

Міністерство освіти і науки України

Косівський інститут прикладного
та декоративного мистецтва

**Проблеми декоративного мистецтва
Гуцульщини: традиції та сучасність**

Студентська науково-практична конференція
з міжнародною участю

16.05.2019 р.

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ

Проблеми декоративного мистецтва Гуцульщини: традиції та сучасність. Тези доповідей студентської науково-практичної конференції. КІПДМ ЛНАМ, 16 травня 2019 р. — Косів : Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ, 2019. — 58с.

У збірнику опубліковано тези доповідей студентської науково-практичної конференції «Проблеми декоративного мистецтва Гуцульщини: традиції та сучасність», яка відбулася 16 травня 2019 року в Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв. Висвітлено наукові теми, що стосуються проблем збереження та розвитку видів українського декоративного мистецтва: художнього ткацтва, художнього металу, дерева тощо.

Для магістрантів та студентів закладів вищої освіти мистецького спрямування, мистецтвознавців, культурологів, дизайнерів.

Михайло Білоголовий СВЯТКУВАННЯ КОЛЯДИ В ОБРЯДОВОМУ ЖИТТІ ГУЦУЛІВ <i>Науковий керівник: Стеф'юк Р. Г., кандидат мистецтвознавства.....</i>	9
Микола Бойчук ДЕКОРАТИВНІ ПЛАСТИ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ ГУЦУЛЬЩИНИ <i>Науковий керівник: Юрчишин Г. М., кандидат архітектури, професор.....</i>	11
Ольга Деренько ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ ІКОНИ «ОДИГІТРІЯ З ПОХВАЛОЮ» У ЗБІРЦІ МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ПРИКАРПАТТЯ <i>Науковий керівник: Молинь В.Д., кандидат мистецтвознавства, доцент.....</i>	14
Марія Дужук «ТАЙНА ВЕЧЕРЯ» В ІКОНОСТАСАХ ЦЕРКОВ СВ. ПРОРОКА ІЛЛІ, СВ. МИКОЛАЯ, СВ. ПЕТРА І ПАВЛА ТА УСПІННЯ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ У СЕЛАХ ВИЖНІЙ, НИЖНІЙ, СЕРЕДНІЙ ТА БАНЯ-БЕРЕЗІВ <i>Науковий керівник: Молинь В.Д., кандидат мистецтвознавства, доцент.....</i>	17
Viktoriiia Hordii METHODS OF DEPICTING NATURE: EVOLUTION AND URGENT NEEDS OF MODERN SOCIETY <i>Academic supervisor: Viktoriiia Dutka, an Associate Professor of the department of Decorative Art of Kosiv Institute of Applied and Decorative Art of LNAA.....</i>	20
Олександр Ільєнко РЕТРОСПЕКТИВА СКУЛЬПТУРНОЇ ПЛАСТИКИ У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ МИКОЛАЙОВИЧА ГУРМАКА <i>Науковий керівник: Дутка В. Я., доцент.....</i>	24
Таїсія Кабин ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНИХ БУКОВИНСЬКИХ КЕПТАРІВ ХХ ст. <i>Науковий керівник: Книш Б. В., кандидат мистецтвознавства, доцент.....</i>	27
Катерина Ковальчук СИМВОЛИ СВІТОБУДОВИ В УКРАЇНСЬКИХ ВИТИНАНКАХ <i>Науковий керівник: Молинь В.Д., кандидат мистецтвознавства, доцент.....</i>	29
Юлія Проняєва КОСІВСЬКИЙ КИЛИМ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВІ ФОРМИ ПОБУТУВАННЯ <i>Науковий керівник: Дутка В. В., кандидат мистецтвознавства, доцент.....</i>	32
Андрій Пронюк КОВАЛЬСЬКЕ РЕМЕСЛО ПОКУТТЯ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ <i>Науковий керівник: Попенюк В.М., кандидат мистецтвознавства.....</i>	35
Юлія Самборська ХУДОЖНЬО-КОНСТРУКТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРЕСТОЛІВ ІЗ ХРАМІВ ТЕРНОПОЛЯ ХХ — ХХІ СТОЛІТТЯ <i>Науковий керівник: Молинь В.Д., кандидат мистецтвознавства, доцент.....</i>	37

Юрій Семенюк
ХАРАКТЕРНІ РИСИ МУРАЛА ЯК ОКРЕМОГО НАПРЯМУ В СТРИТ-АРТІ
Науковий керівник: Дутка В. В., кандидат мистецтвознавства, доцент.....39

Ірина Старостенко
ДІЙСТВА ВЕСІЛЬНОГО ОБРЯДУ БУГО-ДНІСТРОВСЬКОГО МЕЖИРІЧЧЯ:
ДУХОВНИЙ ТА ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ
Науковий керівник: Дутка В. В., кандидат мистецтвознавства, доцент.....42

Юлія Томин
ПЕТРИКІВСЬКИЙ РОЗПИС ЯК ДЖЕРЕЛО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ
ПРОФЕСІЙНИХ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ
Науковий керівник: Слободян О. О., кандидат мистецтвознавства, доцент....47

Владислав Томин
САКРАЛЬНА ТЕМАТИКА У ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ ГУЦУЛЬЩИНИ КІНЦЯ ХХ —
ПОЧАТКУ ХХІ СТОРІЧЧЯ
Науковий керівник: Слободян О. О., кандидат мистецтвознавства, доцент....49

Степан Угринюк
ТВОРЧІСТЬ МАЙСТРІВ ГУЦУЛЬСЬКОГО АР-ДЕКО У
ГРОМАДСЬКОМУ ІНТЕР'ЄРІ 70-90 РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ
Науковий керівник: Юрчишин Г. М., кандидат архітектури, професор.....51

Іван Верхола
ТРАДИЦІЇ ТА КУЛЬТУРА ЖИТТЯ ГУЦУЛІВ НА ПОЛОНИНІ
Науковий керівник: Стеф'юк Р. Г., кандидат мистецтвознавства.....53

Yustyniia Voloshchuk
EMBROIDERED "BLOUSES-RUKAVIVKAS"
OF THE VILLAGE OF VERBOVETS
*Academic supervisor: Halyna Yurchyshyn, a professor of Kosiv Institute of Applied
and Decorative Art of LNAA.....56*

ПЕРЕДМОВА

Мистецька освіта як унікальна форма всебічного удосконалення не тільки відображає пануючі уявлення культури, а й активно бере участь у становленні нових сторін суспільної свідомості, психології — чим розширює інтелектуальний потенціал держави. Релевантним завданням мистецької освіти є навчання вічним цінностям — істині, добру, красі. Через акумуляцію художньо-естетичних ідеалів, специфічні способи комунікації здійснюється духовно-моральний розвиток особистості. Народне декоративно-прикладне мистецтво є невичерпним джерелом традицій української культури, яка має колосальні можливості впливу на особистість та формування в неї національного світогляду.

Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва — це унікальна школа з виразною, національно-зорієнтованою концепцією навчання. Її завдання, визначені формуванням творчої, ініціативної та національно свідомої особистості, вимагають наповнення всіх ланок навчально-виховного процесу змістом, що має відображати справжню історію, культуру, мистецтво, символіку, природу, духовний досвід українського народу й забезпечувати можливості постійного професійного вдосконалення особистості, формувати її інтелектуальний та культурний потенціал як вищу цінність суспільства.

У лютому 2019 року в навчальному закладі відбувся перший захист кваліфікаційних робіт ОР «магістр». Якість освіти молодих дослідників забезпечують чинники, що знаходяться у прямій залежності від глибини знання історії власного народу, його духовної та матеріальної культури, мистецтва та методів перетворення навчального матеріалу в професійні якості. Найперше — це міцна теоретична система предметів гуманітарної підготовки, яку забезпечують фахівці вищої кваліфікації: філософи, історики та мистецтвознавці. По-друге — це напрацьований роками досвід відродження національних народних ремесел, що синтезує унікальні рукотворні технології та специфічну систему декорування. Студенти мають можливість здійснювати творчі експерименти у пошуках нового стилю разом із досвідченими художниками-майстрами з великою творчою практикою та досвідом дослідно-пошукової діяльності. І, третє, — відповідність змісту навчання вимогам часу та культурного середовища регіону, що досягається розв'язанням конкретних естетичних завдань.

Для досліджень та творчих проєктів молодь обирає об'єкти безпосередньо з реалій самого життя: оздоблення сакральних споруд; дизайн етнічного та екологічного спрямування; відтворення та творча інтерпретація технології, художньої стилістики творів народного мистецтва; проєктування комплексного оформлення архітектурного

середовища тощо. Образність, яскравість і простота творів народних майстрів близька й доступна для вивчення філософських засад, поетичної краси й гармонії світобачення художника. Під час дослідно-пошукових експедицій, а також на заняттях з історії мистецтва та української культури здійснюється вивчення артефактів народного мистецтва, спрацьовує психологічний механізм ідентифікації їх із національними ідеалами, що, у свою чергу, забезпечує зародження та розвиток у студентів почуття патріотизму й національної свідомості.

У Косівському інституті народне мистецтво — це основне джерело становлення фахівця. Покоління педагогів сформували й надалі розвивають основні засади навчальних методик: опору на художню національну основу; зрідненість засобів виразності з глибинним корінням народної культури; пізнання законів гармонії через опанування давніх рукотворних технологій. На відміну від реалістичного відображення світу, декоративне мистецтво застосовує умовно-асоціативний метод виразу. Саме він забезпечує необхідне узагальнення, вихід за рамки простого наслідування природи.

Концептуальне мистецтво завжди дає більше можливостей для розширення та інтерпретації змісту художніх образів й орієнтоване на надчуттєве, надраціональне світосприйняття. У цьому контексті одним із провідних методів навчання на ОР «магістр» є асоціативний. Він ґрунтується на пошуках спільного в образному світі, виявленні глибинних символістичних зв'язків між різними видами мистецтва та проявами культурних явищ. Заглиблення у творчий процес унаслідок оволодіння знаннями образно-формуючої діяльності, вільне оперування техніками ремесел — важлива умова для розуміння внутрішнього, глибинного змісту мистецтва. Звернення до джерел історії мистецтва, досягнення закономірностей зародження та розвитку мистецьких явищ формує у випускників Косівської мистецької школи унікальний досвід, відчуття укоріненості нашого духу, що готовий витримати будь-які випробування.

*Вікторія Дутка,
заступник директора
Косівського інституту прикладного та
декоративного мистецтва, доцент.*

СВЯТКУВАННЯ КОЛЯДИ В ОБРЯДОВОМУ ЖИТТІ ГУЦУЛІВ

Гуцульщина — дивовижний мальовничий край, що розкинувся на схилах Карпат, оспіваний у мистецьких та літературних творах. На духовну народну творчість гуцулів мали великий вплив особливості побуту, відокремлене життя у горах та консерватизм.

Український обряд колядування у своїй старовинній формі найкраще зберігся на Гуцульщині. Гуцули виявили себе пильними носіями та зберігачами українських колядницьких традицій і донині. Навіть серед гуцульських переселенців у США, Канаді й досі практикується обряд колядування.

Приготування до коляди починалося вже в Пилипівку. Цей піст, який попереджує прихід Христа, розпочинався 27 листопада в день св. Пилипа й тривав аж до Різдва Христового. Колядники, скрипалі, трембітарі й «плесачі» вивчали спочатку індивідуально свої пісні, мелодії та фігури колядницьких танців, а потім вправлялися спільно. У репетиціях колядницького репертуару відігравали важливу роль старші колядники й «берези», які вже по кільканадцять літ ходили з колядою, мали досвід і знали як потрібно колядувати. Досвідчені колядники добирали собі здібних новачків і навчали їх. Це були вибрані хлопці, здорові, не карані судом, сини поважних господарів. Найвдалішим серед колядників був, звичайно, їхній провідник і учитель — «береза» — умілий лицедій і організатор колядування, який знав багато колядок, умів виразно рецитувати їх і мав хист розважати людей.

Колядування розпочиналося в перший день Різдва Христового після літургії біля церкви й тривало майже два тижні до Богоявлення або гуцульських Водохрещ. У великих селах (Жаб'є, Криворівня, Верхній Ясенів, Космач) у колядуванні брали участь 5-6 колядницьких дружин, які першого дня після Різдва формувалися парами у ряди перед церквою, топірці клали на плечі, легенько ними помахували й «поцоркували» дзвіночками, тоді повільно рухались вперед, підскакуючи то на одній, то на другій нозі, «плесали» тричі навколо церкви в супроводі гри на скрипці, трембіті та співу старосвітських гумористичних куплетів. Навколо тиснулися старці, жінки, молодиці й дівчата, дітвора пхалася під ноги, всі хотіли бачити це величне дійство на церковному цвинтарі. Потім найкращі колядники зі всіх таборів ходили колядувати до священика.

«Плесом» починалася й закінчувалась кожна коляда. Це стародавній обрядовий танець ще з дохристиянських часів. Він часто згадується в церковних полемічних писаннях минулих століть. Церква поборювала ритуальний танець разом із обрядом коляди та іншими «бісівськими ігрищами» як залишки поганства. «Плеса» танцювали колядники завжди в одному напрямі — «за сонцем». Таким колядницьким «плесом» наближались до гуцульських будинків, входили і виходили з них. Як «береза» хотів ушанувати під час колядування визначних людей у селі таких, як священика, учителя, війта, громадських діячів та поважних

газдів, він улаштовував на їхню честь урочистий «плес», у якому брали участь 4 найліпших «плесачів» разом із «березою».

До однієї колядницької дружини належало 8-10 «плесачів», один скрипаль, один трембітар, один «кінь» (міхоноша), інколи два або один колядник, переодягнений на «козу». До обов'язкового вбрання колядників належали: бараняча чорна шапка, вишивана сорочка, широкий ремінний пасок із металевими прикрасами, кептар із багатоколірними аплікаціями, сардак з китицями, штани (гачі) з червоного або чорного сукна і чоботи або постолі з червоними суконними онучами. У руках колядники тримали дерев'яні топірці, прикрашені різьбленими орнаментами та обкуті мосяжною орнаментованою бляхою. До топірців або до правої руки пов'язували собі колядники мосяжні дзвіночки.

Між колядниками найважливішою особою є «береза». Він має знати усі коляди і «плеси» напам'ять, уміти й знати яку коляду в якій хаті потрібно колядувати, щоб усім людям сподобалося. «Бере́за» завжди йде перший чи в хату чи з хати, він перший сідає за стіл і встає. Від «берези» залежить скрипаль, трембітар і колядник, хоча їх вибирає «вибірця», однак, якщо «береза» не захоче того чи іншого скрипаля чи колядника, то «вибірця» змушений прислухатись до його думки. «Бере́за» носить церковний хрест і дзвіночок у руках, а також ключ від скарбнички.

У кожному колядницькому таборі є «вибірця». Ним може бути церковний брат, або якийсь впливовий чи поважний газда із присілка колядницької округи.

«Вибірці» вибирають «березів», колядників, трембітарів та скрипалів у своїх таборах, вони підтверджують рішення «берези» і музикантів, відповідають за колядників чи чесно служать і чи охайно виглядають, слідкують, щоб не було розпусти між колядниками. «Вибірця» носить скарбничку та відповідає церковному братству за колядницькі гроші. Якщо він чесний, розумний і порядний, то може бути «вибірцею» декілька разів.

Усі «вибірці» і «берези» дбають, щоб у партії був професійний скрипаль, який є дуже важливою особою у колядниках, тому що він є основним супровідником для колядок, співанок чи для танцю. Якщо скрипаль грає професійно, то у колядників є хист для коляди, а якщо скрипаль не відповідає вимогам, то переважно через це колядники «хрипнуть» і не можуть колядувати.

У кожній партії має бути трембіта чи ріг, щоб люди знали, де на даний момент знаходяться колядники. Зазвичай, почувши голос трембіти чи рога, господарі залюбки запрошували колядників до хати. Трембіта чи ріг грає до «умерлої коляди» чи «круглека».

За народними традиціями ще давніше у колядницьких таборах був «кінь». Так називали чоловіка, який носив на плечах бесаги, бо колись колядникам у кожному домі давали хліб, зерно, сало, буженину та інше. Але «коні» не колядували, це переважно були люди, які любили гарно поїсти, посвяткувати, напиться і нагуляться.

За колядування платять тільки скрипалю, а інші колядники ходять

за покликанням, щоб зберегти місцеву культуру та традицію.

Гуцули віками зберігали та плекали свою матеріальну та духовну культуру. Із упевненістю можна сказати, що цей унікальний феномен Гуцульського краю як складової української культури є гордістю українського народу. Найбільших зусиль у збереженні цього обрядового дійства докладають у с. Криворівня Верховинського району, відновлюють древню традицію святкування Різдва й на Гуцульщині. Цього року гуцульську коляду буде презентовано у світовій спадщині ЮНЕСКО.

1. Сеньків І. Гуцульська спадщина. Чернівці-Верховина: «Друк Арт», 2014. С. 207-228.

2. Шекерик-Доників П. Рік у вірування гуцулів. Верховина: Гуцульщина, 2009. С. 83-106.

3. Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. К.: Наукова думка, 1987. 472с.

Микола Бойчук

ДЕКОРАТИВНІ ПЛАСТИ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ ГУЦУЛЬЩИНИ

Художня різьба по дереву є однією з невід'ємних складових декоративно-прикладного мистецтва Гуцульщини. Серед мистецьких творів найчастіше зустрічаються тарелі, скриньки, баклаги, хрести, свічники та рамки. Декоративні пласти на Гуцульщині — доволі рідкісне та мало вивчене явище. Тому мета дослідження — виявити художньо-стилістичні та композиційні властивості декоративних пластів у сучасному мистецтві Гуцульщини й розглянути творчість сучасних народних майстрів художнього дереворізьблення, у творчій колекції яких вони займають чільне місце.

