

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника

Навчально-науковий інститут мистецтв

Кафедра образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва та реставрації

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти

на тему: «**Карпати в творчості сучасних художників Прикарпаття**»

Виконав: студент II курсу

спеціальності 023

Образотворче мистецтво, декоративне

мистецтво та реставрація

Денна форма навчання

Павлюк А. І.

Керівник: канд. мистецтвознавства,

доцент Попенюк Ю.А.

Рецензент: канд. мистецтвознавства,

доцент Макогін Г.В.

Івано-Франківськ 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ ТА ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ.....	6
РОЗДІЛ 2. КАРПАТИ В КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОМУ ТА МИСТЕЦЬКОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНИ.....	19
2.1. Історико-культурні передумови розвитку теми Карпат в українському мистецтві.....	19
2.2 Карпатський пленер, як феномен української культури.....	33
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ КАРПАТ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ МИТЦІВ ПРИКАРПАТТЯ	42
3.1. Прикарпатський осередок образотворчого мистецтва кінця XX – початку XXI століття.....	42
3.2 Карпати як культурно-духовний феномен у творчості Яреми Стеценка.....	61
3.3. Стилiстичні, композиційні та колористичні тенденції сучасного карпатського пейзажу.....	64
ВИСНОВКИ.....	74
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	76
ДОДАТКИ.....	83

ВСТУП

Актуальність дослідження. Карпати — один із найпотужніших символів української ідентичності, уособлення природної краси, духовної глибини й культурної самобутності. Протягом століть цей регіон був джерелом натхнення для художників, письменників, композиторів, що прагнули через образ гір передати неповторний дух українського народу.

Особливого значення тема Карпат набуває в сучасному українському образотворчому мистецтві. У добу гібридних викликів, війни та глобалізації митці дедалі частіше звертаються до рідного ландшафту як до простору духовного відродження, пошуку внутрішньої рівноваги й національних сенсів. Сучасні прикарпатські художники не лише продовжують традицію плерного живопису, започатковану ще Новаківським, а й наповнюють її новими філософськими змістами. У їхній творчості Карпати постають не просто як мальовничий мотив, а як духовний простір — місце зустрічі людини, природи й Бога.

Актуальність теми зумовлена потребою осмислення сучасних тенденцій розвитку прикарпатського живопису, визначення ролі Карпатського мотиву як художнього і духовного феномену, а також важливістю збереження й дослідження живих традицій мистецького середовища Прикарпаття.

Мета дослідження - проаналізувати особливості втілення образу Карпат у творчості сучасних художників Прикарпаття, висвітлити основні тенденції розвитку карпатської тематики у сучасному українському мистецтві та окреслити характерні риси індивідуального художнього стилю митців регіону.

Завдання дослідження:

- простежити історико-культурні процеси розвитку українського образотворчого мистецтва ХХ – початку ХХІ століття, у яких формувалася тематика Карпат;
- розкрити особливості становлення та діяльності прикарпатського мистецького осередку;
- дослідити творчість сучасних українських художників Прикарпаття;

- охарактеризувати провідні стилістичні, композиційні та колористичні риси їхніх творів, визначити індивідуальні підходи до трактування карпатського пейзажу;
- виявити спільні художні тенденції у відображенні теми Карпат у сучасному українському мистецтві;

Об'єктом дослідження є творчість сучасних художників Прикарпаття, у доробку яких тема Карпат посідає важливе місце.

Предметом дослідження є художньо-образні, композиційно-пластичні та колористичні особливості втілення теми Карпат у сучасному образотворчому мистецтві Прикарпаття.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють кінець XX –XXI століття.

Географічні межі дослідження охоплюють сучасну територію Прикарпаття.

Методи дослідження. Відповідно до поставлених завдань у роботі використовувалися такі методи дослідження: метод опису використано при зборі, первинному опрацюванні та систематизації фактичного матеріалу, що дозволило сформулювати базу джерел щодо творчості сучасних прикарпатських митців. Історичний метод застосовано для з'ясування основних етапів становлення та розвитку теми Карпат в українському образотворчому мистецтві XX — початку XXI століття. Метод аналізу дав можливість глибше вивчити творчість окремих художників та виявити провідні напрямки й специфічні художні риси їхніх робіт. За допомогою методу порівняння здійснено зіставлення стильових та композиційних підходів різних митців регіону, що дозволило визначити спільні й відмінні риси у трактуванні карпатського пейзажу. Метод узагальнення забезпечив формування цілісної картини сучасного мистецького життя Прикарпаття та ролі карпатської теми в ньому, а системний підхід дав змогу поєднати історичні, теоретичні та практичні аспекти дослідження в єдину логічну структуру. Метод інтерв'ювання (усної історії), який дозволив отримати безпосередні, автентичні свідчення про творчі

принципи, особистий досвід та індивідуальне бачення Карпат сучасними художниками

Наукова новизна результатів:

- зроблена спроба комплексного аналізу творчості сучасних прикарпатських митців, які звертаються до теми Карпат;
- виявленні індивідуальних особливостей художнього бачення природи гір;
- проаналізовано нові твори, чим розширено ряд творчої спадщини

Прикарпаття;

Практичне значення наукового дослідження полягає в тому, що зібраний і систематизований матеріал може бути використаний у навчальному процесі закладів мистецької освіти, на уроках образотворчого мистецтва, лекціях з історії українського мистецтва та під час проведення творчих занять, присвячених темі Карпат. Результати дослідження сприятимуть ширшому розумінню ролі Карпат у культурному та духовному житті України, формуванню інтересу до національної художньої спадщини й популяризації творчості сучасних прикарпатських митців серед молоді. Отримані напрацювання можуть бути використані також у підготовці виставок, кураторських проєктів і культурно-просвітницьких заходів, спрямованих на популяризацію українського мистецтва.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури та додатків. Основний зміст роботи викладено на 75 сторінках.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

Карпати — один із найвиразніших природних і культурних символів України. Це простір, у якому поєднуються багатовікові традиції, самобутній уклад життя, багата матеріальна й нематеріальна спадщина, а також неповторний ландшафт, що протягом століть надихав митців різних поколінь. Гірський масив, що охоплює Гуцульщину, Косівщину, Бойківщину та інші локальні регіони, став не лише географічним явищем, але й культурним феноменом, який суттєво вплинув на формування української ідентичності.

Карпати завжди були територією живої традиції, де природа, культура та мистецтво взаємодіють як єдиний організм. Гірський пейзаж, сповнений мінливого світла й чистого повітря, задає особливу ритміку художньому зображенню. Тут з ранку до вечора змінюється настрій, фарби, тіні, фактура неба і землі, що робить Карпати одним із найскладніших і водночас найпривабливіших мотивів для живописця. Саме тому багато українських митців — від класиків галицької та закарпатської школи до сучасних прикарпатських художників — зверталися до теми гір, намагаючись передати їхню велич, тишу, емоційний стан і духовний зміст.

Дослідження С. Плахти «Імпресіонізм у мистецтві Галичини кінця XIX – першої половини XX століття» розглядає становлення галицького мистецького середовища та ті художні процеси, які заклали основи подальшого розвитку пейзажної традиції в регіоні. Авторка проводить аналіз формування імпресіоністичного бачення у митців Галичини, що виникло під впливом європейських художніх тенденцій та активної мистецької атмосфери Львова на зламі століть. Основу статті складає порівняння робіт і творчих методів таких митців, як Іван Труш, Олекса Новаківський, Олена Кульчицька, Осип Курилас та представники львівського художнього товариства. Особлива увага приділяється тому, як галицькі художники сприймали природу: важливим стає не топографічна точність пейзажу, а передання миттєвого стану, вібрації світла, тонкої зміни кольору. Плахта підкреслює, що у цей період митці активно працюють на пленері, і саме світлові ефекти, характерні для гірських районів

Галичини та Карпат, сприяють посиленню інтересу до імпресіоністичних методів. Стаття також розглядає зміну художнього мислення: від академічного реалізму — до індивідуальної манери письма, у якій природа стає не фоном, а центральним носієм емоційного переживання. Імпресіонізм відкриває митцям можливість трактувати ландшафт не як об'єкт, а як живий, мінливий простір. Окремий акцент робиться на тому, що саме галицька імпресіоністична традиція підготувала ґрунт для подальшого розвитку карпатського пейзажу в українському мистецтві. Через роботу з кольором, туманами, атмосферою й чистим світлом художники виробляли спосіб бачення, який згодом став характерним і для закарпатської школи, і для прикарпатських авторів. Таким чином, стаття С. Плахти дозволяє зрозуміти перший важливий етап мистецького освоєння Карпатського регіону, коли художники Галичини — ще до появи закарпатської школи — починали формувати нову естетику пейзажу.[39]

У статті Тетяни Павлової «Дослідження постімпресіонізму в українському живописі XX століття» значну увагу приділено тому, як в українському мистецтві відбулася еволюція від імпресіонізму до постімпресіоністичних пошуків. Авторка показує, що на рубежі XIX–XX століть українські художники переймали європейський досвід, але не копіювали його, а переосмислювали, поєднуючи об'єктивні враження від натури з глибоко суб'єктивним сприйняттям кольору. Павлова підкреслює, що експеримент із кольором, світлом і спектральним живописом дозволив митцям сформувати нову художню мову, в якій важливу роль відіграло особистісне переживання пейзажу. Особливою є увага дослідниці до деталей — тональних переходів, ритмів композиції, колористичних нюансів, — що дозволяє побачити становлення індивідуального стилю таких художників, як Олекса Новаківський та Андрій Коцка. Саме через ці приклади авторка демонструє, як у Галичині та на Закарпатті поступово формувалися передумови для розвитку пейзажної традиції, яка в подальшому стане визначальною для мистецького освоєння Карпатського регіону.[38]

У статті Любові Волошин «Село Космач у житті і творчості мистецької школи Олекси Новаківського» розглянуто роль Космача як одного з ключових

центрів формування галицької мистецької традиції на початку XX століття. Дослідниця показує, що Космач був не лише місцем етнографічного інтересу чи джерелом народних мотивів, але й став важливим пленерним осередком, де вихованці школи Новаківського формували власне художнє бачення природи й людини. Авторка підкреслює, що учні Новаківського вирушали в Космач з виразним наміром працювати на натурі та шукати «справжній» український мотив. У статті простежено, як саме гірське село з його традиційною гуцульською архітектурою, полонинами, стрімким світлом та виразною колористикою впливало на художню манеру молодих митців. Космач надавав їм можливість працювати в умовах природного світла, спостерігати зміну барв протягом дня та вловлювати психологічний стан пейзажу — ті елементи, що стали фундаментальними для розвитку галицького живопису першої половини XX століття. Особлива увага приділяється тому, що школа Новаківського розглядала Карпати як простір національної духовності, і саме тому пленери у Космачі були водночас мистецькою та світоглядною практикою.[7]

Стаття також розглядає творчі результати цих пленерів — появу жанрових і побутових сцен, портретів гуцулів, композицій, у яких поєднується етнографічний інтерес та модерна пластична мова. У дослідженні наголошено, що саме в Космачі заклалася традиція працювати з Карпатами як із духовним і художнім феноменом, а не лише географічним ландшафтом. Космач постає у дослідженні не як локальний осередок, а як символ етнокультурного поля, що визначило подальший розвиток теми Карпат у національному мистецтві.

У статті Анастасії Бені «Олекса Новаківський — український митець-візіонер» авторка розглядає постать художника як одного з найяскравіших представників українського малярства початку XX століття, чия творчість стала унікальним явищем у національній культурі. Незважаючи на посмертне замовчування його спадщини в радянський період, дослідження підкреслює, що Новаківський сформував власну неповторну художню мову, у якій поєднав принципи імпресіонізму, модерну, експресіонізму та українських народних традицій. Особлива увага приділена його колористичному мисленню: митець

трактував колір як самостійну емоційну силу, що формує музику живописного твору. У статті наголошується, що Новаківський працював зі світлом і тоном так, щоб передати внутрішні стани, «візії» художника, які виникали у процесі творчості. Саме ця здатність до символічного й духовного узагальнення природи дозволила йому вплинути на ціле покоління учнів, для яких Карпати стали важливим джерелом плерерних студій та формування професійного бачення світу.[1]

Говорячи про мистецьке освоєння Карпат, неможливо зосереджуватися виключно на Прикарпатті, адже повноцінне розуміння цієї теми передбачає охоплення всього карпатського регіону, зокрема Закарпаття. Саме тут у першій половині ХХ століття сформувалася одна з найпотужніших художніх шкіл України — Закарпатська школа живопису. Її засновники Йосип Бокшай та Адальберт Ерделі заклали основи нового, самобутнього бачення гірського пейзажу, яке поєднувало європейські модерні тенденції з локальною чуттєвістю до природи Карпат.

У статті Людмили Біксей «Історія Закарпатської школи живопису» подано ґрунтовний аналіз становлення та розвитку одного з найвпливовіших художніх осередків України ХХ століття. Дослідниця простежує формування школи від її заснування Йосипом Бокшаєм та Адальбертом Ерделі у 1920–1930-х роках, наголошуючи, що саме ці митці заклали основи професійної художньої освіти в Ужгороді та створили середовище, у якому Карпати стали не лише мотивом, а й цілісним творчим простором. Біксей акцентує на тому, що засновники школи відрізнялися здатністю поєднати європейські модерні тенденції з локальною специфікою гірського ландшафту. Ерделі вніс у закарпатський живопис декоративність, узагальнення форми та експресивність кольору, тоді як Бокшай підкреслював духовну глибину природи, відтворюючи Карпати через емоційну насиченість світлотіньових переходів. Саме синтез цих двох підходів визначив подальший розвиток школи. Особлива увага у статті приділяється другому поколінню митців, серед яких Федір Манайло, Андрій Коцка, Антон Кашшай, Золтан Шолтес. Вони продовжили естетичні пошуки засновників, проте значно

поглибили експресивну і колористичну складову художньої мови. Стаття підкреслює, що саме ці живописці сформували характерні риси закарпатського пейзажу: щільну кольорову насиченість, активну фактуру мазка, ритмічну організацію простору та емоційне трактування гірського середовища. Біксей також аналізує культурну роль школи: вона стала не лише творчою течією, але й важливим осередком професійної підготовки художників, які працювали з натурою у складних умовах гірського ландшафту. Авторка наголошує, що пленер був основою педагогічної системи школи, а барвистість закарпатського живопису виникла саме завдяки роботі з природним світлом у Карпатах.[2]

У статті Дарії Ониськів «Григорій Смольський» розглянуто постать митця, чия творчість стала вагомим внеском у формування регіональної художньої традиції Галичини та водночас органічно пов'язана з культурним і природним середовищем Карпат. Дослідниця підкреслює, що Смольський був художником, який значною мірою сформував власний стиль на перетині живопису, графіки та етнографічного дослідження, що дозволило йому глибоко осягнути духовний і візуальний образ гуцульського краю. У статті окреслено, що Григорій Смольський розглядав Карпати не лише як ландшафт, а як складний культурно-символічний простір, у якому поєднуються природні ритми, традиційна гуцульська архітектура, предмети побуту та елементи народного мистецтва. Дослідниця наголошує на тому, що художник не обмежувався поверховим етнографічним інтересом — він глибоко занурювався в локальну культуру, відкриваючи її внутрішню драматургію, пластичність і декоративність.[34]

Окремий акцент у статті зроблено на стилістичних особливостях творчості Смольського. Авторка аналізує його тяжіння до синтезу реалістичного спостереження з декоративно-узагальненою манерою виконання, що поєднує постімпресіоністичні та модерні елементи. Важливо підкреслено, що Смольський майстерно працював із кольором: обираючи насичені, теплі чи контрастні гами, художник створював емоційно виразні образи, які передають атмосферу Гуцульщини й внутрішній стан персонажів. У дослідженні також показано вплив Космача як осередку творчості на формування художнього

мислення Смольського. Саме в цьому середовищі він знайшов імпульс до поєднання національних традицій і модерністських формотворчих принципів, що пізніше визначило його індивідуальний почерк. Стаття демонструє, що творчість Смольського є важливим ланцюгом міжмодерними пошуками художників Галичини та розвитком сучасної прикарпатської мистецької школи.

У статті Олександра Шейка «Михайло Мороз – учень мистецької школи Олекси Новаківського» розглянуто творчу постать художника, який у 1930–1940-х роках продовжив традиції галицької образотворчої школи та став одним із значних представників покоління, що формувало мистецьке середовище Західної України у першій половині ХХ століття. Автор підкреслює, що Михайло Мороз був одним із найяскравіших учнів Новаківського, успадкувавши не лише живописну культуру свого вчителя, а й його зацікавлення гірським ландшафтом, духовними образами природи та символічними мотивами. У статті підкреслено, що творчість Мороза стала важливою ланкою між модерними пошуками школи Новаківського та подальшим розвитком карпатської теми в українському мистецтві. Особливе значення має аналіз пейзажної спадщини Мороза: його інтерпретації гір, хмарних масивів та світлових ритмів формували новий тип художнього бачення Карпат, де природа виступає не лише мотивом, але й джерелом духовного переживання. Автор також наголошує на біографічних і творчих зв'язках Мороза з Гуцульщиною, які проявляються у його композиціях, натюрмортах із народним декором, а також у пейзажах, що фіксують етнографічну та природну специфіку карпатського регіону.[58]

У статті Ірини Чмелик «Гуцульщина у творчості прикарпатських митців другої половини ХХ століття» досліджено, як гуцульська культура та природний ландшафт Карпат формували художні пошуки митців Прикарпаття у період другої половини ХХ століття. Авторка наголошує, що саме Гуцульщина стала для художників не лише географічним середовищем, а й своєрідним духовним простором, який визначав зміст, символіку та емоційність творів. У праці розглянуто творчість низки прикарпатських митців, які активно працювали з гуцульською тематикою, використовуючи як етнографічні мотиви, так і гірські

пейзажі в їхній сезонній мінливості. Чмелик підкреслює, що художники цього періоду поєднували реалістичну спостережливість із декоративністю та експресивністю кольору, що дозволяло їм передавати специфіку гірського світла, фактури, ритмів полонин та архітектуру гуцульських сіл.[54]

Особлива увага приділяється тому, як митці зверталися до традиційної гуцульської культури — обрядів, народного костюма, орнаментів, побутових сцен. Авторка вказує, що живописці другої половини ХХ століття сприймали ці елементи не як фольклорну екзотику, а як частину власної ідентичності, що значною мірою формувала їхній художній світогляд. Саме тому у багатьох картинах цього періоду поєднується етнографічна точність і модерністське узагальнення, що створює унікальну стилістику прикарпатського живопису. У статті також підкреслено роль пленерних практик, які набувають особливого значення в роботі прикарпатських художників. Чмелик показує, що систематичні виїзди в Космач, Криворівню, Бистрець, Ворохту чи Устеріки сприяли розвитку глибинного відчуття природи Карпат та виробленню індивідуальної художньої мови кожного митця. Пленер ставав не просто методом роботи з натурою, а способом взаємодії з гірським середовищем.

У статті Ірини Чмелик «Вивчення та збереження етнокультурної спадщини Карпатського регіону шляхом пленерних студій» розглянуто значення пленерної практики як одного з ключових методів художнього освоєння Карпат та як інструменту збереження локальної культури. Авторка підкреслює, що пленер у Карпатах був не лише навчальним чи творчим процесом, а й способом прямого занурення митців у живе етнокультурне середовище регіону. Саме завдяки роботі з натурою в традиційних гуцульських селах — Космачі, Яворові, Бистреці, Ворохті — художники мали можливість безпосередньо спостерігати за побутом, архітектурою, народним костюмом і ритмами повсякденного життя горян. Особлива увага приділена ролі пленеру у професійній підготовці художників. Авторка зазначає, що саме в умовах природного ландшафту студенти й митці вчаться працювати з мінливим світлом, складною фактурою гір, атмосферними явищами та кольоровою насиченістю природи Карпат. Такі

умови формують особливий тип художнього мислення, що став характерним для прикарпатської школи живопису другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Стаття також звертає увагу на соціокультурний вимір пленеру. Чмелик підкреслює, що мистецькі виїзди сприяють взаємодії між різними поколіннями художників, формують професійні спільноти та продовжують традицію, започатковану ще учнями школи Новаківського. Пленер у Карпатах стає не лише творчою практикою, але й формою збереження тяглості мистецьких традицій регіону.[53]

У статті Уляни Мельник та Володимира Шпільчака «Ворохта як етнокультурний центр, як важливе місце проходження практик студентами Інституту мистецтв» детально розглянуто роль Ворохти як однієї з ключових локацій карпатського регіону, де зосереджено унікальне поєднання природних, історичних та культурних чинників, важливих для формування художньої освіти та творчих практик. Автори наголошують, що вже у першій половині ХХ століття карпатське селище привертало увагу багатьох українських художників, серед яких були представники галицької та прикарпатської шкіл. Саме Ворохта стала місцем інтенсивних творчих студій, куди митці приїжджали щороку, прагнучи працювати з автентичним карпатським ландшафтом.[29]

Особливо важливою у цьому контексті є постать Михайла Фіголя, одного з найбільш значущих прикарпатських художників другої половини ХХ століття. Фіголь регулярно відвідував Ворохту на пленерах, і цей осередок став для нього одним з головних джерел натхнення. Значний корпус його творів — понад сотню живописних та графічних робіт — присвячено саме ворохтянським краєвидам. Ці роботи неодноразово експонувалися на обласних виставках та нині зберігаються у музеях і приватних колекціях. Автори підкреслюють, що інтерес Михайла Фіголя до Ворохти був не випадковим: ще на початку ХХ століття це гірське містечко стало популярним курортом і культурним центром, який приваблював митців різних поколінь. Тут працювали художники, пов'язані зі школою Олекси Новаківського, а пізніше — представники прикарпатської образотворчої традиції, серед яких — Григорій Смольський, Ярослав

Лукавецький, Василь Касіян та інші. Ворохта виступала не лише мальовничою локацією, але й простором формування художнього мислення, у якому поєднувалися природні враження, етнокультурний досвід та нові мистецькі інтерпретації.

У статті Юрія Юсипчука «Михайло Фіголь — засновник мистецької школи Прикарпаття» проаналізовано творчість і педагогічну діяльність художника, який став однією з ключових фігур у формуванні професійного мистецького середовища регіону другої половини ХХ століття. Автор підкреслює, що Фіголь був не лише яскравим живописцем, але й організатором, наставником і культурним діячем, завдяки якому Прикарпаття отримало власний художній осередок, заснований на тягlostі традицій та постійному зверненні до природи Карпат. У творчому доробку митця пейзаж посідає особливо важливе місце, а карпатські мотиви — один із ключових компонентів його художнього мислення. Фіголь бачив у Карпатах не лише краєвид, а й духовний та емоційний простір, який необхідно передавати не фотографічно, а через глибину настрою, колористичний лад та індивідуальний ритм мазка. завдяки діяльності Михайла Фіголя у регіоні виникла тягла художня традиція, яка поєднує класичні підходи з модерними елементами та сформувала унікальний стиль прикарпатського живопису. Важливо й те, що творчість митця стала містком між попередніми поколіннями і сучасними художниками Прикарпаття.[59]

У статті Ігоря Лазоришина «Малярство як суть життя. Володимир Сандюк», знайдену на інтернет-ресурсі газети “Галичина” досліджено творчість одного з найвиразніших сучасних прикарпатських пейзажистів, який продовжив і переосмислив традицію пленерного живопису регіону, успадковану від Михайла Фіголя та його послідовників. Автор наголошує, що Володимир Сандюк належить до покоління художників, котрі сформували власну художню мову, ґрунтуючись на уважному спостереженні природи Карпат, глибокому переживанні ландшафту та індивідуальному колористичному відчутті. Митець володіє тонким чуттям колориту та здатністю передавати мінливість гірського повітря — від насичених теплих вечірніх тонів до холодної прозорості ранкового

серпанку. Його роботи вирізняються гармонійним поєднанням реалістичних спостережень та емоційної узагальненості, що створює медитативний, майже духовний образ Карпатського простору. Автор статті аналізує тематику творчості художника, звертаючи увагу на такі знакові мотиви, як ворохтянські панорами, Чорногора, гірські хребти, дерев'яні церкви, старі мости та річкові долини. Лазоришин наголошує, що Сандюк не просто фіксує реальність, а інтерпретує її через свій внутрішній стан. У статті зазначено, що художник часто працює на одному мотиві протягом тижнів, намагаючись уловити різні стани атмосфери. Важливе місце у тексті займає аналіз пластичної мови митця: широкі, впевнені мазки, м'які переходи кольору, динамічна композиція та насиченість фарби створюють ефект живої присутності природи. Ця манера формує характерний стиль Сандюка, у якому Карпати постають не як документальний ландшафт, а як емоційний простір, наповнений внутрішнім рухом і світлом. У статті також звернуто увагу на виставкову діяльність художника: його пейзажі неодноразово експонувалися на регіональних та всеукраїнських виставках, що підтверджує значущість його творчості для сучасного прикарпатського мистецтва. Сандюк — один із тих митців, які органічно продовжують традицію прикарпатської школи живопису, водночас привносячи до неї сучасність, індивідуальність та нові інтерпретації гірського пейзажу.[24]

Аналізуючи наявні наукові та мистецтвознавчі джерела, що стосуються зображення Карпат у мистецтві Прикарпаття, можна констатувати, що питання регіонального образотворчого процесу загалом досліджене достатньо ґрунтовно. У науковій літературі висвітлено розвиток прикарпатського малярства, окремі творчі школи, мистецькі об'єднання та персоналії минулих десятиліть. Проте істотну прогалину становить саме вивчення творчості сучасних митців Прикарпаття та їхніх інтерпретацій карпатського ландшафту. Цей пласт художніх практик залишається недостатньо систематизованим, а новітні стилістичні тенденції, індивідуальні підходи й сучасні образотворчі моделі Карпат потребують спеціального аналізу й узагальнення.

Відповідно до поставлених завдань у дослідженні застосовано комплекс взаємодоповнювальних методів, що забезпечили всебічне та науково обґрунтоване вивчення теми. Насамперед було використано описовий метод, який дозволив зібрати, систематизувати та впорядкувати фактичний матеріал, отриманий з наукових публікацій, інтернет-ресурсів, мистецьких каталогів, статей про окремих художників та інтерв'ю з сучасними митцями Прикарпаття. Завдяки цьому методу вдалося сформувати первинну інформаційну базу та окреслити коло джерел, необхідних для подальшого аналізу.

Значну роль відіграв історичний метод, що дав змогу простежити процес становлення теми Карпат в українському образотворчому мистецтві у XX – початку XXI століття. Він дозволив визначити ключові етапи розвитку карпатської тематики: від модерністичних пошуків митців галицької та закарпатської шкіл початку XX століття до формування прикарпатської мистецької школи другої половини XX століття та сучасних художніх практик. Застосування цього методу забезпечило історичну послідовність викладу та виявило тяглість художніх традицій регіону.

Для глибшого розкриття особливостей творчості окремих митців використано метод мистецтвознавчого аналізу, що дав змогу дослідити композиційні й колористичні рішення, специфіку авторської манери, трактування природного мотиву та естетичні принципи інтерпретації карпатського пейзажу. Особливо цінним цей метод став під час опрацювання інтерв'ю із сучасними художниками Прикарпаття, де аналіз творчих позицій та професійних суджень дозволив виявити актуальні тенденції у розвитку карпатської теми.

Важливим інструментом дослідження став метод порівняння, який дозволив зіставити творчі підходи художників різних поколінь — від учнів школи Олекси Новаківського і представників закарпатської школи до митців другої половини XX століття та сучасних авторів. Це дало змогу визначити спільні риси у трактуванні карпатського ландшафту, виявити відмінності у стилістиці,

колористиці та ідейному наповненні творів, а також простежити трансформацію художнього образу Карпат у міжчасовому вимірі.

Для створення узагальненої картини розвитку карпатської теми в мистецтві використано метод узагальнення, що дав можливість синтезувати отримані дані та сформулювати висновки щодо стану й перспектив розвитку прикарпатської художньої традиції. На основі цього методу було окреслено ключові напрями становлення регіональної школи та визначено її місце в національному мистецькому контексті.

Застосування методу системного підходу дозволило поєднати результати аналізу різних аспектів — історичних, теоретичних, мистецтвознавчих та практичних — у єдину логічну структуру. Цей метод забезпечив цілісне бачення досліджуваної проблематики, виявив взаємозв'язки між поколіннями художників, пленерними практиками, етнокультурним середовищем Карпат та сучасними мистецькими процесами, що дало змогу розглядати карпатську тематику як комплексне культурно-естетичне явище.

Було здійснено огляд основних джерел, що стосуються розвитку теми Карпат в українському мистецтві. Аналіз літератури й інтернет-публікацій показав, що Карпати посідають важливе місце у творчості багатьох художників ХХ – початку ХХІ століття. Особливу увагу дослідники приділяють митцям Західної України, які працювали з карпатським пейзажем, гуцульською тематикою та етнографічними мотивами.

Розглянуті джерела засвідчують значну роль творчості Олекси Новаківського та його учнів, діяльність художників міжвоєнного періоду, вплив закарпатської мистецької традиції, а також формування прикарпатської школи живопису другої половини ХХ століття, у центрі якої стоїть постать Михайла Фіголя. Окремі статті висвітлюють роль Космача і Ворохти як мистецьких осередків, де сформувалася активна пленерна практика, що вплинула на розвиток місцевої творчої традиції.

Джерельна база, сформована на основі аналізу наукових публікацій, статей про окремих митців та інтернет-ресурсів, дозволила простежити еволюцію

художнього бачення Карпат, визначити ключові постаті та окреслити культурний контекст, у якому працювали художники різних поколінь. Такий огляд дає можливість зрозуміти, як історичні, етнографічні та природні особливості регіону вплинули на формування унікальної художньої традиції Прикарпаття. Підсумовуючи, можна зробити висновок, що тема Карпат має вагоме історико-культурне підґрунтя та є невід'ємною складовою українського мистецького процесу.

РОЗДІЛ 2. КАРПАТИ В КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОМУ ТА МИСТЕЦЬКОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНИ

2.1. Історико-культурні передумови розвитку теми Карпат в українському мистецтві

Карпати посідають унікальне місце в культурній свідомості українців, виступаючи не лише географічним регіоном, але й символічним простором, що формував уявлення про національну ідентичність, світоглядні уявлення та художні традиції. Протягом століть цей гірський масив був своєрідним джерелом натхнення для митців, письменників, музикантів і народних майстрів, які знаходили в ньому гармонію природи, первісну чистоту та духовну глибину. Карпати у сприйнятті художників стали особливим світом — простором, у якому поєднано велич ландшафту, багатство етнокультури та неповторну атмосферу гірського життя.

Для українського мистецтва Карпати є не просто пейзажною темою. Вони формують цілу естетичну систему, що включає природні, етнографічні, духовні та історичні елементи. Саме тому митці різних епох зверталися до карпатського мотиву, бачачи в ньому можливість для розкриття складних ідей — від романтики й монументальності до тонкої ліричності та психологічної глибини. Карпати виступають своєрідним "відкритим музеєм природи", де художник може одночасно спостерігати зміни світла, атмосферу, народну архітектуру, архаїчні традиції та побутові сцени горян.

Цей регіон зберіг унікальний культурний код Гуцульщини, Бойківщини та Лемківщини, що проявляється у мистецтві через багатство орнаментальних форм, декоративних мотивів, символіку та колористику. Усе це сприяло тому, що Карпати стали одним із центральних мотивів у творчості художників Галичини, Закарпаття та Прикарпаття. Саме в цьому гірському просторі формується специфічна художня чуттєвість.

Особливу роль у формуванні художнього образу Карпат відіграє світлова специфіка регіону. Гірське повітря має підвищену прозорість, що впливає на оптичні властивості кольору: відтінки здаються чистішими, насиченішими та

іноді навіть “дзвінками”. Через велику кількість вологи в атмосфері художники спостерігають явища м’яких туманів, перламутрового серпанку, різких перепадів світлотіні, що створюють емоційно виразні стани природи.

Колористика Карпат визначається насамперед сезонною мінливістю. Влітку домінують глибокі зелено-смарагдові тони лісів і полонин, узимку — холодні синьо-сірі акценти гірських вершин, восени — яскраві охристо-червоні гами, а навесні — пастельні розмиті кольори. Для художників це дає безмежне поле для роботи з кольором, світловими переходами, контрастами та відтінками. Багато митців зазначали, що саме в Карпатах вони навчалися розрізняти тонкі нюанси кольору та передавати складні природні ефекти. Для багатьох митців сезонність стала джерелом формування своєрідної поетики пейзажу. Зміни кольорової температури, глибини повітряної перспективи та фактурності ландшафту визначали художнє бачення і стиль кожного автора. Саме завдяки карпатській сезонності у творах митців часто виникає відчуття руху, живої природи та зміни часу.

