більше уваги приділяється вивченню інтегральних характеристик ставлення особистості до світу мистецтва та міри включеності в нього: характеру та рівню розвитку духовних потреб особистості [6], закономірностям становлення загальної, педагогічної, художньої культури особистості [7].

Окрім того, вивчення особливостей художнього спілкування у виконавських видах мистецтва вимагає спеціального розгляду всіх варіантів попарної взаємодії в ході комунікації (художник-творець–художник-виконавець; художник-творець – реципієнт; художник-виконавець – реципієнт), а також спроби інтеграції цих видів взаємодії в цілісне явище під час створення, виконання художнього твору та його

сприймання. Наприклад, музикант-виконавець в процесі інтерпретації твору одночасно актуалізує задум композитора і реалізує можливості його індивідуалізації, власного стилю його прочитання та орієнтується на реакцію слухача.

Закономірно, що характер художнього спілкування на рівні аналізу “я – інший” має переважно міжособистісне забарвлення й зумовлений передусім індивідуально-психологічними якостями учасників взаємодії.

Звернімося до аналізу художнього спілкування на другому рівні соціальної взаємодії, тобто в системі “індивід-група”. Даний рівень вивчається помітно менше. Відомо, що деякі види мистецтва мають синтетичний, колективний характер (театр, кіно тощо). Так, не претендуючи на глибокий аналіз, зокрема, проблем театрального життя, зазначимо, що суттєвою ознакою художнього спілкування тут є процеси, які вказують на необхідність опису театральних вистав як складного цілого, яке виходить за межі спілкування режисера, актора, глядача, і пов'язане, передусім, з феноменами єдності, згуртованості, відпрацьованості взаємодії акторського ансамблю, особливостями творчої атмосфери в театрі тощо, тобто з груповими процесами.

Навіть не торкаючись усіх основних етапів творчого процесу створення спектаклю (формування режисерського задуму, безпосередньої підготовки вистави під час репетицій тощо) згадаємо, що у фазі спілкування з глядачем особливе багатство та глибина взаємодії досягаються за рахунок творення багаторівневої системи взаємозв'язків (особистісних, рольових, просторових та ін.) у середовищі спектаклю, тобто на основі виникнення дійсно цілісної, існуючої “тут і тепер” сценічної реальності. Так, аналізуючи динаміку сценічного існування актора, Є.Калмановський виділяє основні види сценічних зв'язків, які постійно переплітаються і наче тчуть “тканину” сценічної реальності: зв'язок першого виду–актор і роль; другого виду–актор і актор, актор і акторський ансамбль; третього виду–актор і глядач [16].

Нарешті, соціально-психологічні особливості взаємодії в системі культурно-мистецького середовища на рівні “група-група”, “група-суспільство”, “особистість-суспільство” належать до найменш розроблених питань. Загальновідомо, що важливим фактором процесу художньої творчості є: близькість художника-творця до культурно-мистецького середовища як на макрорівні, так і на рівні інтелектуальної та мистецької еліти; підтримка тісного контакту з наставниками, творчою школою, представниками певного мистецького напрямку тощо. Якщо соціально-психологічні механізми організації колективної

наукової творчості вже частково описані в кількох довготривалих і багатоступінних дослідженнях, [17, 18] то вплив різноманіття міжособистісних, внутрішньогрупових і міжгрупових зв'язків на ймовірний та реальний творчий потенціал митців і художніх колективів ще не став предметом спеціальних соціально-психологічних досліджень.

Також надзвичайно малодослідженою є проблематика характеру включеності особистості та окремих груп у культурне життя міста, району, зокрема, актуальним є вивчення впливу загальної мистецької атмосфери міста на рівень культурного розвитку особистості. Особливості музично-концертного, театрального, музейного життя міста висвітлюються здебільшого в аспекті соціології мистецтва [15], а тому ще недостатньо враховуються соціально-психологічні сторони його протікання. Для прикладу наведемо деякі з них: вивчення взаємозв'язку домінуючих видів художнього спілкування в культурно-мистецькому середовищі регіону та тенденції розвитку моди; розгляд концерту, фестивалю, художньої виставки як події на рівні культурного життя особистості окремих груп тощо.

Отже, внесені доповнення й уточнення до сучасного розуміння предмета соціальної психології мистецтва дозволяють помітно розширити проблематику цієї галузі, зокрема чіткіше визначити поле її актуальних питань, більш обґрунтовано окреслити теоретичні підходи, що прийнятні в соціальній психології, відповідно до запитів мистецького життя.

1. Боров Ю.Б. Художественное общение и его языки. Теоретико-коммуникативные и семиотические проблемы художественной культуры // Теории. Школы. Концепции (Критические анализы). Художественная коммуникация и семиотика. – М.: Наука, 1986. – С. 5-43.

2. Моль А. Социодинамика культуры. – М.: Прогресс, 1973. – 405 с.

3. Костюк А.Г. Восприятие мелодии: мелодические параметры процессов восприятия музыки. – К.: Наук. думка, 1986. – 192 с.

4. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.

5. Семенов В.Е. Социальная психология искусства. – Л.: ЛГУ. – 1988. – 169 с.

6. Тарасов Г.С. Проблема духовной потребности. – М.: Наука, 1979. – 190 с.

7. Рудницька О.П. Вплив музичного сприйняття на розвиток професійно значущих якостей майбутнього вчителя // Педагогіка і психологія. – 1994. – №4. – С. 98-106.

8. Дридзе Т.М. Язык и социальная психология. – М.: Высш. шк., 1980. – 224 с.

9. Соціальна психологія: Навчально-методичний посібник/ За ред. Л.Е.Орбан, В.Д.Хруща. – Івано-Франківськ, 1994. – 101 с.

10. Корнев М.Н. Про предмет і завдання соціальної психології на сучасному етапі розвитку // Проблеми соціальної психології. – Вип. I. – К., 1992. – С. 15-16.

11. Шихирев П.Н. Тенденции развития современной западно-европейской социальной психологии // Психологич. журн. – 1983. – № 6. – С. 146-153.

12. Шихирев П.Н. Проблемы исследования межгрупповых отношений // Психологич. журн. – 1992. – №1. – С. 15-23.

13. Lord C. Indexicality, not circularity: Dickie's new definition of art // J. of aesthetics and art criticism. – Philadelphia, 1987. – Vol. 45. – №3. – P. 229-232.

14. Муха А.И. Процесс композиторского творчества: Проблемы и пути исследования. – К.: Муз. Украина, 1979. – 271 с.

15. Капустин Ю. Музыкант-исполнитель и публика. – Л.: Музыка, 1985. – 160 с.

16. Калмановский Е. Книга о театральном актёре. – М.: Искусство, 1984. – 222 с.

17. Белкин П.Г. и др. Социальная психология научного коллектива. – М.: Наука, 1987. – 213 с.

18. Дюментон Г.Г. Сети научных коммуникаций и организация фундаментальных исследований. – М.: Наука, 1987. – 103 с.

Svitlana Lytvyn-Kindratyuk  
CULTURAL AND ARTISTIC ENVIRONMENT:  
TRADITIONS AND CONTEMPORANITY

This paper analyzes the situation in the field of social psychology of art. Particular emphasis is laid on the theoretical and methodological aspects of social psychology of art, on the questions concerning its status as an inter disciplinary science, and on the peculiarities of the methodological apparatus of this knowledge area.



## ПРОБЛЕМИ ІКОНОПИСУ

М.В. Канюс

### ІКОНА “СПАС” ТА ХУДОЖНЬО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ЗАСОБИ ЙОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА



*4 червня 1986 р. нам довелося очолити художньо-реставраційні роботи в церкві архангела Михаїла в селі Вільшаниця Тисменицького району Івано-Франківської області, де було виявлено три ікони, одна з яких особлива\*.*

На ній – майже поколінне зображення Христа з благословенним жестом та відкритим Євангелієм, яке він підтримує лівою рукою. Фігуру Спаса подано в монументальній позі. Вражає величний образ Христа, його ідеально гарне обличчя, осяяне благородством високих духовних і моральних якостей.

У складному, трагічному образі Спосителя поєднуються риси християнського ідеалу й життєвої правди. Сила цього чудового образу виникає на контрасті внутрішнього спокою, філософського, космічного споглядання та бурхливого, експресивного трактування бганою одягу (хітону, гіматію), вираженого у досконалому ритмі ліній, і тональних плям. Тут автор (Йов Кондзелевич) досяг апогея у своїй віртуальності. Спираючись на традиції давньоруського мистецтва, львівських та жовківських художніх осередків, водночас збагачуючи їх досягненнями

\* Ікона “Спас” після закриття Скита Манявського в 1971 р. потрапила в село Вільшаниця, де й була нами виявлена в червні 1986 р. Історія її перебування тут обмежена документальною інформацією, але від старожилів-парафіян вдалося дізнатися, що ікони “Спас” і “Богородиця” були закуплені разом при розпродажі майна Скита Манявського в 1781 р. для маленької дерев’яної церкви Архістратига Михаїла, де були намісними іконами аж до встановлення новомальованого іконостасу Мартином Собіщанським у 1842 р. Тоді ці дві ікони були виставлені на бічні вітари й “переорієнтовані” з православних в греко-католицькі, а в результаті чого набули іншого вигляду.

В.І. Свенцицька - перша з науковців, хто правильно атрибував ікону “Спас” - визначний твір в українському малярстві. Її висновки були підтвержені доктором мистецтвознавства, професором В.А.Овсійчуком та професором, народним художником України Д.П.Кривавичем.

М.В. Канюс. Ікона “Спас” та художньо-технологічні засоби Йова Кондзелевича

західноєвропейських шкіл та реальними власними спостереженнями, він створив оригінальний твір.

Розум, інтелектуалізм та раціональне начало існують поряд з глибокою духовністю, добротою й самозреченістю заради щастя людини й всього людства.

Цей світлий образ – високе досягнення не тільки Йова Кондзелевича, а й епохи, яка породила його геній [1].

Ми висвітлюємо результати багаторічної праці, присвяченої не стільки атрибуції й встановленню авторства твору, скільки дослідженню техніко-технологічного арсеналу матеріалів, прийомів і знань, якими володів Йов Кондзелевич.

У грудні 1987 р. нами було передано в науково-дослідницький центр консервації й реставрації Міністерства культури України (м. Київ) дві ікони – “Спас” і “Богородиця”. Мета – комплексне обстеження. До роботи було залучено найсучасніші методи реставрації й висококваліфікованих спеціалістів\*\*.

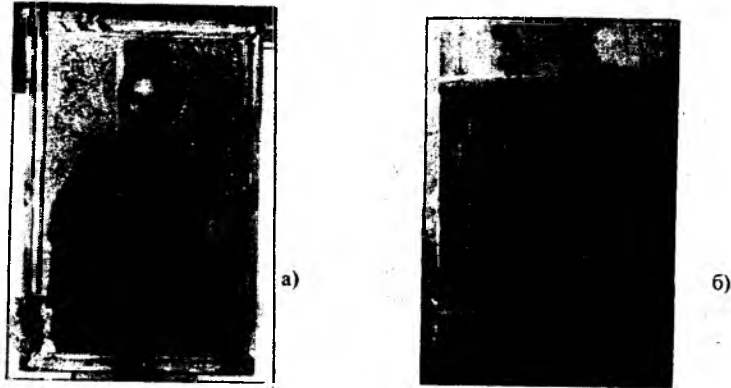
У результаті досліджень вищевказаних творів за допомогою бінокулярного лабораторного мікроскопа та лупи, із застосуванням різноманітних варіантів освітлення та фотографування, а також огляду у відбитих ультрафіолетових променях, стали відомі матеріали основи, стан її збереження та техніки виготовлення, характер фактури малярства та її руйнування, виявлено пізніші поновлення й переробки тла, золочення. Мікроскопічні й мікрівізуальні дослідження дали широкий спектр даних про компоненти ґрунту (левкасу), його зв’язуюче та структуру, а також кольорову палітру, якою користувався визначний майстер [2].

Встановлено компоненти захисного шару, яким покриті його твори. Отже, ми заглянули у “свята святих” технології Йова Кондзелевича, зроблено крок до пізнання його творчого процесу.

Минув 291 рік відколи востаннє рука геніального художника періоду українського бароко торкнулася ікон “Спас” і “Богородиця”, але за цей час значних змін у процесі природного старіння застосованих у роботі матеріалів не сталося. Відбулися інші зміни, зумовлені людським фактором. Не один “партач” свідомо, міру своєї “компетентності”, руйнував унікальні твори геніального митця.

\*\* Автор висловлює щирю подяку за своєчасно надану науково-професійну допомогу художнику-реставратору вищої категорії, завідувачу відділу техніки й технології Науково-дослідницької реставраційної майстерні Міністерства культури України В.М.Ромашенку та хіміку-біологу С.Є.Родіоновій.

Основа ікони "Спас" – липова дошка, зібрана в щит 114 x 80 см, товщиною 30 см. Сучасні дослідження дають змогу з'ясувати методику її виготовлення.



Ікона до реставрації: а) лицева сторона; б) зворотня сторона.

Отже, як починав Йов Кондзелевич?

Добре висушену дошку, бажано колону, довжиною 120 см, шириною 30 см, товщиною 0,5 см майстер власноруч обробляв стругом, доводив таким чином до товщини 0,3 см і ширини 28 см, попередньо проваривши в олії з воском, ставив сушити на місяць – два.

Коли дошки висихали, торці погембельовувались і три дошки склеювались в єдиний щит, в якому з титульного боку прорізались вглиблення для вбивання в них шпуг. Шпуги служили хорошим засобом від скручення деревини й скріплювали між собою окремі дошки.

З торців щит рівно обрізаний і краї з титульного боку застругані. Для склеювання деревини застосовували міздровий клей.

Уздовж стиків зі зворотного боку накладали намочене клеєм льняне клоччя. З лицевого боку як запобіжний засіб накладали паволоку (льняне полотно). Досвід іконописного ремесла передбачав розтріскування левкасу і його відставання від дошки, тому паволока в даному випадку утримувала окремі частини левкасу і не давала їм осипатися. Левкас – або як його прийнято ще називати клейовий ґрунт, в іконах Йова Кондзелевича був майже традиційним, за винятком деяких імпровізацій. Хімічний аналіз проби дав такий склад компонентів – наповнювачів: значну кількість крейди, трохи меншу частину гіпсу та каоліну (біла глина, яка на Україні часто застосовувалася художниками-іконописцями). Зв'язуючим служив клей тваринного походження (міздровий або кістковий). Окрім клею, в пробі знайдено сліди вуглеводів

М.В. Канюс. Ікона "Спас" та художньо-технологічні засоби Йова Кондзелевича

– це мед, який додавався до левкасу в якості пластифікатора, пом'якшуючого еластичного фактора.

Характерною особливістю левкасу в іконі є пропорційне співвідношення компонентів у залежності від функціонального призначення. Так, у верхній частині ікони, де майстром передбачалась декоративна різьба по левкасу, виявлено гіпс, каолін та незначну частину крейди. Під малярство пропорція компонентів змінюється: найбільше використано крейди й каоліну, незначна частина гіпсу\*\*\*.

Тло ікони заповнювалося декоративною авторською різьбою, яка краще виконувалась на левкасах із щільнішою й еластичнішою структурою. Від цього залежала чистота різби й можливість шліфровки, яка давала високоякісну поверхню під позолоту.

Декорування тла в іконах майстра – одна із характерних ознак його художньо-естетичної концепції. Спираючись на українську традицію та основи різбленого авторського декорування, які він перейняв від свого вчителя Івана Рутковича, Йов Кондзелевич удосконалив його та розвив далі.

В іконі "Спас" маємо наочний зразок складного рослинного орнаменту, виконаного на теренах Галичини, в Скиті Манявському.



Фрагменти декору різби.

Аналізуючи застосування рельєфного тла в українському іконописі кінця XVII ст. доходимо висновку, що цей процес у творчості Йова Кондзелевича досягнув апогею. В українських іконах XVI-XVII ст. заповнення тла орнаментикою має схематично-умовний характер, а рельєф як вид існує в пресованих геометричних зразках на іконах XVI ст. Найпоширенішою технікою в XVII ст. є прорізна орнаментика з дуже невиразною образною мовою. Її характерними ознаками є плоска й графічно-лінійна авторська різьба фучком.

\*\*\* Аналізи проби 1. 2. 3 (ґрунт). Родіонова С.Е., 15.04.1988 р.

На іконах Іллі Бродлаковича "Архистратиг Михаїл", іконах Рогатинського іконостаса Свято-Духівської церкви та П'ятницького іконостаса зі Львова [3] трапляються зразки декору прорізного характеру. В кінці XVII ст. у провідних іконописних осередках України, в працях окремих митців уже утверджуються барокові впливи. Експресія текучості форми, притаманна стилю бароко, кардинально змінює рух і форму. пластику образотворчих засобів як у малярстві, так і в декоративному оздобленні. На іконі "Спас" Йов Кондзелевич використав традиційний мотив акантового листка, що існував в українському іконописі ще з XVI ст., і наповнив його новим змістом. Урізноманітнення елементів аканта створює живе об'ємне плетиво, в якому чергуються стебло, листя й квітка.

Майстер застосовує рельєфну різьбу з чітко вираженим пластичним об'ємом, використовує принцип симетричних ритмів, повторює створене ним плетиво лівої й правої сторони рельєфу, тим самим підкреслює логічну продуману композицію. Застосування гострокутних і напівкруглих різців дало можливість створити рельєф висотою в 0,5 см, а нанесена позолота посилює його об'єм.

Численні відблиски світла й рефлекси в тіні надають формам більшої опуклості й глибини.

Ікона "Спас" датується 1705 роком, коли було закінчено роботу над іконостасом для Воздвиженської церкви Скита Манявського [4].



Авторське клеймо.

Протягом 1698-1705 рр., за проектом і під керівництвом Йова Кондзелевича, колектив скитських іконописців і майстрів створював найкращий іконостас у Галичині [5]. Власне, у цьому комплексі майстром виконані найбільш цінні композиції: "Тайна вечеря", "Воздвиження Чесного Хреста", "Деїсус" і "Богородиця", зображення архангелів

Гавриїла й Михаїла. Саме в цей період виявляється унікальна особливість Йова Кондзелевича – рельєфна розробка зображувальної площини.

В усіх іконах Богородчанського іконостаса та у Вільшаницькому "Спасі" зображення святих вирізано по контуру силуетом в 0,5 см товщини, що підіймається над рівнем рельєфного тла. Цей оригінальний прийом в українському іконописі стане прекрасним зразком для наслідування. Йов Кондзелевич – один з небагатьох митців, хто мав право ставити своє власне тавро "Іов во Скиту, року божого 1705"\*\*\*\*

Обстежуючи під мікроскопом поверхню малярського тла, особливо в тих місцях, де були втрати фарбового шару, вдалося встановити сліди авторського малюнку. Оглядаючи його, доходимо висновку про метод малюнка Йова Кондзелевича, який охоплював три етапи.

Перший – на папері художник в натуральну величину готував "картон" (малюнок сюжету твору).

Другий – робив проколи по лініях малюнка, наносячи їх по всій поверхні картону. Потім накладав "картон" на основу майбутнього твору й вугільною пудрою шляхом припороху переводив зображення.

Третій етап – закріплення вугільного малюнка на основу темно-червоною охрою, змішаною на курячому жовтку. Майстер отримувал малюнок сюжету в лінії, яка в темних місцях заповнювала площину. Так, наприклад, бганки в тіні закладалися суцільною площиною, а орнаментальний мотив на тлі – тоненькою лінією. Для цієї роботи Кондзелевич використовував круглі тверді пензлі з довгою щетиною.

Підготувавши таким чином малюнок для майбутньої ікони, майстер спочатку вирізав рельєф тла, золотив його і тільки потім малював образ Христа.

На основі даних мікрохімічного аналізу можна побудувати схему технологічного процесу. У пробах, взятих з різних частин одягу, лика й рук, ми знаходимо відповідь майже на всі запитання щодо художньо-технологічного процесу майстра.

Припустимо, нас цікавить кольорова палітра Йова Кондзелевича. Якими фарбами користувався митець?

Проби, взяті з червоного хітону Христа, в результаті проведеного фізико-хімічного аналізу дали результати, на основі яких можна побудувати методику письма й відтворити картину технології.

Під мікроскопом проба нараховує до чотирьох шарів. У першому, що лежить на левкасі, виявлено іони заліза – насичений середньої щільності напівпрозорий тон червоного кольору (охра червона, типу

\*\*\*\* Архів автора (фото клейма).

англійської). Зв'язуючим компонентом цієї фарби був ячний жовток і незначна кількість меду. Останній додавався для надання фарбі більшої прозорості й еластичності. Цим кольором було прокладено хітон, тобто закладено локальний колір. Через прозору нанесений шар просвічувався віртуозний малюнок усіх бганок хітона на рукаві, шиї, грудях. Другий шар – прописки. Також використано червону охру, але до неї вже додано свинцеві білила. Це свідчить про те, що митець, моделюючи форму бганок, для надання об'єму на випуклих рельєфних місцях збільшував дозу свинцевих білил, тим самим підвищуючи світлосилу. Фактура мазка теж визначала мальовничу кінетику твору. Так, на вершині форми бганок вона була більш корпусною, а далі, в тіні, ставала тоншою й менш виразною. Фактично середній шар створював художньо-естетичну форму твору.

Третій шар – червона фарба органічного походження холоднуватого відтінку – це натуральний крапак. Ним нанесено моделюючи, прозору тонку прокладку, якою майстер завершував етап моделювання драпірування. Вона надавала хітону глибокого малинового забарвлення, матеріальності й предметності.

Але, очевидно, цим третім шаром процес письма не завершувався. Виявлена коричнева фарба з класу охр наштавхує нас на здогад про четвертий шар, так званий захисний, який у творчості Йова Кондзелевича відігравав важливу художньо-естетичну й технічну функцію. У пробі виявлено білок курячого яйця, мед, невелику кількість смоли м'якого сорту та вищезгадану коричневу фарбу.

Проба синьої фарби, взятої з гіматія Христа, має таку ж структуру. Це тришарова проба. В першому нижньому шарі виявлено пруську синю, покладену напівпрозору на ячному жовтку з домішками меду, по якому після повного висихання нанесено цю ж саму фарбу зі свинцевими білилами.

Другий шар, на відміну від першого, замішаний уже на олії. У третьому шарі використано смальту. Це прозорий шар кристалічної структури синього кольору. В четвертому шарі простежується палена кістка.

Біла фарба – свинцеві білила – типова й найбільш поширена у XVII-XVIII ст. Євангеліє, яке тримає Ісус Христос, намальовано в основному білилами з незначним домішуванням паленої кістки та пролесовано коричневою фарбою з групи охр.

Клавій – декоративна прикраса на правому плечі Христа – нанесена золотистою охрою, поверх неї золотом нанесено асіст [5].

Пензлі, якими користувався майстер, очевидно, були круглі й здебільшого мали м'яку й довгу шерсть. Про це свідчить тонке і м'яке моделювання форми, спосіб накладання мазків.

Незначна структура, що простежується на світлі драпіровок, виявляється лише завдяки корпусності й великій щільності свинцевих білил. А загалом вся робота тримається завдяки лесуванню, тобто нанесенню одного шару на інший в розрахунок на оптичне змішування кольору.

Очевидно, на розвиток таланту Йова Кондзелевича помітно вплинули голландська та німецька малярські школи. Письмових підтверджень про його перебування на навчанні в цих країнах немає, але його навички, знання й володіння таємницями тришарового методу дають право стверджувати, що протягом двадцятилітнього мандрування по світах Йов Кондзелевич, безперечно, стикався з цими відомими творчими осередками європейської культури.

Що стосується виконання ним ликів та рук, то в іконі "Спас" ми маємо справу з неординарним явищем. Це не суто класичний варіант, коли художні прийоми можна віднести до методу якоїсь школи чи традиції. В даному випадку стикаємося з твором і технікою талановитого майстра, який міг імпровізувати послідовність класичних і традиційних методів, прискорюючи творчий процес.

Мікропроби, взяті для хімічного аналізу з лику та рук Христа, дали результати, за якими мальований шар являє собою таку структуру. Малюнок, що був зафіксований червоною охрою, додатково покривався фарбою темного кольору, особливо рогівка ока, зіниця, лінія брів, заглиблення у борозні верхньої повіки, сльозник, тобто внутрішній кут ока, тінь зовнішньої стінки носа, носові отвори, місця стику з носогубною борозенкою, окреслювалися крила носа. Нижче позначалася підносова ямка, середня лінія й кути рота, а одночасно й підборідно-губна зморшка. Окреслювався овал обличчя в тіні й рухався нижче по ключично-сосковому м'язі на шиї. На голові волосся прокладалося темно-коричневим кольором. Зв'язуючим компонентом цієї фарби був жовток, інакше кажучи, це була темпера. Після її висихання Йов Кондзелевич на олійному зв'язуючому компоненті розробляв ахроматичний тон, яким опрацьовував об'єми деталей обличчя в глибині й на світлі. На склеру ока наносив чисто білильну прокладку, моделюючи сферичну поверхню очного яблука, витягував світло на верхній та нижній повіці, колоподібному м'язі ока, зовнішніх стінках носа, на скронях, вилицях, жувальних м'язах. На чолі, шиї, м'язах сміху, колоподібному м'язі рота колір дещо змінювався.

До ахроматичного сірого додавалася охра світла, від чого колір набував теплуватого відтінку, хоча в цілому залишався сріблястим. На

передній стінці носа, щоці й підборідді у вищеописаний склад домішувалась охра червона.

Все змішувалося майстром на олії і м'яко втиралось в сріблясті тони, які були попередньо нанесені. Ця робота тривала до тих пір, поки форми окремих деталей не були зібрані в одне ціле й виражали образне звучання. Напівзавершену роботу Йов Кондзелевич відкладав до повного висихання накладеного шару. Через деякий час митець розпочинав останній і найскладніший етап, в якому мало виявитися уміння тонко моделювати переливи кольору на об'ємах обличчя, створити загадкову одухотвореність образу.

Йов Кондзелевич досконало володів художньо-технічними засобами світового малярства і тому досяг у своїх творах світового рівня майстерності. Його образи проникнуті глибоким художньо-естетичним відчуттям, національно-психологічні, а силою характерів не поступаються славнозвісним полотнам майстрів північної та південної Європи.

Через малодослідженість і незначну популяризацію творчості Йова Кондзелевича, донині ще не визначено його дійсне місце у світовому мистецтві кінця XVII на початку XVIII ст, не проаналізовано внесок митця в скарбницю українського національного й духовного мистецтва.

Завдання українського мистецтвознавства – всебічно дослідити й висвітлити неординарний талант та високодуховну особу великого маляра періоду українського бароко Йова Кондзелевича.

1. Овсійчук В.А. Майстри українського барокко. – К.: Наук. думка, 1991. – С.282-283.
2. Архів Науково-дослідницької реставраційної майстерні 15.04.1988 р. Родіонова С.Е. Аналіз проб з ікон "Спас" та "Богородиця". м. Київ, вул. Рєпіна, 8.
3. В.Овсійчук. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. С.152-153 (ілюстрації).
- 4.Целевич Ю. Історія Скиту Манявського. – Львів, 1887.
5. Овсійчук В.А. Майстри українського барокко. – К.: Наук. думка, 1991. – С.312-313.
6. Икона. Секреты ремесла. - Москва, 1993.
7. Основы музейной консервации живописи. Реставрация станковой темперной живописи. – М.: Изобразительное искусство, 1986.

Mykola Kanyus

THE ICON "SAVIOR": ARTISTIC AND TECHNICAL DEVICES EMPLOYED

BY JOV KONDZELEVYCH

This article focuses on the artistic efforts of Jov Kondzelevych, an icon painter of the 17 th – 18 th centuries, and shows his contribution to Ukrainian art. The paper also emphasizes the fact that J. Kondzelevych maintained close ties with Western European artists.

О.О.Солудчик

## ХОРУГВИ В САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ.

Хоругви в сакральному мистецтві Прикарпатського регіону – один із давніх видів художньої культури української спільноти. Ці "церковні знамена" розташовані у храмах при кліросах, неподалік іконостасів, і є невід'ємними елементами Богослужінь, використовуються в обході навколо церкви; деякі становлять неаби-яку художню цінність, зберігаються у церквах, музейних збірках, приватних колекціях. У них – свої стилістичні особливості, виражені виконавцями в малярстві, вишивці, ткацтві тощо.

Українське сакральне малярство Прикарпаття середини XIX ст. вносило у релігійні твори живий імпульс гуманізму, демократичного звучання. Користуючись вкрай обмеженими зображальними засобами, народні автори домагалися максимальної повноти у створенні образів святих ("Архангел Михаїл, Одигітрія", "Успіння Богородиці, Преображення Христове", "Святий Юрій, св. Миколай" виконані в народному стилі, й за стилістичними ознаками належать до примітивізму).

Всякий стиль – це окремих світ почувань, думок і поглядів зв'язаного з ними вислову засобів, формальних і технічних: "Це зіграний оркестр, який ідеально ілюструє пафос доби. Примітив – це скромні, несміливі або й призабуті акорди, в обох випадках – відмінні акценти, несподівані поєднання. Це щось безконечно важливіше в зародженні мистецької думки, ніж ерудиція"[1, с. 13].



Іл.1. "Архангел Михаїл"  
Сер. XIX ст. Полотно, олія, п.о. 115 x  
135. З приватної збірки М.П.Фіголя.

Для риботицького осередку, що належав до давніх поселень Галицько-Волинського князівства (доба феодалізму XVII ст.), характерна іконографія хоругви XIX ст. "Архангел Михаїл і Одигітрія

(провідниця в дорозі)” з приватної збірки професора М.П.Фіголя. Серед сільських громад протягом двох віків осередок не мав собі рівних. Тепер це територія Польщі, містечко неподалік Перемишля.