Одним із відомих майстрів, твори якого відзначаються оригінальним пластичним та орнаментальним вирішенням, є Василь Бович, який народився 1 лютого 1957 року в Косові. Василь закінчив 3 курси Косівського технікуму народних художніх промислів, після чого працював у виробничо-художньому об'єднанні «Гуцульщина», а пізніше — у Косівському художньо-виробничому комбінаті. Він учасник 3-х всесоюзних та 12-ти республіканських виставок, а також має звання «народний майстер», член НСХУ, лауреат районної премії імені Юрія Шкрібляка й активний член товариства «Меморіал».

Василя Бовича називають «корифеєм косівської різьби». Майстер використовує особливу техніку різьблення — графіку по дереву. Улюблений матеріал пана Василя — груша, однак за браком фруктових дерев, які й без того вирубують, часто також використовує ясен. Окрім, власне, різьби, пан Василь застосовує тонування, аплікацію писанковою шкарлупою, декорування штучними перлами. За словами митця, він ніколи не апелює до поняття «натхнення», тому що задум не приходить миттєво, а живе у підсвідомості повсякчас. Його колекція «Дідизна» об'єднана єдиним тематичним авторським

задумом, спрямованим до духовних прадідівських глибин.

«Дерев'яна графіка» (як називає власну творчість Василь Бович) відзначається піктографічною стислістю, у представлених на виставці творах утілено архетипні образи язичницької віри. Різьба та рельєфи на традиційних тарелях і декоративних пластах, як зазначає митець, — це думки, висловлені у дереві. Василь Бович багато років присвятив вивченню вірувань давніх українців, добре знайомий з унікальною етнографічною літературою та досконало знається на рідкісній рідновірській символіці, яку використовує у своїх творах. Утім, як він запевняє, кожен, хто вважає себе українцем і бодай трохи знайомий з родоводом своєї нації, її обрядами та звичаями, «прочитає» його композиції.

Слід зазначити, що в роботах у колекції «Дідизна» наявна велика кількість зображень хрестів. За словами доктора філософських наук, волхвині Об'єднання рідновірів України Галини Лозко — це є ознака присутності у творах майстра християнської символіки, проте сам автор інтерпретує хрест як виключно язичницький символ, який означає жіноче і чоловіче начало — горизонталь і вертикаль. Майстер з-поміж іншого часто звертається до сюжетів української літератури, одна з його робіт дотична до повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків». Творчий доробок Василя Бовича містить чимало знакових творів, у яких майстер наочно підтверджує глибину та багатство символіки дохристиянського пантеону багатобожжя. Чимало робіт митця зберігається в українських музеях та приватних колекціях, серед яких такі відомі зібрання творів, як «Писанки від діда», «Хрести України», «Дідів календар», «Квіти від мальви», «Моє кредо» та автобіографічне зібрання творів «Щаблі до вирію» [6].

Микола Стринадюк — один із яскравих сучасних майстрів художньої різьби по дереву. Він народився 23 березня 1962 року в місті Косові. Навчався в Косівському технікумі народних художніх промислів на відділі художньої обробки дерева. Отримавши фахові знання з композиції, роботи в матеріалі, технології, створює свої перші авторські роботи. Після завершення навчання працював у виробничо-художньому об'єднанні «Гуцульщина», а потім — у Косівському художньо-виробничому комбінаті. Творчі роботи митця зберігаються у приватних колекціях як в Україні, так і за кордоном. Він є учасником багатьох регіональних, обласних та всеукраїнських виставок, а з 2008-го року — член Національної спілки художників України. Сила внутрішньої енергетики та монументальність заповнює творчий простір митця. У його роботах прослідковується неповторний індивідуальний почерк автора. Знання і володіння різними техніками обробки деревини, їх художньо-виражальні властивості значно збагатили палітру засобів митця.

Особливу увагу автор приділяє композиції, пошук емоційної напруги художнього образу починається саме з неї. Тут важливим є все — лінія, пляма, форма, фактура, колір, стилістика та їх співвідношення. Притаманне автору застосування у виробах великої кількості різних орнаментів та мотивів вносить особливу динаміку в структуру творів,

відчуття руху — в основу життя. Власне орнаментика гуцульських виробів з дерева, як і інших видів народного мистецтва гуцулів, наскрізь проіннята елементами древньої дохристиянської культури. Мистецький доробок художника демонструє його образний світ, трансформуючись, при цьому залишається ідентичним собі, тому що він залишається ідентичним цілісній внутрішній суті автора [1, с. 4-5].

Микола Стринадюк — митець, який з-поміж усіх інших приділяв багато уваги декоративно-тематичним пластикам. У його творчій колекції присутні такі пласти, як «Дерево життя», «Цвіт папороті», «Космічні Карпати», «Писанка», «Ходить сон», «Летіли сороки», «Ікона», «Богородиця», «Лабіринт енергії», «Дорога в небо», «Ікона-хрест», «Штерно», «Борщівські рукави», «Косівські візерунки», «Верховина», «Вишиваночка» і «Квітка полонини».

Окрім вищеназваних, на Гуцульщині є й інші народні майстри, які доволі рідко, але все ж створювали декоративно-тематичні пласти. Серед них — Юрій Павлович — митець, родом із Закарпаття. На думку фахівців і мистецтвознавців, кожна його робота — філігранний, високомистецький виріб, який вражає не лише майстерністю, але й філософським узагальненням. Вагомим здобутком у творчості митця є те, що йому цілком під силу вирішення такого складного завдання, як міцне композиційне поєднання пластики портрета з пластиком гуцульського різьблення, що не завжди вдається зробити багатьом майстрам. Твори цього талановитого різьбяра захоплюють тематичною спрямованістю його робіт. Про це свідчать декоративно-тематичні пласти: «Мелодія Карпатських гір», «Смерть Довбуша», «Звичаї синів Карпат», «Мої країни», «Дафна» та «Лісоруби» [3, с. 5, 12]. Створені Юрієм Павловичем образи прочитуються в етнографічних, етнофілософських, етнокультурних, міфологічних, фольклорних, релігійних контекстах, досягаючи національної виразності й повноти смислового вираження [2, с. 4].

Ще один народний майстер гуцульської різьби по дереву, у творчій колекції якого є декоративно-тематичні пласти, — Мирослав Радиш. Він родом із Косова, навчався у Косівському училищі прикладного та декоративного мистецтва імені В. Касіяна на відділі художнього дерева, а згодом — в Івано-Франківському державному педагогічному інституті імені В. Стефаника. Від 1991 року й до сьогодні працює викладачем у Косівському інституті ПДМ ЛНАМ на відділі художнього дерева. Був учасником численних виставок, лауреат премії імені Юрія Шкрібляка, а також є членом Національної спілки художників України [4, с. 4]. Доктор мистецтвознавства Ростислав Шмагало зазначав: «М. Радиш іде до витоків дерев'яної скульптури і гуцульського геометричного орнаменту, пізнає його семантику і трансформації, що відбулися у ХХ ст. Тому форми його баклаг, хрестів, свічників, тарелей та їхня орнаментация не сухо раціональні, а композиційно ясні, не мертво структуровані, а образно виразні. До оптимального художнього образу автора «ведуть» самі породи дерева, їх природно неповторна структура, фактура і

колір» [5, с. 1]. Серед численних творчих робіт майстра зустрічаються декоративні пласти: «Косиці-солодашці», «Ілюзія змін» та серія пластів «Хресна дорога».

Отже, з дослідження випливає, що декоративні пласти — рідкісне, проте доволі оригінальне та художньо виразне явище у гуцульському дереворізьбленні. Воно не здобуло особливого поширення й популярності, однак все ж представлене окремими роботами. Велика когорта майстрів різби по дереву не зверталась у своїй творчості до теми декоративних пластів, або ж мала не дуже вдалий досвід, тому з них лише одиниці мають пласти у своїх творчих колекціях. Найбільший внесок зробили косівські майстри художнього дереворізьблення Василь Бович та Микола Стринадюк.

1. Андрейканіч А. Код доступу. Микола Стринадюк. Художнє дерево. Косів: Видавничий дім «Довбуш», 2017. 39 с.

2. Григорук А., Масляник О. Юрій Павлович: Сповідь душі. Львів: Ліга-Прес, 2014. 95 с.

3. Павлович Ю. Високі обрії творчого злету. Косів: Писаний камінь, 2014. 64 с.

4. Радиш М. Художнє дерево. Мистецьке видання. Кути: МП «Євріка», 2007. 35с.

5. Радиш М. Художнє дерево. Львів-Косів: 2012. 56с.

6. Дерев'яна графіка Василя Бовича. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/naprikinci-dnya/derevyana-grafika-vasilya-bovicha> (дата звернення: 22.04.2019 р.).

Ольга Деренько

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ ІКОНИ «ОДИГІТРІЯ З ПОХВАЛОЮ» У ЗБІРЦІ МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ПРИКАРПАТТЯ

Актуальність теми дослідження полягає у зверненні до давніх традицій ікономалярства, зокрема ікони «Одигітрія з похвалою». Традиції та іконографія є цікавими для вивчення та апробації у виконанні магістерської роботи.

Загалом ікони містять глибокий сакральний зміст, а сам іконопис періоду XVI століття є одним із найнеповторніших пластів національної культури, що тісно пов'язані із суспільно-історичними процесами цієї доби, ідейними напрямками, чим і мотивується всезростаюча зацікавленість культурно-мистецькою спадщиною тієї епохи.

За дослідженнями Віктора Мельника, ікона «Одигітрія з пророками» (похвалою) у збірці Музею мистецтв Прикарпаття м. Івано-Франківська датується кінцем XVI століття й 1864 року знаходилась у церкві Трьох Святителів с.Підліски (Нягрин) Долинського р-ну Івано-Франківської області. Ікона виконана темперою на дерев'яній основі з нанесеним ґрунтом-левкасом. Окремі ділянки тоновані сріблом. Розмір ікони 91.5 x 56.9 см., (інвентарний номер ІФХМ-ІК-218).

Наприкінці XVIII століття ікону було перемальовано й вкрито в раму коштом Андрія Жуловича та його дружини Анни, дітей Григорія Пантелеймона та Марії Параскеви. Під час реставрації у Львівській

філії ДНДРМ (1987—1988 рр.) раму було знято. Експонувалася вона на виставці «Реставрація музейних колекцій» у Львові (1989 р.).

Віктор Мельник зазначає, що іконографія сюжету пов'язана з темою ушавлення Богородиці пророками або, за іншою версією, ідеєю заступництва (Покрови) під час її з'явлення у Влахернському храмі Константинополя (626 р). Свідок появи Богородиці Роман Солодкоголосий вважається автором призначених їй гімнів («Гімнос Акафістос»), що увійшли до літургії. Характерним прикладом розширення тлумачення теми є фрагменти розписів XV—XVI ст., зокрема у «бойчуківському регіоні». Обабіч середника, у клеймах, зображено Мойсея з купиною, Гедеона з руном, Царів Давида та Єремію, Арона з розквітлим жезлом, Ісаяю з вежею, Соломона, Даниїла з каменем у руці. Образи пророків трактовано в аналогічному ключі до клейм ікони з Михайлівської церкви м. Долини «Богородиця Одигітрія — квіт нев'янучий з пророками» кінця XVI ст. (НМЛ). У горішніх кутах збереглися червоні символічні кола, де традиційно малювалися фігури ангелів. Лінійно-площинна експресія та прояви декоративного осмислення форм свідчать про «фольклоризацію» іконописної традиції на загал, що притаманна стилістиці майстрів долинського осередку наприкінці XV ст. [2].

На іконі зображено Богородицю з Дитям і пророками, що представляють «похвалу» Богородиці. Особливістю ікони такого типу є те, що в «похвалі» відтворені як старозавітні, так і новозавітні персонажі, що символізують поєднання Старого та Нового Заповітів. Розташування пророків має свій порядок, хоча він і не був строго регламентованим. У клеймах важливе значення мають символи пророцтв і фрагменти текстів на сувоях, якими виражається ідея прославлення Богородиці.

За композиційною схемою ікона поділяється на середник у вигляді ковчега, у якому зображена постать Богородиці (поясного типу) з Ісусиком на руках, що заповнює мало не весь середник та є видовженою і монументальною. Голова Діви Марії та її погляд трохи повернуті вліво, а голівка Ісуса — вправо. Ісус правою рукою благословляє віруючих: два складені пальці означають дві природи Христа — Божу й людську, три пальці вказують на Пресвяту Трійцю. У лівій руці він тримає розгорнутий білий сувій Святого Письма. Богоматір лівицею підтримує Дитя, її права рука піднята у заступницькому й водночас указивному жесті, що вказує на



Одигітрія з похвалою, XVI ст., Музей мистецтв прикарпаття

Ісуса як на Дорогу життя.

За художньо-стильовими особливостями лики Богородиці та Ісуса є видовженими, із підкресленими надбрівними дугами й вузькими мигдалевидними очима, легко усміхнені уста. Руки є непропорційно великими до ликів. За колористикою одягу мафорій Богородиці є червоно-бордовим, що символізує Богоматеринство Цариці небесної, а синьо-блакитна сорочка під ним означає людську подобу й земне життя. Помаранчевий хітон Ісуса Христа — це символ Божества Царства небесного, а біла сорочка під ним, що оздоблена декоративними візерунками червоного кольору, — це Божественне світло чистоти.

На полях зображено вісім пророків. Кожен із них має свій атрибут, що розкриває певну символіку та богословський зміст ікони, у якій за допомогою символів передається найсокровенніше й невимовне.

Зліва від середника зображено пророків Мойсея, Гедеона, царя Давида та Єремію. Мойсей із Неопалимою купиною — це старозавітний образ Божої Матері. Палаючий кущ знаменував зачаття Божою Матір'ю Ісуса Христа від Духа Святого. Будучи Матір'ю, Марія залишалася Дівою. За іншим переказом, Богоматір, народившись на грішній землі, перебувала чистою, непричетною до гріха. Гедеон із руном — подібність опису Благовіщення (Лк 1, 26-38) з історією покликання Гедеона (Суд 6,11-17), допомагає зрозуміти зв'язок знаку руна з таємницею Втілення. Роса, відповідно до біблійної символіки, є виявом Божої благодаті. Отже, благодать об'явилась у найбільш досконалій формі після зішестя Святого Духа на Марію і втілення Сина Божого. Цар Давид також пророкував чистоту і непорочність Богородиці. Пророк Єремія прославляє Богородицю з Предвічним Немовлям [1].

Справа від середника зображуються пророки Арон, Ісайя, цар Соломон і Даніїл. Арон із розквітлим жезлом — це брама, що залишається зачиненою після того, як через неї пройшов Господь. Пророк Ісайя з вежею в руці — це символ того, що Богородиця — як вежа до Царства небесного. Цар Соломон — той, хто просив мудрості, а Марію називають «престолом мудрості». Соломон збудував храм для Господа, а Марія сама стала храмом для Ісуса, бо Ісус — Господь, а храм — це те місце, де живе Господь, тобто Марія, у якої під серцем жив Ісус, — храм Божий. Вона сама стала храмом для Бога. Даніїл із каменем у руці є символом гори, від якої відокремиться камінь — Христос, що уподібнює Богоматір та перевершує всіх висотою своїх моральних чеснот [1].

Отже, всі пророки та їх значення зводяться до Богородиці з Ісусом. За рисунком, постаті пророків є малопластичними та менш динамічними, ніж в усіх іконах XVI століття цього типу. Складки одягу всіх святих є стилізованими та більш декоративними, як і в народній іконі.

На іконі зображено вісім пророків, але є припущення, що, можливо, нижній ряд під середником з іншими пророками та Богоотцями Йоакимом і Анною були обрізані, так як ікона є дуже понищеною.

Розглядаючи іконопис XVI століття в інших іконах цього типу, слід зазначити, що на них зображено дванадцять пророків та Богоотців

Йоакима з Анною. Зверху, в середнику, по дві сторони від Богородиці з Ісусом — архангели Гавриїл та Рафаїл. Тому ікона «Одигітрія з похвалою» (XVI ст.) у збірці Музею мистецтв Прикарпаття м. Івано-Франківська є цінним взірцем ікон такого типу.

1. Біблія: Старий Заповіт. Книга «Буття». Книга «Вихід».

2. Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV — XX століття в експозиції Івано-Франківського художнього музею: Путівник-каталог. Івано-Франківськ: Лілея - НВ, 2007. 116с.

3. Мельник В. Галицький іконопис XVI ст.: Каталог. Івано-Франківськ: Лілея - НВ, 2007. С. 155-182.

Марія Дужук

«ТАЙНА ВЕЧЕРЯ» В ІКОНОСТАСАХ ЦЕРКОВ СВ. ПРОРОКА ІЛЛІ, СВ. МИКОЛАЯ, СВ. ПЕТРА І ПАВЛА ТА УСПІННЯ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ У СЕЛАХ ВИЖНІЙ, НИЖНІЙ, СЕРЕДНІЙ ТА БАНЯ-БЕРЕЗІВ

Ікона «Тайна вечеря» займає одне з головних і центральних місць в іконостасі православних храмів, зокрема — над царською брамою. «Тайна вечеря» — не просто остання зустріч Христа з апостолами, а вічне встановлення тайни причастя тіла й крові Господа Ісуса Христа — Євхаристії.