Говорячи про передумови розвитку теми Карпат у українському мистецтві, неможливо оминати етнокультурний пласт Гуцульщини — одного з найбільш самобутніх і яскравих етнографічних регіонів України. Саме гуцульська культура стала тим унікальним культурним явищем, яке глибоко вплинуло на становлення художнього образу Карпат і сформувало окрему стилістику в українському живописі. Її багатство, декоративність, символізм і духовність багато десятиліть приваблювали митців, що прагнули передати автентичність народного життя та особливу естетику гір.

Гуцульщина — це не лише територія, а й складний комплекс культурних і світоглядних традицій, у якому природа, побут і мистецтво становлять нерозривну єдність. Саме тому митці, які працювали в Карпатах, бачили в цьому регіоні не просто ландшафт, а цілу духовну систему, що зберегла архаїчні світоглядні уявлення, народну символіку, що сягають глибини століть. У цьому сенсі Гуцульщина виступає своєрідним «культурним архівом», де природа і людське життя тісно переплетені. Унікальність гуцульської культури

проявляється у всіх сферах життя: традиційній архітектурі, одязі, мистецтві різьблення, ткацтва, кераміки, у народних обрядах, піснях і танцях. Ця декоративна багатогранність здавна привертала увагу митців, які бачили в ній безцінний матеріал для творчості. Майстри народного мистецтва виробили надзвичайно розмаїту систему орнаментів, у якій відображено природні символи (сонце, зірка, дерево життя), космічні знаки та давні уявлення про гармонію світу. Гуцульські дерев'яні церкви, трембіти, кераміка з Косова, будівлі із гонтом та характерні дерев'яні хати з різьбленими деталями давали художникам надзвичайно багату візуальну мову. Усе це створювало підґрунтя для розвитку декоративно-експресивної манери письма, що особливо проявилася у творчості художників міжвоєнного періоду та учнів Олекси Новаківського. Завдяки своїй природній красі та культурній унікальності Гуцульщина стала своєрідним центром мистецького життя ще з початку XX століття. Саме тут розгорталися творчі пошуки багатьох художників: одні приїжджали сюди на пленери, інші жили й працювали в цьому регіоні тривалий час. Гуцульщина приваблювала митців можливістю працювати безпосередньо на природі, вивчати народні ремесла та спілкуватися з майстрами, а також спостерігати за побутом і звичаями гуцулів.

Початок XX століття став періодом формування нового художнього осмислення Карпат, коли цей регіон почали сприймати не лише як мальовничий ландшафт, а як багатопланове культурне явище. Саме в цей час гірський пейзаж набуває ролі самодостатнього художнього образу, насиченого національною символікою, духовністю та експресією. Велику роль у становленні цього погляду відіграла львівська мистецька школа на чолі з Олексою Новаківським.

Мистецька школа Олекси Новаківського, що діяла у Львові в 1923–1935 роках, стала одним із перших, у яких тема Карпат була осмислена системно й глибоко. Новаківський, маючи європейську освіту та особливе відчуття кольору, світла і пластики, заклав основи модерністичного ставлення до природи. Він пропонував студентам відмовитися від академічної описовості, сміливо використовувати колір, працювати з емоцією й атмосферою, а не лише з формою.

Для учнів школи Космач і загалом Гуцульщина стали простором творчого зростання. Це був не просто виїзд «на етюди», а справжня школа життя серед природи, етнографії та автентичної культури. Молоді художники відкривали для себе світ, у якому природний ландшафт поєднується з глибокою духовністю, архаїкою побуту, декоративністю народного мистецтва й особливим колоритом гуцульського життя. (Рис.2.1.1). Першою, хто відкрив для себе Космач, була учениця Марія Кромпець. Саме завдяки її захопленню Карпатами чимало інших учнів звернули увагу на гуцульське середовище як на унікальний мистецький простір. Один із найяскравіших послідовників цього напрямку — Григорій Смольський, який уперше побував у Космачі 1925 року і став ініціатором організованих пленерів школи. Першою, хто відкрив для себе Космач, була учениця Марія Кромпець. Саме завдяки її захопленню Карпатами чимало інших учнів звернули увагу на гуцульське середовище як на унікальний мистецький простір. Один із найяскравіших послідовників цього напрямку — Григорій Смольський, який уперше побував у Космачі 1925 року і став ініціатором організованих пленерів школи. [7]

Під час пленерів Новаківський проводив консультації просто на природі. Він вимагав від учнів особливого підходу до роботи: цілісного бачення природи, чистоти колориту, точного визначення тональних співвідношень, уважності до світлотіні та кольорової температури. (Рис.2.1.3, Рис.2.1.4) Він категорично не терпів одноманітних, «брудних» зелених тонів, наполягаючи, що навіть у тінях художник повинен бачити колір, а не механічно затемнювати фарбу. Ці настанови формували сміливу, виразну, емоційно насичену манеру письма. (Рис.2.1.5)

Етюди учнів вирізнялися живістю мазка, імпресіоністичним світлобаченням, чистою палітрою та увагою до ритмів композиції. Гірські хребти, зелені полонини, дерев'яні гражди, гірські потоки, водограї — усе це стало типовим репертуаром учнів школи. Але кожна робота зберігала індивідуальне відчуття природи, яке Новаківський виховував як основу мистецької свободи.

Особливе місце займала гуцульська архітектура. Художники були в захваті від стародавньої «горішньої» церкви у Космачі — шедевра народного дерев'яного будівництва XVII–XVIII століть, створеної без жодного цвяха. Вона стала символом духовної стійкості й тяглості традиції, що відповідало світоглядним позиціям учителів і учнів школи.

Поєднання гірського пейзажу, етнографічних типажів, давніх архітектурних форм і національної символіки створювало унікальну творчу атмосферу. Саме ця єдність природи й культури стала основою формування «карпатського модернізму», який вирізняв творчість учнів Новаківського від інших мистецьких середовищ України.

Усі ці процеси відбувалися в контексті активних мистецьких пошуків. Учні Новаківського, як і він сам, були знайомі з європейськими тенденціями — імпресіонізмом, постімпресіонізмом, символізмом, експресіонізмом. Вони бачили Карпати не як нейтральний пейзаж, а як простір для експериментів із кольором, фактурою та емоційною виразністю.

Особливе місце у розвитку карпатської тематики в українському мистецтві займає Закарпатська школа живопису, формування якої припало на міжвоєнний період та першу половину XX століття. Саме цей регіон завдяки своїм історичним, етнокультурним і географічним особливостям став основою для створення потужного мистецького феномена. Карпатський ландшафт, природна краса гір та автентичність місцевої культури стали базовими чинниками художнього мислення цього регіону.

Важливою передумовою появи самобутньої школи було особливе історичне становище Закарпаття. Довгі століття цей край входив до складу Австро-Угорської імперії. Це багатоетнічне середовище сприяло взаємозбагаченню, збереженню національної самобутності та формуванню толерантного культурного клімату. Пізніше, у складі Чехословаччини, закарпатські українці пережили важливий етап розвитку. Саме в цей час регіон отримав можливість активної культурної комунікації та модернізації, що позитивно вплинуло на мистецтво й художню освіту.

Не менш важливим фактором стало те, що для закарпатських художників європейська академічна освіта була нормою. Митці навчалися у провідних академіях Будапешту, Мюнхену, Риму, Парижу, Праги. Серед них — Йосип Бокшай, Адальберт Ерделі, Андрій Коцка, Федір Манайло, Адальберт Апаті, Гнат Рошкович, Іван Гарапко та інші. Участь у виставках, контакти з європейськими художніми колами, впливи модернізму, постімпресіонізму, експресіонізму та декоративних течій створили передумови для розвитку професійного середовища, яке не замикалось у локальних межах, а активно розвивалось у діалозі із європейським мистецтвом.[2]

Утім, попри європейську освіту, закарпатські митці ніколи не втрачали зв'язку з рідним краєм. Навпаки — повернення додому ставало для них джерелом сили, натхнення та внутрішньої рівноваги. Вони не тільки привозили зі світу нові художні принципи, а й переосмислювали їх через призму місцевої культури, створюючи впізнаваний стиль. Саме тому у мистецтві цього регіону поєднується академізм, модерністична свобода.

Ключову роль у формуванні закарпатської школи відіграли Йосип Бокшай та Адальберт Ерделі, яких справедливо називають їх корифеями.(Рис.2.1.6, Рис.2.1.7, Рис.2.1.8) Обидва митці були високоосвіченими, творчо сміливими, відкритими до педагогічної діяльності й мали сильне почуття відповідальності за культурний розвиток краю. Після років поневірян у Першу світову війну Бокшай повертається до Ужгорода і працює викладачем, тоді як Ерделі проходить школу Мюнхена та бере участь у виставковому житті Європи. Їх співпраця та спільні ідейні засади стали основою створення у 1927 році Приватної публічної школи малювання, яка стала першим професійним художнім закладом регіону й фактично дала початок закарпатській школі. Відомо, що значний вплив на них справили угорські митці, зокрема Мігай Мункачі, однак закарпатські художники уникали радикальних експериментів авангарду, обираючи для себе більш гармонійну, гуманістичну й емоційно насичену художню мову.

Саме тому у творчих пошуках закарпатців провідними стали пластичні ідеї постімпресіонізму, фовізму та експресіоністичної традиції. Їх приваблювали такі риси, як площинна декоративність, інтенсивність кольору, умовність форми, увага до живописної матерії та естетизація самого кольорового мазка. Для митців Карпат було важливо не копіювати натуру, а передавати її внутрішній настрій, духовний зміст, емоційний стан природи. (Рис.2.1.12, Рис.2.1.13) Тому для закарпатської школи характерна синтетичність: поєднання реальних вражень від гірського краєвиду з модерністськими формально-пластичними засобами.

Школа Бокшая та Ерделі виховувала художників не лише технічно, а й світоглядно. Повага до професії, честі, високої культури праці та постійного вдосконалення. (Рис.2.1.14) Учні мали знати світове мистецтво, володіти академічними основами, але водночас зберігати любов до рідної землі. Для викладачів важливо було не просто навчити малювати — вони формували творців, які зможуть продовжити культурну місію краю.

Саме із цієї школи вийшли такі постаті, як Андрій Коцка, Ернест Кондратович, Антон Борецький, Золтан Шолтес, Адальберт Добош. Вони не тільки поглибили стильові засади школи, але й допомогли зробити її вплив всеукраїнським. Ці художники сприйняли духовні та мистецькі принципи своїх наставників і продовжили традицію служіння мистецтву та своєму народові. Їхня творчість остаточно сформувала унікальний характер Закарпатської школи — синтез європейської художньої мови й глибокого національного коріння. Дослідники справедливо підкреслюють, що Закарпатська художня школа стала не просто групою талановитих митців, а сформованою спільнотою з власною системою цінностей, професійною організацією та чіткими художніми орієнтирами.[14]

Хоч Закарпатська школа живопису стала фундаментом професійного осмислення Карпат у мистецтві XX століття, її вплив виходив далеко за межі регіону. Карпатська тема набула значення загальноукраїнського художнього феномену, і з другої половини XX століття до неї зверталися митці різних мистецьких шкіл як львівської, так київської. Саме тому важливо розглянути

творчість художників, які не належали безпосередньо до закарпатської художньої традиції, але сформували власні інтерпретації карпатського простору.

Серед тих українських митців, для яких Карпати стали не лише географічним простором, а й джерелом глибоких духовних імпульсів, особливе місце посідає Георгій В'ячеславович Якутович. Навчався у майстерні Іларіона Плещинського та Василя Касіяна — корифеїв української графіки. Від своїх учителів Якутович перейняв повагу до ремесла, уважність до лінії й експресивність штриха, однак дуже рано виробив індивідуальну манеру, що поєднувала реалістичну виразність із формальною узагальненістю та модерністичною пластикою.

Для Якутовича надзвичайно важливим був зв'язок із національною традицією. Митець глибоко цікавився українським фольклором, народною піснею, думами, що проявлялося в його особливому ставленні до образів селянської культури, ритуалів, архетипів. Однак найпотужнішим джерелом натхнення для нього стали саме Карпати. Вперше потрапивши до гір у 1950-х роках, він відкрив для себе гуцульський світ, який став для нього другим домом.

Перший карпатський період у творчості Якутовича припадає на кінець 1950-х – 1960-ті роки. Саме тоді він започатковує серію графічних робіт, у яких намагається осмислити динаміку гуцульського танцю, силу народного характеру, велич гірського ландшафту. Ліногравюра «Аркан» (1960) стала важливою віхою його творчості: митець поєднав експресію руху з новаторською структурою композиції, чим привернув увагу широкого мистецького середовища. (Рис.2.1.21). Пошуки привели Георгія Якутовича до одного з наймасштабніших його проєктів — візуального осмислення повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків». Робота над книгою, розпочата у 1963 році, переросла у співпрацю з Сергієм Параджановим над однойменним фільмом, де Якутович виступив художником-постановником. Саме його естетичні рішення визначили візуальний образ стрічки, що стала знаковою подією світового кінематографу. Після завершення роботи над фільмом митець повернувся до ілюстрування повісті, здійснивши видання 1967 року, яке й

сьогодні вважається одним із найкращих прикладів книжкової графіки в Україні.[24]

У 1970-х роках Якутович наближається до безпосереднього пейзажного переживання Карпат. На відміну від попереднього періоду, коли гірська тематика часто була пов'язана з літературними чи кіноінтерпретаціями, цього разу художник зосереджується на безпосередньому спостереженні за природою. Гори, ялини, тумани, гірські потоки стають самодостатніми образами його творчості. Карпатський цикл митця — це не просто зображення пейзажу, а глибоке філософське осягнення природного світу, його ритмів, тиші та величі.

Для Якутовича гори були не просто тлом — вони були простором свободи, духовного піднесення та внутрішньої сили. Саме тому образи гуцулів у його гравюрах майже завжди з'являються в обрамленні дбайливо виписаного карпатського пейзажу. Він наголошував, що красу людини Карпат неможливо передати без пейзажу — бо вона виникає в єдності з природним світом, у ритмах гір, у щоденній праці на схилах та полонинах.

Тісний зв'язок Георгія Якутовича з Гуцульщиною простежується не лише у конкретних творах, але й у всій його творчій біографії. Карпати стали для нього не тимчасовою темою, а життєвим простором, що постійно впливав на формування його естетичного мислення. Сам митець наголошував, що саме в Карпатах він відчував «живу правду» образу, яку прагнув втілити в мистецтві. Пізнати творчість митця означає пізнати джерело його натхнення — світ гір, у який він занурювався протягом усього життя.[10]

Серед українських митців другої половини ХХ століття, які сформували нове бачення карпатського пейзажу, особливе місце належить Володимиру Патику — живописцю, якого дослідники називають одним із найяскравіших колористів галицької мистецької школи. Його творчість виростала з традиції європейського модернізму, проте найглибше розкрилася саме у зображенні рідної землі (Рис.2.1.27). Карпати стали одним із головних джерел його натхнення, простором, де він знаходив чистоту світла, силу кольору, природну гармонію й емоційний ритм, що формували основу його живописної мови.

Творчий шлях Патики був непростим. Навчаючись у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва, він зазнав ідеологічного тиску та звинувачень у формалізмі — типових для тогочасної радянської культурної політики. Проте це не зламало його внутрішнього прагнення до живописного експерименту. Митець черпав натхнення у творчості Матісса, Сезанна, Ван Гога, Гогена, у традиціях французького та європейського модернізму, які вивчав попри офіційні заборони. Велике значення для його формування мала дружба з Романом Сельським — засновником львівської колористичної школи, що давала Патику свободу творчих шукань і підтримку в пошуках власного стилю.[61]

Карпати увійшли в творчість Патики з особливою силою — як простір, де він міг найбільш природно реалізувати себе як художник-колорист. Митець щороку працював у гірських місцевостях, виконуючи численні етюди та завершені композиції. У пейзажах Карпат він знаходив не лише мальовничість, а й глибоку символіку, емоційне напруження та духовний підтекст. Як і в багатьох роботах європейських постімпресіоністів, природа у творах Патики стає не об'єктом фіксації, а способом мислення, формотворчим чинником, джерелом внутрішньої енергії картини.(Рис.2.1.25)

Для Патики пейзаж був не лише жанром, а формою духовного самовираження (Рис.2.1.26). У статтях мистецтвознавців неодноразово підкреслюється, що картини Патики зображують не просто гірські краєвиди, а психологічний стан епохи, переживання людини, зболений контекст радянського суспільства, яке він об'єктивно не міг зображувати прямо. Так, карпатські села у його творах часто сприймаються як символи української непокори, внутрішньої стійкості й незнищенності народного духу.

Патик багато подорожував Україною, проте саме Карпати залишалися для нього тим місцем, куди він повертався знову і знову. Тут він знаходив чистоту відчуттів і справжню свободу творчості. Саме у горах формувався його впізнаваний живописний почерк — пастозний, емоційно насичений, сповнений декоративної сили. Карпати стали тим простором, де художник досягнув

повноти кольору, відчув ритм природи й зміг створити цілісний, виразний образ рідного краю.[35]

Важливе місце в осмисленні карпатської теми в українському мистецтві другої половини XX століття посідає творчість київської художниці Галини Зубченко. Саме в студентські роки, у середині 1950-х, у її житті з'явилися Карпати — спершу як романтичний образ із розповідей подруги-вчительки з лемківського села Либохора, а згодом як реальний простір, у якому формувалася одна з головних тем її творчості. Перша поїздка в Карпати відбулася 1954 року, коли Зубченко разом із друзями-художниками вперше побувала в Либохорі. Уже наступного літа вона повернулася в гори з однокурсницями. Молоді художниці писали пейзажі, робили начерки, спілкувалися з місцевими мешканцями й занурювалися в до того незнаний для них світ. Саме тоді визріває задум дипломної роботи Зубченко «Гуцульське весілля», в якій вона прагнула передати велич народного свята, багатолюдність і динаміку весільної ходи. Попри жорсткий ідеологічний тиск і вимушені компроміси із захисною комісією, картина була захищена 1959 року.[46]

Упродовж 1956–1962 років Зубченко багаторазово повертається в Карпати: відвідує Лемківщину, Іршавщину, села Річка та Брустури, гуцульський Космач, а особливо — високогірний хутір Синиці поблизу Верховини. Тут формуються основні мотиви її карпатського циклу: пейзажі, портрети горян, фрагменти традиційної архітектури та побуту. До цього періоду належать такі роботи, як «Параска-княгиня», «Васюта з Синиць», «Заквітчана княгиня», «Над Черемошем», «Баба-ворожка» та інші. (Рис.2.1.22, Рис.2.1.23, Рис.2.1.24) Спочатку ці твори тяжіють до реалізму, однак поступово художниця приходить до узагальнення форми та посилення умовності. Власні спостереження за життям гуцулів приводять Зубченко до важливих висновків про нерозривний зв'язок людини, природи, звичаїв і кольору. Аналізуючи відмінності у вишивках різних карпатських сіл, вона помічає, що колорит орнаментів точно відповідає барвам навколишньої осінньої природи. Цей досвід стає для неї ключем до розуміння «генетичної пам'яті» народу і впливає на її живопис: відтоді художниця свідомо

загострює локальний колорит у роботах, підсилює унікальність кожної місцевості, переходить до більшої узагальненості та умовності зображення.

Після тривалої перерви, пов'язаної з монументальною творчістю та постійним наглядом спецслужб, художниця знову повертається в гори — тепер разом із дочкою Ярославою. Попри початковий шок від змін — зникнення ґражд, повсякденне витіснення народного строю — Зубченко поступово відкриває «уламки» старих Карпат: святкові одяги, що збереглися до храмових днів, живі традиції, людську пам'ять. Вона знову буває у Криворівні, Синицях, Красноїллі, пише нові портрети й пейзажі. До цього періоду належать роботи «Ганнуса», «Юр'ївна», «Баба», «Ярослава-княгиня», портрет Параски Плитки-Горицвіт та численні пейзажі, виконані переважно темперою.[8]

Картини другого періоду відзначаються ще більшою умовністю, узагальненням форми й певним монументалізмом. Сама художниця жартома називала свою манеру «симбіозом між реалізмом та монументальним мистецтвом». У центрі залишається не точне відтворення натури, а загострення змісту, посилення емоцій і символічних акцентів. Перед глядачем постають Карпати Галини Зубченко — «прекрасні, суворі, прадавні», сповнені відчуття глибокої історичної тяглості та духовної давнини.

Особливе місце серед митців, які присвятили свою творчість карпатському краєвидові, займає прикарпатський художник Богдан Шляхтич — самобутній пейзажист, чия мистецька мова формувалася у тісному зв'язку з рідною Бойківщиною. Народжений у Перегінському, він з дитинства був занурений у природні ритми гірського середовища: луки, потоки, прадавні лісові масиви та мінливе карпатське небо стали першими сильними візуальними враженнями. Сам митець неодноразово підкреслював, що для нього Карпати — не лише пейзаж, а «рідне гніздо», до якого він повертався протягом усього життя.

Характерною ознакою його творчості є особлива увага до неба — мінливої, драматичної стихії, що у художника перетворюється на головний композиційний і смисловий центр полотен. У багатьох своїх інтерв'ю Шляхтич зазначав, що саме небо задає настрій усьому пейзажеві, стає його «очима» та духовним

орієнтиром, тому він починає роботу над картиною саме з верхньої частини. Такий метод зумовлює характер його полотен: у них простір вибудовується зверху вниз, а земля, ліси та хатки ніби народжуються з небесного сяйва або навпаки — ховаються у його тіні.

Природна ритміка Карпат, сезонність, переміна станів погоди вплинули на формування його ліричного, м'якого і водночас емоційно насиченого стилю. Серед найбільш показових робіт, згаданих у статті та виставкових оглядах, — «Рання весна», «Осінній мотив», «У парку», «Багряний ліс», «Золота осінь», «Зима в Карпатах», «Хатка на горі», «Вечірній етюд», «Сільський пейзаж». (Рис.2.1.28, Рис.2.1.29). У цих творах гірський ландшафт постає як живий організм, сповнений диханням світла, атмосферною мінливістю та музикою кольору. Розлоге небо, яке займає значну частину композиції, часто передає душевний стан митця, його внутрішній діалог із природою.[4]

Шляхтич формувався як художник здебільшого самотужки, без системної академічної освіти. Лише короткочасне навчання у гуртку Миколи Більчука допомогло йому опанувати основи рисунка та живопису. Втім, його справжня «майстерня» була в Карпатах: тут він писав етюди, спостерігав за змінами світла і тону, шукав той стан гармонії, який вважав найвищою метою живопису. Характерна прискіпливість митця до власної роботи, багаторазове перероблення полотен і прагнення досягти ідеального поєднання кольору та настрою сприяли формуванню його індивідуального стилю. Як і багато художників регіону, він сприймав Карпати не як зовнішню картинку, а як глибинний духовний простір, що формує людину. Його роботи пов'язують із «небесною лірикою» — саме через багату градацію тонів неба та здатність передати інтимний зв'язок людини з природою.

Михайло Фіголь посідає центральне місце у становленні мистецької школи Прикарпаття другої половини XX століття. Його діяльність охоплює кілька взаємопов'язаних сфер — художню творчість, наукові дослідження, археологічні студії та педагогічну практику, — що визначило багатовекторний характер його впливу на регіональний мистецький процес. Саме завдяки йому

сформовано основу професійної мистецької освіти на Івано-Франківщині, що стала важливим чинником збереження й розвитку карпатської тематики в українському мистецтві.

У художній діяльності Фіголь продовжив лінію, що поєднувала реалістичні методи з увагою до історичного та етнокультурного підґрунтя регіону. Значне місце у його творчому доробку займають пейзажі Карпат і Гуцульщини, виконані переважно під час тривалих плернерних студій у Ворохті. Його твори — «Весна в Карпатах», «Карпатський мотив», «Ворохта», «Сіножаті в горах», «Криве поле» — вирізняються епічно-узагальненою манерою, стриманим, але влучним колоритом та увагою до конструктивної побудови простору. Пейзаж у Фіголя постає не як побутовий мотив, а як культурний та історичний ландшафт, у якому поєднано природу, пам'ять і символічний зміст.[59]

Діяльність Фіголя сприяла формуванню кола послідовників — як серед викладачів, так і серед художників, що працювали з карпатським мотивом. До цього кола належать Микола Варення, Опанас Заливаха, Олександр Шиванюк, Володимир Патик, Зеновій Кецало, Петро Прокопів, Богдан Бринський, Микола Павлюк, Володимир Сандюк та інші. Багато з них реалізували власні плернерні студії у Ворохті, створивши значний цикл етюдів, що стали частиною становлення регіональної художньої традиції.

Формування теми Карпат в українському мистецтві має комплексний характер і зумовлене взаємодією природних, історичних та етнокультурних чинників. Протягом ХХ століття значну роль у розвитку карпатського мотиву відіграли професійні мистецькі школи. Львівська школа Олекси Новаківського сформувала модерністичний підхід до гірського пейзажу та заклала основи емоційно-експресивної інтерпретації природи. Закарпатська школа живопису на чолі з Адальбертом Ерделі та Йосипом Бокшаєм виробила поєднання європейських модерністичних тенденцій з локальною культурною традицією. Окремою важливою групою митців, стали художники, які не були безпосередньо пов'язані з прикарпатським чи закарпатським мистецьким середовищем, але систематично приїжджали до гірських регіонів. Серед них вагоме місце

посідають Галина Зубченко, Георгій Якутович та Володимир Патик — представники київської й львівської мистецьких шкіл, для яких Карпати стали важливим простором художнього досвіду. Їхні подорожі, пленерні студії та тривалі спостереження за гірським середовищем сформували окремі напрямки в інтерпретації карпатського простору, що значно розширили загальноукраїнське уявлення про гірський пейзаж. Істотний внесок у розвиток карпатської теми зробив Михайло Фіголь. Його художня, наукова та педагогічна діяльність сприяли закріпленню Карпат як важливого культурного простору, що відіграє роль у професійній підготовці митців. Організовані ним пленерні студії у Ворохті стали структурним елементом мистецької освіти й водночас засобом збереження етнокультурної спадщини регіону.

2.2 Карпатський пленер, як феномен української культури

У європейській художній традиції пленер утвердився як особлива форма пейзажного малярства, яка надає можливість спостерігати за природними явищами у їхній динаміці та достовірно фіксувати зміну світла, повітряного середовища та кольорової структури простору. Робота з натурою не лише розвиває технічні навички художника, але й формує здатність до аналітичного бачення, просторового мислення та індивідуальної інтерпретації природних мотивів. Пленер став універсальним інструментом навчання, що дозволяє поєднати професійну підготовку з поглибленим культурним пізнанням середовища.

Поширення пленерної методики в українському мистецтві було нерозривно пов'язане з європейськими впливами. У другій половині XIX — на початку XX століття українські художники долучалися до академічних традицій Франції, Німеччини, Австро-Угорщини та Польщі, де робота на відкритому повітрі була інтегрованою частиною мистецької освіти. Особливу роль у цьому процесі відіграла Краківська академія мистецтв, яка стала посередником між європейською пейзажною школою та галицьким мистецьким середовищем. Пленерні майстерні Краківської академії, зокрема студії у Закопаному, сформували перше покоління українських митців, які сприймали пленер не як

епізодичну практику, а як цілісний метод художнього навчання. Саме через краківську школу і «закопанську традицію» пленер потрапив на Галичину, де на початку XX століття розпочався процес формування перших організованих пленерних осередків.

У міжвоєнний період Львів зберігав статус духовно-культурного центру Галичини, де формувалися ключові мистецькі тенденції регіону. Саме тут продовжували активну творчу діяльність митці, що здобули освіту ще до Першої світової війни та визначали характер українського художнього життя першої половини XX століття. До цієї генерації належали Іван Труш і Олекса Новаківський — постаті, які не лише репрезентували різні напрями галицького модернізму, але й стали своєрідними орієнтирами для молодших художників. Їхня присутність у Львові забезпечувала спадкоємність мистецьких традицій і створювала середовище, у якому поєднувалися академічна освіта, європейські впливи та зростаючий інтерес до національного пейзажного мотиву.

Іван Труш у цей час продовжував розвивати власну концепцію «настрєвого краєвиду», у якій поєднував досягнення імпресіонізму з неоромантичними та сецесійними естетичними засадами. Його пейзажі вирізняються тонким відчуттям настрою, ліричністю та гармонійним колористичним ладом, де домінують охристо-зелені гами й м'які атмосферні переходи. Труш послідовно відстоював потребу звернення до національного природного мотиву та працював із натурою як із джерелом філософського осмислення природи. Його мистецька, критична й публічна діяльність мала значний вплив на львівське середовище, популяризуючи модерні пейзажні тенденції та закладаючи підвалини для подальшого розвитку пленерної культури в Галичині.[55]

На відміну від стриманішої, споглядальної манери Труша, творчість Олекси Новаківського позначена експресивністю, драматичною напругою та активною пластикою мазка. Здобута у Краківській академії освіта й глибоке захоплення європейським модернізмом зумовили його інтерес до інтенсивного кольору, контрастної світлотіні та психологічного загострення природних мотивів. Новаківський створив у Львові власну школу, яка поєднувала пленерні студії з

етнографічними спостереженнями та формувала новий тип художнього мислення, зорієнтованого на динамічне переживання природи. Його спосіб роботи з натурою, емоційна відкритість та спрямованість на індивідуальне авторське бачення стали важливими чинниками подальшого становлення організованих пленерних практик у Галичині, зокрема — у Космачі в 1920–1930-х роках.

Мистецька школа Олекси Новаківського відіграла ключову роль у відкритті Космача як культурного центру Гуцульщини для українського художнього середовища першої третини XX століття. (Рис.2.2.1) Саме завдяки систематичним виїздам учителів та учнів школи це село стало одним із символів автентичної національної культури, місцем, де поєднувалися архаїчні традиції, народна духовність та природна краса Карпат. Пленерні студії не лише сприяли мистецькому зростанню молодих художників, але й активізували культурне життя самого Космача: через особисті контакти між місцевими мешканцями та учнями школи відбувався обмін ідеями, розвиток громадської активності та підвищення національної свідомості. Знаком цього процесу стало те, що Космач перетворився на одне з найкультурніших і найорганізованіших сіл Гуцульщини, де мистецькі ініціативи поєднувалися з громадським життям і освітніми традиціями.[52]

Особливе місце в історії школи Олекси Новаківського посідає Григорій Смольський — один із найвідданіших учнів майстра, який розпочав навчання у перший день існування школи 23 березня 1923 року й залишався в ній до завершення її діяльності. Зі спогадів Смольського відомо, що атмосфера першого заняття сприймалася учнями як справжня подія в національному мистецькому житті, адже школа постала «новою одиницею» української культури по той бік Збруча. Саме Смольський став ініціатором першої поїздки учнів до Космача у 1925 році, організувавши разом із Михайлом Морозом, Святославом Гординським, Романом Чорнієм та Дмитром Дунаєвським перший літній пленер. Його роль у школі була надзвичайно вагомою: як найдосвідченіший учень, він виконував організаційні функції, розподіляв кошти, надані митрополитом

Андреем Шептицьким, і звітував перед ним про потреби колективу. Дружні зв'язки Смольського з космачанами та його глибоке занурення в місцеве середовище стали важливими чинниками формування особистого творчого стилю й розуміння гуцульської культури.[34]

Знайомство Григорія Смольського з Космачем переросло у справжнє творче захоплення, яке визначило значну частину його мистецького доробку. Враження від першої поїздки він описував як зустріч із «живою картиною-казкою», де одяг, звичаї та побут космачан відкривали перед художником світ архаїчної барвистої культури. Упродовж наступних років Смольський регулярно працював у Космачі, створивши понад 400 картин і етюдів, серед яких «Мій Космач», «Наречена», «Довбуша вітають», «Бабуся», «Хліб наш насущний». Його творчість вирізнялася насиченим жовтогарячим колоритом, що надавав полотнам урочистого, майже святкового звучання. Роботи, виконані під час космачьких пленерів, регулярно експонувалися на звітних виставках школи Новаківського у Львові, а згодом стали основою пересувних виставок, які у 1930–1933 роках відбувалися в різних містах Галичини. Таким чином, через творчість Смольського та його однодумців Космач став не лише місцем художньої практики, але й осередком розвитку українського модерного пейзажу, що поєднав пленер, етнографію та культурне просвітництво.

