

## ТРАДИЦІЯ ЗОБРАЖЕННЯ МІСЬКОГО ПЕЙЗАЖУ В МАЛЯРСТВІ ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИРІЧЧЯ

*У статті висвітлюється традиція відтворення міського краєвиду в живописних творах митців Івано-Франківщини (тоді – Станіславівщини) міжвоєнного двадцятиліття (1919-1939) в контексті культурно-мистецьких впливів і художніх процесів. Виявляються стилістичні, композиційні характеристики сюжетного наповнення міських пейзажів художників, які творили на теренах краю. Відзначено особливості інтерпретації міської тематики митцями творчого угруповання «Оріон», що діяло в Івано-Франківську на протязі 1930-х рр..*

*Ключові слова: міський пейзаж, традиція, малярство, культурно-мистецьке життя, Івано-Франківщина.*

Художній процес початку ХХ ст. характеризується послабленням усталених авторитетних норм академічної традиції, посиленням інтересу до формалістичних пошуків, різноголоссям мистецьких стилістичних напрямків і течій у руслі імпресіонізму, символізму, експресіонізму, переходом до авангардної стилістики. Безперервність пейзажної традиції засвідчує глибоке її походження, естетичне й духовне підґрунтя. Новаторські пошуки, формотворча варіативність, художня інтерпертація збагачують художню мову пейзажу, яка не втрачає самобутності й неповторності локальної традиції.

Період 1920–1930-х рр. на сьогодні залишається недостатньо дослідженим. Питання розвитку мистецтва окресленого часового проміжку в певних аспектах висвітлювалося у публікаціях мистецтвознавчої критики в діаспорі, здебільшого присвячених огляду виставкової й творчої діяльності митців Галичини, зокрема Святослава Гординського, Володимира Залозецького, Володимира Січинського. Дотична до зазначеної теми проблематика впливу європейських мистецьких шкіл на формування творчості українських митців першої третини ХХ ст. окреслюється у дослідженнях Олександра Федорука, Віти Сусак, Ольги Денисюк. Осмислення феномена художнього життя, зокрема виставкової діяльності Львова ХХ ст. здійснено у ґрунтовних працях Олени Ріпко, Романа Яціва; мистецького життя та художнього процесу на Івано-Франківщині у дисертаційній праці Ірини Чмелик. Проблематиці зображення краєвиду в малярстві Галичини присвячені ґрунтовні дослідження Богдана Мисюги. Окремі аспекти окресленої проблематики в контексті творчої діяльності митців подано у статтях періодичних видань й монографічних дослідженнях Любов Волошин, Михайла Фіголя, Володимира Барана, Віктора Мельника, Мирослава Аронця, Володимира Луканя.

**Мета** статті полягає у висвітленні ідейно-змістових та художніх особливостей традиції відтворення міста в мистецтві 20–30-х рр. ХХ ст. та виявленні домінуючих стилістичних напрямків і течій у малярстві тодішньої Станіславівщини, спричинених впливами мистецьких студій у європейських художніх центрах.

Художню традицію, за визначенням А. Каменського, слід визначати як процес відбору, засвоєння, передачі та розвитку історично сформованого художнього досвіду, наступність якого виявляється в успадкуванні і збереженні художньо-естетичних ідей, творчих принципів, формально-змістовних структур й елементів мистецтва [7, с. 220].

Традиція відтворення теми міста на зламі ХІХ – початку ХХ ст., виходячи з ідейних, композиційних, формотворчих засад пейзажного малярства, відзначається усталеним підходом до сюжетного й композиційного вирішення. Так, обраними мотивами нерідко виступають панорамний вид міста, камерні міські закутки, сакральні архітектурні домінанти, руїни замків. Ці тенденції ліричної традиції зображення, що відповідають мистецьким реаліям кінця ХІХ – початку ХХ ст., віддзеркалюють продиктовані естетикою реалізму архітектурні краєвиди Теофіла Копистинського, Юліана Панькевича; відзначені рисами академізму міські види Львова Ярослава Пестрака; означені вагомим збагаченням і характером новітніх європейських течій камерні мотиви Модеста Сосенка, Якова Струханчука.