Метою дослідження є комплексне вивчення, аналіз та порівняння ікон «Тайна вечеря» в іконостасах церков Св. Пророка Іллі, Святого Петра і Павла, Святого Миколая та Успіння Пресвятої Богородиці.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному визначенні характерних ознак іконографії на прикладі ікон «Тайна вечеря» з досліджуваних церков.

Українську ікону досліджували професори, доктори мистецтвознавства Степовик Д.В., Овсійчук В.А., професор, кандидат мистецтвознавства Откович В.П., Патріарх Київський і всієї України Дмитрій (Ярема).

У працях Патріарха Дмитрія (Яреми) знаходимо інформацію про те, що наприкінці XVI століття поширився звичай поміщати «Тайну вечерю» над Царськими вратами у центрі празникового ряду іконостасу. В Україні до кінця XVI століття окремих ікон «Тайної вечері» не було, поміщали цю сцену хіба що на клеймах ікон Страстей Господніх. Коли вже ікону «Тайної вечері» почали розміщувати над Царськими вратами, виділяючи її по ширині, то розвинувся горизонтальний варіант цієї композиції, який досі більше був притаманний західному мистецтву. При цьому фігура Христа переміщається за стіл у центр композиції, яка через це стає більш симетричною.

У дослідженні спробуємо проаналізувати характерні особливості

ікон «Тайна вечеря» в іконостасах церков: Пророка Іллі (с. Вижній Березів), Св. Петра і Павла (с. Баня-Березів), Св. Миколая (с. Нижній Березів) та Успіння Пресвятої Богородиці (с. Середній Березів).

«Тайна вечеря» в іконостасі церкви Св. Пророка Іллі в селі Вижній Березів (рис.1.) характеризується вигнутою до верху формою прямокутника, тому що підпорядковується архітектоніці іконостасу. Дванадцять апостолів та Христос сидять навколо стола, який вкритий білою скатертиною. Центральною постаттю є Христос. Лівою рукою він тримає золоту чашу, правою вказує на себе. Над головою Ісуса — позолочений німб, окреслений червоною лінією. Апостоли намальовані без німбів. На столі зображена лише чаша і хліб. Стилистичне вирішення ікони більш схильється до реалістичного трактування.

«Тайна вечеря» в іконостасі церкви Святого Миколая в селі Нижній Березів (рис.2.) розміщена над царськими воротами. Композицію вміщено в горизонтальну видовжену форму клейма, наближену до овалу. Апостоли та Христос сидять за округлим столом. Центральною фігурою є Христос, який зображений фронтально з піднятою вверх головою та правицею. Голову Ісуса увінчує золотий німб. Композиція ікони «Тайна вечеря» вміщена в масивну різьблену раму, що за конфігурацією наближена до овалу з чітко окресленими горизонталями.

Ікона «Тайна вечеря» в іконостасі церкви Святого Петра і Павла



Рис. 1



Рис. 2.



Рис. 3.



Рис. 4.

села Баня Березів (рис.3.) також розміщена над царськими воротами. Композиція вписується в горизонтальний, видовжений прямокутник із дужкоподібним завершенням. Ісус з учнями сидять навколо круглого столу. Христос зображений у центрі композиції. Руками він вказує на хліб і вино. Обличчя апостолів стривожені, а рухи динамічні. На столі можна побачити чашу з вином, хліб на тарелі, булочки, ножі та виделки як і в «Тайній вечері» з іконостасів церков Святого Миколая (с. Нижній Березів) та Успіння Пресвятої Богородиці (с. Середній Березів). Стиль виконання наближений до реалістичного. Цю композицію вирізняє різьблена рама з позолотою, що значно виступає над поверхнею ікони.

«Тайна вечеря» в іконостасі церкви Успіння Пресвятої Богородиці села Середній Березів (рис.4.) розміщується в празниковому ряді над Царськими воротами. Композиція вписана в прямокутник зі скошеними кутами. Вісім учнів і Христос сидять по той бік столу, за ними стоять ще двоє учнів і двоє у правому та лівому кутах повернуті спиною до глядача, тобто композиційний центр зміщений праворуч (від глядача). Христос сидить правіше від центру столу, зображений з піднятими руками. Таке виконання є найбільш наближене до реалістичного трактування. Обрамлює ікону різьблена рама з позолотою.

Проаналізувавши ікони «Тайна вечеря» в іконостасах чотирьох церков — Пророка Іллі (с. Вижній Березів), Святого Петра і Павла (с. Баня Березів), Святого Миколая (с. Нижній Березів) та Успіння Пресвятої Богородиці (с. Середній Березів), можна зробити наступні висновки:

- спільною ознакою, яка об'єднує всі досліджувані ікони, є горизонтально видовжений формат, проте кожен вирізняється конфігурацією;
- ікони Тайної вечері в іконостасах церков Баня-Березова та Нижнього Березова стилістично, композиційно, колористично мало чим відрізняються, суттєво відмінною ознакою є конфігурація форми;
- автори по-різному зображують постать Ісуса Христа як колористично, так і композиційно (симетрично з опущеними руками, з піднятою правицею, тримаючи чашу, зміщеного вправо і розламуючи хліб.);
- композиція сюжету побудована кількома шляхами: Ісус із десятима учнями, які сидять (стоять) по той бік столу, а двоє — у профіль по цей бік столу; Ісус і семеро учнів — по той бік столу, а по цей бік столу — п'ятеро, що повернуті спиною до глядача; Ісус і шість учнів — по той бік столу, а шестеро обернуті спиною до глядача.

Отже, автори по-різному вирішують ікони у кольорі: використовують насичені кольори і більш стриману кольорову гаму.

METHODS OF DEPICTING NATURE: EVOLUTION
AND URGENT NEEDS OF MODERN SOCIETY

The negative impact of the urban environment (a large number of identical houses, the absence of artistic architecture in the industrial areas, the speed of movement, the speed of information updating, constant contact with electronic technology, the lack of the possibility of constant connection with nature) leads to aggressive human behavior. Therefore, the depicting of the motives of nature in the environment as an object that calms and positively influences people is essential for the interiors surrounding them.

Urbanism encourages people to refer to the images of nature around them with environmentally friendly materials and paintings of picturesque horizons. The continuous development of new material needs in contrast to the idea of spiritual and intellectual growth caused the loss of the man-nature connection. Realizing this, a person tries to spend more time in the forest, in the mountains, on the banks of the river or the sea. The environment conveys positive information through the shape, color and sounds. It significantly affects the body and human behavior. Thus, the aesthetically attractive form of the natural environment evokes a certain attitude to it, accompanied by positive effects: joy, pleasure, and inspiration. The image of nature stimulates vital tone and calms the nervous system, positively influences the physical and emotional state of a person, one feels a psychological relief, cheerfulness and freshness [1]. There is even a landscape therapy, which is based on the principle of positive influence of landscapes on the state of health of patients [2].

The first attempts to depict natural motifs appeared during the late Paleolithic period. The very ways of representing nature in the form of contours of mountains, trees are found in rock paintings. At that time, the first attempts were made to depict the nature surrounding the primitive people: anthropomorphic images, the scenes of rituals and geometric symbols. Through images and symbols, people transmitted information and communicated. The method of depicting the first drawings was schematic, the images of animals were frequently represented sketchy, emotionally, preserving the proportions and the character of a model. Figure 1.

During the period of Trypillian culture of the Aeneolithic age the nature acquired a significant symbolic meaning. Trypillians were farmers who had a close connection with nature and could trace its cycles. Thanks to the observation of the night sky they created the first lunar calendar



fig.1



The image of the mountains.



The depiction of the sunset.



The image of the sunrise.



The depiction of a moonlit night.

fig.2

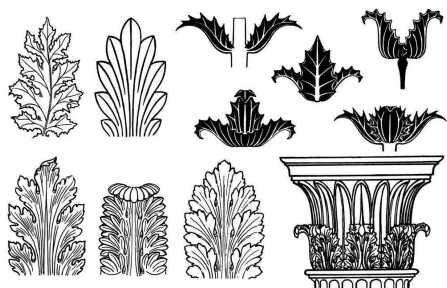


fig. 3



fig.4



fig.5



fig. 6



fig. 7

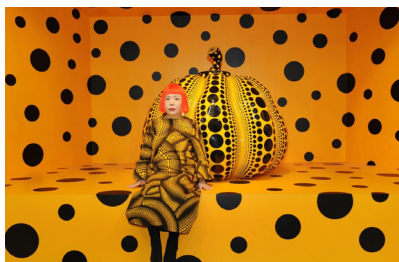


fig.8

and gave names to many famous constellations of today [3]. Unlike rock paintings, where the objects were depicted more realistically, Symbolism dominated in Trypillian culture. They used such elements as a line, a dot, a circle and other geometric elements. Figure 2.

In the times of Kyivan Rus (the late 9th — middle of the 13th century) paganism became widespread as it was considered the religion of nature, which was of great significance at that time. The ancient customs and traditions of paganism have been preserved up to these days. They are echoed with Christian holidays and mean the worship of nature. The pagans stopped depicting flat images, they created volumetric three-dimensional monuments instead. They were unsurpassed masters of wooden and stone sculptures. The most common material for the creation of idols was wood, as there was a cult of a tree.

In different periods of the development of art, the representation of nature was an essential element of image depiction. For example, during the Renaissance (14 — 17 centuries), artists began to study the linear and air perspective, which marked the beginning of realistic images. The landscape became of the utmost interest, thus Dutch, German, and Italian Schools with typical of the given period techniques and subjects matter were established. During the Renaissance, artists tried not to idealize nature, but to show the real beauty of the surrounding world. There was an increasing interest in the aesthetics of the human body, its proportions, plasticity, color and shape. A significantly altered acanthus leaf, being the ornament of the Renaissance, serves as an example of depicting the motifs of nature in decorative art. Figure 3, figure 4.

The impressionists of the last third of the 19th — early 20th century significantly influenced the evolution of the depiction of nature. Emotionally and impressively they painted simple, incomprehensible subjects of nature from everyday life, and the impressionistic style marked the beginning of the emergence of the most popular trends in contemporary art. Figure 5

With the advent of modern (the late 19th — early 20th century), realistic art has gone into the background, the main depicting method of this period became abstract and conventional images.

Modernists' creative work was influenced by many styles and epochs, and they often used various forms of Greek archaic, Cretan-Mycenaean art, antique classics, exotic art of China and Japan, Gothic and Renaissance, the art of Etruscans and the French rococo in their work. The style «modern» was considerably influenced by «Japaneseism». European artists borrowed compositional techniques, stylization and color ideas of Japanese traditional art, in which the depicting of nature predominates, since it remains a priority

even in everyday life.

Contemporary art is associated with a large number of different experimental trends. Postmodernism is considered to be the general name of artistic tendencies that appeared in the 1960s and are characterized by radical revision of the position of modernism and avant-garde [4]. The art of postmodernism includes the trends of intermedia, art-installation, conceptual art. Conceptual artists admit that their work should be of an ideological nature. The image of nature can be transmitted to the viewer through different media, including texts, videos, photos and performances. To emphasize the idea of the image of nature, many artists have reduced its material presence in the work to absolute minimalism. This trend was called «dematerialization of art» [5]. Figure 6-8.

Hence, studying different periods of art, one can trace the development of the nature depiction: from figurative, sketch images of animals through a realistic representation — to a completely abstract method. The image of nature has a semantic and symbolic meaning in each period. Mankind paid much attention to the signs, symbols and attributed to them only a positive meaning. Therefore, nowadays the depiction of nature regardless of the way it is represented, will be up-to-date and will convey good energy. Artists will always appeal to natural motives as to a source of positive energy and inspiration.

1. *The influence of environmental factors on the mental state and health of a person: a website.* URL: <http://www.eco-live.com.ua/content/blogs/vpliv-faktoriv-navkolishnogo-seredovishcha-na-psikhichniy-stan-i-samopochuttya-ludini>

2. *Landscape Therapy: Organic Influence: Website.* URL: <http://allbooking.com.ua/ua/articles/landshaftoterapia>

3. *Troitsky symbols and their interpretation: website.* URL: https://www.uaua.world/13946/?fbclid=IwAR0tW-x_e7FfmgovBnR2C6zXDLkgw8EP0tP_1-c2GBN1ehtfa3bddTtsh-Q

4. *Postmodernism as an artistic phenomenon: website.* URL: <https://studfiles.net/preview/5110914/page:44/>

5. *Conceptualism as a style in painting: a website.* Url <https://artrecept.com/zhivopis/stili/konceptualizm>

РЕТРОСПЕКТИВА СКУЛЬПТУРНОЇ ПЛАСТИКИ У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ МИКОЛАЙОВИЧА ГУРМАКА

У роботі розглянуто творчий доробок видатного українського скульптора Василя Гурмака, представника Львівської пластичної школи, проаналізовано його вагомий внесок у розвиток мистецтва сьогодення.

Актуальність теми полягає в дослідженні творчої еволюції майстра: від ранніх мистецьких пошуків до сформованого світогляду, що включає аналіз основних засобів вираження та концепцію робіт митця. Провідною ідеєю є вивчення характерних особливостей скульптурної пластики Василя Гурмака та з'ясування її значення в українському культурно-мистецькому процесі.

Багато науковців і мистецтвознавців досліджували творчий доробок Василя Гурмака, а саме: Степан Пахолко і Ольга Мартин у праці «Медальєрне мистецтво у творчості В. Гурмака», Геннадій Бондаренко у статті «Луцьк у пам'ятниках і пам'ятних знаках. Історичні події та постаті», Віталій Сидор у роботі «Сакральна ландшафтна скульптура Галичини кінці ХХ — початку ХХІ століття: типологічні новації та іконографічні характеристики образу Христа». Проте у цій тезі зібрано новий та ексклюзивний матеріал зі слів самого майстра, що дозволило систематизувати й краще усвідомити раніше здобуті знання про скульптора.

Мета дослідження полягає у висвітленні творчості провідного українського скульптора сьогодення, у встановленні взаємозв'язків між роботами сучасних майстрів пластики та впливом на них мистецького доробку Василя Гурмака.

Наукова новизна полягає в тому, що в дослідженні розширено перелік творчих робіт майстра, а також присутні його коментарі, що включають роз'яснення й мотивацію обраного образу чи теми.

Методика дослідження продиктована характером матеріалу, метою та завданнями. Вона узагальнює досвід попередніх досліджень, ґрунтується на фактологічних взірцях. Принцип висвітлення проблематики окреслює творчу еволюцію скульптора.

Практичне значення роботи визначає можливість використання досліджуваного матеріалу для наступних опрацювань і вивчення специфіки розвитку скульптури, зокрема медальєрства на прикладі творчого життєпису Василя Гурмака. Праця дає можливість ознайомитися з мистецьким доробком майстра. Опис нових робіт із поясненнями автора, що зібрані в цій тезі, буде корисним та пізнавальним для молодих скульпторів, художників, мистецтвознавців та студентів.

Митець народився 05.01.1950 року в с. Назавизів Івано-Франківської області. Навчався Василь у Косівському технікумі народних художніх промислів імені В. Касіяна, згодом — у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва. На даний час обіймає

посаду професора кафедри монументально-декоративної скульптури Львівської національної академії мистецтв.

Вплив на формування особистості Василя Гурмака здійснили педагоги й творчі наставники, зокрема Еммануїл Мисько, який багато сил та енергії віддавав підготовці й вихованню скульпторів у очолюваній ним Львівській академії мистецтв. Митець із теплом згадує навчання в Косівському технікумі, особливо викладачів Івана Андрейканіча та Михайла Андинока. На формування його творчого смаку вплинула також подорож до Болгарії та ознайомлення з виставковою діяльністю місцевих художників. Василь Гурмак був здивований, адже в роботах, хоч і неспішно, простежувались новаторство й відхилення від радянського реалістичного зображення дійсності, що в той час в Україні було неприпустимо й суворо заборонено. Відвідавши експозиції полотен Пабла Пікассо, скульптор відкрив для себе нові можливості форми, кольору й матеріалу, що відобразились у його подальшій творчості.

Василь Гурмак працює в галузі монументально-декоративної скульптури (рельєфна та об'ємно-просторова пластика), станкової скульптури та медальєрстві. Митець створює роботи як на довільну тематику, так і твори, приурочені якійсь певній історичній події. У його доробку є пам'ятні медалі, присвячені річниці «ЗУНР. 1918—1998» та знаковим для України постатям: митрополиту Андрею Шептицькому (2016 р.), Князю Леву (2018 р.), Іванові Корсаку (2018 р.), Степанові Бандері (2015 р.), Іванові Франку (2006 р.), Тарасові Шевченку (2014 р.), Івану Федорову, Євгенові Коновальцю (2001 р.). Майстер часто створює скульптурні композиції та пам'ятники на сакральну тематику, зокрема: меморіальна дошка «Мадонна з немовлям» (1983 р.), меморіальний ансамбль «Мати Божа — Покрова» (2006 р.), «Мати Божа — Благодаті» (2006 р.).

Чільне місце у мистецькому доробку скульптора займає постать Тараса Шевченка. Василь Гурмак часто звертається до цього образу в різні етапи своєї творчості. Тарас Шевченко зображується у рельєфах, скульптурних композиціях, погруддях (музей м. Борщів), пам'ятниках (м. Надвірна, с. Шоломия), медалях («Молодий Тарас Шевченко», «140 років НТШ», «Мені тринадцятий минало...», «Катерина»).