Олекса Друченко належав до тих учнів школи Олекси Новаківського, для яких початки мистецької освіти були тісно пов'язані з духовною та національною атмосферою міжвоєнного Львова. Перші навички він здобув у іконописній школі-майстерні Почаївської лаври (1925–1926), де виявив несумнівні художні здібності, що й привело його до Львова з рекомендаційним листом. Через фінансову скруту Друченко певний час жив у помешканні свого вчителя, завдяки чому мав змогу спостерігати його творчу манеру, темперамент, колористичні пошуки та приватний ритм життя, що значною мірою вплинуло на формування його власної художньої мови. Уже влітку 1927 року молодий митець разом з іншими новаківцями здійснив перший пленерний виїзд до Космача. Гуцульське середовище, його монументальні краєвиди, народне вбрання та

обрядовість справили на Друченка надзвичайно сильне враження, визначивши один із головних напрямів його творчих зацікавлень. (Рис.2.2.2) У перші роки праці в Космачі він створив низку пейзажних робіт, що експонувалися на виставках школи Новаківського у Львові та на пересувних виставках у містах Галичини, підтверджуючи вагому роль його доробку у формуванні космацької плернерної традиції.

Після Другої світової війни, попри обмежену участь у офіційних мистецьких колах і невизнання Спілкою художників, Друченко продовжував активно працювати в улюбленому Космачі, повертаючись сюди щоліта аж до початку 1980-х років. Його післявоєнний живопис засвідчує глибоке володіння технікою плернеру та високий рівень колористичної культури. У картинах цього періоду відчутна досконала гармонізація основних і доповнюючих кольорів, витончене поєднання теплих і холодних тонів, а також майстерне визначення колористичної домінанти композиції. Золотаво-багряні, зеленувато-жовті й волошково-блакитні барви створюють настроєву атмосферу, особливо в архітектурних мотивах, таких як «Горішня церква в с. Космач» (1946) чи «Стара хата» (1959). Значну частину творчості становлять побутові та обрядові сюжети: «Космачанка» (1958), «Гуцульське весілля» (1968), «Легінь із с. Космача» (1957), у яких митець досягає особливої урочистості завдяки інтенсивним жовтогарячим акцентам. Важливе місце займають і натюрморти, виконані у виразній експресивній манері, де емоційне напруження підсилюється колористичною насиченістю, як у «Натюрморті з дзвіночками» (1966). Таким чином, у післявоєнній творчості Друченка космацький плернерний досвід трансформувався у зрілу художню систему, яка поєднала імпресію натури з глибоким відчуттям локальної культури та психологічного настрою.

Закарпатська школа живопису, сформована у першій половині ХХ століття навколо діяльності Адальберта Ерделі та Йосипа Бокшая, стала одним із найяскравіших осередків плернерного мистецтва в Україні. Плернер тут був не додатковою практикою, а провідним методом творчого й професійного становлення, що визначало характер всієї школи. Йосип Бокшай і Ернест

Грабовський багато років працювали на пленері, шукаючи власну інтонацію в реалістичній та ліричній манері зображення природи. Бокшай створив сотні пленерних полотен, написаних без подальшого опрацювання в майстерні, прагнучи до максимальної природності та щирості передачі мотиву. Він показував учням важливість уважного «бачення» природи, чистоти колористичного відчуття й відсутності надмірної стилізації. Саме регулярні виїзди до Ужжа, Тихого та навколишніх сіл, які організовували Бокшай, Ерделі та Федір Манайло разом із молодими художниками, сприяли формуванню так званого «закарпатського Барбізону» — середовища, де пленер став школою професійного й духовного дозрівання митця.[19]

Одним із найяскравіших учнів Бокшая був Золтан Шолтес, який, попри відсутність академічної освіти, завдяки пленерній практиці досягнув високого рівня мистецької майстерності. Його ранні роботи 1930–1940-х років демонструють пошуки власного стилю, але вже наприкінці 1950-х — на початку 1960-х років художник знаходить упізнавану манеру: композиційну стриманість, холоднувату тональність і імпресіоністичну легкість, що проявляються в таких творах, як «Ясінський перевал» чи «Вид на село Синевир». У цей же час на пленері формується Антон Кашшай — митець, який увібрав поради Бокшая та досягнув високої віртуозності у зображенні карпатських краєвидів. Після участі у пленерах у Сенеже (1951), де він працював поруч із провідними художниками СРСР, Кашшай поглибив свою манеру, посиливши постімпресіоністичні риси у побудові композиції та кольору. Іншим представником школи був Гаврило Глюк, випускник Бухарестської академії мистецтв, який після війни приєднався до ужгородського середовища. Його полотна відзначаються культурою кольору, академічно вивіреною композицією та стилістичною узагальненістю, що робить його доробок унікальним у контексті закарпатського пленеру.[17]

Особливий внесок у розвиток пленерної традиції зробив Федір Манайло — митець, який поєднав у своїй творчості празьку академічну освіту і глибоке відчуття народної культури Закарпаття. Його пейзажі — це не просто фіксація природного мотиву, а цілісні світоглядні образи, у яких природа й людська

присутність утворюють монументальну єдність. На зламі 1950–1960-х років Манайло створює низку панорамних композицій («Вечір у горах», «Край Миколи Шугая», «Село на Верховині»), що вражають своєю емоційною силою та філософською насиченістю. (Рис.2.2.3, Рис.2.2.4, Рис.2.2.5, Рис.2.2.6) У близькому до нього колі працював Андрій Коцка — «співець Срібної землі», який розвинув акварельно-ніжний колористичний спосіб, відзначений м'якими тональними переходами та високою культурою кольору. Особливе місце в школі належить Емілію Контратовичу, чие бачення пленеру відзначається поєднанням імпресіоністичних настроїв і наївної безпосередності. Його пейзажі з Тихого та Чорноголови побудовані на щирому переживанні природи, теплій колористиці та лаконічній формі. Контратович зосереджував увагу на чистому пейзажі без міських мотивів, створюючи образи природи з майже сакральним звучанням. Усі ці митці заклали засади закарпатської пленерної школи, яка стала одним із найпотужніших регіональних феноменів українського живопису XX століття. [26]

Особливе місце в історії прикарпатської пленерної традиції належить Михайлові Фіголю, який упродовж багатьох років систематично працював у Ворохті й зробив цей осередок одним із центрів карпатського пейзажного живопису. Понад сто його живописних і графічних робіт, присвячених ворохтянським мотивам, засвідчують глибоку зацікавленість митця природним і культурним середовищем цього карпатського містечка. Ворохта ще на початку XX століття набула популярності як курорт, що приваблював художників різних поколінь; після Другої світової війни сюди приїздили Микола Більчук, Микола Варення, Опанас Заливаха, Олександр Коровай, Петро Кулик та інші. У 1970–1980-х роках пленерами у Ворохті були захоплені Володимир Патик, Олександр Шиванюк та чимало митців з Івано-Франківська, для яких ворохтянський ландшафт став важливою частиною художнього досвіду.

Від 1982 року саме тут щоліта проводилася пленерна практика студентів художньої спеціальності, якою керували Михайло Фіголь, Володимир Сірко та інші викладачі. Згодом до організації та проведення пленерів долучилися Богдан

Бойчук, Микола Павлюк, Петро Прокопів, Богдан Бринський, Микола Канюс і Володимир Сандюк. Атмосфера творчого співжиття та безпосереднього спілкування зі знайомими художниками створювала унікальні умови для професійного розвитку студентів.

Спогади студентів та викладачів свідчать, що ворохтянська база стала не лише місцем фахового вдосконалення, але й осередком формування творчої культури майбутніх художників-педагогів. Перші випускники згадують, що окрім Михайла Фіголя над пленерними студіями працювали Геннадій Марченко, Борис Щебряков і Василь Вільшук, які залишили вагомий внесок у становлення методики пленеру на Прикарпатті. У невимушеній атмосфері, біля ватри або під час спільних етюдних виходів, студенти мали змогу безпосередньо переймати досвід, слухати поради старших митців і спостерігати за їхньою індивідуальною манерою роботи. Михайло Фіголь особливо наголошував на моральній відповідальності художника та необхідності формування громадянської позиції: для нього важливо було «навчити не тільки малювати, але й бути порядною людиною». Саме через такі інтенсивні форми спілкування передавалася не лише технічна майстерність, але й етичні та ціннісні орієнтири.[29]

Ворохти щоліта приїздив народний художник України Зеновій Кецало, який працював переважно над живописними етюдами; його доробок, створений у Ворохті, представлено в численних виставкових каталогах. Значний внесок у розвиток пленеру зробили Богдан Бойчук, Петро Прокопів, Микола Павлюк, Володимир Сандюк і Василь Красьоха — кожен із них залишив серію робіт, присвячених ворохтянським краєвидам. (Рис.2.2.11, Рис.2.2.12, Рис.2.2.13, Рис.2.2.15) Вагому роль відігравав також місцевий художник і педагог , який активно взаємодіяв із приїжджими митцями й організовував персональні виставки. Спільна робота з Михайлом Фіголем, Патином, Кецалом та іншими художниками вплинула на розвиток його власного стилю, а атмосфера творчого обміну сприяла поширенню пленерних традицій серед учнів і студентів.(Рис.2.2.10)

Пленерна практика у Ворохті стала важливим етапом у професійній підготовці художників-педагогів, поєднавши академічні засади мистецької освіти з живим досвідом роботи у природному середовищі Карпат. Тут сформувалося унікальне творче середовище, де передавалися не лише технічні навички — володіння кольором, побудова композиції, робота зі світлом, — але й етнокультурні знання, глибока любов до карпатського краєвиду та ціннісні орієнтири, важливі для майбутньої педагогічної діяльності. Завдяки ініціативам Михайла Фіголя ворохтянський пленер перетворився на самобутній етнокультурний центр з власними традиціями, що продовжує впливати на художнє життя Прикарпаття і сьогодні.

РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ КАРПАТ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ МИТЦІВ ПРИКАРПАТТЯ

3.1 Прикарпатський осередок образотворчого мистецтва кінця XX – початку XXI століття

Прикарпаття, з його складною історією, багат шаровою етнокультурною спадщиною та унікальним природним середовищем, сформувало своєрідний художній осередок, що зберіг спадкоємність із попередніми поколіннями Олександром Новаківським, Володимиром Патиком, Михайлом Фіголем, водночас створивши умови для появи нових стилістичних тенденцій.

У цій мистецькій спільноті важливе місце посідають сучасні художники Прикарпаття, які не лише продовжили традицію плерного живопису, але й збагатили її власним досвідом, технікою та індивідуальним баченням Карпат. Їхня творчість відображає різні підходи до пейзажу: від реалістично-аналітичного до експресивно-емоційного, від класичного трактування світла до модерніших колористичних рішень. Спільним для цих митців є прагнення осмислити природу та культуру Карпат як живий, багат шаровий світ — географічний, історичний, духовний.

Богдан Богданович Кузів (нар. 4 грудня 1965 року) походить із села Озеряни Галицького району Івано-Франківської області, що зумовило його раннє занурення в ландшафт і культурне середовище Покуття та Прикарпаття. Дитинство, проведене в сільському оточенні, сформувало в нього чутливість до змін природи, сезонних ритмів і побуту місцевих мешканців, які згодом стали одним із важливих тематичних джерел його живопису.

Професійне становлення митця пов'язане з художньо-графічним факультетом Прикарпатського університету в Івано-Франківську, який він закінчив 1994 року за спеціальністю «образотворче мистецтво і креслення». Серед його викладачів були відомі прикарпатські художники й педагоги Михайло Канюс та Михайло Фіголь, котрі представляли різні, але взаємодоповнювальні полюси регіональної мистецької школи: академічну дисципліну рисунка і живопису, з одного боку, та глибоке зацікавлення

карпатським пейзажем і етнокультурною проблематикою — з іншого. Саме в цей період закладаються основи його реалістичного бачення, уваги до конструкції форми й тонально-колеристичних співвідношень.

Після закінчення університету Богдан Кузів у 1995–1999 роках працює у Польщі, де мав можливість зіткнутися з іншою художньою традицією, зокрема з європейським розумінням пейзажу та міського середовища. Цей досвід розширив його візуальний кругозір і дав змогу поглянути на рідні мотиви з нової перспективи порівняння й дистанції. Важливим етапом стала також навчальна й творча поїздка до Рима у 2001 році, де митець працював як художник, вивчаючи класичну європейську спадщину та сучасні художні практики в італійському контексті. Римський період сприяв поглибленню його уваги до світлотіньової моделі, просторових рішень і ролі кольору в побудові атмосфери твору.

Повернувшись в Україну, Кузів активно включається в художнє життя Прикарпаття та країни загалом. Від 2004 року він є постійним учасником обласних, всеукраїнських та міжнародних виставок; його твори експонуються в Івано-Франківську, інших містах України та за кордоном. Важливими віхами стали персональна виставка в Афінах (2012) та участь у міжнародному пленері-конкурсі «Кращий художник–2019», де він був визнаний переможцем. Митець є лауреатом Івано-Франківської обласної премії ім. Ярослава Лукавецького, відзначений міжнародною мистецькою премією ім. Іллі Рєпіна (2021), нагороджений медаллю «За відродження України», а 2025 року йому присвоєно звання заслуженого художника України.

Жанрові й стильові орієнтири Богдана Кузіва сформувалися в руслі сучасного реалістичного та імпресіоністично забарвленого пейзажу. Художник працює переважно в техніці олійного живопису і зосереджуючись на пейзажі. Саме карпатський пейзаж стає для нього основним полем художніх пошуків, де він поєднує академічно вибудовану форму, спостереження за натурою й емоційно насичене трактування кольору.

Художнє середовище Прикарпаття кінця XX – початку XXI століття вирізняється поєднанням академічної школи, етнокультурної традиції та

розгалуженої пленерної практики, що формує специфічний регіональний феномен. Богдан Кузів належить до покоління митців, які не лише продовжують, але й творчо переосмислюють цей спадок, поєднуючи реалістичні та імпресіоністичні засади з індивідуальним інтересом до духовних і природних вимірів карпатського ландшафту.

За роки професійної діяльності митець органічно інтегрувався у прикарпатську мистецьку спільноту, беручи участь у численних регіональних пленерах, виставках та культурних ініціативах. Його включення до мистецького середовища відбувалося через живе спілкування з художниками різних поколінь, що для нього стало одним із ключових факторів професійного зростання. У своєму інтерв'ю Кузів неодноразово підкреслює важливість співпраці з досвідченими митцями, яка дозволила йому «вчитися не лише через аналіз робіт, але й через щоденне спостереження за тим, як художник дивиться, думає і працює». Саме практична взаємодія та колективна робота на пленері створили умови, за яких сформувалося його індивідуальне художнє бачення.

Характеризуючи власний досвід, митець наголошує, що Прикарпаття як регіон має особливу енергетику художнього середовища. На його думку, саме тут поєдналися традиції мистецтв, та живий пленерний рух, що розвивався і розвивається у Косові, Яремчі, Криворівні, Космачі й численних гірських селах. Кузів зазначає, що ця спільнота не є формальною чи інституційною, але вирізняється важливим внутрішнім зв'язком, що ґрунтується на взаємній довірі, дружбі й повазі до мистецтва. (Рис.3.1.3, Рис.3.1.4) У цьому сенсі прикарпатський осередок стає простором щоденного обміну ідей, практичних навичок та світоглядних орієнтирів.

Особливе значення для Кузіва має пленерний метод як одна з центральних форм художнього життя Прикарпаття. Пленери виступають не лише як спосіб роботи з натурою, а й як важлива форма комунікації між митцями, де кожен художник може збагатитися чужим досвідом. Саме на пленерах митець сформував свої перші зрілі серії карпатських робіт, виконані в таких місцевостях, як Дземброня, Криворівня, Бистрець, Космач, Кривопілля та Верховинщина

загалом. Ці виїзди сприяли формуванню його професійної ідентичності, а сам художник наголошує, що «плер — це найчесніша школа, де художник мусить реагувати швидко, точно й відверто».

За його словами, зустрічі з іншими митцями давали можливість не лише вдосконалювати технічні навички, але й переглядати власні погляди на пейзаж, композицію та роль кольору. Він описує процес роботи поряд із колегами як «досвід взаємного коригування та навчання», коли художник вчиться помічати ті нюанси, які сам би не побачив. Саме завдяки таким ситуаціям він сформував принцип «натура диктує все», що став одним із ключових у його творчому методі.

Не менш важливим аспектом присутності Кузіва в мистецькому середовищі Прикарпаття є його активність як учасника виставкового життя регіону та країни. Його роботи представлені на численних обласних та всеукраїнських експозиціях, а також на міжнародних проєктах, що розширює географію прикарпатської мистецької традиції.

У своїх порадах молодим митцям Кузів систематично підкреслює важливість праці з природою та невпинного «вправляння ока», без чого художник, який хоче творити Карпати, не обійтись.

У творчому доробку Богдана Кузіва Карпати постають не лише як тематична домінанта, але як цілісний духовно-природний світ, що визначає його художню оптику, емоційний тонус і спосіб мислення. Митець трактує гори як середовище, яке формує людину, навчає її уважності й умінню бачити. Цей підхід має не декларативний характер, а виростає з багаторічного досвіду безпосереднього перебування в гірському просторі — у Дземброні, Криворівні, Бистрці, Космачі, Кривопіллі, Яворові та інших присілках, де він працює протягом багатьох років. (Рис.3.1.5)

За спостереженнями Кузіва, Карпати є особливо складним і вибагливим середовищем для художника. Він наголошує, що гори ніколи не дають того самого стану: світло, туман, вітер, прозорість повітря, температура кольору — усе змінюється іноді щохвилини. Тому художник має навчитися працювати

безпосередньо в умовах швидкого реагування, фіксуючи не стільки форму предметів, скільки стан атмосфери, її мінливість і внутрішню нервову пульсацію. Кузів підкреслює, що саме ця динамічність змусила його переосмислити власну манеру: від статичної композиції — до рухомої, від описовості — до емоційного відгуку, від спокійної тональності — до складних співвідношень теплого й холодного світла.

У цьому контексті важливим є те, що Карпати він називає «своїм вчителем». Під цим поняттям митець має на увазі не лише вміння передавати натуру, а й те, що гори формують у художника особливий спосіб сприйняття — уважність до дрібних змін і здатність відчитувати природні знаки (Рис.3.1.10). Він згадує, що часто приходив на пленер із чіткою уявою про те, що хоче намалювати, але гірський простір «коригував» його плани: те, що він бачив на горизонті упродовж години, могло раптово змінитися — сонце зникає, туман опускається в долину, темніє зелень, з'являється сріблястий відблиск на траві. Усі ці візуальні зрушення стають для митця викликом і водночас стимулом — навчитися мислити швидко й працювати впевнено.

Митець наголошує, що гуцульські села є для нього не лише натурним матеріалом, а глибоким культурним пластом. Старі хати, дерев'яні церкви, плетінки, криниці — все це має статус пам'яті, матеріального свідчення довгого життя громади. Він підкреслює, що кожна стара хата в горах зберігає енергію поколінь, і тому сприймає її не як етнографічний об'єкт, а як духовний символ тривалості й укорінення.

Карпати у творчості Кузіва вирізняються не тільки ландшафтною, але й ритуальною складовою. Окрема частина його творчості присвячена циклам зимових і весняних свят: колядуванню, Маланці, Великодню. Художник наголошує, що ці свята в Карпатах мають глибоку духовну природу й містять у собі первісну радість, обрядовість і спільність. (Рис.3.1.8). Він не просто фіксує колядників у традиційних костюмах — у своїх композиціях він прагне передати їхню внутрішню світлість, енергію руху, духовну єдність спільноти, гармонію людини та природи.(Рис.3.1.2)

Окремої уваги заслуговує питання впливу війни на сприйняття Карпат. У перші місяці повномасштабного вторгнення художник пережив стан творчої паузи, неможливості малювати. Він говорить, що повернення до гірських пленерів стало для нього способом відновити внутрішній баланс і по-новому відчувати сенс мистецтва.

Основною технікою митця є олійний живопис. Кузів підкреслює, що саме олійна фарба дозволяє йому передати широту атмосферних станів, м'якість переходів та складну фактуру гірських ландшафтів. Олія дає можливість одночасно працювати пастозно та тонко, поєднувати широкі енергетичні мазки з делікатними нюансами світла. Митець відмовляється від акрилу, оскільки, за його словами, акрил не має тієї глибини, «дихання кольору» та пластичності, які є необхідними для відтворення мінливості Карпат.

У роботі над пейзажем художник дотримується принципу «швидкого реагування» — коли зміна світла чи стану атмосфери змушує його одночасно спостерігати, аналізувати й наносити фарбу. У цьому процесі важливе місце займає пам'ять та довіра до інтуїції: Кузів зазначає, що часто потрібно не дослівно відтворювати натуру, а передавати «головний стан», який може зберегтися навіть тоді, коли світло уже змінилося.

Палітра Богдана Кузіва безпосередньо пов'язана з його спостереженнями за природою та феноменом гірського світла. У своїх інтерв'ю він неодноразово пояснює, що колір у Карпатах «ніколи не є сталим» — він змінюється залежно від висоти сонця, пори дня, наявності туману, температури повітря, сезонних циклів. Саме тому колорит у його творах завжди тональний, багатошаровий та атмосферний. Характерною особливістю його композицій є використання перспективи через «повітряні плани». Кузів пояснює, що в горах відчутно працює повітряна перспектива: дальні плани завжди холодніші й світліші, ближчі — тепліші й насиченіші. Архітектурні елементи, присутні в його картинах, мають символічне значення: стара гуцульська хата, церква, оборіг або криниця стають «опорними формами» у композиції, що пов'язують людину з

природою. Кузів часто підкреслює, що ці елементи дозволяють відчувати масштаб гір, їхню глибину та історичність.

Попри те, що Богдан Кузів належить до митців, чия творчість найбільш асоціюється з пейзажем, важливе місце у його художньому доробку посідає зображення людини та елементів народного побуту, які він трактує не як ілюстративний матеріал, а як складову духовно-культурного простору Карпат. У своїх відповідях митець неодноразово наголошує, що гуцульський світ неможливо відтворити лише через пейзаж: людина, її життєвий уклад, одяг, ритуали та святковість є невіддільною частиною гірського середовища й формують його смислове наповнення.

Одним із найпомітніших аспектів творчості Кузіва є звернення до народних обрядів і календарних свят, зокрема до зимових циклів — коляди, Маланки, різдвяних процесій і церковних світлин. (Рис.3.1.16) У цих сюжетах художник прагне передати не зовнішню театральність, а внутрішню енергію спільноти, її життєву силу та духовну єдність. Він підкреслює, що святкові події в Карпатах мають глибинний зміст, який формувався століттями: це не лише естетично привабливі сцени, але й живі традиції, які підтримують культурну тяглість регіону. Саме тому у творах митця присутня виразна емоційна домінанта — рух, спів, світло смолоскипів, ритмічність гуцульських мотивів, що роблять композицію цілісною та багатовимірною. Окремий пласт робіт Кузіва пов'язаний із зображенням побутових сцен та гуцульського житла. Митець послідовно підкреслює, що стара гуцульська хата є для нього особливим символом — вона втілює пам'ять, сталий зв'язок поколінь, спосіб життя, який зберігся всупереч історичним змінам. У його інтерв'ю простежується повага до архітектурної спадщини Карпат: він розглядає кожен стару хату як простір, що «дихає історією» і має власний характер.

Духовний вимір образу людини у творчості Кузіва проявляється також у зверненнях до сакральних сюжетів — передусім тих, що пов'язані з святковими процесіями, образом храму та внутрішнім переживанням віри. (Рис.3.1.13) Митець говорить, що у горах він відчуває особливу присутність духовності, яка

не потребує додаткового пояснення. Картини Кузіва, присвячені зимовим обрядам, не існують у відриві від пейзажу — навпаки, вони розкривають культурну глибину гірського простору, показують, як традиції функціонують у реальному природному середовищі, як вони збагачують і визначають емоційний зміст ландшафту. (Рис.3.1.14)

Повномасштабне вторгнення 2022 року стало для Богдана Кузіва подією, яка суттєво змінила як його внутрішній стан, так і характер творчої діяльності. За словами митця, перші місяці війни спричинили повну творчу зупинку: протягом трьох місяців, а згодом майже пів року він фактично не міг малювати. Цей стан був не суто індивідуальним — за його спостереженнями, значна частина художників Прикарпаття у цей час опинилася в подібній психологічній ізоляції, не знаходячи можливості для творчої роботи. Втрата емоційної рівноваги та загальне відчуття тривоги робили неможливим повернення до творчого процесу.

Поступове відновлення відбулося завдяки усвідомленню необхідності допомагати Збройним силам України. Кузів наголошує, що саме потреба бути корисним і причетним до спільної справи стала тим стимулом, який повернув його до мистецтва. Художник почав систематично передавати свої роботи на благодійні аукціони; за власними підрахунками, сума, зібрана від продажу його картин, становить близько 420 тисяч гривень. Митець отримав офіційне посвідчення волонтера, однак не акцентує увагу на формальній відзнаці — значно важливішим для нього є сам факт реальної допомоги. Сам художник підкреслює, що благодійні ініціативи стали нормою для більшості митців регіону, а мистецька спільнота Прикарпаття фактично перетворилася на активний волонтерський осередок.

Участь у благодійних проєктах сприяла поверненню Кузіва до творчого процесу, хоча художник визнає, що тема війни сама по собі викликала значні внутрішні суперечності. Він скептично ставився до ідеї «воєнних» картин, вважаючи, що зображення бойових дій або трагізму може сприйматися неоднозначно. Проте в межах спільних ініціатив із місцевими митцями він

створив кілька робіт, зокрема одну символічну композицію про дитину, яка вірить у перемогу. Митець зазначає, що ця картина була радше про надію, ніж про війну, і саме такий підхід він вважає більш прийнятним у своїй творчості.

Після періоду творчої паузи важливу роль у його відновленні відіграли пленери 2023 року. Повернення до гір знову стало для митця формою психологічного оновлення. Кузів підкреслює, що Карпати дали йому можливість повернути внутрішню тишу й зосередженість, без яких неможливо працювати.

У цьому контексті показовою є його думка про роль мистецтва у воєнний час. Кузів переконаний, що культура є фундаментальною основою існування держави: «не буде культури — не буде України». Саме тому творчість для нього перестала бути суто особистою справою і набула суспільного виміру. Художник визначає свій «фронт» як внутрішню, цивільну участь у підтримці країни через мистецтво, благодійність та культурне життя регіону.

Богдан Бринський посідає помітне місце серед сучасних митців Прикарпаття, адже його творчість сформувалася на ґрунті багатовимірного досвіду, що поєднує академічну підготовку, реставраційну практику, зацікавлення історико-культурною спадщиною та активну громадянську позицію. Народжений на Тлумаччині, він природно увійшов у середовище, де традиції локального мистецтва перепліталися з культурним та духовним життям регіону. Навчання на мистецькому факультеті Івано-Франківського педагогічного інституту забезпечило йому професійну основу у галузі рисунка, колористики й композиції. Втім, справжня сформованість художнього мислення відбулася у період його роботи реставратором в обласному художньому музеї, де він мав можливість працювати з пам'ятками сакрального мистецтва Галичини та Гуцульщини, зокрема з дерев'яною скульптурою барокової доби. Цей досвід поглибив його розуміння матеріальності твору, внутрішньої структури кольору та історичного контексту мистецьких артефактів.

У становленні Бринського важливу роль відіграла зустріч з Опанасом Заливахою — видатним представником українського шістдесятництва. Творчість і духовна позиція цього митця стали одним із ключових імпульсів для

Бринського, який, за власними спогадами, відчув потребу рухатися у напрямі більш сміливої, експресивної та емоційно насиченої мови. Саме під впливом Заливахи він відходить від традиційно-реалістичного трактування пейзажу та звертається до напружених композицій, виразних колірних контрастів і динамічних мазків, які наближують його творчість до експресивного живопису.

У цьому контексті вагомим є і вплив Карпат, який відчутно присутній у його світогляді та художній манері. Хоча Бринський не обмежує себе виключно гірською тематикою, Карпати сформували важливий пласт його художнього досвіду. (Рис.3.1.17) Для митця гори були не лише джерелом натури, але й особливим духовним середовищем, у якому він уважно спостерігав за побутом гуцулів, їхньою системою цінностей, умінням гармонійно співіснувати з природою. Саме через такі спостереження у його творчості з'являються мотиви внутрішньої стійкості, чистоти та піднесеності — ті риси, які він пізніше трансформує у власну колористичну і пластичну мову. Карпати візуально присутні в його роботах через масштабні кольорові площини, високі обриві лінії та драматичні співвідношення світла й тіні, що створюють відчуття простору, наповненого внутрішньою енергією.

Живопис Бринського вирізняється насиченою експресивністю: енергійні мазки формують складні поверхні, де кожен колір виконує змістову функцію. Колористика художника активно використовує зіставлення теплих і холодних тонів, часто побудоване на домінуванні синього чи зеленого спектрів (Рис.3.1.20) Простір у його роботах зазвичай ущільнений, а композиція будується через контраст великих форм і ритмічних кольорових акцентів. Така манера формує впізнавану пластичну мову, у якій натурність співіснує з філософським узагальненням. Пейзаж у його творчості ніколи не є однозначною фіксацією видимого; він набуває метафоричності, стає своєрідним емоційним та духовним виявом стану митця.

Карпатський ландшафт у Бринського — це насамперед образ духовної висоти та моральної опори. (Рис.3.1.21) У багатьох полотнах ландшафтні форми перетворюються на символи незламності, внутрішньої сили та тяглості традиції.

У період новітніх суспільних потрясінь цей символічний пласт набув ще більшої ваги: у художника з'являється потреба підтримувати українських військових через участь у благодійних аукціонах, а карпатські образи стають виразниками ідеї стійкості та гідності. Таким чином, карпатський мотив у його творчості не лише пейзажний, але й світоглядний.

Ігор Роп'яник належить до кола сучасних прикарпатських художників, чия творчість виросла на перетині локальної культурної традиції, журналістської аналітичності та естетики фотографічного бачення. Народжений у Станіславі (нині Івано-Франківську) у родині з багатими мистецькими традиціями, він із дитинства перебував у середовищі, де музика, сцена та візуальна культура були природною складовою повсякдення. Початкова зацікавленість фотографією, робота у фотолабораторії, а згодом активна журналістська діяльність сформували в ньому особливе світовідчуття — спостережливість, увагу до моменту, високий рівень композиційної дисципліни, що згодом органічно перейшло у живопис.

Цікаво, що Роп'яник прийшов до живопису порівняно пізно, без академічної художньої освіти, однак із надзвичайною внутрішньою мотивацією. Вирішальним для нього стало потрапляння до Львівської картинної галереї, де враження від класичного європейського живопису викликало прагнення спробувати себе в мистецтві. Самоосвіта, спостереження за технікою досвідчених художників під час інтерв'ю (Володимира Патики, Зеновія Кецала, Василя Красьохи), практична робота з натурою та фотографічною композицією стали основними чинниками формування його живописної мови. (Рис.3.1.23) Хоча митець не мав можливості повноцінно пройти академічну школу, він зумів створити власний упізнаваний стиль, який поєднує реалістичну образність із делікатним відчуттям світла та атмосфери.

У творчості Ігоря Роп'яника значне місце займає пейзаж — насамперед карпатський. Фотографічна точність у відтворенні деталей поєднується у його полотнах із теплотою живописного жесту, що створює ефект «підсиленої реальності», де натурність переходить у художню інтерпретацію. (Рис.3.1.25)

Карпатські мотиви у його творах вирізняються спокійною ясністю форми, вираженою композицією та тонким відчуттям стану природи. Митець зосереджується не на драматичних, а на теплих, гармонійних станах — ранковому світлі, прозорих туманах, м'яких хребтових лініях. Важливою рисою є схильність до фіксації моменту — ефемерного стану світла, який у поєднанні з природністю колориту надає творам відчуття ліричного спокою та ностальгійності. Саме тому один з найвідоміших його пейзажів — «Сонячний ранок на Гуцульщині» — викликав значний резонанс, ставши символом його стилістичного кредо.

Досвід роботи фотографом вплинув не лише на композицію його пейзажів, а й на побудову світлотіньових акцентів. Роп'яник часто використовує прийоми кадрування, властиві фотографії: низький або високий горизонт, врівноважені діагоналі, чітко окреслені композиційні центри. Завдяки цьому його пейзажі мають відчуття реальної присутності, «входження» глядача в простір картини. Водночас митець уникає холодної технічності, притаманної гіперреалізму, — його живопис зберігає теплоту ручної роботи, чистоту мазка та особливу атмосферність. Він свідомо залишається у межах реалістичної образності, оскільки саме на неї орієнтована значна частина його шанувальників і колекціонерів.

