

Національна академія наук України  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського

**ХУДОЖНІ ПЕРЕТВОРЕННЯ  
І КУЛЬТУРНІ ВИДОЗМІНИ  
В ОБРАЗОТВОРЧОМУ  
ТА ДЕКОРАТИВНОМУ  
МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ**

**КОЛЕКТИВНА МОНОГРАФІЯ**

Київ  
Видавництво ІМФЕ  
2021

УДК 745/749“18/20”+7.04“13/16”(477)

X-98

**Головний редактор**

*Ганна Скрипник*

**Відповідальний редактор**

*Тетяна Кара-Васильєва*

**Рецензенти**

*Валентина Борисенко* – докторка історичних наук, професорка  
*Валентина Костюкова* – кандидатка мистецтвознавства, доцентка

**Художні перетворення і культурні видозміни в образотворчому та декоративному мистецтві України.** Колективна монографія / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2021. 380 с.  
ISBN 978-966-02-9782-1

У колективній монографії представлено дослідження з декоративного мистецтва України XIX – початку XXI ст., а також розвідка з історії іконопису XIV–XVII ст., здійснені в контексті розвитку європейських художніх традицій і спрямовані на піднесення значення й ролі гуманітарної складової в розвитку сучасного соціуму та формуванні нового позитивного її бачення та осмислення.

У науковий обіг уведено значний фактологічний матеріал про сучасний стан і особливості функціонування декоративного мистецтва, зокрема іконопису, вишивки, гончарства, гутного скла, ткацтва, стінопису, витинанки. Виявлено роль традиційного мистецтва в процесах консолідації та розвитку етносу, етнічної самоідентифікації. Проаналізовано зміни етнічної ідентичності за нових суспільно-політичних реалій України, входження у світовий художній процес.

Видання буде цікавим для мистецтвознавців, студентів художніх вишів і всіх шанувальників української культури.

*Затверджено до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України  
(протокол № 13 від 30.11.2021 р.)*

ISBN 978-966-02-9782-1

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського  
НАН України, 2021

## ЗМІСТ

<b><i>Кара-Васильєва Тетяна</i></b>	5
Вступ .....	

### Розділ 1

#### Народне та професійне декоративне мистецтво України XX – початку XXI століття

<b><i>Кара- Васильєва Тетяна</i></b>	
Декоративне мистецтво України XX століття: традиції та сучасні форми побутування в контексті європейської етнокультурної комунікації .....	19

<b><i>Студенець Наталя</i></b>	
Український хатній стінопис в історіографічному дискурсі XIX – початку XXI століття .....	70

<b><i>Клименко Олена</i></b>	
Українське гончарство як своєрідний феномен української та європейської художньої культури .....	123

<b><i>Косицька Зінаїда</i></b>	
Українська витинанка як складова європейської культури .....	175

<b><i>Сержант Людмила</i></b>	
Декоративне мистецтво Чернігівщини в регіональному, національному та європейському вимірах .....	191

***Істоміна Галина***

Художньо-стилістичні паралелі  
в архітектурно-декоративній майоліці України  
та Європи ХХ – початку ХХІ століття ..... 231

***Чегусова Зоя***

Професійне декоративне мистецтво України  
межі ХХ–ХХІ століть у контексті  
європейського художнього процесу  
(на прикладі національних  
і міжнародних виставок  
конкурсів кераміки, скла, текстилю) ..... 272

**Розділ 2**

**Сакральне мистецтво України:  
особливості розвитку**

***Бурковська Любов***

Українська ікона ХІV–ХVІІ століть  
як полікультурне явище  
європейського мистецтва:  
сучасний науковий дискурс ..... 331

## ВСТУП

У представлений колективній монографії, виконаній у відділі образотворчого та декоративного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, науковці у своїх розвідках концентрують увагу на тому, що здобуття Україною незалежності активізувало історичну пам'ять, національну свідомість, що знайшло відображення в зростанні інтересу до традиційної культури, стихійному відродженні багатьох автентичних її елементів. За цих умов мистецтвознавчі, культурологічні дослідження набувають дедалі більшої актуальності, привертають пильну увагу громадськості.

Сьогодні стає зрозуміло, що економічний прогрес держави передбачає також знання культурного контексту соціально-політичних явищ, урахування етнокультурних інтересів населення країни, впливу менталітету народу на рівень суспільно-політичного та інтелектуального життя нації. У контексті цього посилюється роль мистецтвознавчих досліджень у галузі україністики для вироблення нового підходу до актуальних проблем суспільного розвитку.

Концепцією наукових досліджень за темою є вивчення та наукове осмислення пам'яток народного й ширше – професійного декоративного мистецтва України ХХ – початку ХХІ ст. Нині ця наукова проблематика має стати вагомим складовою державної культурної політики. До того ж вона відповідає сучасним критеріям і рекомендаціям, які обстоює та пропагує ЮНЕСКО стосовно збереження традиційної культури, і є відбиттям сучасної світової тенденції зростання гуманітаризації суспільного розвитку.

**В основу роботи покладено** вивчення актуальних історико-теоретичних проблем мистецтвознавства; комплексне дослідження етапів розвитку мистецтва, усіх його ви-

дів і жанрів упродовж ХХ – на початку ХХІ ст.; забезпечення інформаційних та інтелектуальних потреб українського соціуму; вироблення нових підходів до вивчення процесів розвитку народного мистецтва, що є одним із найважливіших чинників консолідації та розвитку етносу.

**Новизна дослідження** полягає в тому, що в науковий обіг уведено значний фактологічний матеріал про сучасний стан та особливості функціонування декоративного мистецтва протягом усього ХХ – на початку ХХІ ст., виявлено роль традиційного мистецтва в процесах консолідації й розвитку етносу та проаналізовано зміни етнічної ідентичності за нових суспільно-політичних реалій України, входження у світовий художній процес.

**Метою роботи** є аналіз художнього процесу, тих змін, яких зазнало декоративне мистецтво внаслідок кардинальних суспільних порухів упродовж усієї історії України у ХХ ст.

Наукові дослідження передбачають поширення знань про українське декоративне мистецтво всередині держави для того, щоб упроваджувати результати наукової праці в освітній галузі, ініціювати її розвиток у сучасних формах культурного буття й сприяти відродженню історичної самосвідомості народу та збереженню його національно-культурної ідентичності на противагу деструктивним явищам сучасних глобалізаційних процесів, а також дають змогу прискорити наукові завдання в напрямі моделювання національно-ментальних чинників, що має вирішальне значення для життєдіяльності й розвитку етносу в умовах сучасних суспільних трансформацій.