Упродовж останніх років майстер виготовляє переважно пам'ятники та їх проекти, зокрема: «Богдан Ступка» (2016 р., с. Куликів Львівської обл.), «Героям Небесної сотні» (2018 р., с. Сокольніки Львівської обл.), «Ангели» пам'ятнику «Героям України» (2018 р., с. Солонка Львівської обл.), «Обеліск» пам'ятника «Героям України» (2018 р., с. Солонка Львівської обл.).

Скульптор в основному працює з такими матеріалами, як камінь, граніт, бронза, мармур, гіпс тонований, полімер. Іноді використовує дерево, а у виготовленні медалей застосовує срібло, латунь, мідь, бронзу.

Він є учасником міжнародних симпозіумів та виставок. Його роботи зберігаються в музеях України, Болгарії, Італії, Франції та США.

Василь Гурмак займається дослідницькою і науковою роботою, його праці публікуються у різних періодичних виданнях, зокрема в «Народознавчих зошитах»: «Етнографічна чутливість як основа «Грецького дива»» (№4 (142), 2018 р.), «Етнографічна тематика у медальєрному мистецтві» (№1 (127), 2016 р.) та «Вісниках ЛНАМ»: «Медаль: проблеми жанрової класифікації» (№27, 2015 р.), «Образ Т.Г. Шевченка: медалі та монументи» (№25). Майстер у співавторстві видав книгу «Медальєрство: образотворчі засоби, історія і техніка виконання» (Львів, 2017 р.).

Особливо важливим чинником у творчості Василя Гурмака є опора на символізм. Кожен образ, антропоморфний чи зооморфний, є глибоко філософським і добре обдуманим. Символ має бути гармонізований із темою, ідеєю. Образність митця часто базована на українських традиціях, у синтезі із сучасним мистецтвом.

Василь Миколайович вважає, що рука має виконувати те, що бачить око, швидко, точно. Він порівнює м'язову пам'ять із грою на музичних інструментах, адже сам колись був скрипалем. На питання «Що відображати?» відповідає, що все залежить від місця, де виріб стоятиме, як він впливатиме на людину і які необхідні будуть емоції (сміх, радість, смуток чи туга). Найвища форма мистецтва — це «Божественність». Майстер виготовляє скульптури, медалі на різну тематику, зокрема сакральну. Він вважає, що потрібно намагатися зобразити Богоматір чи інших святих так, щоб вселити у людей віру, щоб помолившись, прийшла поміч і не було розчарування. На його думку, найбільша винагорода для художника — це допомогти, надихнути, спонукати до роздумів.

Майстер наголошує, що ліпить завжди в натуральному масштабі. Через пропорційне збільшення об'єкта з меншого ескізу чи навпаки стирається цілісність, втрачається чітко продумана композиція. Необхідно творити в масштабі споглядання глядача, щоб правильно закомпонувати образ і передати неспотворену ідею. Василь Гурмак поділився інформацією про рельєфну пластику: «Кожна точка, яка стоїть ближче, буде стискатись більше, ніж наступна». На його думку, знання теорії, уміння робити висновки й навички педагогіки разом із бажанням навчити когось є головними критеріями викладання. Адже, маючи хороший взірець для наслідування, можна з упевненістю стверджувати, що нова мистецька еліта буде досвідченою.

Отже, у дослідженні проаналізовано основні чинники, які спонукали до формування творчої особистості в контексті скульптурного та медальєрного мистецтва митця, до створення художнього образу, причини вибору певної тематики чи матеріалу у творчих роботах українського скульптора, а також в широкому аспекті розглянуто виробу Василя Гурмака та вплив його діяльності на формування і розвиток світогляду сучасного молодого покоління.

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНИХ БУКОВИНСЬКИХ КЕПТАРІВ ХХ ст.

Кептарі Буковини характеризуються різноманітністю форм, орнаментики та кольориту. Традиційно буковинські кептарі оздоблювали аплікацією, плетенням смужками зі шкіри, вишивкою та бісером. Орнаментика декору вирізняється різноманіттям геометричних та рослинних мотивів, які у кожному локальному осередку мають свої особливості. За дослідженнями Ірини Карпинець, кептарі Чернівецької області можна поділити на три основні групи:

- гірські кептарі (Путильський район (Путила, Усть-Путила));
- передгірські кептарі (Вижницький район (Вижниця, Іспас, Виженка));
- подільські (Подільські) кептарі (Заставнівський район (Заставна, Кіцмань, Вашківці) [1].

Найбільш характерними особливостями першої групи наділені кептарі Чернівецької області с. Киселиця. Цей кептар, або як кажуть на нього «путилка», виготовлений з овечої шкіри, оздоблений червоним сап'яном у вигляді подовгастих і звичайних «кучерів», які обшиті зеленим та червоним шнурком. Також такі кептарі обшиваються «силянкою» на жовтому сап'яні й чорним смушком, запинаються на ґудзики з «китичками», кишені прорізні, довгі, спина густо оздоблена «кучерями» різної форми, а кольорова гама — золотисто-червона. За типом такого кептаря шились кептарі ХІХ століття.

Кептарі другої групи характеризуються як рослинним, так і геометричним орнаментом. Одним із яскравих прикладів святкового гуцульського верхнього одягу є кептар, що належить народному майстрові по металу І. Федюку. Він вражає своїм колоритом, у ньому переважають ясно-червоний, зелений та рожево-фіолетовий кольори, вишитий кептар вовняними нитками гладдю і хрестиком, обшитий чорним смушком та вузькою смужкою сап'яну вишневого кольору, «косички» і квіткові прикраси виготовлені з кольорової волічки, кишені довгі, прорізні, спина рясно орнаментована.

Зовсім інший декор має кептар Чернівецької області с. Іспас. Тут переважають прикраси геометричного характеру. Він оздоблений аплікацією у вигляді зубців із чорної шкіри, обшитий кольоровим шнурком. На передній частині кептаря є чотири види «силянки», поміж яких проходять три ряди кольорових шнурків, зашиті хрестиком із китичками, кишені півкруглі з подвійними «кучерями» і «китичками», спина без прикрас [3].

Характерним зразком третьої групи є довгий кептар —

«мунтян». На проймах рукавів і спереду він обшитий шкіркою тхора або куниці, внизу — чорним баранячим смушком. Крій кептаря розширений донизу, розкльошений, має «силянку» і обшитий зеленим та коричневим сап'яном у вигляді заокруглених зубців. Спереду внизу понашивані прикраси сап'яну, які нагадують стилізовані квіти й листочки.

Серед подолянських кептарів дуже часто зустрічається кептар, так званий у народі «українка». Прикладом такого одягу є кептар Чернівецької області с. Вашківці, що вишитий «гладдю», бавовняними та шовковими нитками. Весь обшитий по краях смушком та рослинною орнаментальною смугою і «косичками». «Косички» обшиті хрестиком у два ряди, кишень немає, спина без прикрас, запинається на три гудзики, смушок чорний, кольорова гама холодніша, ніж у попередніх. Переважають синій, голубий, зелений кольори [1].

Також не менш цікавим є кептар Заставнівського району Чернівецької області, вишитий шовковими нитками та бісером. Він є досить довгий, краї викінчені штучним смушком, без кишень, орнамент тільки рослинний. Кептар обрамлює парчова золотиста тасьма з густо нашитим бісером і чорним сутажним шнуром у вигляді хвилястої лінії. Орнамент цього кептаря складається з квіток і листочків [2, с. 21].

У цілому буковинські кептарі дуже своєрідні, відрізняються один від одного прикрасами, колоритом, але, як і всі інші кептарі, мають спільні риси в крої, симетричному розміщенні прикрас, у використанні аплікацій із сап'яну, кольорового шнурка, волічки тощо.

Таким чином, у дослідженні було розглянуто територіальний поділ та художні особливості традиційних буковинських кептарів.

1. Карпинець І. І. *Кептарі українських Карпат*. Львів: Видавничий дім «Панорама», 2003. 56 с.; іл.

2. Кирпан А. А. // *Карпати. Туризм. Відпочинок*. 2006. Вип. 2(8) (квітень-травень).

3. Ніколаєва Т. *Історія українського костюма*. К. : Либідь, 1996. 176 с.

Катерина Ковальчук

СИМВОЛИ СВІТОБУДОВИ В УКРАЇНСЬКИХ ВИТИНАНКАХ

Недостатня вивченість техніки витинанки, її вагоме значення та роль у створенні художньої виразності образу в контексті візуальної культури України визначають актуальність теми. Процес виконання

витинанки не потребує великої матеріально-технічної бази, складного технічного обладнання, особливих матеріалів, тому техніка витинанки є цінним здобутком для виявлення творчого потенціалу особистості.

Витинанки є одним із видів народного декоративного мистецтва, що включають орнаментальні та сюжетні лінії, для яких характерна вишуканість і лаконічність, а також мають глибокі й багаті традиції. Їх використовували для прикрашання стін, вікон, полиць, груб, коминів, печей. Вони тісно пов'язані зі святковими обрядами і звичаями народу. Доступність матеріалу та інструментів сприяло розвитку цього виду народної художньої творчості, у якій безпосередньо виявились естетичні почуття, жива уява та спостережливість людей, що створювали витинанки. Виникнення й розвиток паперової витинанки відбувалися значно пізніше, ніж в інших видів народного декоративно-ужиткового мистецтва, у яких сформувалися певні мистецькі традиції.

Виготовляють витинанки за допомогою ножиць, а матеріалом для них є папір. На I-й Міжнародній виставці витинанок «Витинанки світу», яка проходила у Вільнюсі 1991 року, було зазначено, що витинанками є лише вироби з паперу. Вперше витинанки з'являються в Україні в середині XIX ст. як елементи інтер'єру в будинках селян. Основним їх елементом є орнамент, здебільшого геометричний і рослинний, також трапляються антропоморфні й зооморфні фігури, зображення архітектури, предметів побуту тощо. Витинанки з кінця XIX — початку XX ст. характеризуються високою художньою майстерністю, оскільки в кожному осередку, регіоні вони набули індивідуальних рис у трактуванні матеріалу, форми, силуету, симетрії, ритму, пропорцій. Найбільш поширені витинанки, які доповнювалися розписами, були на Поділлі, Прикарпатті й Подніпров'ї.

У витинанках закладено надзвичайну силу декору та фантастичних образів, тільки їм властиве силуетне рішення, ритміка рисунка, симетрія, узгодженість між формою, матеріалом і технікою виготовлення.

Витинанки за своїми особливостями поділяються на:

а) силуетні (де силует може бути прорізаним або суцільним) та ажурні (де мереживні узорі розміщуються на основі зі скла, картону тощо);

б) складні (з декількох елементів, багатоколірні) й одинарні (з одного аркуша, одноколірні);

в) комбіновані (одинарні або складні, які доповнюються кольоровими заставками з паперу інших кольорів).

Витинанка стала найбільшим генератором мистецтва орнаменту як найменш залежна від обмеження в техніці виконання і як така, що репрезентує сакральну сферу орнаменту. Століттями розвивалося два основних типи орнаментики, а саме: геометризація форм та їх природне відтворення.

Орнамент — узор, що складається з ритмічно упорядкованих елементів, якими бувають абстрактні форми або зображення реальних об'єктів.

Упродовж тисячоліть орнамент став досить складною системою,

що komponується з різними елементами, знаками, символами. Інтерес до орнаменту формується вже у ХХ ст., коли його почали використовувати у професійному мистецтві, творчо переробляти мотиви народного орнаменту, використовувати в сучасних виробах національні декоративні мотиви.

Папір при витинанні складали вдвічі, учетверо, увосьмеро, що дозволяло створити постійні структури, композиції. Витинанки кінця ХІХ—початку ХХ ст. відрізняються високою художньою майстерністю. У кожному регіоні й у багатьох осередках вони придбали своєрідні локальні риси щодо трактування матеріалу, форми, силуету, технічної вправності, відчуття ритму, пропорцій, симетрії, багатства орнаментів. Більшість орнаментів та символів дуже давнього походження. Це знаки спілкування наших пращурів із природою та всесвітом. У них створилася система знаків, причому в кожному історичному регіоні були свої особливості. Жодне свято в наших предків не обходилося без речей, що не лише символізували певні почуття, уявлення тощо, але й були покликані захищати від злих сил, натомість забезпечити здоров'я, добробут і спокій у родині. Це так звані обереги. Вони супроводжували давніх українців у повсякденному житті, але особливо активну участь брали у святкуваннях. Ось перелік деяких з них:

1. Берегиня — Мати-природа, яка несе у світ суть творення і суть захисту, а також — вічне оновлення та гармонію життя. Берегиня — дорогий нам символ, поширений по всій Україні. Вона — життєтворча Мати-природа, жінка-Мати, яка дарує світові сина, і Дерево життя, що сформувало із мороку-космосу чітку систему Всесвіту, і при всій своїй величності та могутності скромно прикоренилося в земному горнятку, аби ще раз нагадати, що кожне живе створіння — частинка неподільна й нерозривна загальної системи буття.

2. Вода і Сонце. Майже всі українські витинанки позначені благословенними знаками Води і Сонця. Сонце часто зображується восьмипелюстковою розеткою чи квіткою, а знак Води нагадує згорнутого вужа. Дві стихії, що утворили земне життя, потрібно розуміти як материнську й вогненну батьківську енергії. З глибини минулого дійшли в орнаментах українських витинанок ці символи — Земля і Сонце, що в поєднанні з Водою складають життєдайну трійцю. Це знаки тих сил, без яких неможливе саме життя.

3. Дерево життя — це найголовніший символ рослинного світу майже у всіх народів планети. В українців воно існує практично у всіх видах мистецтва, зокрема широко оспівується в колядках, а також часто зображується у витинанках як символ-оберіг.

Ці українські обереги пройшли крізь віки й нині символізують чистоту почуттів, глибину безмежної любові до своїх дітей, до всіх, хто не черствіє душею.

Дерево життя — найголовніший символ рослинного світу майже у всіх народів планети.

У сучасній культурі орнамент — це прикраса. Колись ці узор

мали сакральне значення, а розкриття семантики древніх символів — надзвичайно складне завдання.

Символом сонця є коло, яке виступає запорукою життя, добра й благополуччя, заклинання всіляких родинних і господарських статків. Що стосується витинанки, то, власне, сама витинанка досить часто набирає форми кола, тобто стає втіленням сонця.

Коло — це символ вічності й безперервності буття, тому його зображення ми можемо побачити на композиціях із Світовим Деревом або Деревом Життя.

Здавна витинанка була частиною народу, її дорогою спадщиною, яка передавалася від покоління до покоління. На Різдво чи на Великдень — хати наших пращурів щедро оздоблювалися символічними витинанками.

Витинанки не є простим виробом із паперу, це, перш за все, обереги для помешкання й родинного вогнища. Кожне вирішення мало своє значення, свою символіку.

Отже, витинанка — народознавчий матеріал, наше минуле, сховане у символах, яка формує неповторну творчу уяву людей. Якщо виховне значення форм суспільної свідомості носить частковий характер, то візуальна культура у витинанках впливає на внутрішній світ людини, формує цілісну особистість, виступає засобом морального, духовного та соціального вдосконалення.

Юлія Проняєва

КОСІВСЬКИЙ КИЛИМ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВІ ФОРМИ ПОБУТУВАННЯ

Художні килими Косова в загальному контексті українського мистецтва та культури — значуще надбання матеріальної і духовної спадщини нашого народу. Висока мистецька вартість як стародавніх, так і сучасних косівських тканих виробів, зокрема килима, завжди привертала увагу дослідників і набула всебічного висвітлення в науковій літературі. Килимарство Косівщини досліджували: В. Шухевич, С. Сидорович, Я. Запаско, А. Жук, К. Матейко, О. Никорак, О. Соломченко та ін.

Основними чинниками функціонування художнього текстилю, поряд з іншими виробами народних ремесел, є сприятливі умови соціально-економічного розвитку, наявність місцевої сировини, міцних народних традицій, де на генетичному рівні, з покоління в покоління передавалися відчуття прекрасного та неповторні методи виготовлення тканих виробів, а також майстри художнього ткання, які виробляли індивідуальну манеру [2, с. 35].

Косівський килим, як і килими інших етнографічних осередків України, проходив важливі етапи свого розвитку: становлення, розквіт і занепад. Кожний етап еволюції був зумовлений побутовими умовами; соціально-культурними запитами та виробничо-технічними можливостями

[3, с. 28]. Постійна потреба косів'ян у рукотворних виробах призвела до виготовлення і застосування килимів у побуті майже до кінця XX сторіччя.

Упродовж тривалого часу в Косові побутовало художнє ткацтво, зокрема килимарство як традиційне виготовлення килима в домашніх умовах, а згодом — ремесло та добре організований мистецький промисел, який стає тісно пов'язаний із ринком. Обидві форми виготовлення косівського килима співіснували й розвивалися паралельно, переплітаючись між собою та взаємозбагачуючись промислово-виробничим досвідом та творчо-мистецькими здобутками.

Косівський килим — це правічний жіночий вид творчих занять, але в міру переростання його в промисел, стає і чоловічим ремеслом. Дрібне виробництво готових виробів поступово ставало допоміжними видами народних ремесел, які давали місцевому населенню додаткові засоби для існування. Продовження процесу відділення художнього ремесла від сільського господарства спричинило до збільшення кількості ремісників, а згодом — до народних майстрів художнього текстилю.

Розвиток традиційного косівського килима можемо прослідкувати в таблиці 1.

У зв'язку з тим, що на території сучасної України залишилась відносно невелика кількість діючих підприємств текстильної і легкої промисловості, на ринках країни все частіше зустрічаються килими і текстильні вироби, що завозять з-за кордону., загалом це продукція з країн Близького Сходу, Білорусі та Італії. Саме тому виникла потреба у вітчизняному авторському текстилі, який і розробляється в численних студіях і ательє текстильного дизайну.

