



УДК 7.072.2:378.6]В. Овсійчук(477)
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2024.06.1401>

ФОРМАЛЬНИЙ АНАЛІЗ І НАЦІОНАЛЬНИЙ ДИСКУРС ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА В ДОСЛІДЖЕННЯХ І ВИКЛАДАЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВОЛОДИМИРА ОВСІЙЧУКА

Тарас ЛЕСІВ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7719-1704>

кандидат мистецтвознавства,
проректор з науково-педагогічної роботи,
Львівська національна академія мистецтв,
вул. Кубійовича, 38, 79011, Львів, Україна,
e-mail: taraslesiv@lnam.edu.ua

Taras LESIV

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7719-1704>

PhD in Art History,

Vice-Rector for Academic Affairs

Lviv National Academy of Arts,

38, Kubiiovycha St., Lviv, 79011, Ukraine,

e-mail: taraslesiv@lnam.edu.ua

FORMAL ANALYSIS AND NATIONAL
DISCOURSE IN ART HISTORY: RESEARCH
AND TEACHING OF VOLODYMYR OVSIICHUK

Аналізується зв'язок між науковою та педагогічною діяльністю мистецтвознавця і педагога Володимира Овсійчука, одного з провідних представників формального методу та історично-національного дискурсу в українському мистецтвознавстві. Особливу увагу приділено методологічним підходам вченого до аналізу живопису та сакрального мистецтва; проаналізовано чинники, які вплинули на формування дослідницької кар'єри, зокрема роль наставників та професійного середовища.

Мета дослідження — визначити чинники, що сформували наукові погляди В. Овсійчука, та їхній вплив на педагогічну діяльність. *Об'єктом* дослідження є наукова і педагогічна діяльність В. Овсійчука, а *предметом* дослідження — його формальний і національний дискурс історії мистецтва. *Джерельна база* охоплює особисті спогади, аудіозаписи, нотатки лекцій та наукові праці вченого. Дослідження ґрунтується на досвіді автора, який був учнем і асистентом В. Овсійчука на кафедрі сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв протягом 15-ти років.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному залученні різних методів і теоретичних концепцій.

Ключові слова: Дослідницька і педагогічна діяльність Володимира Овсійчука, історія українського мистецтва, метод формального аналізу, дискурс національної ідентичності, сакральне мистецтво, живопис, іконопис.

This article explores the interrelation between the scholarly and pedagogical activities of Volodymyr Ovsiihuk, a distinguished Ukrainian art historian and educator. The study argues that he was a leading proponent of the formal method in Ukrainian art history, that he enriched with a distinct historical and national perspective. Emphasis is placed on his methodological approaches to the analysis of painting and sacred art. Additionally, the article examines the factors that shaped his scholarly career, including the influence of his mentors and the professional environment he worked in.

The *aim* of this study is to explore how Ovsiihuk developed as a scholar of Ukrainian art and how his work influenced both academic research and teaching. The focus of the study is Ovsiihuk's scholarly and pedagogical contributions, with a particular emphasis on analyzing his methodological approaches to art analysis. The research draws on personal memories, recorded conversations, lecture notes, and a review of Ovsiihuk's academic writings. The perspective offered is personal, based on the author's experiences as a student and assistant to Ovsiihuk at the Department of Sacred Art during the last 15 years of his life.

The *methodology* of the study is grounded in the systematic integration of diverse methods and theoretical frameworks.

Keywords: Volodymyr Ovsiihuk's research and pedagogical contributions, Ukrainian art history, formal method, national identity discourse, sacred art, painting, icon painting.

Вступ. Наукова та педагогічна діяльність В. Овсійчука є вагомим внеском у дослідження українського мистецтва і суттєво вплинула на становлення кількох поколінь художників і науковців. Спадщина вченого вирізняється широким спектром дослідницьких інтересів: лише небагатьом українським мистецтвознавцям вдалося охопити настільки різноманітні теми, жанри та види мистецтва різних історичних епох. Володимир Овсійчук з однаковою відданістю звертався до вивчення середньовічної ікони, ренесансного портрета й архітектури, мистецтва українського бароко, класицизму, романтизму, модернізму та творчості сучасників. У науковому доробку вченого — шістнадцять монографій, тритомний підручник з історії українського мистецтва і сотні публікацій. Мабуть, жодна значуща подія чи особистість в історії українського мистецтва не залишилася поза увагою та оцінкою вченого, який проявляв виняткову здатність до точної атрибуції мистецьких творів, майстерно інтерпретував художні явища та чітко відокремлював суттєве від другорядного.

Ще за життя В. Овсійчук здобув беззаперечний авторитет завдяки глибокому розумінню творчого процесу, що охоплював не лише образотворче мистецтво, а й літературу, музику, театр — завдяки цьому відчував сам «нерв» творчості. Учений вирізнявся особливою довірою, до його оцінок і порад інші мистецтвознавці та художники дослухалися з неприхованою повагою та уважністю. Визнання В. Овсійчука було особливо помітним у наукових, музейних і творчих колах, але найбільше воно проявилось в його педагогічній діяльності. Усі, хто навчався у Володимира Антоновича, із захопленням згадують його блискучі лекції з кольорознавства, історії мистецтва, аналізу художнього твору, іконографії, живопису, технології живописних матеріалів. Атмосфера та зміст лекцій стали живою історією, яка передається від тих, хто їх відвідував, до тих, хто не мав такої нагоди.

Попри загальне визнання і захоплення, лекції В. Овсійчука лише частково асоціюються з його друкованою спадщиною, а педагогічну діяльність рідко розглядають у контексті численних публікацій та наукових ідей. Незважаючи на загальне визнання В. Овсійчука як видатного педагога і науковця, багато аспектів його професійного становлення залишаються маловідомими. І хоча його здатність до розуміння мистецтва можна пояснити вродженим

талантом і постійною самоосвітою, залишається запитання: які саме ідеї та впливи сформували його як історика мистецтва та педагога?

У пропонованій статті розглядається процес формування В. Овсійчука як дослідника, аналізуються чинники, що вплинули на його професійний розвиток, досліджується взаємозв'язок між його науковою і педагогічною діяльністю. Основою для аналізу стали особисті спогади, аудіозаписи, нотатки лекцій, а також огляд наукових праць вченого. Представлений погляд ґрунтується на особистих спостереженнях автора, який був учнем і асистентом професора та працював з ним на кафедрі сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв протягом останніх з 2001—2015 рр. Особлива увага в статті зосереджена на дослідженнях В. Овсійчука, присвячених живописній та іконописній спадщині, а його аналіз скульптури та архітектури залишаються поза межами цього розгляду.