**Джерела дослідження:** основною базою для вивчення є матеріали музейних колекцій, польових етнографічних та мистецтвознавчих досліджень.

У першому розділі видання – **«Народне та професійне декоративне мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття»** – представлено такі наукові розвідки:

**Кара-Васильєва Тетяна – «Декоративне мистецтво України ХХ століття: традиції та сучасні форми побутування в контексті європейської етнокультурної комунікації».**

Наукова тема передбачає аналіз художнього процесу, тих змін, яких зазнало декоративне мистецтво внаслідок кардинальних суспільних порухів упродовж усієї історії України у ХХ ст. Адже революція, громадянська війна, Перша і Друга світові війни, Голодомор, тоталітарний режим, утиски національної своєрідності призвели до різких змін у галузі економіки, соціального життя й політичних орієнтирів. Це своєю чергою спричинило зміни в суспільній психології, а через неї – у культурі й мистецтві, зокрема декоративному.

У дослідженні доведено, що декоративне мистецтво – це особлива галузь художньої творчості, яка підпорядкована своїм законам розвитку, має свою особливу художньо-образну мову. Основна його мета – естетичне освоєння матеріального світу, художнє оформлення довкілля. У розвідці розкрито творчість народних майстрів, художників-професіоналів, які протягом ХХ ст. своїми творами намагалися естетично прикрасити побут людини, її життєдіяльність, сповідуючи основний принцип єдності краси та доцільності. Водночас декоративне мистецтво стає образною основою життя, формує естетичні погляди людини, активно впливає на її емоції, думки й почуття. Також показано, що у ХХ ст. декоративне мистецтво було галуззю, яка охоплює творчість художників-професіоналів, народних майстрів і майстрів художніх промислів. Ця галузь культури є найчутливішою, найдинамічнішою стосовно нових тенденцій часу.

Уперше в українському мистецтвознавстві висвітлено еволюцію художніх стильових напрямів, їхній вплив на народну творчість. У студіях подано новий цікавий художній матеріал, що вперше вводиться в науковий обіг. Так, на прикладі всіх видів декоративного мистецтва проаналізовано початок століття, те, як він був ознаменований яскравими

проявами митців на шляху формування національного стилю, який у різних частинах України мав свої відмінності та джерела інспірацій. Також уперше наведено невідомі досі архівні музейні матеріали, що демонструють, як прогресивно налаштована творча інтелігенція працювала на «національну ідею: у Західній Україні, формуючи варіант сецесії, митці зверталися до народного мистецтва Гуцульщини, натомість художники Центральної України, формуючи варіант модерну, зверталися до епохи Гетьманщини XVII–XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти стилю бароко.

У розвідці розкрито творчу співпрацю народних майстрів і провідних митців авангарду, висвітлено діяльність художників-бойчуків, які творили нове українське мистецтво в галузі гобелену, розпису, кераміки, фарфору тощо.

Переоцінки й перегляду з теоретичного погляду зазнає період 1930–1950-х років – час панування стилю соцреалізму в декоративному мистецтві України.

Декоративне мистецтво 1960–1980-х років розвивалося у сфері традиційного народного мистецтва, системи художніх промислів, де працювали народні майстри й художники-професіонали. У цей час широкого розвитку набуває художня промисловість, де митці створюють як речі широкого вжитку, так і виставкові твори. У дослідженні показано ставлення до народних традицій, їхня різна інтерпретація та розвиток. Також проаналізована творчість митців 1990-х років – часу незалежності України. Цей період кардинально відрізняється від попередніх. Саме тоді приходить чітке розуміння специфіки й природи народного та професійного мистецтва.

Авторка доводить, що декоративне мистецтво 1990-х років – це багатогранне явище української національної культури, що розвивається в руслі загальноєвропейського й ширше – світового мистецтва, де категорія прекрасного залишається визначальною.

**Студенець Наталя** – «Український хатній стінопис в історіографічному дискурсі XIX – початку XXI століття». Вивчення хатнього настінного розпису представниками різних галузей знань засвідчує багаторічний дослідницький інтерес до цієї самобутньої художньої практики. Упродовж XX ст. нагромаджено значний фактичний матеріал, створено музейні колекції зразків малювання. Численною є література за темою настінного розпису.

Багаторічні напрацювання вітчизняної науки з настінного розпису потребували систематизації, значного доповнення існуючої історіографії, концептуального переосмислення, сутнісної переоцінки з відстані часу та сучасних реалій буття української культури.

У дослідженні розглянуто особливості вивчення настінного розпису в 1920-х роках в освітній сфері та в академічній науці, у 1950-х роках – в Інституті художньої промисловості Академії архітектури УРСР. Значну увагу приділено вивченню розпису, що здійснювалося в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України в кінці XX – на початку XXI ст., зокрема висвітлено досвід роботи над розділами, присвяченими традиційному настінному розпису, у таких виданнях Інституту, як «Історія декоративного мистецтва України» (третій і четвертий томи) та «Історія декоративного мистецтва України: кризь віки». Проаналізовано новизну наукової інтерпретації цього явища в контексті вітчизняного мистецтвознавства й культурології.

**Клименко Олена** – «Українське гончарство як своєрідний феномен української та європейської художньої культури». У розвідці увагу акцентовано на тому, що гончарне мистецтво українців є одним із найцікавіших і найвизначніших явищ в історії не лише вітчизняної художньої культури, а й у загальноєвропейському контексті. Витвори українських гончарів відповідають найвибагливішим естетичним запитам

і свідчать про величезний мистецький потенціал нашого народу. Дослідниця відзначила, що впродовж кількох останніх століть у розвитку українського гончарства відбулися значні зміни: від поступового розвитку в першій половині XIX ст. до розквіту в другій половині XIX – першій третині XX ст. й потім до занепаду від кінця 1920-х – на початку 1930-х років. Сьогодні говорити про народне гончарство як про своєрідну повноправну складову сьогодення не доводиться, адже, окрім зникнення більшості його різновидів, змінилися і його функції. Найчастіше глиняні посудини мисляться виключно як декоративні й лише деякими з них користуються в побуті (горшечки для печені, пасківники, макітри тощо). Від понад 700 гончарних осередків кінця XIX – початку XX ст. в наш час залишилися одиниці.