Такі майстерні пропонують споживачеві ексклюзивні авторські роботи з художнього текстилю для оформлення будь-якого інтер'єру житлового приміщення. Прикладами індивідуальних замовлень є, наприклад, такі:

- скульптурні килими ручного виготовлення;
- авторські штори будь-якого рівня складності;
- спальний декор;
- драпірування меблів (чохла) та ін. текстильні деталі ручного виготовлення.

На даному етапі в технології виготовлення авторського текстилю простежується значний ухил у бік унікальності та функціональності. Килим, наприклад, перестає бути допоміжним засобом формування середовища житлового інтер'єру, перевага надається, насамперед, кольору, рисунку й фактурі виробу.

Сьогодні спостерігається пошук нових технологічних можливостей для створення революційно-нової структури килима, а також засобів і методів його декорування. Сучасний килим може «реагувати» на світло, що розкриває додаткові можливості для дизайнера.

Ще один істотний момент — це ідеї трансформації, які були характерні для авангардної моди поч. XX ст., а сьогодні набувають нових

Хронологія діяльності підприємств килимових виробів					
Роки діяльності	Назва підприємства	Керівництво	Майстри	Вироби	Джерела інформації
1882р.	«Ткацка школа» при «Ткацькому товаристві»	Д. Вілянський К. Ямроз	І. Гавриш, І. Фоштей, П. Лелет, Я. Балагурак, Г. Грушковський, М. Балагурак, М. Дзюбей, Я. Стадейський	Килими	Сусак К. До історії заснування та становлення Косівської мистецької школи (з нагоди 125-ї річниці діяльності). Вісник Львівської національної академії мистецтв. Спецвипуск III. С. 22-48.
1910-1930 рр.	Приватне підприємство «Килимарська фабрика»	Й. Кардецька	А. Гільман	Килими	Пеліпейко І. Килимарський промисел на Косівщині у 20-30-х роках XX ст. Праці наукового товариства ім. Шевченка, т. І, Краєзнавство, Косів, 2005, Еврика. С.285-296.
	Приватне підприємство «Вирібна килимів»				
	Приватне підприємство «Карпатське народне мистецтво»	Л. Мільбавер			
	Приватне підприємство «Гасорейга»	Невідомо			
	Приватне підприємство «Гуцульщина»	М. Горбовий			
	Приватні майстерні (без назви)	Г. Грушковський, Д. Пруницький, Я. Станкевич, К. Медведчук, І. Библюк, Ю. Романів, М. Фреліх, Б. Фогель, І. Фоштей, М. Лелет, М. Мартинюк, Ю. Кабин, Ю. Кошак, М. Балагурак, К. Гільман, А. Гільман, Л. Кноль	Килими	В. В. Дутка, І. С. Вах, О. З. Гордійчук. Художній килим Гуцульщини [Текст] : навч. посіб. – Косів: КІПДМ ЛНАМ, 2017. 45 с., іл.	
	1922 – 1939 рр.	Спілка «Гуцульське мистецтво»	П.Рондяк, В.Гнатюк, Ю.Герасимович, В.Лаврівський, М.Куриленко	М.Бутувич, С.Гординський, П.Ковжун, Р.Лісовський, Я.Музика, П.Холодний, О.Кульчицька, Г.Герасимович	Гребінкові, gobеленові килими.
1946 – 1966 рр.	Артіль Т. Г. Шевченка	Невідомо	Бовичі, Волощук, Лавруки, Романюки, Радичі, Библюки, Горбові, Близнюки, М. Ганущак, С. Павшук.	Килими	В. В. Дутка, І. С. Вах, О. З. Гордійчук. Художній килим Гуцульщини [Текст] : навч. посіб. – Косів: КІПДМ ЛНАМ, 2017. 45с., іл.
1968р.	Художньо-виробниче об'єднання «Гуцульщина»	О. Романюк, Д. Савчук, Д. Шкрібляк, М. Гаврилюк	І. Баранюк, Л. Васильович, М.Дзюбей, М. Балагурак, Г. Атаманюк, Ганущак.	Килими, верети, ліжники, gobелени, наванники.	
1989р.	Майстерні ткацтва Косівського технікуму народних художніх промислів ім. Касіяна	Дутка В. В.	Дранчук З. Б., Приймак Д. А., Гордійчук О. З., Соколовська О. З.	Тематичні килими, одягові тканини, рушники, верети, ліжники,запаски, обгортки.	Дутка В. В. Перспективи творчого розвитку відділу художнього текстилю в Косівській мистецькій школі. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 33. С. 259-266.

інтерпретацій на хвилі еко-дизайну. Дизайнери текстилю використовують не тільки природну сировину, а й розробляють технології вторинного використання сировини [1, с. 192].

У сучасних умовах авторський килим має істотно ширші технологічні можливості для виготовлення і є не тільки надбанням декоративно-прикладного мистецтва, а й текстильного дизайну.

Усі вищенаведені якості килима дозволяють використовувати його для організації простору сучасних житлових інтер'єрів різних напрямів і стилів. Текстильні вироби, зокрема килими, можуть бути, залежно від задуму архітектора чи дизайнера, домінуючими. Навколо них створюється простір відповідно до форми, кольору та естетичного навантаження об'єкта. Килим у цьому випадку виступає центром композиційного вирішення. Він може бути активним у кольорі, матеріалі, техніці, структурі й текстурі чи навіть агресивно-активним. Або, навпаки, як центр середовища, надавати йому легкості, інтимності, м'якості. Знову ж таки, залежно від задуму дизайнера, килим може

виконувати й другорядні функції, створюючи тло, гармонію атмосфери середовища. Килим може також формувати сам простір приміщення, поділяючи його на зони, відіграючи подекуди роль майже глухих перегородок формальних кордонів просторового розподілу і, таким чином, створювати бажані напрямки руху.

Новітнім, надсучасним видом виготовлення авторського текстилю є об'ємно-просторовий 3D текстиль. На жаль, в Україні він розвивається дуже повільно в силу багатьох об'єктивних і суб'єктивних причин, основна з яких — неготовність замовників.

Тому існує нагальна необхідність розвитку і входження авторського текстилю, зокрема, килима, у сучасний простір житлового інтер'єру українців.

Розвиток і входження авторського текстилю в сучасний український простір житлового інтер'єру є актуально необхідним завданням.

Середовище, у якому перебуває людина, завжди носить ознаки національної приналежності. Трансляція народних традицій відбувається засобами декоративно-ужиткового мистецтва. Це важливо у формуванні національних та патріотичних засад, у духовному світогляді людини.

Отже, текстиль, як складова декоративного мистецтва, відіграє важливу роль у процесах збереження та розвитку народних традицій. Пошук нових, сучасних форм образотворення засобами художнього текстилю актуальне в процесах збереження та осучаснення кращих художньо-стильових етнічних ознак національного мистецтва.

1. Малик Т. Особенности изготовления тканей и текстильных изделий для жилого интерьера в условиях современной Украины. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія Мистецтвознавство. 2013. №1. С. 191-193.

2. Соломченко О. Народні таланти Прикарпаття. Київ: Мистецтво. 1969. 157 с., іл.

3. Сидорович С. Й. Художня тканина західних областей УРСР. Київ: Наукова думка. 1979. 154 с., іл.

Андрій Пронюк

КОВАЛЬСЬКЕ РЕМЕСЛО ПОКУТТЯ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Про ковальство на Покутті опосередковано згадується тільки в загальних працях про матеріальну культуру українського народу, а також у спеціальних працях таких дослідників, як С. Боньковської, Я. Кісь, Б. Орловського, Р. Шмагало, Т. Бушини, М. Станкевича, П. Жолтовського. Історію та сучасний стан ковальства досліджують також львівські науковці, насамперед із Львівської національної академії мистецтв. Проте у вищезгаданих працях не розглянуто питання трансформації традиційних мотивів у ковальстві ХХ—ХХІ ст., як і не висвітлено й сучасного стану розвитку художнього металу на

теренах Покуття.

У кінці XIX — на початку XX ст. Покутський край перетворився на великий торговельно-фінансовий та промисловий центр на сході Австро-Угорської імперії. Упродовж XX ст. регіон належав до різних держав (Австро-Угорщини, Румунії, Радянського Союзу) і це вплинуло на розвиток, а згодом на занепад ковальства у другій половині минулого століття та його відродження в роки незалежності України. Художня обробка металу, зокрема ковальство, як самостійна галузь народного мистецтва, виникла на основі ведення натурального господарства. Це особливо простежується в селянському середовищі, де художньо-образний зміст твору був нероздільно пов'язаний із фольклором, давніми традиціями, обрядами та звичаями.

Своєрідність ковальського мистецтва полягає в синтезі традиційної побутової форми, етнографічного орнаменту й технологічного процесу, в якому наявні ознаки минулого й сучасного. Наприкінці XX ст. розпочався новий період художнього відродження кованого металу, позначений формуванням нової школи й тенденцій у традиційному ковальстві. Майстри та художники прагнуть якнайширшого використання пластичних можливостей металу, створення іншої стилістики на основі народного мистецтва та національного забарвлення архітектурних проєктів. Позитивну роль у цьому процесі відіграла художня освіта, яку отримали сучасні художники по металу. Майстри мали змогу навчатися на відповідних відділеннях у Львівській національній академії мистецтв, Вижницькому коледжі прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка, Київському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва ім. М. Бойчука, Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв, Львівському коледжі декоративно-прикладного мистецтва ім. І. Труша. Співкування з кращими мистецькими діячами та педагогами, відвідування музейних збірок задля ознайомлення з класичною спадщиною — усе це вплинуло на формування покутських майстрів.

Новостворені ковальські майстерні виготовляють різноманітні решітки, кронштейни, ліхтарі та інші декоративні елементи. Замовникам пропонують численні зразки, які є здебільшого копіями старих виробів, що трапляються на теренах Західної України. На жаль, нові вироби, що поставлені на «потік», у художньому сенсі не завжди є вдалим інноваціями з погляду дизайну та пошуку індивідуальності форми. Подібне становище пояснюється декількома чинниками. Найважливішою причиною відродження й розвитку ковальства краю є будівельний бум у державному й особливо приватному секторі, оскільки все розмаїття металевих кованих виробів використовують переважно індивідуальні забудовники.

У так званих «царських селах» нині формується еклектичний напрям розвитку архітектури та художнього металу, у якому химерно поєднуються європейські проєкти, найрізноманітніші за походженням

будівельні матеріали та оригінальна металопластика місцевих майстрів. Для сучасного кованого металу Покуття характерними є риси епохи класицизму, необароко, віденської сецесії, «карпатського модерну», «ар-деко» та неоромантизму. Ковальству притаманне несподіване поєднання зображень квітів, листків, букетів, геометричних мотивів народної гуцульської різьби з доволі реалістичними рослинними елементами вишивок бісером, видозміненими відповідно до місцевих смаків.

Отже, багаті народні традиції та високий рівень технічної майстерності, значний організаційний досвід митців і майстрів забезпечує активний розвиток ковальства Покуття кінця ХХ — початку ХХІ ст., у якому традиційні народні мотиви відіграють важливу роль. У кожному районі, а подекуди і в окремих селах є свої улюблені мотиви орнаменту. Деякі з них побутують під іншими назвами в суміжних або віддалених регіонах. Обмежена, на перший погляд, кількість народних мотивів дає водночас значну кількість варіантів орнаменту, їх розташування на площині чи в об'ємно-просторовому вирішенні. Покуття є унікальним прикладом поліетнічного регіону, тож здобутки в народному мистецтві — це спільний доробок багатьох народів, що живуть у безпосередньому контакті чи перебувають між собою в генетичному зв'язку. Своєрідність візерунків народного мистецтва даного регіону дозволяє стверджувати про наявність власного орнаментального фонду, самобутність типів виробів, неповторність стилістичних ознак, які мають бути застосовані у творчості сучасних майстрів художнього металу.

1. Боньковська С. Ковальство на Україні (ХІХ—початок ХХст): [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://chtyvo.org.ua/authors/Bonkovska_Sofii/Kovalstvo_na_Ukraini_KhKh_-_pochatok_KhKh_st/ (дата звернення: 12.04.2019).

2. Суха Л. Художні металеві вироби українців Східних Карпат.): [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000013566> (дата звернення: 14.04.2019).

Юлія Самборська

ХУДОЖНЬО-КОНСТРУКТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРЕСТОЛІВ ІЗ ХРАМІВ ТЕРНОПОЛЯ ХХ — ХХІ СТОЛІТТЯ

Вивчення особливостей престолів ХХ — ХХІ століття у місті Тернополі, їх актуальність зумовлені іміджем сучасної церкви. Складність аналізу полягає в тому, що вони розміщені у вівтарній частині храму. У дослідженні висвітлені характерні особливості престолів із п'яти культових споруд Тернополя.

Загалом праць про престולי не надто багато, але варто відзначити статтю Нетудихаткіна І. А. «Престол Апостола Андрія Первозванного: історія створення та оновлення» [5]. Корисною

36

стала книга Гоголя Н.В. «Размышления о божественной литургии. Духовные сочинения», у якій розкривається вся іконологія та глибина змісту літургії [1]. Багато цікавої інформації про символіку інтер'єру храму знаходимо у книзі «Настольная книга священнослужителя» [4]. Під час дослідження теми використано матеріали Святого Германа Костянтинопольського та електронні джерела — офіційний сайт Російської православної церкви.

Престол — це святе місце у вигляді чотирикутного стола, на якому здійснюється таїнство Євхаристії. Він розміщений у храмі, у центрі святилища (вівтаря). Його оздоба не має певного канону, часто вона пов'язана із значенням самого престолу. Історичний розвиток показує, що перші престולי — це кам'яні гробниці святих, а пізніше їх почали виготовляти з каменю або дерева. Починаючи із IV століття, престולי були переносні — через похідні умови, у зв'язку з гонінням на християн. У післяіконоборчий період вони мали остаточно встановлене місце — у вівтарній частині храму, виробляли їх із каменю (мармуру) чи дерева, яке іноді облицьовували металом.

На прикладі дерев'яного престолу із церкви Матері Божої Неустанної Помочі (XXI ст.) виявлені такі характерні риси: конструкція престолу в стилі неокласицизму — чотири колони, по центру куб, на якому різьблений символ святого причастя ІС ХС НІ КА (із грецької Ісус Христос перемагає); верхня дошка («трапеза» престолу) — ширша за основу, її приналежність у цілях практичності. П'єдестал престолу ширший за основу та має обрізані кути, що додає естетичності формі. Престол тонований під «волоський горіх», колони опираються на п'єдестал, тримають масивну верхню дошку престолу й виглядають як єдина основа. Різьблені символи на стінках престолу обрамлені накладною дерев'яною рамкою, а посередині зображений хрест як символ спасіння людства через жертву Ісуса Христа.

Наступний престол для дослідження — із церкви Непорочного зачаття Пресвятої Богородиці. Він — дерев'яний, з елементами різьби та іконописними сюжетними вставками з усіх сторін. Навколо них укомпоновані пластично-різьблені накладні орнаменти.

Інший із досліджуваних виробів — дерев'яний престол із церкви святого апостола Петра. Він виготовлений у стилі українського бароко, але без позолоти, складається з основи та прилеглих до нього колон на низькому подіумі. Престол оздоблений ажурним різьбленням, у якому переплітаються виноградні лози та грона винограду. Різьблення займає більшу частину стінки престолу, а живописні сюжети, що знаходяться по центру, є значно менших розмірів. Колони престолу теж вкриває ажурне різьблення.

На противагу дерев'яним, увагу привертає престол із

металевою оправою із церкви Різдва Христового у Тернополі. Він має форму куба з невеличким виступом накривної дошки. На чотирьох сторонах із кольорового металу викарбовано сюжетні композиції, дві з них — «Тайна вечеря» та «Моління в Гетсиманському саду». Обабіч композицій викарбувані ангели. Ймовірно, сам престол — дерев'яний, його чотири бокові сторони накриті металевими окладами золотистого та сріблястого кольорів.

Із досліджуваних престолів вирізняється мармуровий престол із церкви святих Володимира та Ольги, який виконаний у класичному стилі з білого мармуру з елементами ренесансу. Основа престолу — куб із вирізьбленими мармуровими вставками. Колони спираються на чотири куби, які врізаються в подіум престолу. На колони опирається фриз із різьбленим виноградом по периметру. Білий колір цього престолу символізує чистоту та Божу славу, зелений — перемогу життя над смертю та вічне життя. Мармуровий престол є рідкісним, а дерев'яні престולי зустрічаються набагато частіше, зважаючи на їх практичність та дешевизну.

Отож, у дослідженні були вивчені художньо-конструктивні особливості престолів із церков Тернополя, зазначено час їх встановлення у храмі; визначено матеріали, з яких були виготовлені престולי та їх оздоба; проведено мистецтвознавчий аналіз.

1. Гоголь Н.В. *Размышления о божественной литургии. Духовные сочинения.* К.: Видавничий дім «АДЕФ Україна», 2008. С. 25.

2. Желтов М.С. *Православное чинопоследование освящения храма в истории. Ежегодная Богословская конференция ПМТБИ: Материалы 2001г.* С. 94.

3. Моздир М. *Престол. Словник українського сакрального мистецтва.* / За ред. М. Станкевича. Л.: ПТБФ «Афіша». С. 196.

4. *Настольная книга священнослужителя. Том 4. Издательский отдел Московского Патриарха.* Москва, 1983.