Не завжди задовольняючи служителів церкви непрофесійною роботою, іконопис, що виходив з-під пензля народних майстрів, часто знаходив замовників зокрема у Словаччині. На хоругві (іл. “Архангел Михаїл”) домінуюча постать архангела Михаїла в уяві народного майстра виступає покровителем та охоронцем гірської місцевості. Близьке зображення виявлене більшим (архангел 3-го чину), далеке – меншим (річка), найдалше – зовсім маленьким (гірський пейзаж).

Пейзажний фон лінійної перспективи наближує хоругву до живописного полотна. Схожість формальна, бо не робить релігійний твір різновидом світського мистецтва. Порушення пропорційної рівноваги постаті святого (малі крила, короткі руки, велика голова) надають їй більшої могутності. Святий воїн міцно стоїть на березі річки, охороняючи гірську місцевість.

Характерний прийом риботичьких малярів у зображенні лику (обличчя) відтворений трьома кольорами. Чорним виведені лінії носа, брів, повік, очей. Червоними сміливо намальовані круглі рум'яна й губи. Інтенсивна контурність, властива усьому малюнку, надає творові примітивної мальовничості.

Зменшений розмір очей на білому кольорі шкіри, помірні уста, рум'яні щоки сприймаються як норма в народному малярстві. Такий композиційний варіант бачимо і на словацькій іконі XVII ст. з підписом майстра Олексія.

Іконографічна подоба Михаїла, очевидно, усюди знаходила широке коло замовників. Натхнення героїкою образу, уява художника сприймає архангела караючим божим месником із піднятим мечем, завжди готовим до бою. Він не витає в небесному просторі, а стоїть на землі, готовий боротися зі злом, що тяжіє над людством. Узвичаєна поза “непереможного стояння”, за вченням духовних осіб, посилювала віру. Слов'янські особливості лику, декоративний одяг з ритмікою лінійного чорного кольору “покори” перегукувались у різних релігійних обрядах, у різних землях.

Малярська палітра умільців зберегла символічні трактування кольорів. Білий лик, сяючий німб навколо нього, стилізоване завершення крил, рук означали чистоту й преображення одухотвореного образу. Зелена барва символізувала земне життя. Воно виявлене у пейзажному тлі хоругви. Червоний гіматій (плащ) на плечах Михаїла підкреслює належність до царства духовного.

Орнамент хоругви – примітивно стилізований квітково-рослинним мотивом. Рослинні знаки листків, квітів, плодів склалися ще в античну добу, а у християнську еру набули нового змісту. Закомпоновані у квіти листки дуба, по периметру червоного тла хоругви символізували непереможність і силу християнських переконань. Таким чином, орнаментальне квітування рослин доповнювало взаємну любов людей до Творця всесвіту й Вседержителя до людства. У послідовному ритмі квіти рівномірно стелилися навколо червоного поля хоругви.

Важливою стильовою особливістю є графіка написів імен святих. На хоругві це старогрецькі літери з абrevіатурою скорочень святого чину та імені – А МИ (Архангел Михаїл). Через церковнослов'янське посередництво ім'я з'явилося в давньоруській мові з грецької: гр. Михаїл походить від гебрейського Mikhoiel (Mikhael), буквально “хто як Бог” [2, с. 469].

Святому архістратигу Михаїлу, начальнику воїнства небесного, наш народ віддає честь 21 листопада за новим стилем.

Култ архістратига Михаїла поширюється на наших землях з XI ст. За небесного покровителя його мав київський князь Святополк Ізяславич. 1108 р. він збудував у Києві Михайлівський Золотоверхий собор. Мабуть, саме з того часу Михаїл, покровитель воїв і символ перемоги, став покровителем Київської землі.

За свідченням очевидця, 1655 р. Богдан Хмельницький при урочистому виїзді мав нову червону “корогву” з образом Архангела Михаїла (фронтальне зображення постаті, що списом придушує змія). На великій корогві козаків для морських походів зображені з одного боку – двоголовий орел, з іншого – корабель із запорожцями, Спаситель та архангел Михаїл. За іншими джерелами XVIII ст. на ній був зображений архангел Михаїл, з іншого боку – білий хрест із золотим сонцем, півмісяцем і зірками. Наявність двох національних гербів – лева у Західній і архангела Михаїла у Східній Україні – спонукала до спроб поєднати обидві історичні традиції, що взяла на себе пресова квартира Українських січових стрільців 1915-1916 рр. Проекти для нового бойового прапора цієї військової формації були виконані в одностроях, за ескізом І.Іванця.

Автор спеціального дослідження В.Дзвінковський зазначав у березні 1917 р.: “Архангела приймаємо не лише тому, що він з давен вживався на Україні... але тому, що се старинний український емблем, бо був на Україні ще перед прилученням її до Литви. А галицького лева додаємо йому на щиті – наче на охорону, – тому, що Галичина була заборолом і охороною українського життя і культури. Злукою обох гербів еднаємо і вирівнюємо в ідеї це – що роз'єднала історія” [3, лист.13].



Іл. 2. Фрагмент двобічної хоругви "Архангел Михайл", "Богоматір тип Одигітрії".  
Сер. XIX ст. Полотно, олія, п.о. 115 x 135.  
З приватної збірки М.П.Фіголя.

Найвищим ідеалом материнства у християнстві є образ Богоматері. На хоругві (тип Одигітрії. Іл. 2) перед глядачем постає коронована постать Цариці всесвіту з берлом (знак монаршої влади) і маленьким Ісусом, що сидить на лівій руці. Монументальна постать Марії забражена у червоно-зеленому оморфі, оздобленому орнаментальним ритмом смуг, декорованому хризмами. Колорит народного твору теплий, насичений. Домінуючим акцентом виступає червіль із доповненням оливкової зелені. Схематичне нанесення білил на ликах святих у контрасті чорного контура на деталях обличчя, червоних щік та губ – важлива іконографічна ознака риботицького іконопису. Із тактовним почуттям міри окреслюється кожна спрощена форма зображення. Його тональна інтенсивність і умовна пластичність залежать від потреби акцентувати шати, середовище та інші композиційні елементи, чітко виявити ритм обличчя, надати творові ритмічно-декоративного звучання. Композиційні порушення фігур відчутні в сюжеті та непропорційних ликах.

Невід'ємним доповненням твору є старогрецькі абрєвіатури початкових літер: ІС ХР (Ісус Христос), МР ΘΥ (Марія Діва). У релігійних мистецьких творах (професійних і народних) вони досі вживаються в українському, російському, білоруському, болгарському, македонському і сербському письмі. Спільну єдність слави першообразів підсилює Біла куля (держава) в руці символізує єдність і гармонію духовного і матеріального світу в руках Божих Христа. Посередині зверху вона увінчана непереможним Хрестом. Схематично навпіл перетягнута червоною стрічкою із трьома літерами С. (помилка автора).

Абрєвіатура ІС ХР (Ісус Христос) була доповнюючим елементом у композиційному вирішенні іконографічного зображення. У сакральному мистецтві краю розвивалася тенденція наближення зображень святих до

О.О.Солудчик. Хоругви в сакральному мистецтві.

розуміння сільського населення регіону. Підписані чи анонімні церковні знамена малярів риботицького осередку знаходили замовників серед багатьох сільських громад аж до XIX ст. У них своя філософія, своє тлумачення й бачення релігії, і, зрештою, своя вартість, визначена часом.

По-своєму доступно й зрозуміло в сюжетній канві двобічної хоругви зобразив народний маляр "Успіння Богородиці і Преображення Христове". Збережена схема арочної композиції в центральній частині канонічного сюжету "Успіння" характерна для гравюр на титулах та ініціалах українських стародруків XVI – XVIII ст.: архітектурні мотиви міста, апостоли, люд біля одра Богоматері, обрамлення з двох боків смугою рослинних орнаментів. Червоно-голубі, динамічні, спрощені до примітиву, на фоні темної рамки, вони контрастують із статичними фігурами. Персонажі виражають усю гаму скорботних почуттів цього дня. Декоративна трактовка підсилена контурними лініями на площі міста та на ликах Богоматері, апостолів, двокрилих херувимів, шестикрилого серафима (вищий ранг ангелів, архангелів) і т.п. Обмежена палітра червоного, синього, голубого, білого з перевагою брунатного у центральній частині хоругви підсилює колорит мішаної гами твору.

Із простодушною наївністю невідомий автор сміливо зображує душу Пречистої у вигляді немовляти на руках її сина. Христос з душею "переставляє свою Матір до божественного житла: Свята Святих" [4, с. 12].

Навколо її смертного одра спокійно стоять усі присутні, крім зухвальця Афонія. Вєсь у чорному, він проглядається на першому плані умовної площі міста. Згідно з теологічними джерелами, "Афоній замахується перевернути смертний одр Пресвятої Богородиці" [5], що охороняється усіма небесними силами. Однак ангел (вісник) невидимим мечем відсікає йому руку. Жалогідний тут же розкаюється і апостол Павло зцілює його. За стилістичними особливостями письма хоругва співзвучна роботам риботицького осередку малярів. Порушення пропорцій у статичних фігурах, обмежена гама кольорів, умовний декор рослинного орнаменту (спрощені листки аканта), яскраво виражена лінійна декоративність наближає цей твір до примітиву, що простежувався у народній течії українського іконопису протягом XVII-XIX ст.

Центральна частина "Преображення" на зворотному боці хоругви визначає постать Христа у славі" [5, с. 29], опромінену яскравим сонячним світлом, з чашею страждань за гріхи людства. З обох боків на протилежних виступах гори стоїть пророки Мойсей та Ілля. В руках у Іллі – розгорнутий лист, а у Мойсея – кам'яні скрижалі.

Біля підніжжя гори – стривожені учні – Петро, Яків, Іван. Не спроможні переносити потужного світла Всевишнього, що спрямоване



на Христа в осяйності його риз, вони позакривались від світла Благодаті, а Петро склав руки у молінні.

Хоругва має чітко виділений композиційний центр. Світла постать Спасителя світу, доповнена кольоровим акцентом сонячного тепла з переливами зеленкуватих ритмів проміння, динамізує статичні фігури пророків.

Спрощені, чітко виражені брунатні ритми трьох вершин гори Тавор (Фавор) завершують релігійну динаміку твору. В основі холодної гами переважає зелена барва навколо центральної частини полотна. Декор із доповненням акцентуючих голівок ангелів (двох херувимів, шестикрилого серафима), завершує композицію твору. Хоругва співзвучна не тільки роботам майстрів риботицького осередку, але й монументальним розписам церкви Святого Духа XVII ст. у м.Потеличі.

Серед малярських творів до нашого часу збереглася хоругва “Св. Юрій, св. Микола”. Образ Юрія Змієборця у хоругві є відображенням визвольних ідей, “Юрій (у фонетичній адаптації) те саме, що Георгій (у графічній адаптації) походить від грецького” [6, с.96]. В епоху середньовіччя цей образ лицаря на коні що переможно пронизує списом змія, набув поширення у гравюрах українських стародруків, малярстві та в українських релігійних вишивках.

У легенді про нього оповідається, що мешканці одного міста змушені були сплачувати кровожерному змієві страшну данину – віддавати найкращих дівчат. Ніхто не наважувався кинути виклик потворі. І лише святий Юрій простромив його своїм списом і визволив людей від гора й сліз.

В обладунках римського воїна – гладіатора він переможно стоїть на зеленкуватому тлі гори, тримаючи списа-хоругву та металевий щит. Його статичну постать акцентують червоний гіматій, хоругва, плюмаж на шоломі, інші деталі одягу.

Живописний простір неспокійного неба, гірський ландшафт у центральному сюжеті, охристе поле, декороване вертикальними смугами безкінечника у проміжках зелених галузок гірської журавлини, виявляють належність цього твору пензлю майстрів карпатського регіону. Напис фундаторів: “Справив Юрко Гаврилів со женою своєю Магдою за здравіє спасеніє і грехов отпушеніє. Року Божія 1838” виконано церковнослов'янською мовою. Хоругва намальована у хроматичній гамі кольорів. У центральній композиції твору переважають холодні відтінки з активним вкрапленням кіноварі. Білий колір на смугах безкінечника підсилює ідейну символіку світла, перемоги добра над злом.



Іл.3. “Святий Миколай”.  
Друга половина XIX ст. Полотно, олія,  
п.о. 120 x 75, с.Кінчаки Галицького р-ну.  
ІФХДМ-969.  
(Хоругви до реставрації).

Култ св. Миколая (іл.3) закріпився на Україні вже з XI ст. З Першого Вселенського Собору (325 р.) він – єпископ у Мирі Лікійському (Мала Азія). Наш народ шанує його як свого національного святого. За життя його називали батьком сиріт, вдів і бідних. У численних народних переказах св.Миколай боронить людей від стихійного лиха, найбільше опікується тими, хто перебуває у плаванні. Чорноморські рибалки, виходячи на рибний промисел, брали із собою його ікону. Його образ – улюблений персонаж гуцульських колядок.

Згідно з описом Діонісія Фурноаграфіота в “Єрмінії”, образ Миколая в іконописі відтворював традиційно в ореолі слави. На хоругві духовний сан єпископа підкреслює червона мітра, оздоблена коштовним камінням. На його плечах – традиційний червоний фелон із декоративними поручами на білому підризнику. Благословляюча правиця та Євангеліє в лівій руці, наближають зображення до іконографічного канонічного образу Христа.

Навколишнє поле хоругви декороване вертикальними смугами ілюзорно-об'ємного безкінечника. Контрастне чергування зигзагів по вертикалі та горизонталі створює рідкісну декоративну сітку на червоному тлі поля. Ахроматичні та хроматичні кольори на полотні вдало поєднані. У вересні 1995 р. хоругви відновлено львівськими реставраторами. Відроджені твори знову поповнять багату збірку скарбів народного сакрального малярства Івано-Франківського художнього музею.

У нинішній сфері духовних та матеріальних цінностей хоругви не досліджені пласт художньої культури народу, що потребує свого вивчення. У них – знак часу, своя філософія символізованої чистоти почуттів до християнських першобразів втілення віри, надії, любові.

За допомоги в підготовці матеріалу автор висловлює подяку мистецтвознавцю В.І.Мельнику (Івано-Франківський державний художній музей), завідувачу кафедри образотворчого мистецтва Прикарпатського університету ім.В.Стефаника, доктору мистецтвознавства, професору М.П.Фіголю.

1. Свенціцька В.І., Откович В.П. Світ очима народних митців: Українське народне малярство ХІІІ-ХХ ст. – К.: Мистецтво, 1991.
2. Етимологічний словник української мови. – Т.3. – К., 1989.
3. Гломоздра К.Ю. та ін. Клейноди України (з історії державної і національної символіки): Комплект з 33-х кольорових художніх сувенірних листівок. – К.: Абрис, 1994.
4. Ікони італійського ікописця Д.Медззаліра та українського ювеналія Й.Мокрицького в дусі слов'янської традиції. – Пряшів: Вид. Сестер Василянко.
5. Короткі відомості про свята православної церкви України. – К., 1993.
6. Скрипник Л.Г., Дзятківська Н.П. Власні імена людей: Словник-довідник. – К: Наук. думка, 1986.

Olga Soludchuk  
GONFALONS IN RELIGIONS ART

Gonfalons constitute one of the oldest forms of art practiced by the indigenous population of Precairpathia. This article provides the description of some gonfalons featuring primitivist iconography. It analyzes the thematic and pictorial elements of these works. The author notes that gonfalon art is a highly original form of the Ukrainian spiritual culture which requires further research.

**П.Я.Кузенко**

## КАМ'ЯНІ МЕМОРІАЛЬНІ ПАМ'ЯТКИ ПРИКАРПАТТЯ ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТТЯ

Народна кам'яна пластика на теренах України ще недостатньо досліджена. Великий пласт художньої творчості цього напрямку зосереджений на Покутті та Гуцульщині.

Одну з яскравих сторінок історії краю відіграло село Городниця, яке вперше згадується в документах 1448 р. [1, с.192], але історія його сягає набагато давніших часів. Про це свідчать розкопки археологів, які проводяться тут ще з минулого століття. У селі виявлено рештки майже всіх пра- і ранньоісторичних культур, починаючи з палеоліту [2, с. 417].

У княжий період тут існувало велике городище. Тоді Городниця була найбільшим поселенням в окрузі [3, с. 68].

Земля Подністров'я, де знаходиться Городниця, є багатю на поклади різних порід каменю, про що згадує дослідник початку ХХ ст. Ю.Токарський. Він зазначає, "... що значні поклади червоного пісковика девопського та іншого каменю є в ярах правобічних притоків Дністра"[4, с. 59].

У самій Городниці знаходяться значні поклади червоного пісковика, а в сусідньому селі Стрільче – поклади сірого.

Наявність в Городниці високоякісного каменю, а також зручне розташування села на березі Дністра, сприяло розвитку його видобування та торгівлі по річці.

Дністер, як судноплавний шлях до берегів Чорного моря, використовувався ще в часи Київської Русі [5, с.9].

В кінці ХVІ – на початку ХVІІ ст. італійські підприємці мали намір провозити по Дністру різний товар з Поділля до Венеції та на Кіпр, але цьому завадили війни між Польщею і Туреччиною [6, с.201].

З початку ХІХ ст. Дністер починають широко використовувати для торгівлі з Причорномор'ям [5, с.81]. Цим шляхом вивозять будівельні матеріали та інший товар в різні країни [5, с.185-186].

В середині ХІХ ст. в місцевостях, багатих на поклади високоякісного каменю, підприємці запрошували на роботу закордонних спеціалістів, переважно італійських каменярів. Так, вони часто орендували родовища й налагоджували промислове добування каменю на Поліссі [7, с. 102].

Очевидно, в такий спосіб італійськими майстрами в середині ХІХ ст. почали розроблятися родовища каменю й в Подністров'ї, зокрема в Городниці. За словами старожилів, у цьому селі камінь обробляли й часто вивозили на експорт по Дністру до Західної Європи, зокрема Венеції, а пізніше – до Росії, зокрема міста Пензи.

Наявність придатного для обробки каменю спричинила поширення серед місцевого населення каменярського ремесла, яке розвивалося тут ще задовго до початку широкомасштабної розробки кар'єрів у середині ХІХ ст.

Найдавніші зразки виробів, виготовлених, очевидно, з місцевого каменю, вироби виявлені археологами, сягають далекого історичного минулого. Це, зокрема, кам'яні гробниці доби бронзи [8, с. 63], матриці з пісковика для відливання кельтських сокир (ХІІ-ІХ ст. до н.е.) [9, с.30-36] та багато ін.

Особливого розвитку набула художня обробка каменю в ХІХ-ХХ ст., що засвідчують численні кам'яні надмогильні хрести.

В городниці в цей час поступово формується каменеобробний осередок. Роботи майстрів (кам'яні хрести) можна побачити не тільки в цьому селі, але й в багатьох навколишніх поселеннях.

Автори надмогильних пам'ятників ХІХ ст. нам невідомі. Проте імена деяких майстрів городницького осередку середини ХХ ст. вдалося

з'ясувати. Це В.Белендюк, В.Живачівський, Р.Кучмей, С.Срайко та ін.

Кам'яні хрести XIX-XX ст. поширені й на Гуцульщині. В селі Ямна, місцевість якого багата на поклади пісковика, каменеобробний осередок сформувався ще в XIX ст. Вироби майстрів цього осередку поширені по всій Гуцульщині та на Покутті. Вдалося виявити імена деяких хресторобів кінця XIX – середини XX ст. Це такі народні умільці, як Р.Микулинець, П.Мокренчук, М.Федорчук, І.Німчук, С.Капітанчук та ін.

Кам'яні хрести на території Гуцульщини й Покуття різні за формою, конструктивною будовою й розмірами.

Усі надмогильні пам'ятники можна поділити на такі, що являють собою тільки форму хреста (висота до 1 м), й ті, що складаються з двох частин: хреста і основи-постаменту (висота до 2,5 м).

Виявлені найдавніші хрести початку XIX ст. – без основи. Їх збереглося дуже мало. Вони мають вирізну форму з чотирма прямими кінцями або звуженими до середохреста. На Гуцульщині також виявлено старовинний кам'яний хрест простої форми, що складається із двох окремо роблених частин, з'єднаних між собою посередині взруб. Тут очевидне запозичення техніки з'єднання з дерев'яних хрестів.

У другій половині XIX ст. в Городнині та Ямній починається етап інтенсивного розвитку каменеобробному промислу, пов'язаного з початком широкої розробки родовищ каменю. До роботи на кар'єрах залучається велика кількість місцевого населення. Камінь широко застосовується на будівництві доріг, будинків, мостів та тунелів (тунель в Ямній, залізничний міст у Ворохті та ін.)

Все це призводить до збільшення кількості майстрів-каменотесів, зокрема й тих, що виготовляють надмогильні пам'ятники, велика кількість яких збереглася до наших днів.

З середини XIX ст. в єдності з хрестом з'являється основа, яка має своє архітектурне вирішення, і з формою хреста творить цілісний образ. Форма хреста (вирізна) й основа здебільшого виготовлялися окремо. Після цього хрест вставлявся в невеличкий отвір, видовбаний в основі. Спочатку домінуючу роль в надмогильних пам'ятниках відігравав хрест, а пізніше це відношення змінюється на користь основи. Постамент хреста пройшов еволюцію від примітивних невеликих основ до більших за розміром, досконалих архітектурних споруджень.

Постаменти виконувалися ширшими та товстішими відносно вертикального рамена хреста. Таких розмірів основи були поширені в усій східній частині Українських Карпат, а також на Прикарпатті. Проте, щодо художнього вирішення, вони в кожній місцевості мали свої особливості. Найбільш різноманітними є завершення постаментів. При їх виконанні часто застосовувалися різного роду карнизи та інші

архітектурні деталі, що надавало завершенням ускладнених форм. Наприклад, на Гуцульщині, в Косівському районі нами віднайдено хрести початку XX ст., постаменти яких мають оригінальні аркоподібні завершення.

Форма хреста також зазнала деяких змін, але не суттєвих, адже, незважаючи ні на що, хрест повинен залишатися в основі хрестом, щоб зберегти своє значення.

Якщо на півдні України часто трапляються багатокінцеві хрести [10, с.13-15], то для досліджуваного регіону характерні, як правило, чотирикінцеві. На думку одного з дописувачів галицького часопису початку XX ст. "Нова зоря", ця форма вважається найдавнішою та є "наша українська" [11, с.3-4]. Тут вона збереглася й залишилася провідною найдовше, аж понині. Упродовж тривалого часу народними умільцями були розроблені найрізноманітніші художні варіанти цієї форми хреста. Деякі запозичалися один в одного, і їм майстри давали свої назви ("голковий", "ружевий" та ін.).

Поширеними в регіоні, як і взагалі на Україні, були хрести з пелюсткоподібними завершеннями рамен. Найчастіше серед них трапляється трикутне розміщення пелюсток (одна – на торці рамена, дві – обабіч). На Гуцульщині відома форма хрестів з розміщенням пелюсток на торці в ряд. Дослідник Г.Колцуняк подав такого роду форму кам'яного хреста із двома пелюстками на кінці рамен з с. Сопова (1831) [12, табл.XI]. Цей хрест, очевидно, є найдавнішим відомим з цього типу в Карпатському регіоні.

На досліджуваній території набули також поширення хрести із завершенням рамен гранчастого типу. Їх різновид – шпильчасті форми, що мають загострені виступи. Існує думка, що вони, можливо, символізують душевні рани близьких покійника. Одною з притаманних Гуцульщині форм є виконання в окремих випадках рамен хреста з оригінально зрізаними гранями.

Для хрестів з Покуття часто властиве розширення нижнього кінця хреста до низу.

На кладовищах у Подністров'ї трапляються хрести у вигляді дерева з обрубаними гілками. Така форма хрестів, як зазначає В.Березняк, перегукується з безлистим деревом на рельєфі с. Буша, яке означає смерть [13, с.67-68].

Кам'яні надмогильні хрести часто оздоблювалися рельєфними зображеннями святих, символічними знаками та орнаментами. Серед фігурних зображень найчастіше використовувалося Розп'яття Ісуса, яке завжди розміщувалося на середохресті. Особливо поширилося їх використання в першій половині XX ст., проте збереглися зразки й

XIX ст. Найдавніші такі хрести з розп'яттями, виявлені нами на Гуцульщині, датуються серединою XIX ст.

При виконанні розп'ять народні майстри орієнтувалися як на східну, так і на західну іконографію. Незважаючи на намагання різьбярів дотримуватися канонічних норм, розп'яттям надавали різноманітного художнього вирішення.

Рельєфні зображення розп'ятого Ісуса характеризуються лаконічністю, часто з одночасною гіперболізацією або вкороченням окремих частин людського тіла. Народні умільці, передаючи фігуру з властивою їм спрощеністю й безпосередністю, часто підсилювали найбільш характерні ознаки розп'яття. Їхнє виконання в кожній місцевості має свої особливості. Так, у Снятинському районі, що на Покутті, відомі розп'яття особливо великих розмірів відносно хреста.

Розп'яття Гуцульщини, на відміну від бойківських, які, як правило, тяжіють до реалістичного трактування фігури Ісуса, відрізняються більшою спрощеністю та деформованістю форм.

Виконання розп'ять на вглибленому тлі є характерною особливістю робіт гуцульських майстрів.

Розп'яття Ісуса часом поєднувалися із зображеннями у їх підніжжі "голови Адама" (черепа або черепа й кісток), а на кінцях хреста – ангелів. Фантазія народних умільців утворила різні варіанти черепа, від занадто схематизованих, навіть, можна сказати, чисто умовних знаків, до дещо схожих на живу голову людини. Різьблення ангелів виконувалися на тлі хреста у випуклому рельєфі або в неглибоких нішах.

Зображення святих знаходимо також в оздобленні постаментів. Одною з характерних особливостей таких фігур на Гуцульщині є виконання їх завжди на повний зріст.

Широко використовувалися в оздобленні пам'ятників розети. Як правило, вони шестипелюсткові, проте специфіка їх рельєфного виконання досить різноманітна. Вони бувають як прості, виконані тонкою контррельєфною лінією, так із різного роду заглибленнями, що надає їм особливої вишуканості.

Цікавими є символічні знаки із двох-трьох кіл на далеких кам'яних хрестах Гуцульщини. Їх використання можна пов'язати з "вогняним колом", про яке згадує Б.Рибаків у своїй праці "Язичество Древней Руси" [14, с.89]. Згідно з його твердженням, у древніх слов'ян при спаленні покійника вогонь на місці захоронення оточували колами ровиків. Ідея "вогняного кола" в захороненні людей, що очевидно пов'язана з культом сонця, ймовірно з часом перейшла на символічний знак надмогильного хреста.

Оздобленні використовували й рослинні мотиви. Особливо пишно прикрашені пам'ятники відомі на Гуцульщині.

П Я Кузенко. Кам'яні меморіальні пам'ятки Прикарпаття XIX - поч. XX ст.

Виготовляючи хрести, народні умільці відображали в них, окрім своїх міфологічних та релігійних уявлень, ще й естетичні погляди. Намагання зробити ці твори красивими, відіграє також досить важливу роль у піднесенні духовності, адже Бог є краса. Отже, художнє вирішення цих надмогильників не затьмарює, а тактовно доповнює їх основне символічне значення.

Кам'яний хрест спонукає людину до роздумів над суттю життя, а ще він є слідом нашої минувшини. Отож варто розвивати хресторобне ремесло, зокрема на Гуцульщині й Покутті, де уже склалися його певні традиції.

Проте зараз меншає кількість майстрів-хресторобів в обох осередках. У Городницькому осередку розвивають цей промисел талановиті умільці А.Кучмей, С.Москалик, П.Москалик. В Ямнянському осередку Д.Федорчук, В.Дожук, М.Німчук, П.Павлюк і єдина жінка-каменотес Євдокія Німчук.

Досліджуючи народне художнє різьблення каменю в Подністров'ї, варто звернути увагу на одну унікальну роботу, а саме – наскельне зображення ікони св. Миколая з с. Городниця [1894].

Традиція виконання рельєфів на скелях у Подністров'ї сягає давніх часів. Варто згадати відомий бушанський рельєф, який відносять до XVI ст. та ін. [13, с.69]. Якщо в цьому рельєфі відчувається значний зв'язок з язичництвом, то для наскельної ікони з села Городниця характерне суто канонічно-християнське трактування образу.

Цікавою є причина появи цієї ікони на скелі. Горельєфне зображення в Буші, як зазначає В.Березняк, було виконане в пам'ять про знищене тут колись містечко [13, с.66].

Що ж було причиною появи на скелі ікони св. Миколая? Його образ був дуже шанований на Україні. За народними віруваннями цей святий є покровителем мореплавців. Зокрема, чорноморські моряки вважали, що для щасливого плавання необхідно оздобити образ Чудотворця, дотримуватися свят святого Миколая, а то й побудувати на його честь церкву [15, с. 126-127].

Очевидно, поява наскельної ікони в Городниці була пов'язана із судноплаванням по Дністру. Ця ікона невеликого розміру. Зображення виконане у врзному рельєфі. Народним майстром був взятий за основу іконографічний зразок, поширений в іконописі України.

Образ святого передано в погрудному зображенні. В лівій руці він тримає Євангеліє, а правою – благословляє. Проте, ця строга відповідність канону в схемі зображення емоційно підсилена за допомогою пластичних потенцій каменю, які реалізуються через вміння й талант різьбяря. Це очевидне прагнення народного умільця відтворити

в рельєфі правдивий реальний образ конкретної людини, незважаючи на безперечні досягнення, все ж таки наштовхується на деякі труднощі, пов'язані зі специфікою виявлення форми в рельєфі й анатомічними особливостями людського тіла. Це призводить до деякої схематизації, узагальненості форм із незначним порушенням пропорцій, що особливо помітно в зображенні лівої руки. Незважаючи на це, згадана робота є зразком високого рівня розвитку народного різьбярства.