У своєму дослідженні авторка стисло намітила головні етапи розвитку гончарного мистецтва, кожен з яких став важливою складовою української художньої культури. Це й період Київської Русі, коли відбувалося засвоєння багатих візантійських традицій, і занепад під час монголо-татарської навали з поступовим відродженням у добу Пізнього Середньовіччя та переорієнтацією на західні впливи через цехове гончарство, і доба Бароко, коли багаті місцеві традиції в поєднанні з різноманітними впливами зумовили створення національної школи кераміки, що стала основою для здобутків у цьому виді декоративного мистецтва впродовж другої половини XIX – першої третини XX ст., коли асортимент гончарних виробів був чи не найрізноманітнішим за всі періоди керамічного виробництва на наших землях. Протягом XX – на початку XXI ст. відбувається поступовий занепад гончарства як виду народного мистецтва. Розвиваються такі форми мистецтва кераміки, як професійна і самодіяльна. Залишилося лише кілька десятків саме народних гончарів.

Наприкінці науковиця наголосила на тому, що самотність українського гончарства простежується в усі періоди його

розвитку від найдавніших часів. Водночас мав місце зв'язок з іншими культурами, найчастіше на рівні переосмислення досвіду й формування власної національної своєрідності.

**Косицька Зінаїда – «Українська витинанка як складова європейської культури».** У дослідженні представлено еволюцію мистецтва витинанки в Україні в контексті художніх процесів, що відбуваються в сусідніх країнах, де техніка вирізування з паперу має власні самобутні традиції і давне коріння, насамперед у Німеччині, Польщі, Литві, Білорусі. Висвітлення головних етапів розвитку такої творчості в країнах Європи створює можливість спостерігати художні взаємовпливи та порівнювати характерні риси окремих культур, оскільки зміни в цьому виді мистецтва в різних народів відзначалися як схожими акцентами, так і відчутним асинхронним перебігом. Свого часу нова техніка – вирізування з паперу – у кожній країні набула виразного національного забарвлення, що продиктовано відмінними місцевими художніми традиціями, сформованими на ґрунті локальних естетичних уподобань.

Поширення паперових вирізок постійно супроводжували хвилі піднесення та майже цілковитого забуття. Саме тому надзвичайно важливо, що в наші дні така творчість в Україні та Європі набуває значної популярності й поцінування. Завдяки активним пошукам талановитих митців їй все частіше віддають перевагу народні майстри, професійні художники та аматори. Сьогодні ця галузь, як і багато інших, яскраво віддзеркалює новітні тенденції візуальних мистецтв загалом, декоративного зокрема, де помічаємо значне розширення технічних прийомів, стилістики й тематики. Для майстрів сучасності, які працюють за такими прийомами, уже не існує обмежень, тому, крім творів-витинанок із характерними ознаками традиційних народних оздоб, митці дедалі частіше виготовляють виразно новаційні роботи, створюючи з паперу також просторові композиції, вирізки для вікон з ефек-

том віражу, театральні декорації, об'ємні роботи тощо. Входування українських художників із самобутніми авторськими креативними ідеями в європейський культурний простір є важливою ознакою сьогодення, яка потребує аналізу та висвітлення в науковій літературі й серед загалу.

**Сержант Людмила** – «Декоративне мистецтво Чернігівщини в регіональному, національному та європейському вимірах». Декоративне мистецтво Чернігівщини вирізняється регіональною специфікою та культурною своєрідністю. Тут були розвинені такі види народного мистецтва, як кераміка, різьблення на дереві, ткацтво, килимарство, вишивка, художній метал та художнє скло. Серед ремесел, що функціонували на окресленій території з давніх часів, гончарство було одним із найпоширеніших. Його становлення та розвиток були зумовлені комплексом економічних, культурних, соціальних чинників в різні історичні періоди. З одного боку, упродовж століть тут утворилася своєрідна традиція гончарства, яка зберігала в собі численні архаїчні риси, з іншого – на різних етапах розвитку гончарство зазнавало різноманітних інноваційних впливів, які змінювали і збагачували його.

Гончарство Чернігівщини розвивалося під впливом давніх культурних традицій – східної, візантійської та західноєвропейської. Воно постало як цілісне культурно-мистецьке явище в різноманітні форм і стилів, у яскравих проявах колективного та індивідуального, традиційного і новаторського; було вагомою складовою економіки краю, носієм традиційної художньої культури, виразником естетичних уподобань виробників і користувачів.

Гончарство краю розвивалося в руслі загальноукраїнської традиції, було її органічною складовою. Протягом історичного розвитку неодноразово виявлялися його точки дотику із західноєвропейським керамічним виробництвом. Ці інноваційні впливи привносили нові елементи в гончарство,

що стали стимулом творчого процесу майстрів, джерелом виникнення нових форм, видів оздоблення, декоративних мотивів, сюжетів, композиційних схем.

У дослідженні розглядається історія і технологія гончарства Чернігівщини, його асортимент, стилістика, художньо-виражальні засоби з позиції впливу регіонального, загальнонаціонального та європейського факторів.

**Істоміна Галина** – «Художньо-стилістичні паралелі в архітектурно-декоративній майоліці України та Європи ХХ – початку ХХІ століття». Розвідка присвячена декоративним майоліковим композиціям в архітектурно-просторовому середовищі. Оздоблення певних структурних частин будівель, зокрема фасадів, полив'яними облицювальними плитками та скульптурними майоліковими вставками, а також панно, характерне для періоду ХХ – початку ХХІ ст. Про майоліку для громадських споруд ідеться в дослідженнях і публікаціях Л. Жоголь, О. Голубця, С. Лупій.

Окрему увагу в студіях звернено на сучасний вид декоративної кераміки в архітектурно-просторовому середовищі – «вогняну скульптуру» – сучасний напрям декоративної монументальної кераміки, який має велику популярність в Україні, Європі та й у всьому світі. «Вогняну скульптуру» художники-керамісти створюють із шамотної маси, декорують ангобами, солями металів та поливами. Такий спосіб творення й декорування цілком дозволяє вважати її майоліковим декоративним твором. Шамотна скульптура випалюється просто неба та в темну пору доби; під час випалу створює ефектне вогняне шоу. Після випалювання такі майолікові скульптури слугують окрасою архітектурно-просторового середовища.

У розвідці названо імена українських художників – майстрів «вогняної скульптури», показано їхні зв'язки з європейськими колегами. Доведено, що далеко не кожен художник-кераміст, навіть з академічною освітою, може створити таку скульптуру через надзвичайно складну технологію.

У результаті дослідження виявлено, що майоліка в архітектурному середовищі зазнавала впливів художніх стилів, притаманних аналізованому періоду, хоча й мала регіональні особливості.