5. Нетудихаткін.І.А. *Престол Апостола Андрія Первозванного: історія створення та оновлення (середина XVIII — кінець XIX ст.)* // *Праці Центру пам'яткознавства: Зб. наук. пр.* 2011. Вип. 20. С. 304-326. *Бібліогр.:* 99 назв. — укр.

6. *Російська православна церква.* [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.patriarchia.ru/db/text/142167.html> (дата звернення: 11.04.2019 р.)

Юрій Семенюк

ХАРАКТЕРНІ РИСИ МУРАЛА ЯК ОКРЕМОГО НАПРЯМУ В СТРИТ-АРТІ

У роботі розглянуто художньо-стильові особливості муралів України та їх візуальний вплив на архітектурне середовище.

Мурал або стінопис — це різновид монументального і декоративного малярства, що зображується безпосередньо на зовнішніх стінах, у якому фігуративні образи й декоративні орнаменти підпорядковуються архітектурним формам.

Мурал і графіті — це схожі види вуличного мистецтва. Мурали — це творіння мистецтва, які через візуальний вплив, виражають до глибини сенс ідей. Таким чином зображення муралів мають вигляд класичної фрески, на яких зображені різні сцени із життя або міфології. Отже, можна зробити висновок, що мурал — це сучасна форма фресок. Виконання муралів на архітектурних об'єктах обов'язково узгоджується з місцевою владою та архітекторами міста.

Різниця між муралом і графіті полягає у тому, що графіті — це композиція із зображенням слів, фраз, букв. Муралісти ж прагнуть у своїх роботах висловити художній образ. Нерідко в них міститься якийсь прихований сенс, метафізика, персонажі, образи, а часто й чітка авторська абстрактна ідея. Відображаючи на стіні навколишній світ, художник-мураліст виражає своє ставлення до нього, піднімає соціальні проблеми свого часу. Муралам, як і монументальному живопису, властиве філософсько-епічне розуміння дійсності, суспільно значимий зміст, масштабність задуму, образність, звернення до великої аудиторії тощо. Він тісно пов'язаний з архітектурою, підпорядковується споруді, створюючи синтез — органічну єдність різних видів мистецтв у межах єдиного художнього твору.

Специфічним для виконання муралів є те, що художники переносять на стіни будинків великі за розміром складні зображення. Для створення муралу використовують певні інструменти та матеріали, так, наприклад, для нанесення малюнка використовується пензель або балон з аерозольною фарбою. Аерозолі відзначаються яскравим кольором навіть після одного шару, високою швидкістю нанесення. Для масштабних заливок кольором, зазвичай, використовують валик. Він дозволяє швидко покрити більшу поверхню ґрунтовкою або емульсійною фарбою, яка вже виконує роль тла малюнка. Пензлі використовуються для дрібних деталей зображення. Для роботи над муралами використовують: аерозольну, водоемульсійну та акрилову фарби, які водостійкі, досить швидко сохнуть і мають насиченість кольорів.

Класифікацію муралів можна поділити на такі види: графічні, живописні, декоративні. Основними виражальними засобами графічних муралів є лінії, точки, плями, силуети, використання контрастів білого й чорного. Твори можуть мати як монохромну, так і поліхромну гаму. Якісним зразком графічних муралів є вінницький розпис «Сни, у яких хочеться жити» та мурал, присвячений журналістам (Київ, вулиця Гончара).

Для живописних муралів, на відміну від графічних, колір є головним зображально-виражальним засобом. Такі мурали передають світлотінь, кольорове багатство, об'ємність предмета, якісну матеріальну різноманітність, простір, глибину та кольорово-повітряне середовище.

Живописними є такі мурали, як Вінницький «Зернина Всесвіту», «Життя без науки — смерть» (Київ, вулиця Іллінська).

Декоративний мурал містить елементи декоративного розпису, національні орнаменти, йому притаманна яскрава кольорова гама з великою кількістю локальних кольорів. До такого виду належать «Казковий мурал» (Київ, вулиця Туполева), «Кохання» (Київ, вулиця Липківського). На створення цих муралів митців надихнули незвичайні картини української художниці Марії Приймаченко.

Жанри в муралах — це жанри монументального живопису: анімалістичний, побутовий, історичний, портретний, пейзажний, релігійний тощо.

Анімалістичний — це жанр образотворчого мистецтва, у якому основним предметом зображення є тварини. Вінницький мурал «Добробут» з лелеками, Львівська «Сова» є прикладами анімалістичного жанру.

Побутовий жанр — це жанр образотворчого мистецтва, у якому зображуються буденні сцени з повсякденного життя людини. До цього жанру можна віднести мурали Олександра Корбана «Хлопчик із паперовими літаками» (Київ, вулиця Антоновича) та «Маленьку модницю» (Київ, вулиця Туполева).

Пейзаж — жанр образотворчого мистецтва, у якому основним предметом зображення є природа. Прикладом такого виду є мурал на вулиці Володимирській у Києві «Пейзаж з веселкою». На ньому зображено традиційний український краєвид — жовте поле та блакитне чисте небо після дощу, яке прикрашає кольорова веселка.

Історичний жанр — це жанр образотворчого мистецтва, присвячений історичним подіям і діям, а також соціально значущим явищам в історії суспільства. Прикладом є Маріупольський мурал «Дух часу», на якому зображені воїни-захисники України, що представляють різні історичні епохи — від Київської Русі до сьогодення.

Портрет — художнє зображення людини з передачею її внутрішнього світу. До цього жанру належать Харківські мурали, присвячені Юрію Гагаріну, Клавдії Шульженко, Леоніду Бикову, Тарасу Шевченку, Київський мурал «Леся Українка» тощо.

Релігійний — це жанр образотворчого мистецтва, присвячений сакральній тематиці. Прикладом цього жанру є Київський мурал-ікона, що прикрасив стіну навпроти церкви Святого Пантелеймона, зображення Діви Марії з немовлям.

За розміром мурали класифікують: міні-мурали, міدل-мурали, максі-мурали. Міні-мурали — від 1 до 7 метрів у висоту, виконані на двоповерхових будівлях. Міدل-мурали (середнього розміру) — від 8 до 19 метрів. Максі-мурали (мурали великих розмірів) — від 20 метрів у висоту.

Соціальна функція муралів виявляється в тому, що художники акцентують увагу мешканців міст на різноманітні проблеми сучасного суспільства, актуалізують питання як світового глобального, так і

загальнодержавного, місцевого характеру.

Мурал несе у собі певне знання про життя і тим самим відіграє роль важливого засобу просвітництва й освічення людей. Метою просвітницької, пізнавально евристичної функції є поширення та збагачення знань про духовну спадщину народу, популяризація видатних світових та вітчизняних діячів історії і культури, науки і техніки. Зображуючи видатних постатей, муралісти прагнуть розповісти людям про їх роль у світовій та національній історії, значимість у формуванні культурного життя країни.

Неважливо, де і яким чином розміщені ті чи інші об'єкти стріт-арту, їх завдання — донести якесь послання до глядача, щоб йому захотілося розповісти про побачене кожному. Таким чином, мурал відіграє важливу роль у сучасному соціокультурному просторі України, художньо збагачуючи його, підіймаючи актуальні соціальні проблеми та звеличуючи видатних діячів історії нашої держави.

1. В. Поднос, І. Тищенко, М. Грищенко, І. Вербицький. Муралі — втілення символічної влади для зміни образу міста. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://mistosite.org.ua/ru/articles/muraly-vt%D1%96lennya-symvol%D1%96chnoyi-vlady-dlya-zm%D1%96ny-obrazu-m%D1%96sta> (дата звернення: 13.04.2019 р.)

2. Мурал-арт у контексті мистецтвознавчої теорії. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: https://otherreferats.allbest.ru/culture/00969237_0.html (дата звернення: 23.04.2019 р.)

3. Мурал. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://termin.in.ua/mural/> (дата звернення: 17.04.2019 р.)

Ірина Старостенко

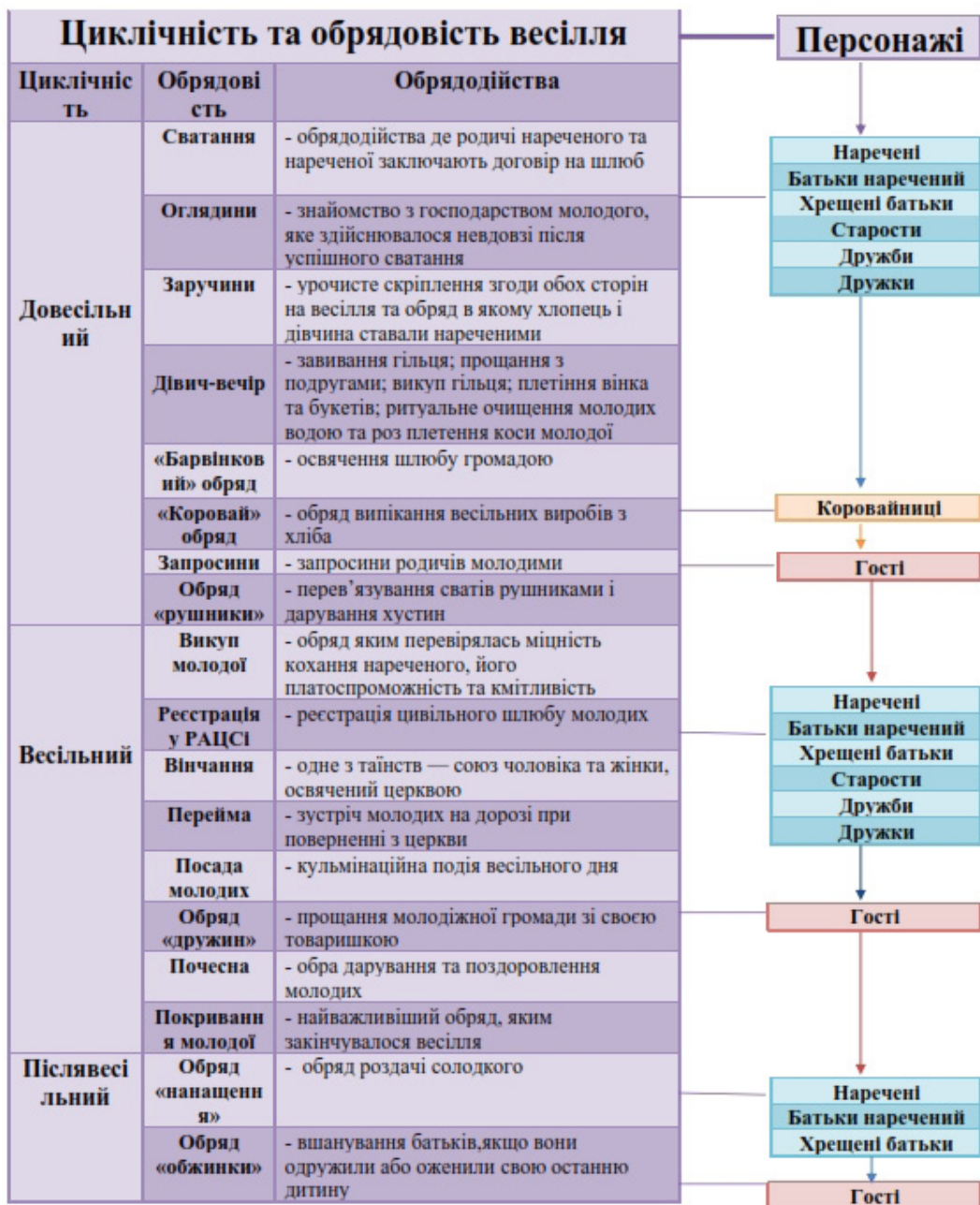
ДІЙСТВА ВЕСІЛЬНОГО ОБРЯДУ БУГО-ДНІСТРОВСЬКОГО МЕЖИРІЧЧЯ: ДУХОВНИЙ ТА ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Весілля — найдавніший і складний обряд, який із давніх-давен символізує створення сім'ї як нового осередку суспільства. Весільна дія несе в собі історично-культурне явище етносу, що впливає на світогляд людини протягом усього життя, формуючи духовну і національну приналежність. Традиції та обряди створюються завдяки регіональним і національним особливостям, що передаються з покоління в покоління.

За даними Всеукраїнського перепису населення 2001 р., Одеський регіон є найбільш поліетнічним районом в Україні [1, с. 79]. На території цієї області проживає понад 133 різних національностей. Чинник поліетнічності вплинув на формування весільного обряду Одещини. Багатогранність традицій бере початок від запозичення обрядодійств з інших регіонів, що призвело до створення національної самоідентифікації і специфічної різноплановості весільних сценаріїв Буго-Дністровського межиріччя.

Варто зазначити, що особливість весільних сценаріїв цього

Таблиця 1



Таблиця 2

Весільна атрибутика та обрядовість

Весільний текстиль та атрибутика					
Жіноча		Чоловіча		Обрядові вироби з хліба	
Сорочка	- верхній натільний одяг	Сорочка	- верхній натільний одяг	Коровай	- символ створення нової пари і долі для одружених
Сарафан	- верхній одяг	Штани	- нижній верхній одяг	Шишки	- верхівка короваю
Пояс	- тканий пов'язувався поверх всього одягу	Пояс	- тканий пояс пов'язувався поверх всього одягу	Весільний калач	- ним обмінювались роди та запрошували на весілля
Хустка	- використовувалася для покривання молодої	Свита	- приталений верхній одяг із домотканого сукна	Боронул Праник	- в подарунок батькам молодої
Рантух Намітка Нефреме	- головні убори заміжньої жінки	Бесаги	- подвійна торба, яка складається з двох бисажок.	Лежень	- весільний хліб який молодий возив до тещі, а молода до свекрухи
Бинда	- стрічка яка молода дарує світилкам після обряду покривання голови молодої хусткою	Шапки	- головний убір	Печиво	- для частування коровайниць та друзок
Вінок	- одягався на голову молодої	Квітка	- її пришивали до шапки молодого	Прялки; Дивень; Діжа; Бугай; Лялька; Гребінь	- хліб та печиво для запрошення
Коралове намисто Баламути Хрести Намисто з дутого скла	- вдягалися на шию молодої як прикраси	Чоботи	- кожані вдягалися на ноги		
Чобітки	- кожані вдягалися на ноги				
Атрибутика яка використовувалася в обрядах					
Рушники	- використовувалися для перев'язування старост; - для калача				
Нафраниці	- використовувалися для перев'язування Нанашки (хрещеної мати)				
Ясик	- подушка використовувалася в обряді «покривання молодої»				
Чоботі	- отримувала теща за викуп молодої від зятя				
Кожух	- для зустрічі зятя тещою				
Пояс	- подарунок батькові нареченого від батьків нареченої				
Гльце	- весільне деревце				
Гарбуз	- знак відмови нареченої від весілля				

регіону полягає не тільки в їх проведенні, а також у їх складових, а саме: циклічності, атрибутики та участі головних і другорядних персонажів, що докладніше можна розглянути в Таблиці 1, 2. Весільний обряд поділяється на три цикли: довесільний, весільний і післявесільний. До кожного із цих циклів належить свій особливий сценарій і обрядодійство, які містять у собі елементи традицій і новизни.

Важливою підготовкою до подружнього життя є довесільний цикл, у якому відбувається перетворення молодої пари в нареченого і наречену. У цей період сім'ї обидвох знайомляться ікладають угоду двох сторін на укладення шлюбу. Дослідниця Петрова Н.О. виокремила наступні елементи довесільного циклу: сватання, оглядини, заручини, коровайний і барвінковий обряди, запросини та дівич-вечір. У цей час відбувається не тільки знайомство сімей, а й відокремлення від молодіжної громади. У с. Буджак (Одеської області) у передвесільній обрядовості вирізняється обряд «рушники». Обряд хоча й передує сватанню, містить деякі компоненти останнього (перев'язування сватів рушниками і дарування хустини), які фіксують домовленість сторін [2, с. 12]. У разі відмови від пропозиції на шлюб, мати нареченої замість відповіді дає гарбуз.

Сватання є першим обрядодійством довесільного циклу, який складається з певних компонентів: від вдаваного небажання віддати доньку до погодження на шлюб. Після цього заключається договір — вирішується питання про організацію весілля та його проведення.

Тільки в с. Буджак зафіксовано обряд «оглядини», юридична сила якого звільняла одну зі сторін від взятих на себе передшлюбних обов'язків. Одна з головних причин дії обряду в першій половині ХХ ст. — існування приватної власності в краї, тому економічний стан сім'ї був вагомим чинником і брався до уваги при укладенні шлюбу [2, с. 12].

Одразу після обряду сватання та оглядин відбувалися заручини, які полягають у тому, що мати дівчини або сват зв'язували рушником руки молодих. З того моменту хлопець і дівчина ставали нареченими.

Дівич-вечір — своєрідне дійство, що означає прощання нареченої зі своїми подругами, яке відбувалося після завивання гільця. До цього обряду входили такі складові, як викуп гільця, плетення вінка та букетів, ритуальне очищення молодих водою та розплетення коси нареченої.

Барвінковий обряд — це елемент весільного сценарію, що символізує освячення шлюбу громадою. До нього входило збирання барвінку та материнське благословення на плетення вінка. Вінок, сплетений при цьому, в обряді використовували як прикрасу для короваю. Вважалося, що та, хто зірве вінок з короваю першою, наступною вийде заміж.

Регіональні традиції переплітаються в обряді «Запросини». Тут спостерігається як особисте запрошення родичів молодими, так і через посередників (друзьбів, батьків, старостів). Обряд зберіг такі архаїчні риси, як культ поваги померлих пращурів, прощання молодої з громадою [2, с. 13].