Маємо всі підстави сподіватися, що народне мистецтво художнього різьблення каменю, яке базується на славних традиціях минулого, знайшовши підкріплення в сьогоденні, буде розвиватися й надалі.

1. Історія міст і сіл УРСР. Івано-Франківська область. – К., 1971 р.
2. Енциклопедія українознавства. – Т.2. – Львів: Молоде життя, 1993.
3. Никифорчук В., Смерченський Р. Старожитності Городенківщини (у фактах, легендах, домислах). – Снятин: Над Прутом, 1995.
4. Tokarski Julian. O Fosforitach Polskiego Podola. – Lwow, 1923.
5. Гошко Ю.Г. Промисли й торгівля в українських Карпатах XV-XIX ст. – К.: Наук. думка, 1991.
6. Баран І. Наш Дністер // Життя і знання. – 1929. – квітень-травень.
7. Лашук Ю. Народне мистецтво українського Полісся. – Львів: Каменярь, 1992.
8. Археологічні пам'ятки Прикарпаття і Волині доби бронзи та раннього заліза. – К.: Наук. думка, 1982.
9. Бандрівський М. Городниці очима археолога // Ямгорів: літературно-краєзнавчий альманах. – Городенка. – 1994-1995. – №7-8.
10. Малина В. Кам'яні хрести півдня України // Образотворче мистецтво. – 1991. – №4. – див. ілюстрації.
11. Каровець М. Правильна форма хреста з приводу клапсидр по пок. В.Охримович // Нова зоря. – 1931. – №87.
12. Колцуняк Г. Народні хрести в коломийщині. – 1918. – Табл. XI.
13. Березняк В. Бушанський рельєф // Народна творчість і етнографія. – 1993. – №3.
14. Рибаків Б. Язичество Древней Руси. – М.: Наука, 1988.
15. Воропай О. Звичаї нашого народу: етнографічний нарис. – Т.1. – К.: Оберіг, 1991.

Petro Kuzenko

#### PRECARPATHIA'S SEPULCRAL MONUMENTS OF THE 19 TH – 20 TH CENTURIES

This article offers some glimpses into the history of stone-carving in Precarpathia. The emphasis is on the investigation of sepulchral monuments. The study has discovered a number of hitherto unknown specimen of stone carving, providing further insight into sepulchral art.

## НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО

Б.М.Тимків

### МИСТЕЦТВО ЛЕМКІВСЬКОЇ РІЗЬБИ ПО ДЕРЕВУ В УКРАЇНІ.

Лемківщина – історико-етнографічний край, що займає західну частину Карпат по обох схилах так званих Низьких Бескидів. Східною межею південної частини вважається річка Уж (за деякими джерелами – річка Боржава). Західною межею південної частини є річка Попрад. Північна частина простягається від Сяну на сході до Попраду з Дунайцем на Заході. До України належить лише частина південно-східної етнографічної Лемківщини (частина Великоберезнянського й Перечинського районів Закарпатської області). Основна частина – вся північна Лемківщина – належить Польщі, а південно-східна – Пряшівщина – Словаччині.

У часи княжої доби Лемківщина входила до складу Київської Русі, Галицького, а пізніше й Галицько-Волинського князівства (північна частина). Згадка про Лемківщину як складову Русі є у давньоруських літописах ("Повість минулих літ" за Іпатіївським списком). Ці дані використані в історичних працях М.Грушевського, І.Крип'якевича, Д.Дорошенка та ін. Наприклад, М.Грушевський засвідчує, що Лемківщина (або більша частина її території) була складовою Київської держави ще за часів князя Володимира Великого. А інші вчені відзначають, що м. Сянік у 1150 р. був адміністративною одиницею Київської Русі (Б.Якимович та ін.). Таким чином, витоки лемківського народного мистецтва слід шукати ще у давньокиївських часах, можливо, навіть давньохристиянських (фігурні зображення ідолів в язичеські часи).

Згодом цей край захоплювали й ділили між собою різні іноземні поневолювачі. Але найтрагічніші події розгорнулися після другої світової війни, коли населення Північної Лемківщини було насильно депортоване у північно-західні воєводства Польщі та в Україну (Львівську, Тернопільську, Івано-Франківську області).

Особливе місце в народній культурі лемків займає традиційне художнє різьбярство, розвиток якого був зумовлений, з одного боку, умовами маловрожайної гірської землі, а з іншого – сприятливими природними умовами (лісові масиви багаті на придатний для різьбярства матеріал), а також історико-культурними та економічними факторами.

Культурно-мистецьку цінність лемківського різьбярства розкривали у своїх наукових працях відомі мистецтвознавці-дослідники В. Січинський, М. Драган, Ю. Тарнович та ін., а в 50-80-х роках дослідження продовжили В. Паньків, А. Будзан, В. Бутник-Сіверський, М. Моздир та ін.

Деякі польські мистецтвознавці й дослідники намагалися у своїх наукових роботах заперечувати самобутність лемківського різьбярства та його зв'язок з українським мистецтвом і культурою, довести, що мистецтво лемків – наслідування польської закопанської школи кінця XIX ст. Таку версію слід заперечити, оскільки документально доведено, що закопанську школу було організовано в 1876 р., а про лемківську різьбу писалося в матеріалах Львівської промислової виставки 1877 р. як про різьбу “художньо і технічно досконалу” [1, с. 22], яка пройшла вже певний шлях у своєму саморозвитку.

Велике значення у піднесенні лемківського різьбярства кінця XIX – початку XX ст. відіграла посилена увага до цього мистецтва меценатів. Наприклад, лемки-емігранти з Америки часто виступали як основні замовники будівництва та художньої оздобы церков, придорожніх капличок, хрестів тощо. Величезне значення для розвитку різьбярства цього періоду мало також і відкриття у 1878 р. у м. Риманові школи (“шкілки”) для навчання столярства та різьбярства дітей із навколишніх сіл (відкрита за кошти подружжя Потоцьких), що проіснувала до 1884 р.

А. Потоцька у своєму “Щоденнику” визнає, що серед сільських хлопців “були неймовірні таланти, які проявлялися винятково між мешканцями гір... Кількох було насправду геніяльних” [2, с. 23].

Навіть нетривале існування школи відкрило можливості для дальшого культурно-мистецького утвердження лемківського різьбярства, а саме: урізноманітнення форм художніх виробів, орнаментально-пластичного вирішення декору. Промислово-художні виставки 1894 – 1900 рр. у Риманові, Кракові, Львові та інших містах принесли різьбярам широке визнання.

Значний інтерес у лемківському народному мистецтві становлять твори круглої сакральної інтер'єрної та екстер'єрної різьби. Особливе місце у мистецькій культурі займає екстер'єрна пластика (Розп'яття, Богоматір, святі тощо). На превеликий жаль, до наших днів дійшло дуже мало її пам'яток, вони відомі, як правило, з літературних джерел [3]. Тому слід сказати, що сакральна пластика Лемківщини розвивалася у тісному взаємозв'язку зі світоглядом, духовними потребами народу, вона є глибоко традиційною у своїй образній системі.

На межі XIX й XX ст. на Лемківщині, внаслідок сприятливих економічних умов, піднесення духовності й традицій, наступає розквіт дерев'яної пластики малих форм (сувенірної, подарункової тощо). Цим видом різьби займалася більша частина населення сіл Балутянці, Вільці та ін., а центрами виготовлення сувенірно-подарункових виробів стали села навколо курортів Риманів, Іваніч та ін. У цих селах сформувалися різьбярські династії: Бердалів, Бенчів, Орисиків, Одрехівських, Сухорських та ін.

Сувенірно-подарункові вироби мали побутове (ужиткове) призначення: це хлібниці (круглі, овальні, квадратні), підноси, попільниці, цукорниці, рамочки, палиці (посохи), шкатулки тощо. Оздоблювали ці вироби рельєфним різьбленням у вигляді переплетень виноградної лози з великими листками та гронами ягід. Цей композиційний мотив став найпривабливішим у творчості лемків. Майстри у своїх роботах зображували також листки каштану, клена, соняшника, папороті тощо.

Найбільш здібні майстри-лемки з успіхом створюють сюжетно-тематичні композиції у техніці плоского та рельєфного різьблення, а також у техніці об'ємного (круглого) різьблення портретних зображень, (звірів, птахів, тварин тощо). У своїх творах митці виявляли тонку спостережливість, знання побуту, вміння відображати побачене в образній системі, особливо об'ємного різьблення. Наприклад, зайцеві – почуття страху; вовкові – злобу; орлові – гостроту зору, рішучість; лисиці – хитрість та фальшиву “доброзичливість”.

Одним із видатних майстрів, з чим ім'ям пов'язане становлення лемківського різьблення, був М. В. Орисик (1885-1946) – неписьменний, але прекрасний художник. Він сам створив неповторної краси композицію орнаментальної пластики – іконостас церкви у с. Тилява (Польща). Ажурну, рельєфну різьбу митець вдало доповнив народним лемківським рослинним орнаментом.

Самобутність багатогранної творчості М. Орисика полягає в тому, що майстер першим наважився відтворити в об'ємній різьбі не лише абстрактних героїв, а й зобразити своїх земляків. Наприклад, (портрет сусіда різьбяря Василя Красівського та ін., дерев'яна скульптура “Лемко”, створена у 1936 р.).

Художні вироби М. Орисика є безцінним скарбом багатьох музеїв та приватних колекціонерів.

М. В. Орисик навчив майстерності різьблення не тільки своїх п'ятьох синів, а й багатьох односельців. Наприклад, один із здібних учнів М. Орисика, Кузьма Стецяк (1886-1946) визнаний віртуозним майстром.

В його творах втілена трудова діяльність земляків ("Лісоруби", "Косарі", "Деревоноси" та ін.). Пізніше свою лепту у розвиток лемківського різьбярства внесли сини Кузьми Стецяка – Іван, Олекса, Михайло.

Відомими та знаними майстрами того періоду (кінець XIX – початок XX ст.) були Григорій Бердаль (1887 – 1960), Андрій Красівський (1888 – 1944), Василь Красівський (1895 – 1975), Андрій (1864 – 1942), та Іван (1916 р.н.) Іляші, Іван Кіщак (1902 – 1969) та ін.

Після другої світової війни традиції названих митців продовжили різьбярі молодшого покоління: брати Стецяки, Сухорські, Одрехівські, Орисики, Кішаки, Амбіцькі, а також А.Фігель, Д.Долинський, В.Шалайда, В.Шпак та ін.



Долинський Д.І. "Орел".  
Дерево. Об'ємна різьба.



Фігель А.Т. "Кобзар".  
Дерево. Рельєфна різьба.

Художній рівень творів цих майстрів визнаний і отримав високу оцінку громадськості на Виставці українського мистецтва (1949) та на декаді української культури і мистецтва (1951) у Москві. А у 1964 р. на ювілейній виставці у Києві, присвяченій Великому Кобзареві твори лемківських майстрів вирізнялися глибокою традиційністю, високою культурою виконання.

У ці роки майстри розширили тематику й технічні можливості різьби. Їх твори відзначаються творчою винахідливістю, віртуозною технікою виконання, умінням показати своїх персонажів у русі, динаміці тощо.

Слід відзначити майстерність талановитого митця Олекси Стецяка (1914-1959) відомого автора цікавих скульптурних композицій "Ведме-диця", "Білки", "Скрипаль". Виконаний ним з віртуозною майстерністю

орел великих розмірів (1956), зберігається в Музеї етнографії та художніх промислів НАН України у Львові. Твори митця надзвичайно лаконічні, сміливі, деякі з них – безцінні перлини у скарбниці українського мистецтва [4]. Відомими майстрами лемківської різьби стали також його брати – Іван Стецяк (1919 р.н.) та Михайло Стецяк (1925 р.н.).



Шпак В.Д. "Колівщина".  
Дерево. Об'ємна різьба.

У містечку Трускавець на Львівщині працюють видатні майстри – сини Михайла Орисика, Андрій (1922 р.н.) і Степан (1930 р.н.), а також Іван Красовський (1921-1989), Григорій Бенч (1905-1988), Федір Стецяк (1923 р.н.) та ін. Вони працювали не тільки в техніці об'ємної різьби, а й в традиційній плоскій різьбі (тарілки, таці, попільниці зі стилізованими листками дуба, клена, явора, винограду, польових квітів тощо), а також виготовляли декоративно-побутові палиці, котрі теж оздоблювали листям і гронами винограду, а ручку прикрашала стилізована голова собаки, орла чи лисиці.

Серед талановитих різьбярів 50-80-х років слід відзначити найздібніших – Андрія Сухорського, братів Василя та Івана Одрехівських.

Високою майстерністю та художнім смаком вирізняються роботи Андрія Сухорського (1932 р.н.). Він успішно створює сюжетно-тематичні композиції та портретні зображення. Першими вчителями Андрія були батько та Михайло Орисик. Роботи 16-річного хлопчини зацікавили мистецтвознавців та громадськість багатством фантазії, віртуозною майстерністю виконання ("Орел", "Дід і собака", "Ковалі" та ін.).

Після 1949 р. Андрій Сухорський створив цікаві композиції: "Повернення з війни", "Дроворуби", "Бідняк за плугом". Визнання та небачений успіх принесли майстру дуже вдалі високохудожні твори Шевченкіани – "Мені тринадцятий минало", "На панщині пшеницю жала", "Гайдамаки", "Наймичка", "Перебендя", портрет Т.Шевченка тощо. Ці та інші роботи Андрія Сухорського зберігаються у приватних збірках і музеях України, а також за кордоном.





О.Орисик. "Дикий кабан".  
Дерево. Об'ємна різьба.



Сухорський А.А. "Музики".  
Дерево. Об'ємна різьба.

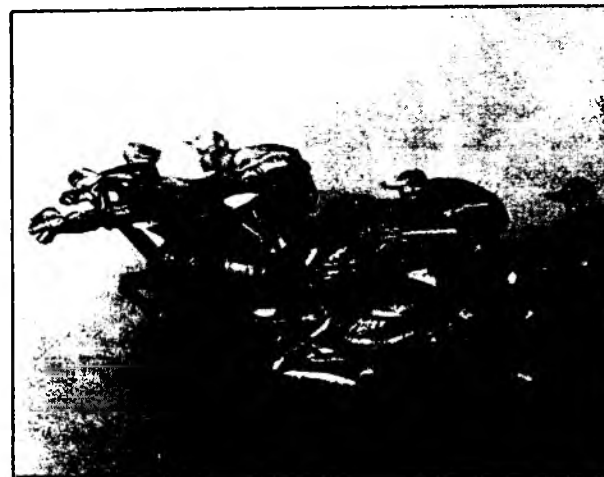
До найбільш талановитих майстрів-лемків належить Василь Одрехівський (1921 р.н.). Різьби по дереву він навчився безпосередньо у батька, а круглої (скульптурної) різьби – в М.Орисика. Після закінчення Львівського училища ужиткового мистецтва Василь вступив у Львівський державний інститут декоративного й прикладного мистецтва, де навчався скульптури у таких відомих митців, як І.Севера, М.Рябінін.

Одним із кращих творів Одрехівського – скульптура "Дереворуб" (1948 р.). Як скульптор-професіонал він вперше вводить у лемківську різьбу барельєфний портрет, а також використовує народні традиції у своїй творчій діяльності. В.Одрехівський є автором портретів В.Стефаника (1971 р.), І.Кіщака та ін., а також бюста Т.Шевченка в м. Городку. Він також співавтор пам'ятників І.Франку у Львові й Дрогобичі.

Відомим майстром-різьбярем став брат Василя Одрехівського Іван (1925 р.н.), котрий створив ряд високохудожніх творів – "Мисливець полює на дикого кабана", "Напад вовків на оленя". Іван Одрехівський разом з братом Василем створює цікаві композиції, котрі експонуються на виставках у Львові, Києві, а також на виставці, присвяченій декаді українського мистецтва й літератури у Москві (1951). Ці майстри продемонстрували у своїх творах вміння художньо-образного освоєння дійсності, знання побуту, традицій свого регіону.

У розвиток сучасного лемківського різьбярства зробили великий внесок брати Юрій (13.01.1927 р. н.) та Мирон (18.11.1928 р. н.) Амбіцькі. Художній обробці дерева брати навчалися під наглядом батька. Їх перші роботи (кругла дерев'яна скульптура) нескладні композиції сенок з народного життя лемків. Брати Юрій та Мирон завжди працюють у співавторстві.

Після закінчення Львівського училища прикладного мистецтва ім. І.Труша брати Амбіцькі вступили у Львівський державний інститут декоративного і прикладного мистецтва. Юрій та Мирон разом створюють художній образ і втілюють його в матеріалі. Вони шукають нові прийоми різьби, де органічно поєднані глибокі традиції лемківського мистецтва і львівської школи професійної станкової скульптури. Це помітно у роботах "Нашадки Довбуша", "Гайдамаки", "Було колись в Україні" та ін. [5].



М. і Ю. Амбіцькі "Змагання". Дерево. Об'ємна різьба.

Творча діяльність братів Амбіцьких багатогранна, вона відзначається не тільки високою майстерністю художньої обробки дерева, а й в інших техніках, матеріалах, проявляється в жанровому, тематичному й образному діапазонах. Їхні твори виконані в монументальній, станковій та декоративній пластиці. Скульптурні портрети створені в металі, дереві, камені, шамоті. Юрій та Мирон оформляли інтер'єри громадських будівель, виконували рельєфи, а також займалися медальєрним мистецтвом. Їхні роботи експонувалися на

обласних, республіканських та міжнародних виставках (Канада, Франція, Німеччина).

Для лемківського скульптурного різьблення використовують в основному липу. Її розколюють на цурпалки потрібного розміру по довжині. В поздовжньому напрямку розколюють так, щоб у перерізі виходив трикутник, сегмент; нерідко залишають і круглу колодку. Для того, щоб матеріал був якісним, його сушать в тіні 2-3 роки.

Найживаніші для об'ємного різьблення інструменти – стамески (напівкруглі різної величини та ін.) та різьбярський ніж із лезом довжиною 60-80 мм. Набір цих інструментів у кожного виконавця свій. Досвідчені майстри для всіх операцій користуються трьома-чотирма стамесками і ножем. Під час роботи над твором більшість митців не користуються малюнком, а відразу вирізають зображення за допомогою стамесок.

Опорядження творів у лемківському різьбленні супроводжується обкурюванням димом над полум'ям свічки або каганця. Потім поверхню протирають шліфшкіркою і двічі покривають машинним маслом пензликом із щетини. Внаслідок цього деревина дістає золотисто-коричневий і зеленуватий відтінки.

Лемківське різьблення стало новим етапом у народній творчості України. Різьбярі розробили тематичні композиції на сюжети сучасного життя народу та його історичного минулого. Проте вони й самі багато чого навчилися за ці роки. Кращі роботи лемківських майстрів експонуються на різноманітних вітчизняних і зарубіжних виставках. Значна їх частина входить до колекцій музеїв України. І що найголовніше – вони значно вплинули на формування, творче становлення ряду молодих художників по дереву, сприяли їх самобутньому розвитку.

1. Krajowa wystawa rolniczo-przemyslowa. – Lwow, 1877.
2. Анна Потоцька. *Мой Паміятник*. – Краків, 1927. – С. 205.
3. Паньків В. *Мастерство лемковских резчиков* // Декоратив. иск. – СССР. – 1959. – № 4. – С. 23.
4. Красовський І. *Народне різьбярство лемків* // Дзвін. – 1991. – № 7. – С. 99-104.
5. Кравченко Я. *Різьбярі брати Амбіцькі* // Народна творчість та етнографія. – 1992. – № 1. – С. 87.

Bogdan Tymkiv

#### LEMOK WOOD CARVING IN UKRAINE

This article outlines the historical, cultural, and ethnographies factors relevant to the origin and development of Lemok wood-carving. The paper examines the compositional and stylistic patterns endemic to this regional art form. It also provides the information about the most distinguished Lemok wood-carvers and describes their wood-carves and describes their woks. The author views Lemok wood-carving as an integral part of Ukrainian applied art.

*Ю.В.Юсипчук*

#### ГРИГОРІЙ ДЕВДЮК І ГУЦУЛЬСЬКА РІЗЬБА КОСІВЩИНИ

Гуцульщина здавна славилась народними митцями – різьбярями, ткачами, гончарами, кушнірами. Цьому сприяла багата природа мальовничого краю. В XIX ст. на Гуцульщині існувало три школи різьби по дереву: Яворівська, Брусторівська (Річківська) й Косівська, які мали певні відмінності й зберігали таємниці народного ремесла, що передавались від майстра учням.

Видатним митцем, що зумів дати могутній поштовх народним традиціям, став Юрій Шкрібляк (с. Яворів), з ім'ям якого пов'язаний розвиток сухої різьби по дереву. Як справедливо відзначала Р.Захарчук-Чугай, створені ним вироби здобули славу і визнання в багатьох регіонах колишньої Австро-Угорської імперії: “Його баклажки, барильця, пістолі, кріси, порохівниці, пляшки, чарки-порці”, ложки були майстерно мережені “писанням”, тобто сухим різьбленням, викладанням і жирюванням”[1], зокрема декорувались металевими вставочками або різнокольоровими породами деревини, часто в поєднанні з перламутром, баранячим рогом.



В.Г.Девдюк. Тарілка. 1940 р.

Осередком найбільшого розвою художніх традицій стала Косівська школа різьбярів, а одним із перших професійних різьбярів Косівщини по праву вважається Василь Григорович Девдюк (1873-1951) уроженець села Старий Косів. Його батько різьбив і прикрашав предмети домашнього вжитку. Малий Василь спостерігав за роботою, а згодом і сам відчув потяг до різьби. Батько не схвалював синового захоплення, вважаючи за краще здобуття освіти, тому він віддав Василя на навчання в Коломийську гімназію. Але хлопчина остаточно вирішує стати різьбярем і йде вчитися до відомого тоді майстра Василя Шкрібляка (1856-1928), в якого декілька місяців навчається в селі Яворів Косівського району. В пошуках нових наставників потрапляє в Брустори до майстрів-мосяжників Дутчаків.

Набувши досвіду й практичних навиків у різьбі та художній обробці металу, Василь Девдюк уже в ранньому віці стає відомим майстром, 14-літнього мосяжника відзначають бронзовою медаллю й дипломом Краківської виставки. Навчання молодий умілець продовжував у Відні.

У 1905 р. В.Девдюк разом зі своїм учителем В.Шкрібляком та річківським різьбярем М.Мегединюком викладав у Вишницькій школі художньої обробки дерева й металу, де учні вивчали столярство, токарство, різьбярство й мосяжництво. В.Девдюк багато часу приділяв творчій роботі, за що його було нагороджено золотою медаллю на виставці у Стрию (1909), та в 1912 р. на виставці в Коломиї.

Після захоплення Північної Буковини Румунією В.Девдюк у 1918 р. повертається в рідний Старий Косів. З метою дальшого розвитку народного промислу у 1920 р. на власні кошти започатковує приватну школу різьбярства. Львівська фірма “Достава” допомагає йому купити столярний і токарний верстат. Курс навчання тривав три роки. В.Девдюк прагнув зробити зі своїх учнів справжніх майстрів. На фотографії 1926 р. – перший випуск школи різьбярства, основою творчості якої були слова “Най процвітає домашній українсько-гуцульський промисл”. У центрі фото в традиційному гуцульському одязі сидить Василь Григорович Девдюк, праворуч від нього – Василь Іванович Кабин, а ліворуч – Микола Петрович Тимків.

Всього з 1920 р. по 1939 р. зі школи В.Девдюка вийшло 45 майстрів народного мистецтва Косівщини. Традиції його школи зберегли й успішно продовжували В.Кабин і М.Тимків, які вважалися одними з кращих різьбярів Косівського району.

Василь Іванович Кабин (1908) пройшов великий творчий і життєвий шлях, його ім'я шановане всюди, а твори становлять гордість і славу гуцульського народного мистецтва. Біографія шанованого майстра типова для середовища гуцульських різьбярів і повчальна: працюючий юнак глибоко вивчав таємниці сухої різьби, опанував столярство, токарство, мосяжництво, а з ними – й інші види традиційної різьби, оволодів професійними навиками ремесла і згодом виробив свою індивідуальну, неповторну художню мову, яскравий стиль різьбярського мистецтва. Як і багато інших майстрів Гуцульщини, він часто використовував у композиції кола, квадрати, трикутники, ромби, додаючи до них власні елементи, що вражають оригінальністю творчого мислення.

У 14 років батько віддав його на навчання до В.Г.Девдюка. Потім Василь залишився при вчителі ще на два роки, і з 1927 р. вже як добре підготовлений майстер мав своїх учнів.

У 1928 р. Станіславське воєводство замовило в косівських різьбярів гарнітур художніх меблів. В.Кабину було доручено виготовити письмовий стіл і крісло. Ця робота принесла йому перше визнання.

В.І.Кабин. Скринька.



У 30-40-х роках Косів стає своєрідним центром народного мистецтва Гуцульщини. Вироби народних умільців здобувають визнання далеко за межами рідного краю. В 1934 р. косівські різьбярі організували кооператив “Гуцульська різьба”, що об'єднував талановитих майстрів. З часом із нього утворилася артіль “Гуцульщина”. В. І. Кабин працював тут 18 років і разом з іншими різьбярями багато уваги приділяв вдосконаленню й виготовленню художніх гуцульських виробів.

У цей період багато його робіт експонуються на виставках у Варшаві, Кракові, Познані, Львові та інших містах.

У 1936 р. у Кракові була організована виставка гуцульських виробів, де поряд з роботами В. Девдюка виставлялися твори В.Кабина, за які він був відзначений грамотою.

Творчий пошук В.І.Кабина вражає широтою утилітарного діапазону – це орнаментальні тарелі, скриньки, баклагги, рахви, цукорниці, табакерки, свічки, письмове приладдя, рамки для портретів, вази, бочівки, люльки, ложки, підвісні люстри, стільці, меблеві гарнітури тощо. Свої твори декоративного й ужиткового призначення майстер декорує традиційними композиціями, будучи послідовником Василя Девдюка.

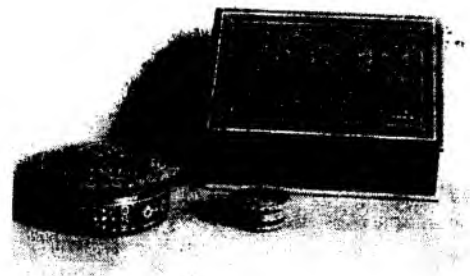
Більшість своїх робіт він оздоблював різьбою та подекуди інкрустацією. На першому плані завжди виступає різьба, а інкрустація лише підсилює її виразність. Для майстра є характерним використання у своїх творах різних накладок. Він застосовував ажурну різьбу, що надає твору легкості й святковості. Своєрідним у Василя Кабина є тонування дерева морілкою. Цей спосіб був започаткований його вчителем В.Г.Девдюком.

Василь Кабин приділяє багато уваги виготовленню художніх меблів для обладнання сучасного інтер'єра. Продовжуючи традиції В.Г.Девдюка, майстер розробляє гуцульські меблі, які декорує не тільки традиційною різьбою, але й випалюванням. Незабутнє враження справляє меблевий гарнітур, що знаходиться в Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини. В ньому втілено велич людської фантазії і неабиякий мистецький хист.

Сворідним підсумком творчості майстра стала виставка в Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини (1978), з нагоди 70-річчя від дня народження В.І.Кабина, де було представлено 70 кращих робіт різьбяра, позначених характерним почерком митця оригінальним стилевим вирішенням.

Всі його твори дають нащадкам право визнати їх кращими надбаннями гуцульського мистецтва, а Василя Кабина – одним із провідних народних майстрів.

До школи В.Девдюка належить творчість Миколи Петровича Тимкова. Він народився 1909 р. у сім'ї ткача в м.Косові. З дитинства в нього виявився хист до різьбярства. В 1923 р. батьки віддали хлопця на навчання до Василя Девдюка, у Старий Косів. Він став одним із найдібніших учнів майстра. У 1928 р. він відкриває свою власну майстерню в Косові. Асортимент художніх виробів цього періоду складала предмети побутового призначення та декоративні прикраси – портрети, рамки, касетки, цукорниці, дерев'яне намисто, гудзики, браслети, оздоблені гуцульською різьбою, інкрустовані бісером, перламутром, кольоровим металом.



М.П.Тимків. 1975 р

У 1929 р. вироби М.Тимкова експонувались на виставці у Косові. Майстер завжди любив експериментувати, його вабив складний творчий процес. Підтвердженням цього є портрет Т.Г.Шевченка, створений на

основі текстури різних порід деревини; нові форми художніх меблів, оздоблених традиційним гуцульським орнаментом, а також художнім випалюванням по дереву.

Його вироби, позначені легкістю, невимушеністю, оригінальністю і простотою орнаментальних ритмів, традиційністю і новаторством, експонувались у 1939 р. на виставці в м. Катовіце (Польща), у 1939 р. в м.Закопане (Польща), за що його було нагороджено дипломом.

М.Тимків працював майстром художньої обробки дерева в Косівському училищі прикладного мистецтва, згодом – очолював Івано-Франківське відділення Спілки художників України.

Творчість В.Кабина і М.Тимкова є продовженням справи В.Г.Девдюка, дороговказом на шляху утвердження стійких, глибоких художніх традицій Гуцульщини, які формують наймолодше покоління різьбярів, що особливо важливо сьогодні, коли постало питання про відродження оригінального гуцульського народного мистецтва.