**Чегусова Зоя – «Професійне декоративне мистецтво України межі ХХ–ХХІ століть у контексті європейського художнього процесу (на прикладі національних і міжнародних виставок-конкурсів кераміки, скла, текстилю)».** У дослідженні подано розгорнутий аналіз здобутків українських художників, які працюють у ділянках професійної кераміки, гутного скла, мистецтва тканини, привертаючи пильну увагу в загальному мистецькому процесі 1980–2010-х років.

Утрати художньої промисловості в Україні 1990-х не припинили пошуків митців у напрямку осучаснення декоративної образності й нестандартних підходів до матеріалів в індивідуальній авторській творчості митців цієї царини. Знаходженню нових шляхів розвитку кераміки, скла, текстилю значно сприяли європейські та світові біенале й тріенале декоративного мистецтва, де відбувається обмін досвідом роботи майстрів різних художніх напрямів і мистецьких шкіл. Такі заходи й виявилися найпотужнішим стимулом для активізації творчості та посилення експериментальної роботи над творами виставкового характеру керамістів, склярів, текстильників України на зламі ХХ–ХХІ ст. Відтоді українські митці починають опановувати культурні надбання інших країн, що сприяло урізноманітненню формальних прийомів художників декоративного мистецтва і привело до народження багатоманітних творів-концептів, інсталяцій, складних просторових композицій.

Авторка ретельно розглядає також національні виставки-конкурси, всеукраїнські імпрези та симпозіуми, які допомогли впровадженню новітніх художніх ідей і технологій майстрів кераміки, скла, текстилю.

На думку дослідниці, стрімке входження українських художників своїми творами на зламі ХХ–ХХІ ст. у світовий контекст не викликає небезпеки розчинення в ньому, зважаючи на характер професійного декоративного мистецтва, яке сприймається як потужна галузь у сфері національної культури з притаманними їй ознаками автентичної духовної генетики, як динамічна рівновага тисячолітніх традицій і сучасної образотворчості. Сучасні глобалізаційні процеси у ХХІ ст., як це не парадоксально, уважає авторка, породжують і зворотний процес: спрямовують українських митців до пошуків архетипів своєї культури, повертають до національної історичної спадщини, стимулюють до збереження національної самобутності, унаслідок чого професійне декоративне мистецтво перетворюється на важливий чинник національно-культурної ідентичності.

Розділ 2 – «**Сакральне мистецтво України – особливості розвитку**» – містить розвідку *Любові Бурковської* «**Українська ікона XIV–XVII століть як полікультурне явище європейського мистецтва: сучасний науковий дискурс**». У дослідженні розглянуто особливості еволюційних процесів в українському іконописі XIV–XVII ст.; системно вивчено характерні ознаки стилю, іконології, іконографії та образності пам'яток.

Прагнення до гуманізації, пом'якшення абстрактного релігійного ідеалу набуває дедалі більшого значення в українському іконописі XIV–XV ст. У цьому відобразилися не тільки ознаки візантійського живопису доби Палеологів, але й процес самостійного розвитку українського іконопису, характерною особливістю якого було інтуїтивне засвоєння стильових норм та естетичних ідеалів візантійського мистецтва, творче переосмислення в процесі адаптації його образів і художніх форм. В українському іконописі XVI ст. помітне співіснування різних тенденцій і напрямів: з одного боку, прагнення до монументальних класичних форм та величавих образів, що

тяжіють до давніх мистецьких традицій, з іншого – схильність до вільної індивідуальної стилістики, у якій виразно відчутні імпульси гуманістичних ідей європейського Ренесансу. Українська барокова ікона не втрачає своєї змістовності, глибини та образної наснаженості. Незважаючи на зміну композиційних вирішень, типології образів і техніки виконання, її не торкнулося зубожіння духовності. Кращі взірці іконопису кінця XVII – початку XVIII ст., як і раніше, звернені до духовного єства людини, чарують теплотою почуттів та ліричною одухотвореністю. Вони наповнені пошуками нової художньої виразності, розкривають характер перехідних періодів та особливості процесу формування нової стилістичної системи сакрального живопису.

Аналіз пам'яток XIV–XVII ст. показав, що класичні основи українського іконопису, виходячи з потреб релігійної свідомості, зазнавали різноманітних трансформаційних змін, особливо на порубіжних перехідних етапах, проте глибинне зацікавлення внутрішнім світом людини, її духовним сходженням залишалося незмінним. Розглянуті пам'ятки несуть у собі етичні й естетичні уявлення минулих епох та свідчать про висоту професійної майстерності, що ґрунтується на засвоєнні найновіших досягнень тогочасного західноєвропейського живопису.

*Тетяна Кара-Васильєва*

**Розділ 1**  
**НАРОДНЕ ТА ПРОФЕСІЙНЕ**  
**ДЕКОРАТИВНЕ**  
**МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ**  
**XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ**



*Тетяна КАРА-ВАСИЛЬЄВА*

## **ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ XX СТОЛІТТЯ: традиції та сучасні форми побутування в контексті європейської етнокультурної комунікації**

Розділ передбачає аналіз художнього процесу тих змін, які зазнало декоративне мистецтво внаслідок кардинальних суспільних порухів упродовж всієї історії України у XX ст. Адже революція, громадянська війна, дві світові війни, Голодомор, тоталітарний режим, утиски національної своєрідності призвели до різких змін у галузі економіки, соціального життя й політичних орієнтирів. Це спричинило своєю чергою переміни в суспільній психології, а через неї – у культурі й мистецтві, зокрема декоративному.

Декоративне мистецтво XX ст. – галузь, що охоплює творчість художників професіоналів, народних майстрів і майстрів художніх промислів. Це галузь культури є найчутливішою, найдинамічнішою стосовно нових тенденцій часу.

Початок XX ст. був ознаменований яскравими проявами митців на шляху формування національного стилю, який у різних частинах України мав свої відмінності і джерела інспірацій. Він (початок XX ст.) демонструє творчу співпрацю народних майстрів і провідних митців авангарду, художників-бойчуківців, котрі творили нове українське мистецтво в галузі гобелену, розпису, кераміки, фарфору тощо. Переоцінки й перегляду з теоретичного погляду зазнає період 1930–1950-х років, коли в декоративному мистецтві України панував стиль соцреалізму.

Декоративне мистецтво 1960–1980-х років розвивалося у сфері традиційного народного мистецтва, системи художніх

промислів, де працювали народні майстри та художники-професіонали. У той час широкого розвитку набуває художня промисловість, де митці створюють як речі широкого вжитку, так і виставкові твори.

Творчість митців 1990-х років – часу незалежності України демонструє, що цей період кардинально відрізняється від попередніх. Саме в цей час, приходить чітке розуміння специфіки і природи народного і професійного мистецтва.