Отже, довесільний цикл повністю присвячений об'єднанню двох

родів, їх духовної цілісності як однієї сім'ї. У весільній обрядовості дуже важливе значення має благословення батьків на укладення шлюбу. Особлива увага приділена підготовці та переходу молодих до подружнього життя.

Весільний цикл, який є складнішим та довготривалішим за своїм сценарієм, включає в себе: викуп молодой; розпис в РАЦСі; вінчання; перейми; посада молодих; почесна; «дружин» обряд; покривання молодой.

У перший день весілля, зранку, у нареченого вдома збиралися гості, батьки перев'язували їх рушниками і хустками, після чого виряджали нареченого за нареченою. До неї майбутній чоловік обов'язково приносить із собою хліб, загорнутий у рушник, який мати нареченої обмінювала на свої аналогічні атрибути [3, с. 6]. Після чого починався викуп нареченої.

Посаду молодих, як кульмінаційну подію весільного дня, прийнято розглядати основною санкцією шлюбу. Йому передують перейми — зустріч молодих на дорозі при поверненні з церкви, ворітна — влаштована родом молодой перешкода з метою отримання викупу. Викупів було декілька, перший з яких — біля воріт. Його отримували дружки молодой за надання права потрапити у двір, де сторони обмінювалися весільними калачами. Другий викуп своєї нареченої здійснюється молодим [2, с. 13].

Для молодой весільний день закінчувався дружинним обрядом — це прощання молодіжної громади зі своєю товаришкою. Під кінець весілля дійство переходило до оселі молодого, де відбувалася почесна і покривання молодой. У молодого обрядодійства супроводжувалися магічними діями, піснями та вербальними ритуалами: зустріч молодят із хлібом-сіллю у вивернутому кожусі, очищення вогнем та водою, обсіпання зерном (рисом, пшеницею) та інші.

Наступним етапом сценарію весільного циклу є почесна — обдарування та поздоровлення молодих. Весільний цикл закінчується найважливішим обрядом — покривання молодой. Молодий сідає на стілець, йому на коліна кладуть подушку, на подушку сідає молода. Нанашка знімає фату, вінок, кажучи: «А що ми хотіли, то ми зробили: 3 хліба — півхліба, а з [Миколи] — діда, з коржа — хліб, з [Марії] — молодицю» [3, с. 158]. Цей обряд, хоч і є дуже давнім, набув сучасного трактування та зберігся до сьогодення.

Весільний цикл зберіг у собі всі духовні та сімейні цінності. Саме він збирає всю родину за святковим столом, щоб віддати шану батькам, молодят та всім присутнім.

Післявесільний цикл завершувався обрядом нанашення (роздача солодкого). Обряд нанашення — це дійство, коли нанашка приймала у себе молодих і гостей після сніданку. Упродовж декількох танців нанашення закінчувалось, і гості разом із нанашкою і весільним почтом йшли до молодого, де вона пригощала солодким — медом чи цукровим сиропом, солодким вином, настояним на травах. У другій половині дня нанашка у фаті молодой, перев'язана червоними стрічками, червоною

матерією, із солодким короваєм, разом із весільним почтом, від молодого приходила до батьків молодії [3, с. 336]. Цей обряд символізував ще більше зближення двох родин і підсилював значення усіх попередніх обрядів.

Слід виділити образ «нанашки» — хресної мами, як яскравий образ весільного сценарію. Вона є однією із центральних осіб на весіллі, що підкреслює домінуючу роль жінки у весільному обряді, виконує важливу функцію — уведення молодії до нового роду та зближення сімей. У деяких селах Одеської області на весілля, перш за все, запрошували нанашку. До прикладу: для того, щоб висловити шану до хрещеної матері, наречений приходив до нанашки з весільною свитою, а дружби качали її на руках. Також нанашка брала участь у найважливішому обряді — покривання молодії. Популярність цього персонажу зумовила багату варіативність обрядодій за її участю, появу численних інновацій. Разом із тим, збереглися архаїчні елементи дійства. Одним із таких є перев'язування нанашки до шести разів на весіллі найкращими рушниками.

Порядок обрядодій післявесільного циклу є досить обмеженим. Серед них виокремимо обряд «обжинок» — вшанування, яке влаштовували батькам після того, як вони оженили або одружили свою останню дитину. Зі слів Стеценко Н.Ф., уродженки с. Санжійка Овідіопольського району Одеської області, цей обряд проводився близько 20 років тому, після чого, на жаль, почав втрачати свою актуальність на тлі сучасності. Обрядодійство полягало в тому, що батьків одягали в костюми наречених, саджали на тачку та з почестями возили по селу. При цьому, пригощали усіх мешканців, які зустрічалися на шляху «молодытам», вином та частуванням. Обряд підкреслював значення та велику працю батьків, а також у гумористичній формі перетворював їх на «молодих».

Отже, на основі проведених досліджень сценаріїв весільного обряду Буго-Дністровського Межиріччя встановлено важливу естетичну та обрядову функцію традиційних дійств як домінуючого чинника у формуванні самоідентифікації молоді.

1. Державний комітет статистики України. Про кількість та склад населення Одеської області за підсумками всеукраїнського перепису населення 2001 року. Державна служба статистики України. - 2001. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://2001.ukrcensus.gov.ua/results/general/nationaleti/odesa>

2. Петрова Н.О. Українська традиційна весільна обрядовість Одещини (20-80-ті рр.. XX ст.): автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук: 07.00.05 — етнологія. Київ, 2004. 22 с.

3. Петрова Н.О. Обрядовий персонаж «нанашка» в українському весіллі Одещини: Кодима: історія і культура порубіжжя східної і західної цивілізацій. Одеські етнографічні читання : Збірка наукових праць: наукове видання. Колектив авторів. Одеса : «Одеський національний університет імені І. І. Мечникова», 2016. 336 с.

4. Кушнір В.Г., Петрова Н.О. Традиційна весільна обрядовість українців Одещини (20-80-ті рр.. XX ст.). Одеса: Гермес, 2008. 256 с.

5. Дмитрюк В.В. Весільна фотографія як етнографічне джерело: на прикладі сімейних фотоальбомів мешканців Одеської області: Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки, 2014. № 1119, вип. 18. С. 79-86.

Юлія Томин

ПЕТРИКІВСЬКИЙ РОЗПИС ЯК ДЖЕРЕЛО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ПРОФЕСІЙНИХ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ

Петриківський розпис (назва походить від села Петриківка, що в Царичанському районі на Дніпропетровщині), можливо, найнатуралістичніший з-поміж багатьох осередків народного декоративного малювання на теренах України. І в минулому, і сьогодні народні майстри в Петриківці змальовували квіти, фрукти, ягоди. Від покоління до покоління передавалася любов до природної форми, природних кольорів, а головне — до відтворення дрібних елементів та деталей. Тому так делікатно й ретельно вимальовані прожилки на кожній пелюстці квітки, загострені краї листочків, усілякі вусики й пагінці. Це неодмінна стилістична ознака петриківських народних розписів. Але все це — не копіювання. Кожний петриківський майстер вкладав у розпис своє фантастичне світобачення царства квітів. Власне тому в них не просто троянди, настурції чи мальви, а своєрідний синтез всього привабливого, що є в природному середовищі флори. Деталізація відбувалася не шляхом інтерпретації родових, видових чи окремих рис, а типових, загальних подробиць, які носили декоративний характер.

Видатні майстрині Петриківки — Тетяна Пата, Віра й Галина Павленко, Віра Клименко, Надія Білокінь, Поліна Глущенко, Надія Пікуш — по-різному використовували вікові традиції народного декоративного малювання.

Вони створювали величні, справді монументальні, композиції, у яких правомірні (і навіть бажані) великі декоративні плями, вільно потрактовані форми. Кожна петриківська майстриня вклала у декоративну форму своє чуття пружності, гнучкості стебел, листків, квітів або навпаки — їхньої тендітності, м'якості й тремтливості.

Найпоширенішою композиційною схемою у петриківському розписі був еліпс. Тому така композиція здає форму яйця (писанки). Цьому сприяла ще й та особливість, що в самому центрі розміщувалася найбільша квітка чи дві квітки, або два грона ягід. Таку композицію можна спостерігати у Тетяни Пати, Поліни Глущенко, Віри Клименко. В авторських декоративних панно виокремлюється центральний композиційний елемент, який надає еліпсові вигнутої назовні форми, підсилюючи враження округлості розмальованого яйця. Власне це й наштовхує на думку, що петриківський розпис сягає витоків мистецтва українського писанкарства, яке виникло ще на ранньому етапі мистецької культури східних слов'ян Придніпров'я. Цікавим явищем

є той факт, що писанка, і такий розпис символізують зародок життя, циклічність розвитку живого, квітіння, досягання урожаю. У розписах такої натуралістичної школи, як петриківська, постійно розробляються нові теми, зазвичай теми уславлення життя.

Характерне поєднання елементів у петриківських розписах — розгорнені до глядача листочки й профільне розташування квітів. Композиційна схема розписів декоративного мистецтва увиразнює букет, кущ, вазон. Півпрофільний чи профільний малюнок дає змогу підкреслити гнучкі, делікатно витягнуті та вигнуті лінії, особливо контурні. Прорисовуючи стебла, чашечки, народні майстри за допомогою різнобарвних ліній, чітко окреслюючи форми квітки, вирізняють на білому тлі навіть такі незначні деталі, як пушок на поверхні чашечки, зигзаги й зазубрини на кінчиках пелюсток, листочків тощо. Обвідні лінії роблять петриківський малюнок надмірно чітким. За традицією, декоративні розписи виконувалися густими фарбами, і кожний мазок відтінявся від сусіднього. Таким чином, обвідні лінії у петриківських розписах підкреслюють контрастність і пружність образотворчої форми.

Петриківський декоративний розпис — це своєрідний осередок народного декоративного мистецтва, який увесь час розвивається, удосконалюється. Зберігаються основні стилістичні риси — чітка й пружна форма, сувора ритміка, композиційна викінченість, соковите й барвисте письмо. На основі сталих принципів виникають тисячі варіантів петриківського розпису. На початку ХХІ сторіччя петриківський розпис, як унікальне мистецьке явище, внесено до переліку спадщини ЮНЕСКО.

Сучасні професійні художники вивчають досягнення петриківського мистецького осередку й застосовують як джерело інтерпретації у власній творчості. Це стосується сучасних творів мистецтва, виконаних професійними художниками декоративно-ужиткового мистецтва України. В основному такі процеси спостерігаються у художньому текстилі, художній кераміці, художній обробці кольорових металів, витинанці, писанкарстві, монументальному розписі.

Одним із найпопулярніших, найрозвиненіших орнаментальних мотивів українських народних розписів виступає «вазон». Цей мотив можна вважати архаїчним, оскільки тут неважко впізнати рудиментарний образ «Світового дерева», «Чудесного дерева» або «дерева життя». «Вазон» є графічним виразом одного з найстародавніших загальнолюдських уявлень про устрій світу, про вертикальну схему градацій і перетворень у ньому.

Отже, дослідження творчості майстрів петриківського розпису має глибоку традицію, несе в собі людяність, внутрішнє тепло, яскраву образну, поетичну мову. Використання спадщини майстрів петриківського розпису сучасним професійним художникам України дає можливість доторкнутися до безцінних джерел народної спадщини.

1. Глухенька Н. О. Петриківський розпис. К., 1973.

2. Глухенька Н. О. Петриківський розпис: Каталог. К., 1982.

3. Глухенька Н. О. Петриківка: Альбом. Дніпропетровськ., 2001.
4. Степовик Д. В. Скарби України. К., Веселка, 1990.
5. Український радянський енциклопедичний словник. Том II. К.: Головна редакція Української радянської енциклопедії., 1987.

Владислав Томин

САКРАЛЬНА ТЕМАТИКА У ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ ГУЦУЛЬЩИНИ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОРІЧЧЯ

Сакральна тематика у творчості митців Гуцульщини ХХ — ХХІ століття є дуже важливою діяльністю художнього різьблення багатьох майстрів, особливо після 90-х років ХХ ст., коли держава стала незалежною. Українське художнє дереворізьблення кінця ХХ — початку ХХІ ст. відзначається оригінальністю форм та декору. У кожному осередку, зокрема на Гуцульщині, художнє сакральне різьблення по дереву набуло своєрідних локальних рис, які виявилися у розумінні естетичних показників матеріалу, тектоніки, пропорцій, відчуття ритму, симетрії, багатства орнаментального мислення.

Мистецтвознавчий аналіз іконографічного репертуару та хрестографу, типології і стилістики сакральних і обрядових творів художнього різьблення свідчить про синтез орнаментальних мотивів та елементів дохристиянських, візантійських, західноєвропейських давньоруських традицій.

Орнаментальні мотиви (геометричні, рослинні, зооморфні, антропоморфні, предметні), що виконані художнім різьбленням, випалюванням, розписом та інкрустацією по дереву, утворюють складний синтез символів, знаків, образів і понять далекого минулого й сучасного.

Різьблений орнамент, своєрідне переосмислене проектування іконографічних сюжетів у творах митців Гуцульщини ХХ — ХХІ ст. свідчать про індивідуальне народне сприйняття образного змісту етноестетики.

Хвиля відновлення втрачених пам'яток сакрального різьблення по дереву сприяла відродженню та зростанню духовності нашого народу, розширенню сакральної тематики у творчості митців Гуцульщини ХХ — ХХІ сторіччя.

Процеси відродження та розвитку духовної культури в Україні розпочалися зі встановленням незалежності, а тоталітарна система, що суворо забороняла будь-які спроби будувати нові храми та облаштування їх предметами обрядових й культового призначення, назавжди відійшла в небуття. Для Гуцульщини, а зокрема для Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, художні процеси на зламі сторіч стали значним етнографічним явищем, що давало неабиякі можливості для подальшого розвитку сакральної тематики у творчості митців у ХХІ ст.

Випускники та викладачі інституту виготовляли для інтер'єрів гуцульських церков предмети церковної обстави, їх декоративні елементи,

сакральні твори для літургії, демонструючи високу майстерність у використанні народних традицій та різних художніх стилів. Наприклад, упродовж 1992 — 2000 рр. виконувалися такі дипломні роботи: дерев'яні різьблені футляри для Євангелії, домашні каплички В. Рибаконика, ікони святого Миколая Р. Муралія, «Ісус — учитель» М. Лелета (керівник С. Бзунько), придорожні хрести із розп'яттям В. Попенюка, В. Олійника, А. Гур'єва, В. Кіндратчука (керівник І. Кіщук). Слід зазначити, що придорожні хрести, так звані «фігури», розміщені на території церков Святого Василя та Івана Хрестителя у місті Косові, ікона Святого Миколая вважаються одними з найкращих робіт на сакральну тематику.

З кожним роком асортимент різьблених творів на сакральну тематику стає дедалі багатшим, різноманітним, наповнюється сакрально-філософським змістом. За останнє десятиріччя (2007 — 2018 рр.) під керівництвом провідних викладачів відділу художнього дерева кафедри прикладного та декоративного мистецтва випускники виконали аналогії та інші сакральні предмети: процесійні хрести й патериці, тетраподи, проскомедійники, на престольні хрести й архієрейські крісла.

Комплексне декоративне оздоблення сакрального інтер'єру з урахуванням невеликої кількості предметів церковної обстави, у тому числі кивотів, мало важливе значення для історії розвитку сакральної тематики у творчості митців Гуцульщини, де значну роль відіграв Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва. Так, 2004 року група дипломників під керівництвом С. Стефурака виконала іконостас та інші обрядові твори для церкви Манявського Скиту.

Великий внесок для розвитку сакральної тематики Гуцульщини ХХ — ХХІ ст. зробили такі митці, як С. Бзунько (1950 р. н.), С. Стефурак (1950 р. н.), М. Радиш (1952 р. н.), М. Стринадюк (1962 р. н.), О. Крицкалюк (1969 р. н.) та багато інших.

Отже, у розвитку сакральної тематики на Гуцульщині наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. значну роль відіграла творчість викладачів та випускників, які брали активну участь в оформленні церковних інтер'єрів, виготовляючи низку предметів обстави сакрального характеру, використовуючи при цьому традиції гуцульського народного мистецтва й засади українського мистецтва з його розмаїттям мистецьких стилів і напрямів.

1. Гошко Ю., Кіщук Т., Могитич. Народна архітектура Українських карпат ХV — ХХ ст. К.: Будівельна техніка, 1987.

2. Соломченко О. Мистецький ермітаж у Косові: збірник наукових статей / автор-упорядник О. Слободян. Косів: Писаний камінь, 2010.

3. Тимків Б. Мистецтво України та діаспори: дереворізьблення сакральне й ужиткове. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2010.

4. Попенюк В. Кивоти у творчості викладачів і випускників Косівського інституту в контексті розвитку сакрального мистецтва кінця ХХ — початку ХХІ ст. Вісник ЛНАМ. Спецвипуск ІХ. Львів: ЛНАМ, 2014. С. 45-52.

5. Станкевич М. Українське художнє дерево. Львів, 2002.

ТВОРЧИСТЬ МАЙСТРІВ ГУЦУЛЬСЬКОГО АР-ДЕКО У ГРОМАДСЬКОМУ ІНТЕР'ЄРІ 70-90 РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Художня обробка деревини є однією з найбільш поширених видів народного мистецтва Гуцульщини. Упродовж тривалого часу художня та матеріальна культура народу сприяла розвитку окремих деревообробних галузей: столярству, теслярству, боднарству, різьбярству. Карпати, вкриті лісами, споконвіку забезпечували горян деревиною, з якої виготовляли житло та предмети побуту. Значна частина виробів, окрім утилітарної функції, мала високу культурну й духовну цінність. На жаль, таке унікальне мистецьке явище, як гуцульське ар-деко в оформленні інтер'єрів громадських споруд, на сьогодні не достатньо вивчене. Творчість значної частини майстрів не досліджена й забута, а більшість виразних споруд назавжди втрачена.