У відгуках на наукові праці В. Овсійчука рецензенти зазвичай підкреслюють його методологічний підхід, який полягає в аналізі українського мистецтва в контексті світових художніх процесів. Так, Т. Кара-Васильєва зазначає, що вчений часто використовував аналогії, алюзії та порівняння для виявлення взаємодії українського мистецтва з мистецтвом інших культур. Як експерт з питань кольору і композиції, досліджував еволюцію художніх стилів і напрямків, демонструючи досягнення європейської культури на українських землях. Дослідниця уточнює, що В. Овсійчук поєднав «класичні академічні знання і підходи з надзвичайно високим емоційним сприйняттям творів мистецтва, а також з величезним досвідом музейної роботи і праці реставратора» [1, с. 380]. Степан Павлюк відзначає «синтетичність методик при розгляді українського мистецького явища, обов'язковість європейського підходу, суспільно-історичну основу» робіт вченого [2, с. 282]. Світлана Черепанова звертає увагу на «діалог культур як методологічний підхід» у його працях [3, с. 111]. Микола і Василь Зимомрі вказують, що його методологія характеризується «тяжінням до конкретного документального факту» [4, с. 286]. Тут можна додати, що таким «документальним фактом» для Володимира Антоновича був сам твір мистецтва, кожен з яких він аналізував з великою самовіддачею. І ця здатність проникати в суть мистецького твору,

розкривати його внутрішню логіку і взаємозв'язки з іншими творами та культурними контекстами зробила його провідним представником формального методу в українському мистецтвознавстві.

Основна частина. Володимир Овсійчук як дослідник

Володимир Овсійчук формувався як дослідник у час, коли поняття «школа» мало чітко визначені межі, «наукова істина» концентрувалася в інтелектуальних центрах, а рамки між науковими дисциплінами були жорстко окреслені. У цей період наука перебувала під значним впливом тоталітарної ідеології, що змушувало багатьох учених звертатися до специфічних методів і теорій для збереження дослідницької незалежності. Для В. Овсійчука таким методом стали формальний аналіз і теорія кольору, які дозволяли залишатися в дискурсі тих мистецьких течій ХХ століття, що не відповідали вимогам панівної політичної ідеології. Окрім цього, його становленню як дослідника мистецтва передувало багатий досвід, здобутий на різних етапах професійної діяльності.

У 1947—1952 роках В. Овсійчук навчався на історичному факультеті Львівського університету ім. І. Франка. Професійну діяльність розпочав у Львівській картинній галереї, де працював від 1952-го по 1979 рік на посаді завідувача відділу західноєвропейського мистецтва. У 1955—1958 роках здобував реставраційну освіту в музейних інституціях Москви та Ленінграда. 1968 року отримав диплом реставратора 1-ї категорії, виданий Міністерством культури СРСР. У 1960—1966 роках навчався в аспірантурі музею Ермітаж. Повноцінна наукова кар'єра В. Овсійчука розпочалася після захисту кандидатської дисертації на тему «Львівський живопис XVI—XVIII ст.» в Інституті живопису, скульптури і архітектури ім. І. Рєпіна в Ленінграді 1966 року. Подальший розвиток наукової діяльності увінчався захистом докторської дисертації на тему «Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.: гуманістичні та визвольні ідеї» в Академії мистецтв СРСР 1989 року. Від 1979 року В. Овсійчук працює в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського, де його дослідницька діяльність досягає найбільшого розквіту [5].

Аналіз формування В. Овсійчука як науковця ускладнений відсутністю опублікованих спогадів про його вчителів і наставників, хоча він часто зга-

дував їх у лекціях і приватних розмовах. Наведені відомості є узагальненням спостережень і записів, зроблених зі слів ученого. Найбільш детальні спостереження були зафіксовані під час тижневої подорожі до Санкт-Петербурга у серпні 2009 року, в якій В. Овсійчук брав участь разом з групою аспірантів, включаючи В. Сивака, Д. Пшеничного, автора цього тексту та студентки К. Лопатко.

Одним з таких особистих спостережень став випадок під час цієї поїздки, коли після майже 8-годинної екскурсії в Ермітажі ми зайшли до книгарні на Невському проспекті, де був відділ букіністичної літератури. Тут я натрапив на старе, зношене часом видання «Історія західноєвропейського мистецтва». Гортаючи цю книгу, звернув увагу на численні підкреслення олівцем, які виділяли окремі речення, фрази або навіть цілі абзаци, і подумки припустив, що колишній власник, ймовірно, використовував її для підготовки до іспиту з історії мистецтва. У цей момент до мене підійшов Володимир Антонович і запитав чи я знаю, що це за книга. На мою заперечну відповідь продовжив: «Ти навіть не уявляєш, що ти тримаєш в руках... Ця книга була заборонена в радянський час. Вона вийшла під редакцією Ніколая Пуніна, сміливого реформатора мистецтвознавчої науки. Це справжня бібліографічна рідкість... У Львові цю книгу мають лише двоє людей — син покійного Павла Жолтовського і я» [6].

Пізніше Володимир Антонович неодноразово повертався до цього епізоду, коментуючи життя і наукову спадщину російського мистецтвознавця. Як проникливий знавець давньоруського іконопису та учень Дмитра Айналова, Н. Пунін був водночас одним з провідних ідеологів «лівого мистецтва», зокрема футуризму. Його наукова діяльність, відданість вивченню мистецтва ХХ століття та зв'язок з іконописом мали негативні наслідки. Відмова припинити читати лекції на ці теми та незгода з тим, щоб не визнавати Сезанна і Ван Гога великими художниками, призвели до репресій радянською владою: його було відправлено до ГУЛАГу, де вчений загинув [7, с. 206]. Навіть після часткової реабілітації 1957 року, праці Н. Пуніна, зокрема його підручник з історії мистецтва, залишалися під забороною, а книги й статті вченого були вилучені з університетських бібліотек і залишалися недоступними для широкого загалу аж до кінця 1980-х років [8, с. 227].