Декоративне мистецтво 1990-х років – це багатогранне явище української національної культури, що розвивається в руслі загальноєвропейського й ширше – світового мистецтва, де категорія прекрасного є і залишається визначальною.

### **Формування українського національного стилю**

Культура України початку ХХ ст. як відкрита художня система діяла в тісному контакті з головними напрямками того часу, отримуючи животворні впливи від модерну Росії та Англії, паризького арнуво, віденської та краківської сецесії, мюнхенського югендстилю. Такі митці, як О. Новаківський, Ф. Кричевський, О. Мурашко, А. Маневич, М. Жук навчалися в передових центрах культури того часу, брали участь у спільних міжнародних виставках.

Становлення українського стилю на Східній Україні відбувалося завдяки активній позиції В. Кричевського, О. Слассіона, С. Васильківського, М. Самокиша, які усвідомлювали своє високе громадянське покликання, гуртували навколо себе митців, котрі спиралися на глибоке вивчення народного мистецтва та вітчизняної історії, фахові розробки в цій галузі провідних науковців того часу – М. Сумцова, М. Біляшівського, Д. Щербаківського, Д. Яворницького та ін.

Народ, а відтак і народна творчість стають першоосновою національної культури. До народного мистецтва значний інтерес проявляє творча інтелігенція, починається активне збирання й формування музейних колекцій, теоретичне обґрунтування самого поняття «народне мистецтво». Процес

створення національного стилю був виявом збудження патріотичних почуттів інтелігенції як Західної, так і Східної України.

Здійснювалися пошуки національної моделі українського мистецтва, який у різних частинах України мав свої локальні відмінності і свої джерела інспірації. Прогресивно налаштована частина творчої інтелігенції свідомо й цілеспрямовано працювали на «національну ідею»: у Західній Україні, формуючи варіант сецесії, митці зверталися до мистецтва Гуцульщини, вбачаючи в ньому основи національного мистецтва, натомість художники Центральної України, формуючи варіант модерну, зверталися до героїчної епохи Гетьманщини XVII–XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти стилю бароко.

Генераторами ідеї звернення до мистецтва героїчної доби XVII–XVIII ст. був В. Кричевський та М. Самокиш, які під впливом розвідок про Козаччину Д. Яворницького, видали два альбоми – «З української старовини» (Петербург, 1900) та «Мотиви українського орнаменту» (Прага, 1912). Велике значення для розвитку національного стилю мали два з'їзди, які відбулися в 1902–1903 роках у Полтавському земському музеї і були присвячені «виданню південноруського орнаменту», аби «звернути увагу кустарів на місцевий національний стиль»<sup>1</sup>. Планувалося видати серію альбомів з окремих видів народного мистецтва. Особливий інтерес викликав реферат О. Сластіона «Про південноруський історичний і сучасний орнамент, його утворення, розквіт і занепад»<sup>2</sup>.

У поширенні та розвитку орнаменту модерну в його українському варіанті важливе місце посідає діяльність школи М. Раєвської-Іванової в Харкові. Це був один із перших навчальних закладів художньо-промислового типу на теренах

---

<sup>1</sup> Сластіонов А. Съезд художников по изданию народного орнамента. *Археологическая летопись Южной России*. 1903. Кн. 1. С. 47.

<sup>2</sup> Ханко В. М. Кустарно-промисловий рух у Росії та промисли Полтавщини на зламі XIX–XX ст. Київ, 1983. С. 177.

тодішньої Російської імперії. Як вважала засновниця школи, джерела самобутності національного стилю в мистецтві слід шукати в традиціях народного мистецтва, у мотивах рідної природи. Навчання в школі розпочиналося з малювання народних орнаментів, а вивчення рослинного світу, особливо природи місцевого краю, було основою літніх занять<sup>3</sup>. У своєму навчальному посібнику<sup>4</sup> вона заклала основи теоретичного вивчення і композиційної побудови орнаменту.

Ця школа була єдиною на теренах сучасної території України серед таких навальних закладів, як Сторгановське училище в Москві та школа Товариств заохочування художників у Петербурзі. Школа була приватною, позбавленою державних субсидій. У ній були запроваджені спеціальності художників-прикладників: випалювання на шкірі і дереві, розпис по фарфору, живопис по оксамиту, розмалювання кахлів, стінний живопис<sup>5</sup>.

Важливе місце в діяльності школи займали проблеми ставлення й вироблення українського національного стилю. «Малоросія має свої самостійні художні мотиви. Її вишивки, тканини, гончарні вироби заслуговують не менше уваги, ніж її пісні. Зібрані й збережені, вони збільшують собою скарбницю національного мистецтва, послужать до подальшого розвитку нашої художньої промисловості», – писала М. Іванова-Раєвська<sup>6</sup>.

У програмі школи основним було звернення до народної орнаментики, до фауни навколишньої природи. Адже малю-

---

<sup>3</sup> Раевская-Иванова М. Д. Двадцатипятилетие Харьковской школы рисования М. Д. Раевской-Ивановой с 1869 до 1894 годов и отчет школы за 1893 год. Харьков : Литотип Аршевской. 1894. С. 22.

<sup>4</sup> Раевская-Иванова М. Д. Прописи элементов орнамента для технических школ. Москва : Издат. К. И. Тихомиров, 1896. С. 14.

<sup>5</sup> Соколюк Л. Видатна просвітниця, художник-педагог. *Образотворче мистецтво*. 1992. № 1. С. 26–29.

<sup>6</sup> Соколюк Л. Там само. С. 28.

вання місцевої рослинності було основним змістом літніх занять студентів. Іванова-Раєвська прищеплювала своїм вихованцям любов до українського мистецтва. Згодом С. Васильківський видав цілий альбом «Мотиви українського орнаменту», що справив значний вплив на формування українського стилю. Свою любов і знання українського розпису, вишивки рушників і народного гончарства, насамперед куманців, глечиків, М. Самокиш у 1914 році відтворив у розписах сходової клітини будинку підприємця І. Бойка (архітектори: С. Тимошенко, Б. Ширшов, П. Соколов)<sup>7</sup>.

Для Східної України етапним було будівництво губернського земства в Полтаві (1903–1907), спроектованого Василем Кричевським, стилістично орієнтованого на переосмислення мистецтва бароко. Його будівництво власне було своєрідним художньо-ідеологічним маніфестом. Дискусії, які розгорнулися навколо проектування Полтавського земства, виходили далеко за рамки суто мистецьких понять; вони мали глибокий політичний підтекст. Будівля Полтавського губернського земства В. Кричевського розпочала напрямок у формуванні «українського архітектурного стилю».