В академіях Кракова, Варшави, Праги, Берліна, Парижа навчалася і виростала нова молодь, яка привносила нові, нерідко крайно-модерні погляди на мистецтво, на методи його творення, завдання і потреби. Як відзначає С. Гординський, «вся та різномірність прямувань зосереджувалася, разом із місцевими мистцями, тісніше зв'язаними з рідним ґрунтом ... і творила своєрідну мозаїку українського мистецтва, в якому перехрещувалися найрізномірніші і чужі впливи» [2, с. 15]. Мистецтво початку ХХ століття, перебуваючи у рідній загалноєвропейській культурній просторі й мистецьких процесів, синтезувало світові культурні надбання, не пориваючи з національними традиціями.

Розвитку краєвиду етнографічного наповнення на засадах плерного живопису 1920-х рр. сприяло створення Мистецької школи Олекси Новаківського (1923–1935) як «особливого середовища, що акумулювало та поширювало ідеї плерно-імпресіоністичного малярства та експресіонізму» [9]. У мистецькій школі, що діяла за меценатської підтримки митрополита Андрея Шептицького, студіювала ціла плеяда митців, котрі наслідували різні мистецькі напрями, серед яких Григорій Смольський, Ольга Плешкан, Роман Сельський, Михайло Мороз, Святослав Гординський. Створені етюди з колоритними архітектурними пам'ятками гуцульського сакрального будівництва, що фіксують конкретні об'єкти й околиці Космача, знаменували продовження традиції краєвиду на принципах плеризму, колористичної доміанти імпресіоністичного сприйняття.

Важливим фактором зростання професійного рівня вишколу українських митців була меценатська діяльність митрополита Андрея Шептицького. Крім постійного фінансування навчального процесу в школі Олекси Новаківського, йому вдавалося призначати цільові стипендії мистецьки-обдарованій молоді, що потребувала допоміжних художніх студій у культурних центрах Західної Європи [11, с. 28].

Потужним культурним осередком 1920–1930-х рр., поряд із мистецькими центрами Варшави, Праги, Парижа, Мюнхена, Відня, які сприяли поглибленню культурно-мистецьких взаємин, був Краків. Так, у період міжвоєнного двадцятиліття Краківську Академію мистецтв закінчила плеяда прикарпатських митців, проте не всі пов'язали свою подальшу творчу діяльність із мистецтвом краю. До них належать Маргіт Райх (Сельська), Дам'ян Горняткевич, Роман Турин, Станіслав Цегельський, Михайло Зорій, Денис-Лев Іванцев, Володимир Савуляк, Володимир Продан, Богдан Стебельський, Ярослав Лукавецький.

Тривалий час у Краківській академії мистецтв панували класичні традиції реалізму, закладені ще за часів Я. Матейка та Ю. Фалата. Але в період міжвоєнного двадцятиріччя настала помітна зміна в мистецькій ідеології Академії. Якщо перед тим формально і стилістично Краківська академія була пов'язана із німецьким середовищем Мюнхена, Відня, Дюссельдорфа, а основна увага спрямовувалась на історичну картину, народні та сільські теми та на відтворення рідного пейзажу, то в 1920–1930-х рр. розпочалась інспірація паризького мистецького середовища [13, с. 20]. Паризький імпресіонізм на той час ще мав міцні впливи у мистецькому русі Європи, включно і в стінах Краківської академії [5, с. 573]. Варто відзначити, що в окреслений період Париж приваблював митців як культурно-мистецький центр.

Паризьку тематику розвиває Святослав Гординський (1906–1993) в олійних етюдах раннього періоду творчості – «Міст на Сені», «В порту Парижа», «Місячна ніч над Сеною. Нотр-Дам» (кін. 1920-х рр.). Інтенсивні творчі пошуки, натхненні перебуванням у мистецькому середовищі Парижа, збагатили живописну мову митця. Тут бачимо спектр формальних мистецьких завдань, які автор вирішує, насамперед, згармонізованими великими тональними й колірними масами, широкою вільною живописною манерою. Так, в етюді «Міст на Сені», складові чинники урбанізаційного простору: міст, багатоповерхівки, вантажний кран, не зазнають деформацій, натомість набувають конструктивної форми. Святослав Гординський, виразно розмежовуючи домінантні конструктивні площини й акцентуючись на дрібних геометричних формах, творить динамічну композицію урбаністичної тематики.