Карпати у живописі Роп'яника — не лише мотив природи, а й емоційно-символічний простір. Його картини часто несуть ностальгійне відчуття «старого Станіслава», міста, яке, за його словами, поступово зникає під тиском сучасної забудови. У пейзажах він прагне зберегти не лише природу, але й дух колись цілісного, затишного середовища Прикарпаття. Сам художник говорить про необхідність фіксації того, що «поволі вмирає» — і в природі, і в міському ландшафті. У цій лінії його мистецтво набуває рис культурної пам'яті, щоденникового нотування часу, що минає.

Важливою рисою творчості Роп'яника є відкритість до сучасної комунікації: митець наголошує, що соціальні мережі стали його «виставковою залогою», дозволяючи безпосередньо спілкуватися з аудиторією та демонструвати нові

роботи. Це формує особливий тип сучасного художника — того, хто поєднує традиційну живописну майстерність із сучасними способами популяризації мистецтва. (Рис.3.1.28) Така стратегія дозволила поширити його твори далеко за межі України — вони перебувають у приватних колекціях Європи, Азії, Північної та Південної Америки, а окремі роботи експонуються у міжнародних музеях, зокрема у Художньому музеї Тараса Шевченка в Пекіні.

Володимир Сандюк належить до провідних представників сучасного прикарпатського малярства, митців, у творчості яких карпатська тема посідає не просто важливе, а визначальне місце. Його художня біографія формується в унікальному перетині трьох середовищ — родинної мистецької традиції, косівської школи народних художніх промислів та львівської академічної підготовки. Народжений у сім'ї художників Сергія та Стефанії Сандюків, він змалечку перебував у просторі живопису, спостерігаючи щоденну працю батьків, їхню дисципліну, творче напруження та відданість праці. Перші уроки композиції та живопису він отримав у дитячій художній школі від Ореста Заборського — педагога, який дав базу багатьом прикарпатським митцям. Далі — Косівський технікум, де завдяки талановитому викладачеві Володимиру Гуменюку він сформував повагу до ремесла, техніки, праці та професійної етики художника; а згодом — навчання у Львівській академії мистецтв, що збагатило його світогляд, розширивши інтелектуальні та естетичні горизонти.

Ці три складові — родинна школа, косівська дисципліна й львівський академізм — сформували особливу художню свідомість Володимира Сандюка. Митець виріс на класичній школі рисунка та композиції, однак своє місце в сучасному українському мистецтві він знайшов у живописі експресивного, колористично активного плану. За словами мистецтвознавців, Сандюк «не йде за тенденціями», а вибудовує власну живописну мову, засновану на етноколериті, динаміці фактури й внутрішній емоційності жесту. Його метод опирається не на технічну рефлексію, а на спонтанне, щире реагування на побачене — своєрідну художню імпровізацію, де вирішальним є не архітектура мазка, а передача враження.

У творчості Сандюка Карпати формують цілісний світ — від географії до ментальності. Для нього гори є не лише мотивом, а й простором, у якому він відчуває себе інакше: внутрішньо загостреним, емоційно відкритим, включеним у вібрацію природи. (Рис.3.1.30) За його словами, в горах він «відчуває, як дзвенить трава», і саме цей досвід гострого відчуття реальності визначає характер його картин. Гірський ландшафт у Сандюка — це передусім враження від світла, атмосфери, простору. Він не боїться відкритих барв, сильних контрастів і сміливих колірних рішень, які дозволяють передати теплову та емоційну напругу моменту. Художник звик працювати на відкритому сонці, не уникаючи складних умов, і це наклало відбиток на його манеру — яскраву, вібраційну, насичену відтінками сонця, туману, вечірнього чи ранкового світла.

Композиційно його пейзажі будуються на співвідношенні великих кольорових площин і ритмічних взаємин між ними. (Рис.3.1.31) Сандюк, на відміну від реалістів академічної школи, дозволяє собі вільно трансформувати натуру заради експресивної цілісності. Його Карпати ніколи не є документально точними — вони передають «стан художника», резонанс його внутрішнього переживання з побаченим. Мистецтвознавці відзначають уміння Сандюка працювати з кольором так, щоб він ставав не просто тоном, а повноцінним елементом драматургії: іноді художник підсилює певну гаму, інколи звужує її до кількох ключових барв, зводячи композицію до майже монохромного звучання. Відтак у його полотнах натура і колір входять у складні взаємини, де колір часто стає носієм емоційного змісту. (Рис.3.1.35)

У багатьох роботах останніх років відчутна зміна колористичної домінанти — художник дедалі частіше звертається до холодних синіх, фіолетових і сірих барв. Це не лише наслідок життєвих переживань чи ширшого емоційного досвіду, але й результат глибшої роботи зі структурою пейзажу. Сандюк вміє надати холодним тонам теплу глибину, а контрастам — ліричну стриманість. Цей «синій період» у його малярстві співіснує з попереднім — «гарячим», побудованим на червоних та жовтих енергійних акцентах; разом вони

демонструють еволюцію художньої мови митця, її психологічну насиченість і здатність до трансформації.

Особливу роль у творчості Сандюка відіграє пленер. Він працює багато і самозаглиблено, повністю занурюючись у процес творення. За його словами, під час пленеру він не помічає часу — робота відбувається «в одному диханні». Пленер для нього — це спосіб з'єднатися з природою, зловити первинне відчуття, яке пізніше може трансформуватися в студійній роботі. Саме тому його полотна мають сильну емоційну основу, побудовану на враженні, яке не втрачає інтенсивності навіть після багатьох годин чи днів опрацювання.

Важливим аспектом творчості Сандюка є глибинний зв'язок між мистецькою працею та моральною позицією. У час війни художник наголошує на потребі правдивості й чесності в мистецтві: «художник має бути совістю доби». Його участь у благодійних аукціонах, виставках, передача робіт для ЗСУ — це продовження тієї самої внутрішньої потреби діяти чесно, не фальшувати, вкладати в живопис справжній досвід і емоцію.

Анатолій Калитко — знакова постать Косівського мистецького осередку, належить до кола художників, які сформували сучасний образ гуцульського пейзажу та заклали неперервність художньої традиції краю. Народжений у 1942 році на Хмельниччині, він здобув професійну освіту в Київському державному художньому інституті, де навчався у провідних майстрів українського живопису — Карпа Трохименка, Тетяни Яблонської, Анатолія Пламеницького та інших педагогів, які прищепили йому надзвичайно вимогливе ставлення до рисунка, композиції й колориту. Саме поєднання академічної школи та індивідуального світовідчуття згодом стане визначальною рисою його зрілого стилю. Уже на етапі студентських практик Калитко відкрив для себе Карпати як унікальний художній простір, і цей досвід визначив його подальшу долю: після закінчення інституту він свідомо просить направлення не у промислові регіони, а в Косів — центр гуцульського мистецтва.

У Косові, де він працює від 1971 року, Калитко пройшов шлях від молодого спеціаліста до одного з провідних викладачів та авторитету місцевої мистецької

школи. Він викладав рисунок, живопис, композицію та пластичну анатомію, будуючи педагогічну практику на принципі постійної роботи з натури. У його методиці домінує переконання, що художнє бачення формується не в інтер'єрі майстерні, а через щоденне спостереження природи, аналіз світла та пропорцій, постійне зіставлення видимого й відтвореного. Саме тому Калитко протягом десятиліть виводив студентів на пленери — у Космач, Брустури, Бистрець, Соколівку, Яворів — закладаючи основу професійного розуміння гуцульського ландшафту та культури. Така освітня філософія інтегрує Київську академічну школу й живу стихію Карпат, що перетворює його на ключову фігуру формування художньої традиції Прикарпаття.

У творчому доробку художника провідне місце посідає реалістичний пейзаж, зосереджений переважно на карпатських мотивах. Його роботи відзначаються ясністю колориту, чіткою композиційною побудовою та відчуттям внутрішнього світла, яке додає зображуваному стану гармонії. Колористична мова Калитка — виважена, насичена, але не перенасичена: він поєднує теплі зелені, бурштинові, блакитні й попелясто-сірі тони, створюючи врівноважені станкові композиції, де важливу роль відіграє тональний ритм. Улюбленими мотивами художника є гірські полонини, річкові долини, гуцульські церкви, присілкові хати, дерев'яна архітектура, весняно-осінні переходи, які дозволяють йому відтворити природні цикли й змінність світла. Його пейзажі — «Карпатська осінь» (2010), «Теплий день. Бистрець» (2001), «Осінь у Замагорі» (2014), «Косів зимовий», «Річка Рибниця на Буківці» — демонструють глибоку внутрішню прив'язаність до карпатського середовища, яке він трактує не лише як природу, але як духовний простір, наповнений символічними сенсами. (Рис.3.1.38, Рис.3.1.39, Рис.3.1.40, Рис.3.1.41, Рис.3.1.42)

Особливої уваги заслуговує робота художника з карпатським світлом — воно не лише фіксує час доби, але й стає емоційним центром композиції. Калитко уникає випадкової декоративності: кожен колір має логічне місце в структурі твору. Його стиль тяжіє до класичного реалізму, але в найкращих пейзажах відчутні імпресіоністичні риси — рухливість мазка, багат шаровість відтінків,

увага до атмосфери. У художника немає поверхневого етнографізму: гуцульські мотиви у нього — це живий контекст, а не декор. У таких творах, як «Проводи на полонину» (2012), «Гуцули», «Космацькі писанкарки» (2017), він виявляє здатність поєднати побутові сцени з широким культурним узагальненням, передаючи гармонію між людиною та природою.

Мистецька практика Калитка невіддільна від багатолітньої участі у пленерах та симпозіумах. Він працював у Гурзуфі (2007), Яремче (2008), Седневі (2009), Стамбулі та Сухумі (2010), Миколаєві та Одесі. Проте центральним для нього залишався пленер у Косові та околицях, де художник вбачав природну «майстерню» свого мистецтва. Не випадково більшість його персональних виставок мають акцент саме на Гуцульщині: «З любов'ю до Гуцульщини», «Мелодія живопису», виставки в Коломиї, Косові та Івано-Франківську. З-поміж улюблених мотивів — гірські світанки, туманні долини Рибниці, весняні сади, осінні пагорби, гірські церкви, традиційні обряди та святкові процесії. Усі вони поєднані відчуттям піднесеності, яке властиве художнику з оптимістичним і романтичним світовідчуттям.

У творчості Калитка особливо відчутний зв'язок з духовною традицією краю. Його реалістична манера не є копіюванням натури — вона спрямована на розкриття психологічного та духовного стану карпатського світу. Митець прагне передати чистоту, тишу, урочистість і сакральність природи, що перегукується з його філософськими переконаннями та езотеричними інтересами. У портретах — Ганни Василяшук, педагогів, художників — він поєднує реалістичну точність із теплим психологізмом, що створює образи, насичені духовною зосередженістю.

Роман Лучук — один із найсамобутніших сучасних прикарпатських митців, чия творчість формується на перехресті гуцульської традиції, професійної художньої освіти та індивідуальної експресивної манери. Народжений у Косові в 1970 році в родині знаних майстрів художнього оброблення дерева та шкіри, він із дитинства був занурений у середовище, де ручна праця, декоративне відчуття форми та розвинена візуальна культура передавалися як частина

родинної ідентичності. Навчання у Косівському технікумі прикладного та декоративного мистецтва ім. В. Касіяна, а згодом — у Львівській національній академії мистецтв заклало фундамент академічної майстерності й сформувало ширші професійні горизонти митця. Цей освітній досвід, доповнений родинними ремісничими традиціями, став підґрунтям його подальшої художньої мови.

Попри те, що Лучук тривалий час працював як майстер художнього оброблення шкіри та дерева, справжня творча ідентичність митця розкрилася саме у живописі, до якого він звернувся свідомо й цілеспрямовано близько дванадцяти років тому. Його роботи демонструють глибоку емоційну залученість, що виникає не в студії, а безпосередньо на пленері. (Рис.3.1.46) Лучук практично не працює в майстерні: його живопис — це результат постійного руху, мандрів, перебування серед природи. Пленерна робота для нього є способом «правдивості», яку він вважає головною етичною вимогою до художника. Саме тому більшість його полотен створено у ландшафтах Косівщини та Гуцульщини, де він народився та проживає.

У творчості Романа Лучука Карпати посідають центральне місце. Художник не просто фіксує краєвиди — він передає через них стан природи, ритм гір, емоційну структуру моменту. (Рис.3.1.47) Його карпатські пейзажі — це завжди образи переживання, а не документальної фіксації. Особливістю його живопису є те, що він свідомо уникає домінування зеленого кольору, хоча працює у гірських ландшафтах. (Рис.3.1.48) У палітрі карпатських мотивів митця переважають відтінки червоного, оранжевого, пурпурового та інших теплих спектрів, які надають гірським формам несподіваної напруженості, урочистості та експресії. Це створює ефект «емоційної інверсії» Карпат: звичний зелений спектр заміщений тим, що є внутрішнім, миттєвим, пристрасним. Цю особливість відзначають і мистецтвознавці, називаючи його «художником кольору та настрою».

Композиційно полотна Лучука побудовані на широких, енергійних мазках, що формують динамічну структуру простору. Його пейзажі часто мають риси експресіоністичного руху: лінія горизонту може бути підкреслено активною,

гори — ламаними й колористично насиченими, а небо — напруженим, майже музичним у своєму звучанні.(Рис.3.1.49, Рис.3.1.50). Лучук демонструє інтуїтивне відчуття композиційного центру, притягує погляд глядача до колористичних акцентів, а не до локальної деталізації. Його Карпати — це простір, де колір організовує форму, а мазок задає ритм. Навіть найпростіші мотиви — хатина, стежка, пагорб, вершина — набувають драматичності через активний темп художнього жесту.(Рис.3.1.52)

Микола Яцурак — один із наймолодших, але вже авторитетних представників сучасного прикарпатського малярства, чия творчість органічно поєднує реалістичну традицію, імпресіоністичну манеру та філософське світовідчуття. Народжений у 1977 році в с. Великий Ключів на Коломийщині, він прийшов у мистецтво не через сімейну традицію, а всупереч їй, з внутрішнього поклику. Поштовхом стало дитяче враження від побаченого мольберта з олійним пейзажем у Коломийській художній школі ім. Ярослава Пстрака — момент, який художник згадує як подію, що визначила весь його подальший шлях. Після служби в армії він здобуває освіту на філософсько-теологічному факультеті Чернівецького університету, що суттєво формує його світогляд, а згодом — мистецьку освіту в Інституті мистецтв ПНУ ім. В. Стефаника, де спеціалізується в галузі живопису. Така комбінація філософської та художньої освіти визначила глибину його творчого мислення та чутливість до духовно-культурних тем.

На формування художньої мови Яцурака вплинули різні мистецькі традиції та постаті: від українських реалістів і імпресіоністів (Микола Пимоненко, Олександр Мурашко) до сучасних художників, таких як Володимир Сандюк та Степан Хміль. Особливо важливим був вплив його наставника — художника Івана Холоменюка, голови Чернівецької організації НСХУ, який допоміг сформувати пластичну культуру та індивідуальний підхід до роботи з кольором, мазком і композицією. Усе це разом створило складну багатошарову стилістику, в якій поєднуються академізм, плернерна емоційність і сучасна декоративність.

Центральним полем творчості Яцурака є Карпати — гірські ландшафти, присілкові хати, гуцульські стежки, дерев'яні церкви та села Космача, Криворівні, Верховини. (Рис.3.1.55) Митець є активним учасником пленерів і наголошує, що робота з природою є єдиною правдивою формою живопису: «малювати зиму в хаті — гріх». (Рис.3.1.54) Ця фраза стала його художньою позицією. Саме тому Яцурак організував у Коломиї пленер «Бартка» — подію, що об'єднала художників з усієї України навколо ідеї автентичного пленеру, створеного на землі, де традиції ще живі. Символ пленеру — гуцульська бартка, яку художник возить із собою і нею ж написав один зі своїх експериментальних пейзажів. (Рис.3.1.56) Ця жестова експресія — продовження його ідеї, що мистецтво має бути живим, справжнім і дотичним до матеріальної культури Карпат.

У пейзажах Яцурака відчутна глибока повага до природи та людини в ній. У його картинах Карпати постають не лише як географічний простір, а як місце гармонії, спокою та духовного очищення. Він часто працює в різних погодно-світлових умовах, і це формує мінливість настрою його полотен: від холодної, прозорої ранкової свіжості до теплих вечірніх відтінків. Палітра художника багата й контрастна, але не випадкова: він підсилює колір порівняно з реальною природою, створюючи ефект емоційної насиченості. Попри реалістичну манеру, колористика Яцурака завжди більш експресивна, ніж реальність — червоні, золотисті чи ультрамаринові акценти оживлюють композицію. Особливо характерні для нього теплі, глибокі тони, які формують відчуття затишку й внутрішнього світла.

Техніка художника поєднує академічну послідовність і імпресіоністичну свободу. Він працює методом дедукції: від великих тональних мас до дрібних акцентів, створюючи багатопланову структуру пейзажу (Рис.3.1.57). У його манері відчутна енергія мазка, що надає поверхні полотна мерехтливості та руху. Улюблена техніка художника — імприматура, яка дає змогу створити глибину кольору та ефект світіння зсередини. Серед невластивих традиційній школі засобів Яцурак інколи використовує бартку як інструмент нанесення фарби —

це додає роботам фактурності та особливої «сирості», близької до первісної емоції.

3.2 Карпати як культурно-духовний феномен у творчості Яреми Стецика

Творчий світ Яреми Стецика формується на перетині родинної художньої традиції, академічної освіти та безпосереднього досвіду перебування в Карпатах. Вихований у середовищі мистецтва, де батько-художник став першим учителем, він продовжив навчання у художній школі, а згодом — на художньому факультеті Прикарпатського університету, де його наставниками були, зокрема, Михайло Фіголь, Микола Павлюк, Володимир Лукань, Марко Качмарик та Ігор Мельничук. Саме пленерні поїздки в гори, резиденції та спільна робота з Ігорем Мельничуком стали тим досвідом, коли живопис перестав бути лише навчальною практикою і перетворився на подію, близьку до перформансу, — на інтенсивне переживання фарби, простору й емоції. Таким чином, Карпати з перших кроків професійного становлення стали для Стецика не лише натурою, а й базовим «космосом», у якому сформувався його спосіб бачення.

Стецик свідомо звужує поле живописних тем, ухвалюючи рішення використовувати полотна насамперед для зображення гір. У власних висловлюваннях він проводить паралель із Айвазовським, який зосередився на морі, і говорить про гори як про «свою» стихію, у якій відчуває найбільшу правду. Художник не лише споглядає Карпати з відстані, а буквально «входить» у них: ходить у тривалі походи, носить полотна, довго шукає той один, унікальний мотив серед десятків побачених. Важливими для нього є силуети вершин, їх характерні лінії — Близниці, Петроса, Говерли, (Рис.3.2.5, Рис.3.2.7, Рис.3.2.9, Рис.3.2.11) які він сприймає як своєрідні знаки-символи, впізнавані не гірше за архітектурні ікони великих міст. При цьому художник принципово відмовляється від «репортажного» підходу: його метою є не фіксувати вид, а передавати емоційне враження, внутрішню напругу зустрічі з гірським простором.

У творчій концепції Яреми Стецика живопис виступає засобом спілкування, причому таким, що часто виявляється ефективнішим за вербальну мову. Сам

митець наголошує, що «через живопис не страшно говорити», тоді як слова можуть викликати опір або нерозуміння. (Рис.3.2.1) Картина в цьому випадку постає як «меседж», що дозволяє вибудовувати діалог між художником і глядачем без прямого нав'язування позиції. У цьому контексті карпатські мотиви стають не лише зображеннями природи, а й полем для обміну смислами, які глядач має відчитати й продовжити. (Рис.3.2.2) Таким чином, образ гір у його творчості набуває комунікативного виміру: через них відбувається зустріч внутрішнього світу митця з досвідом інших людей.

Стецик сам описує себе як «емоцію, що має колір», і це визначення добре окреслює характер його взаємодії з карпатським ландшафтом. Серія «Горррри» є прикладом того, як реальний краєвид перетворюється в нього на поле для імпровізації: художник говорить про те, що в ході одного походу бачить десятки візуальних варіантів, але зупиняється на одному, найсильнішому емоційному образі. Його композиції часто побудовані на мінімалістичних рішеннях: однорідне тло, що нагадує безодню, геометризовані форми, скупі символи, які утворюють натякові ситуації, а не однозначні сюжети. У такий спосіб Карпати в його живописі стають не стільки топографією, скільки сконденсованою емоцією — «чистим відчуттям», яке глядач має прожити самотійно.

Цікавим аспектом художньої позиції Стецика є його розуміння ролі глядача й покупця роботи. Митець наголошує, що задоволення, яке отримує людина від придбання картини, близьке до стану, який сам художник переживає під час малювання, — обидва учасники цього процесу не змушені до дії, а приходять у простір мистецтва добровільно. У такому підході покупець постає не пасивним споживачем, а «новим творцем», який відкриває в картині власні змісти, інколи не передбачені автором. Це особливо актуально для карпатських мотивів, де емоційна насиченість простору дозволяє кожному глядачеві проектувати власні спогади, досвіди й уявлення. Таким чином, культурно-духовний феномен Карпат у творчості Стецика розкривається як спільна зона творчості митця й глядача.

Окрема лінія у висловлюваннях Стецика пов'язана з розумінням мистецтва як «суміші географій, повітря, родів і народів». Він підкреслює, що за видимим

зображенням завжди стоять пісні, емоції, досвід поколінь, обтяжених власною історією. У цьому контексті Карпати функціонують як концентрат пам'яті, де природний ландшафт нерозривно пов'язаний із культурними нашаруваннями. Художник, який пише гори, для нього — не просто пейзажист, а той, хто «намацує» у природі приховані духовні сенси. (Рис.3.2.3). Тому його послідовна відмова від штучних матеріалів у просторі повсякдення, прихильність до дерева та природних фактур також можуть розглядатися як продовження цієї позиції: збереження автентичності середовища та поваги до природної основи карпатської культури.

Суттєвим компонентом духовного досвіду Стеценка є його розуміння творчості як співпраці з Богом. (Рис.3.2.4) Він наголошує, що процес створення твору для нього невіддільний від особистих стосунків із Всевишнім: художник відчуває себе співтворцем, який реалізує те, що «має з'явитися» через нього. Такий підхід особливо виразний у контексті карпатських мотивів, де гірський простір стає місцем інтуїтивного «зчитування» ідей та натхнення. Після подій війни 2014 року та Іловайської трагедії Стеценко для себе чітко сформулював позицію: якщо він не воює на фронті, то його фронт — творчий, і найціннішим внеском є здатність малювати, співати, говорити через мистецтво. Карпатські роботи воєнного часу, зокрема пов'язані з виставкою «Відчуття раю», набувають у цьому контексті характеру тихої духовної опозиції війні, де образ гір стає символом надії й присутності вищого сенсу.

3.3. Стилiстичнi, композицiйнi та колористичнi тенденцiї сучасного карпатського пейзажу

У художній культурі Прикарпаття кінця ХХ – початку ХХІ століття образ Карпат виступає одним із найстійкіших та найвагоміших тематичних центрів, що об'єднує митців різних поколінь, індивідуальних стилів і художніх стратегій. Карпати в цьому регіоні не функціонують як звичайний пейзажний мотив; вони набувають статусу культурно-просторового феномена, у якому взаємодіють природний ландшафт, історична пам'ять, етнокультурна традиція та духовно-екзистенційні переживання. Завдяки цій багатошаровості карпатський простір

стає для художників не лише натурою для споглядання, а й інтелектуальною та емоційною моделлю світу, що вимагає власної художньої мови, відповідної засобам сучасного мистецтва.

Сучасні прикарпатські митці — такі як Богдан Кузів, Володимир Сандюк, Богдан Бринський, Микола Яцурак, Роман Лучук, Ігор Роп'яник, Анатолій Калитко та Ярема Стецик — репрезентують різні траєкторії освоєння карпатської теми. Одні тяжіють до реалістичного чи імпресіоністичного трактування гірського ландшафту, зберігаючи тяглість плерерної школи. Інші трансформують традиційні пейзажні мотиви у напрямі декоративності, символізму або експресивного узагальнення. Деякі художники виходять за межі класичного живопису, інтерпретуючи Карпати в концептуальному ключі, як це яскраво демонструє творчість Яреми Стецика. Саме ця різноманітність підходів дозволяє говорити про формування нової хвилі карпатського мистецтва, у якій поєднуються локальні традиції та сучасні художні практики.

Образ гір виступає не лише темою, але й інструментом художнього мислення, навколо якого вибудовуються стилістичні, колористичні та композиційні рішення сучасних митців. Він формує особливий візуальний ритм, визначає колористичні домінанти, створює характерну для Прикарпаття емоційно-атмосферну напругу. Через це аналіз стилістичних і технічних тенденцій сучасного карпатського мистецтва стає можливим лише з урахуванням цілісної ролі Карпат як смислового й духовного ядра регіональної художньої культури.

Сучасне мистецтво Прикарпаття вирізняється значною стилістичною різноманітністю, у межах якої кожен митець пропонує власну інтерпретацію карпатського ландшафту, поєднуючи натурні спостереження, емоційні стани, культурні коди та особисті художні стратегії. Спільним для цих підходів є те, що Карпати постають не лише як фізичний простір, а як складна духовна й емоційна структура, що здатна резонувати з внутрішнім станом художника і задавати певну інтонацію його творчості. У цьому контексті можна простежити кілька

провідних стилістичних ліній, які, проте, не протиставляються одна одній, а утворюють цілісний художній ландшафт регіону.

Попри спільне тяжіння до реалістичної плернерної традиції, стилістичні підходи Анатолія Калитка та Ігоря Роп'яника демонструють принципово різні акценти у трактуванні карпатського простору. Калитко працює в м'якій, узагальненій манері, де домінує гармонія кольорових співвідношень і стримана декоративність форми. Його пейзажі побудовані на плавних переходах тону, рівномірному освітленні та широкому, спокійному мазку, що створює ефект ліричної тиші та природної рівноваги. Натомість Роп'яник вирізняється більш аналітичним, академічно точним підходом: у його роботах відчутна більша деталізація, прозорість світлової структури й ретельна побудова форми. Він уважно відтворює атмосферні стани, світлотінь, реалістичну фактуру дерев чи архітектури, тяжіючи до «чистішого» реалізму. Якщо Калитко інтерпретує Карпати через узагальнену, майже поетичну кольорову цілісність, то Роп'яник подає їх як конкретний, точно спостережений ландшафт. Таким чином, Калитко формує емоційно-ліричний образ гір, тоді як Роп'яник — реалістично-аналітичний, зосереджений на точності та атмосферності природи. Підхід Богдана Бринського вирізняється тяжінням до реалістичної плернерної манери, у якій ключову роль відіграє уважне спостереження за природою та точна передача світлового середовища Карпат. Його роботи побудовані на ясній композиційній структурі та чітко вибудованих просторових планах, що є характерною ознакою академічного реалістичного пейзажу. Бринський працює швидко, без надмірної деталізації, але з глибоким відчуттям природи: пастозний мазок у нього не експресивний, а радше функціональний — він передає фактуру трави, хмар, дерев і дахів, зберігаючи натурну логіку кольору й тону. У його пейзажах світло моделює форму природно й ненав'язливо, створюючи атмосферу гірського простору, сповненого спокою й гармонії.

Попри те, що Богдан Кузів та Микола Яцурак працюють у близькому до імпресіонізму та постімпресіонізму колористично-експресивному полі, їхні підходи до трактування карпатського простору суттєво відрізняються. Обох

об'єднує емоційна насиченість живопису, відкритість мазка, відмова від фотографічної деталізації та прагнення передати атмосферний стан природи. Проте Кузів тяжіє до більш динамічної, імпульсивної манери, де головну роль відіграють світлові контрасти та рух пастозних плям, що створюють ефект миттєвості й живої присутності моменту. Його Карпати — це простір енергії, світлової вібрації та експресії. Натомість Яцурак формує ландшафт як декоративно-ритмічну структуру, у якій кольорові маси й узагальнені форми вибудовують відчуття монументальної впорядкованості. Його живопис менш імпульсивний і більш організований, зі схильністю до орнаментальної побудови площини та стабільного колірного ритму. Таким чином, Кузів передає моментальний емоційний стан, а Яцурак — впорядковану гармонію природи; перший працює через рух і світлову драматургію, другий — через декоративність і структурну рівновагу.

Володимир Сандюк посідає особливе місце в цьому спектрі, адже його творчість найточніше окреслюється як експресивно-декоративний постімпресіонізм. На відміну від реалістично орієнтованих художників, Сандюк доволі свідомо відходить від натурної достовірності. У його пейзажах колір стає провідним емоційним інструментом, а композиційна структура вирізняється декоративною узагальненістю. Художник формує власну візуальну мову, в основі якої — сміливі спектральні контрасти, ритмізовані форми та акцентовані площини кольору. Карпати в інтерпретації Сандюка — це не географічний ландшафт, а емоційно-ритмічна система, насичена рухом, світлом і внутрішнім напруженням. Саме завдяки фовістичній свободі та декоративній виразності його живопис вирізняється серед сучасних прикарпатських митців.

Декоративно-експресивну лінію продовжує творчість Романа Лучука, у якого домінує активний колір і структурована ритмічність композиції. Лучук працює з потужними, чистими барвами, які створюють цілісну декоративну площину та водночас передають емоційний стан гірського простору. Його Карпати позначені яскравими контрастами, енергійною фактурою та сміливими узагальненнями форм. Певна наближеність до народної декоративності

поєднується із модерністичними вектором експресивного живопису, завдяки чому художник вибудовує унікальний синтез традиції та сучасності. Його пейзажі водночас звучать як пам'ять про минуле та як емоційно насичена інтерпретація сучасного Карпатського світу.

Абсолютно інший напрям формує Ярема Стецик, чия творчість тяжіє до концептуально-експресивного, міфопоетичного трактування Карпат. У його роботах пейзаж перестає бути центральною категорією й перетворюється на символічний простір культурної пам'яті та внутрішнього досвіду. Стецик працює з жестовою експресією, густою пастозною фактурою, графічними написами та фрагментами тексту, які створюють складну семантичну структуру твору. Колір у нього є не відображенням натури, а емоційним кодом, що фіксує певний стан — від медитативного піднесення до тривоги війни. Таким чином, у творчості Стецика Карпати стають не зображенням ландшафту, а місцем духовного процесу, ареною внутрішнього пошуку та перетворення.

Композиційні побудови сучасних прикарпатських художників ґрунтуються на поєднанні традиційних пленерних принципів із індивідуальними стильовими пошуками, що визначають характер бачення карпатського простору. Однією з найпоширеніших моделей є багатопланова композиція, у якій простір вибудовується через послідовне накладання переднього, середнього та дальнього планів. Цей тип характерний для творчості Анатолія Калитка, Богдана Бринського та Ігоря Роп'яника, які використовують перспективні скорочення та світлові градації для точного передавання гірського рельєфу й глибини простору. У таких композиціях природний ландшафт подається як цілісна система, що розгортається поступово, дозволяючи глядачеві «увійти» в пейзаж і рухатися ним очима. Важливою особливістю є також використання дороги, стежки чи русла річки як композиційної осі, що організовує простір і підкреслює природну динаміку гірського середовища. Сандюк часто вибудовує простір через великі кольорові маси та ритмічні діагоналі, які формують відчуття руху та внутрішньої пульсації ландшафту. Його композиції зазвичай мають активний передній план із виразними силуетами дерев, хат чи постатей, що одразу задає емоційний

акцент і концентрує увагу глядача. Поряд із цим у творчості Богдана Кузіва, Романа Лучука та Миколи Яцурака превалюють ритмічні та декоративно структуровані композиції, де простір не стільки аналітично вибудовується, скільки організується через повторення форм, плям і кольорових акцентів. У таких роботах гори подаються як послідовність хвилястих масивів, ритмічних дерев або кольорових полів, які утворюють своєрідний візуальний орнамент. Ця модель відходить від лінійної перспективи та натурної точності, натомість підкреслює емоційно-образну природу карпатського ландшафту.

На окрему увагу заслуговують композиційні рішення Яреми Стеценка, які суттєво відрізняються від традиційних моделей карпатського пейзажу й спрямовані на формування концептуально-міфопоетичної візуальної мови. Композиція в його творах радше нагадує ритуальний запис або візуальний код, ніж традиційний краєвид: гірські лінії часто зведені до мінімалістичних силуетів, а простір організовується через ритм знаків і жестових мазків, які не підтримують глибину, а навпаки — стискають її у площину.