Знайомство В. Овсійчука з роботами Н. Пуніна було зумовлене його тісними взаєминами з Антоніною Ізергіною, завідувачкою сектору західноєвропейського живопису і скульптури в Ермітажі, ученицею Н. Пуніна та керівницею кандидатської дисертації В. Овсійчука. Сам Володимир Антонович часто відзначав високий стиль і здатність Н. Пуніна розкривати, за його словами, «таємниці мистецтва». Антоніна Ізергіна у своїх спогадах також із захопленням зазначала, що, знаючи багатьох радянських і зарубіжних мистецтвознавців, вона може впевнено сказати: «Це дар вкрай унікальний. У всякому разі, більше я такого дару не зустрічала» [9, с. 164]. Завдяки її підтримці В. Овсійчук отримав розуміння аналітичних методів Н. Пуніна, які стали важливим елементом його власної методології.

Під впливом цих взаємин і методології Н. Пуніна В. Овсійчук частково перейняв здатність лаконічно й точно оцінювати твори мистецтва та творчість художників. Російський мистецтвознавець, який відзначався влучністю характеристик, здатних одним реченням передати сутність творчості митця, став для В. Овсійчука зразком у цьому. Наприклад, Н. Пунін характеризував Сезанна як «носія самої стихії живопису, всього багатства живописних традицій попередників, далекого від різноманіття романтичних або ідеалістичних асоціацій, який бачив у всьому прояв стихії живопису; і саме в цій живописності світ розкривався перед ним» [10, с. 444]. Цей підхід, що дозволяє не лише описувати історичний контекст, біографію, стиль і техніку художника, але й аналізувати його творчі пошуки та естетичні переконання, відчутно вплинув на В. Овсійчука. Це проявляється в його текстах, для прикладу, у характеристиці Данила Довбошинського як «талановитого художника, зі своїм дивовижним, даним лише йому поетичним образним мисленням і завзятими пошуками виразніших пластичних засобів, бо його захоплення й закоханість у своє ремесло, в саме «барвне тісто», у фактуру доходили до меж, розкриваючи в ньому вродженого живописця» [11, с. 309]. В обох випадках дослідників об'єднав підхід до аналізу художньої форми, зосереджений на формальних якостях живописного твору, таких як цілісність, живописність, колорит, тональність і фактура. В центрі їхньої уваги була поверхня картини, кожен елемент і деталь, а також спосіб і манера нанесення фарби —

усе те, що могло «документальним фактом» засвідчити естетичні переконання художника.

Володимир Антонович визнавав, що його методологія оцінки живописних творів значною мірою формувалася під впливом аналітичного підходу Н. Пуніна. Водночас важливу роль відіграли й особисті взаємини з А. Ізергіною, які сприяли глибшому розумінню мистецьких явищ і розширенню його інтересів на широкий спектр західноєвропейського мистецтва.

Багато мистецьких явищ, які В. Овсійчук обговорював у академічному середовищі, стали відомі завдяки взаємодії з працівниками Ермітажу, особливо через А. Ізергіну. Її наукові інтереси охоплювали мистецтво Німеччини XVII—XIX століть та Франції XIX—XX століть. Завдяки їй були видані переклади двох праць Джона Ревалда про імпресіонізм і постімпресіонізм, а також архіви імпресіоністів Ліонелло Вентурі¹, які дослідниця доповнила вступними статтями. Ці книги займали особливе місце в бібліотеці В. Овсійчука, вчений високо оцінював цих авторів, наполегливо рекомендував їх для ознайомлення своїм студентам і аспірантам, оскільки вважав, що розуміння живописних явищ XX ст. повинно ґрунтуватися на попередньому знайомстві з працями цих дослідників.

Взаємодія з колегами з Ермітажу спонукала В. Овсійчука розглянути можливість вступу до аспірантури — мав намір зосередитися на дослідженні мистецтва Франції або творчості німецького романтика Каспара Давіда Фрідріха, що було цілком обґрунтованим рішенням, враховуючи експертний рівень його наставниці у цих темах. Проте А. Ізергіна порадила зосередитися на вивченні українського мистецтва, вважаючи, що французькі чи німецькі дослідники краще впораються з аналізом свого національного мистецтва [122, с. 277]. Так, В. Овсійчук

¹ Йдеться про переклади праць західних дослідників імпресіонізму, зокрема: Ревалд Дж. История импрессионизма. ленинград; москва: Искусство, 1959. 503 с.; Ревалд Дж. Постимпрессионизм. ленинград; Москва: Искусство, 1962. 436 с.; Лионелло Вентурі. Импрессионизм: Письма художников, воспоминания Дюран-Рюэля, документы. ленинград : Искусство, 1969. 388 с. Переклади перших двох видань були видані в той час, коли В. Овсійчук навчався в аспірантурі в Ермітажі, що вплинуло на його дослідницькі інтереси та поглиблене вивчення імпресіонізму, постімпресіонізму і теорії кольору.

почав вивчати ренесансне мистецтво Львова і творчість львівських художників-іконописців Федора Сеньковича, Миколи Петраховича. Коли, за словами В. Овсійчука, він представив свою завершену роботу на розгляд керівниці, вона відразу ж звернула увагу на недотримання формальних вимог дисертації: «Що ви там такого мудрого написали? Дисертація повинна мати 150—160 сторінок, а ви принесли 200. Так не годиться, скорочуйте». Ця строгість у питаннях структури, стилю та формальних вимог наукового тексту стала характерною рисою, яку В. Овсійчук прищеплював своїм учням. Його часто повторюване запитання до аспірантів «А яка головна ідея вашої роботи?» часто спричиняло розгубленість. Відповідати на це запитання слід було чітко і однозначно, одним реченням, без запинань.