Саме мистецтво бароко стало джерелом інспірацій і натхненником формування нових засад українського модерну, зокрема «українського стилю».

Художників на шляху формування «українського стилю» приваблювала в бароковому мистецтві насамперед життєстверджувальна основа, що виявилася в яскравих, оптимістичних кольорах, гнучкому пластично розвиненому орнаменті, повнозвучному декоративному вирішенні всього художнього строю. Саме оптимізм народного мистецтва, а також життєстверджуючий лад мистецтва бароко, яке відповідало ідеалам народного сприйняття стали джерелом інспірацій і джерелом натхнення художників, які формували український

---

<sup>7</sup> Соколюк Л. Архітектурний декор доби модерну в Харкові. *Українське мистецтвознавство*. 2014. Вип. 14. С. 155–156.

стиль<sup>8</sup>. До того ж мистецтво бароко, що виявилось і яскраво проявилось в період Гетьманщини, асоціювалося у свідомості дослідників, передусім таких, як Н. Біляшівський, М. Грушевський, Н. Петров, Г. Павлуцький, М. Самокиш, як яскравий, хоч і короткий період національного відродження.

Викристалізувалося кілька центрів його створення – у Полтаві, Києві, Харкові, Львові. Цей стиль значно розширював рамки призначення будівель і мав чітке демократичне спрямування. Це будівництво міських і сільських шкіл, торговельно-кооперативних, земських установ, закладів сільськогосподарської науки, лікарняно-оздоровчі центри, промислові, господарчі, культові споруди, виставково-музейні будинки, вокзали, торгові пасажі тощо. Усе це свідчить про призначення споруд не тільки для задоволення смаків елітарної частини суспільства, а й для використання їх широкими верствами народу<sup>9</sup>. Треба зазначити, що проєкт В. Кричевського, тоді молодого харківського архітектора і художника, експонувався на виставці в Полтаві в 1903 році, присвяченій відкриттю пам'ятника І. П. Котляревському. На цьому патріотичному заході були присутні видатні діячі культури як Східної, так і Західної України. З'їхалося багато українських письменників, композиторів, діячів науки та культури, освіти. Відкриття пам'ятника І. Котляревському було справжнім святом української культури, консолідації української інтелігенції, об'єднаних єдиною ідеєю національного відродження.

Під час будівництва будинку Полтавського земства в споруді було використано традиції дерев'яної архітектури XVI–XVIII ст., декор керамічними кахлями та розписами в

---

<sup>8</sup> Кричевський В. Розуміння українського стилю. *Сяйво*. 1914. № 3 С. 88–91.

<sup>9</sup> Чепелик В. Формування українського модерну початок XX ст. у контексті інтернаціональних творчих зв'язків. *Українське мистецтво та архітектура кінця XIX –початку XX ст.* Київ, 2000. С. 166.

народних традиціях, виконаних за малюнками В. Кричевського. Для співпраці було запрошено Опанаса Сластьона, тоді викладача Миргородської керамічної художньо-промислової школи ім. М. В. Гоголя, та опішнянських гончарів – Івана Гладиревського та Федора Чирвенка. Важливою окрасою будівлі були керамічні вставки гербів повітових міст Полтавської губернії, що утворюють своєрідний міжповерховий фриз. За висловлюванням В. Чепелика, «то зі стін Полтавського земства ніби промовляє сама історія краю»<sup>10</sup>. Поєднання в єдиній системі всіх повітових гербів Полтавщини – це наочний приклад демонстрації вільної Гетьманщини зі своїм устроєм, уставом, своїми звичаями й високою художньою культурою. Фасад будівлі було облицьовано яскравою майолікою, що в малюнках стилізувала народний орнамент, передусім мотиви «дерева життя», вазони, орнаментальні розетки. Кожна деталь інтер'єру, перила сходів, колони, стовпи арок, балюстрада вестибюлю – усе вкрито майолікою стилізованих рослинних орнаментів, майолікових гербів міст, що входили до складу Полтавської губернії того часу.

Над створенням гербів, зроблених за проектом В. Кричевського, працював Кость Мощенко; саме він виконував їх у матеріалі.

З появою Полтавського земства розпочався новий етап української культури. Він продемонстрував поєднання різних видів мистецтва в єдиному органічному ансамблі. Це був художній синтез мистецтва, звернення до народного мистецтва, його творче переосмислення і сплав в єдиній цілісній системі. Будівля Полтавського земства – це був знак нової епохи, яскравий взірець українського національного стилю.

Синтез традиційних рис і стильових напрямів різних етнічних осередків був програмним у формуванні єдиного

---

<sup>10</sup> Чепелик В. Український архітектурний модерн. Київ : КНУБА, 2000. С. 196.

українського стилю і розглядався як духовне єднання народу. Так, О. Сластіон, який дуже багато зробив для відродження художніх промислів та утвердження національної самобутності українського орнаменту орієнтував майстрів Опішнього спрямовували свою діяльність на створення орнаменту керамічних виробів, який мав прямі аналогії з гаптами XVIII ст. Саме тут утворився цікавий симбіоз і переосмислення стилістики бароко на шляху формування і своєрідної інтерпретації стилю модерн. Орнаментика бароко, переосмислена настановами модерну була щиро сприйнята майстрами опішнянської кераміки і сформувала стилістику опішнянського декору, який у середині XX ст. став канонічним. Барокова орнаментика, сприйнята через гапти та вишивки XVII–XVIII ст, витіснила більш ранні традиційні мотиви, незначна частина яких органічно увійшла в нову систему декору. Ці лінії, кривульки, накапування, «курячі лапки» в декорі відіграють допоміжну роль, підкреслюючи конструктивні особливості форми, облямовуючи композицію, доповнюючи головні мотиви <sup>11</sup>.

Декоративні мотиви виконуються в техніці контурного розпису (ріжкування), кольорова гама будується на поєднанні білого, темно-вохристого, зеленого й темно-коричневого тонів, що створює певну багатоколірність. В основі композиції декору лежить хвилеподібна вигнута галузка, що оперізує тулуб посудини, обрамляє береги тарілки, лицьові боки куманців. Іноді трапляються центричні й вертикальні композиції. Основу узору складають гілка з великою квіткою або виноградом, маленькими квіточками, ягідками, завитками, листям <sup>12</sup>. Розвивали новаційний напрям у мистецтві опішнянської кераміки народні майстри Федір Чирвенко та його

---

<sup>11</sup> Клименко О. Народна кераміка Опішні на зламі XIX–XX ст. *Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст.* Київ : Наук. думка, 2000. С. 162–163.