Метою науково-дослідницької роботи є аналіз творчості майстрів художнього дереворізьблення Косівщини, які працювали над оформленням інтер'єрів громадських споруд у 70-90 рр. ХХ ст. Вони оформляли художнім деревом інтер'єри не тільки на Гуцульщині, але й далеко за її межами.

Одним із відомих майстрів був Володимир Олексійович Шевчук, лауреат Шевченківської премії, майстер різьби по дереву, викладач рисунка, ювелір своєї справи. Він народився 1938 року в селі Зелений Гай Заліщицького району на Тернопільщині. Володимир Олексійович змалку привчався до столярної справи, але ще тоді юнака більше цікавило дерево як матеріал, який добре піддається обробці й надає можливість виготовляти найрізноманітніші вироби, які його надихали. У 1955 році Володимир Шевчук вступив на навчання до Косівського училища прикладного та декоративного мистецтва, а 1960 року успішно закінчив навчання та отримав диплом з відзнакою. Через деякий час вступив на навчання до Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва на факультет «Інтер'єр та обладнання». У 1968 році на захист дипломника було представлено роботу «Інтер'єр музею бойової слави у м. Яремче», зокрема рельєфна стеля.

Згодом Володимир Шевчук повертається до Косова та працює головним художником на фабриці «Гуцульщина». Упродовж 20 років очолює творчу групу виробничо-художнього об'єднання «Гуцульщина». Одне з важливих місць у його творчості займає інтер'єрне оформлення музично-драматичного театру ім. І. Франка в м. Івано-Франківську.

Відомий майстер художньої обробки дерева — Присяжний Мирослав Іллів. Здобувши художню освіту, почав працювати в Косівському художньо-виробничому комбінаті, брав активну участь у республіканських, всесоюзних та міжнародних виставках декоративно-прикладного мистецтва, був прийнятий у члени Спілки художників Радянського Союзу. Упродовж життя він створив багато нових зразків

виробів, які були введені в серійне виробництво. Роботи майстра-художника прикрашають експозиції національних музеїв та приватних колекцій як в Україні, так і за її межами. Перебуваючи на заслуженому відпочинку, майстер-художник знаходиться в постійному творчому пошуку, його ніколи не залишає байдужим якась цікава деталь природного дерева. Він прагне підкреслити унікальність кожної деревини, природну форму, красу й гармонію текстури, створеної самою природою. Кожен твір майстра — унікальний і неповторний витвір мистецтва. У 70 — 80 рр. Мирослав Ілліч, працюючи головним художником Косівського художньо-виробничого комбінату, сприяв розвитку інер'єрних бригад, у яких працювали: Смолянець Іван Макарович, Стринадюк Микола, Сахро Степан Васильович, Кушнір Тарас Адамович, Лучук Євгеній Дмитрович, Киящук Кирило.

Майстер художньої обробки дерева, член Національної спілки художників України Смолянець Іван Макарович народився 24 лютого 1925 р. у с. Княжики Монастирищенського р-ну Черкаської обл., проживав у Косові Івано-Франківської обл. Після закінчення Косівського училища прикладного та декоративного мистецтва працював головним художником та майстром Косівського художньо-виробничого комбінату, був головою ревізійної комісії Косівської регіональної організації Національної спілки художників України.

Стринадюк Микола — майстер художньої обробки дерева, народився 23 березня 1962 року в Косові. У 1977 році вступив до Косівського технікуму народних художніх промислів на відділ художньої обробки дерева. Після завершення навчання працював у виробничо-художньому об'єднанні "Гуцульщина" на посаді майстра різьби по дереву.

Сахро Степан Васильович — майстер художньої обробки дерева, народився 14 жовтня 1923 року в с. Рудники Снятинського району Івано-Франківської обл., навчався у Косівському художньо-промисловому училищі, пізніше — у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва та Київській художній школі народних промислів на відділі столярства та різьби.

Кушнір Тарас Адамович — майстер різьблення, випалювання та інкрустації по дереву, народився 25 січня 1944 року в Косові.

Лучук Євгеній Дмитрович — майстер художньої обробки дерева, член Національної спілки художників України, народився 19 травня 1956 року в Косові, навчався у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва.

Здійснивши аналіз творчості майстрів художнього дереворізблення у громадському інтер'єрі 70 — 90 років ХХ століття, можна зробити наступні висновки:

- формування стилю гуцульського ар-деко у громадському інтер'єрі отримало значний розвиток під впливом декоративно-прикладного мистецтва регіону, запозичило характерні елементи художнього дереворізблення, вишивки, бондарства та інших ремесел;

- спільною ознакою діяльності майстрів є віртуозне володіння

технологіями художньої обробки дерева та гармонійне поєднання його з архітектурним простором;

- композиційна побудова громадського інтер'єру гуцульського ар-деко співзвучна із кращими зразками художнього дерева — скринями, мисниками, тарелями тощо.

Іван Верхола

ТРАДИЦІЇ ТА КУЛЬТУРА ЖИТТЯ ГУЦУЛІВ НА ПОЛОНИНІ

Збереження культурної спадщини для майбутніх поколінь справедливо вважається необхідною передумовою розвитку нації, її духовних та етнокультурних ідеалів. Народне мистецтво гуцулів, невід'ємною складовою якого є життя та побут горян на полонині, — це величезний світ матеріальної спадщини етносу, дорогоцінна скарбниця, що живить професійно-мистецьку творчість.

Сьогодні в умовах уніфікації цінностей, протиріч між технічними досягненнями людства й низьким рівнем їхніх моральних, соціально-естетичних складових, важливості набувають екологія природи та екологія культури.

У дослідженні розглянуто полонинське життя гуцулів у сезон випасу худоби на полонинах, зроблено короткий аналіз традицій та культури горян.

Головним заняттям гуцулів було тваринництво та випас улітку худоби на високогірних пасовиськах (полонинах): овець, кіз, волів, телят, коней, навіть свиней під наглядом професійних пастухів. Розвиткові тваринництва на Гуцульщині сприяла велика кількість гірських пасовищ — полонин, які використовувало місцеве населення для сезонного літнього випасу худоби. З давніх-давен вівчарство відзначалося як один із найважливіших аспектів у господарській діяльності гуцулів. Воно тривалий час було основним засобом існування селян-горян і мало неабиякий вплив на весь їх життєвий досвід, побут і культуру. Своєрідна матеріальна й духовна культура гуцулів у контексті ведення полонинського господарства, зокрема побут пастухів, гірських пасовищ, давно входили до сфери зацікавленості дослідників.

Вигін худоби на полонину (полонинський хід) було і є одним із найяскравіших громадських свят на Гуцульщині, а повернення восени худоби з гірського пасовища було значною подією у житті селян і відбувалось урочисто.

Ватаг із пастухами завчасно виходили на полонину, щоб до приходу худоби відремонтувати житло пастухів (стаю), огорожі для овець (кошари) та інші архітектурні споруди, що розташовувались на території полонини. Після проведення низки ремонтних та опоряджувальних робіт ватаг приймав від господарів овець та іншу худобу.

На кожній полонині працював відповідний колектив пастухів, який виконував основну роботу, пов'язану з випасом, доїнням та доглядом

худоби. У пастушому колективі був виокремлений старший пастух, так званий «ватаг», який очолював усіх пастухів полонини, вказував місця, де вони повинні були випасати вівці, готувати їжу для вівчарів, займатися переробкою овечого молока тощо.

Другою важливою особою на полонині після ватага був «старший вівчар».

Вночі «старший вівчар» разом з іншими пастухами стеріг овець, підтримував вогонь, що охороняв від нападу диких звірів. Також на випасі худоби пастухи використовували «пугу». Пуга — це коротка палиця, до одного кінця якої прив'язаний міцний шнур, довжиною до 10 метрів. Пугою пастухи «стріляють», тобто б'ють по землі, імітуючи вистріл із рушниці, яким відлякують непроханих лісових гостей — вовків та ведмедів.

Протягом століть у карпатських полонинах ватаг вівчарів виконував дуже важливий ритуал — запалювання і погашення полонинської ватри — вічного вогню. Весною, коли приганяли господарі свої овечі стада в полонину та залишали їх там до осені, ватаг церемоніально запалював «живий» вогонь не сірником, а стародавнім, архаїчним способом — тертям двох палиць. Добута іскра вогню символізувала воскресіння нового життя на полонині.

Раніше вівчарі берегли «живу ватру», яку зберігали протягом зимового періоду. За традицією, її доглядав ватаг полонини у спеціально побудованому на подвір'ї шпорі (пічка), де ватра постійно горіла. На полонині була навіть спеціальна професія — ватерник — той, хто відповідав за те, щоб ватра не загасла, адже в давнину сірників не було.

Ватра то розгорається, то тліє, але повсякчас мусить залишатися «живою», тому що, за віруваннями гуцулів, має магичні властивості й не просто дає тепло, але й є символічним оберегом рівномірного полонинського життя вівчарів.

Гуцули є чи не єдиною групою етнокультури нашої держави, для якої вівчарство завжди було провідною галуззю господарства. Адже вівці забезпечували гуцулів теплим одягом та харчами. З овечого молока виготовляли такі основні продукти: грудковий сир — «будз», з якого робили «бринзу», «вурду» (сир, що одержують після проварювання «наварки» — рідини, яка залишається по вибиранні будза) та густе кисле молоко — «гусянку».

Із шкіри та шерсті вівці місцеві майстри виготовляли одяг, взуття, ліжники. Робочий одяг пастухів — типовий для горян, майже не відрізняється від звичайного селянського — довга лляна сорочка поверх вузьких штанів із домотканого лляного або конопляного полотна.

У святкові та холодні дні пастухи носили вовняні штани. Поверх сорочки одягали кожушок без рукавів — «кептар». У негоду одягали поверх безрукавок чорний сардак або темно-червоний з бічними клинами — байбарак, на Буковинській Гуцульщині — вовняну накидку — гуглю. Взувалися у постоли, на голову вдягали фетровий капелюх («кресаня», «крисак»). Пастухи підперезувались широким шкіряним поясом («чересом»), у якому зберігали камінь, кресало і губку, ніж, тютюн,

люльку. Носили через плече на ремені шкіряну торбу («табівку») або чотирикутну вовняну («дзьобенку», «тайстру»), мали топірець і палицю.

Також невід'ємними атрибутами на полонинах є музичний інструментарій, який за своїм походженням, розвитком та різноманітністю модифікацій тісно пов'язаний із побутом гірських пастухів, виконанням певних функцій у народних обрядах й у житті гуцулів у цілому.

Одним із головних таких інструментів була трембіта. У давні часи гуцули, зокрема самі пастухи, використовували її як сигнальний і комунікаційний інструмент. Також трембіта була першим годинником для гуцулів. Пастухи на полонинах могли визначати час лише за падаючою тінню, яку відкидав інструмент. Ватаг кошари, ставав обличчям до сонця, піднімав трембіту й визначав час. Звук трембіти сповіщав також про початок чи кінець робочого дня, народження дитини, смерть, наближення ворогів. Так повідомляли і про вихід отари в гори, початок роботи плотогонів. Завдяки цим звукам до поселення виходили мандрівники, що заблукали, а пастухи комунікували між собою.

Отже, у дослідженні визначено, що полонинське господарство — одне з найдревніших та основних ремесел гуцулів, яке стало невід'ємною складовою матеріальної та духовної культури горян. Утримання та розведення худоби було чи не єдиним способом вижити в суворих гірських умовах для місцевих жителів. За умов відсутності значних земельних площ, придатних для ведення сільського господарства, горяни змушені були освоювати гірські схили та високогірні луки, на яких облаштовували полонини. Культурологічний аспект полонинського життя горян синтезує в собі історичну й пізнавальну складові, які необхідно утверджувати та розвивати для майбутніх поколінь.

Yustyniia Voloshchuk

EMBROIDERED "BLOUSES-RUKAVIVKAS" OF THE VILLAGE OF VERBOVETS

Hutsulshchyna is a land of picturesque mountains and rapid streams, and a unique region rich in masters of artistic embroidery and weaving, woodcarving and ceramics, etc. Some folk crafts have been preserved up to present days and have received a new interpretation due to the talent of both folk and professional artists.

Art critics and fashion designers pay special attention to Hutsul outfit that has its artistic and stylistic peculiarities. Taking into consideration a vivid interest in folk traditions reflected in modern clothes, an issue of the peculiarities of women's blouses, embroidered "blouses-rukavivkas" of the village of Verbovets that is situated in Kosiv region in particular, becomes of vital importance. Due to a rapid development of current technologies embroiderers try to waste less time on making and decorating folk clothes.

Gradual replacement of hand embroidery by machine embroidery is taking place that leads to the loss of old techniques of embroidery and cut-out.

Unfortunately, nowadays only a few masters revive the traditional complicated embroidery in the village of Verbovets and the neighboring villages. That results in a limited amount of researches of this problem. In this respect a great contribution was made by Kosiv Institute of Applied and Decorative Art, the department of artistic embroidery and fashion design in particular where a special attention was drawn to the problem of the revival of forgotten and little-known techniques of artistic embroidery.

Many scientific studies are dedicated to the issue of traditional outfit of Hutsulshchyna. Such researchers as R. Zakharchuk-Chuhai, K. Susak, O. Kulchytska, N. Stefiuk, M. Hryniuk, O. Kulynych-Stakhurska studied the blouses of Verbovets in their works.

A blouse has been the main and the most loved dress of a Ukrainian woman. That was the reason for each master to introduce the author's view of colors, cut-out, usage and the treatment of symbols. Each village has its own artistic features, its favourite colors. Verbovets "blouse-rukavivka" is among the treasures of Hutsul clothes. One cannot find in any other Hutsul villages such colors and especially the technique "kucheriavyi shov", which are used when making Verbovets blouses [2, p. 70–74]. Compositional motives are placed in a certain interchange of slant and vertical lines. Ornaments are made scrupulously tasteful with one or two colors. "Rukavivkas" (or "rukaviankas") consist of motives that remind us the symbols of water – they are like the streams that flow along the turbulent mountain ranges. Our ancestors believed that water was both favored and destructive. Primitive people worshiped this force of nature and sacrificed. Many rituals were connected with water. From birth to death water always accompanied people. The depiction of water had a protective function. These blouses were made from homespun linen. Set sleeves, around the neck, seams and cuffs were decorated. Considering the colors they belong to the group of blouses of monochrome palette. The ornaments of these blouses were made with black threads of winding volichka (woollen thread of high quality). Monochrome black rukavivkas had a deep philosophical content.

Women-masters assert that the blouses, embroidered with black color were worn on holidays and on joyful occurrences. Black color absorbs the sun rays, accumulates energy, warms and protects from negative impacts. The blouses were embroidered with red, orange, dark red colors with interspersions of blue and green. Verbovets "blouses-rukavivkas" belong to the type of the cutout with seamless sleeves. Women's blouses were

embroidered with kucheraviy shov, and the stich “behind the needle” that was used around the circle and formed a voluminous flower, and with such flowers all the skewed strips along the whole sleeve were embroidered.

The stich “behind the needle” is used according to the drawing of the ornament with the help of the techniques “chain” or “steblovyy shov” that is embroidered around the circle and not straightly. In ornaments such a stich is combined with lyshtva prosta (the embroidery is visually the same on the both sides), kachalkova (a kind of embroidery technique that uses an equal number of threads), sosnivka (a kind of embroidery technique that produces the flat chain of crosses that remind of the pine needles), retiaz (a kind of embroidery technique that produces a bit volumetric chain of repeated crosses) and other stitches.

A typical feature of embroidery of the 19th – 20th centuries is polychrome that is full of amazing power and decorativeness. All the colors of spectral palette were reflected in it. The red color with all its hues from the darkest to the intensive red-blue dominated. Also, green, blue and black colors were introduced. All the stitches, elements and motives of the threads were used in order to gain the effective colorful emphasis on the composition of embroideries. In the early 20th century monochrome “rukavivkas” – black, red, dark red were popular. Later they began to embroider sleeves using some colors.

Hence, embroidered “blouses-rukavivkas” are a unique and valuable artistic source which helps us to realize and understand life and spiritual values of our folk.

1. Zakharchuk-Chuhai, R. V. (1988). *Ukrainian folk embroidery. Western regions of Ukraine*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

2. Susak, K. R. (2003). *Artistic embroidery of the village of Verbovets of Kosiv region*. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy [in Ukrainian].

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Коректори:

Жанна Т у р я н с ь к а

Світлана Н і с е в и ч

Людмила К о з а р

Верстка:

Юрій П о р о х

*Редакція залишає за собою право
редагувати та скорочувати матеріали.*

Відповідальність за достовірність інформації несе автор.

Думка редакції може не збігатися з думкою автора.

*При використанні наших публікацій посилання на "Вісник"
обов'язкове.*

Підписано до друку 22 жовтня 2019р.

Формат 14,8x21/59. Гарнітура UkrainianFuturis.

Папір Папір ксероксний А4, 80г/м². Друк лазерний.

Наклад 5 прим.

вул. Міцкевича, 2, м. Косів, 78601

тел. (03478) 2-12-60; факс: (03478) 2-12-60

www.kipdm.com

kdipdm@gmail.com

conference.kdipdm@gmail.com