За твердженням Б. Мисюги, пластичний дисонанс як локальний композиційний чинник механістичних образів був чужий галицькій мистецькій традиції, навіть з її гнучкими проявами у бік індивідуалізації образу. Образ промислового міста з його діловим та раціональним життям, який для країн Західної Європи цього часу був майже культовим, у мистецтві Галичини не знайшов активного втілення [8, с. 87].

Серія імпресіоністичних етюдів із краєвидами Парижа так званого другого паризького періоду 1930–1931-х рр. («Париж. Пейзаж із Сеною та Ейфелевою вежею», «Міст через Сену» [1, с. 487] очевидно створювалася з вікна мансарди готелю «Нотр-Дам», звідки, за спогадами С. Гординського,

«був справді чудовий вид на собор Богородиці Нотр-Дам і Сену, що пропливала під мостами і оточувала острів, на якому стояв собор ..., маючи щодня ідеальний мотив до малювання, без огляду на погоду» [3, с. 32].

В характері етюдних пейзажних мотивів С. Гординського із властивою їм дещо гіперболізованою формою вбачаються авангардні тенденції збагачення художнього вислову, інспіровані студіями в Модерній академії Фернана Леже. Так, у живописних краєвидах-етюдах 1930-х рр. акцент зроблено на фактурному опрацюванні поверхні (простору неба, архітектурних об'єктів) у притаманній художнику широкій пластичній манері. Художня традиція малярських творів С. Гординського окресленого періоду засвідчує, що, поряд із імпресіоністичним трактуванням, образна мова його краєвидів набуває іншого змісту, певних формальних новаційних пошуків, зазнає трансформації творче бачення митця, проте не втрачається класичний образ реального міста.

Характерною міською атмосферою сповнені архітектурні мотиви Італії та Франції Григорія Смольського (1893–1985) першої половини 1930-х рр.. Так, 1931 р., удосконалюючи свою художню майстерність, він відвідує Рим, Флоренцію, Венецію, оглядає величні пам'ятки стародавньої архітектури й пластики. Як відзначає М. Ткаченко, у Венеції Смольський малює декілька олійних етюдів у стриманому пастельному колориті, вдало відтворюючи величаву архітектуру міста, сповненого краси й особливого загадкового настрою («Канал. Венеція», «Площа Згоди. Венеція») [4, с. 8].

Ранні твори Г. Смольського різко вирізняються на тлі пізнішої його творчості характером їх малярської мови. Вони, як правило, невеличкі за розмірами, виконані в помірковано імпресіоністичній манері з переважанням приглушеної сріблясто-коричневої гами кольорів. Як вказує В. Залозецький, найбільшого артистизму ця манера набуває в малярських мініатюрах Смольського, виконаних під час поїздки до Парижа 1934–35-х рр. («Сена», «Бульвар Сен-Жермен», «Кав'ярня Лідо»). Притьмарені в колориті, ніби виткані із сіро-попелястого тремтіння атмосфери та хитких рефлексів на тлі Сени і на брукках паризьких бульварів, ці пейзажі, як справедливо відзначала тогочасна критика, виразно натхненні невловимою атмосферою Парижа ... і його високою малярською культурою [6]. До них належать лаконічні композиції з характерною вільною манерою виконання «Париж. Гранд палац», «Париж. На бульварі», «Париж. Мости над Сеною», «Париж. Нотр-Дам». Наприклад, в етюді «Париж. Гранд палац» (1935) художник як домінуючий мотив обирає величну архітектурну споруду, і, хоча оперує великими площинами, все-таки вирішує міський мотив у межах сталих імпресіоністичних пошуків.