1. Захарчук-Чугай Р. Родина Шкрібляків. – К.: Мистецтво, 1979. – С.7.
2. Соломченко О.Г. Народні таланти Прикарпаття. – К.:Мистецтво, 1969. – С.16.

Jurij Jusypchuk

HRYPHORII DEVDYUK AND HUTSUL WOODCARVING IN THE KOSIV. AREA

This article deals the development of Hutsul wood-carving in the late 19 th – early 20 th centuries.

It describes the works by Hryhorii Devdyuk whose school produced a galaxy of talented craftsmen like Vasyl Kabin, Mykola Tymkiv, and others. It is pointed out that the followers of H. Devdyuk promote viable traditions of Hutzul art which have a formative influence on the new generation of wood-carvers.

О.Д.Шлемко

## ГУЦУЛЬСЬКИЙ ТЕАТР ГНАТА ХОТКЕВИЧА ЯК САМОБУТНЄ МИСТЕЦЬКЕ ЯВИЩЕ.

Особливою сторінкою творчості Гната Хоткевича є створення ним Гуцульського театру, що став унікальним явищем в історії не лише українського, але й світового театрального мистецтва. Цей глибоко народний за своєю сутністю театр, що сягав вершин високої поезії та мистецької досконалості, зіграв неабияку роль в пробудженні національного духу в Галичині.

Як Гуцульський театр невіддільний від Гуцульщини – неповторного краю, в якому він народився, так само він невіддільний і від Гната Хоткевича, який виплекав його своїм могутнім талантом і пустив у широкий світ. Хоча за освітою Г.Хоткевич – інженер-залізничник, все ж за покликанням – письменник, драматург, фольклорист, етнограф, художник, композитор, музикант, актор, режисер. Ще з юнацьких років він захоплювався виставами театрів Марка Кропивницького та братів Тобілевичів. У 1905 р. в Харкові Гнат Хоткевич організовує перший в Україні масовий робітничий театр, який нараховував близько 150 осіб і з великим успіхом давав вистави та концерти.

У 1906 р. Г.Хоткевич як безпосередній учасник революційних подій 1905 р. змушений був емігрувати в Галичину. Перебуваючи за порадою відомого етнографа та фольклориста В.Гнатюка на Гуцульщині, він був вражений красою цього краю і, як добрий знавець театрального мистецтва, помітив у гуцулів неабиякі акторські здібності. Поетична велич карпатського краю, стихія багатобарвного світу гуцулів одразу полонили серце Г.Хоткевича і навели його на болючий роздум: “І дивишся на сю гостру енергію, на сю непогамовну завзятість, на сю витривалість казкову – і гадаєш собі: і так то все пропаде? І не запише сей нарід свого сліду в історії людськості? І згине даремно ся безумна, захоплююча, пориваюча енергія?” [1, с. 357].

Тож Г.Хоткевич з радістю відгукнувся на пропозицію молоді гуцульського села Красноїлля створити театрального колектив, і з натхненням взявся за цю нелегку справу. Але одразу ж виникла проблема репертуару й вироблення мистецьких засад, на яких можна було б будувати цей театр. Переважна більшість акторів-аматорів була малописьменною і раніше ніколи не брала участі у театральних виставах. Однак всі вони горіли бажанням створити свій гуцульський театр і вже ніяка сила не могла примусити їх відмовитися від цього задуму.

Гнат Хоткевич розумів, що гуцулам буде важко грати персонажі, життя яких їм не зрозуміле, а тому дійшов висновку, що акторів треба поставити у звичні для них обставини, коли вони будуть зодягнуті в гуцульський одяг і розмовлятимуть як у житті.

При виборі репертуару Г.Хоткевич спочатку зупиняється на п'єсі польського автора Ю.Коженьовського “Верховинці”. Він перекладає цю п'єсу гуцульським діалектом, komponує деякі дії і зводить до мінімуму зміну декорацій. У новій обробці письменник дає п'єсі назву “Антін Ревізорчук”. Цікаво, що головний герой п'єси Антось Ревізорчук був родом із села Голови, що межує з Красноїллям, і про нього збереглося багато спогадів та переказів. До того ж Г.Хоткевич доручив виконання ролі Антося Ревізорчука його родичу, який підперізувався чересом, що належав колись головному герою вистави і, на диво, зберігся як сімейна реліквія.

Крім перероблених “Верховинців” Ю.Коженьовського, з-під пера Г.Хоткевича виходить цикл гуцульських п'єс: етнографічна – “Гуцульський рік”, фантастична – “Непросте”, історична – “Довбуш”, комедійно-казкова – “Практикований жовнір”. У цих п'єсах гуцул постає в усіх проявах свого духовного буття. На відміну від драми, де “дія носить пануючий характер, а все інше служить їй по-рабському”, в п'єсах Г.Хоткевича “дія стає службовим елементом, а на перший план вибивається людина, нарід цілий, його звички, звичаї, його світогляд, його розуміння явищ природи, його вірування й забобони, його поезія й епос” [2].

Перша вистава “Антін Ревізорчук” була показана в с. Красноїлля на початку серпня 1910 р. мала величезний успіх. Таким чином відбулося народження Гуцульського театру, який поправу можна назвати народним. Свого часу І.Франко наголошував на необхідності створення українського народного театру, який мав би пропагувати прогресивні ідеали, виконувати виховну функцію і нести глибоку духовність. Взірєць народного мистецтва великий Каменяр бачив у творчості наддніпрянських митців. Тож символічно, що саме наддніпрянець Г.Хоткевич спричинився до створення справді народного за духом Гуцульського театру.

Однією з визначальних мистецьких ознак Гуцульського театру є його глибоко *народна сутність*. Як зазначав Г.Хоткевич, щиро народний театр – розбуджує думку і оставляє по собі вражінє... Як серед селянських верств, так і рівнож і серед інтелігенції будиться почуте самопевности народної, віри в сили свого народа і то сили ріжносторонньої; чоловік починає вірити, що наш нарід хіба й що більшого потрапить” [3].

Окрім такої визначальної ознаки Гуцульського театру, як *народність* важливо відзначити його глибоко *національний характер і патріотизм*, на що раніше не звертали свою увагу дослідники театру. Якщо в сучасному українському театрі іноді дуже важко зрозуміти в чому, окрім української мови, що часто-густо звучить зі сцени неприродно, полягає національна сутність деяких українських театрів, то, на відміну від них, акторам Гуцульського театру не бракувало ні національного духу, ні духовної чистоти, ні одержимості прославити своєю творчістю рідний край та й, зрештою, розмовляли вони рідною мовою, всмоктаючи з молоком матері.

Такі вистави, як “Антін Ревізорчук” і “Довбуш”, окрім соціальних мотивів, мали ще й відповідно антиавстрійське та антиросійське спрямування. Так, під час гастролей в Чернівцях сцена, в якій Антось Ревізорчук, тікаючи в гори, скидає з себе військовий мундир зі словами: “Бувай здорова ти, цісарська шкарлупо, що тримала мене в своїх обіймах, мов черепаха”, викликала сильне обурення в австрійських офіцерів, присутніх на виставі. Після цього інциденту виступи театру в Чернівцях були заборонені, а режисера Олексу Ремеза було навіть на деякий час заарештовано. І це тоді, коли п'єса “Верховинці” Ю.Коженьовського у виконанні інших театральних колективів вже тривалий час йшла в Галичині та Буковині, однак без будь-яких ексцесів. Це свідчить про те, що обробка п'єси Хоткевичем і розстановка ним відповідних акцентів зробили її справді національним твором, спрямованим не тільки проти соціального, але й національного гніту. Герої вистави закликали народ прокинутися, відчути свою силу, а вже як гинути, то не марно, а в боротьбі за волю.

У драмі “Довбуш” козак Михайло, який прибув із Наддніпрянщини допомагати опришкам боротися з гнобителями, є уособленням незламного козацького лицарства, борцем супроти російського царату, а його братня допомога свідчить про соборність українського духу всіх українських земель, розділених штучно між Австро-Угорською та Російською імперіями. Тож не дивно, що п'єсу “Довбуш” Г.Хоткевича царська цензура заборонила друкувати.

Також слід відзначити як мистецьку ознаку етнографізм вистав Гуцульського театру, що притаманний всім п'єсам гуцульської тематики, написаним Г.Хоткевичем. Фольклорно-етнографічна канва п'єс, поборюючи побутовізм, підносить вистави Гуцульського театру до образно-символічного, метафоричного та поетичного звучання. “Перед очима ставала вся Гуцульщина і власне в тому етнографічному,

фольклористичному елементі скривалася вся краса і сила їх штуки”, – зазначав С.Чарнецький [4].

У складі Гуцульського театру, який нараховував близько 40 акторів, був оркестр народних інструментів, що складався із цимбалів, скрипки, фляри, телинки, дрімби та інших музичних інструментів. Велич і красу карпатської природи відтворив у декораціях художник театру Т.Липинський. Деякі декорації були створені самим Г.Хоткевичем, який інколи виступав у виставах ще й як музикант.

Показ вистав *гуцульською говіркою* – особлива ознака Гуцульського театру, що надавала його виставам звучання та колориту і яскраво вирізняла з-поміж інших театрів. Як для Г. Хоткевича, так і для пересічного глядача було великою насолодою “... чути ядерну гуцульську мову, що як світлий струмінь гірської води б'є з-під самого праслав'янського кореня (...)” [1, с.544].

Треба віддати належне письменникові, який швидко засвоїв мову гуцулів і прийняв тверде рішення писати всі п'єси для цього самобутнього театру тією мовою, якою споконвіків говорили гуцули. До речі, згодом, уже за радянських часів, він звертався до Леся Курбаса: “Кому-кому, а Вам, – кажу, – треба було хоч раз дати п'єсу на діалекті, в данім разі на гуцульському. Це був би факт не тільки театральний, а й політичної важності, бо кождий тутешній українець, а разом із ним і кожен українізований воочію побачив би, що українська мова замикається не тільки в колі “хіба” та “чого”, що балакають нею не тільки так, “як у нашому селі”, а що вона багата у своїх відтінках і піднаріччях, що гуцули говорять так, а бойки інакше, а лемки ще інакше, а угорська Русь ще інакше. Це ж усе не тільки цікаве, але й важне” [1, с.574, 575].

*Природність* поведінки актора у запропонованих обставинах була важливим мистецьким принципом режисера Г.Хоткевича, який говорив: “Будь таким, як ти є, грай простіше” [1, С.559]. Він дуже любив своїх акторів, умів розбурхати їхню фантазію та уяву, домагався правдивості поведінки, вчив приносити на сцену задля збагачення своїх образів цікаві деталі. Г.Хоткевич вимагав від них не голої театральності, а правдивості, вмів з ходуль поставити їх на землю і таким чином добивався, щоб вони грали “штуку без штучності”. Як відзначав С.Чарнецький, гуцули почували себе у виставах “(...) свобідними, неспутаними нічим, що дуже корисно відбивалося на їх грі, способі ведення діалогу, на їх поведінці на сцені. Хоткевич у своїх текстах дав аматорам живе слово, живий матеріал” [4].

Особливо Г.Хоткевич прагнув виховати в акторів почуття *ансамблевості*. “Гуцули всі спаявалися в одну крицю, наче краплинами творили гірський потік і тому часами весь ансамбль підіймався до висот правдивого артистизму”[3].

Велику увагу Г.Хоткевич приділяв масовим сценам, наполегливо їх відточував. Старанно працював він над окремими деталями, вимагав від акторів створення відповідних характерів, відчуття свого місця в загальній композиції сцени. Ось як згадує Г.Хоткевич роботу над сценою “Посижіння” з вистави “Антін Ревізорчук”: “Роздають по п’єсі “поману”. Це горщик з кашею, а в кашу уткнуто запалену свічку. Я дбаю про те, щоби з тих вогників вийшла не безладна пляма, а якийсь рисунок. Тому стаю серед зали й диригую: “Танасійчук – вище! Кіцнак – вище! Шпитчук – уклєкни!” і т.д. Я навіть не кажу їм, пощо я то все роблю, а вони розуміють і на слідуєчій пробі самі розставляються так, як мені треба”[1, с.559].

Дуже майстерно були розроблені масові сцени у виставі “Довбуш”. Актори, виховані на легендах про славного Довбуша, вважали себе справжніми опришками, а тому й зображували свої персонажі не як затурканих і упокорених, а як вільних лицарів, народних месників, що віддають своє життя за волю й справедливість. Г.Хоткевич так згадує одну зі сцен цієї вистави: “(...) чується свист. Всі легіні скакують. І знов кождий по-своєму, якимось особливим гірським рухом! Той, скакуючи, ледве помітно обіпреться на топірець, той звився пружиною, той хижо глянув у темні лісу перш ніж скочити – словом, картина в самому русі, в самому цьому моменті, а тих же моментів так багато”[1, с.560].

Г.Хоткевич намагався не сковувати акторів якимись жорсткими режисерськими рамками, завжди залишаючи їм простір для *творчої імпровізації* в запропонованих обставинах, що робило сцену більш живою й органічною. Всі актори діяли у певному темпо-ритмі, посправжньому переймалися тими подіями, що відбувалися на сцені.

Тогочасна критика дуже схвально оцінювала режисуру вистав. Зокрема, С.Чарнецький писав: “Режисерія була дуже, а дуже старанна, а місцями задивляючо-помислова. Гуртові яви живі, мальовничі, ефекти акустичні давали досконалу оману. Кождий момент мав на собі сліди світлого приготування і вродженої інтелігентності аматорів-гуцулів, а було між ними пару сил, проявляючих правдивий талант сценічний. Але що інше є головною вартістю вистав Гуцульського театру. Се та безпосередність світу, яку вони відкривають, його темпераментова живість та незвичайна пластика”[4].

Репетиції вистав проходили з повним емоційним навантаженням, до того ж нерідко в присутності чималої кількості глядачів, що давало певний стимул до роботи. Актори з великою відповідальністю ставилися до репетицій. Запізньень майже не було. Не можна, звичайно, стверджувати, що всім ролі давалися дуже легко. Треба враховувати, що неписьменним актором текст ролей хтось мав начитувати, щоб вони могли його запам’ятати. Декому важко було природно поводитися на сцені під час репетицій в присутності глядачів, виголошувати текст, рухатись і водночас діяти в запропонованих обставинах. Тому Г.Хоткевич працював з акторами-аматорами і над акторською майстерністю. Досі в Красноіллі в музеї Гуцульського театру зберігається брошура під назвою “Вправи до штуки”, де є відповідні розділи: “Грим”, “Міміка”, “Діялоги”, “Рух тіла”, “Жести” і т.д.

Незвичайність та неповторність Гуцульського театру полягала ще й в тому, що це була своєрідна мистецька лабораторія, де виховували акторів, писали п’єси, ставили вистави, проводили режисерські пошуки.

Вистави театру мали надзвичайно сильний емоційний вплив на глядача. Зали, в яких грали гуцульські актори, як правило, були заповнені вщерть і тому не всі бажаючі могли туди потрапити. “Цілі шпальти у польській пресі були переповнені рецензіями, дуже похвальними для нас, – згадував учасник тих вистав Петро Шекерик-Доників. Ми си цим радували, бо здобули славу і розголосок нашої Гуцульщині, а це було для нас дорожче від усього. Нас так розрекламувала польська преса у Кракові, що ми як поїхали з Кракова знов на Схід, то не треба було навіть нам афішів розвішувати по містах, доста було як ми си перейшли по місті”[5, с.105].

Подиву гідна надзвичайна одержимість і жертвовність учасників Гуцульського театру. Практично майже вся виручка від вистав йшла на оренду приміщення, переїзди, придбання театральної бутафорії, костюмів. Тож актори ледве зводили кінці з кінцями. Отже, вабила їх не матеріальна вигода, а насамперед популяризація й пропаганда гуцульського мистецтва, усвідомлення себе репрезентантами неповторного Карпатського краю. В голод і холод, на возі й пішки, з декораціями на плечах йшли вони в народ зі словами правди. Як не парадоксально, але актори, більшість з яких були малописьменні, несли в народ просвіту.

Завдячуючи своїй тереновій відрубності, консерватизмові буття та безперервності традицій гуцули, навіть в умовах багатого національного гніту та поборювання церквою тих стародавніх звичаїв, що



суперечили християнським канонам, зуміли зберегти у первісній недоторканості окремі унікальні пласти прадавньої культури, в яких криються також і першоджерела театральності. Власне, поетична форма праукраїнського театру зродилася в далекі дохристиянські часи і ґрунтується на звичаях, обрядах, піснях, танцях, народній поезії, культово-магічних дійствах наших предків. Г. Хоткевич, опинившись в силу історичних обставин на Гуцульщині, цьому оазисі праукраїнської культури, пізнав філософію буття та поетичну душу гуцула і підняв його зі сцени природи на театральний кін.

1. Хоткевич Г. Твори: У 2 т. – Т.2. – К.: Дніпро, 1966.
2. Фонди державного музею театального, музичного і кіномистецтва України.– Архів Г.Хоткевича, інв. № 6081.
3. Хоткевич Г. Гуцульський театр //Діло. – 1911. – 8 лип.
4. Чарнецький С. Гуцульський театр //Неділя. – 1912. – №14.
5. Шекерик-Доників П. Перший Гуцулський театр опередь світовов войнов // Календарь гуцулский на рік 1937. – Варшава, 1936.

Olga Shlemko

#### HNAT HOTKIEVYCH HUTSUL THEATER AS A DISTINCTIVE CULTURAL PHENOMENON

This article outlines the history of the Hutsul amateur Theater set up by Hnat Hotkewych. It examines some of H. Hotkewych's approaches toward the production-related problems and shows his treatment of the literary material. The study emphasizes the fact that ancient popular customs and Hutsul cultural traditions had a considerable impact on his world outlook and esthetic views. This factor significantly contributed to the originality of Hnat Hotkewych's efforts, making them stand out among other Ukrainian Stage productions.

## ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА

*В.А.Шпільчак*

### НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ ПРИКАРПАТТЯ ХХ СТОЛІТТЯ.

В архітектурі України ХІХ ст. чітко починає окреслюватися інтерес до народного мистецтва, використання у творчій діяльності надбань народного зодчества. У ХХ ст. пошуки національно своєрідної архітектури отримують широкий розвиток. Вивченню цього складного й багатогранного явища в українській архітектурі були присвячені праці В.Ясієвича, В.Чепелика, І.Жука та інших дослідників. Але складність проблеми не дозволила науковцям прийти до узгоджених оцінок і висновків. І досі не всі матеріали щодо даної теми глибоко вивчені й проаналізовані. Також мусимо констатувати відсутність узагальнюючої праці, яка б дозволила збагнути особливості й логіку розвитку архітектурного напрямку, що визначається в наукових працях різними термінами. Зокрема, В.Чепелик називає його “українським народним стилем” [1]. Деякі науковці споруди даного напрямку, збудовані на початку ХХ ст., відносять до “українського модерну”. Трапляється також термін “національний романтизм”, під яким розуміють пошуки національно своєрідної архітектури. В.Ясієвич вказує на неправомірність терміну “український модерн” щодо визначення даного самобутнього напрямку в архітектурі, називає його “новоукраїнським стилем” [2] та закріплює цю назву в новітній довідковій літературі [3].

У ХІХ ст. у Європі зростає зацікавленість традиціями національної народної архітектури, що вилилося в рух за національний стиль у ряді держав, зокрема в Росії, де “російський”, “неоросійський стиль”, активно підтримувався державою [4]. Цьому напрямку було притаманне вивчення практиками народного мистецтва, в тому числі самобутності народного зодчества, його декору, а також підтримка досліджень науковими центрами.

Такі ж процеси характерні для України, зокрема Галичини, де до ранніх зразків українського національного стилю, слід віднести Дім українських товариств у Львові (1893 р., Ю.Захарієвич, І.Левинський). Послідовною і плідною в пошуку національної своєрідності в будівництві культових споруд була творчість Є.Нагірного. Рухові за національний стиль був притаманний тісний зв'язок архітектурно-будівельної практики, історичних досліджень і теорії. Палким прихильником ідеї вивчення й переосмислення традицій народної

архітектури був визначний зодчий Ю.Захарієвич, який звертався до даної теми у своїх наукових працях [5]. Помітне місце в пошуку шляхів розвитку національного стилю належить І.Левинському, який разом з Ю.Захарієвичем був засновником львівської архітектурної школи. Ця тема простежується впродовж всієї плідної праці митця [6] і продовжується у творчості його учнів.

Активізація руху за національний стиль сприяло створення в 1898 р. “Товариства для розвою руської штуки”, організаторами якого були І.Труш і В.Нагірний. Члени товариства вивчали місцеву народну архітектурну творчість, організовували художні виставки, видавали журнал і книги, створювали будівлі з елементами національного романтизму, який ґрунтувався, в основному на гуцульських і бойківських мистецьких традиціях [7]. Найпомітнішими митцями цього угруповання були Є.Нагірний, В.Нагірний, І.Левинський, Л.Левинський, О.Лушпинський, Т.Обмінський, Є. Червінський.

На розвиток національного стилю вплинули організація в кінці XIX ст. в Галичині етнографічних, промислових виставок, створення Художньо-промислового музею у Львові, діяльність товариства “Просвіта” та загальна увага до національних проблем, що було характерним для того часу. Безперечно, на пошуки національно-своєрідної архітектури певною мірою вплинули закопанський стиль (С.Віткевич) і неоросійський стиль (С.Соловійов, В.Ніколаєв, А.Щусєв), тим більше, що митці цих напрямів працювали й в Україні. Отже, на процес пошуків національно-своєрідної архітектури впливали різні громадські та суспільні рухи, і це явище не відзначалося однорідністю.

Подією в розвитку національного стилю, яка мала значний резонанс серед митців, став проект Полтавського земства (1903, В.Кричевський). У споруді чітко простежуються риси українського народного стилю: “просторовість композиції, високі черепичні дахи, ганки, специфічна орнаментальність вікон і дверей, візерунки цегляної кладки, пов’язані з структурою цього матеріалу, кольорові майолікові вставки [8].

Початок XX ст. ознаменувався активними пошуками національного стилю, чому сприяло поширення сецесії з її програмно “проголошеною необхідністю поєднання народних традицій з новітніми досягненнями і можливостями архітектури” [1, с.131]. Певною віхою в розвитку національного стилю став будинок товариства “Дністер” у Львові (1904-1906 рр., група митців під керівництвом І.Левинського). Національна своєрідність будівлі проявилась як в “силуеті, так і в майолікових вставках у підвіконнях і фризах над ними, що відрізняються вишуканою колористичною гамою,

притаманною гуцульській кераміці”[9]. У перші десятиліття XX ст. в Галичині з’явилося чимало споруд у новоукраїнському стилі. Серед них виділяються будинок “Просвіти” в Клепарові (1910-1911 рр., І.Левинський, О.Лушпинський), “Народний готель” у Львові (1905-1906 рр., Т.Обмінський), будинок “Українського педагогічного товариства” (1906-1908 рр., І.Левинський), монастирський комплекс Василіанок у Станіславі (1911-1913 рр., О.Лушпинський, І.Левинський) та ін. Відомий архітектор О.Лушпинський в 1916 р. створив типові проекти житлових і громадських будівель для села [10], в яких зробив спробу поєднати тогочасні досягнення раціоналізму з народними мистецькими традиціями.

Отже, в перші десятиліття XX ст. новоукраїнський стиль формується як зрілий напрям в архітектурі України. Він поширюється, виробляються певні принципи національного стилю, до цієї теми звертаються у своїй творчості видатні митці. Провідна роль у розвитку новоукраїнського стилю в Галичині, безперечно, належить архітектурній фірмі І.Левинського, яка була тісно пов’язана з керамічним виробництвом й значну увагу приділяла розробці архітектурного декору, орієнтованого на українські народні мотиви [11].

В еволюції національно-своєрідної архітектури можна відмітити рух від еkleктичних спроб переважно механічного вписування традиційної народної декоративної системи в загальну композицію будівлі до органічного поєднання декору й об’ємно-просторового вирішення. У кращих зразках новоукраїнського стилю бачимо бажання митців створити образ не тільки з допомогою традиційних для народного мистецтва деталей, але й із загальним композиційним вирішенням, розрахованим на виникнення асоціацій з народною архітектурою. Виразним у цьому плані є композиційне вирішення комплексу монастиря Василіанок [12], в якому відчуваємо простоту, монументальність, логічність, характерні для народного зодчества. Водночас, у цьому комплексі відчуваються впливи романської архітектури, що є свідченням певної інерції еkleктричного способу мислення.

Особливість національного стилю полягає ще й у тому, що він відзначається широкою гамою відтінків – від стикування з ретроспективізмом до спроб поєднати народні мистецькі традиції з раціоналізмом. У рамках цього напрямку можна також відмітити дві тенденції. Це бажання митців, з одного боку, виробити спільні загальноукраїнські риси стилю (як зразок такого загальнонаціонального напрямку пропонувався будинок Полтавського земства), а з іншого – пошуки прикметних ознак, що відповідають певному регіону. Розвиток “національного стилю” в Галичині вже від його становлення був позначений певною своєрідністю, що пояснюється як

виразними регіональними відмінностями народного зодчества, так і особливостями місцевої архітектурної школи.

У 20-30-і роки в архітектурі Галичини запанував функціоналізм, який ігнорував національні риси, що, звичайно, звужувало можливості розвитку новоукраїнського стилю.

Водночас у центральній та східній Україні барокове відгалуження цього напрямку розвивав видатний зодчий Д.Дяченко [13]. Помітним явищем у розвитку національного стилю стає будівництво музею Т.Шевченка в Каневі (1931-1934 рр., В.Кричевський, П.Костирко), який позначений впливом неокласицизму. Але слід зазначити, що в 30-і роки пошуки національно своєрідної архітектури в Радянській Україні фактично припиняються з ідеологічних причин.

У повоєнний період одним із перших на Прикарпатті до теми національно своєрідної архітектури звернувся І.Боднарук. Серед його робіт слід відзначити проект ресторану "Гуцульщина" (1956), в якому автор творчо переосмислює надбання народної карпатської архітектури [14]. Гармонійно об'єднана з ландшафтом, споруда вражає пропорційністю, вдалим поєднанням місцевих будівельних матеріалів, національно виразним декором. Згаданий архітектурний напрямок розвивався у творчості ряду митців, серед яких чільне місце належить В.Лукомському, І.Гриніву. Саме вони взяли участь у розробці проекту туристичного комплексу "Гуцульщина" (1960-1961, кер. авторського колективу В.Лукомський), що став помітним явищем в українській архітектурі [15].

Національна своєрідність тут передана через специфічне трактування форми в цілому, яка у своїй простоті, монументальності й стриманій декоративності нагадує гуцульську народну архітектуру. Автори велику увагу приділили поєднанню різних матеріалів – природного каменю, дерева, черепиці. В пошуку загального композиційного вирішення, що було для митців чи не найголовнішим, важливу роль відіграє поєднання основних об'ємів і високий черепичний дах, який стає обов'язковим елементом більшості національно своєрідних будівель Прикарпаття. Традиційна деталь стає радше декоративним акцентом. Комплекс вдало вписаний у ландшафт. Цей напрям простежується в ряді проектів вищезгаданих митців, серед яких слід відзначити базу відпочинку в Підлютому (арх. І.Боднарук), ресторан "Беркут" (арх. І.Гринів) і котеджі (арх. В.Лукомський) на Яблуницькому перевалі.

Пошуки національного стилю в повоєнний період на Прикарпатті започаткували цілу течію в українській архітектурі. Її розвиток пішов

шляхом поглиблення прикметних відмінностей регіональної школи. Для творчого кредо митців повоєнного періоду характерними стають прагнення досягнути відповідності між сучасними конструктивно-технічними вимогами і національним характером архітектури.

Отже, слід відзначити, що в Україні історично склалося кілька регіонів із певними відмінностями композиційно-функціонального вирішення народностильової архітектури. Галичина – один із них. На початку століття формується галицька школа новоукраїнського стилю, визначними представниками якої були І.Левинський, Є.Нагірний. У 50-60-і роки на Прикарпатті відновлюються пошуки національного стилю. Створюється Івано-Франківський осередок, митці якого (І.Боднарук, В.Лукомський, І.Гринів та ін.) спиралися у своїй творчості на традиції карпатського народного зодчества (насамперед гуцульського) і продовжили традиції галицької школи новоукраїнського стилю. У 70-80-і роки архітектурна практика в національному стилі на Прикарпатті фактично продовжує розвивати ідеї "шістдесятників".

Таким чином, новоукраїнський стиль – складне й багатогранне явище нашої культури. Глибокий аналіз і вивчення цього напрямку дає можливість краще зрозуміти непрості процеси розвитку вітчизняної архітектури. Творчість прикарпатських зодчих є вагомим внеском у розвиток українського національного стилю, який і сьогодні не втратив своєї актуальності.