Окрім наукового керівництва, А. Ізергіна знайомила В. Овсійчука з багатьма мистецькими явищами ХХ століття. Дослідниця не дотримувалася офіційного радянського підходу до мистецтва, демонструючи альтернативне бачення художніх процесів у тоталітарній державі. Високий рівень ерудованості та незалежність думок виокремлювали її серед колег. Разом зі своїм чоловіком, директором Ермітажу Йосифом Орбелі, А. Ізергіна була причетна до порятунку західноєвропейських мистецьких колекцій, зібраних Сергієм Щукіним та Іваном Морозовим [13, с. 247]. 1948 року Рада Міністрів СРСР ухвалила рішення про ліквідацію Державного музею нового західного мистецтва в Москві, який об'єднував ці колекції, на підставі того, що вони містили «безідейні, антинародні, формалістичні твори», які, на думку політичних функціонерів, не мали «прогресивного виховного значення для радянських глядачів» і сприяли «поширенню буржуазних формалістичних поглядів», завдавали «шкоди розвитку російського та радянського мистецтва» [14]. Згідно з постановою, колекції мали бути передані до фондів Державного музею образотворчих мистецтв імені О. Пушкіна в Москві. Проте Й. Орбелі вдалося врятувати значну частину цих творів, перемістивши їх до Ермітажу, де вони потрапили під опіку А. Ізергіної [15, с. 247]. Згодом ця колекція була введена до експозиції². Твори імпресіоністів, Пабло Пікассо, Анрі



Іл. 1. Ермітаж 2009 р. В. Овсійчук, Т. Лесів

Матісса та інших модерністів, які опинилися в ермітажній колекції, згодом часто використовувалися у вигляді ілюстрацій теоретичного матеріалу на лекціях В. Овсійчука в академії мистецтв у Львові. Ермітажну колекцію вчений розкривав перед студентами з особливим захопленням, демонструючи тонкощі сприйняття та вміння «читати» живописне полотно не лише за сюжетом, а й через гармонію тональних і кольорових співвідношень (іл. 1).

Володимир Овсійчук часто згадував свої взаємини з А. Ізергіною, особливо те, як вона розкривала для нього мистецтво ХХ ст. Один з пам'ятних епізодів стався в Ермітажі, у залах, присвячених Пікассо, де А. Ізергіна пояснювала В. Овсійчуку принципи кубізму. Дослідниця розповідала, що кубізм був логічним продовженням живописних принципів Сезанна, а після імпресіонізму змінилося сприйняття живописної поверхні картини, і що кубісти змінили зорове сприйняття дійсності, створюючи нову реальність на полотні, а не імітують її, як митці попередніх століть. Однак ці аргументи не знаходили відгуку в серці В. Овсійчука, тому сперечався з А. Ізергіною, будучи переконаним, що реалізм є вищим досягненням мистецтва. В момент їхньої полеміки до залу зайшов огрядний чоловік у матроській майці та кашкеті на голові. Зі слів Володимира Антоновича, його вигляд уособлював типового безтурботного

Кураторка експозиції А. Ізергіна виступила перед комісією, підкресливши значущість колекції С. Щукіна для просвітництва широких верств населення. Її слова викликали обурення серед присутніх, особливо після того, як вона зачитала декрет 1918 року, підписаний В. Леніним, що націоналізував колекцію С. Щукіна. Зусилля комісії вилючити ці картини з публічного показу та подальший опір цьому не мали успіху [15, с. 51].

² 1963 року, коли колекція була виставлена для огляду, до Ермітажу прибула комісія з Академії мистецтв СРСР, невдоволена експозицією «варварських» сучасних творів.

представника робітничого класу. Чоловік пройшов через експозицію попередніх століть і опинився серед кубістів. Тут він почав метушитися, нервово переміщуючись по залу від однієї картини до іншої з розгубленим обличчям. Через кілька секунд, помітивши, що привернув до себе увагу інших відвідувачів, він різко махнув рукою і, вигукнувши «Тьху, до чого докотилися!», покинув зал. Антоніна Ізергіна, витримавши коротку паузу, звернулась до В. Овсійчука зі словами: «От бачите, Володя, таким зараз є ваше розуміння мистецтва ХХ ст.», і продовжила коментувати засади кубізму.

Взаємини В. Овсійчука з працівниками Ермітажу та іншими російськими вченими відкривали перед ним багато можливостей, він мав шанс залишитися працювати в Ермітажі та інших наукових інституціях Москви чи Ленінграда. Георгій Вагнер, відомий російський мистецтвознавець і офіційний опонент на захисті його докторської дисертації пропонував допомогу з працевлаштуванням. Проте коли В. Овсійчук відмовився, Г. Вагнер зауважив, що він може про це дуже пошкодувати. Однак дослідник часто підкреслював, що ніколи не шкодував про свій вибір, адже його завжди цікавила Україна та українське мистецтво. Тут доречно повернутися до епізоду з А. Ізергіною, яка, хоча й відійшла досить рано, 1969 року, виразно спрямувала його на вивчення українського мистецтва і значно вплинула на вибір дослідницьких методів. Дослідниця заохотила молодого вченого до вивчення національного мистецтва, що й стало основою його наукових інтересів.

Наукові праці В. Овсійчука вирізняються відсутністю надмірних теоретизувань щодо методології, унікав сухого академічного стилю і надмірних теоретизувань. У рецензіях на його монографії дослідники здебільшого зосереджуються на концептуальних ідеях і теоретичних узагальненнях ученого, приділяючи менше уваги його методологічним підходам. Сам Володимир Антонович частіше звертав увагу на стиль письма, ніж на дослідницькі методи. Його судження про те, що є добре написаним про мистецтво, завжди викликали інтерес, особливо коли йшлося про авторів, чії роботи справили на нього враження. Оскільки постійно багато читав, його оцінки могли змінюватися. Проте кілька авторів завжди користувалися особливою повагою вченого завдяки глибині аналізу та стилю викладу матеріалу.

До вже згаданих Н. Пуніна, Дж. Ревалда, Л. Вентурі варто додати Отто Граутоффа, Евсея Ротенберга та Ервіна Панофського. Серед українських авторів беззаперечним авторитетом для нього був Павло Жолтовський. Як і згадані автори, В. Овсійчук також прагнув до широких узагальнень і точних дефініцій, не любив абстрактні спекуляції про мистецтво, які не мали зв'язку з реальним творчим процесом, його, як уже зазначалося, приваблював «документальний факт» самого твору.

Особливо виразно цей підхід простежується у дослідженнях кольору як важливого елементу живописного твору і засобу художнього вираження. У праці «Українське малярство Х—XVIII століть. Проблеми кольору» учений зазначатиме, що колір не лише формує візуальний образ, але й вказує на естетичні характеристики та культурну приналежність твору [16, с. 464]. Цей підхід відповідає принципам формального методу Г. Вельфліна, який акцентував на тому, що колір, разом зі світлом і композицією, виконує не лише декоративну роль, а є важливим засобом вираження змісту, настрою та емоцій художника, володіючи своїм «власним життям» [17, с. 121].