Паризькі впливи позначились на вирішенні формотворчих завдань у пейзажі на урбаністичну тематику Отто Гана (1903–1942) «Львів під час дощу», датованому 1938–39 рр., що не зберігся до наших днів. Чітке тональне розмежування планів, упорядкований ритм ліній і форм дозволяє легко прочитувати силует міста. Конструктивна кубістична мова міського краєвиду посилюється зіставленням фрагментарних великих мас будинків переднього плану, окреслених чорним контуром із хаотично «розкиданими» символічними натяками обрисів споруд на тлі розлогої панорами гірського пасма. Автор не акцентує уваги на їх тональному, пластичному вирішенні, а органічно вписує в простір міського середовища. Геометрична схематичність і площинність мотиву означає відхід від конкретного реального образу й окреслює зацікавлення художника модерністськими європейськими течіями, які позначились на формуванні стилістичних особливостей його живопису.

Художнє життя Станіслава 1930-х рр. відзначається певним пошквалюванням, незважаючи на те, що найбільш активні мистецькі центри Коломия й Станіславів, залишалися тоді провінційними. Варто відзначити, що місцеві художники О. Сорохтей, Д.-Л. Іванцев, Я. Лукавецький, активно включені в культурно-мистецький процес краю, виставляли свої твори на виставках АНУМ (Асоціації незалежних українських митців) у Львові (1934, 1935, 1937, 1938). Зокрема, на VIII виставці АНУМ («Митці Митрополиту Андрею») Д.-Л. Іванцев експонував картину «Залізничний двірець», О. Сорохтей – акварельні твори «Місто І», «Місто ІІ» [11, с. 249]. Вказуючи на причини «застиглості» образотворчого життя краю, І. Чмелик стверджує, що на теренах тодішньої Станіславщини питання про організацію об'єднання образотворчих митців постало аж у 1930-х рр., оскільки цей регіон, зокрема Гуцульщина, вважались центром народних художніх промислів, і чільне місце на цій території посідали творчі майстерні та артілі народних майстрів із ткацтва, килимарства, художньої обробки дерева [12, с. 146].

Прикметно, що у міжвоєнний період фіксується різнонаціональне походження митців із розмаїттям їх творчого бачення, а отже й багатонаціональний склад тодішніх творчих угруповань. На 1933 р. припадає створення мистецького об'єднання «Оріон» (спілки митців і шанувальників

мистецтва). Його співзасновниками були Еміліан Дубрава, Кароль Косак, Владислав Лючинський, Геза Розмус, Войцех Пшедвоєвський та інші, які працювали в різних видах й напрямках мистецтва й проживали в Станіславі. Характеризуючи творчу манеру кожного з цих митців, критик Людвіг Тирович сформував у рецензіях своє судження про художню ситуацію міста: «Діапазон вираження є суттєвим; серед тих п'яти імен зіткнемось із проявами реалізму, тенденціями стійкої і позитивної інтерпретації природи, проявом внутрішньої боротьби митця з живописним матеріалом і втіленням особистого бачення, схильністю до ілюстративної стилізації з епігонічним присмаком» [14]. Більшість митців, які входили до «Оріону», здобували освіту в академіях мистецтв у Кракові, Варшаві, Мюнхені. Та, працюючи тут, вони відображали у творах особливості місцевих пейзажів, «дотримувались консервативної моделі тлумачення міського ландшафту» [8, с. 117].

Звернення до міських мотивів найповніше виразилось в архітектурних мотивах Станіславова Еміліана Дубрави (1895–1954). Пейзажне малярство Е. Дубрави, одного з симпатиків «старої» школи, найкраще представлене етюдами в техніці акварельного живопису [14; 8, с. 117]. Художник є вихованцем академії мистецтв у Кракові, учнем Йозефа Меґоффера та Станіслава Дембіцького. Можливо, це і вплинуло на основи його малярського вміння. Й. Меґоффер передав йому як основу досконалий рисунок; С. Дембіцький – захоплення технікою акварелі і реалістичними мотивами. Перебуваючи у безперервному діалозі з живописним матеріалом і природою, художник виробив власний погляд на реальність. І техніка, і темперамент живописця, передані соковитими колірними поєднаннями, широкою манерою виконання, творять яскравий, сонячний, позбавлений приглушеності й стриманості, безпосередній настрій краєвидів [14]. Живописець Е. Дубрава, як і К. Косак, виявляючи зацікавлення гуцульським побутом, змальовує характерні гуцульські типи та фіксує в акварельних етюдах специфіку ландшафтного оточення й особливості традиційного гуцульського вбрання.