1. Див.: Чепелик В.П. Київський осередок розвитку народних традицій в архітектурі початку ХХ ст. //Етнографія Києва і Київщини: Традиції і сучасність. – К.: Наук. думка, 1986. – С.135.
2. Ясевич В.Е. Архитектура Украины на рубеже XIX-XX веков. – К.: Будівельник, 1988. – С.175.
3. Див.:Архитектура. Короткий словник-довідник (За ред. А.Мардера). – К.: Будівельник, 1995. – С.185.
4. Лисовский В.Г. Национальные традиции в русской архитектуре XIX - начала XX века. – Л.: Знание, 1988. – С.18.
5. Черкес Б. Юліан Захарієвич //Мій дім. – 1994. – 24 травня.
6. Див.: Нога О.П. Иван Левинский. Художник, архитектор, промышленовец, педагог, громадський діяч. – Львів: Основа, 1993.
7. Черкес Б., Грицюк Л. Архітектор Євген Нагірний //Дзвін. – 1991. – №4. – С. 150.
8. Ясевич В.Е. Василь Кричевський – співець українського народного стилю // Українське мистецтвознавство. – К.: Наук.думка, 1993. – Вип.1. – С.124.
9. Чепелик В.П. Пошук національної своєрідності в архітектурі Прикарпаття початку ХХ ст. //Народна творчість та етнографія. – 1990. – №1. – С.24.
10. Див.: Відбудова знищених сіл. Українська загорода. Проекти хат і будинків господарських. – Ч. II. – Львів, 1916.
11. Нога О.П. Художньо-промислова кераміка Галичини кінця XIX – початку ХХ століть: Авторсф. дис... канд. мистецтвознавства. – Львів, 1995. – С. 15.
12. Див.: Шпільчак В.А. Иван Левинский //Своя хата. – 1994. – №2. – С. 13.

13. Див.: Лебедев Г. Видатний представник національного стилю в архітектурі // Образотворче мистецтво. – 1994. – № 1. – С. 43-46.  
 14. Шпільчак В.А. Архітектор Іван Боднарук //Своя хата. – 1994. – № 2. – С. 27.  
 15. Шпільчак В.А., Гаркот І.Т. Архітектор Володимир Лукомський //Своя хата. – 1995. – № 1-2. – С. 57.

Volodymyr Shpilchak

NATIONAL TRADITIONS IN PRECARPATHIA'S ARCHITECTURE OF THE 20 TH CENTURY

This article focuses on the national stylistic elements of Precarpathia's architecture of the 20 th century. The paper provides a brief account of the origin and development of different trends in the region's architecture and offers some information about the Precarpathia's architects whose efforts made a difference for this art-form.

*Б.Д. Кіндратюк*

**ВИВЧЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ СПРИЙНЯТТЯ  
 СУЧАСНИМИ КОМПОЗИТОРАМИ ВЛАСНИХ ТВОРІВ ЯК  
 УМОВА ГЛИБОКОЇ ВЗАЄМОДІЇ З НИМИ.**

Музичне мистецтво є нерозривною єдністю трьох основних видів художньої діяльності – творчості, виконавства й сприйняття. Саме на художнє сприйняття слухача як кінцеву мету своєї роботи й орієнтується композитор. Потреба вивчення процесу відображення змісту музичного твору як закінченого інформаційного повідомлення з тої чи іншої епохи у свідомості реципієнта – нашого сучасника спонукає дослідників вивчати не тільки сам твір, але й індивідуальність художника. При цьому його особистість розглядається як певна модель душевного стану в той чи інший час творчого процесу, що різними своїми гранями відображається в його творінні.

Особливості художника (композитора, письменника, живописця, режисера, актора тощо) у взаємозв'язку з його творчою діяльністю вивчаються сучасною наукою у різних аспектах. Дослідники показують, “як можливості художника до ототожнення себе з протилежними за духом персонажами, до життя у видуманому світі, високою амплітудою переживань, “самоперевершенням” себе та ін. у кінцевому підсумку зумовлюють своєрідність його цілісного психологічного вигляду, що проявляється як у творчій, так і в побутовій сфері” [1, с.99].

Художньо-образна енергія талановитого композитора, що проявляється у стрімкому й могутньому потоці думок, багатстві нових ідей, нестримній пристрасті їх вираження та застосування, невгамовний

Б.Д.Кіндратюк. Вивчення особливостей сприйняття сучасними композиторами власних творів

темперамент творця – все це виражається ним у музиці. З'ясовуючи особливості праці геніїв, науковці відзначають, що багато секретів залишаються нерозгаданими. Важко пояснити, наприклад, таємниці народження шедеврів суто індивідуальними нахилами їх творців [2, с.277].

Тому з метою досягнення глибокого розуміння мистецького твору для слухачів музики, як декодовувачів-інтерпретаторів її змісту, важливо не тільки бути обізнаними з процесом творчості, зокрема композиторської, своєрідністю особистості художника, але й з особливостями сприйняття-бачення митцем власних звукових полотен. Усе це спонукає до необхідності розгляду такого важливого елемента структури композиторської діяльності, що визначає якість її результату, як самосприйняття творцем власного музичного твору.

Тут у пригоді стає оригінальна та вдала характеристика, яка була дана процесу професійної композиторської діяльності в її багатогранності, складності та цілісності мистецтвознавцем і композитором А.Мухой [3]. Феномен, що розглядається, описується ним в основних поняттях теорії процесу музичної творчості (новизна й художня цілісність, композитор і музичний твір, композитор і виконавець тощо). При цьому хід написання музики характеризується як єдиний комплекс взаємозв'язаних світоглядних, психологічних, технологічних аспектів, відображення композитором повноти життя в цілісних художніх образах і його особистісного ставлення до дійсності, до музики.

Аналізуючи композиторську творчість, її структуру та динаміку в найбільш узагальненому, схематичному виді, А.Муха представляє музичнотворчий процес як просторово-часову структуру, що охоплює максимум різноякісних, але умовно однорідних стадій, серед яких важливе місце займає сприйняття.

Показуючи вплив зовнішнього соціального та фізичного середовища на творчу перцепцію композитора, висвітлюючи дію на нього доквілля як джерела вражень, переживань, А.Муха підкреслює особливе значення музично-культурного фонду як сукупності музичних творів, що були сприйняті художником. Музично-культурний фонд, на думку цього науковця, є джерелом “надсвідомого” у творчому мисленні композитора, неусвідомленого відображення логіки й колективного досвід у розвитку даного виду мистецтва. Водночас сукупність конкретних творів породжує комплекс абстрактних орієнтирів творчості, які “мають свої градації – від теоретичного поняття музичного твору як такого, через системи художніх критеріїв

і різні рівні функціонування (стиль, жанр, форма) до системи компонентів форми (мелодія, ритм, гармонія тощо) та їх вихідних елементів” [3, с.247].

У процесі композиторської творчості особливої ваги набуває “зона контролю – система актуальних художніх критеріїв оцінки тих зовнішніх вражень, які отримує митець, творчих імпульсів, даних досвіду, результатів творчого пошуку в деталях і в цілому” [3, с.248-249]. Ця зона контролю (попереднього, оперативного й кінцевого) з часом також уточнюється, але вже на вищому рівні, у світлі отриманих результатів.

Розглядаючи особливості перцепції художника-музиканта в її функціональному, підпорядкованому смислі щодо процесу творення музики, дослідники відзначають, що композиторське сприйняття вбирає в себе риси сприйняття рядового слухача, а також має і свої відмінності: якщо слухач сприймає твір для себе, то композитор слухає його функціонально, як спеціаліст і творець. Така “утилітарна спрямованість композиторського сприйняття може поєднуватися зі здатністю звичайного, слухачького сприйняття, але може часом і ставати самодостатньою, а тому завдавати шкоди” [3, с.233].

У мистецтвознавчій літературі описуються також види композиторського сприйняття: реально-слухове (чує музику в її реальному, живому – фізично-акустичному – звучанні); зорово-слухове (звукові уявлення про звучання – смисл з’являються за допомогою внутрішнього слуху, при читанні нот); уявно – адекватне (музичні звуки виникають у душі людини внаслідок свідомого, довільного уявлення про реальне звучання чужого чи свого твору); уявно – символічне (музика відчувається внаслідок умовного перетворення у слуховій уяві митця реальних звучань-символів фрагментів чи цілого твору у змістові символи) [3, с.233 - 234].

Водночас в аспекті повноцінного сприйняття музики для композитора необхідне врахування того, що хоч воно за своєю природою є суб’єктивним, усе ж цей процес, ця професійна риса не може бути тільки суб’єктивною, ідеально-неповторною. Тому творцеві музики слід “знати, відчувати закономірності сприйняття масового слухача, вбирати його досвід і вести за собою” [3, с. 235].

Не випадково в науковій літературі підкреслюється важливість такої складової майстерності композитора, як його вміння будувати музичну композицію з орієнтацією на комунікацію з реципієнтом. Адже від цього залежить – чи стане написане справді твором мистецтва, чи просто буде звуковою модифікацією найпростіших емоцій.

Як наголошував видатний філософ ХХ століття О.Лосєв “у мистецькому пізнанні, якщо воно дійсно є таким, пізнається не сама предметність, а саме виражена предметність, тобто її духовна суть. І тому пізнання твору мистецтва будь-якого виду і жанру, його відчуття якісно відмінне від пізнання тих чи інших побутових аналогів (ситуацій, предметів, емоцій, почуттів)” [4, с.110]. Тому нині подолання деформуваних ідеологічного пресингу недалекого минулого є сприятлива можливість розглядати та впроваджувати в практику всі взаємодоповнюючі один одного види сприйняття стосовно музики.

У сучасній літературі з проблем мистецтвознавства, психології мистецтва, педагогіки все більшої популярності набуває комунікативний підхід до розуміння музичного сприймання. Воно розглядається не лише як односторонній процес слухання й розуміння художнього твору, що звучить, але й як активна взаємодія в системі “композитор – музичний твір – слухач”, або, інакше кажучи, як своєрідне художнє спілкування, діалог музичного твору й слухача-інтерпретатора [5, с. 144-149; 6]. При цьому музичний твір розглядається як своєрідне закінчене повідомлення, виражене у звуковій формі, і “тільки сприйняття-розуміння семантики музики характеризує якісну своєрідність діяльності музичної як художньої” [7, с.115].

Ураховуючи співвідношення сприймання та розуміння, підкреслюючи його емоційний характер, відзначимо значення співпереживання як емоційного розуміння. Це має особливе значення, зокрема на перших рівнях сприймання. Ще вищий, останній ступінь художнього спілкування – духовна взаємодія – передбачає її трактування як надмовне, надобразне, спрямоване до пізнання через музику невимовної таємниці останніх істин. При цьому О.Лосєв привертає увагу до пізнання не власне предметності, а саме вираженої предметності, тобто її духовної суті. Тоді феномен музики трактується як прагнення до вираження максимально узагальненого суттєвого смислу, який не передається словами та зримими образами, а також почуттів більш складних, смислоповнених, аніж звичайні почуття [4, с. 110].

З урахуванням комунікативного підходу до розуміння творів музичного мистецтва, нами у 1993-1995 р.р. проводилося опитування членів Спілки композиторів України\*. Усього в анкетуванні, інтерв’юванні взяло участь 11% від усіх 328 членів об’єднання (станом на 01. 03. 1995). З усіх 37-ми наших респондентів 57% – члени Київської організації, інші – представники регіональних об’єднань композиторів України. За якісним складом серед

\* Анкета розроблялася спільно з кандидатом психологічних наук С.Литвин-Кіндратюк.

опитаних композиторів 17% – доктори, кандидати мистецтвознавства, 27% – професори музичних факультетів, вузів; 11% – доценти.

Вивчаючи особливості сприйняття композиторами власних творів, ми намагалися насамперед з'ясувати бачення митцями свого головного героя в написаних композиціях (табл. 1). Перші сім з перелічених якостей – ті, що мають особливо важливе значення для здійснення успішного міжособистісного спілкування.

Таблиця 1

### БАЧЕННЯ КОМПОЗИТОРАМИ СВОГО ГОЛОВНОГО ГЕРОЯ, ЙОГО ХАРАКТЕРИСТИКА

№ п/п	Якості особистості	Кількість позитивних відповідей (у відсотках)
1	Доброзичливий	32
2	Відкритий	30
3	Товариський	19
4	Оптимістичний	24
5	Справедливий	32
6	Самовладний	19
7	Співчутливий	30
8	Вразливий	32
9	Вольовий	35
10	Рішучий	24

Не випадково один із композиторів (А.М.)<sup>\*\*</sup> відзначив, що всі ці риси взаємодоповнюючі – “якщо є доброзичливість, то є відкритість, якщо так, – то є товариськість”. Погоджуючись з тим, що першою в запропонованому переліку має бути доброзичливість, він відчував, що вона є визначальною.

Частина композиторів доповнювала запропонований перелік іншими якостями, які притаманні, на їх погляд, описаним у музиці персонажам. Серед них такі: “страждаючий”, “з гумористичним настроєм”, “чутливо та нервово сприймаючий цей світ”, “агресивний”, “роздуваючий”, “мудрий”, “самокритичний”, “гуманістичний” та ін.

Вказали на всі зазначені якості, як на такі, що притаманні їх героям, 16% опитаних. Для них характерні такі відповіді: “якби все можна було поєднати, то було б те, що потрібно”; “все підходить, бо головний герой змінюється від твору до твору. Він може бути і негативним”.

Інша частина композиторів обмежилася конкретизацією бачення свого героя виразами на зразок: “борець за правду”, “високодуховний”,

<sup>\*\*</sup> Тут і далі подаються ініціали опитаних.

“глибокоморальний”, “такий, що не тримає свої емоції в собі” тощо. Були автори (їх зовсім небагато), котрі відзначили, що у їх творах чимало різних героїв. Тобто одні сприймають свого героя однозначно, інші – бачать його всіляким, причому це стосується різних за масштабами музичних композицій. Водночас зазначимо, що не всім своїм героям і не завжди митець може дати словесну характеристику. Однак всі вони близькі творцеві – вони ним вистраждані, відчуті.

Відзначимо й те, що значна частина наших респондентів не могла описати за допомогою запропонованих якостей свого героя. Він їм бачиться “у співвідношенні до якогось явища природи чи людини, тобто позиція відпрацьовується в результаті якихось взаємозв'язків... Неможливо вибрати, бо це залежить від умов, у яких перебуває мій герой. Наприклад, з підступним, хитрим ворогом не можна бути товариським чи доброзичливим...” (Л. К.).

У ході опитування з'ясувалося також, наскільки композитор у процесі сприйняття музики ототожнює себе зі своїм героєм (табл. 2). Отримані результати розміщено відповідно до кількості позитивних відповідей (у відсотках).

Таблиця 2

№ п/п	Міра ототожнення	Кількість позитивних відповідей
1	До певної міри	44
2	Завжди ототожнюють	22
3	Зовсім не ототожнюють	21
4	Дуже мало уподібнюються	5
5	В основному ототожнюються	3
6	Не дали відповіді	5
		Разом: 100

При цьому частина опитаних уточнювали своє розуміння цього питання. Так, композитор А.М. відзначив, що автор музики “мусить обов'язково вживатися в образ, навіть якщо він бездушний, неживий..., композитор має бути якоюсь мірою актором, схильним до ... перевтілення ...; слід внутрішньо налаштуватися на героїчний чи романтичний, ліричний лад”. Частина респондентів зазначили, що важливою є не тільки здатність у процесі творчості лицедіяти (І.О.), “але й вміння ретроспективно бачити свій власний твір як чужий, як результат роботи іншого автора” (Є. Т.), тобто у процесі сприйняття особисто написаного

спілкуватися ніби з іншою людиною. Підтвердженням цього може служити й така думка: "Не отожднюю себе з героєм у прямому розумінні цього слова. Але співчуваю йому, переживаю разом з ним (чи ними)..." (Д.Ц.).

У процесі дослідження з'ясувалося здатність композиторів до сприйняття у кольорі власної музики, відчуття ними найбільш яскраво виражених у ній тих чи інших тонів кольорової гами.

Аналіз отриманих результатів свідчить: тільки 30% наших респондентів відзначають, що "не відчують у музиці кольорів", взагалі скептично ставляться до можливості кольорового сприйняття звуків або "хоч і не відкидають такого, але не сприймають колір як щось смислове"; "у фарбах не сприймаю, не розумію" тощо. Зауважимо, що спостереження за композиторами в процесі інтерв'ювання показало, що деякі з них легко називали 3 - 4 кольори, що яскраво виражені в їх музиці. Приблизно така ж кількість респондентів зазначала, що вперше над цим замислюється, або їм важко визначати в музиці тони веселкової палітри. Один із композиторів у такій ситуації відзначив: "У мене все залежить від музики: є і трагічна, і драматична, більш лірична ..." (В.Ф.).

Цікаво, що траплялися, зокрема у жінок-композиторів, й судження на зразок: "Ніяк не можу погодитися з баченням музики в кольорі. Я відчую її інакше, і це значить глибше, ніж асоціювати її з кольором" (І.К.); або відзначалося, що сприймають у своїй музиці світлі тони, "не скажу, що кольори, а щось осяйне, бо я не прив'язую кольори до музики" (Б.Ф.). Напевно, ця частина митців по-особливому, на відміну від чоловіків-композиторів, сприймає свої твори. Однак це потребує окремого поглибленого дослідження.

Зазначимо також, що лише в 5% композиторів виявлено "кольоровий" слух. Правда, деякі композитори зауважували, що музика для них - це "синтез усіх кольорів, кожен звук має своє забарвлення... я сприймаю висоту звука і тембр як забарвлення - вище звучання - світліше, а нижче - темніше" (Є.Т.). До групи композиторів з таким сприйняттям слід віднести й тих митців (їх 11%), котрі у своїй музиці відчують "не один колір, а весь спектр кольорової гами; музика змінюється, вона жива, так само змінюється й колір, який її супроводжує..." (М.С.).

Незначній частині композиторів важко було визначити якість конкретні кольори в тому чи іншому своєму творі. Для цієї групи авторів характерне бачення у звучанні світлих або пастельних кольорів. Часом респондентам легше було сказати, до яких кольорів спектра їхня музика не належить ("не до чорних, не до сірих, не до жовтих" тощо).

Відзначаючи на наше прохання, найбільш яскраво виражені у своїй музиці кольори, композитори найчастіше вибирали такі (у відсотках): голубий (20), зелений (19), жовтий (14), блакитний (14), чорний (11), білий (8), червоний, світло-зелений, рожевий (по 5).

Отже, проблема якомога точнішого декодування особистістю змісту музики в процесі її сприйняття як художнього спілкування спонукає до вивчення особливостей самосприйняття написаних композитором творів. Проведене дослідження дає підстави зробити висновки про те, що: а) тип сприйняття героя художнього твору зумовлений особливостями музичного впливу; б) типи сприйняття музичного твору мають значні індивідуальні особливості, навіть поділ на суто слуховий і зорово-слуховий. Осмислення синтезу кольору й звуку відкриває нові можливості в налагодженні духовної взаємодії з музикою як найвищого рівня спілкування з нею, її мистецького пізнання.

1. Кривцун О.А. Личность художника как предмет психологического анализа // Психологический журн. - 1996. - №2. - С. 99-109.
2. Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. - М.: Искусство, 1991. - 432 с.
3. Муха А.И. Процесс композиторского творчества: Проблемы и пути исследования. - К.: Муз. Украина, 1979. - 272 с.
4. Цит. за: Ісьянова Л.М., Смікал В.О. Педагогічний потенціал філософії музики О.Ф.Лосева в професійній музичній освіті // Система неперервної освіти: здобутки, пошуки, проблеми: У 6 кн. Кн. 4 - Чернівці: Митець, 1996. - С. 108-111.
5. Костюк А.Г. Восприятие мелодии: мелодические параметры процесса восприятия музыки. - К.: Наук. думка, 1986. - 192 с.
6. Борев Ю.Б. Художественное общение и его языки. Теоретико-коммуникативные и семиотические проблемы художественной культуры // Теории. Школы. Концепции. / Критические анализы. Художественная коммуникация и семиотика. - М.: Наука, 1986. - С. 5-43.
7. Тарасов Г.С. О коммуникативной природе музыкальных способностей // Вопросы психологии. - 1987. - №3. - С. 115-121.

Bogdan Kindratyuk

#### THE STUDY OF PERCEPTIVE PECULIARITIES DISPLAYED BY CONTEMPORARY COMPOSERS TOWARD THEIR WORKS AND ITS ROLE IN THE ADEQUATE INTERPRETIVE RESPONSE

This article investigates the perceptive peculiarities displayed by contemporary composers toward their works. The results of the study allow the following conclusion:

- a) the perception of the character of a musical work is conditioned by the peculiarities of the musical impact;
- b) the perceptive and interpretive responses to musical compositions are determined by personality traits.



*Л.К.Грач*

## ФОРМУВАННЯ АРХІТЕКТУРНОГО ОБЛИЧЧЯ МІСТА СТАНІСЛАВА ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОКРЕМИХ СПОРУД КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Революційні події 1848 р. в Австро-Угорщині призвели до надання Галичині у 1867 р. внутрішньої автономії у межах імперії. З цього часу відбувається поступовий підйом економіки, розбудова промислового виробництва та будівельної індустрії. Станіслав стає повітовим містом Східної Галичини, офіційна назва якої – Королівство Галіції і Лодомерії з Великим Краківським князівством.

З 1866 р. місто є станцією австрійської залізниці, розвиток капіталізму впливає на його урбанізацію, сприяє поширенню освіти, культури, збільшення кількості мешканців, спричинює розвиток житлового будівництва. У 1898-1904 р., дещо на віддалі від центру, в східній частині було збудовано залізничний вокзал за проектом архітектора Бронлера. Протягом 1890-1908 р. між вокзалом і центром зводилися кам'яниці й адміністративні будинки залізниці. З'явилися нові бруковані вулиці, що з'єднували місто з вокзалом.

Наприкінці ХІХ ст. Станіслав починає виконувати функції торгово-фінансового центру, значної ваги набувають кредитно-банкової спілки. Ще у 1860-х роках була створена міська каса ощадності. У місті працювали агенції різних страхових компаній. У 90-х роках ХІХ ст. налічувалося 14 банків, переважно філії Австро-Угорського народного банку, Віденських, Празьких, Львівських банків, які фінансували станіславських підприємців, торговців і магістрат.

Але на початку ХХ ст. Станіслав і надалі залишався провінційним містом, до якого досягнення архітектурного розвитку європейських столиць доходили в основному за посередництвом Відня і Львова. На матеріалі архітектурного фонду міста спробуємо проаналізувати стильову своєрідність окремих споруд центральної частини, показати їх історичне місце у європейському архітектурному процесі.

У другій половині ХІХ ст. в архітектурі Станіслава на зміну класицизму прийшла еkleктика, яка найбільше відповідала потребам і смакам свого часу. Наприкінці століття у задудові міста з'являються тенденції неоренесансу, необароко й неоготики. Класицистичні, еkleктичні й романтичні тенденції архітектури Станіслава доповнюють функціонально-конструктивні особливості раціоналізму кінця ХІХ ст.

В архітектурі 1860-1900 рр. бачимо запозичення декору багатьох епох і національних стилів. Ордер не є конструктивним елементом і головним акцентом фасаду. Головна вісь переважно відсутня, але композиція фасадів залишається симетричною, завжди фронтальною, розрахованою на статичне сприйняття з однієї оптимальної оглядової точки. На перший план виходять ритмічність та рівнозначність акцентів, рівномірність покриття поверхні фасадів декоративними деталями.

Так, фасади двоповерхових будинків №8 і №6 на вулиці гетьмана Мазепи відповідають загальнокомпозиційним прийомам еkleктичної стилізації другої половини ХІХ ст. Зберігається характерне співвідношення величини 1:1 у висоті поверхів, розмірах вікон; малорельєфне профілювання облямувань вікон і дверей; ренесансно-класицистична традиція непарної кількості віконних прорізів і присутності головної осі фасаду, слабо акцентованої центральним входом. На фронтонах над вікнами другого поверху будинку №8 – мотиви рокайлю, між кожною парою вікон – орнаментальні вставки в площині стіни з мотивами букетів. Горішній поверх декорований люкарнами. В орнаментиці будинку №6 використані барельєфні зображення дітей в рослинних гірляндах. Над віконними карнізами – дрібномасштабні скульптури дітей біля вази. Розміри деталей пропорційні віконним прорізам, а не будинку в цілому.

Наприкінці ХІХ ст. архітектурні форми еkleктики набувають більшої пишноти, пластичності. На зміну плоским фасадам з єдиним ритмічним рядом віконних прорізів, гострій рівномірній ритміці, дрібному, суховатому малорельєфному профілюванню приходять своєрідна “бароковість” форм, високий рельєф, змінюється трактування поверхні фасаду. З'являється багато масивних деталей – куполів, веж, еркерів. У 1890-х роках у Станіславі стають популярними одноповерхові кам'яниці, стилізовані в дусі середньовічних палаців.

Пишну еkleктику репрезентує найбільший тоді в місті будинок магістрату (сучасна Медична академія), збудований у 1894 р. архітектором Баудішем [6, с. 10]. Серед інших значних споруд кінця ХІХ ст. у стилі еkleктики – будинки краківського архітектора Кароля Заремби. Серед найвідоміших його стилізацій – будинок польського культурно-спортивного товариства “Сокіл”, споруджений у 1895 р. на площі Міцкевича [5, с.60], а також “вілли в липках” (вул. Шевченка 100, 102), збудовані у 1896 р. Еkleктичні за своїми характеристиками Польський професійний театр ім. С.Монюшка (1891 р., інженер Ю.Лапідський), Повітова рада на площі Міцкевича, 4 (1896 р.,

архітектор В.Кудельський), міщанське казино на вулиці Незалежності, 12 (1896 р., архітектори Т.Вісньовський, К.Регер) [3, с.31, с.68; 2, с.4].

В пошуках нової сучасної архітектурної форми у західноєвропейській архітектурі розвивається інший напрямок – раціоналістичний. Зростає роль нових будівельних матеріалів, але у нас вони ще протягом тривалого часу розглядаються як допоміжні й ховаються під кам'яними оболонками. Раціоналісти, як представники свого часу, не змогли повністю відмовитися від стильового формоутворення попередніх епох. Традиційні прийоми розміщення цегляної орнаментациї, симетрично-осьова композиція, фронтальність, використання кольору як засобу виявлення окремого мотиву – риси, притаманні еклектиці. Одночасно орієнтація раціоналізму на цільність композиції, а не на виразність окремої деталі, використання фактурно-кольорових контрастів як художньо-виразного засобу, який виключає застосування декору як елемента стилізації, – це об'єктивне заперечення еклектики, яке лягло в основу пошуків стилю модерн.

У 1884 р. за проектом краківського архітектора М.Кнауса був споруджений будинок ощадкаси (вул. Гетьмана Мазепи, 14) [5, с.26; 4, с.84]. Архітектурно-планувальне вирішення будинку в цілому відповідає відомому на той час в Європі стилю “бельгійських ділових будинків”. Споруда поєднує риси еклектики, раціоналізму, а після реконструкції набула рис модерну. Організуючим началом просторової композиції є сходові клітки з якої можна спостерігати внутрішній зальний простір. Такі будинки фактично не мають стін, за винятком зовнішніх. Опори каркаса не порушують єдності простору залу. В будинку ощадкаси архітектор долає замкненість окремих приміщень, що є однією з основних планувальних характеристик торговельно-банківських споруд. Сецесійне забарвлення з'явилося після реконструкції 1910 р. найбільше – у металопластиці. Сходові балюстрада й металеві двері головного входу виконувались у ковальській майстерні Петра Ярошевича.

Під технічним керівництвом інженера Яна Калліка у 1900-1901 рр. споруджується банк “Господарство краю” з житловою частиною (вул. Незалежності). Це еклектична споруда, збагачена сецесійним головним входом, текучими мотивами балконних ґраток і сходової балюстради. З небагатьох вітражів, що збереглися в цьому будинку, один із найкращих знаходиться за входом.

У 1895 р. на вулиці Гіллера відкривається нова 5-класна жіноча школа (тепер школа № 8 на вулиці Гординського). Тогочасна преса

сповіщає, що споруда ця “відповідає найвищим вимогам” першорядних міст. Цегляна кладка, фактурно-кольорові контрасти, рельєфність, невеликі розміри деталей, фронтальність, симетричність – ці риси свідчать, що будівля школи – представник раціоналістичного напрямку в архітектурі. Вдивляючись у цей незвичний для нашого міста будинок, згадуємо риси середньовіччя, італійського Ренесансу, північного Відродження. Вузкий фронт забудови, високий трикутний фронтон з виступами – це готичні прийоми, які органічно увійшли в архітектуру північного Відродження. Горизонтальний поділ поверхів плоскими тягами, симетрія композиції, чіткий метричний порядок у розміщенні віконних прорізів, півциркульні завершення вікон, півциркульні декоровані аттики над вікнами третього поверху, слабке профілювання фасаду нагадують нам палаццо раннього італійського Відродження. Зберігається рівність пропорційних відношень, характерна в цілому для архітектури ХІХ ст. Поєднання теракотової, брунатної, чорної й світло-зеленої цегли, її різнофактурність, рельєфна кладка горизонтальних тяг і карниза, кольорові акценти віконних облямунів – все це загалом створює враження неповторності, загадковості й таємничості.

Риси сецесії у міському будівництві з'являються на початку ХХ ст. й залишаються домінуючими до 1914 р. Будівництво повністю припиняється в період першої світової війни й відроджується у 20-х роках у формах конструктивізму. Розвиток сецесійної архітектури у Станіславі поділяють на три періоди:

- 1) близько 1897-1903 рр. – ранній, протомодерн;
- 2) 1904-1908 рр. – зрілий, період розквіту станіславської сецесії;
- 3) близько 1909-1913 рр. – пізній модерн, в надрах якого з'явилися ознаки розпаду сецесійних основ [1, с.18].

Станіславська сецесія становить стильову єдність, незважаючи на те, що не має яскравого народного забарвлення, за винятком небагатьох прикладів українського модерну та використання гуцульських традицій в дерев'яних оздобленнях та дахових конструкціях. Говорячи про сецесію, перш за все треба згадати, що головним галицьким осередком її розповсюдження та пошуку регіонального варіанта українського національного стилю початку ХХ ст. була проектно-виробнича фірма Івана Левинського. А засновниками першої в Галичині архітектурно-будівельної фірми, яка виконувала залізобетонні роботи, були Альфред Захаревич та Юзеф Сосновський. У Львові й Станіславі працювали архітектори-новатори Олександр Лушпинський, Тадеуш Обмінський,

Владислав Садловський (автор перебудови залізничного вокзалу 1906-1908 рр.). Найбільша будівельна фірма у Станіславі "Serafini" у своєму складі мала декілька відділів: архітектурне бюро, будівельні підприємства, фабрики цементових, бетонових і залізобетонних виробів. Розповсюджували стиль сецесії у Станіславі архітектори Кароль Захаріяевич, Густав Вейцман, Ян Томаш Кудельський; інженери Ян Шопек, Ян Каллік та ін.