Розвиваючи цей підхід, В. Овсійчук звертається до теорій кольору, розроблених різними авторами, й аналізує як, наприклад, кольорові контрасти, описані М. Шеврейлем, та гармонія кольорів за Й. Іттеном впливають на створення емоційного настрою у творі. Також досліджує асоціативний зв'язок кольору з духовними відчуттями відповідно до концепції В. Кандинського. Проте дослідник нерідко виходить за межі фізіологічного та психологічного розуміння теорії кольору, підкреслюючи, що колір є не лише формальним елементом, але й «показником духовної глибини та рівня культури» [18, с. 464].

Науковий метод В. Овсійчука тісно переплетений з історично-національною риторикою. Ця риторика, насичена патріотичними метафорами, впливає навіть на ті аспекти формального аналізу, які традиційно вважаються незалежними від ідеологічних впливів, зокрема й на теорію кольору. У згаданій праці В. Овсійчук писав: «Колір розкривається з позицій історично-національних... кожний народ... виробляє своє ставлення до кольору й виражає через нього свої емоції...» [19, с. 464]. Застосовуючи порівняльний і формальний методи, а також теорію ко-

льору, В. Овсійчук активно дискутує з російськими дослідниками щодо походження давньоруських ікон Х—ХІІ ст., доводячи їхнє київське походження, яке часто приписують російським малярським осередкам. У цьому контексті колір постає одним з головних засобів художньої виразності, які визначають культурне і територіальне походження твору [20, с. 127].

Таке бачення кольору як інструмента для розкриття культурного контексту є логічним продовженням його підходу до іконопису. Дослідник розглядає іконопис не лише як мистецький феномен, але й як відображення національної самосвідомості. Це чітко проявляється в дослідженнях іконопису ХVІ століття, де він підкреслює демократичний характер цього мистецтва та тісний зв'язок із суспільним розвитком. На думку вченого, іконопис цієї доби свідчить про «соціальне дозрівання українського народу, який, незважаючи на виклики того часу, зберіг віру в людину, в її гуманне і високе призначення» [21, с. 130].

Далі цей підхід стає ще виразнішим, коли В. Овсійчук описує ікону як проєкцію історичних, національних і політичних наративів, втілення «душі народу», що відображає «найважливіші історичні зміни, часи скорботи й невгамовності надії на Божу ласку — свободу і незалежність» [22, с. 394]. Для нього сакральне мистецтво та релігія є не лише репрезентативною національною пам'яттю українців, але й неодмінною частиною формування нації та державності, вираженням «національного духу». Іконопис, в його розумінні, є засобом культурного опору та самовизначення нації, акумулюючи в собі відбиток історичних випробувань і духовних прагнень народу. При такому підході, як висловився б із цього приводу американський теоретик мистецтва Девід Морган, мистецтво і релігія «стають суверенним засобом вираження сутності нації» і відіграють важливу роль у «забезпеченні державності» [23, с. 27].

У своїх наукових працях В. Овсійчук активно виявляє зв'язок між мистецтвом і суспільними процесами, культурними та історичними контекстами. Його дослідження українського мистецтва відображали особисті політичні та світоглядні позиції, сприяючи формуванню національного дискурсу в мистецтвознавстві. Водночас цей підхід доповнювався його багатим педагогічним досвідом.

Володимир Овсійчук як педагог

Педагогічна кар'єра В. Овсійчука розпочалася 1953 року з викладання історії мистецтва у Львівському училищі прикладного та декоративного мистецтва. 1956 року розпочав викладати у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва (нині Львівська національна академія мистецтв), де спочатку працював на погодинній основі. Пізніше став старшим викладачем кафедри живопису, отримав звання доцента 1971 року і продовжував викладати на кафедрі історії мистецтва з 1979-го по 1987 роки. 1989 року йому було присвоєно звання професора, повернувся до викладання на кафедрі академічного живопису. Від 2001-го по 2015 рік В. Овсійчук обіймав посаду професора кафедри сакрального мистецтва [24; 5]. Зосередимо увагу на останніх 14-ти роках його педагогічної діяльності.

Від часу створення кафедри сакрального мистецтва 1995 р. професор В. Овсійчук був інтелектуальним центром, легітимізуючи її діяльність своїм авторитетом. Його особливу роль часто підкреслював засновник кафедри професор Р. Василик, називаючи «нашим патріархом». Ми, працівники кафедри, що були його студентами, бачили в ньому свою точку опертя, яка, перефразовуючи Архімеда, здатна приводити мистецтво в рух. Вчений вселяв у нас впевненість і створював атмосферу, в якій було безпечно рухатися вперед. Його присутність завжди приносила в колектив інтелектуальну напругу, що унеможлиблювало випадкові чи поверхневі теми. Це відбувалося не через повноваження зупинити такі розмови, а тому, що буденність і метушливість розчинялися поруч з ним. Володимир Овсійчук надзвичайно любив колектив кафедри і студентів і, припускаємо, що саме за вибір професії.

Студенти мали особливе місце в житті В. Овсійчука. Для нього було принципово важливо, щоб іконописці розуміли широкий культурний і мистецький контекст. Часто наголошував, що іконописець повинен бути інтелектуально зрілим і всебічно освіченим, з глибоким розумінням мистецьких процесів від античності до сьогодення. Педагогічна робота В. Овсійчука була тісно пов'язаною з науковою — завжди ділився зі своєю аудиторією тим, над чим працював, і не все, про що розповідав, відображало-

ся в його наукових текстах. Часто його наукові праці були доповненнями лекцій і навпаки.

На лекціях В. Овсійчук завжди сприяв активному діалогу зі студентами. Під час однієї з таких лекцій поставив нам запитання: «Чи відомо вам, хто був першим академіком серед українських художників?» Очікувано, ніхто зі студентів не зміг відповісти на це запитання, оскільки це не загальновідома інформація. Володимир Антонович пояснив, що цим художником був Юрій Шимонович — талановитий живописець, який народився у Львові і жив на вулиці Руській. Він отримав художню освіту в Парижі, ймовірно, у Шарля Лебрена, а також у Римській академії св. Луки під керівництвом Карло Маратта та Лазаро Балльді, де йому було присвоєно це високе академічне звання. Володимир Овсійчук часто використовував запитання як педагогічний інструмент, спонукаючи слухачів переходити від пасивного сприймання інформації до активної участі в лекціях, пробуджуючи цікавість.

Володимир Овсійчук віддавав перевагу обговоренню мистецтва безпосередньо біля твору або пам'ятки, тому його лекції часто супроводжувались екскурсіями до музеїв, церков і замків Львівщини. Під час таких екскурсій детально розкривав історичні події, пов'язані з пам'ятками, біографії митців, замовників і власників творів, що надавало кожному твору глобального виміру.