Олійні настроєві пейзажі Владислава Лючинського (1895–1941) засвідчують його обдарування як пейзажиста. Суть його малярського вираження, підпорядкованого захопленому відтворенню натурних вражень, втілена в сентиментальних ліричних студіях, здебільшого невеликого формату. У майстерному мотиві з Гданська, митець вдало відтворив ефекти світла на воді, мінливу атмосферу повітряного середовища [14]. Виважена, динамічна композиція, підсилена діагоналлю човнів, що непорушно стоять на причалі та смугою міського силуету вдалині, контури якого розчиняються у мінливому стані повітряного середовища, засвідчує імпресіоністичні впливи.

Реалістичним спрямуванням малярської мови характеризується моделювання образу міста у творах Гези Розмуса (1898–1980). Світогляд митця формувався у формалістичних пошуках, проте безпосередній вплив художників-реалістів Ю. Брандта, Ю. Косака та Я. Матейка визначив напрямок його творчості [14].

Не вдаючись у детальне опрацювання передніх планів, Г. Розмус ілюструє перехідний етап у відображенні реальних явищ: від описового до настроєвого [8, с. 118]. Живописний твір етюдного характеру «Краєвид м. Станіслава» (1936) цікавий композиційним підходом, живописною фактурністю поверхні, експресивною подачею кольору, дзвінкою теплою колірною гамою.

У творчій спадщині митців 1920–30-х рр., котрі закінчили Краківську академію мистецтв і працювали на теренах краю, знаходимо віяння модерністичних течій у різних їх проявах. Синтез новітніх впливів європейського мистецтва з місцевою живописною традицією вплинув на принципи формотворення, особливості живописної манери, композиційні рішення творів. Тракткування міських мотивів О. Сорохтея, М. Зорія, Я. Лукавецького об'єднує властива митцям експресіоністична стилістика.

Індивідуальною самобутньою манерою поруч з оригінальною інтерпретацією новітніх здобутків відзначається творчий доробок Осипа-Романа Сорохтея (1890–1941). Дещо стриманого, строгого ліричного звучання набуває місто в серії акварельних етюдів 1930-х рр.. З-поміж значної кількості його етюдів найбільше було створено 1936 року, на що вказують датування автора. Так, в експресивному образі міста, відтвореного через згромадження форм одноповерхівок на тлі монументальної стіни з чітким ритмом віконних отворів, бачимо розмаїття динамічного міського простору («Місто Станіслав» (1936)). В іншому етюді «Вид на місто» (1936) Сорохтей пропонує образне вирішення краєвиду із надмірно видовженими будівлями, зі складними конфігураціями дахів, що створюють чіткий вертикальний ритм. Настрій міського середовища художник творить завдяки строгим лаконічним формам.

Іншим аспектом композиційного трактування виступають фрагментарні зображення вузьких вуличок, кварталів, дахів, здебільшого схоплених з вікна у різкому перспективному скороченні.

Майстерність обдарованого графіка відчувається у скрупульозному вимальовуванні деталей – черепиць, цеглин, огорож. Принагідно зауважимо, що мотив дахів особливо виразно виокремлюється в етюдах кінця 1930-х – початку 1940-х рр. («Вид на дахи будинків I» (1936), «Вид на дахи будинків II» (1936), «Вид на місто» (1936), «Пейзаж із будинками» (1936), «Дахи міських будинків» (1940)), де черепицеві покрівлі виступають експресивними червоними акцентами. Міські пейзажі тут не обтяжені людською присутністю, чим підсилюється легкість архітектурного мотиву.