Елементи модерну проникають у Станіславську архітектуру з кінця 90-х років XIX ст. Але загалом сецесія запізнилась на 5-6 років, порівняно з бельгійською архітектурою. Основна тема раннього модерну – житлові будинки садибного типу. Ще сильні традиції еkleктизму, залишилися прямокутні плани, прості, нерозгалужені коридорчики, анфіладна будова внутрішнього простору. Але вже відкинута осі симетрії, фасад будинку має різноманітні виступи, вхідні ганки, бічні ризаліти тощо. Ці зміни бачимо у будинку на вулиці Матейки, 20 (близько 1905 р.); Тарнавського, 19 (близько 1905 р.); Маланюка, 11 та ін. Ознаки зрілого модерну в тенденції до більшої свободи в оперуванні архітектурними формами, в урізноманітненні об'ємно-планової структури, у фактурних експериментах. Зміцнюється прагнення до надання сецесії місцевого забарвлення (будинки на вулиці Тарнавського, 21; Шевченка, 48, 50, 98; Хоткевича, 37 та ін.).

Паралельно відбуваються зміни у проектуванні прибуткових будинків. Об'ємно-просторові схеми стають більш гнучкими й вільними, збільшується масштаб самих будинків, зростає кількість поверхів, збільшується висота поверху. Внутрішня конструктивна сітка простежується на фасаді у вигляді балкового перекриття, урізноманітнюється пластика стін, збільшується ефект стрімких тяг, що в цілому підкреслює вертикальність (вул. Грушевського, 9 (1902 рік); вул. Шевченка, 69 (1905 рік); вул. Шопена, 6, 7, 8, тощо). Будівлі 1912-1914 рр. є поєднанням раціональної регулярності з м'якою лінією. Архітектура стає більш статичною й консервативною (вул. Пушкіна, 28 (1912 рік); Січових Стрільців, 15 (1911-1912) тощо).

Крім житлового фонду, в період панування сенесії місто збагатилося багатьма стильовими громадськими спорудами – адміністративними, сакральними, культурно-науковими, будинками товариств, клубами, представництвами й фірмами, готелями, торговельно-фінансовими закладами.

Незважаючи на змінність, поліваріантність архітектурних форм конкретного періоду, зроблено спробу визначення відносно усталених

художніх ознак – композиційних, пластичних, колористичних, ритмічних та ін., за допомогою яких можна з'ясувати стилістику окремих споруд міста Івано-Франківська та їх місце у світовому архітектурному процесі.

1. Васілова Ж. Сецесія в архітектурі Станіслава. – Люблін, 1996. – 78с.
2. Головатий М. Будували повітову раду // Західний кур'єр. – 1996. – №5.
3. Konkurs na projekt Kasyna mieszczańskiego w Stanisławowie // Czasopismo techniczne. – Krakow. – 1893. – №3; №6. – S.67-69.
4. Konkurs na Budynek kasy Oszczedności w Stanisławowie // Czasopismo techniczne. – Krakow. – 1882. – №7. – S. 83-84.
5. Полек В. Майданами та вулицями Івано-Франківська. – Львів: Світло і тінь, 1994. – 89 с.
6. Co to jest smak w budownictwie // Przemysłowiec 1904-1905 nr 34.

Larysa Grach

#### THE APPEARANCE OF SPECIFIC<sup>2</sup> FEATURES IN STANISLAV ARCHITECTURE AND STYLISTIC CHARACTERISTICS OF INDIVIDUAL BUILDINGS ERECTED IN THE LATE 19 TH – EARLY 20 TH CENTURIES

Describing the stylistic peculiarities of a number of buildings in Ivano-Frankivsk (before 1963 – Stanislaw), the author establishes the city's architectural features of the late 19 th – early 20 th centuries. The study of the city's architectural patterns is conducted in the context of global trends dominating this art-form in the given period.

## НЕВІДОМІ СТОРІНКИ

*В.К.Сельський*

### НЕВІДОМІ СТОРІНКИ РАННЬОЇ ТВОРЧОСТІ ЕДВАРДА КОЗАКА

Едвард Козак – один з найпопулярніших у діаспорі українських митців нашого століття – ще за життя здобув світове визнання як художник, карикатурист, редактор численних гумористичних журналів, автор великих декоративних праць, ілюстратор і оформлювач багатьох книг, журналів і навіть як переможець конкурсу мультиплікаційних фільмів (1955-1957 рр., Детройт). Він також був не менш оригінальним письменником, автором цілої низки сатиричних, гумористичних, патріотичних і сентиментальних оповідань та віршів. Праці свої переважно підписував псевдонімом Еко, але користувався й іншими: Авенір, Люшня, Мамай, Косий, Майк, Чічка, Коко та ін.

Стрийщина може пишатися, що подарувала народові такого митця, хоч світове визнання до художника прийшло не на рідній землі, а в далекій діаспорі – Сполучених Штатах Америки. Сюди він переїхав на початку 1950-х років (місто Воррен, штат Мічиган) і залишився тут на все життя.

На Американському континенті серед української діаспори Еко вважався ніби символом довголітнього існування “Пласту”, зокрема Стрийського, в якому він почав свою діяльність у 1913 р.

Період між двома світовими війнами – це час розквіту його творчості. У 1927 р. Еко вступає на навчання до славної мистецької школи О.Новаківського у Львові й блискуче її закінчує. Саме тоді з’являються його перші карикатури в сатирично-гумористичному журналі “Зиз”. За ескізами Едварда Козака друкуються журнальні обкладинки. Знайомство з Іваном Тиктором, власником Львівського видавничого концерну “Українська преса”, відкрило митцю широкі можливості для самореалізації. Ілюструючи дитячий журнал “Дзвіночок”, журнал сатири й гумору “Комар” та ряд книг, художник виявляє свої здібності до графіки, карикатури та газетно-журнальної і книжково-видавничої справи.

Одночасно Еко захоплювався й живописом, особливо тоді, коли сім’я перебувала на відпочинку. Село Космач на Гуцульщині найбільше приваблювало митця. Його малюнки прикрашали не тільки львівські видання, але й журнал “Жіноча доля” (1930), що видавався в м.Колодії на Івано-Франківщині.

У 1939 р. Е.Козак із сім’єю переїздить зі Львова до Кракова. І надалі куди б його не закинула доля він завжди займався творчою роботою. Так, у Кракові Еко очолює мистецький гурток “Зарево”, видає низку святкових листівок, випускає книжки; згодом у Німеччині, в умовах табірної життя гуртує довкола себе молодь, яка бажає вчитися малярству, очолює Українську спілку образотворчих митців: у Детройті обирається головою культурно-громадського клубу, публікує дві книги (1975, 1982) написаних ним фейлетонів, видає гумористичний журнал “Лис Микита”, друкується в дитячому журналі “Веселка”.

Е.Козак завжди вірив у краще майбутнє України та її народу. Дочекавшись, коли наша держава стала незалежною, будучи уже хворою людиною, він, не вагаючись, пускається в нелегку дорогу, щоб відвідати рідний край. До Америки Едвард повернувся сповнений радості, з новими творчими задумами. Та їм не судилося здійснитись. 22 вересня 1992 р. (на 91 році) смерть обірвала його життя.

Володимир Баран, видавець річного календаря для діаспори на 1994 р., який був повністю ілюстрований репродукціями творів митця, писав про нього: “В його картинах почуєте відгомін стрілецьких боїв за рідне місто, почуєте голос гуцульських трембіт, побачите легінів у крутоголового танку. Під впливом його унікальних картин, неповторних за стилем, у Вашій душі вичаровується незабутня картина Вашої Батьківщини, тих часів, які вже ніколи не повернуться, часів і Вашої молодості”[4].

У Е.Козака були десятки надзвичайно популярних виставок. Їх географія дуже широка: Львів, Відень, Копенгаген, Мюнхен, Гантері, Детройт, Торонто, Нью-Йорк та ін. Твори, що тут демонструвалися, висвітлювали тематику побутову, козацьку, січову героїку, це були малюнки до українських пісень, казок, художніх творів, карикатури тощо.

Та серед великого мистецького доробку Едварда ще є роботи, які не виставлялися на жодній виставці і взагалі нікому не відомі. Саме про такі сім ранніх малюнків художника піде мова. Намальовані вони були в Стрию, у споминнику давньої пластової товаришки Едварда, колишньої вчительки місцевої музичної школи Ольги Новицької (1902 р.н.). Більше 70 років вона зберігала дорогу пам’ятку, яку вдалося виявити лише після її смерті.

Щоб мати змогу зробити сюжетний аналіз цих робіт Е.Козака, необхідно попередньо змалювати ту політичну ситуацію, в якій працював митець, а також коротко зупинитися на основних віхах біографії художника того періоду.

Народився Едвард Козак 21 січня 1902 р. в с.Гірне на Стрийщині, а пізніше жив з родиною в с.Дуліби.

Дар до малювання в Едварда виявився в ранньому дитинстві. В гімназії професори всіляко розвивали мистецькі здібності хлопця.

У 1912 р. на Стрийщині зароджується пластовий рух, а в 1913 р. до “Пласту” були залучені й учні першого класу гімназії, в якому навчався Е.Козак. Тоді “першаки” підбирали собі пластові (“совині”) імена (прізвиська). За Едвардом закріпилося два: “Еко” та “Власник коника Калібер і возика”, яким доїздив до гімназії з с. Дуліби. У той час “Пласт” розгортає значну вишкільну та виховну роботу й поповнюється молоддю за рахунок інших навчальних закладів Стрия. Та з осені 1914 р., коли російські війська зайняли Галичину, тимчасово припиняє свою діяльність.

Щойно фронт пересунувся на схід, пластові осередки знову почали оживати. Колишні “першаки” тепер уже учні четвертого класу гімназії. Коло їх діяльності значно розширюється. Окрім військового мистецтва, вони вивчають національні традиції, історію стрілецького руху, стежать за перебігом бойових дій на фронтах, збирають стрілецькі альманахи, листівки, пісні, дістають і ховають в потайниках зброю та боеприпаси, займаються впорядкуванням могил загиблих УСС тощо.

7 жовтня 1918 р. пластуни 6-го гімназійного класу приймають військову присягу і з цього часу вважають себе вояками Української Галицької армії. У ніч з 31 жовтня на 1 листопада молодь міста Стрий на чолі з військовим комітетом, до якого входили січові стрільці із числа колишніх пластунів, піднялась на боротьбу проти австрійсько-польської влади, яка була повалена.

Проголошено Українську державу. У місті розквартирується один із трьох корпусів. Однак 19 травня 1919 р. польські війська знову займають Стрий, і старші пластуни покидають місто разом з відступаючою УГА. Надалі їх, як і вістового “Пласту” Едварда Козака, чекали довгі роки визвольних боїв за Україну (1919-1920 рр.).

Після суворих випробувань на фронті, хто після тифу, хто після полону, повертаються до рідного міста колишні пластуни і поновлюються на навчання.

З вересня 1920 р. “Пласт” відроджується втретє. До його керівництва входять колишні вояки УГА. У тому ж 1920 р. у Стрию вперше з’являється дівочий “Пласт” на базі трьох жіночих навчальних закладів. Ініціаторами створення гуртків українського дівочого “Пласту” були семінаристки Марія Середницька, Ольга Новицька, Галина Турчин та Олена Купринець. Їм допомагали й хлопці-пластуни, серед яких був

Едвард. Улітку 1921 р. в Народному домі м.Стрия відбулося урочисте складання присяги пластунками, на якому була не тільки стрийська молодь і батьки, але й гості зі Львова. Громадськість міста дуже привітно поставилась до діяльності пластунок, яка включала проведення різних імпрез, організацію святкових вечорів, добродійних концертів, дитячих ранків та інших заходів.

Едвард Козак після повернення з УГА в останні гімназійні роки після навчання все більше часу віддає малярству. Та політичні утиски тих років не обминули його. У 1922 р. за участь в Українській військовій організації польська влада арештує Козака й ув’язнює у стрийській тюрмі. Надалі обставини склалися для Едварда так, що основ мистецької грамоти він зміг навчитися тільки згодом, у школах Львова, Відня та Любліна.

Сюжети деяких малюнків із згаданого споминника О.Новицької відбивають події тих буремних часів, що важкою ходою пройшли крізь життя Едварда. Датовані вони 10.VIII – IX. 1920 р., коли недавній вояк УГА Е.Козак тільки-но повернувся до Стрия, поновився в гімназії й допомагав організувати дівочий “Пласт”. Одночасно Еко бере активну участь у пластовому русі: скрізь були потрібні його малярські й політичні здібності. На малюнках у споминнику молодий художник робить спробу відобразити завдання й замисли тогочасних пластунів.

Мал. I



Отже, *малюнок перший*, розміщений на сторінках споминника, має розмір 3x2 см і є ніби його емблемою.

На малюнку чорною тушшю, пером у техніці графіки зображено танцюючого пластуна. Зміст даного малюнка можна зрозуміти так: власниця споминника – талановита музикантка, гра якої кожного пластуна манить у танок і нікого не залишає байдужим.

*Малюнок другий*. Розмір 12 x 11 см. Намальований акварельними фарбами. Внизу справа – підпис: Козак Е., IX. 1920.

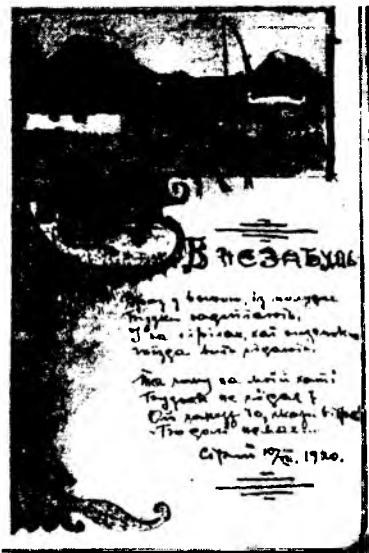
На малюнку зображено двох чоловіків, очевидно, в шинку. На столі – пляшка. Один із них (шинкар) з люлькою в роті, склавши руки, уважно слухає співрозмовника: може, те, про що говориться, можна буде доповісти поліції. Другий персонаж – селянин у кептарі й папасі, напідпитку. Очевидно, нарікає на ті біди, які знову спіткали українських селян. Права рука його ніби тримає склянку з горілкою. Насправді ж у руці нічого немає. На нашу думку, спочатку в руці селянина таки була намальована склянка зі спиртним, але на вимогу

власниці споминника, Едвард її замалював (О.Новицька завжди виступала проти вживання алкоголю). Малюнок повинен був застерігати від зайвої балакучості.

*Третій малюнок.* Розмір 17 x 10,5 см. Змішана техніка (акварель, туш, перо). У верхній частині аркуша намальовано типовий пейзаж українського села: рівнинна місцевість, дві сільські хати під солом'яними стріхами, колодязь-журавель. На передньому плані – водойма і три ластівки. Погода тепла, ясна. Пейзаж обрамлений фігурною орнаментальною рамкою, на якій написано: “Е.Козак. 10.VII. 1920”. Під пейзажем, в контурі рамки, – вірш Едварда напам'ять товарищі.



Мал.2.



Мал.3.

**В НЕЗАБУДЬ**  
Враз з весною, із полудня  
Бузьки надлітають,  
І на стріхах хат низеньких  
Гнізда вить сідають.  
Та чому на моїй хаті  
Бузюк не сідає?..  
Ой чому ж то, скажи вітре!  
– Бо доли немає...  
Стрий. 10. VII. 1920.

*Малюнок четвертий.* Розмір 16 x 9,5 см. Графіка (туш, перо). Внизу справа – підпис “Козак”.

У цій роботі автор зобразив себе в профіль за карбуванням на камені слова “Незабудь”. Працює він на фоні скелястого пейзажу. Позаду нього росте єдиний корч будяка. Небо непривітне, хмарне, неначе перед бурею. У небі – зграя великих чорних птахів. Враження таке, ніби природа віщує митцеві якесь лихо. Едвард зобразив себе у вісімнадцятилітньому віці.



Мал.4.



Мал.5.

*Малюнок п'ятий.* Розмір 13,5 x 10 см. Змішана техніка (акварель, перо). Справа внизу – підпис “Е.Козак”.

Зображено український степ, у небі – двох лелек. На траві сидять двоє молодих козаків і слухають кобзаря. Один із них повернутий до глядача спиною, другий зображений в анфас. Кобзар – кременний козак середнього віку з чорним оселедцем і довгими вусами – грає на кобзі й співає. Очевидно, згадує в пісні про славу козацьку волю.





падати на коліна, а стоїть рівно, напружуючи руки у спробі розірвати пута. На скелі, до якої він прикутий, викарбувана дата "1764". Вказаний рік для України був фатальним, бо саме тоді імператриця Росії Катерина II остаточно знищила гетьманство й встановила повну залежність України від царської Росії. Небо вкрите густими хмарами, які розривають блискавки. Серед хмар в'язень бачить вершників з оголеними шаблями, які мчать визволяти свою Батьківщину. Хлопець вірить, що недалекий той час, коли Україна визволиться від ярма й здобуде незалежність.

Ось так у сімох малюнках Едвард Козак розкрив історію свого народу: його минуле, сьогодення й віру у вільне майбутнє.

1. Наукове товариство ім. Шевченка. Регіональний збірник. Стрийщина. Нью-Йорк, 1990. – 20, 159, 186, 416, 418, 482, 513, 514, 519, 522, 404-440. Там же. – П.С. 69,120,122,139, 148, 194, 205-209.
2. Яців Р. Хто він Еко! //Дзвін. – 1990 – № 5 (547). – С. 148-154.
3. Коротка Історія Пласту, Цвіт України //Пластовий часопис. – ч.5,7,9.- Тернопіль: Вид-во Укр. Скаут. Орг."Пласт", 1992).
4. Баран В. Ілюстрація Юрія Козака. Едвард Козак (Календар на 1994 р. – Торонто.– Вид. укр.кредитової спілки, 1993).

Volodymyr Selskiy

#### UNKNOWN EARLY WORKS BY EDVARD KOZAK

This article focuses on early pictures by Edvard Kozak, a popular Ukrainian artist and writer of great originality. It describes a series of drawings which have never been presented at any exhibitions and remain unknown to the public. Commenting on the thematic and pictorial elements of the drawings, the study provides relevant historical and autobiographical information which facilitates a deeper understanding of these works.

*Б.В.Мисюга*

#### ТВОРЧЕ СТАНОВЛЕННЯ НАРОДНОЇ ХУДОЖНИЦІ ОЛЬГИ ПЛЕШКАН

Вимоги новітнього часу (в теперішній періодизації культури) спричинюють постановку перед мистецтвознавцями нелегких завдань реконструкції певних мистецьких процесів, навіть цілих відтінків історії мистецтва. На тлі формування українського національного стилю як явища світової культури вимальовуються досі незнані чи замовчувані в історії українського мистецтва стильоутворення, мистецькі школи. Минуло лише декілька років, відколи наша громадськість вперше ознайомилась із творчістю "бойчуків", позбулися комплексу відчуження щодо творчості "генеруючих західне мистецтво" в Україні.

Сьогодні згадуючи славну покутянку художниці Ольги Плешкан, хотілося б розглянути її творчість у контексті яскравої регіональної школи. Творчий доробок Ольги Плешкан досить багатий. Постать цієї мисткині пов'язана з періодом пошуків власного національного стилю як зі своєрідною тезою розвитку національної культури. Адже цей процес наприкінці XIX – на початку XX ст. у Східній Галичині був спрямований, передовсім, на осмислення настроєвості української природи, колористики й декоративності народного мистецтва. Саме це домінує у творчості О.Плешкан. Численні шкіци на пленері в Карпатах, багаторічне вивчення народного малярства допомогло сформувати власний почерк в жанрах портрета і пейзажу.

Повертаючись до тези про "регіональну школу малярства", варто згадати, що біля її витоків у кінці XIX – на початку XX ст. стояли Ярослав Пстрак, Юліан Панькевич та ін. Саме через творчість Юліана Панькевича можна провести паралель до діяльності в царині пензля Ольги Плешкан. Краєвиди Рогатинщини (с. Данильче) з доробку Ю.Панькевича та покутські види (с. Русів) у пейзажах О.Плешкан позначені оповідним реалізмом та щирою любов'ю до рідного краю. Ця спорідненість визначається не тільки тематикою, вона помітна і в прагненні відшукати свою універсальну форму вислову, яка б репрезентувала набагато більше, аніж світ автора окремого твору.

Шлях вироблення власного мистецького стилю через зовнішні форми – введення елементів народного строю в антураж твору, розробка тематики визначних постатей з історії України – чомусь залишається для Плешкан єдиним з діапазону власної творчої спроможності. В той

---

\*Масмо на увазі "Мистецтво Заходу початку XX ст." М.С. Кулешова // Філософія и искусство модернизма. – М.: Изд-во политичес. лит-ры. 1980. – с. 4.

же час Михайло Бойчук, Федір Кричевський, Святослав Гординський знаходять цей шлях по-своєму – та через трансформацію переосмислення візантизму й архаїки; Михайло Черешньовський, Олександр Архипенко, Роман Сельський – в еклектиці новітніх модерністичних течій з підґрунтям української національної традиції. Безперечно, названі сучасники художниці випередили її в плані творчого пошуку, проте сторінка в історії українського мистецтва, яку вписала своїм доробком Ольга Плешкан, – унікальна.

Художниця Ольга Плешкан народилася в с. Чортівці, Городенківського повіту, 15 червня 1898 р. Її батько був священником у цьому ж селі. Мати Олена Плешкан, також походила зі священницької родини. Батько був поетом і бачив у Ользі продовження свого таланту [1]. Ольга стала мисткинею, але маляркою. Маючи здібності до малювання, Ольга Плешкан з дитинства приділяла багато часу начеркам, малюванню краєвидів місцевості, де перебувала. Першим виявом таланту малярки були, мабуть, графічні шкіци місцевості в Березині. Цей період її творчості обмежується 1904-1915 рр. Збереглися тогочасні малюнки виконані аквареллю та олівцем: “Верби”, “Берези”, “Дністер”, “Провали”, “Березин” (власність родини Плешкан). Мисткиня згадувала: “Чудові краєвиди, ліси, поля, джерела заставили мене брати в руки пензель, олівець. Тут я намалювала перші пейзажі “Берези”, “Дністер”, а також “Краєвид Березини”. Є відомості, що саме за цей останній пейзаж Ольга Плешкан отримала премію III ступеня на виставці у Львові [2]. Варто зазначити, що дівчина малювала, будучи короткозорою. Тому роботи цього періоду та пізніші – малого розміру. Цілком справедливо їх названо мініатюрами [3]. Вони відзначаються досить вдалим композиційним вирішенням і ретельним опрацюванням переднього плану.

Одна з них – “Верби” (олівець), створена, на думку дослідників, до 1910 р. Мотив твору випадковий. Ритм стовбурів дерев примітивний і нецікавий. Дівчину скоріше цікавила пластика форми. Не маючи образотворчої грамоти, авторка керується виключно власним відчуттям. Для неї образний вияв сюжету спирається поки що на загальний естетичний смак. Ользі Плешкан бракує елементарних засобів вираження, тому навіть штрих непорядкований і відірваний від форми. Збереглась також картина “Острів на річці Дністер” (акварель), де кольорова гармонія будується за принципом гама. Теплий передній план контрастує із заднім холодним. Проте, Ольга Плешкан володіє

пластичною лінією, інтуїтивно відчуває тон макроплощин. Семантика покутської природи є підґрунтям цієї інтуїції.

Спробувала себе початкуюча мисткиня і в скульптурі: тогочасна пластика малих форм представлена трьома виробами з дністровського глею в експозиції художньо-меморіального музею Плешкан у Снятині. Нечисленні роботи даного відтинку її творчості дуже цінні для аналізу, бо тільки повна картина творчого росту здатна відтворити образ мисткині.

Природно, Ольга Плешкан прагнула розширити свої творчі можливості й звернулася по допомогу до одного з найавторитетніших майстрів пензля – львівського митця Олекси Новаківського. Він один із перших оглянув роботи дівчини й надав їй відповідні професійні “коректи”. Було це у 1920 р. Ольга Плешкан відвідала майстра зі своєю подругою Дарією Данилович у його майстерні на вулиці Міцкевича (тепер там діє музей художника).

Час навчання Ольги Плешкан у мистецькій школі Олекси Новаківського істотно змінив ставлення Ольги до малярства. Палке, ще дитяче замилювання мистецтвом переросло в потребу творчої самореалізації та пошуку нових засобів висловлення. З’являються роботи, виконані олією.

До низки творів художниці перших років навчання слід віднести “Натюрморт” (картон, олія) 1925 р. Він характеризується стриманою кольоровою гамою, досить слабкою технікою виконання. Композицію складають букет квітів у вазі та два яблука на драперії. Є підстави вважати, що це учбова постановка, бо виконана на досить великому форматі\*.

Автопортрет 1926 р. (картон, олія) написаний в один сеанс є майже монохромним в колориті. Мазок був невпевнений. Відчуваються порушення в побудові голови, проте є портрет на схожість (збереглося фото тих років).

Камерне портретування природи та малювання мертвої природи в майстерні було лиш фундаментом для літніх пленерних студій Ольги Плешкан. Жива гра тонів і півтонів, звучання предметного кольору – мета кожного твору “новаківців”. Космач, названий самими митцями “українським Барбізоном”, істотно впливав на палітру. Це помітно і в етюді “Над Прутом” (картон, олія) 1926 р. Він досить цікавий за кольоровим вирішенням. Експресивне відображення природи мисткині не властиве. Це також свідчить і про вплив Олекси Новаківського.

\* Майже всі роботи О.Плешкан тих років – малого формату. Тривала праця в окулярах виснажувала мисткиню. (З виступу Л.Сеник на конференції, присвяченій 10-літтю від дня смерті О.Плешкан, 1 листоп. 1995 р. м. Івано-Франківськ).

Помітно, що вже в цій роботі Ольга Плешкан ставить перед собою нові завдання. Сюжетом є краєвид гірської ріки з фігурою жінки на передньому плані. Вона зображена в русі. Художницю зовсім не турбує пластика складного ракурсу, динаміка спостережливого руху. Завдання – грамотно і вдало поставити кольорову пляму в даному середовищі, чого вона й досягає.

Вже пізніше з'являються роботи, які продовжують серію “настроєвих” пейзажів, писані в сонячну погоду, короткочасні. Не виключено, що саме ці роботи доповнювали імпресіоністичний контекст пленерних виставок школи Новаківського у Перемишлі, Коломиї, Станіславові. Варто зазначити, що карпатські етюди Плешкан є більш розкуті й яскраві.

Специфіка пленарних студій, як правило, позбавляє від академічних комплексів. Цікавим є у цьому контексті краєвид берегу річки освітленого полудневим літнім сонцем. “Жовті береги над Прутом” (картон, олія) 1930 р. Колорит будується на симультанних контрастах, робота – панорамного плану. Мазок вільний, але кладеться по формі.



Мал. 1. Жовті береги над Прутом. Картон, олія. 1930 р.

Твір “Яблуні” (картон, олія) 1930-1931 р. є зображенням того самого мотиву з невеликим доповненням: на передньому плані написано стовбури двох дерев. Припускаємо, що мисткиня поставила собі за мету вписати ці об'єкти в локальне середовище контрастуючих площин жовтогарячого берега та відкрито лазурної води. Палітра значно

багатша. Цей етюд нагадує такою постановкою колористичного завдання Івана Труша у його знаменитій серії “Життя пнів”. Реалізм Труша витонченіший і досконаліший, вдало підібраній кольоровій гармонії не поступається довершена пластика малюнка. Проте навіть невелика співзвучність світобачення Плешкан і Труша дозволяє вести мову про узагальнене відчуття колориту українськими художниками того часу.

На велику увагу заслуговує пейзаж “Ставок у садибі Василя Стефаника” (картон, олія), кінець 20-х років. Здавалося б, досить банальний сюжет – відображення у воді групи дерев. На задньому плані – ймовірно будинок Стефаників. Етюд не багатоплановий. Гама стримана. Крона дерев до легкості пластично написана. Закрадається думка, що мисткиня знову звузила палітру й повернулася до раніше виробленого в пейзажі стилю.

Тепер її шкіци, збагачені новими засобами образотворення, справляють враження закінченої творчої думки. Це можна сказати і про пейзажі, написані в Косові у 1929 р. Наприклад, етюд “Вид Карпат” (картон, олія) 1929 р. – настроєва річ. Помітні суперечності в кольоровому вирішенні освітлення. Холодне небо і водночас – холодна тінь. Справляє враження розповідного твору. На задньому плані – стара гуцульська хата з оборогами. На небі – світла пляма. Достатньо професійне висвітлення сюжету дає підстави констатувати поступ мисткині. Така ж обмежена гама і в роботі “Водограй. Гук” (картон, олія) 1929 р. Досить вдало передано динаміку руху води.



Мал. 2. Василько на веранді.  
Фанера, олія. 1929-30 рр.