Колористична мова сучасних прикарпатських художників формує один із ключових вимірів осмислення карпатського простору, поєднуючи натурні спостереження з індивідуальною емоційною інтерпретацією. Для реалістично-плернерної лінії, репрезентованої Ігорем Роп'яником, Анатолієм Калитком та Богданом Бринським, характерна виражена природна палітра, побудована на гармонії охристих, зелених, синьо-фіолетових і землястих відтінків. Колір у їхніх творах зберігає зв'язок із натурною правдою, передає мінливість гірського світла та формує ліричний, спокійний образ Карпат. Вони використовують колір як інструмент спостереження та фіксації реального стану природи, водночас наділяючи його м'якою емоційною інтонацією.

На противагу цьому, для Богдана Кузіва, Романа Лучука й Володимира Сандюка колір є засобом емоційного підсилення та візуальної експресії. Їхня палітра вирізняється чистими спектральними тонами, контрастами та підвищеною насиченістю, що формують яскравий, динамічний образ гірського середовища. У Кузіва домінує імпресіоністична світлова вібрація, у Лучука —

декоративно-фовістичні барви, у Сандюка — контрастні й ритмічно організовані кольорові маси. Водночас Ярема Стечик розгортає колір у бік символічності. Колір набуває психологічного та духовного значення, відображаючи глибинні стани та культурні коди.

Техніка та матеріали відіграють визначальну роль у формуванні образної мови сучасного карпатського живопису, адже саме вони задають характер взаємодії художників із натурою та визначають ступінь реалістичності, експресії чи декоративності твору. У творчості Ігоря Роп'яника та Анатолія Калитка домінує класична олійна техніка, що продовжує академічну традицію реалістичного пейзажу. Обидва митці працюють у контролюваній, професійно виваженій манері, застосовуючи тонкі світлотіньові переходи, плавні лесіровки та помірну пастозність. Їхній мазок структурний і стриманий, що дозволяє досягти оптичної чистоти та реалістичної модельованості форми. Такий підхід забезпечує точне передавання атмосфери Карпат та природного світла, зберігаючи внутрішню ліричність зображення.

Богдан Бринський, Богдан Кузів і Микола Яцурак працюють переважно олійними фарбами в плерній традиції, що зумовлює їхні швидкі, живі, імпрровізаційні технічні рішення. Для них характерний відкритий мазок, помірна пастозність і відмова від дрібної деталізації на користь безпосереднього фіксування світла та стану природи. Бринський використовує олію більш стримано, наближено до класичного плеру, тоді як Кузів і Яцурак застосовують енергійні, фактурні мазки, які надають композиціям імпресіоністичної мобільності та емоційної насиченості. Роман Лучук теж працює в техніці олійного живопису, але його манера площинніша та декоративніша: він формує композицію великими узагальненими кольоровими масами, які створюють ритмічну структуру пейзажу.

На окрему увагу заслуговує техніка Володимира Сандюка, який послідовно використовує акрилові фарби, що визначає характер його декоративно-експресивної мови. Акрил дозволяє художнику працювати швидко, наносити чисті спектральні тони й вибудовувати поверхню через контрастні кольорові

площини. Саме технічні властивості акрилу — швидке висихання, можливість накладати соковиті шари кольору — підсилюють експресію його композицій.

Особливу матеріальну модель формує Ярема Стецик, який працює переважно олійними фарбами, часто застосовуючи вичавлювання фарби прямо з тюбика, густу пастозність і великі фактурні нашарування. У його роботах техніка стає смисловим елементом: фактура, напис, імпульсивна жестовість утворюють площину, що не просто зображує пейзаж, а фіксує емоційний та екзистенційний досвід художника.

У сучасному прикарпатському мистецтві Карпати перестають бути виключно пейзажним мотивом і дедалі частіше постають як багатовимірний простір культурної пам'яті, особистого досвіду та духовної рефлексії. Нові інтерпретації цієї теми ґрунтуються на відході від суто натурного бачення гір та на посиленні ролі емоційно-символічних, експресивних і концептуальних аспектів. Художники вже не стільки фіксують видимий стан природи, скільки осмислюють Карпати як феномен світогляду — місце сили, архетипну територію і життєвий простір, що формує ідентичність регіону. Такий зсув особливо помітний у творчості Богдана Кузіва, Романа Лучука та Володимира Сандюка, де гірський ландшафт набуває емоційної насиченості й декоративної виразності, а колір і фактура стають домінантами нової візуальної мови.

У сучасному прикарпатському мистецтві інтерпретація карпатського простору зазнає суттєвих трансформацій, виходячи за межі традиційного пейзажного жанру та поступово переходячи у сферу емоційного, символічного й духовного осмислення гір. Художники дедалі частіше розглядають Карпати не як зорову натуру, а як культурно-психологічний феномен, у якому концентруються локальна пам'ять, особистий досвід, архетипні структури та ціннісні орієнтири. У цьому контексті гірський ландшафт стає не стільки предметом зображення, скільки формою мислення, що відкриває нові художні стратегії та типи взаємодії з природою.

Одним із напрямів таких нових інтерпретацій є емоційно-експресивне трактування карпатського простору, властиве Богдану Кузіву, Роману Лучуку та

Володимиру Сандюку. У їхніх творах Карпати постають як динамічний, ритмічний і світлово насичений простір, який відображає не стільки реальні форми, скільки внутрішній стан художника. Колір, фактура й композиція в цьому випадку функціонують як емоційні доміанти: Кузів передає мінливість світла та атмосферу миті, Лучук підкреслює декоративно-смыслову природу кольору, а Сандюк — енергію спектральних. Такі інтерпретації розширюють можливості карпатського пейзажу, зміщуючи увагу з фіксації натури на переживання гір як живої та мінливої стихії.

У творчості Яреми Стеценка карпатський простір зазнає найглибшої трансформації серед сучасних прикарпатських митців і виходить далеко за межі пейзажного жанру. Для художника гори є не натурою, а середовищем духовного досвіду, сформованим через особисті походи, спостереження й емоційні переживання. Він свідомо відмовляється від репортажної точності, трактуючи Карпати як «емоцію, що має колір». У його творах силуети гір перетворюються на знаки: ритмічні лінії, мінімалістичні контури, геометризовані структури й густі пастозні нашарування, часто нанесені безпосередньо з тюбика. Така техніка підсилює експресію і створює поверхню, що функціонує як візуальний щоденник внутрішнього стану художника. Стеценко розглядає живопис як спосіб комунікації, у якій картина стає «меседжем», відкритим до інтерпретації, а глядач — співтворцем нового смислу.

Після подій війни образ Карпат у його творчості набуває додаткового духовного й опірного виміру: гори постають символом сили, надії та захисту. У цьому контексті карпатський мотив стає для Стеценка не лише художньою темою, а простором молитви, пам'яті та внутрішнього очищення. Таким чином, його інтерпретація Карпат є однією з найконцептуальніших у сучасному мистецтві Прикарпаття — він трансформує пейзаж на рівень метафізичного коду, де природа поєднується з особистим духовним досвідом і колективною культурною пам'яттю.

Сучасний карпатський пейзаж у мистецтві Прикарпаття постає як багатовимірний художній дискурс, що об'єднує реалістичні традиції,

колористичний експресіонізм, декоративно-символічні структури та концептуально-духовні моделі. У цьому різноманітті простежується спільна тенденція — прагнення передати не лише видиму форму гір, а їхній внутрішній ритм, культурну пам'ять і духовну сутність. Саме ця багатошаровість визначає унікальність сучасної інтерпретації Карпат у регіональному мистецькому процесі.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило всебічно проаналізувати специфіку втілення образу Карпат у творчості сучасних художників Прикарпаття та окреслити місце карпатської теми в сучасному українському мистецькому процесі. У ході виконання роботи вдалося досягнути поставленої мети, а також виконати всі сформульовані завдання, що засвідчує комплексний характер проведеного дослідження.

На основі аналізу джерел та історіографії було простежено культурно-історичні передумови появи та розвитку карпатської теми в українському мистецтві XX – початку XXI століття. Встановлено, що Карпати відіграють виняткову роль у формуванні локальних мистецьких шкіл, а їх образ розглядається вітчизняними митцями як символ природи, духовності та національної ідентичності. Значний вплив на становлення сучасного карпатського пейзажу мали традиції львівської школи Олекси Новаківського, закарпатської школи живопису, мистецькі практики Григорія Смольського, Галини Зубченко, Володимира Патики, Михайла Фіголя та інших визначних художників.

У роботі розкрито особливості розвитку прикарпатського мистецького середовища кінця XX – початку XXI століття. Визначено, що регіональна художня традиція зберігає тяглість з класичними практиками пленерного малярства, але водночас активно трансформується відповідно до сучасних культурних, естетичних і духовних процесів. Сучасні художники Прикарпаття — Ігор Роп'яник, Анатолій Калитко, Богдан Бринський, Богдан Кузів, Володимир Сандюк, Микола Яцурак, Роман Лучук та Ярема Стецик — демонструють широкий спектр індивідуальних підходів до трактування карпатського пейзажу.

У ході дослідження здійснено ґрунтовний аналіз художніх особливостей творів сучасних прикарпатських митців. Визначено, що реалістично-пленерний напрям характеризується вираженням колоритом, точністю відтворення простору й особливою увагою до атмосферних станів (Роп'яник, Калитко, Бринський).

Емоційно-експресивна течія вирізняється підсиленою роллю кольору, енергійним мазком та динамікою композиції Володимира Сандюка. Найбільш концептуально насичене та духовно заглиблене трактування Карпат спостерігаємо у творчості Яреми Стеценка, у якого пейзаж трансформується у символічний простір внутрішнього переживання, особистої пам'яті й духовного пошуку.

Узагальнення стилістичних, композиційних та колористичних тенденцій дозволило визначити низку спільних закономірностей сучасного карпатського пейзажу. Карпати постають не лише географічним мотивом, а багатовимірним культурним феноменом, що поєднує природу, людину та духовний досвід. Характерною рисою є поєднання традиційної плерерної школи з індивідуальними експериментальними підходами, що свідчить про сталість і водночас динамічний розвиток регіонального мистецького процесу.

Наукова новизна роботи полягає у систематичному дослідженні маловивченої теми сучасного прикарпатського мистецтва та вперше здійсненій комплексній характеристиці карпатського пейзажу у творчості художників Прикарпаття початку ХХІ століття. У роботі введено до наукового обігу нові фактичні матеріали, здійснено інтерв'ювання художника, що дозволило отримати автентичні свідчення про особистий творчий досвід і внутрішні мотиви роботи з карпатською темою.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання отриманих результатів у викладанні історії українського мистецтва, у діяльності мистецьких шкіл та студій, у подальшому аналізі регіональних мистецьких процесів, а також у формуванні експозицій, присвячених сучасному мистецтву Прикарпаття і карпатському пейзажу.

Таким чином, проведене дослідження показало, що карпатська тематика у творчості сучасних художників Прикарпаття виступає складним і багатогранним художнім явищем, яке поєднує історичну тяглість, естетичні пошуки та духовне самовираження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бенъ А. Олекса Новаківський — український митець-візіонер // Наука. Освіта. Молодь. Частина 1. 2009. С. 33-35
2. Біксей Л. Історія Закарпатської школи живопису. Зігхард Рашдорф. URL: https://art-raschdorf.com/ua/art/05_article.html (дата зверення 27.10.25)
3. Бокшай Й. Каталог творів / [авт. передм. Л. І. Біксей, Л. С. Приходько ; упоряд. Л. С. Приходько] ; Закарпат. обл. худож. музей ім. Й. Бокшая. Ужгород : Закарпаття, 2011. 303 с.
4. Борович В., Лазоришин. І. Небесні пейзажі Богдана Шляхтича. Інтернет-ресурс газети «Галичина». URL: <https://galychyna.if.ua/analytic/nebesni-peyzazhi-bogdana-shlyahticha-ridna-boykivshhina-bula-pershoyu-y-dosizalishayetsya-yedinoyu-muzoyu-dlya-85-richnogo-kaluskogo-hudozhnika/> (дата зверення 28.10.25)
5. Василів Р. Богдан Бринський – мистець, меценат, громадянин... Інтернет-ресурс газети «Галичина». URL: <https://galychyna.if.ua/analytic/bogdan-brinskiy-mistets-metsenat-gromadyanin-do-30-richchya-yogo-tvorchosti/> (дата зверення 26.10.25)
6. Виставка картин Володимира Сандюка у Львівській картинній галереї «Карпати та їх околиці». URL: <https://day.kyiv.ua/photo/karpaty-ta-yikh-okolytsi> (дата зверення 27.10.25)
7. Волошн Л.. Село Космач у житті і творчості мистецької школи Олекси Новаківського // Карпати: людина, етнос, цивілізація, 2012. Вип. 4. С. 158-171
8. Галина Зубченко. Карпати. URL: <https://zubchenko.artua.name/temy/karpaty/> (дата зверення 27.10.25)
9. Гах І. Відомий невідомий Смольський. Збруч. URL: <https://zbruc.eu/node/44470> (дата зверення 27.10.25)
10. Гудима Н. Георгій Якутович: до питання мистецьких контекстів графічних образів. // Сучасне українське мистецтво: концепти, стратегії, візуальні

практики. Збірник матеріалів VII Всеукраїнської науково-практичної конференції – Черкаси – 2021 С. 68-69

11. Дружук І. Ігор Роп'яник: «Найкращою виставковою залю стали нині соціальні мережі» Укрінформ. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2317807-igor-ropanik-vidomij-hudoznik-z-ivanofrankivska.html> (дата зверення 26.10.25)
12. Жук А. Мистецькі пленери на межі XX–XXI століть до сьогодення та участь у них львівських художників.
13. Звіжинський А. Ярема Стецик: мистецтво як зухвалий виклик. Журнал «Місто». URL: <https://mi100.info/2017/07/28/yarema-stetsyk-mystetstvo-yak-zuhvalyj-vyklyk/> (дата зверення 27.10.25)
14. Золтан Шолтес – художник, закоханий у Карпати. Нью&Блог. URL: <https://news.blog.net.ua/2023/07/zoltan-sholtes-khudozhnyk-zakokhanyy-u-karpaty/> (дата зверення 28.10.25)
15. Івасишин І. Природа Карпат та народне мистецтво Гуцульщини в контексті естетичного розвитку особистості. Гірська школа українських Карпат №10 – 2013. С. 143-145
16. Кашецька Х. Майстер кольору Володимир. Моя скарбниця. URL: <http://teacherkashetska.blogspot.com/2016/09/1987-7392.html> (дата зверення 28.10.25)
17. Кашшай О. Історіографія дослідження творчості художника Антона Кашшай та стан наукової розробки теми. // Молодий вчений №4 – 2017 С. 67-71
18. Клим-Кашуба Т. Франківець Ярема Стецик в Ужгороді: про гори, «Петрос», «Пенсію» та особисту відповідальність. Варош. URL: <https://varosh.com.ua/ludy/frankivecz-yarema-steczyk-v-uzhgorodi-pro-gory-petros-pensiyu-ta-osobystu-vidpovidalnist/> (дата зверення 28.10.25)
19. Ковач А. Пленерний живопис як складова у творчості художників Закарпаття. // Вісник закарпатської академії мистецтв, випуск №9 – 2017 С. 59-63

- 20.Кравченко Я. Забутий співець Космача. Газета «День». URL: <https://day.kyiv.ua/article/naprykintsi-dnya/zabutyy-spivets-kosmacha> (дата зверення 27.10.25)
- 21.Кравченко Я. Мистецтво спротиву, або маловідомі факти про малярські рефлексії Григорія Смольського. Газета «День». URL: <https://day.kyiv.ua/article/naprykintsi-dnya/mystetstvo-sprotyvu> (дата зверення 27.10.25)
- 22.Куш С. Богдан БРИНСЬКИЙ: Сенси шістдесятництва — живі. Газета «День». URL: <https://day.kyiv.ua/article/naprykintsi-dnya/bohdan-brynskyi-smysly-shistdesyatnytstva-zhyvi> (дата зверення 26.10.25)
- 23.Лазоришин І. Малярство як суть життя. Володимир Сандюк: Завжди, а у часі війни тим більше, художник має бути совістю доби й не лукавити з людьми, а передавати у своїх творах справжність життя... Інтернет-ресурс газети «Галичина». URL: <https://galychyna.if.ua/analytic/malyarstvo-yak-sut-zhittya-volodimir-sandyuk-zavzhdi-a-u-chasi-viyni-tim-bilshe-hudozhnik-maye-buti-sovisty-dobi-y-ne-lukaviti-z-lyudmi-a-peredavati-u-svoyih-tvorah-spravzhnist-zhittya/> (дата зверення 27.10.25)
- 24.Ліміна П. Георгій Якутович і Карпати. Арт Юкрейн. URL: <https://artukraine.com.ua/a/georgiy-yakutovich-i-karpati/> (дата зверення 27.10.25)
- 25.Літман А. «Через живопис не страшно говорити, словами страшніше» Пост Імпреза URL: <https://postimpreza.org/talsk/cherez-zhyvopys-ne-strashno-hovoryty-slovamy-strashnishe> (дата зверення 28.10.25)
- 26.Манайло-Приходько В. Пейзаж Федора Манайла: трансформації змісту та форми у довоєнному та повоєнному періоді творчості. // Вісник закарпатського художнього інституту – 2015 С. 28-31
- 27.Марціновська Ю. «Малювати зиму в хаті– гріх»: у «Світовиді» триває плернерна виставка «Бартка». Дзеркало Медіа. URL: <https://dzerkalo.media/news/malyuvati-zimu-v-hati-grih-u-svitovidi-trivae-plenerna-vistavka-bartka> (дата зверення 28.10.25)

28. Матоліч І. Феномен мистецьких пленерів у селі космач. // Збірник: Церква Параскеви у селі Космач. Минуле. Теперішнє. Майбутнє. – 2024. С. 62-67
29. Мельник У., Шпільчак В. Ворохта як етнокультурний центр, як важливе місце проходження практик студентами Інституту мистецтв. // Науковий збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції. Івано-Франківськ – 2017 С. 202-207
30. Молинь В., Молинь Н. Художник-педагог Анатолій Калитко в історії розвитку Косівської мистецької школи. // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 33. С. 290-300
31. Мулик В. Ігор Роп'яник: "Є трохи того Станіслава, який поволі вмирає під Івано-Франківськом" Версії. URL: <https://versii.if.ua/publikacii/igor-rop-yanik-ye-trohi-togo-stanislava-yakiy-povoli-vmiraye-pid-ivano-frankivskom/> (дата зверення 26.10.25)
32. Мурафа Т. Виставка живопису Богдана Бринського "Від Тараса до Панаса". Музей Мистецтва Прикарпаття. ULR: <https://artmuseum.org.ua/zakhody/vystavky/vystavka-zhyvopysu-bohdana-brynskoho-vid-tarasa-do-panasa> (дата зверення 26.10.25)
33. Овсійчук В. Олекса Новаківський: Альбом. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1998. 332 с
34. Ониськів Д. Григорій Смольський: український художник, мистецтвознавець, етнограф, публіцист, педагог // Калуські історичні студії, Том 9, Збірник наукових статей, 2025. С.104-151
35. Осипчук Ю. Михайло Фіголь — засновник мистецької школи Прикарпаття. // Науковий вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Мистецтвознавство. 2017. Вип. 37–38. С. 3–7.
36. Павельчук І. Особливості постімпресіонізму в практиці галицької школи другої половини ХХ століття на прикладі творчості Володимира Патики // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісн. / ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. Вип. 8. С. 26–37

- 37.Павельчук І. Постімпресіоністичний колоризм в Україні 60-80 років ХХ століття. // Вісник НАКККиМ №2 – 2014 С. 199-204
- 38.Павлова Т. Дослідження постімпресіоністичному в українському живописі ХХ ст. // Український журнал з мистецтва і дизайну. 2023 ХХМ ХУДПРОМ. С. 208-212
- 39.Плахта С. Імпресіонізм у мистецтві Галичини кінця ХІХ – першої пол. ХХ ст.: світоглядно – естетичний аналіз // Філософія і політологія в контексті сучасної культури. – 2013. – Вип. 6 (ІІІ). С. 25-29
- 40.Полека В. Григорій Смольський. // Каталог виставки – Львів: ЛНУ,1958
- 41.Пронюк-Возна Н. Іван Труш – організатор культуротворчих процесів у Галичині. // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – 2013. Вип. 24. С. 138–147
- 42.Ребрик А. Художник і педагог Йосип Бокшай та становлення пласту на Закарпатті. // Вісник закарпатського художнього інституту, випуск №6 – 2015 С. 112-114
- 43.Скляренко Г. Закарпатська школа живопису в контексті українського мистецтва другої половини ХХ століття. Мистецтвознавство України. 2017. Випуск №17. С. 220 – 229
- 44.Скляренко Г. Закарпатська школа живопису та «Повернення до модернізму» в українському мистецтві 1960-Х років. // Народна творчість та етнологія №1– 2015 С. 46-53
- 45.Соколюк Л., Чурсін О. Пленерна традиція та її регіональні особливості в українському пейзажі (1920–1940-і рр.) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Історія Мистецтва. №8 – 2014 С.85-96
- 46.Сусак К. Художник-живописець, педагог Анатолій Калитко. // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 23. С. 246-251
- 47.Тетяна П. Карпати в творах Галини Зубченко. // Каталог виставки. Київ: Музей Івана Гончара, 1999. – С. 24
- 48.Федорук А. Михайло Фіголь: Альбом. // Мистецтво. Київ – 1989, 32с.: іл.

- 49.Художники Закарпаття : альбом репродукцій. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ-ри УРСР, 1961.
- 50.Чейпеш А. Характерні риси пейзажів Е. Контратовича раннього періоду творчості (1930 – 1945). // Ерделівські читання. Матеріали 30-ї міжнародної наукової-практичної конференції. Ужгород – 2025 С. 223-224
- 51.Черватюк В. Пленерний живопис — невід’ємна складова художньої освіти // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2010. випуск № 3. С. 403–409.
- 52.Черникова К. Нечипоренко А. Тенденції розвитку живописних шкіл карпатського регіону кін. ХХ – поч. ХХІ ст. // Функції дизайну в сучасному світі: вимір 2024 – Суми – 2024 С. 60-62
- 53.Чмелик І. Вивчення та збереження етно-культурної спадщини карпатського регіону шляхом пленерних студій // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. - Івано-Франківськ. – 2014. – Вип. 28-29. – Ч.1. – С.96-100.
- 54.Чмелик І. Гуцульщина у творчості прикарпатських митців другої половини ХХ століття // Науковий збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції. Івано-Франківськ – 2017, С. 308-313
- 55.Чмелик І. Пленерна практика у Карпатах як важливий чинник професійної підготовки вчителя мистецьких дисциплін. // Гірська школа українських Карпат №10 – 2013. С. 166-168
- 56.Чурсін О. Український пейзаж у 1920-1930-ті роки ХХ ст. (Авангардні пошуки і пленеризм) // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. - Івано-Франківськ. – 2015. – Вип. 30-31. – Ч.1. – С. 102-108
- 57.Шейко О. Григорій Смольський, або митець, педагог та учень Мистецької школи Олекси Новаківського. Фотографії Старого Львова. URL: <https://photo-lviv.in.ua/hryhoriy-smolskyy-abo-mytets-pedahoh-ta-uchen-mystetskoi-shkoly-oleksy-novakivskoho/> (дата зверення 26.10.25)

- 58.Шейко О. Михайло Мороз – учень мистецької школи Олексі Новаківського. Фотографії Старого Львова. URL: <https://photo-lviv.in.ua/mykhaylo-moroz-uchen-mystetskoi-shkoly-oleksy-novakivskoho/> (дата зверення 26.10.25)
- 59.Штець В. Золтан Шолтес. Сторінки творчої біографії. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Образотворче мистецтво – 2010 С. 181-183
- 60.Яців Р. Кравченко Я. Козак Н. Голод І. Михайлюк О. Українське образотворче мистецтво: імена, життєписи, твори (ХІ-ХХІ ст.), Ерделі Адальберт // Х: Факт – 2012 С. 398-399
- 61.Яців Р. Кравченко Я. Козак Н. Голод І. Михайлюк О. Українське образотворче мистецтво: імена, життєписи, твори (ХІ-ХХІ ст.), Патик Володимир // Х: Факт – 2012 С. 606-609
- 62.Яців Р. Кравченко Я. Козак Н. Голод І. Михайлюк О. Українське образотворче мистецтво: імена, життєписи, твори (ХІ-ХХІ ст.), Смольський Григорій // Х: Факт – 2012 С. 640-643