Живописна складова наближається до графічності, схематичності та підкреслюється легкою стриманою колірною гамою, локально взятими площинами кольору. Як відзначає О. Ріпко, під кінець 1930-х – на початку 1940-х рр. Сорохтей дедалі частіше застосовує розмивку, що закриває цілі площини паперу, наближаючись за щільністю до олійних фарб [10, с. 19].

Композиція творів О. Сорохтея лаконічна. Зазвичай, апелюючи до одного й того ж міського мотиву, в етюдах помітна властива митцю різноваріантність композиційних рішень – вибір точки зору, незвичний ракурс споруд, що й визначає прикметну рису його творчості.

Ліричним забарвленням атмосфери міста минулого століття відзначаються акварельні етюди Михайла Зорія (1908–1995). Види Станіславова та його околиць привертають увагу майстерним відтворенням повітряного середовища, живописним багатством тонів і півтонів, плавністю і згладженістю моделювання ліній, не набуваючи ознак чіткої і графічної мови творів О. Сорохтея.

Художник тяжів до зображення безпосередніх міських околиць, щільних міських забудов – буденних мотивів, що найчастіше виокремлюються з-поміж живопису на міську тематику. В акварельних етюдах складний ритм чергування «сухих» геометричних спокійних і динамічних форм – дахів, віконних отворів – порушує витончене мереживне плетиво гілля, що кидає тінь на дахи наближених споруд. Тенденцію до відображення настроєвості міського мотиву підкреслює колористичний лад твору, побудований на зіставленні теплохолодних кольорів. Настрій етюду полягає, насамперед, у достовірно відтвореній атмосфері міського затишку передвечірнього міста, що наближує його палітру до імпресіоністичних пошуків.

Ліричну традицію у створенні образу міста віддзеркалюють пейзажі Ярослава Лукавецького (1908–1993) коломийського періоду творчості (1936–1939), пов'язаного з активізацією його культурно-мистецької та педагогічної діяльності. У живописне трактування своїх етюдів Лукавецький вносить експресіоністичне багатство кольору, свіжість колориту, розкуту манеру виконання («Церква в сутінках» (1937)). Своєрідною істотною типологічною складовою його архітектурних етюдів є зображення сакральних споруд. Вони трактовані не відсторонено, а в синтезі з навколишнім оточенням: міським або ж пейзажним.

Можна стверджувати, що традиція зображення міста, незважаючи на варіантність формотворчих, стилістичних, композиційних особливостей характеризується ремінісценціями загальноєвропейських течій, втілених новаторськими засобами формотворення, новими підходами у композиційній структурі твору, живописною інтерпретацією. В них відобразились світоглядні тенденції зазначеного часового проміжку. Мистецька традиція відтворення міста залишається в межах реалістичного втілення із певними ознаками імпресіоністичного світосприйняття. Новітні напрямки західноєвропейського мистецтва того часу наклали відбиток на трактування міських мотивів митцями із прикарпатських теренів, відкритими до експериментаторських формальних пошуків на тлі художніх процесів першої третини ХХ ст..

Традиція зображення міста у творах художників 1920–1930-х рр., які, опираючись на засади імпресіонізму, експресіонізму, засвідчили пошук нових засобів вираження щодо збагачення змісту й форми, позначена надбанням своєрідних локальних ознак.

1. Волошин Л. Графіка і живопис Святослава Гординського (паризький період творчості) / Любов Волошин // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССХХХVI. – Львів, 1998. – С. 476–488.
2. Гординський С. Короткий огляд українського новітнього мистецтва до 1939 року / Святослав Гординський // Каталог-альманах III виставки Спільки праці українських образотворчих мистців. – Львів, 1943. – 21 с.
3. Гординський С. Львів, Париж, еміграція : [спогади] // Степан Луцик – митець. – Нью-Йорк; Торонто; Вашингтон, 1973. – С. 27–32.
4. Григорій Смольський : альбом / автор – упоряд. М. В. Ткаченко. – К. : Мистецтво, 1983. – 78 с. : іл.
5. Денисюк О. Краківська академія мистецтв у контексті українсько-польських мистецьких взаємин у 1920–1930-х рр. / Ольга Денисюк // Художня культура : Актуальні проблеми : науковий вісник / ППСМ АМУ. – К., 2006. – Вип. 3. – С. 565–589.
6. Залозецький В. Мистецька вистава (Г. Смольський, І. Нижник, П. Обаль) / Володимир Залозецький // Назустріч. – Червень, 1937.