Одним із домінуючих жанрів цих років у творчості Ольги Плешкан – портрет... Портрет короткочасний, етюдний, і портрет, написаний за декілька сеансів “За читанням”, “Дівчина-вишивач”, “Покутянка”, “Молода”, “Гуцулка з Космача”. Один із творів у цьому жанрі – “Портрет Якиб’юка” (полотно, олія) написаний у Криворівні 1930 р., заслуговує на особливу увагу. Постаць портретованого вписана в багатий гірський краєвид. Народний одяг надає твору етнографічного забарвлення. Червоний сардак вжитий не тільки як елемент антуражу, він підсилює значущість форми в середовищі задніх планів переважаючої холодної зеленої гами. Синтез змістовного вираження образу через зовнішні форми у цьому творі вже вкотре засвідчує безперервність галицької мистецької традиції, перейнятої Ольгою Плешкан у Новаківського.

Чітко поставлено світло в шкіді “Василько на веранді” (картон, олія) 1929-1930 р. Тінь різка й насичена. Робота писана в полудень постановка світла на об’єкті – одне з основних завдань пленарного живопису. З потрібною свіжістю й натхненням мальовані мотиви квітів – “Королів цвіт”, “Соняхи”, “Цикламени”, “Натюрморт”. Ці роботи далеко не закінчують перелік творів, виконаних під час студій Ольги Плешкан у школі Олекси Новаківського.

Чим була ця школа для Ольги Плешкан? Чи вона там отримувала виключно знання з малярських дисциплін. Як вплинуло навчання на творчу манеру? Відповіді на ці та інші питання дасть докладний огляд життя “робітні”.



Мал.3. Соняхи.  
Картон, олія. 1930 рр.

Атмосфера школи була особливою. Нею опікувалися Олекса Новаківський і меценат школи митрополит Андрей Шептицький. Для останнього мистецтво було засобом духовного збагачення. Для Новаківського – життям і самоціллю. Таке, здавалося б парадоксальне поєднання впливів утримувало школу з чітким обличчям національної академії у загальному хаосі “західних” стилів, як і у прагнення творити свою, неповторну національну культуру. Академічні студії практики й теорії поєднувались у школі з камерним наслідуванням маєстро. Учні, що заслужили особливу прихильність вчителя, належали до “ближчої родини”. “Шлях до “робітні ближчої родини” був непростий і вимагав особливої підготовки. Потрібно було перейти вступні “свячення”, що полягали у ближчому знайомстві з життям самого вчителя. Олекса Новаківський мав звичку правити рисунок вуглем з натури, іноді повністю: “так рисувати, щоб усі падали перед вами на коліна, щоби ціла Європа зігнулась перед нами. Всім дамо лупня, але треба присісти “фалдів”. Не дешевий ефект світла і кольору, але природа має бути джерелом правдивих вартостей. Не мудруйте, не філософствуйте, але працюйте тихо і скромно, бо тихше ідеш – дальше будеш...”[4].



Мал.4. Портрет Анни Данилович.  
Картон, олія.

Етюдні вакації в Карпатах, постійний народний антураж навчальних постановок не були тематичним обмеженням. Такою була специфіка навчання національному колоритові. Тривалі студії на гірському пленері, до яких вдавалися митці робітні після навчання у

вищих закладах Європи, усували з палітри академізму монохромність кольорів, привчали око до імпресіоністичних візій, ушляхетнювали колористично-композиційну вибудованість робіт [5]. Істотний вплив імпресій Новаківського відчувається і в творчості Ольги Плешкан.

Не тільки зачарування краєвидами рідної землі диктувало тематику творів Ольги Плешкан. Тип жінки-берегині родинного тепла, образ дбайливої матері стали визначальними у жанрі портрета. Портретовані – це здебільшого її двоюрідні сестри, близькі знайомі, матір. Серед них “Портрет Анни Данилович”, образ красуні в гуцульському одязі – Ольги Шкляр, дружини першого вчителя художниці.

Багатогранним і цікавим є підхід до образу матері. Живописний етюд 1938 р. “Мама шие в Русівській хащі” спонукає глядача проникнути у внутрішнє життя звичайної сільської жінки, побачити в ній матір, родинну берегиню й педагога. “Портрет матері”, виконаний 1931 р. – виповнене психологізмом зображення красивої серцем і душею жінки.

Щире зацікавлення Ольги Плешкан народним мистецтвом спричинює до появи у її творчості тем обрядовості, народного побуту. Так, наприкінці 30-х з’являється серія ліноритів з центральним образом жінки-трудівниці (“Вишивальниці”, “За читанням”, “Гуцулка з дитиною” та ін.). В Івано-Франківському державному художньому музеї зберігається колекція зібраних нею вишивок і замальовок народного одягу. Це замилювання поетикою унікального фольклору вносить ноту тонкого діризму в її творчість. Тому всі пейзажі легкі й настроєві, а портрети, подекуди навіть слабкі у виконанні (“Портрет Юрія Стефаніка”, “Дівчина з Русова”, “Портрет Якиб’юка”), все ж окреслені ореолом шани й любові до портретованих.

Ольга Плешкан залишила світлий слід не тільки в образотворчому мистецтві. Перебуваючи більшу частину свого життя у колі Стефанікових друзів, вона багато робила для популяризації могутнього українського слова, а у важкі часи – навіть для захисту. Ольга Плешкан – філолог – відомий стефанікознавець. Її багаторічна праця над впорядкуванням писемної спадщини великого новеліста була своєрідною подякою Василю Стефанікові за тривалу опіку [1, с.6] в молоді роки та спілкування з ним. Живописні твори Ольги Плешкан переіснують за новелами Василя Стефаніка. Не виключено, що закохана в працю героїня новели “Нитка” трансформувалася у художній образ картини “Пряля” 1939 р.

Постать Ольги Плешкан не заслуговує, мабуть, місця на Олімпі образотворчого мистецтва чи літературознавства, однак без таких людей

не існувало б Олімпу. Її внесок до скарбниці української культури, безперечно, яскравий і вартий уваги. Художниця – національна за тематикою своїх робіт, колоритом, манерою творчого вислову. Ольга Плешкан є між тим, самобутньою мисткинею, індивідуальністю з власним почерком. Своїми творами й усім способом життя вона міцно зрослася з Покуттям. Це зробило її глибоко народною й близькою глядачеві.

1. Данилович Є. // Ольга Плешкан. Спогади про художницю. – Снятин: Над Прутом, 1995. – С. 3.
2. Круповицька І. // Ольга Плешкан. Спогади про художницю. – Снятин: Над Прутом, 1995. – С. 19.
3. Конференція присвячена 10-літтю від дня смерті Ольги Плешкан. Ілюст. 1995 р. (З виступу професора Ф. Погребенника). – м. Івано-Франківськ.
4. Смольський Г. Школа Новаківського // Назустріч. – 193.– Ч. 18
5. Мельник В. Гуцульські імпресії в галицькому малярстві. (Машинопис. – Приватний архів автора. 1996 р. м. Івано-Франківськ.

Bogdan Mysyuga

OLGA PLESHKAN'S MATURATION AS FOLK ARTIST

This article focuses on the art of Olga Pleshkan who was undeservedly forgotten. Leaving a meaningful artistic heritage, this painter made a considerable contribution to Ukrainian culture. Beyond question, O. Pleshkan's accomplishments in painting entitle her to an honorable place in the history of Ukrainian art.

## ГУЦУЛЬСЬКИЙ СТИЛЬ В АРХІТЕКТУРІ, ДИЗАЙНІ І РІЗЬБЯРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ГАЛИЧИНИ

Поняттям стиль визначається усталена сукупність ідейно-образної та функціональної виразності в системі художніх засобів і прийомів [1, с. 21]. В історії мистецтва відомо чимало стилів, що виникали, розвивалися й занепадали під впливом певних історичних, культурних обставин, змінюючи одні одних. Назвемо хоча б такі загальновідомі, як *візантійський, давньоруський, романський, готичний, бароковий, класицизм, конструктивізм, модерн*; в скульптурі – *куртуазний*; в живописі – *канделябрний*; в декоративно-вжитковому мистецтві – *звіриний* та ін., що наділені конкретними конструктивними і декоративними ознаками.

Наприклад для модерну, який розвинувся в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. і відомий у Львові як стиль [нового віку], “сецесія” [2, с. 115-117], характерні сміливі пошуки українських рис, що велися двома шляхами. Перший – використання елементів історичної архітектури, другий – запозичення гуцульських, бойківських, лемківських та інших традицій народного будівництва і оздоблення, що властиво спорудам у стилі українського модерну.

Використання народних традицій було характерним для творчої групи архітекторів, до якої входили І.Левинський, О.Лушпинський, Т.Обмінський, Е.Ковач, Л.Левинський, художниця О.Кульчицька та ін. Створені ними споруди, інтер'єри, меблі – кращі зразки, що відображають дану тенденцію. За використання українських і польських традицій народного будівництва й об'єднання їх в єдиний загально-галицький стиль [3, с.324] виступали К.Мокловський, Т.Обмінський, О.Лушпинський, Є.Червінський.

Загалом кінець ХІХ -початок ХХ ст. відзначається значним зацікавленням з боку професійних митців, інженерів, діячів культури житлом, побутом, народними ремеслами населення Українських Карпат. Ю.Захарієвич, І.Левинський, В.Нагірний, В.Шухевич теоретично й практично демонстрували приклади розвитку національного стилю в архітектурі Галичини особливо на виставці 1894р. у Львові (Павільон руських товариств) [4, с. 333], де набув популярності і завоював визнання серед широкої громадськості як “народний стиль”. Тому *національний, народний, як і гуцульський*, в даному випадку виступають синонімами.

Іншою характерною рисою початку століття було використання синтезу елементів різьби по дереву, вишивки, кераміки у творчості не

тільки окремих митців, але й цілих професійних шкіл. Так, за прикладом Віденської художньо-промислової школи, викладачі та учні подібних закладів у Закопаному, Львові, Коломиї, Станіславі та інших містах виконували проекти й роботи в матеріалі, відтворюючи “стиль народний”. А Промисловий музей у Львові навіть оголошував конкурс на виготовлення меблів у “стилі родинному” [5, с. 268]. Для характеристики виробів гуцульських майстрів різьби по дереву й народної архітектури на виставках вживалися ще такі назви: “спосіб гуцульський”, “стиль Шкрібляків”, “стиль люду руського”, “стиль коломийський”, “гуцульська сецесія” та ін. Зрештою, в кераміці відомий також “стиль Бахматюка”. Проте гуцульський спосіб будувати й оздоблювати має свої першовитоки. Звернення до історії становлення його школи з метою з'ясування теоретичних засад, ролі та оцінки діяльності з позицій сьогодення залишається актуальним.

Природа карпатського краю віками надихала народних зодчих, різьбярів на творчу працю і щедро обдаровувала їх матеріалом для роботи. У лісах Гуцульщини ростуть найрізноманітніші породи дерева: дуб, бук, клен, карпатський кедр, ялина, смерека,явір, модрина, липа, береза, тис, волоський горіх, черешня, груша. Холодний колір явора, його тверда, але не крихка структура і теплий, коричнювато-охристий колір, твердість і в'язкість груші якнайкраще відповідають вимогам майстрів-різьбярів. Завдяки важкодоступній гірській місцевості, гуцули зберегли втрачені іншими регіонами України дорогоцінні скарби самотнього мистецтва далеких предків.

Вміння будувати будинки з дерева, оздоблювати їх різьбою та випалювання властиве чи не кожному гуцулові. В околицях Делятина, в Заріччі, Космачі, Жаб'ю в другій половині ХІХ ст. існувала ціла “академія” народного будівництва й промислу. З неї вийшли найвідоміші майстри-теслі, Максим і Матвій Чорні [6, с. 21], яких запрошували на будівництво церков, дворів, господарських споруд, фабрик, навіть у столичні міста. Без малюнків і креслень народні зодчі споруджували визначні будови, які можна було в розібраному стані перевезти в інше місце і там скласти заново. Окрім специфічної побудови, гуцульські житлові споруди в інтер'єрі мають своєрідне орнаментальне оздоблення, різьблене на сволоках, жердках, полицях, скринях, столах, одвірках, що збереглося понині.

У промислово відсталій Галичині високого рівня розвитку набув “промисел домашній” [7, с. 268-346], художній, який на сході України більш відомий як “селянські ремесла”. Із широким запровадженням

токаряської техніки Юрій Шкрібляк із синами, використовуючи традиційні гуцульські елементи - "кривульки", "ризки", "ільчасте письмо", "ружі", "головкате", "сливки", "розклин", "хрещики", виробив свій почерк в токарстві й різьбі по дереву, що отримав назву *гуцульсько-шкрібляківського стилю*. За їх зразками працювала школа-верстат при товаристві "Гуцульської спілки промислової" в Коломиї [8]. В члені спілки був прийнятий Василь Шкрібляк з Яворова [9], а навчання в школі проводив Іван Семенюк з Печеніжина [10, с. 135]

Школа витримувала чисто народні художні традиції, що сформувалися в недоступних горах протягом віків. Однак після виставки 1894р. у Львові, де народний стиль завоював ще більше прихильників. На базі Гуцульської спілки в Коломиї була створена Державна деревообробна школа [11, с. 678], в якій згодом над плоским (гуцульським) орнаментальним різьбярством почало домінувати академічне об'ємне. Із Закопаного прибули вчительські кадри: директор (архітектор) Фредерік Калляй, викладач рисунку Фінгер, веркмайстер з різьбярства Гнатківський [12, с. 6-8] та ін. Вчителями на відділах столярства, токарства й різьбярства працювали переважно місцеві майстри. Учні виконували з дерева макети гуцульських хат, вчилися робити сторярні з'єднання, різьбили гуцульську орнаментальну різьбу і рельєфно-об'ємну скульптуру, копіюючи зразки академічних стилів.

На Всесвітній виставці в Парижі 1900 р. за проектом Ф.Калляя, викладачами й учнями Коломийської школи був створений інтер'єр кабінки в гуцульському стилі, а за проектом Е.Ковача (директора школи в Закопаному) – інтер'єр в "закопанському способі" [13], за що обидва заклади отримали всесвітнє визнання.

Надалі Коломийська школа, тяжіючи до копіювання класичних зразків, занедбала гуцульсько-шкрібляківські традиції, що було видно на виставках початку Ххст., тому її діяльність було піддано різкій критиці. Так, після виставки домашнього промислу в Коломиї 1912 р. один із відвідувачів робить у пресі висновок, що "хоча сю школу заложено виключно в ціле розвою гуцульського промислу, то з виставлених предметів видно, що ця школа цілковито розминулась зі своєю ціллю" [14]. На інших виставках роботи школи характеризувалися як "шаблонні, несмачні, позбавлені стилевості", зрештою "польсько-гуцульським гібридизмом".

І все ж, в результаті реорганізації [15] в 1920-х р. навчальних програм, викладання зосередилося в художньо-архітектурному напрямку. Коломийська школа зайняла в Галичині одне з провідних місць у підготовці

спеціалістів даного профілю. Поглиблено вивчалися предмети, яких вимагала будівельна справа: фізика, статика, мірництво, основи будівництва дамб і мостів, конструювання, будівельна технологія. Грунтовніше почали викладатися предмети спеціальної підготовки: малюнок, скульптура, перспектива, композиція, що дало можливість випускникам (М.Коверку, М.Черешньовському, Й.Левицькому, А.Шаєрману, Н.Кисілевському, М.Куриличу, Ю.Черченку та ін.) продовжувати навчання в престижних академіях Європи.

Вади, якими грішила Коломийська школа, виправила створена в 1905 р. Школа різьби і металевої орнаментики у Вишніці. Завдяки зайняттю там найвідомішим майстрам, В.Шкріблякові, М.Мегеденюкові та В.Девдюкові, Вишницька школа зберегла гуцульський характер в оздобленні не тільки дрібних житкових речей (топірців, скриньок, таць), але й на багатьох виставках показала приклад організації інтер'єра в народному (гуцульському) дусі, за що отримала визнання й похвалу [16]. Маючи досвід викладацької та виставочної діяльності, Василь девдюк повернувся в Старий Косів, де у власній майстерні організував приватну школу [17, с. 20]. Таким чином, м. Косів після 1920 р. стає ще одним центром розвитку гуцульського стилю різьби по дереву.

У сучасних умовах розвиток стилістики в архітектурі й декоративно-вжитковому мистецтві відбувається двома шляхами – використання традиційних матеріалів, форм і елементів, запозичених з народного будівництва, та запровадження нових будівельних матеріалів і технологій, відомих під назвою "свростиль". З появою завезених металевих і пластмасових (холодних) уніфікованих виробів значна частина замовників, піддаючись моді, відмовляється від традиційних матеріалів, серед яких – наділене естетичними й теплотехнічними якостями дерево. Значної шкоди завдається й іншим видам народного мистецтва. Так, під маркою сучасної, скопійованої із закордонних каталогів натуралістичної вишивки, відбувається нівелювання регіональних психолого-семантичних художніх особливостей. Подібні прорахунки помітні в сучасних школах, в яких продовжується вивчення нетрадиційних нашому регіонові способів, започаткованих в Коломийській деревообробній та Станіславській столярських професійних школах ще на початку ХХ ст. Дослідження особливостей народного мистецтва, його традиційних видів і стилів з метою навчання і практичного застосування при формуванні відповідного середовища (інтер'єра) чи дизайну окремого виробу залишається й надалі актуальним.



1. Асеев Ю. Про стилі в мистецтві і архітектурі // *Образотворче мистецтво*. – 1972. – №1. С. 21-23.
2. Вуйцик С.В., Липка Р.М. Зустріч зі Львовом. – Львів: Каменярь, 1987. – 175с.
3. Moklowski K. *Stuka ludowa w Polsce*. – Lwow, 1903.– 552 с.
4. Зоря. – Львів, 1894.
5. *Czasopismo Techniczne*. – Lwow, 1904.
6. *Nepomucen J. J potrzebe Rozwoju Przemyslu domowego w Galiciji*. – Lwow, 1878.
7. Шухевич В. Гуцульщина. – Верховина, 1997. – 350с
8. Школа “Гуцульської спілки в Коломиї” // *Діло*. – 1829. – №7.
9. *O własnych silach...* – 1889. – №7.
10. Грабовецький В.В. Історія Коломиї. – Коломия: Вік, 1996. – 172 с.
11. *Szkola zawodowa przemyslu drzewnego w Kolomyi// Szematyzm krolewstwa Galiciji i Lodomeryi. Wilkim ksiestwem Krakowskiem*. – Lwow, 1902.
12. Кречковський Л.В. Школа деревного промислу в Коломиї // *Животоки*. – Коломия, 1994. – С.5-9.
13. Нога О. Іван Левинський. – Львів: Основа, 1993. – 76 с.
14. *Діло*. – 1912. – №216.
15. Фляк М. Дещо про ремісничу школу в Коломиї // *Над Прутом у лузі*. – Торонто, 1962. – С.335-355.
16. Лукіянович Д. Виставка домашнього промислу в Коломиї // *Неділя*. – 1912. – №38.
17. Соломченко О.Г. Гуцульське народне мистецтво і його майстри. – К., 1959. – 57 с.

Mychailo Hnatyuk

#### THE DISTINCTIVE HUTSUL ELEMENTS IN HALYCHYNA'S ARCHITECTURE, INTERIOR DESIGN, AND WOODCARVING

This article examines major trends in folk and professional arts of the late 19th – early 20th centuries. The paper traces the genesis of the Hutsul styles in Halychian architecture and woodcarving and shows the role of popular traditions in modern art.

В.Г. Лукань, О.М. Фіголь

#### ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕТРА ХОЛОДНОГО

Освітня діяльність видатного українського митця П.Холодного, розпочалася по закінченні ним у 1897 р. природничого факультету університету св. Володимира в Києві, в щойно заснованій Політехніці. Сюди Петро Іванович був запрошений у 1898 р. на посаду асистента при кафедрі фізики. Займаючись науково-педагогічною діяльністю, Холодний не полишав і малювання, яким захопився ще в гімназії та в Художній школі Миколи Мурашка в Києві.

У листі до львівського мистецтвознавця М.Голубця Холодний пише: “Не спиняючись над моєю педагогічною й науковою роботою, зазначу, що моє мистецьке життя йшло своєю дорогою: я маю заробіток поза мистецькою творчістю і тому малював, що і як хотів, не думаючи, що мені доведеться, коли б то не було, виступити перед ширшою публікою в ролі українського мистця” [1, с. 4-6].

Маючи славу доброго педагога та українця, П.Холодний увійшов до складу керівництва гуртка київських учителів, які мали намір створити приватну комерційну школу. За своєю програмою такі заклади наближалися до реальних шкіл, але, крім загальноосвітніх, там викладали й спеціальні предмети: комерційну арифметику, бухгалтерію, хімію тощо. Ці школи мали більше свободи у виборі навчального плану, в організації внутрішнього життя.

Товариство, до якого, крім Холодного, входили Софія Русова, В.Тучанська, М.Лорченко, О.Астриб та ін., на кошти жертводавців та позичок спорудило власний будинок, де розмістилася школа. Вона була розрахована на восьмирічний курс навчання; протягом 1913 - 1914 рр. у ній навчалось 394 учні.

Петро Холодний був директором школи до початку революції 1917 р. Русова згадувала: “Жодної кари в школі не було – вчителі мусли прищепити учням розуміння дисципліни як необхідного чинника для їх успішного навчання... Петро Іванович був глибокий знавець дитячої душі і добре розумів її. Відносини учнів до директора були цілком щирі. Він безпосередньо впливав на учнів своєю високоморальною вдачею і глибокою справедливістю. У класі, що був громадським осередком, плекався патріотизм, що був суворо заборонений московською шкільною адміністрацією. Але він настільки тактовно поведився з москалем, жидом, поляком, українцем, що в школі панувала гармонія” [2, с. 4].

Революція стала поштовхом до піднесення національної свідомості громадян, а отже й Петра Холодного. “В перших числах березня, – пише Холодний, – ми довідалися про події на півночі, а 18 березня вже відкрили першу українську гімназію, якої я був директором. У вересні 1917 року мене було покликано до Генерального Секретаріату Освіти на посаду товариша Генерального секретаря, для розроблення питань української школи” [1, с.5].

У березні 1917 р. в Києві організовано Українське товариство шкільної освіти, яке очолив відомий український поет і педагог Іван Стешенко. Його заступником був Холодний. На початку квітня Товариство скликало I з'їзд українських учителів і професорів. З'їзд ухвалив просити Українську Центральну раду про утворення окремого органу – Головної шкільної ради, яка мала б реорганізувати школу та освіту на Україні. Петро Іванович Холодний був делегований від просвітних організацій до Центральної ради. При ній організовано шкільну комісію, до складу якої увійшла вся рада Товариства шкільної освіти. Згодом з цієї комісії при Генеральному секретаріаті виростає Генеральна шкільна рада.

Після проголошення Українською центральною радою Першого універсалу, уряд України призначив на керівництво освітою Івана Стешенка та Петра Холодного – поета та художника, які, будучи педагогами, мали творити українську школу, освіту, культуру, плекати творчі сили для України. Треба було вирішувати проблеми організації дошкільної, шкільної та позашкільної освіти, готувати програми, проводити підготовку вчителів і т. д. До цього долучалися постійні конфлікти з Київською шкільною округою, котра підпорядковувалася російському Тимчасовому уряду. Мабуть лише завдяки особистим якостям Холодного, його лагідній вдачі, ерудиції, силі аргументів на численних нарадах, комісіях, приймалися ті рішення, які задовольняли більшість і надавали справі поступу. Так, Петро Іванович зумів запобігти розпаду Комісії з підготовки вчителів, де виникли розбіжності в питанні про підготовку вчителів I та II ступенів єдиної школи [3, с. 1-2].

Кращі якості Петра Холодного як освітнього діяча, організатора освіти, педагога віддзеркалені в його головній праці в Генеральному секретаріаті освіти – “Проекти єдиної школи”. Ця робота заслуговує на особливу увагу.

В основу Проекту було покладено такі принципи:

1. Нова школа має бути єдина, тобто обслуговувати всіх дітей, незалежно від соціального й матеріального стану батьків. Вона має давати можливість вільно переходити від нижчих до вищих ступенів цієї школи.

2. Єдина школа має бути національною.
3. Єдина школа має бути виховною.
4. Єдина школа має бути дієвою, активною, тобто в ній праця має бути методом навчання.

Остаточний проект, який згодом набув сили закону, передбачав для єдиної школи 12 років навчання. Єдина школа складалася з основної школи (молодшої та старшої) і колегії. В основній школі навчання тривало 8 років, по 4 роки – у молодшій і старшій. Відповідно 4 роки - колегія. Близько 150 кращих українських педагогів брали участь у створенні програм у предметних комісіях. Петро Іванович Холодний зводив ці програми в гармонійно організовану єдність.

З початку 1919 р. український уряд виїжджає з Києва, тому тільки в Кам'янці-Подільському вдається видрукувати лише першу частину Проекту єдиної школи, до якого увійшли основні положення єдиної школи та програми предметів для основної (молодшої і старшої) єдиної школи [4, с. 1-87]. Під час окупації Кам'янця більшовиками більшість накладу Проекту потрапила до їх рук. Не маючи своїх програм, деякий час вчителі вже Радянської України використовували програми окремих предметів з Проекту єдиної школи. На жаль, друга частина Проекту із вступною статтею Холодного “Основа конструкції Колегії” та програми 23-х предметів з курсу колегії, де мали б вестися систематичні курси певних предметів, не були опубліковані. Тому основні принципи колегії тут подано з матеріалів Степана Сірополка, який працював разом з Петром Холодним в Генеральному секретаріаті народної освіти, а потім – в Міністерстві народної освіти [2, с. 1-4].

Колегія, за Проектом, має складатися в кількох варіантах, відповідно до нахилів учнів або до особливостей умов навколишнього життя. Так, учні, що мають гуманітарне спрямування, матимуть гуманітарний відділ колегії, учні з нахилом до точних наук – реальний відділ. Проект передбачав можливість підбору природничих наук сільськогосподарського характеру для шкіл у сільських районах, чи відповідних предметів економічного характеру для районів, де домінують економіка, торгівля тощо.

Передбачити всі варіанти колегії неможливо, тому проект намітив лише деякі:

- а) гуманітарний відділ з однією класичною мовою;
- б) гуманітарний відділ з двома класичними й однією новою мовою;
- в) гуманітарний відділ з трьома новими мовами або однією класичною та двома новими мовами;

- г) реальний відділ;
- д) економічний відділ;
- е) дівочий відділ, де мали б навчати двом новим мовам, рукоділля, веденню домашнього господарства тощо.

Петро Холодний не лише остаточно редагував програми, а й брав участь у складанні програм із фізики, хімії. Програму з образотворчого мистецтва (малювання) Холодний склав особисто. Йому належать вступні статті до обох частин Проекту єдиної школи.

Багато зусиль доклав Петро Холодний до організації професійної освіти в Україні. Під його головуванням протягом 1917 - 1918 рр. при Генеральному секретаріаті освіти періодично відбувалися наради з питань професійної освіти. Однією з найбільших проблем професійної освіти було і є поєднання принципово різних завдань – професійних і загальноосвітніх. На нарадах було ухвалено цілком відокремити професійну освіту від загальної і будувати професійні школи над окремими ступенями загальноосвітньої єдиної школи – основною (молодшою, старшою) і колегією. Відповідно до зростаючих вимог життя, для надання професійній освіті особливої уваги наради визнали необхідним утворити при Міністерстві освіти окремий орган – Раду професійної освіти на чолі з міністром або товаришем міністра освіти з питань професійної освіти. Петро Холодний підготував до друку план розвитку професійної освіти, доля якого така ж, як і архівів уряду Української Народної Республіки.

У Генеральному секретаріаті освіти Холодний працював над питанням управління справами освіти на Україні. На представницькій нараді місцевих, земських учительських спілок усіх націй разом з представниками Секретаріату освіти був обговорений і схвалений план розвитку освіти в Україні для всіх народів і народностей, децентралізації управління освітою та дотримання демократичних принципів при організації керівних органів. За цим планом утворювалась ціла система національних (українських, російських, польських, єврейських тощо) рад освіти, а також сільських, міських, повітових, губернських і всеукраїнської рад.

Національні ради освіти склалися з представників відповідної національності від населення, від учительських та культурно-освітніх організацій. Загальні ради утворювалися з представництва від населення (сільських і міських самоврядувань), від національних рад й організацій учителів різних національностей, що давало рівні права в розвитку й керівництві освітою для всіх без винятку. У загальні ради також входив представник влади – комісар народної освіти, що мав дорадчий голос.

Губернські і повітові (районні й обласні) ради освіти зі свого складу мали утворити виконавчі органи – освітні управи. Загальне керівництво освітою здійснював Генеральний секретаріат освіти з Генеральною радою освіти, як законодавчим органом.

План організації управління освіти на Україні, розроблений Петром Холодним і його однодумцями, передбачав створення інституту інструкторів для педагогічного керівництва школами. Інструкторами мали бути авторитетні для учительства й місцевого населення особи з відповідною освітою і стажем. Їх мали обирати учительські з'їзди або вчительські спілки, а затверджувати – відповідні губернські чи повітові ради освіти. Офіційно проект управління освітою ухвалений не був, хоч, як згадує Сірополко, ним подекуди керувалися аж до часу Гетьманщини.

Багатий педагогічний досвід Холодного, надзвичайна працездатність, самовідданість у праці давали йому можливість незмінно залишатися на своїй посаді при всій калейдоскопічності змін української влади за часів Центральної ради, Гетьманату та Директорії.

У лютому 1918 р. Київ захопили більшовики. Якийсь час Петро Іванович змушений був переховуватися. Всеукраїнська вчительська спілка вирішила звернутися до комісара освіти В.Затонського для з'ясування подальшої долі української школи й особисто П.Холодного. Затонський, людина протилежних із Холодним ідейних переконань, зваживши на давні товариські стосунки з ним ще з часів спільної праці в Київському політехнічному інституті, просив переказати Петру Івановичу, що гарантує його недоторканість, але радить не виходити на вулицю, де в той час "гуляли" озвірілі матроси Муравйова [2, с. 11].