ДОДАТКИ



Рис.2.1.1 Олекса Новаківський. Перламутрове небо. Космач. 1925



Рис.2.1.2 Олекса Новаківський. Осмолода



Рис.2.1.3 Олекса Новаківський. Зелемін після дощу



Рис.2.1.4 Олекса Новаківський. Зелемін під захід сонця



Рис.2.1.5 Олекса Новаківський. Гора Грегит. 1931



Рис.2.1.6 Йосип Бокшай. Синевир. 1934



Рис.2.1.7 Йосип Бокшай. Полонина Рівна. 1947



Рис.2.1.8 Йосип Бокшай. Після дощу. 1952



Рис.2.1.9 Йосип Бокшай. Озеро Синевир. 1954

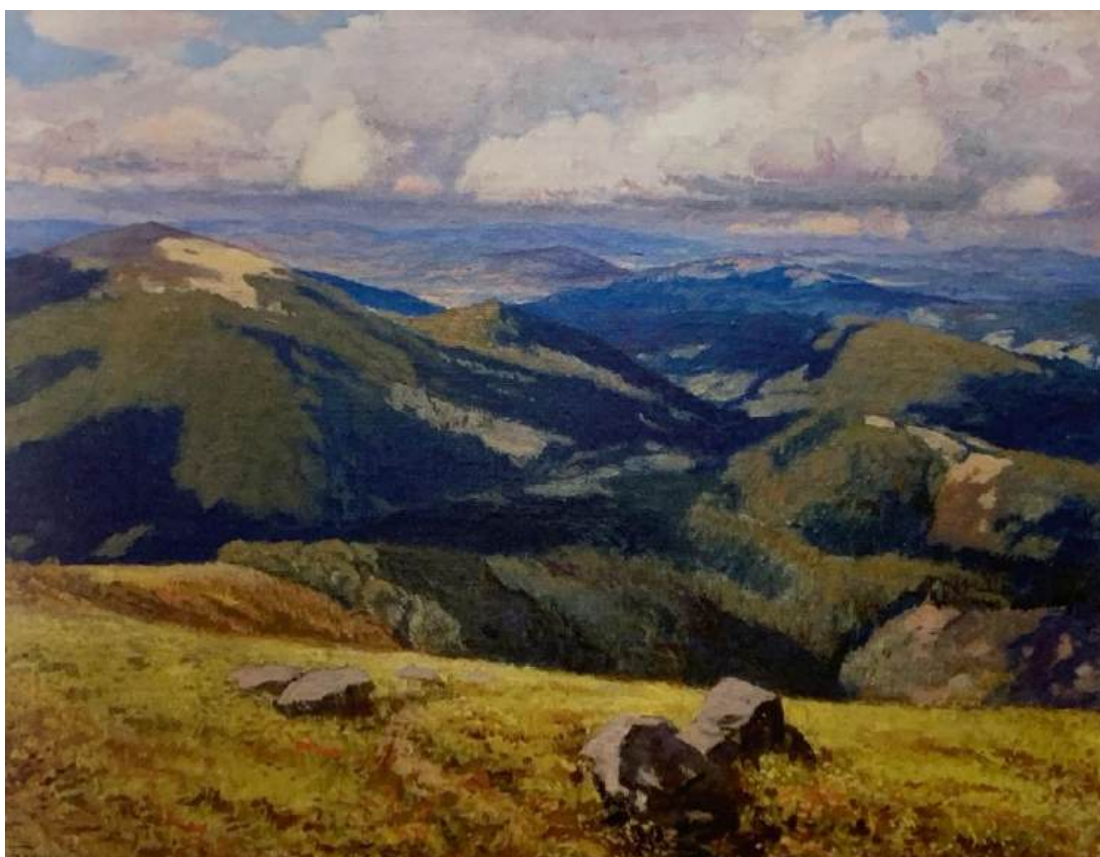


Рис.2.1.10 Йосип Бокшай. Верховина. 1948



Рис.2.1.11 Йосип Бокшай. Великий Верх. 1951

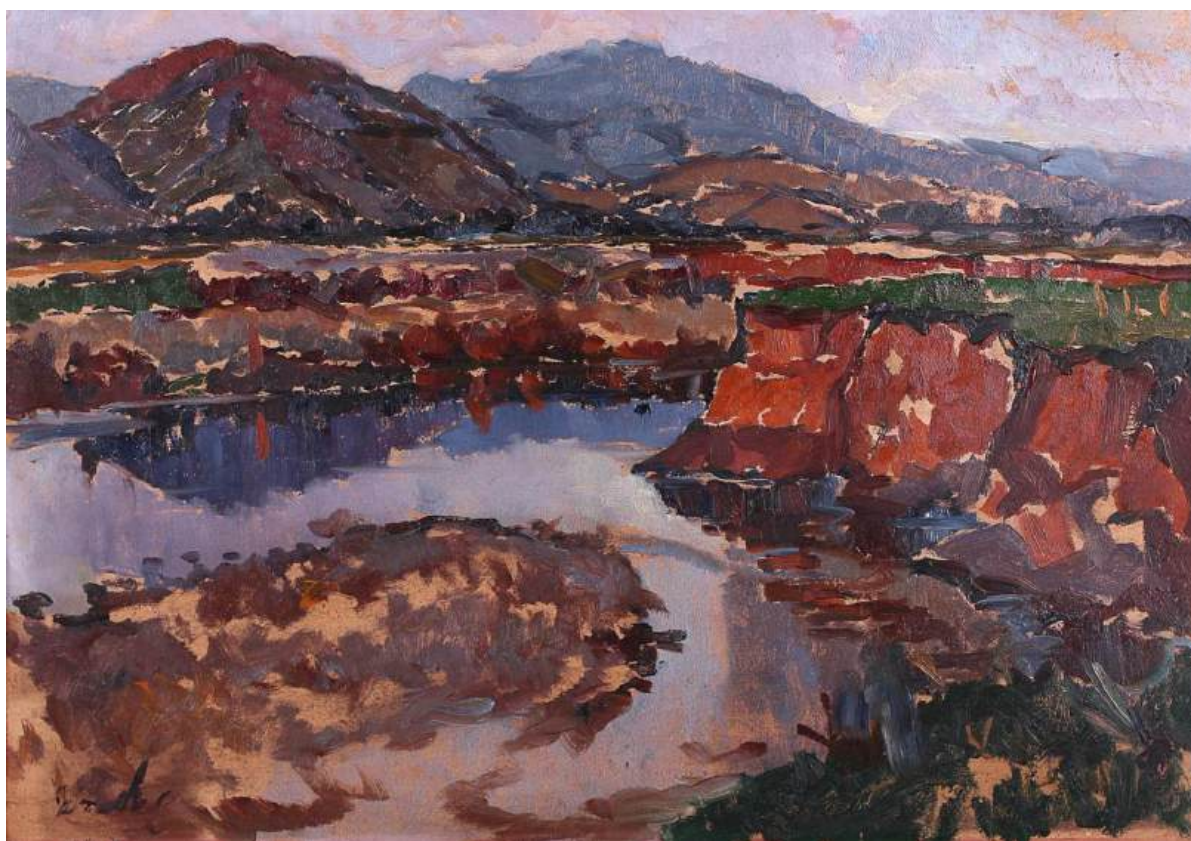


Рис.2.1.12 Ерделі Адальберт. Весна



Рис.2.1.13 Ерделі Адальберт. Гірський пейзаж.1930



Рис.2.1.14 Ерделі Адальберт. В околицях Рахова. 1940



Рис.2.1.15 Григорій Смольський. Осінь у Карпатах



Рис.2.1.16 Григорій Смольський Осінь у Космачі



Рис.2.1.17 Григорій Смольський Космач

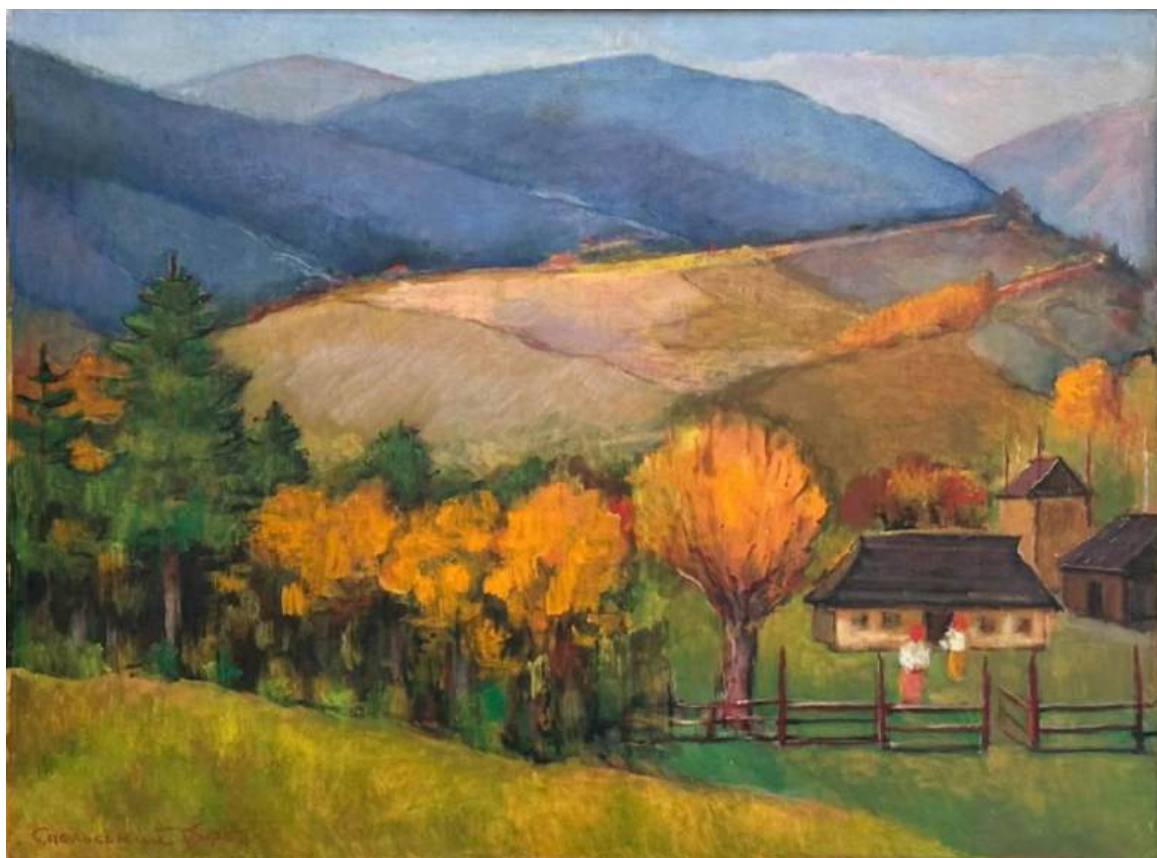


Рис.2.1.18 Григорій Смольський. Карпати. 1976



Рис.2.1.19 Михайло Мороз. Чорногора



Рис.2.1.20 Михайло Мороз. Гірська симфонія, 1964



Рис.2.1.21 Георгій Якутович. Аркан. 1960

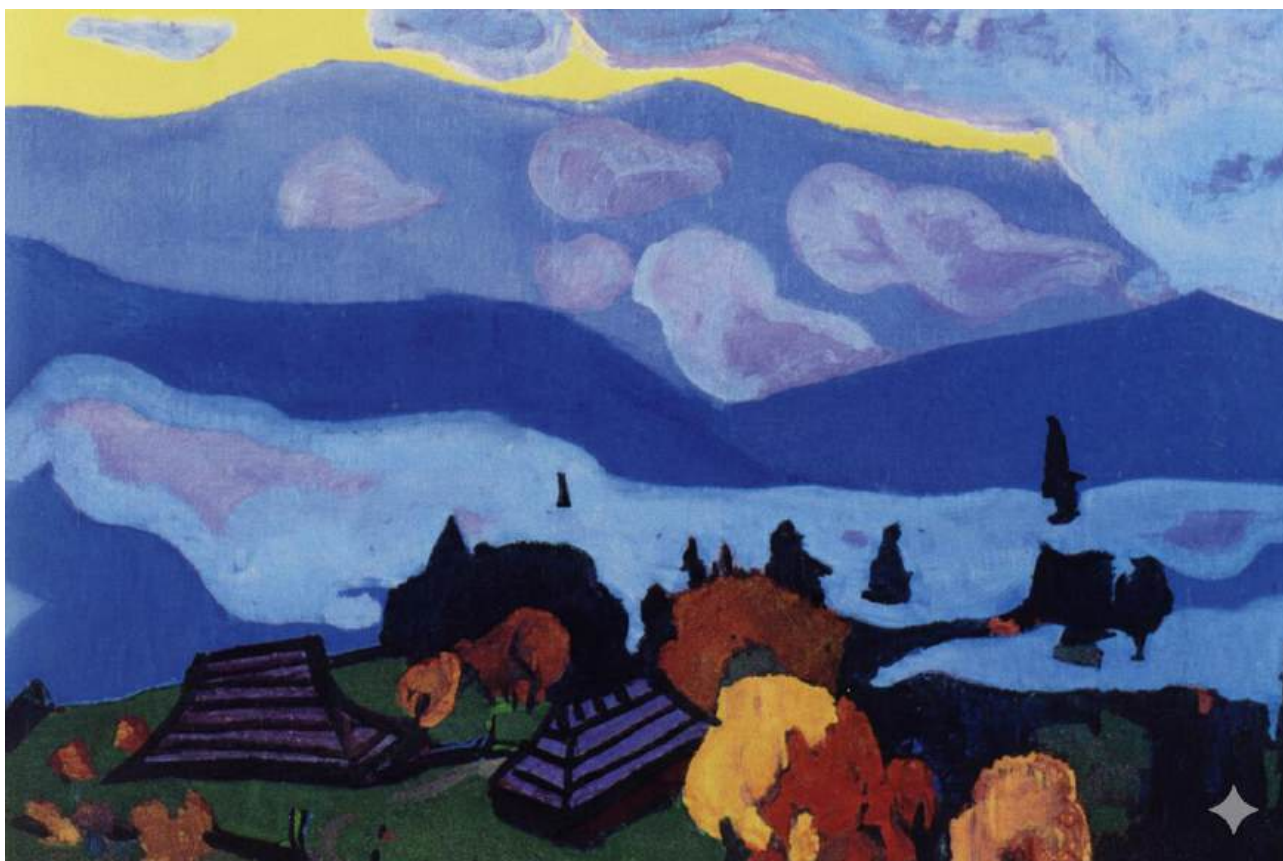


Рис.2.1.22 Галина Зубченко. Гуляють хмари у Верховині

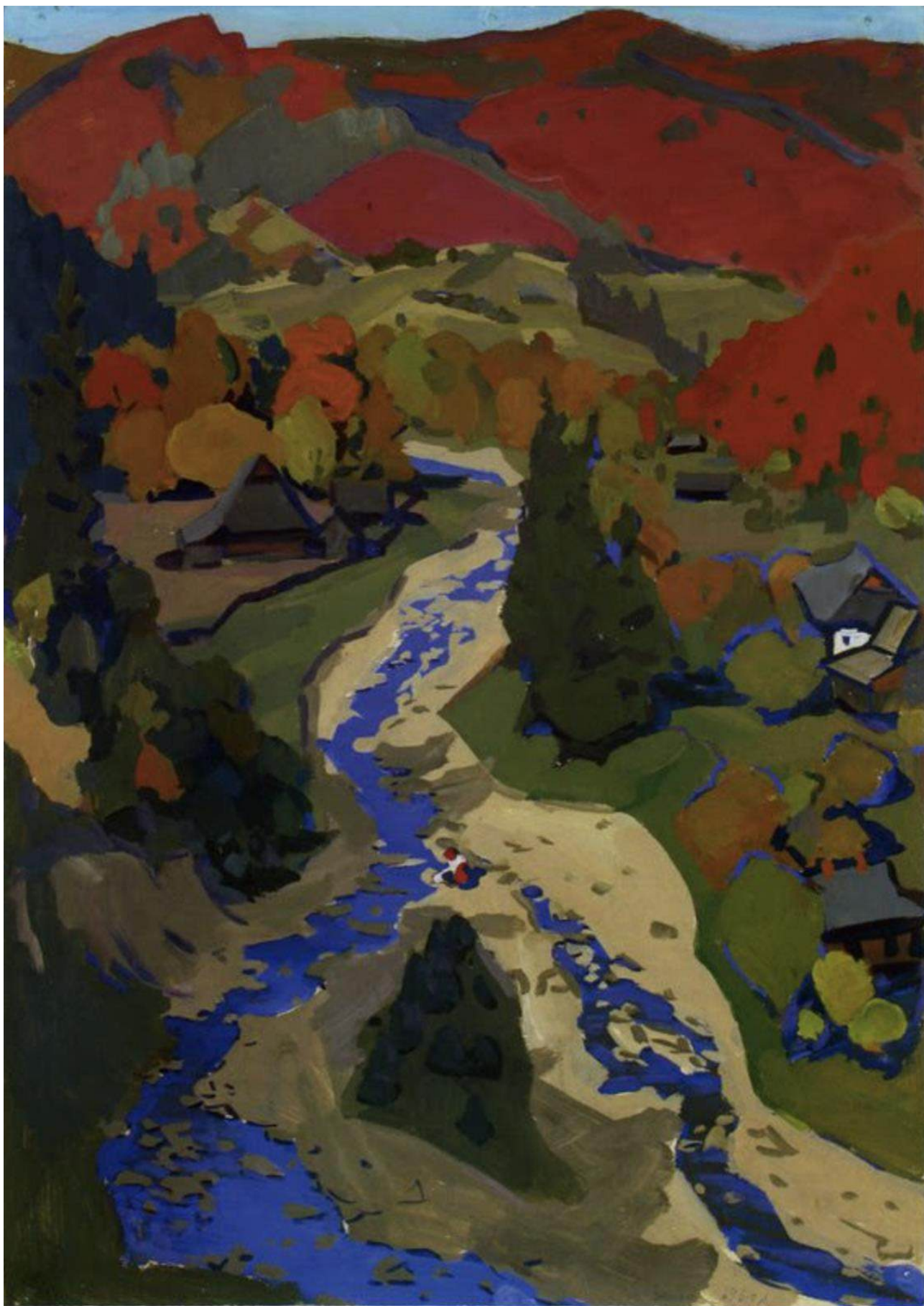


Рис.2.1.23 Галина Зубченко. Біжить-дзвенить блакитна річка. 1960



Рис.2.1.24 Галина Зубченко. Над Черемошем. 1992



Рис.2.1.25 Володимир Патик. Снопи. 1983

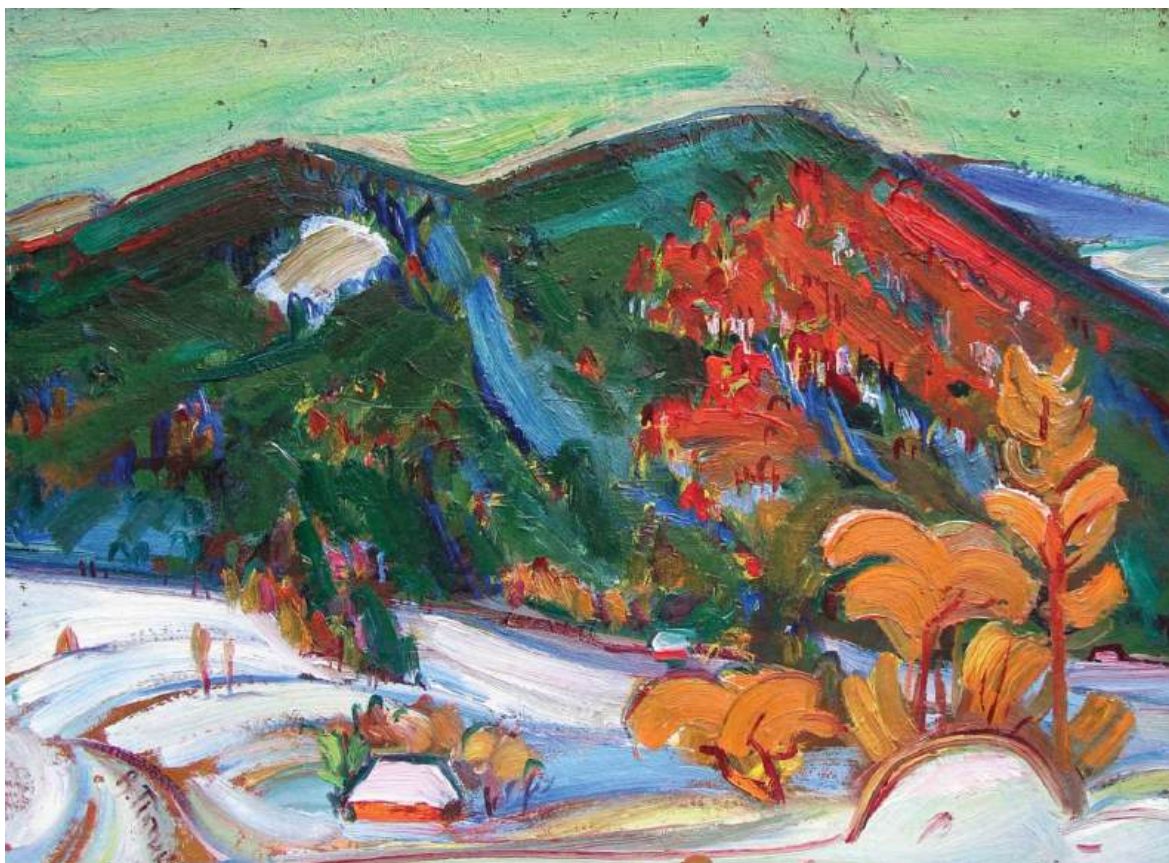


Рис.2.1.26 Володимир Патик. Перший сніг. 1970

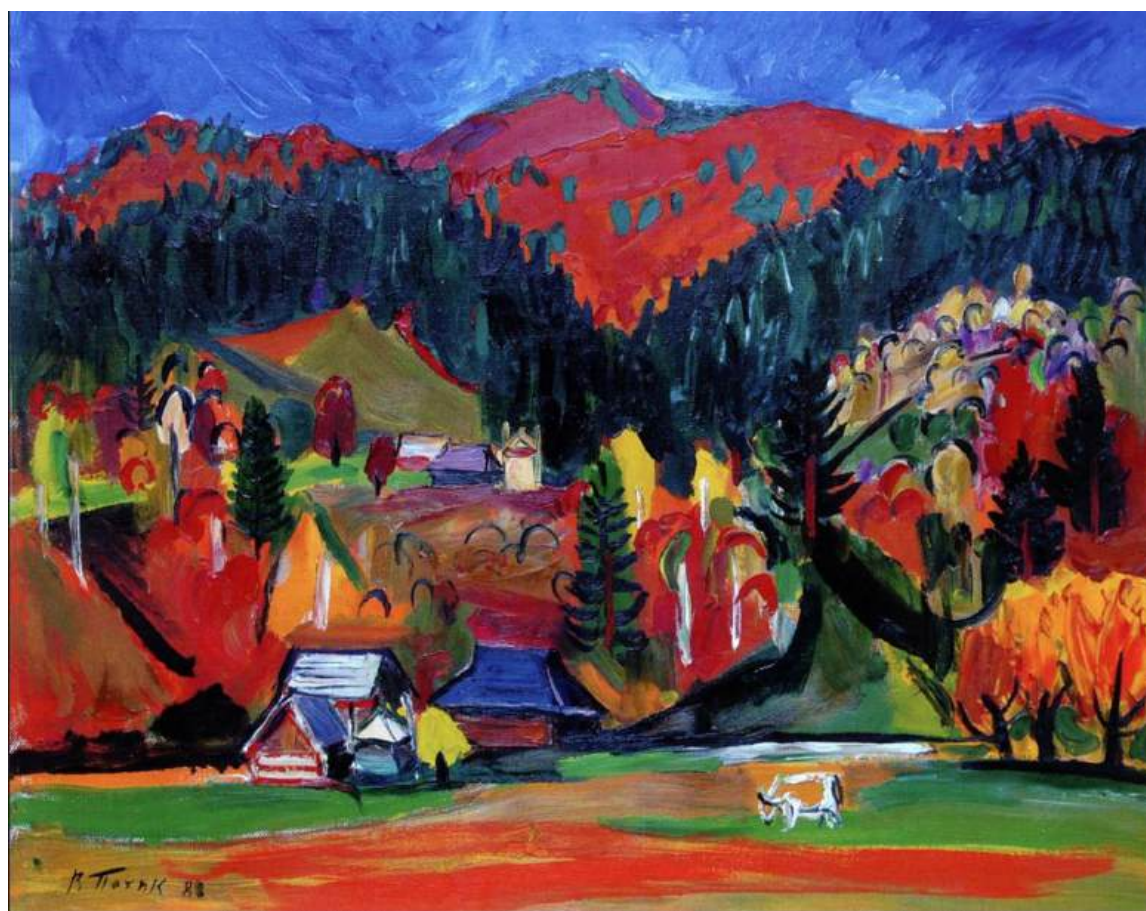