Один з таких епізодів збережений у записі, що відбувся в селі Воля Висоцька поблизу Жовкви на екскурсії в церкві Св. Архистратига Михаїла, де В. Овсійчук аналізував ікону Богоматері в іконостасі. Його підхід до аналізу був винятково методичним. Після розповіді про історію церкви, Жовківський іконописний осередок, детальний опис іконографії, символіки, а потім ще й технології продовжує: «...Ваші попередники, а це початок XVII століття, бачили жінку такої краси, як на цій іконі. Дивовижно! Вона мала виражати духовну силу, стриманість, велич і ніякого нервування. А от там, де є метушня, нервування, динаміка, — то є ослаблення духовне і ослаблення фізичне. Це мистецтво XX століття. Експресіонізм починають німці, коли вони звертаються до історичної поразки Німеччини в першій імперіалістичній війні. Тоді художники вдаються до експресивного характеру живопису, вони дають в ньому вираз своєї національної трагедії. Отаку ма-

неру живопису потім підхоплять й інші художники, і вже хто хотів чи не хотів малював собі експресію... Тут (на іконах. — Т. Л.) ви цього не бачите...» [26]. У ті моменти, коли Володимир Антонович аналізував художній твір, як-от ікони зі с. Воля Висоцька, все наче ставало очевидним. Його слова звучали переконливо, а історія оживала. Зрозумілими ставали не лише фактологічні аспекти, як-от значення певного кольору в іконі, вплив візантійської традиції на український іконопис бароко чи техніка виконання сакральних образів. Ці аспекти були лише основою для розкриття ширшого контексту, зокрема, як локальні особливості іконопису співвідносяться з глобальними тенденціями і виходять далеко за межі окремої культури чи історичної епохи.

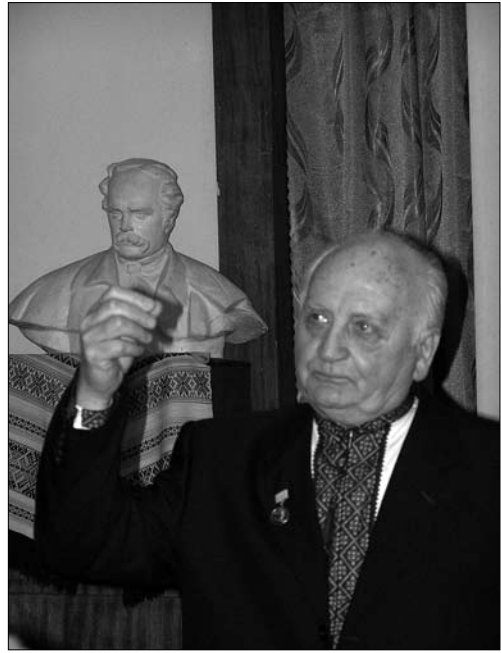
Під час лекції в Національному музеї у Львові імені А. Шептицького В. Овсійчук звернувся до аудиторії зі словами, що мали на меті зацікавити слухачів та привернути їхню увагу до одного з експонатів: «Бачите цю діву? Це біблійна героїня Вірсавія, дружина воєначальника. Цар Давид спостерігав за нею з балкона свого палацу... Картину на цю тему намалював учитель Тараса Шевченка, Карл Брюллов, на замовлення московського колекціонера Козьми Солдатенкова». Далі В. Овсійчук зазначив, що Т. Шевченко, будучи студентом Петербурзької академії мистецтв, часто працював у майстерні свого вчителя К. Брюллова і створив копію цієї картини, яка залишилася незавершеною. Після смерті Брюллова всі його твори були передані до Ермітажу й разом з ними опинилася й копія Шевченка. Під час навчання в аспірантурі в Ермітажі працівниця фондів сказала йому: «Заберіть уже врешті-решт цю картину. Для чого вона нам в Ермітажі? Це ж копія, ваш Шевченко копіював цю картину у Брюллова». Скориставшись цією можливістю, В. Овсійчук організував передачу картини до Львова, де вона зберігалася спочатку в Львівській картинній галереї, а потім була передана до Національного музею. «Можливо, я не можу стверджувати, адже я не був присутній при цьому, — завершував розповідь В. Овсійчук, — але цю копію робив таки Шевченко» [27].

Творчість Т. Шевченка завжди глибоко хвилювала В. Овсійчука, і Шевченківські вечори в Академії мистецтв важко було уявити без його участі. Однак у радянські часи його звільнили з ЛДІПДМ, оскільки організований ним Шевченківський вечір 1979 року

був визнаний «націоналістично забарвленим»³ [28, с. 103]. Коли вчений вже працював над монографією про Т. Шевченка у 2000-х роках, під час одного з таких вечорів він розпочав свій виступ з іронічного зауваження: «Мене сьогодні попросили дуже коротко виступити про Шевченка. Запланували для цього 15 хвилин. Ви можете собі це уявити! Про Шевченка — 15 хвилин. А чому не 5 хвилин? Та давайте взагалі про нього не говорити...». Кожен такий вечір з В. Овсійчуком перетворювався на своєрідний іспит сумління для присутніх: він без зайвого пафосу передавав глибину історичної значущості художника і поета, і пробуджував у слухачів відчуття обов'язку знати й розуміти його творчість (іл. 2).

Унікальним аспектом педагогічної діяльності Володимира Овсійчука була його іронічна манера ведення лекцій. Іронія була особливою зброєю, якою володів бездоганно і використовував, щоби пробудити жагу до знань. Його іронічні висловлювання конспектували, зачували напам'ять і часто повторювали в студентському середовищі. У них було щось дошкульно правдиве і провокативне. «Ви мрієте, як би то вам відвідати Флоренцію, Рим, Афіни, — апелював до нас професор. — Ну аякже! А ви ж навіть у Жовкві, яка у вас під носом, ще не були! Ви досі не поцікавилися, чим це ренесансне місто таке унікальне». Або інша його цитата з конспекту лекцій: «Спитай вас про Львів, де ви вчитеся і живете, — нічого не знаєте. Ви, як звірі в лісі, ходите по цьому місту. Для вас це просто “красивая архітектура”, і більше нічого», — в'їдливо додавав професор, використовуючи русизми для підсилення своєї думки. «А ви ж майбутні митці, для вас не повинно бути чогось невідомого» [29]. Всі ці слова, відверто кажучи, зачіпали. На таких лекціях інколи від сорому хотілося сховатися під парту, а потім зачинитися в гуртожитській кімнаті та читати.