З поверненням у Київ Центральної ради Холодний знову на посаді товариша міністра освіти до часу Гетьманщини. Освітнє життя за Гетьманату одразу почало будуватися за іншими принципами. Гетьманська влада потребувала сильної централізованої організації керівництва освітою. Були ліквідовані Генеральна шкільна рада, міністерства національних меншин із освітніми відділами. Наказом гетьмана Скоропадського з 1 липня 1918 р. заснувався Український університет в Кам'янці-Подільському. То був радісний момент у житті Петра Холодного. Університет мав чотири факультети. Ректор І.Огієнко залучив до праці в університеті визначних професорів –К.Щироцького, Л.Білецького, М.Плевака, В.Біднова, П.Бучинського та ін. Урочисте відкриття університету відбулося 22 жовтня 1918 р. у тимчасово наданому приміщенні Технічної школи. Зі вступним словом і привітанням від Міністерства освіти виступив Петро Іванович

Холодний. У своїй промові він сказав: "...знесилена Україна, чужа культура її приспала, ... від гуркоту, що зчинився, коли завалилася самодержавна Росія, прокинулася Україна, обідрана, боса й темна. За роки чужого панування позбулись ми тих скарбів, що їх придбали нам наші предки. Тільки невтомна праця на полі нашої культури, що її гаслом є навчитися чужого, не цуратися свого, виведе нас на добру путь..."[2, с. 12]. Після вступного слова Петра Холодного було оголошено грамоту гетьмана. Того року до Українського університету в Кам'янці на Поділлі вступила майже тисяча студентів.

За Директорії, в першому уряді Холодний виконував обов'язки міністра освіти. Незабаром знову зайняв посаду товариша міністра освіти й одразу розпочав роботу над новим проектом управління освітою, відповідності до змін у політичному й культурному житті України. Директорія проект затвердила 24 лютого 1919 р.

Разом з урядом Української Народної Республіки Петро Холодний залишає Київ. У Рівному та інших містах, де перебував уряд УНР протягом березня-травня 1919 р., Холодний працює над Статутом єдиної школи, а в жовтні 1919 р. вносить його проект на розгляд Ради міністрів в Кам'янці-Подільському, яка з об'єктивних причин не змогла розглянути проект, і тільки на початку 1921 р. присвятила п'ять засідань розглядові проекту статуту й ухвалила його 17 червня 1921р.

Статут надавав школі більшої автономії, залучав громадян до активної участі в управлінні, зміцнював статус учителя [2, с. 13]. Додатками до Статуту єдиної школи були Статут батьківського комітету, інструкції для вихователів, бібліотекарів тощо.

На початку червня 1919 р. Петро Холодний разом з урядом УНР зі Станіслава через Коломию знову потрапляє до Кам'янця-Подільського. У травні 1920 р. Холодний їде з українським військом у Київ з надією побачитися зі своєю родиною, яка була тоді у Переяславі. Наступ більшовиків перешкодив цим намірам. З липня по вересень 1920 р. Холодний перебуває в розташуванні головнокомандуючого армією УНР, де проводить культурно-освітню роботу серед війська.

З листопада уряд УНР перебуває в еміграції в Польщі. Війська УНР інтерновано. Міністерство освіти на чолі з Петром Холодним організовує лекції, курси у таборах. Навчання проходило в надзвичайно складних умовах. За наказом Симона Петлюри Міністерство освіти розробляло план надання можливості військовим українцям вступити до вищих шкіл Польщі. Петро Іванович їде до Варшави, щоб домогтися від польського уряду призначення стипендій для українського

студентства. Водночас він організовує інтернат для українських студентів у Варшаві, завдяки чому не одна сотня українських юнаків отримала відповідну освіту, а отже—майбутнє.

У середині 1922 р. Холодний виїхав з Тарнова (біля Праги) до Львова, а з 17 вересня 1922 р. жив у Миколаєві (біля Львова). У листопаді 1924 р. Петро Холодний переїхав до Львова, де цілком віддався малярству. Ілюстрував видання для шкільної молоді, працював у царині церковного мистецтва – виконував стінописи, малював ікони, проектував вітражі тощо. Займався він також громадською та науковою роботою, писав статті з питань мистецтва – проводив хімічні дослідження.

22 вересня 1929 р. у нього стався перший серцевий напад. Петро Холодний уже не міг говорити, а 7 червня 1930 р. помер у Варшаві, де мав намір підлікуватися. Через три дні тіло покійного в цинковій домовині було опущено в землю Вольського кладовища у Варшаві.

1. Холодний П.І. Автобіографія (з листа до М.Голубця) // Світ / (додаток до газети "Неділя"). – Львів. – 1931. – Ч. 1.

2. Сірополко С. Петро Холодний як педагог і освітній діяч. – Львів, 1939.

3. Домбровський А. За освіту вчителів //Проект єдиної школи в Україні. –Львів, 1938.

4. Проект єдиної школи на Україні: Кн.І. Основна школа. – Кам'янець-Подільський, 1919.

Volodymyr Lukan, Oles Figol

#### PETRO HOLODNY'S INVOLVEMENT IN THE FIELD OF EDUCATION

Petro Holodnyy, the outstanding Ukrainian artist, poet, and public figure, began his education career at Kyiv University where in 1898 he was offered a position of a teaching assistant. Later he served as a principal of a private commercial school and was an active member of the Ukrainian Society for Secondary Education. In the times of the Ukrainian People's Republic he was a Minister of Education.

Being a member of the General Secretariate of Education, P.Holodnyy developed the Project for Ukraine's Uniform Secondary Education. Living in immigration, he fruitfully worked in such areas as book illumination and religious art (wall painting, stained-glass panel design, e.t.c.). P.Holodny was involved in the field of education till the end of his life. He died in 1930 in Warsaw.

*Н.А.Толошніак*

## ТВОРЧА ТА МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАСИЛЯ БЕЗКОРОВАЙНОГО

Друга половина XIX – початок XX ст. – це один із найважливіших періодів історії української музики, на який припадає піднесення музичної культури, становлення й розвиток національної школи. У складних умовах соціально-політичних подій того часу змінюється співвідношення між фаховими й аматорськими художніми силами, відбувається їх консолідація, все більшої ваги набувають професійні елементи.

Значне поживлення діяльності українських митців Галичини у визначений період зумовлено загальною активізацією не тільки суспільного, а й музичного життя у більшості культурних центрів, насамперед у Львові, де створюються музичні товариства, навчальні заклади.

У музичному процесі перших десятиліть XX ст. прослідковуються дві тенденції, які повністю визначили його зміст. Перша виявилася в демократизації музичного життя, у зростанні аматорського музичного руху, зокрема через залучення до хорового співу широкого загалу міського та сільського населення (хори музичних товариств “Боян”, “Просвіта”, “Рідна школа”, “Воля”, “Зоря” та ін.).

Друга тенденція полягає у професіоналізації музичного життя. Наприкінці XIX і в перші десятиліття XX ст. з’явилися професійні музиканти, які здобули музичну освіту як у вітчизняних навчальних закладах, так і в європейських консерваторіях (у Відні, Празі, Варшаві).

Зростання суспільно-демократичного руху сприяло поглибленню й подальшому утвердженню засад української композиторської школи, якої вже торкнулися нові стилістичні віяння, властиві світовому музичному мистецтву початку XX ст.

Музична творчість кінця XIX ст. – початку XX ст. характеризується розмаїттям індивідуальних стильових почерків. У цій мистецькій галузі діяли представники різних поколінь, серед яких були професійні композитори, а також плеяда визначних митців, які мали інший фах і музичну освіту. Своєю суспільно-громадською та композиторською діяльністю вони зробили значний внесок у розвиток музичної культури Галичини.

Нині ще недостатньо вивчена музична спадщина та творча діяльність таких композиторів, як П.Бажанський, М.Кумановський, М.Копко, Я.Лопатинський, Я. Ярославенко, В.Безкоровайний.

Василь Безкоровайний народився 12 січня 1880 р. у м.Тернополі, в міщанській сім’ї, що проживала по вул. Шопена біля Старого парку. Початкову та середню освіту Василь здобув у вчительській семінарії, а згодом – у гімназії. З дитинства він захоплювався музикою та співом. Першими його вчителями музики в Тернополі були Олександр Голембійовський та Юліан Нижанківський. Вже з десятирічного віку Василь студіює на фортепіано спочатку у свого батька, а потім – у сестри-піаністки. Але його вабили також технічні можливості та незвичне тембральне забарвлення інших інструментів. З часом Василь опановує гру на контрабасі, а також на цитрі, надзвичайно популярному тоді серед західноукраїнської інтелігенції інструменті.

У гімназійні роки Василь Безкоровайний об’єднує навколо себе друзів-однодумців і створює гімназійний смичковий оркестр, в якому виступає і як виконавець-інструменталіст, і як диригент. Музично-теоретичні знання майбутній музично-громадський діяч здобував, вивчаючи гармонію у військового капельмейстера Мазана [1, с.218].

Після Тернопільської гімназії Василь вступає у Львівський політехнічний інститут на фізико-математичний факультет і закінчує його в 1908 р. У Львові Безкоровайний продовжує здобувати музичну освіту в польській консерваторії, вивчаючи гармонію та композицію у провідних фахівців професора Мечислава Солтиса та відомого на той час польського композитора й критика Станіслава Невядомського.

Отримавши фахову освіту, Василь Безкоровайний працює педагогом у різних містах краю: Львові (1908-1910), Тарнові (1910-1911), Станіславі (1911-1913), Тернополі (1914-1929), Золочеві (1929-1935) [2, с. 380]. Такі часті переїзди родини Безкоровайного – дружини Стефанії (з родини Стеблинських) та двох дітей – Неоніли та Любомира – були пов’язані з тим, що польська окупаційна влада не схвалювала активну громадську діяльність митця і дуже часто переводила В.Безкоровайного з одного місця на інше.

Але скрізь, де йому довелося вчителювати, Безкоровайний брав активну участь в організації музичного життя. Він тривалий час був диригентом популярних відомих своєю освітньо-просвітницькою діяльністю хорових товариств “Боян” у Тернополі, Львові, Станіславі, Золочеві. У 1928 р. Василь Безкоровайний стає одним із засновників Тернопільської філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка. Він співпрацює з Тернопільським аматорським драматичним театром на чолі з Ганною Юрчаковою та Мар’яном Крушельницьким, створюючи музичне оформлення спектаклів [3, с. 128], бере активну участь у

святкуванні Шевченкових роковин, у концертних імпрезах, присвячених творчості М.Леонтовича, Л. Українки, І. Франка, М.Вербицького [4], О.Кобилянської [5]. На цих урочистостях Безкоровайний виступає як піаніст-акомпаніатор, а також як диригент хорових колективів. У святкових концертних програмах часто звучали інструментальні, вокальні та хорові твори митця.

У 1935-1938 рр. Василь Безкоровайний очолює Тернопільський “Боян” [6], а наприкінці 1938р. переїжджає з родиною до Львова, де диригує церковним хором і співпрацює з українським театром, який очолював В.Блавацький. Разом цим театром родина Безкоровайного емігрувала на Захід. У 1944-1949 рр. у м.Габльонц (Австрія) митець бере активну участь в українському концертному житті. А з 1949 р. живе в США, в Буффало, де продовжує свою культурно-просвітницьку діяльність, дає приватні уроки гри на фортепіано й скрипці, організовує концерти, виступає разом зі своєю донькою Нілою Стецьків-Безкоровайною, викладає в Українському музичному інституті, плідно працює в мистецькій секції Українського конгресового комітету Америки.

5 березня 1966 р. композитора не стало. Василь Безкоровайний залишив після себе велику творчу спадщину (музикознавці-дослідники налічують близько 350 творів), яка, на жаль, майже невідома сучасному слухачеві. За бажанням доньки композитора Н.Стецьків, твори В.Безкоровайного були передані до рідного міста, де зберігаються у Тернопільському краєзнавчому музеї, а також у рукописному фонді Львівської бібліотеки ім. В.Стефаника [7].

Творчий доробок композитора численний і різножанровий – це солоспіви, твори для хору різного складу, музика до драматичних вистав, мелодекмарації, інструментальні твори для фортепіано, скрипки, віолончелі, цитри, оркестру.

Перший твір, написаний Василем Безкоровайним у 1898 р., репрезентує поширений на той час жанр хорової пісні. Це була композиція для соло баритона й чоловічого хору на слова І.Франка “Гей, хто на світі кращу долю має”.

Хоровий жанр займає провідне місце у творчому доробку композитора. Він приваблює митця впродовж усього життя. Безкоровайний пише твори для чоловічого, жіночого та мішаного хорів, звертається до поезії Т.Шевченка (“Садок вишневий коло хати”, “На горі пастернак”, “Думи мої”), Лесі Українки (“Реве, гуде негодонька”, “Соловейковий спів”, “Лагідні весняні ночі”), О.Олеся (“Народним

лицарям”, “Плотію уснув”, “Країно див”). Ці твори відзначаються цікавою мелодикою, багатою та різноманітною гармонією, професійним знанням тембральних, регістрових і динамічних можливостей хорового ансамблю.

Як і в хоровому жанрі, так і в солоспівах, які складають значну частину творчої спадщини В. Безкоровайного, композитор має своїх улюблених поетів, творчість яких була йому близька за образом настроєм, пісенністю поетичної мови, великою гамою втілених почуттів. М’яким ліризмом, щирістю вислову відзначаються солоспіви на слова Б.Лепкого “Де ж ти листочку?”, “Рожевий квіте”, “Снишся мені”; на слова О.Олеся – “Чому з тобою ми не хвили”, “Маленька ластівка”. Паралельно з любовним романсом у творчому доробку В.Безкоровайного з’являється ліричний музичний пейзаж – “На склоні гір” (сл. Б.Лепкого), “Затремтіли струни”, “Чари ночі” (сл.О.Олеся), “Засумуй трембіто” (сл. Р.Купчинського). Вокальна партія у солоспівах композитора здебільшого поєднує пісенну наспівність з декламаційною виразністю, вона інтонаційно близька до народних українських пісень, особливо своєю ритмічною змінністю та типовими каденційними розспівами.

У своїй творчості композитор постійно спирається на традиції українського фольклору, що проявляється не лише в тематиці, а й у ладових, ритмічних, жанрових та формотворчих принципах. Образно-тематична сфера творів В.Безкоровайного розвивалась під впливом гуцульського та подільського фольклору. Деякий час композитор жив у Косові в селі Жаб’є (нині Верховина Івано-Франківської області), де прагнув збагнути красу народної музики, специфіку ритмічної організації пісень і танців Карпат.

Серед численних інструментальних творів В. Безкоровайного на народну тематику виділяються скрипкові композиції – “Для розради” (інтродукція і коломийки), “Українські думки”; фортепіанні – “А у нашої сусідки”, “З тої гори”, “В гаю зеленім раз зі мнов”; твори для цитри – “В’язанка народних пісень”, “Гуцулка”, “Казачок”.

Своєрідне поєднання фольклорного матеріалу й стилістики західноєвропейської музики кінця ХІХ – початку ХХ ст. втілюється у п’єсі для скрипки з фортепіано “Для розради”. У цьому творі Безкоровайний продовжує традиції інструментальної музики народницької доби, зокрема увертюру М.Вербицького, які були написані на теми народних пісень і танців, а за формою подібні до рапсодії чи фантазії.

Інтродукція і коломийки “Для розради” Безкоровайного аналогічний за будовою інструментальний твір. Він відкривається урочистою інтродукцією, що за стилем, загальним емоційним характером, акордово-гармонічним принципом викладу нагадує вступний розділ до театральних увертюр. Далі за інтродукцією іде сюїта з чотирьох розділів-коломийок. Використання коломийок природне для композиторів того часу, тому що вони були поширені в побуті й відігравали важливу роль у визначенні національного колориту галицького музичного мистецтва. Зберігаючи образно-емоційну характеристику, структурну будову, ладіві та ритмічні особливості первинного жанру, композитор створює яскравий, динамічний цикл, використовуючи принцип інтонаційно-тематичного, темпового та ладового контрасту різних жанрових картин.

У творчому доробку Василя Безкоровайного яскраво представлена інструментальна лірична мініатюра, яка зазнала динамічного розвитку у творчості галицьких композиторів на початку ХХ ст. Це – “Спомин з гір”, “Українські думки” (частини I-VIII), “Українська рапсодія” для скрипки з фортепіано.

Яскравим зразком професійного переінтонування стилістичних засад українського лірико-епічного жанру думки є цикл творів “Українські думки”. Кожна “Думка” циклу – носій яскравої образності й тісно пов’язана з інтонаційним розвитком, ладовим забарвленням та ритмічною структурою народно-пісенного матеріалу. Оригінальністю вирішення драматургічного задуму відмічена шоста частина циклу. Ця “Думка” пройнята елегантним настроєм, світлими образами. Починається твір думним зачином, який стилістично нагадує епічні народні жанри: поступовість інтонаційного розгортання, яскрава орнаментика, арпеджіато. Перший розділ твору, написаний у тричастинній формі, тісно пов’язаний з особливостями українських ліричних пісень: широта мелодичного дихання, двочастинна куплетна будова, діатоніка гармонічного супроводу. Середній розділ більш драматизований. В ньому поєднується ліричний пісенний матеріал першого розділу (партія фортепіано) та напружена речитація, яка властива декламаційним розділам народних дум (партія скрипки). Реприза “Думки” динамічна, що пов’язано з теситурним підвищенням викладу основної теми та фактурним ускладненням фортепіанного супроводу. Завершується твір розгорнутою синтетичною кодою, де відбувається поєднання лірико-пісенного матеріалу думки та елементів імпровізаційно-арпеджованих інструментальних пасажів.

Творче осмислення В.Безкоровайним досягнень західноєвропейської та російської музики проявилось в його творчому доробку в жанрах, що були привнесені добою романтизму: вальс, поема, ноктюрн. Але, як й більшість композиторів того часу, митець, використовуючи романтичні формотворчі принципи, колористичну гармонію, свободу ладотонального розвитку, будує свої твори на національній інтонаційній основі. Серед таких композицій слід відзначити твори для фортепіано “Вечірні мрії”, “Вільхівка”, “Роете Egotique”. Остання п’єса характеризується схвильованим ліризмом, що охоплює діапазон від тужливої мрійливості до драматичного пафосу. Поемне розгортання музичної думки у творі відбувається шляхом зміни різних контрастних розділів, що втілюють новий образно-емоційний настрій, інший принцип фактурного викладу, а також тональний, темповий та динамічний контраст.

Своєрідністю образного змісту, довершеністю форми відзначається “Ноктюрн” В.Безкоровайного для скрипки з фортепіано.

У цьому творі втілено характерні риси музично-поетичної пейзажної лірики. Музичний вислів розгортається у динамічній зміні різних настроїв: ніжні освідчення, експресивний емоційний спалах, таємничий шепіт, передчуття, тривога. Інтонаційна мова ноктюрна вишукана, а насиченість акордово-гармонійної фактури супроводу, мінливість ладогармонійної мови, мажорно-мінорні відтінки створюють поетичну картину ночі та втілюють багатогранність емоційних переживань.

Василь Безкоровайний є також автором музики до драматичних вистав – “Тополя” Г. Лужницького (за Т. Шевченком), “Мина Мизайло” М.Куліша, та дитячої казки-оперети “Червона шапочка” (лібрето Леоніда Полтави), яка вперше була поставлена режисером Ганною Тагаїв та балетмейстром Лесею Шанта в Торонто 16 травня 1965 р. за участю 36 дітей-акторів. Оксана Бризгун-Соколик у своїх спогадах про композитора відзначає: “Оперета пройшла з колосальним успіхом. Маленькі актори виводили присутнього композитора на сцену і оплескам не було кінця ...36 моїх учнів було співтворцями чудової, мелодійної, зворушливої, приємної казочки на сцені”[8].

Значна частина творчого доробку композитора була надрукована у Львові, в літографії А.Андрейчина, у видавництві “Торбан”, друкарні Піллера, але ще велика кількість композицій зберігається в рукописних фондах і чекає на своїх дослідників, виконавців, рецензентів.

“Музика В.Безкоровайного, – як стверджує П.Медведик, – щира, національно своєрідна, мелодійна. Вона близька духом і зрозуміла нашому



сучасників. Його творчість сягає корінням до рідної землі, взаємозв'язана з народним пісенним мелосом, хвилююча у своїй задушевності, ліричності” [9, с. 218].

Творча, суспільно-просвітницька та музично-пропагандистська діяльність Василя Безкоровайного – значне явище в музичній культурі Західної України 10-40-х років ХХ ст.

1. Михальчишин Я. Забутий композитор (Василь Безкоровайний) // Михальчишин Я. З музикою крізь життя. – Львів: Каменярь, 1992. – 231 с.
2. Медведик П. Діячі української музичної культури (матеріали до бібліографічного словника) // Записки НТШ. – Т. ССХХVI. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – 530 с.
3. Крушельницький М. Спогади, статті. – К.: Мистецтво, 1969. – 183 с.
4. Діло. – 1933. – ч.316.
5. Свято О.Кобилянської в Тернополі // Діло. – 1928. – 12 січня.
6. Тернопільський “Боян” // Укр. музика. – 1937. – № 1; 1938. – № 2.
7. Львів. Наукова бібліотека АН України ім. В.Стефаника. Рукописний відділ, ф.147.
8. Бризгун-Соколик О. Василь Безкоровайний: Спогади // Свобода (США). – 1983. – 3 серп.
9. Медведик П. Василь Безкоровайний // Джерело. – 1994. – № 1.

Natalia Toloshnyak

#### VASYL BEZKOROVAYNYI'S ACTIVITIES AS A MUSICIAN AND EDUCATIONALIST

This article gives an account of the of Vasyly Bezkorovaynyy's activities as a musician and educationalist. V. Bezkorovaynyy (1880-1966), a composer, conductor, and pianist, is also known as a founder of music schools, choirs, and orchestras. V. Bezkorovaynyy's musical and educational efforts made a tangible contribution to the musical culture of Western Ukraine in the 1910-1940s

## ЗМІСТ

### ГАЛИЧУ - 1100 років

<b>М.П.Фіголь.</b> Мініатюри галицьких рукописних книг XII–XV століть.....	3
<b>Б.П.Томенчук.</b> Археологія дерев'яних храмів Галицького князівства.....	16
<b>І.В.Фічора.</b> Вплив Галицько-Волинського мистецтва на культуру Закарпаття.....	25
<b>Л.В.Хом'як.</b> Кам'яні рельєфи караїмського кладовища в с. Залуква.....	28

### КУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ

<b>Л.Т.Бабій.</b> Типологічні особливості ренесансної культури.....	37
<b>Ю.П.Лащук.</b> Творчі зв'язки в кераміці Трипілля, Яншао і Поділля.....	45
<b>С.С.Шумєга.</b> Художня обробка деревини: світова тенденція і національні стилі.....	52
<b>С.Д.Литвин-Кіндратюк.</b> Культурно-мистецьке середовище: традиції і сучасність.....	61

### ПРОБЛЕМИ ІКОНОПИСУ

<b>М.В.Кавос.</b> Ікона “Спас” та художньо-технологічні засоби Йова Кондзелевича.....	70
<b>О.О.Солудчик.</b> Хоругви в сакральному мистецтві.....	79
<b>П.Я.Кузенко.</b> Кам'яні меморіальні пам'ятки Прикарпаття XIX - поч. XX ст.....	86

### НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО

<b>Б.М.Тимків.</b> Мистецтво лемківської різби по дереву в Україні.....	93
<b>Ю.В.Юсичук.</b> Григорій Девдюк і гуцульська різьба Косівщини.....	101
<b>О.Д.Шлемко.</b> Гуцульський театр Гната Хоткевича як самобутнє мистецьке явище.....	106

### ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА

<b>В.А.Шпільчак.</b> Національні традиції в архітектурі Прикарпаття ХХ століття.....	113
<b>Б.Д.Кіндратюк.</b> Вивчення особливостей сприйняття сучасними композиторами власних творів як умова глибокої взаємодії з ними.....	118
<b>Л.К.Грач.</b> Формування архітектурного обличчя міста Станіслава та стилістичні особливості окремих споруд кінця XIX-початку ХХ ст.....	126

### НЕВІДОМІ СТОРІНКИ

<b>В.К.Сельський.</b> Невідомі сторінки ранньої творчості Едварда Козака.....	132
<b>Б.В.Мисюга.</b> Творче становлення народної художниці Ольги Плешкан.....	141
<b>М.В.Гнатюк.</b> Гуцульський стиль в архітектурі, дизайні і різьбярському мистецтві Галичини.....	150
<b>В.Г.Лукань, О.М.Фіголь.</b> Освітня діяльність Петра Холодного.....	155
<b>Н.А.Толошнік.</b> Творча та музично-просвітницька діяльність Василя Безкоровайного.....	162

CONTENTS

1100 TH ANNIVERSARY OF THE FOUNDATION OF HALYCH

<i>Mychailo Fihol</i> . Miniatures in Halychian Manuscript Books of the 12 th – 15 th centuries.....	3
<i>Bogdan Tomenchuk</i> . Archeological Exploration of the Wooden Temples Built on the Territory of the Halychian Principality.....	16
<i>Ivan Fichora</i> . The Influence of Halychian and Volynian Art on Transcarpathia's Culture.....	25
<i>Lidia Homyak</i> . Tomstone Reliefs of the Karaim Cemetery in the Village of Zalukva.....	28

INTERCULTURAL CONNECTION

<i>Lubomyr Babiy</i> . Typological Peculiarities of Renaissance Culture.....	37
<i>Yurij Lastchuk</i> . Common Features of the Ceramic Art of Trypillya, Yanshao, and Podillya.....	45
<i>Stanislav Shumega</i> . Ornamental Furniture: Global Trend and National Styles.....	52
<i>Svitlana Lytvyn-Kindratyuk</i> . Cultural and Artistic Environment: Traditions and Contemporaneity.....	61

PROBLEMS OF ICONOGRAPHY

<i>Mykola Kanyus</i> . The Icon "Savior": Artistic and Technical Devices Employed by Jov Kondzelevych.....	70
<i>Olga Soludchuk</i> . Gonfalons in Religions Art.....	79
<i>Petro Kuzenko</i> . Precarpathia's Sepulcral Monuments of the 19 th-20 th Centuries.....	86

FOLK ART

<i>Bogdan Tymkiv</i> . Lemok Wood Carving in Ukraine.....	93
<i>Yurij Yusypchuk</i> . Hryhoriy Devdyuk and Hutsul Woodcarving in the Kosiv Area.....	101
<i>Olga Shlemko</i> . Hnat Hotkievych's Hutsul Theater As a Unique Cultural Phenomenon.....	106

THEORY AND HISTORY OF ART

<i>Volodymyr Shpilchak</i> . National Traditions in Precarpathia's Architecture of the 20 th Century.....	113
<i>Bogdan Kindratyuk</i> . The Study of Perceptive Peculiarities Displayed by Contemporary composers Toward Their Works and Its Role in the Adequate Interpretive Response.....	118
<i>Larysa Grach</i> . The Appearance of Specific Features in Stanislav Architecture and Stylistic Characteristics of Individual Buildings Erected in the Late 19 th – Early 20 th Centuries...	126

UNKNOWN PAGES

<i>Volodymyr Selskiy</i> . Unknown Early Works by Edvard Kozak.....	132
<i>Bogdan Mysyuga</i> . Olga Pleshkan's Maturation As a Folk Artist.....	141
<i>Mychailo Hnatyuk</i> . The Distinctive Hutsul Elements in Halychyna's Architecture, Interior Design, and Woodcarving.....	150
<i>Volodymyr Lukan</i> . <i>Oles Figol</i> . Petro Holodny's Involvement in the Field of Education.....	155
<i>Natalia Toloshnyak</i> . Vasyl Bezkorovaynyy's Activities as a Musician and Educationalist...	162

Міністерство освіти України  
Прикарпатський університет ім. Василя Стефаника

ВІСНИК  
Прикарпатського університету

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО  
Випуск 1

Видається з 1995 р.

Адреса редколегії: 284000, м. Івано-Франківськ  
вул. Шевченка, 57,  
Прикарпатський університет,  
художній факультет, тел. 2-31-47

Ministry of Education of Ukraine  
Precarpathian University named after V.Stefanyk

BULLETIN  
of Precarpathian University named after V.Stefanyk

ART STUDIES  
ts № 1 Issue

Published since 1995

Publishers' address: Department of Fine Arts  
Precarpathian Untyceisty named after V.Stefanyk  
57, Shevchenko Str., 76000 Ivano-Frankivsk, Ukrainetel. 2-31-47

PLAI Publishers, Precarpathian University  
57, Shevchenko Str.,  
76000, Ivano-Frankivsk. tel. 59-60-51  
(Published in Ukrainian)

Художнє оформлення ВІТЕНКО В.І.  
Технічний редактор БОЙЧУК О.П.  
Літературний редактор ЯСИНСЬКА Н.О.  
Набір ШУМЕГА Г.В.  
Комп'ютерна верстка ЯРЕМКО В.Д.  
Коректор КУРІВЧАК Л.М.

Друкується українською мовою  
Рестраційне свідоцтво КВ №435

Здано до набору 12.03.99 р. Підп. до друку 02.11.99 р. Формат 60x84/16. Папір офсетн.  
Літ. гарн. Ум. друк. арк. 10.75. Вид. арк. 11. Тираж 300 прим. Зам. 260.

Друкарня видавництва "Плай" Прикарпатського університету  
76000 м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, тел. 50-60-51