Рис.2.1.27 Володимир Патик. Осінь в Микуличині. 1984



Рис.2.1.28 Богдан Шляхтич. Перед дощем. 1997



Рис.2.1.29 Богдан Шляхтич. Зима. 2000



Рис.2.2.1 Олекса Новаківський та учні на пленері у Космачі

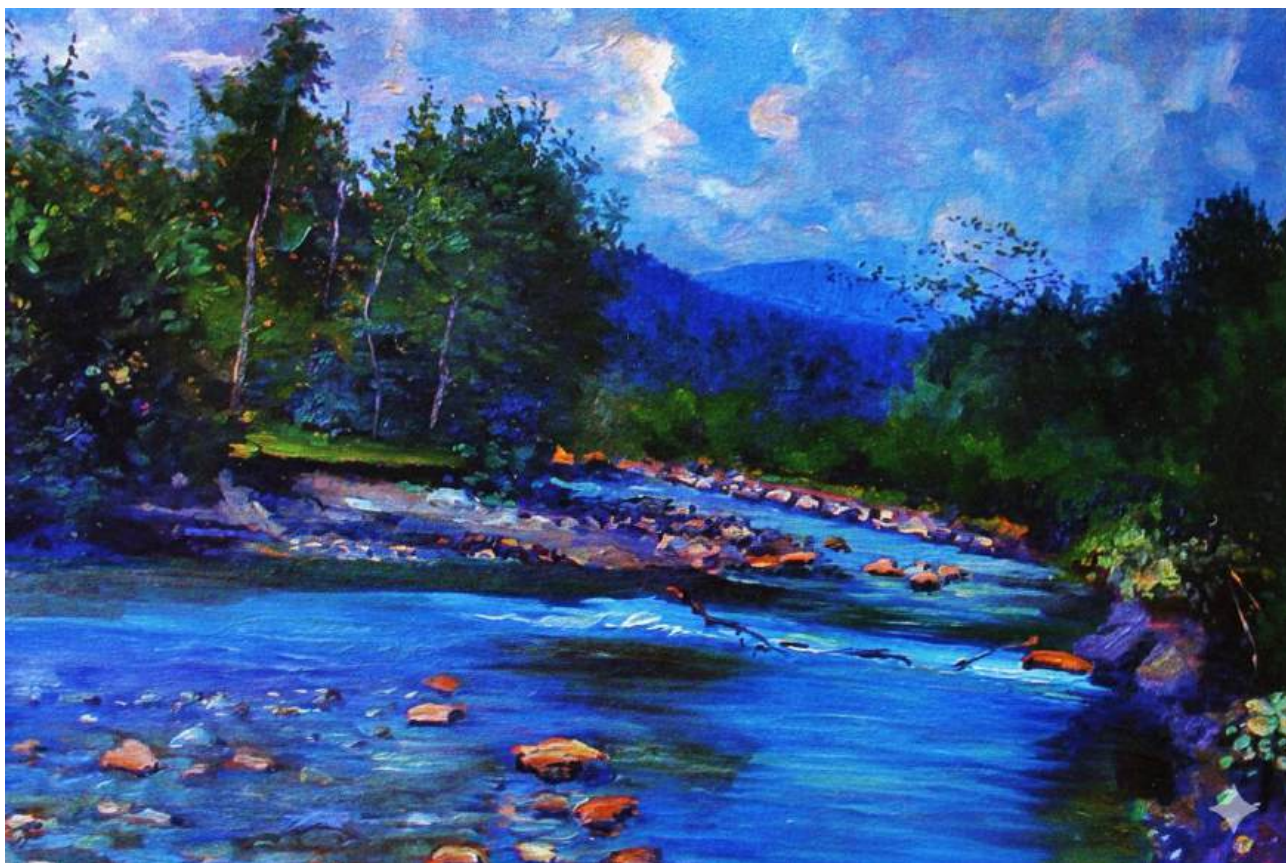


Рис.2.2.2 Олекса Друченко. Карпатський краєвид. 1950



Рис.2.2.3 Федір Манайло. Село в горах. 1958



Рис.2.2.4 Федір Манайло. Гірська панорама. 1965



Рис.2.2.5 Федір Манайло. Село в Долині. 1967

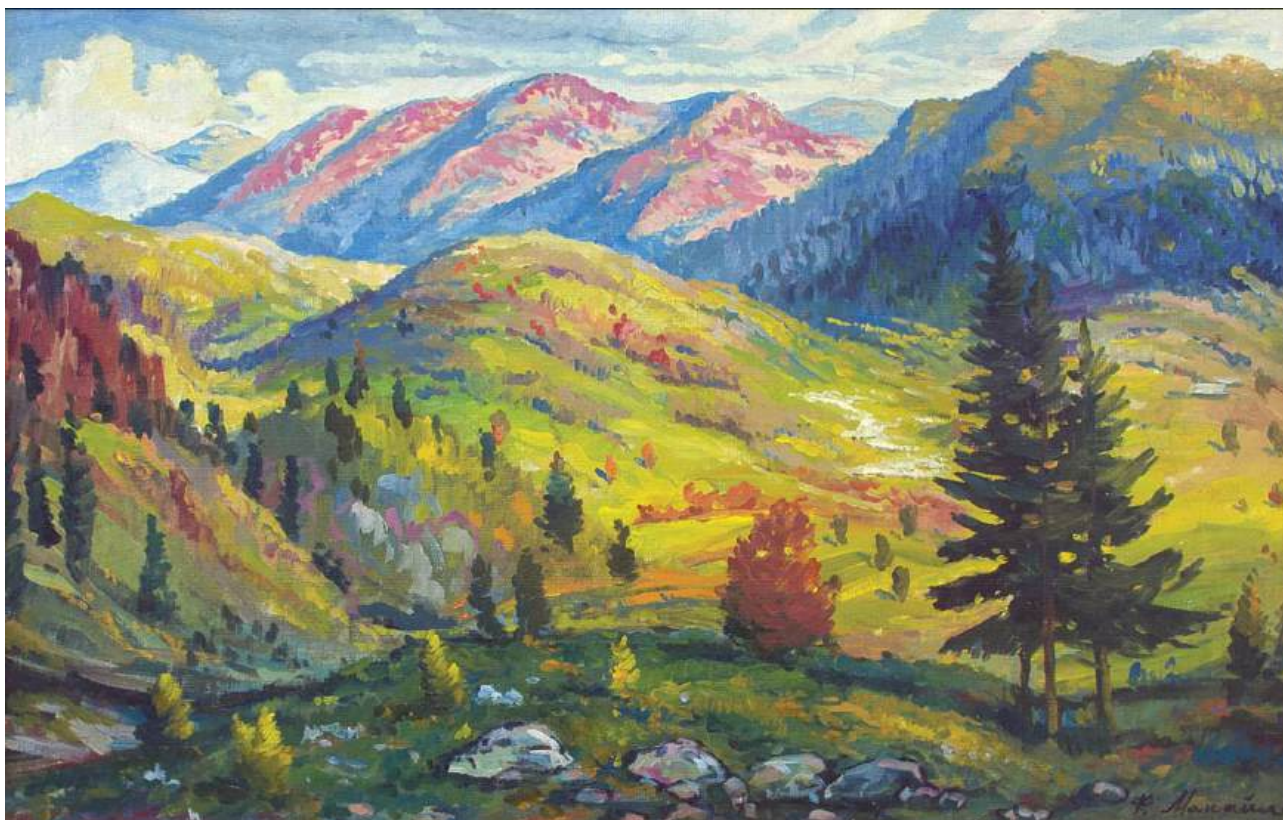


Рис.2.2.6 Федір Манайло. Гірський краєвид. 1970



Рис.2.2.7 Михайло Фіголь. Над Черемошем. 1958

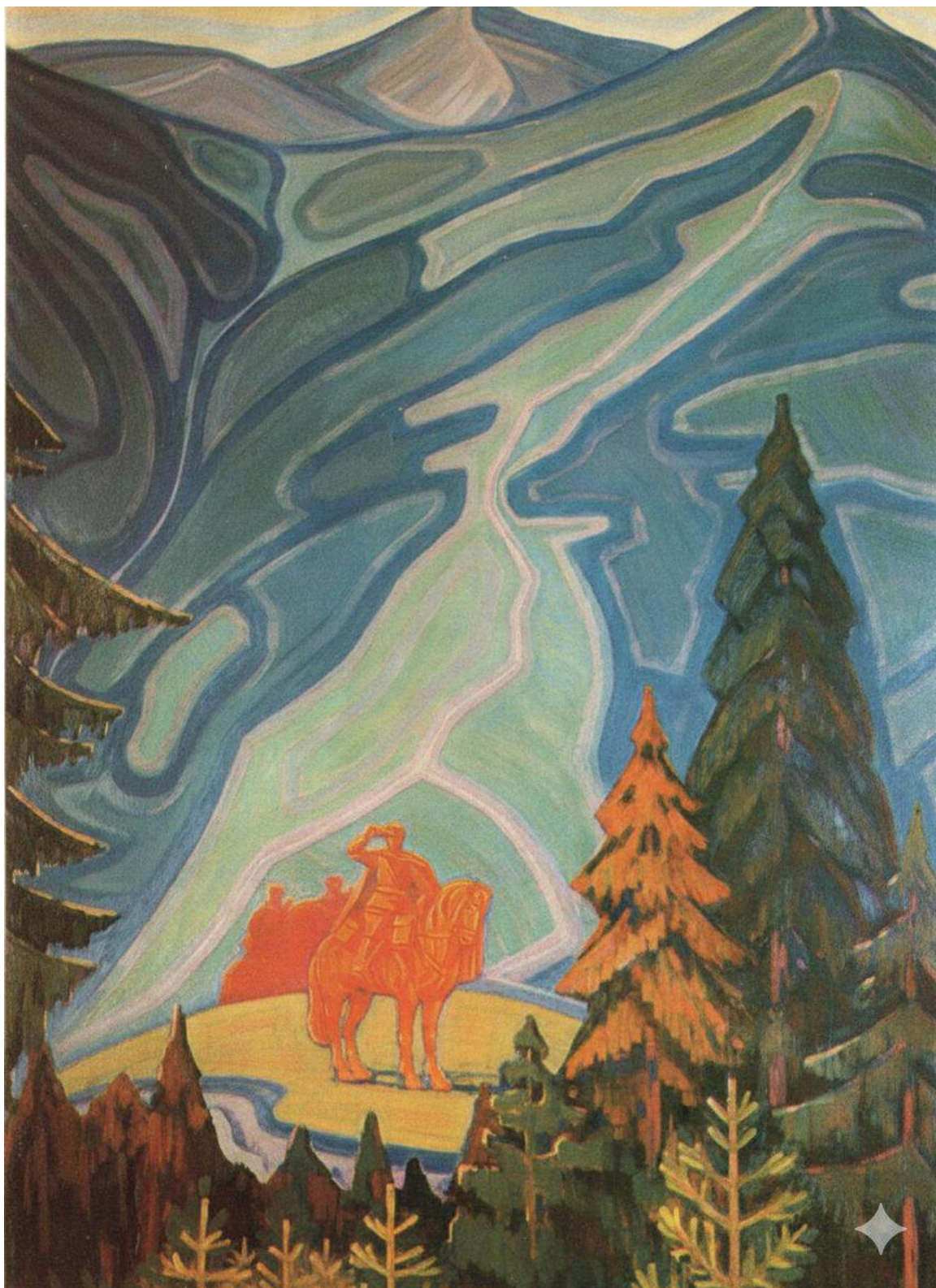


Рис.2.2.8 Михайло Фіголь. Легіні Ковпака. 1974



Рис.2.2.9 Михайло Фіголь. Карпатські мотиви. 1984

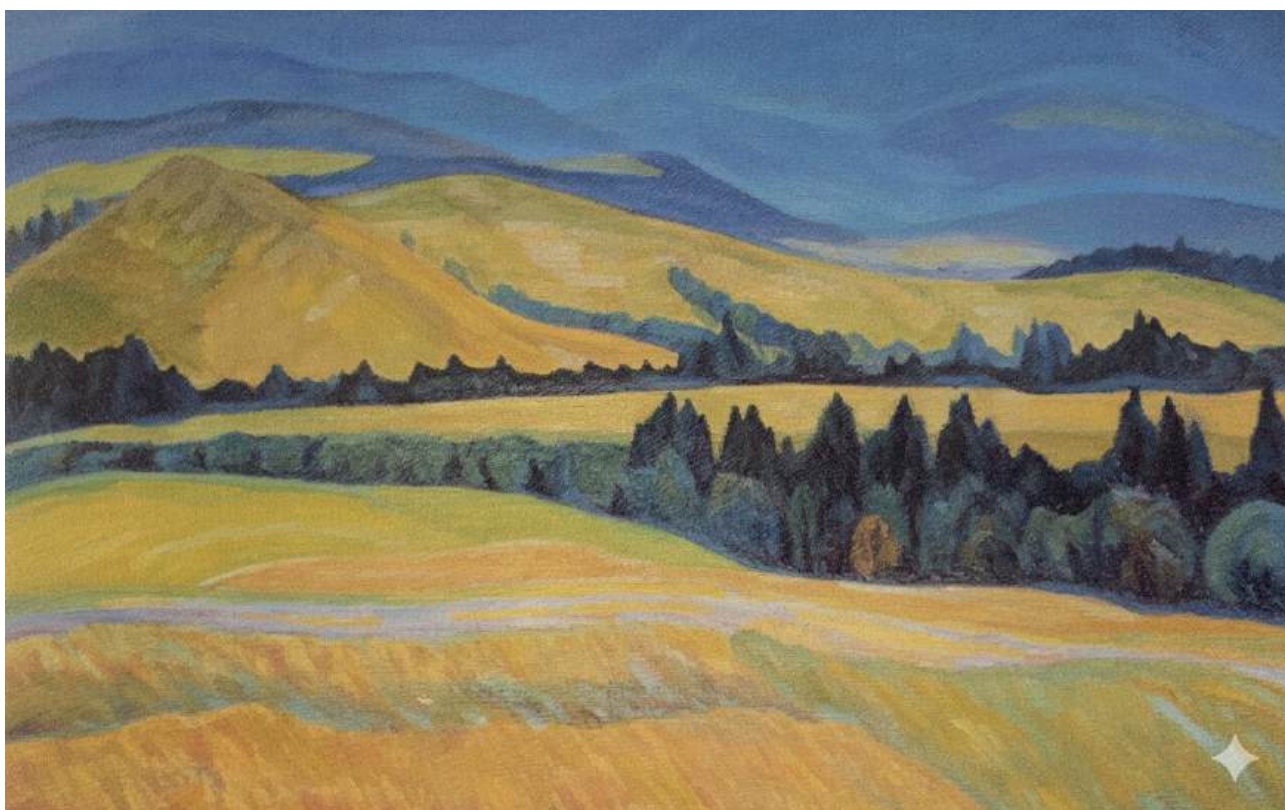


Рис.2.2.10 Михайло Фіголь. Полонина. 1988



Рис.2.2.11 Василь Крас'юха. Осінь Закарпаття. 2012



Рис.2.2.12 Василь Крас'юха. Кременисте

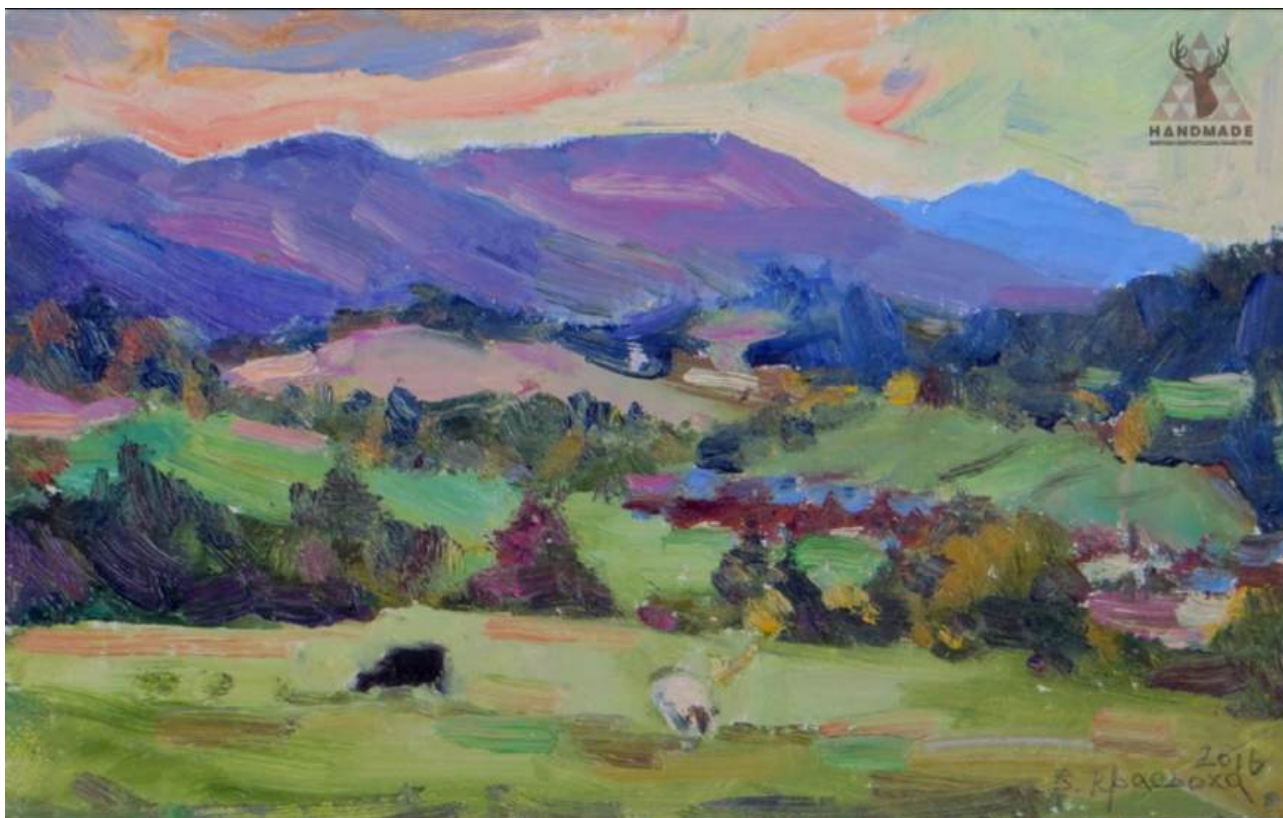


Рис.2.2.13 Василь Красюха. Ізки. Кінець дня. 2016

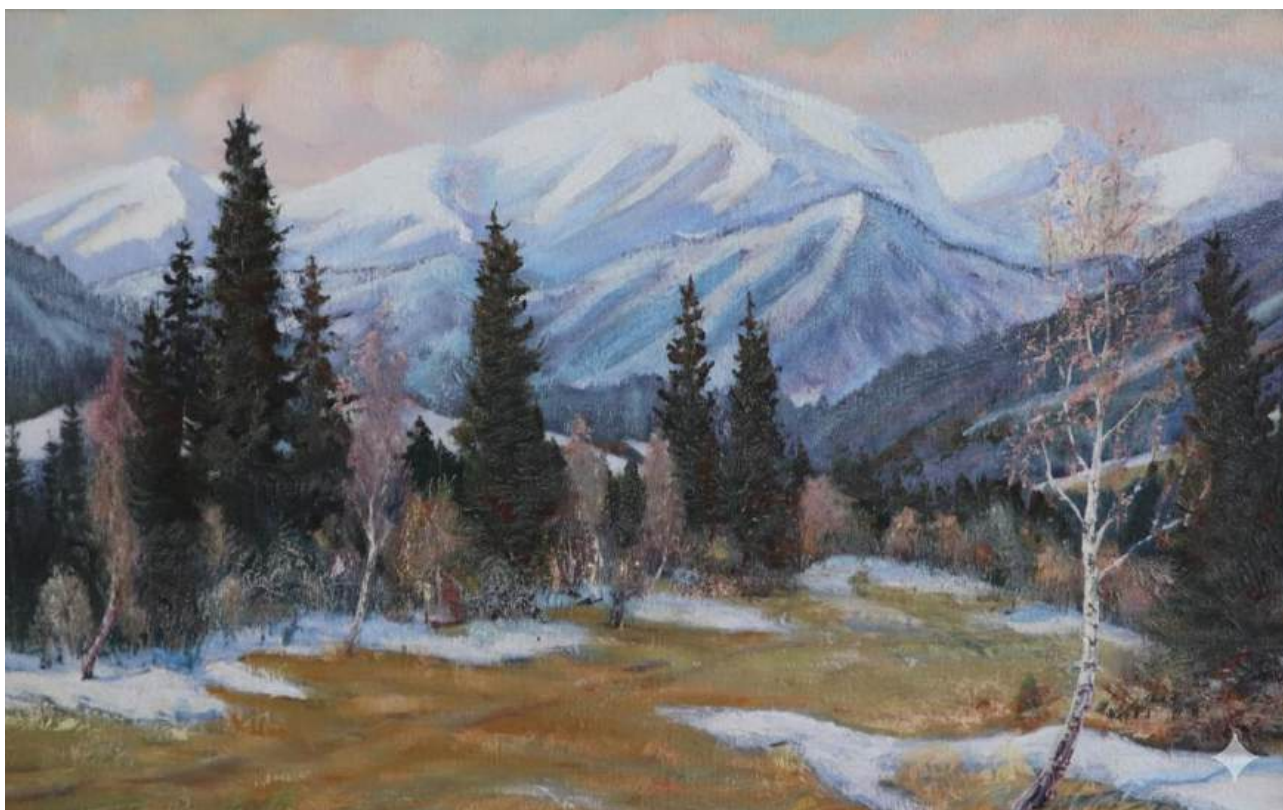


Рис.2.2.14 Антон Шпільчак. Весняний пейзаж



Рис.2.2.15 Богдан Бойчук. Карпати



Рис.2.2.16 Богдан Бойчук. Зима в Карпатах



Рис.3.1.1 Богдан Кузів.



Рис.3.1.2 Богдан Кузів. Колядники



Рис.3.1.3 Богдан Кузів.

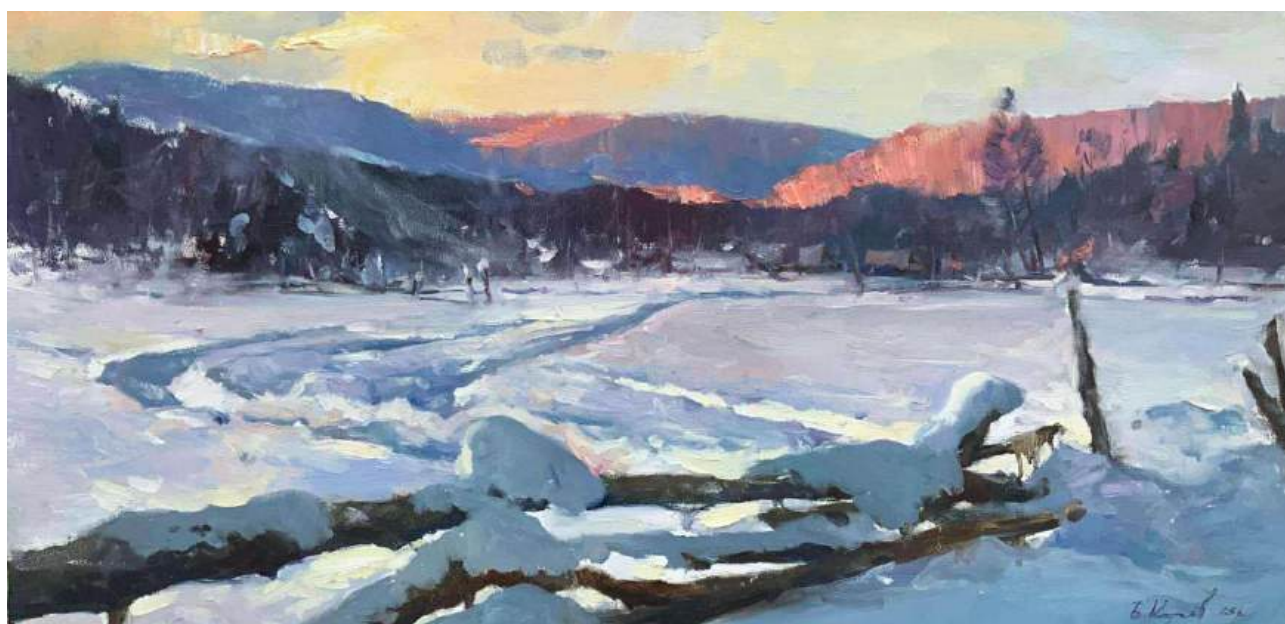


Рис.3.1.4 Богдан Кузів.



Рис.3.1.5 Богдан Кузів.

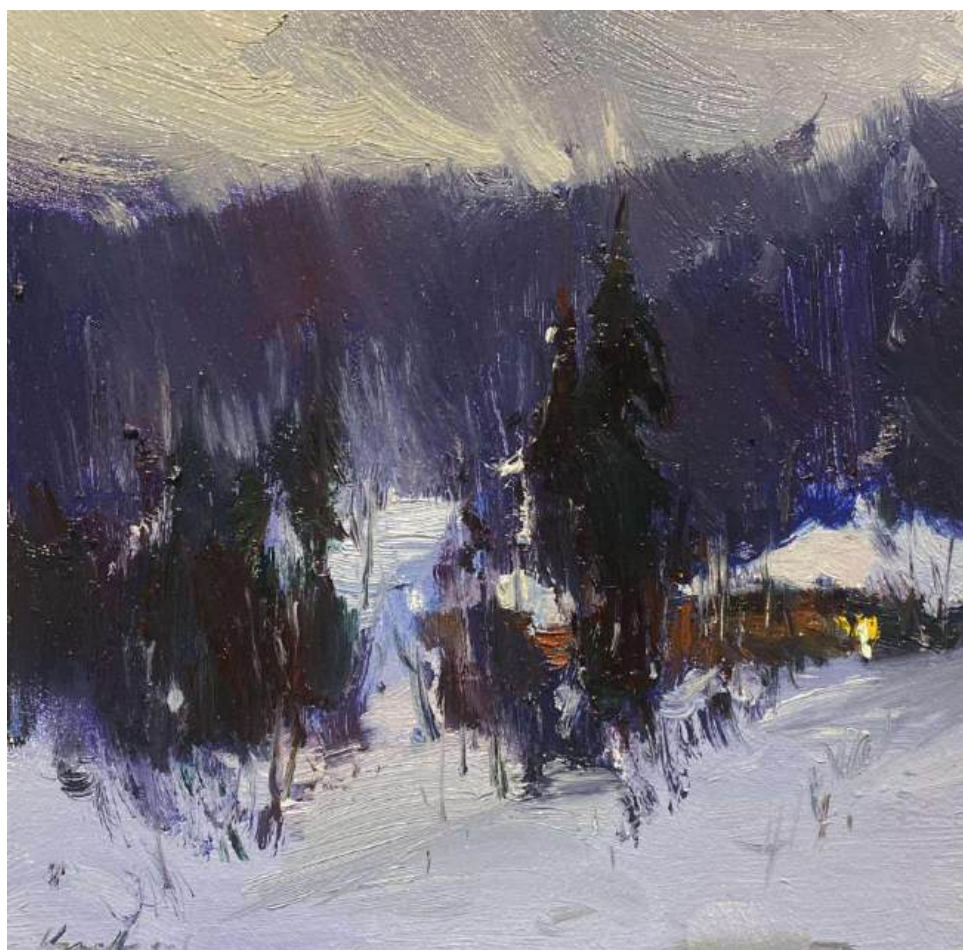


Рис.3.1.6 Богдан Кузів.

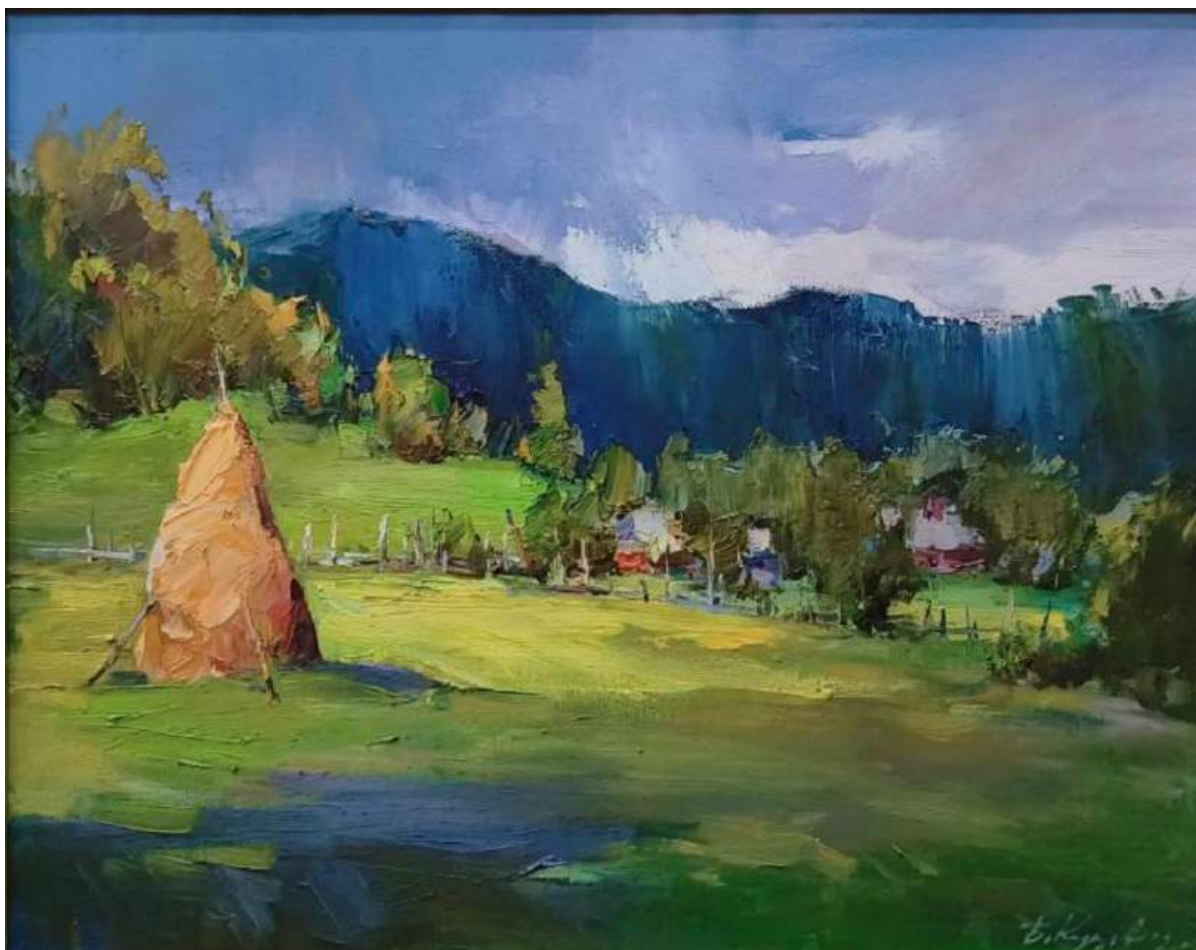


Рис.3.1.7 Богдан Кузів.



Рис.3.1.8 Богдан Кузів.



Рис.3.1.9 Богдан Кузів.



Рис.3.1.10 Богдан Кузів.