<sup>12</sup> Там само. С. 163.

син Сидір, Іван Гладиревський, Юхим Різник, Василь Поросний, Федір Кариков, Іван Бережний<sup>13</sup>.

Однією із цікавих сторінок проектування інтер'єрів, зокрема меблів, у національному стилі була творчість А. Ждахи. Великий знавець народного мистецтва, він разом з О. Сластіоном брав участь в упорядкуванні серії альбомів «Українська народна творчість», що їх видавав полтавський кустарний склад з 1912 року. Митець замальовував орнаменти писанок, вишивок, одягу, що було предметом інспірацій у його роботі з проектування інтер'єрів і меблевого устаткування. Він розробив альбом малюнків «Меблі в українському стилі» (1919), у якому представлено як цілісний інтер'єр вітальні, так і різноманітні меблі для їдальні, спальні, кабінету, вітальні. В інтер'єрі митець проектує стелі зі сволоком, розписні стіни, різьблені двері та вікна, кахляні печі. Тут є всі види меблів, що побутували на той час: стільці, фотелі, дивани, ліжка, лави, шафи, скрині, полицки та етажерки, різноманітні за призначенням столи. За зразок А. Ждаха брав як суто народні, сільські за типом меблі (лави, столи, скрині, мисники), так і сучасні міські<sup>14</sup>.

Основна ознака умеблювання полягала в багатому декоруванні різьбленням та розписом, що надавало меблям мальовничого, ошатного вигляду. Крім цього, митець широко вводить в орнаментацию мотиви узорів із вишивки, писанкарства, кераміки. Свої художні пошуки він концентрує на формуванні стилю модерн в українському варіанті. Часто в орнаментации трапляються рослинні мотиви «вазона», «гілки», різноманітні розетки. Улюбленим є мотив соняшника; він не лише прикрашає ним меблі, а й розписує фриз у вітальні, вводить мотив козака Мамає, козака-вершника, для оздоблення помешкань застосовує значну кількість узорних тканин і килимів. Розпис відіграє значну роль в оформленні

---

<sup>13</sup> Там само.

<sup>14</sup> Вільшанська О. Меблі Амвросія Ждахи. *Народне мистецтво*. 2001. № 3–4. С. 56–58.

ширм. Сюжетами були українські краєвиди, сцени з народного життя, мотиви та образи, символічні для української історії й сучасності. Митець вводить образи історичних осіб, видатних діячів української культури.

Пошуки національного стилю, заснованого на вивченні народного мистецтва, були програмними в майстерні внутрішнього оформлення інтер'єрів Академії мистецтв України, якою керував Василь Кричевський. Саме тут розроблялися проекти інтер'єрів для різних верств населення. Утверджувався новий стиль помешкання, який би мав яскраву національну означеність у поєднанні гармонії, краси та утилітарної зручності. До цієї справи В. Кричевський запросив свого учня О. Саєнка. У своїх розробках внутрішнього оформлення інтер'єрів художник передбачає активну роль килимів. Це сюжетні гобелени «Відбілюють полотно» (1920), «Збір врожаю» (1926). Його приваблює історична тематика, зокрема Козаччина. Це «Козак і дівчина» (1921), «Українська старовина» (1922), «Зустріч козака» (1924). Уперше в мистецькій практиці митець розробляє інтер'єри різних верств населення – інженера, робітника, селянина. У приміщеннях громадського призначення він пропонує сюжетно-тематичні килими: для оформлення сільського клубу – килим «Тарас Шевченко», військового клубу – «На варті», для оформлення бібліотеки – «Збирання врожаю», для дитячо садочка – «Кози під деревом». У 1928 році В. Кричевський запросив О. Саєнка взяти участь у монументально-декоративному оформленні історичної секції ВУАН, яку в той час очолював М. Грушевський. Саме тут уперше митець застосовує монументально-декоративне оздоблення інтер'єрів з використанням техніки мозаїчного набору соломкою. Основними панно стали «Невільники», «Козак Мамай», а залюбленість в інкрустацію соломкою залишилось на все життя.

На початку ХХ ст. Олександр Саєнко творчо і плідно переосмислює орнаменти української вибійки, розробляє нові

ескізи. Їхній орнамент побудований на ритмічному повторі стилізованих зображень квітучих гілок, птахів на тонкому поєднанні зеленого коричневого різноманітних кольорових сполучень охристого.

Олександр Саєнко – митець широкого діапазону. Він активно працював у галузі кераміки, створюючи ескізи для керамічних виробів для Межигірського керамічного технікуму, який у 1923 році очолив учень М. Бойчука – В. Седляр. У Межигір'ї відбувалася творча співдружність і взаємодія народних і професійних митців, які працювали над створенням кераміки нового типу. Цікаві тарелі, у яких відчувається вплив стилістики бойчуківств, створені О. Саєнком в цей час, – це «Іван Мазепа» (1920), «Виноград» (1920), «Птахи» (1920). Глибокий інтерес і зацікавленість українським орнаментом виявилися в жіночих портретах митця 1924–1925 роках, насамперед у портреті матері – Матрони Саєнко – в барвистому вишиванному вбранні.

Ідеї формування національного стилю активно функціонували як у Західній, так і в Східній Україні. Цей процес був всеукраїнським, хоча мав свої локальні відмінності. Архітектура виступала як стилеутворюючий фактор у становленні мистецтва українського модерну.

Треба зазначити пожвавлення художнього життя Галичини, поява нової художньо-інтелектуальної атмосфери, підвищений інтерес до проблем мистецтва, організації численних художніх виставок та мистецьких об'єднань, поява теоретичних розвідок<sup>15</sup>.

Львів відігравав провідну роль у формуванні загальноукраїнського художнього процесу, очолив рух за зростання національної свідомості, відстоюючи національні риси українського мистецтва. Національна концепція стала однією з провідних проблем художньої культури періоду модерну.

---

<sup>15</sup> Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів : Центр Європи, 2005. С. 9–25.