³ Володимир Овсійчук був звільнений з ЛДПДМ 10 травня 1979 року за згодою сторін. Хоча він часто згадував епізод із звинуваченням в націоналізмі за проведення Шевченківського вечора, на самому факті звільнення не наголошував. Про його звільнення розповів Р. Василик, який був присутній на тому Шевченківському вечорі та поділився спогадами з автором цієї статті. Особова справа В. Овсійчука в архіві ЛНАМ містить наказ в. о. ректора про звільнення, а також обхідний лист. [Error: Reference source not found, с. 103—104]. Повернувся на викладацьку роботу В. Овсійчук на кафедрі живопису ЛДПДМ 1987 р. [5, с. 4].



Іл. 2. Шевченківський вечір. ЛНАМ, 2008 р.

Його іронія була спрямована на те, щоб змусити нас читати. «Що таке “іктін” і “калікрат”?» — міг глумливо запитати В. Овсійчук, витримуючи довгу паузу ще на порозі аудиторії. — Ага, не знаєте! От після цього ви приїдете в Афіни, побачите Акрополь і скажете: «Подумаєш, купа каміння, і що тут такого цікавого?». А все тому, що ви не знатимете, на що там дивитися. Ви ж бо нічого не читаете» [30]. І вже після цього розпочиналася довга лекція про Давню Грецію, храм Афіни Парфенос і його, тепер уже мені відомих, архітекторів.

Інший випадок з уже згаданої екскурсії до Ермітажу. Разом з Володимиром Антоновичем ми проходимо ряд залів музею, перебуваючи в постійній напрузі й уважно слухаючи його пояснення до кожного живописного полотна та скульптури. Нарешті, здається, що в Малій італійській залі з'являється можливість сісти й відпочити. Втома дається взнаки, ми намагаємося згадати, чи були тут попередньо. Професор сідає поруч із нами, оглядається навколо і звертається: «Ми вже третій день у цьому музеї, ви мали б уже запам'ятати ці роботи». Потім, з характерною для нього вимогливістю і притиском в голосі, додає: «Ну що ж, хлопці, з цього місця, по порядку зліва направо, називайте авторів і назви цих картин». Перед нами розгортається великий зал з творами венеційських живописців Паоло Веронезе та Якопо Тінторетто, а також представни-



Іл. 3. Перегляд студентських робіт. ЛНАМ, 2013 р. Р. Василик, В. Сивак, В. Овсійчук

ків болонської та римської шкіл — Аннібале Карраччі, Гверчіно, Гвідо Рені та Карло Маратта. Ми впізнаємо тільки два твори, решту намагаємось вгадувати, і нашого професора охоплює обурення: «То якого чорта ми подолали пів світу, щоб ви нічого не запам'ятали?». Потім додає: «Ви ж мистецтвознавці, ви повинні ідентифікувати твір за деталями, не кажучи вже про все полотно» [31]. Для таких вправ з ідентифікації деталей він навіть мав окремі книги, одна з яких була японською мовою, щоб студенти не могли читати опис, коли він показував деталь картини й запитував про автора, школу, техніку виконання, стиль тощо.

У студентські роки всі, як правило, максималісти, сповнені нестримного бажання творити, але часто не знають, що саме. Володимир Антонович, звісно, не гасив ці прагнення, але всіляко намагався спрямувати такі імпульси творчості в інтелектуальне русло. «Ви, сліпі кошенята, колекціонуєте книжки про мистецтво, але не читаете їх. Для вас головне в цих книгах — “картинки”», — говорив він. І продовжував: «Вам нецікаво, чому той чи інший твір був створений, що він собою представляв. Ви одразу хапаєтеся за репродукції, щось там собі запозичуєте, ліпите те все до купи і думаєте, що “дело зроблене”» [32]. І на завершення своїх розлогих іронічних пасажів про любов до книги та важливість запам'ятовування і критичного мислення додавав свою хрестоматійну фразу: «Е не, мальчікі і девчкі, так дело не пойдьот! Я з вас шкіру зніму, ви в мене історію мистецтв будете здавати до Другого Пришестя!» [32]. Цю фразу він промовляв з особливим пієтетом і насолоджувався кожним русизмом, які вживав для підсилення свого висловлювання (іл. 3).

Екзамени у В. Овсійчука справді доводилося складати кілька разів; отримати позитивну оцінку з першого разу було майже неможливо. Якось я показав йому нещодавно видану книгу «Українські художники сакрального малярства кінця ХХ — початку ХХІ ст.», у якій він був автором вступної статті, а також де були представлені твори багатьох випускників нашої кафедри [33]. Володимир Антонович гортає книгу, зупиняє погляд на роботах однієї з його колишніх студенток, потім повертається до мене, і з певною розгубленістю й подивом запитує: «Слухай, Тарасе, а як ця особа потрапила в цю книгу? Вона ж мені ще кольорознавство за перший курс не здала?» [34]. Цей випадок лише вкотре підкреслює ту вимогливість, яка була характерною для В. Овсійчука як викладача і дослідника.

Висновки. Володимир Овсійчук зробив значний внесок в українське мистецтвознавство, поєднуючи майстерність формального аналізу та теорії кольору з історико-національним підходом до вивчення мистецтва. Його естетичний світогляд і науковий досвід формувалися під впливом великих музейних колекцій, зокрема Ермітажу, а також завдяки тісним взаєминам з керівницею його кандидатської дисертації А. Ізергіною. У своїх наукових працях та викладацькій діяльності дослідник розширював межі сприйняття українського мистецтва, вписуючи його в загальноєвропейський культурний контекст. Як педагог, Володимир Овсійчук розвивав у своїх студентів критичне мислення, інтелектуальну допитливість і заохочував до активного пізнання мистецтва. Однак, незважаючи на загальне визнання його досягнень, багато аспектів діяльності вченого ще потребують подальшого вивчення та осмислення, щоб оцінити його роль в українському мистецтвознавстві.