Рис.3.1.11 Богдан Кузів. Засніжені Карпати

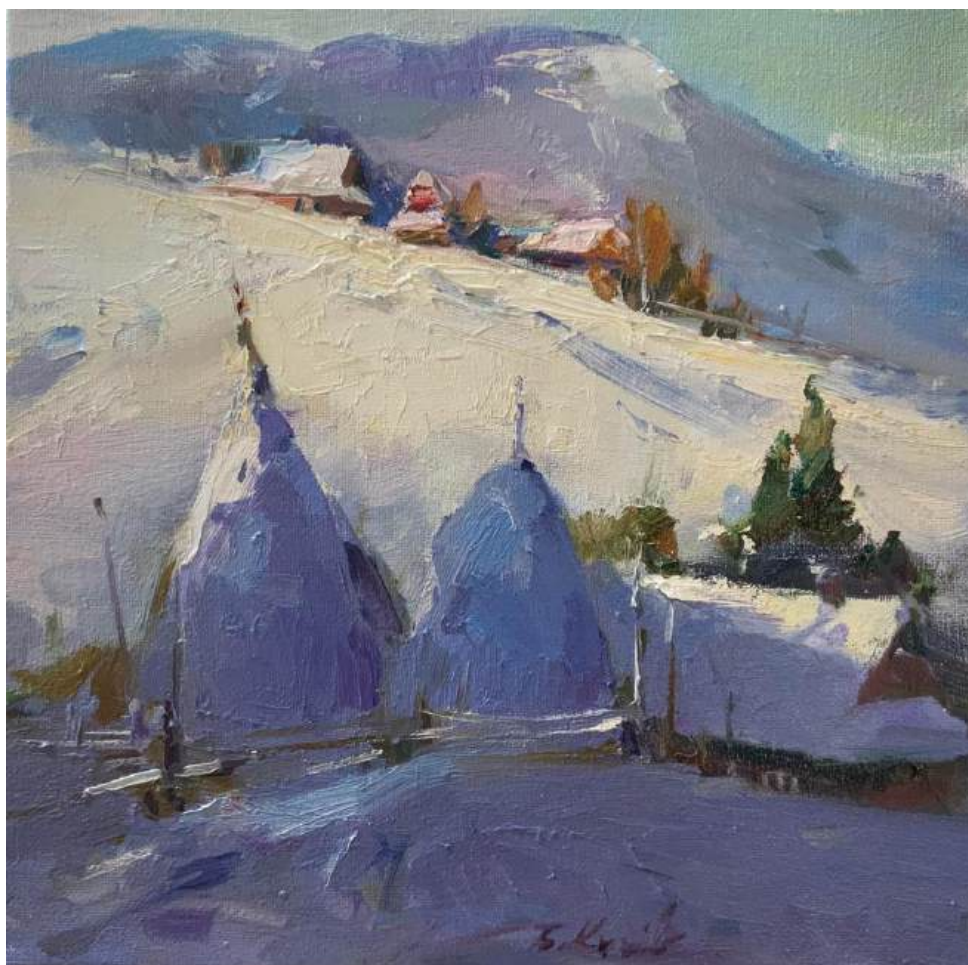


Рис.3.1.12 Богдан Кузів. Зимові Карпати



Рис.3.1.13 Богдан Кузів. Коляда в Карпатах



Рис.3.1.14 Богдан Кузів. Різдвяна зоря



Рис.3.1.15 Богдан Кузів. Там де гори полонини



Рис.3.1.16 Богдан Кузів. Ходить світом коляда



Рис.3.1.17 Богдан Бринський. Вид на Петрос



Рис.3.1.18 Богдан Бринський. Останній сніг



Рис.3.1.19 Богдан Бринський. Засніжені Горгани



Рис.3.1.20 Богдан Бринський. Гори димлять. 2015



Рис.3.1.21 Богдан Бринський. Весна в Карпатах



Рис.3.1.22 Богдан Бринський. Весна в Дземброні. 2015



Рис.3.1.23 Ігор Роп'яник. Дош у Космачі. 2009



Рис.3.1.24 Ігор Роп'яник. Весна у Космачі. 2014



Рис.3.1.25 Ігор Роп'яник. Вдосвіта. 2015



Рис.3.1.26 Ігор Роп'яник. Колядники. 2020



Рис.3.1.27 Ігор Роп'яник. Зима в Карпатах. 2021



Рис.3.1.28 Ігор Роп'яник. Ранок в Карпатах. 2023



Рис.3.1.29 Володимир Сандюк. Сніги у Чорногорі

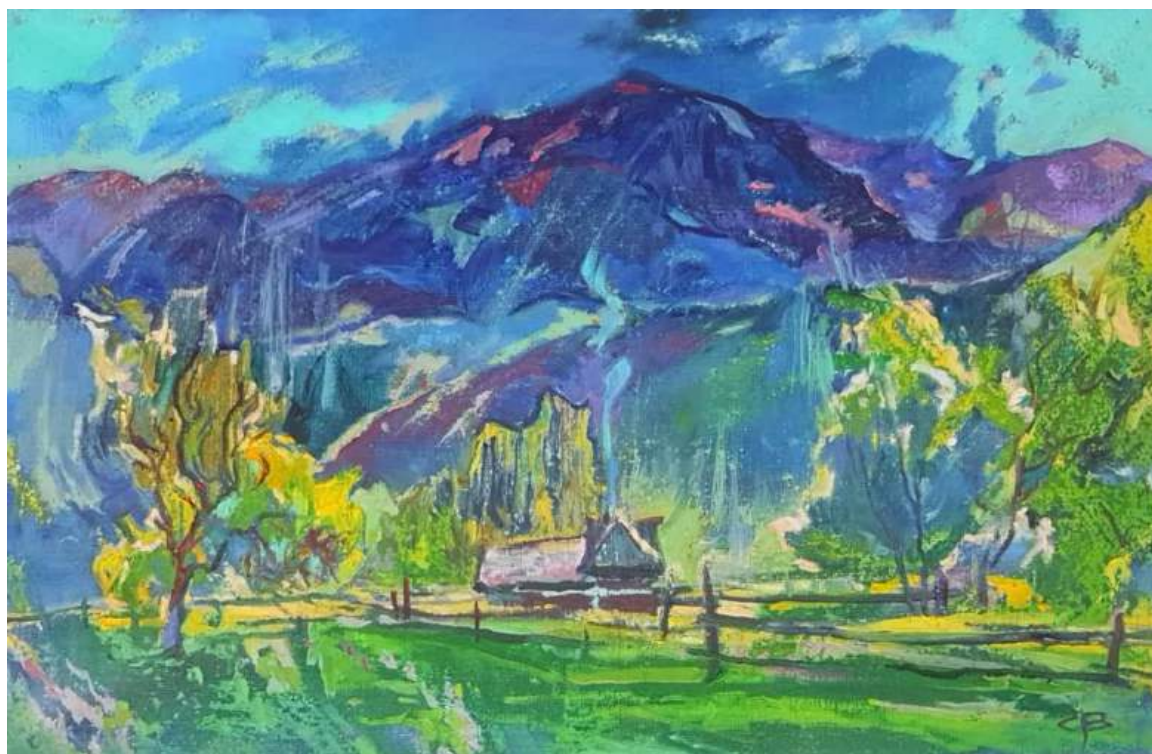


Рис.3.1.30 Володимир Сандюк. Сади Дземброні



Рис.3.1.31 Володимир Сандюк. На перевалі духу. 2025



Рис.3.1.32 Володимир Сандюк. Літні сніги Близниць. 2025



Рис.3.1.33 Володимир Сандюк. Карпатський мотив. 2025

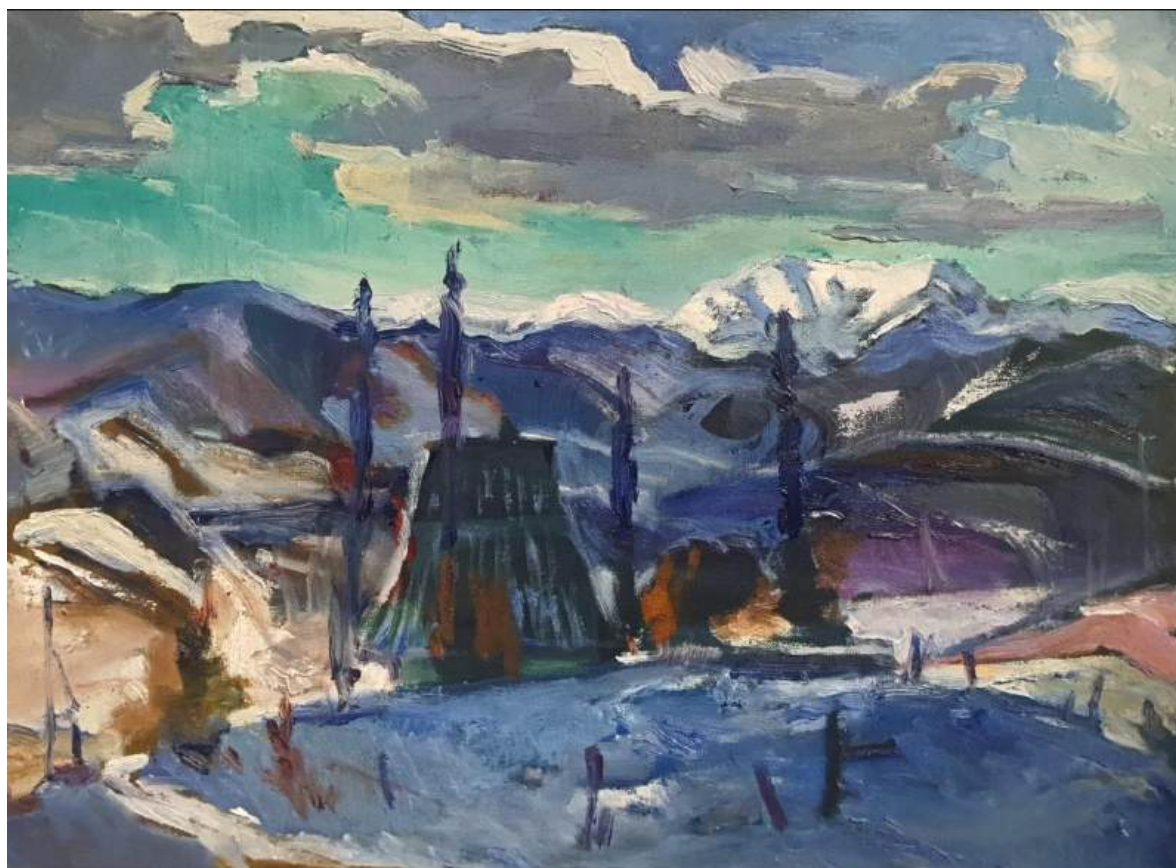


Рис.3.1.34 Володимир Сандюк. Зимове море



Рис.3.1.35 Володимир Сандюк. Засніжена Боржава

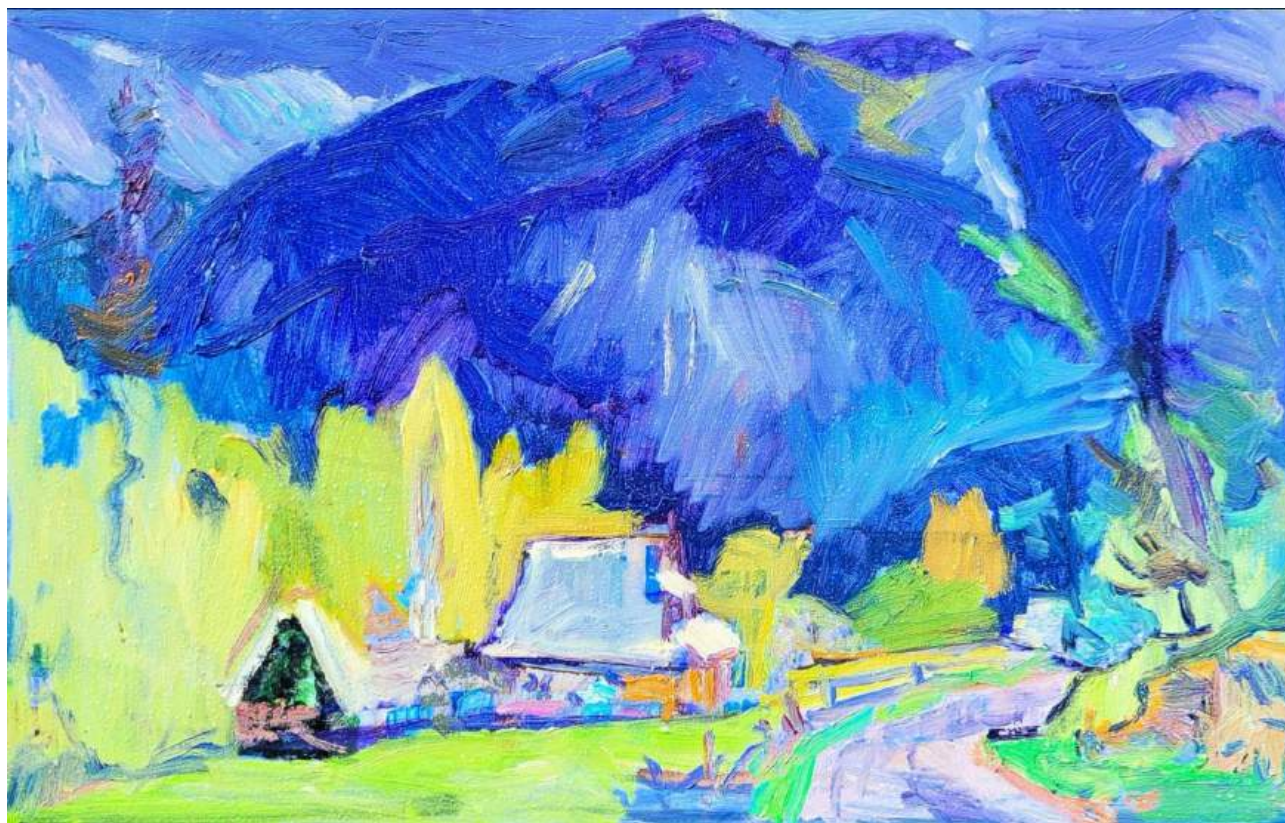


Рис.3.1.36 Володимир Сандюк. Весняний настрій. 2025

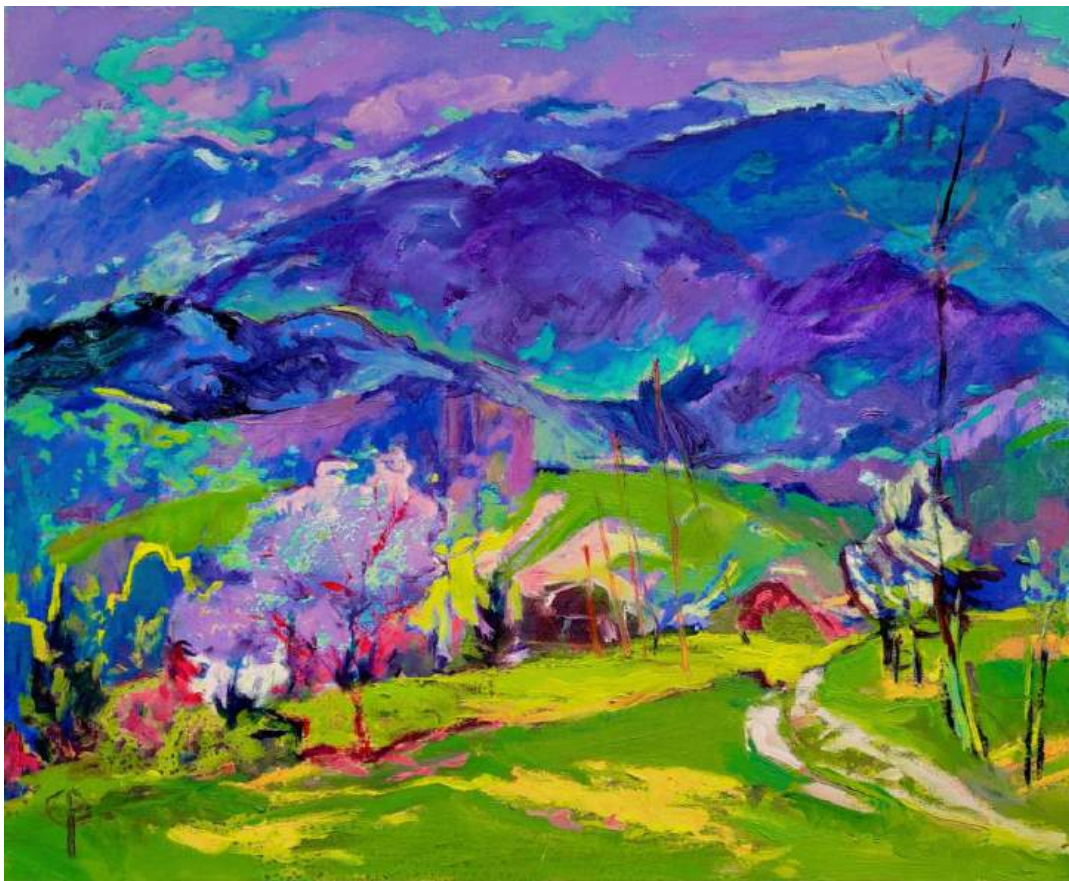


Рис.3.1.37 Володимир Сандюк. Весна в Горганах. 2019

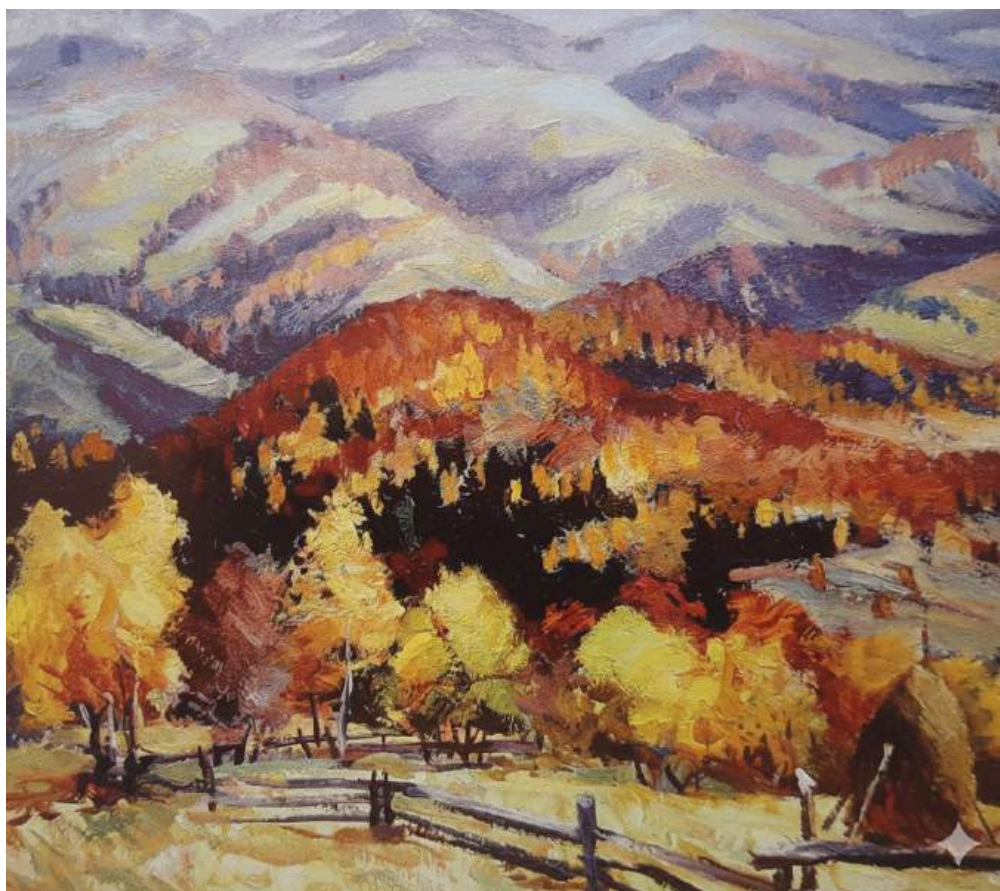


Рис.3.1.38 Анатолій Калитко. Золото Карпат. 1997



Рис.3.1.39 Анатолій Калитко. Дорога до Верховини.2001

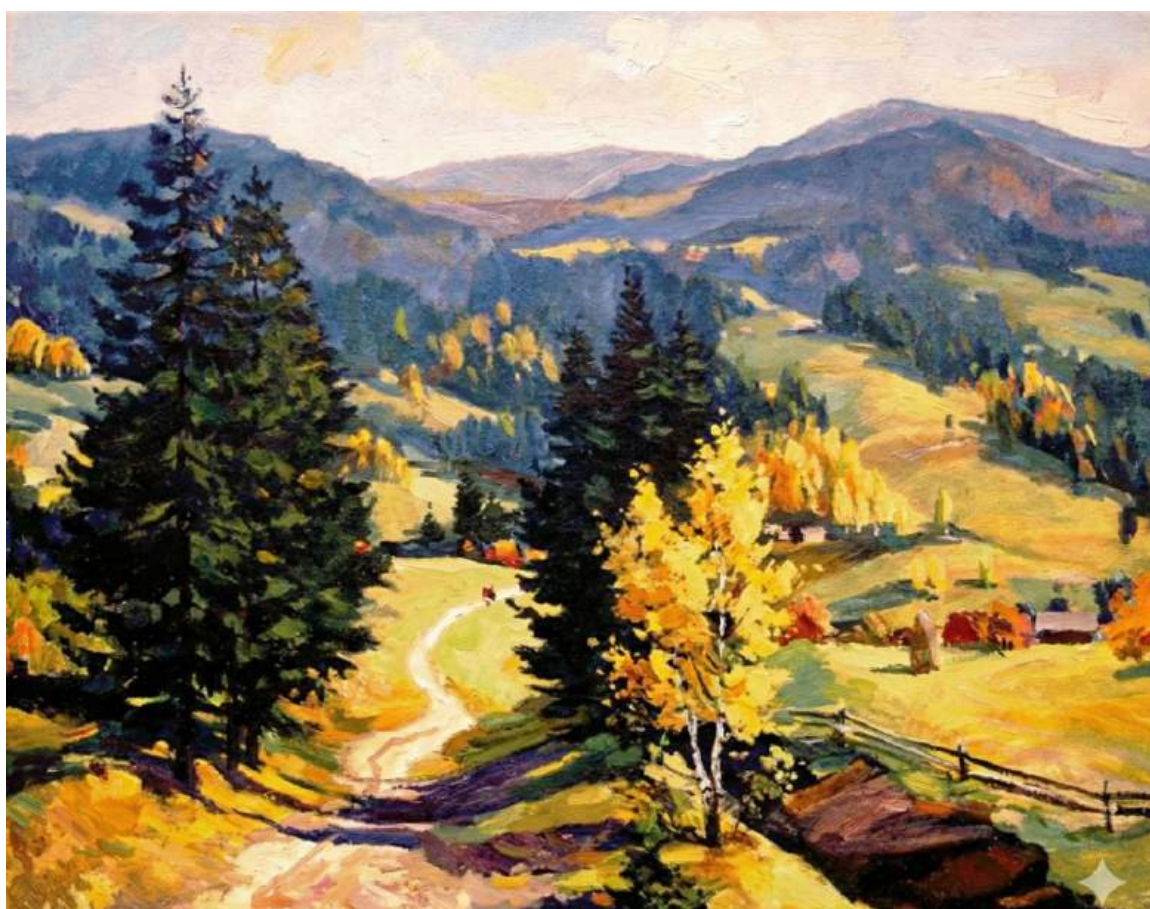


Рис.3.1.40 Анатолій Калитко. Теплий день. Бистрець. 2001



Рис.3.1.41 Анатолій Калитко. Річка Бистрець. 2003



Рис.3.1.42 Анатолій Калитко. Гірське село. 2003



Рис.3.1.43 Анатолій Калитко. Дорога в селі Річка. 2003

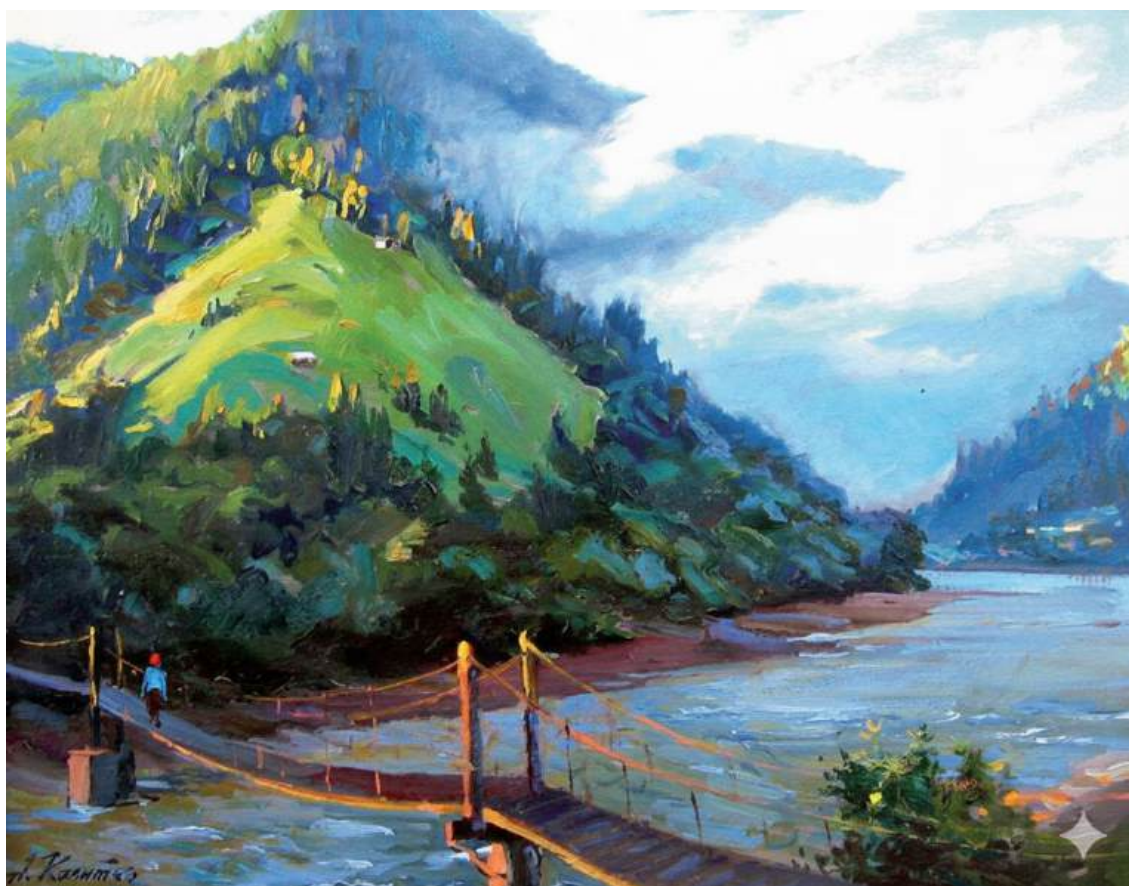


Рис.3.1.44 Анатолій Калитко. Ранок у Криворівні. 2008

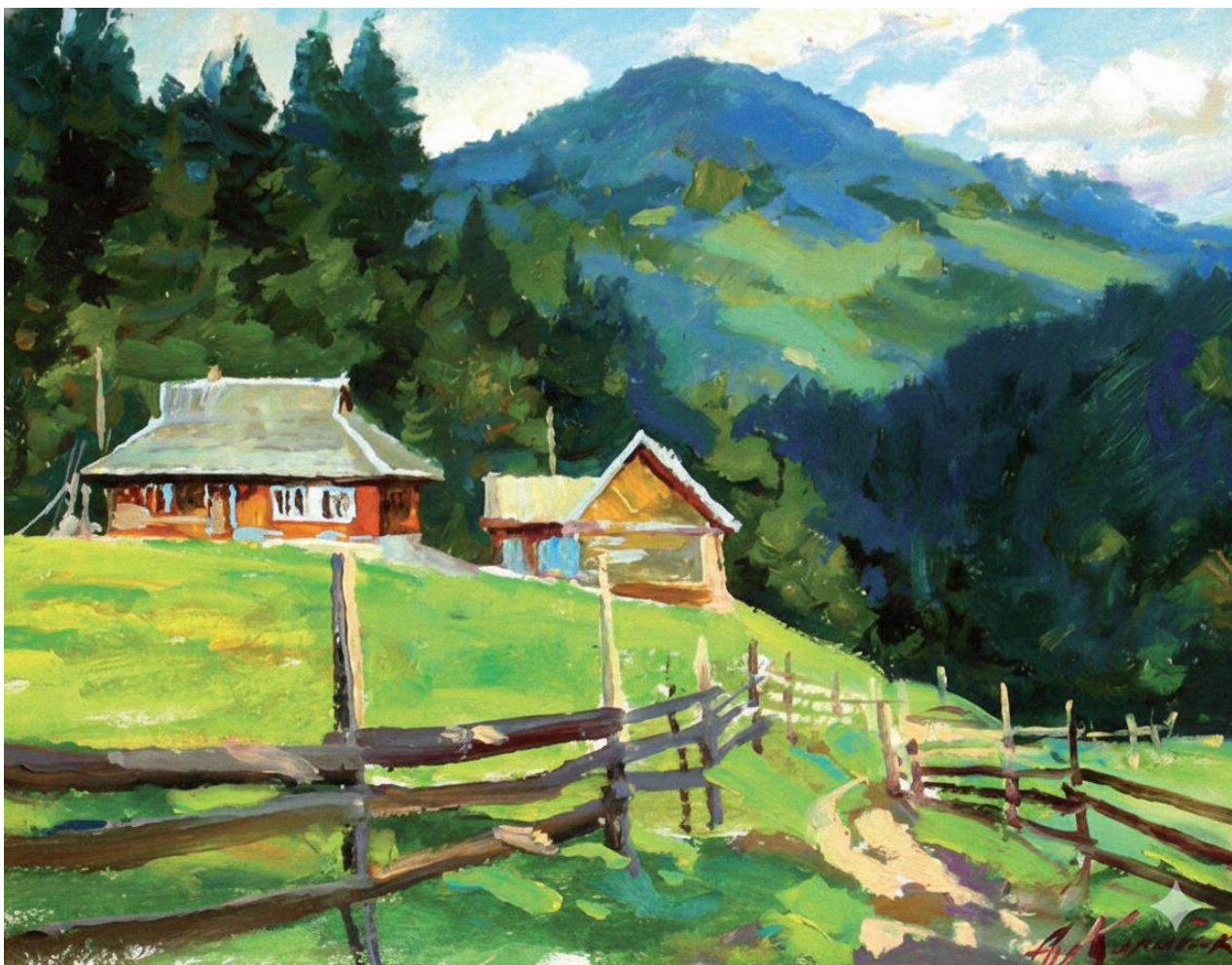


Рис.3.1.45 Анатолій Калитко. Яворський краєвид. 2011



Рис.3.1.46 Роман Лучук

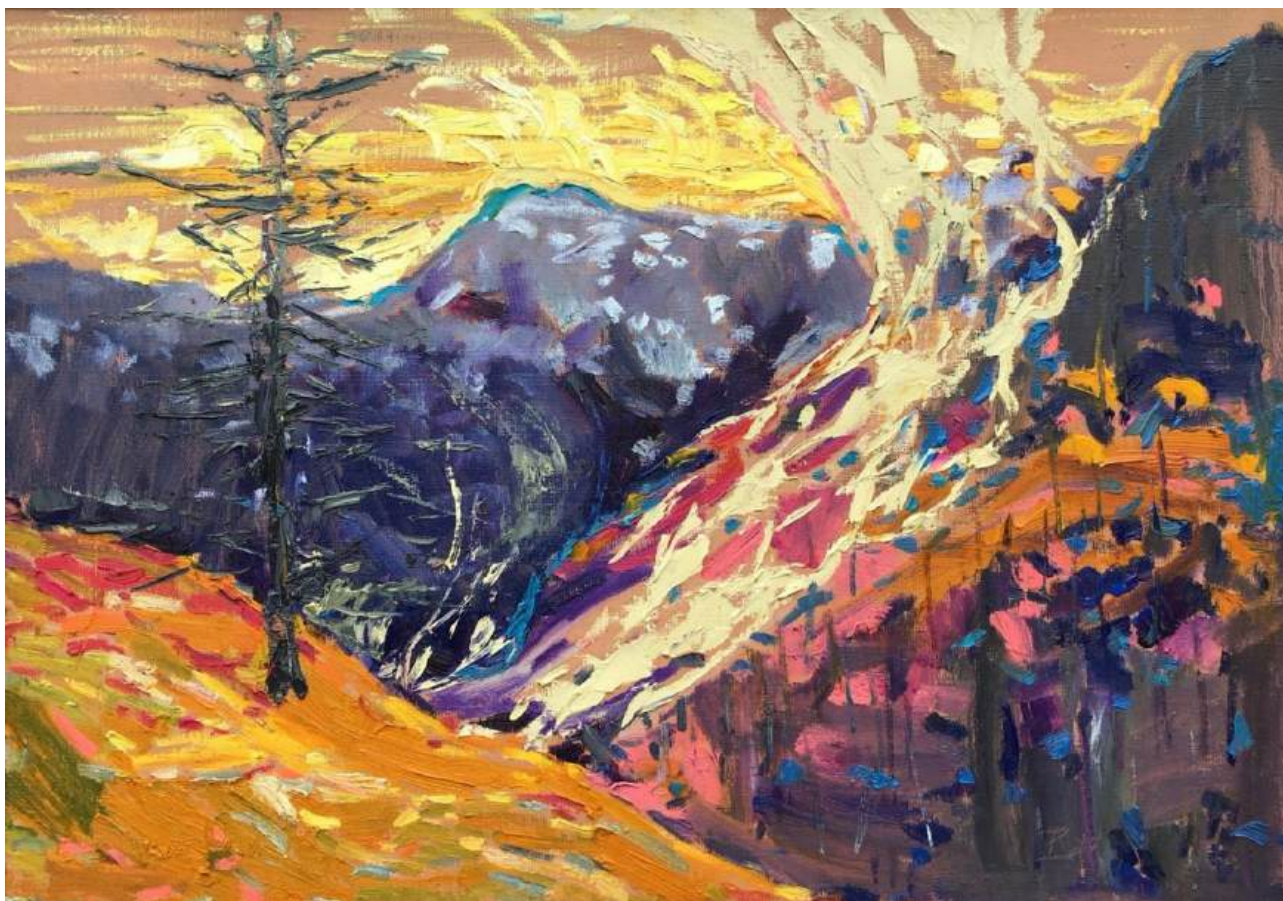


Рис.3.1.47 Роман Лучук

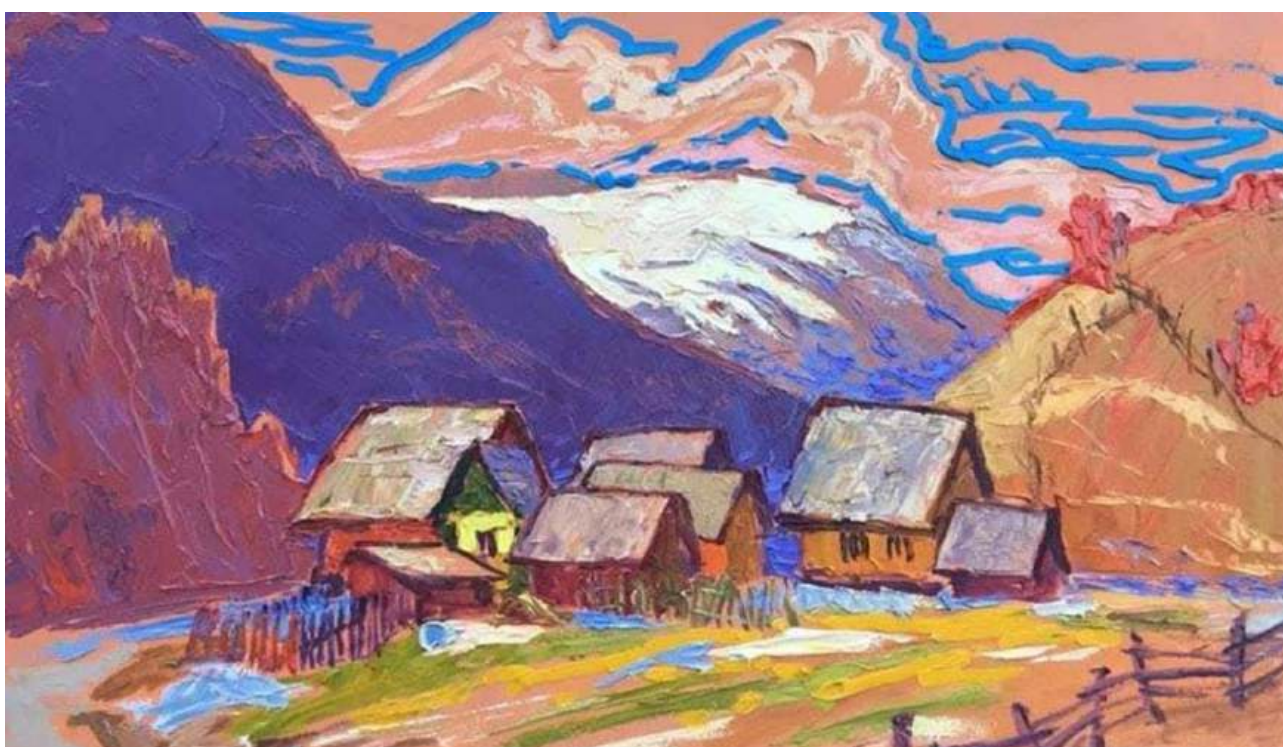


Рис.3.1.48 Роман Лучук



Рис.3.1.49 Роман Лучук .2018



Рис.3.1.50 Роман Лучук. 2018



Рис.3.1.51 Роман Лучук. А тільки-но... 2012



Рис.3.1.52 Роман Лучук. Ох, ця Дземброня... 2011



Рис.3.1.53 Микола Яцурак



Рис.3.1.54 Микола Яцурак. 2015



Рис.3.1.55 Микола Яцурак. 2017



Рис.3.1.56 Микола Яцурак. 2018



Рис.3.1.57 Микола Яцурак. 2020



Рис.3.2.1 Ярема Стецик. Гора Туркул 1933м

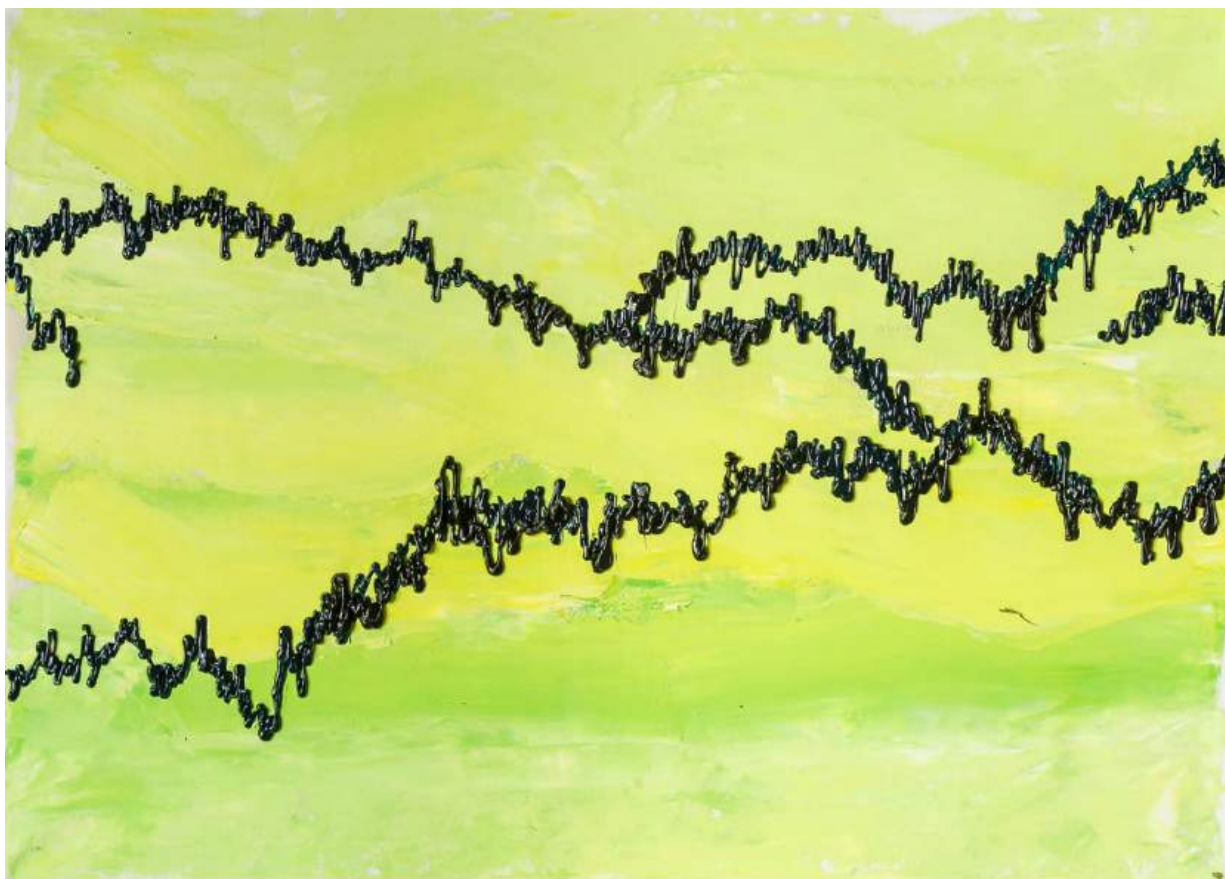


Рис.3.2.2 Ярема Стецик. Карпадон



Рис.3.2.3 Ярема Стецик. Пейзаж з Говерлою та Петросом. 2020



Рис.3.2.4 Ярема Стецик. Хом'як свіжий. 2020



Рис.3.2.5 Ярема Стецик. Петрос тотал ред. 2021



Рис.3.2.6 Ярема Стецик. Ой ви прерії маї. Драгобрат. 2021

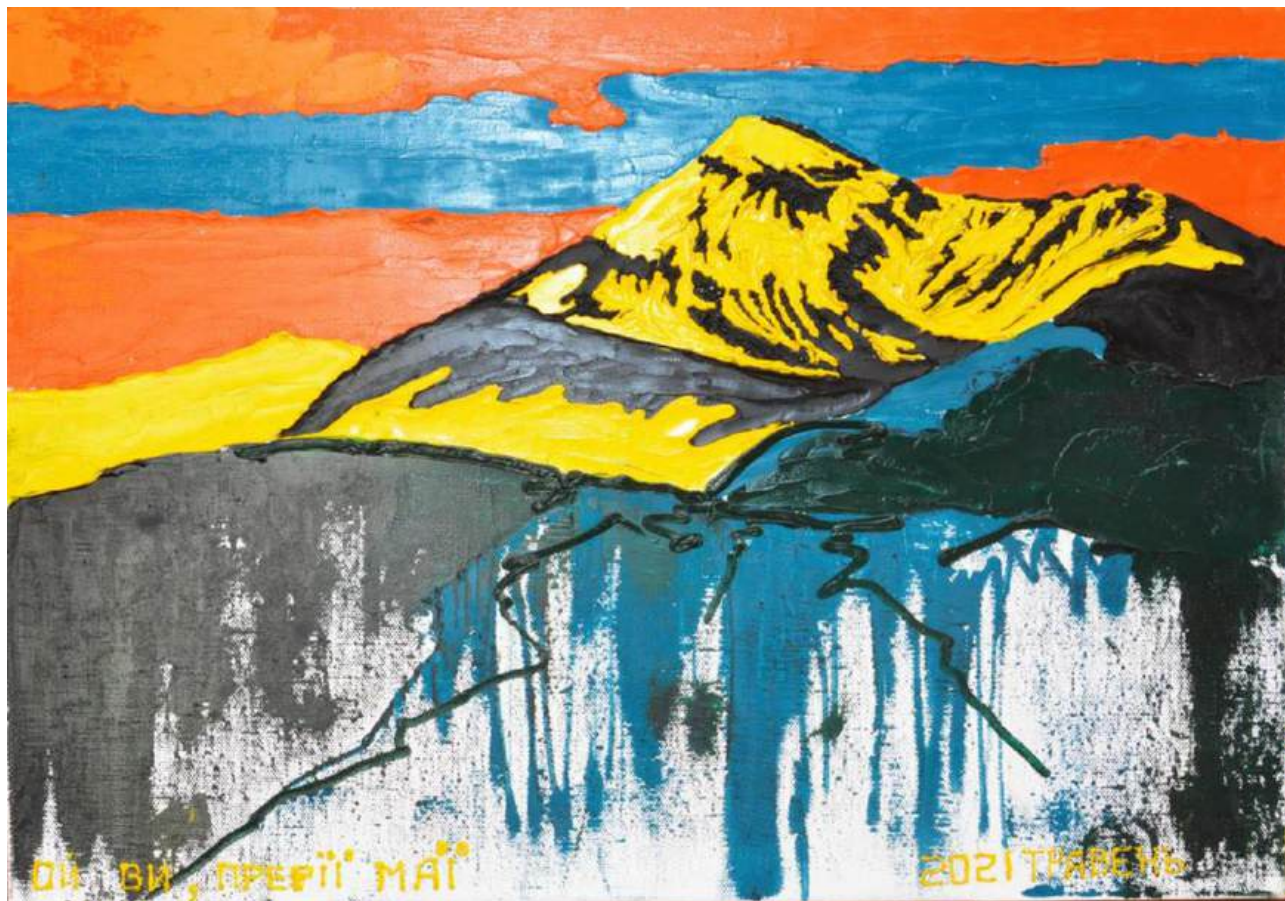


Рис.3.2.7 Ярема Стецик. Ой ви прерії маї. Говерла Шпиць. 2021



Рис.3.2.8 Ярема Стецик. Яремче розчесане. 2016



Рис.3.2.9 Ярема Стецик. Петрос синьо-жовтий. 2021

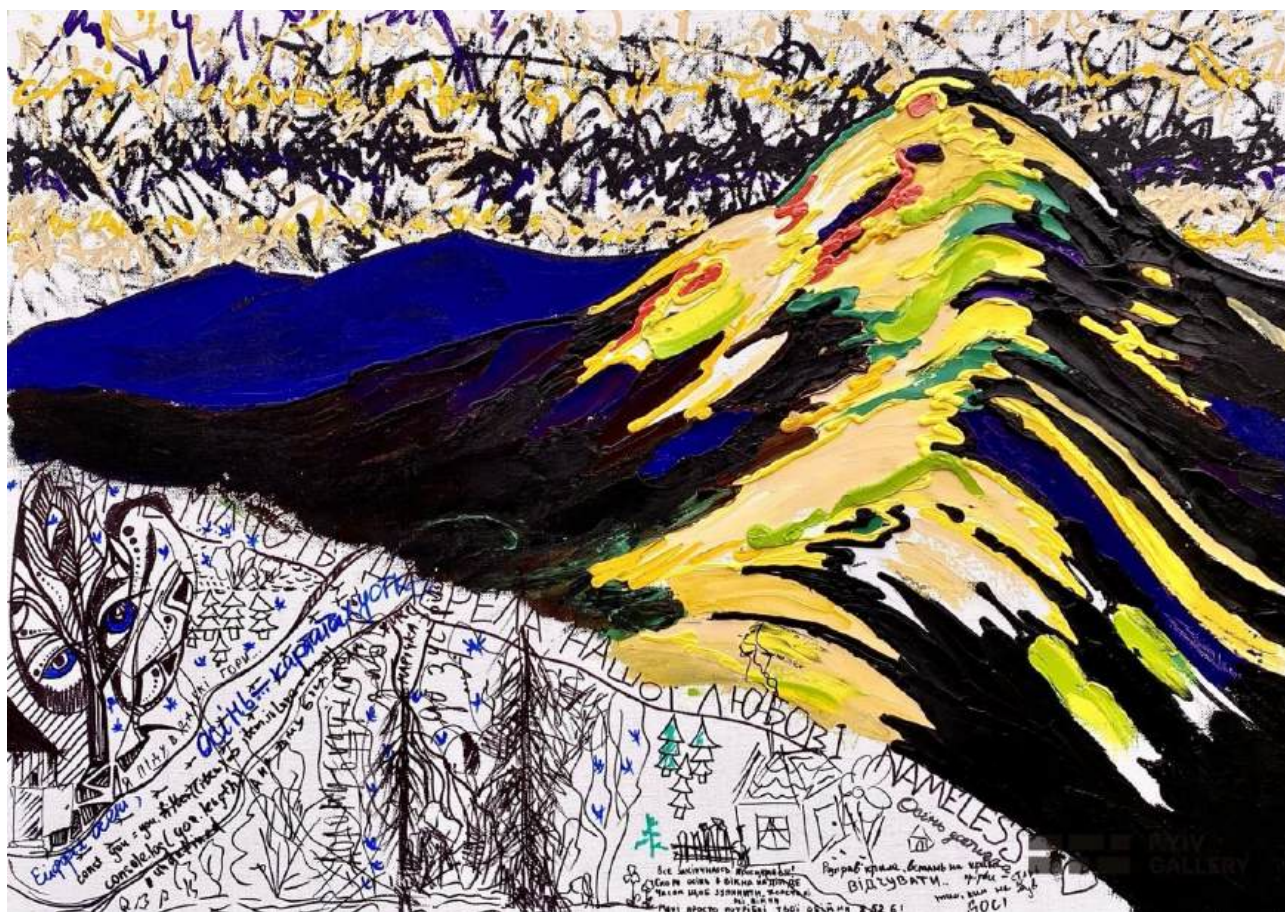


Рис.3.2.10 Ярема Стецик. Довбушанка 1754м. 2022



Рис.3.2.11 Ярема Стецик. Карпатське море. Вид з Петросу. 2025