7. Каменский А. О смысле художественной традиции / Александр Каменский // Критерии и суждения в искусствознании : сб. науч. труд. – М. : Совет. Художник, 1986. – С. 214–253.
8. Мисюга Б. Краєвид у малярстві Галичини першої третини ХХ ст. (традиції та інновації образної мови) : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Мисюга Богдан. – Львів, 2009. – 181 с.
9. Мисюга Б. Краєвид у творчості художників Галичини : від романтизму до сюрреалізму [Електронний ресурс] / Богдан Мисюга. – Режим доступу : <http://lvivposter.com/news/96-Krajevyd-u-tvorchosti-hudozhnykivGalychyny-vid-romantyzmu-do-surrealizmu/>.
10. Осип Сорохтей : альбом / упоряд. Благод. фонд підтримки та розвитку культурно-мистецьких ініціатив «Руст» ; передм. О. Ріпко. – Л. : Кварт, 2008. – 234 с. : іл.
11. Українські мистецькі виставки у Львові. 1919–1939 : довідник; антологія мистецько-критичної думки / автор-упоряд. Р. М. Яців. – Л. : Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2011. – 696 с.
12. Челяк І. Мистецькі об'єднання Прикарпаття кінця ХІХ – ХХ століття / Ірина Челяк // Народознавчі Зошити. – 2004. – № 1–2. – С.145–149.
13. Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939 / Pod. red. A. Wojciechowskiego. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1974. – 742 p.
14. Tyrowicz L. Malarze Stanislawowscy [Електронний ресурс] / Ludwik Tyrowicz. – Режим доступу : <http://stanislawow.net/historia/malarze.htm>.

*В статті определяється традиція воспроизведения городского пейзажа в живописных произведениях ивано-франковских художников межвоенного двадцатилетия (1919-1939) в контексте культурных влияний и художественных процессов. Выявляются стилистические, композиционные характеристики сюжетного наполнения городских пейзажей художников, которые происходили и творили на территории Ивано-Франковщины (тогда – Станиславивщины). Отмечены особенности интерпретации городской тематики художниками творческого объединения «Орион», что действовало в Ивано-Франковске на протяжении 1930-х гг.*

**Ключевые слова:** городской пейзаж, традиция, живопись, культурно-художественная жизнь, Ивано-Франковщина.

*The city landscape traditions in Ivano-Frankivsk artists paintings of the interwar decades (1919-1939) in the context of cultural influences and artistic processes are researched. Stylistic and compositional characteristics of the cityscapes scene content are revealed in the works of artists who worked on the territory of Ivano-Frankivsk region (then – Stanislaviv region). The features of the city theme interpretation in creative work of the artistic union «Orion» that originated in Ivano-Frankivsk during 1930s are defined.*

**Key words:** cityscapes, tradition, painting, cultural and artistic life, Ivano-Frankivsk region.

УДК 7.06.091.73.75

Анатолій Калитко, Валентина Молинь

### МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: ДІЯЛЬНІСТЬ СПІЛЧАН КОСІВСЬКОЇ РЕГІОНАЛЬНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ

*У статті простежується діяльність членів Косівської регіональної організації Національної спілки художників України, що об'єднує майстрів декоративно-прикладного мистецтва, художників-живописців та мистецтвознавців. Досліджено творчу активність спілчан, участь у виставках, пленерах, симпозіумах, фестивалях. Окреслено інші важливі моменти спілчанського життя на сучасному етапі.*

**Ключові слова:** Косівська регіональна організація Національної спілки художників України, мистецькі виставки, твори, декоративно-прикладне мистецтво, живопис.

Розвиток культурно-мистецького життя Прикарпаття у другій половині ХХ століття значною мірою пов'язаний з діяльністю митців Косівщини – членів професійних творчих спілок, об'єднань, викладачів мистецького навчального закладу у Косові.

© Калитко А., Молинь В., 2015.