1. Кара-Васильєва Т. Книга, написана серцем. *Народознавчі зошити*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2009. № 3—4. С. 580—582.
2. Павлюк С.П. Мистецтво стало його єством. *Народознавчі зошити*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2004. № 3—4. С. 273—284.
3. Черепанова С. Методологія діалогу культур в науковій та педагогічній діяльності Володимира Овсійчука. *Володимир Овсійчук: Бібліографічний покажчик*. Львів: Каменярь, 2004. С. 109—126.
4. Зимомря М., Зимомря В. Пристрасність дослідницького мислення та доброго серця. *Народознавчі зошити*.

- ти. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2004. № 3—4. С. 285—289.
5. Особова справа викладача Овсійчука Володимира Антоновича. 2004—2015 рр. *Архів Львівської національної академії мистецтв*. Фонд Р-1653. Опис 2-ОС. Справа 9. 121 арк.
 6. Овсійчук В. Поїздка в Санкт-Петербург, Росія, 10—16 серпня 2009 р. (Нотатки). Неопублікований матеріал. Зберігається в особистому архіві Т. Лесіва.
 7. Murray N. Nikolai Punin: The Man who Died for Cezanne. *Experiment*. 2023. Vol. 29. No 1. P. 206—215.
 8. Murray N. The Role of the «Red Commissar» Nikolai Punin in the Rediscovery of Icons. Hardiman L., Kozicharov N. *Modernism and the Spiritual in Russian Art*. Open Book Publishers, 2017. P. 213—228. URL: <https://books.openedition.org/obp/4659> (дата звернення: 20.08.2024).
 9. Изергина А.Н. О Пунине. *Панорама искусств*. Вып. 12. Москва, 1989. С. 163—168.
 10. Пунин Н.Н. *История западноевропейского искусства*. Ленинград; Москва: Искусство, 1940. 498 с.
 11. Овсійчук В. Данило Довбошинський. *Народознавчі зошити*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2004. № 3—4. С. 309—320.
 12. Павлюк С.П. Мистецтво стало його єством. *Народознавчі зошити*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2004. № 3—4. С. 273—284.
 13. Semenova N., Delocque A.-M. *The Collector: The Story of Sergei Shchukin and His Lost Masterpieces*. New Haven: Yale University Press, 2018. 304 p.
 14. Совет Министров СССР. *Постановление № 672 от 6 марта 1948 г. О ликвидации Государственного музея нового западного искусства*. URL: <http://www.newestmuseum.ru/reference/docs/index.php> (дата звернення: 20.08.2024).
 15. Rasmussen L. Curating Russia: The Shchukin Collection, Nationalism, and Border Crossing from Lenin to Putin. *Canadian Journal of European and Russian Studies*. 2022. Vol. 15. No 1. P. 43—60.
 16. Овсійчук В. *Українське малярство Х—XVIII століть. Проблеми кольору*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996. 479 с.
 17. Wölfflin H. Principles of Art History. D. Preziosi (Ed.). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1998. P. 119—128.
 18. Овсійчук В. *Українське малярство Х—XVIII століть. Проблеми кольору*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996. 479 с.
 19. Овсійчук В. *Українське малярство Х—XVIII століть. Проблеми кольору*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996. 479 с.
 20. Овсійчук В. *Українське малярство Х—XVIII століть. Проблеми кольору*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996. 479 с.
 21. Овсійчук В. *Українське мистецтво XIV — першої половини XVII ст.* Київ: Мистецтво, 1985. 168 с.
 22. Овсійчук В., Кривач Д. *Оповідь про ікону*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. 397 с.
 23. Morgan D. Art and Religion in the Modern Age. *Re-enchantment: Art Seminar*. Ed. by J. Elkins, D. Morgan. New York: Routledge, 2009. Vol. 7. P. 25—45.
 24. Особова справа викладача Овсійчука Володимира Антоновича. 1968—1979 рр. *Архів Львівської національної академії мистецтв*. Фонд Р-1653. Опис 2-ОС. Справа 2531. 104 арк.
 25. Особова справа викладача Овсійчука Володимира Антоновича. 2004—2015 рр. *Архів Львівської національної академії мистецтв*. Фонд Р-1653. Опис 2-ОС. Справа 9. 121 арк.
 26. Овсійчук В.А. Екскурсія в церкві Св. Арх. Михаїла в с. Воля-Висоцька, Львівський район, Львівська область, 7 червня 2011 р. Аудіозапис. Неопублікований матеріал. Зберігається в особистому архіві Т. Лесіва.
 27. Овсійчук В.А. Лекція в Національному музеї у Львові ім. А. Шептицького, 30 жовтня 2013 р. Аудіозапис. Неопублікований матеріал. Зберігається в особистому архіві Т. Лесіва.
 28. Особова справа викладача Овсійчука Володимира Антоновича. 1968—1979 рр. *Архів Львівської національної академії мистецтв*. Фонд Р-1653. Опис 2-ОС. Справа 2531. 104 арк.
 29. Лесів Т. *Володимир Овсійчук*. In memorial. Facebook. 4 серпня 2016 р. URL: <https://www.facebook.com/taras.lesiv>
 30. Лесів Т. *Володимир Овсійчук*. In memorial. Facebook. 4 серпня 2016 р. URL: <https://www.facebook.com/taras.lesiv>
 31. Овсійчук В. Екскурсія в музей Ермітаж, Санкт-Петербург, Росія, 15 серпня 2009 р. (Нотатки). Неопублікований матеріал. Зберігається в особистому архіві Т. Лесіва.
 32. Лесів Т. *Володимир Овсійчук*. In memorial. Facebook. 4 серпня 2016 р. URL: <https://www.facebook.com/taras.lesiv>
 33. Лесів Т. *Володимир Овсійчук*. In memorial. Facebook. 4 серпня 2016 р. URL: <https://www.facebook.com/taras.lesiv>
 34. Овсійчук В. Ікона — епічна книга духовних скарбів, дум, надій нашого народу. *Українські художники сакарського малярства кінця XX — початку XXI ст.* Київ, 2008. С. 6—7.
 35. Лесів Т. *Володимир Овсійчук*. In memorial. Facebook. 4 серпня 2016 р. URL: <https://www.facebook.com/taras.lesiv>

REFERENCES

- Kara-Vasylieva, T. (2009). A book written by the heart. *The Ethnology notebooks*, 3—4, 580—582 [in Ukrainian].
- Pavliuk, S.P. (2004). Art has become his essence. *The Ethnology notebooks*, 3—4, 273—284 [in Ukrainian].
- Cherepanova, S. (2004). The methodology of the dialogue of cultures in the scientific and pedagogical activities of Volo-