У Львові організовується товариство Zespol, засноване М. Ольшевським у 1910 році. Члени цього товариства (це насамперед художники К. Сіхульський, Ф. Паутч, В. Яворський) рухалися шляхом експериментальних пошуків у галузі синтезу архітектури з декоративним мистецтвом і демонстрували це на чотирьох виставках у 1911–1914 роках. Саме митці цього об'єднання реалізували на практиці оформлення ряду інтер'єрів у містах Галичини. В основі творчого методу художників, які працювали на підприємстві Л. Левинського, було творче використання й переосмислення надбань народного мистецтва. І. Левинський та його колеги-однодумці (О. Лушпинський, Т. Обмінський) прагнули надати виробам національного колориту. У художньому образі декоративно-житкової кераміки відчувається інтерпретація пластичного вирішення, кольорового декору і технології виконання гуцульської кераміки. Важливим внеском стала діяльність О. Білоскурського. В основу композицій його керамічних фризів та панно покладено елементи українських орнаментів – ромби, хрести, стилізоване колосся пшениці, соняшник, мотиви узорів гуцульської вишивки. На фабриці облицювальна плитка за народними зразками О. Білоскурського широко впроваджувалась у будівництві по всій Галичині.

Одним із перших, хто використав національний колорит в орнаментиці кераміки, був Ю. Лебішак. Він відкрив у Галичі керамічну майстерню з виготовлення тематичної та орнаментальної плитки, в основу якої було покладено традиції українського народного розпису. У цьому ж напрямі працював і О. Лушпинський. За його малюнками в 1903 році були створені керамічні оздоби для будинку «Дядьківська бурса». Це були підвіконні керамічні вставки й надвіконні «рушнички», у яких соковитий колорит і виразний малюнок стали основою окрасою композиції будівлі. Становлення «українського стилю» на Полтавщині було безпосередньо пов'язано з митцями Галичини і мало двосторонній взаємовплив. Цьому

сприяли як активні творчі контакти, демонстрування виставок, так і безпосередній обмін технологічним і мистецьким досвідом. Чимало професіональних керамістів Галичини працювали в провідних керамічних осередках Східної України й навпаки. У мистецтві це вилилось у розширення виражальних можливостей кераміки на основі синтезу традиційних форм, колориту чи елементів орнаментики різних регіонів України в єдину стильову цілісність українського стилю; при цьому зберігалось художнє обличчя кожного керамічного осередку.

Для Західної України етапним було спорудження Народного Дому (1903), спроектованого у Львові. В основі діяльності бюро була, з одного боку, глибока зацікавленість народним мистецтвом, з іншого – розробка стилістики професійного мистецтва в контексті творчих пошуків митців Праги, Відня, Петербурга, Кракова, Мюнхена у формуванні стилю сецесії.

Важливим центром формування нових засад творчості стала Львівська Художньо-промислова школа, яка з 1898 року орієнувалася на викладання і вивчення художніх ремесел краю, стилізації народних орнаментів. Уже з початку століття в працях її випускників і викладачів (В. Садловського, Е. М. Пітча, В. Крицінського) стала помітною орієнтація на розробку нового стилю.

Фірма І. Левинського була організована наприкінці ХІХ ст., а період її найбільшого розвитку припав на початок ХХ ст. Вона мала у своєму підпорядкуванні значну кількість художньо-промислових фабрик. Саме тут протягом 1900–1914-х років розквітає галицький варіант українського національного стилю. Фірма об'єднала найвидатніших митців того часу: архітекторів Ю. Захарієвича, К. Мокловського, О. Лушпинського, Т. Обмінського, художників І. Труша, О. Новаківського, М. Сосенка, А. Герасимовича, М. Гаврилка, художників декоративного мистецтва М. Лук'яновича, О. Білоскурського, І. Глинчака, О. Кульчицьку та ін. Це було коло

митців-однодумців, які створили і втілили в життя значну кількість проектів архітектурних споруд по всій Галичині, зразків орнаментальної промислової та побутової кераміки, виробів художнього металу, вишивки, килимарства, ткацтва, меблів. Ці вироби мали яскраво виражені ознаки українського стилю, який творчо переосмислював традиції народного мистецтва і який інколи називають гуцульською або галицькою сецесією. Власне розробка українського стилю на Галичині перетворюється на активний національно-визвольний рух.

У художньому вирішенні варіанта львівської сецесії важливу роль відігравало застосування типових для модерну мотивів флори і фауни. Саме тому фасади споруд перетворюються на своєрідні скульптурні орнаментальні поверхні, архітектурні скульптурні панно. Орнаменти львівської сецесії, так як у цілому і в архітектурі модерну, були не лише прикрасами, а й формували художній образ цілої споруди, були визначальною ознакою його стилістики. Арсенал вживаних мотивів був досить широким. Насамперед це характерний мотив для модерну – стилізовані водяні лілії та бутони з довгим звивистим листям, які примхливо вигинаються, створюючи невпинний рух. Як і в живописі, графіці, прикметними є квіти, улюблені в східному мистецтві, – іриси, орхідеї, хризантеми, які несуть присмак екзотичності; поширені також місцеві мотиви. Усі рослини набували динамічного руху; вони склали чітко сконструйовані орнаментальні фризи, слугували обрамленням вікон, входів до будинків тощо. У квітковий орнамент вплітали зображення метеликів, коників-стрибунців, єгипетського скарабея, лебедя, журавля, чорногуза, павича. Скульптурні маскарони пошквалювали поверхню фасадів.

Крім пластично рельєфного вирішення, фасади широко доповнювалися керамічними панно з українським орнаментом. Так, за проектом Лушпинського на фабриці І. Левинського було виготовлено облицювання будинку «Дністер» (1904–1906). У будинку «Колегіону» весь фасад прикраше-

но поліхромними майоліковими вставками у вигляді підвіконних «рушничків» з мотивами геометричних народних орнаментів. Фасади будинків у період, який дослідники називають «національним романтизмом» (1904–1910), прикрашають майолікові вставки з геометричним орнаментом, що наслідує гуцульське різьблення, вишивки. Пошуки національного орнаменту в архітектурних облицювальних плитках посилились у зв'язку із приходом у фірму І. Левинського випускників Коломийської гончарної школи – братів О. та М. Білоскурських. Саме вони активізували роботу в напрямку пошуків національного стилю. Особливо плідним було їх звернення і творче переосмислення гуцульської кераміки, передусім творчості Олекси Бахматюка. Такі будівлі, як будинок страхового товариства «Дністер» та будинок Академічної громади у Львові, Народні дома у Стрию, Судовій Вишні, Кам'янці-Буській мають елементи облицювання в традиційній для гуцульської кераміки гамі кольорів (зелена, жовта, коричнева полива). Керамічні плитки були переважно лише як орнаментальні поліхромні плями, що виблискували поєднанням яскравих кольорів (як на фасаді Бурси Народного дому у Львові, виконаному І. Левинським) або у вигляді керамічних панно із зображеннями рослинної орнаментики в простінках між вікнами. Оздоблення будинків доповнювалося вітражами. Це насамперед майстерні Л. Аппеля, Г. Шапіри, Ю. Ш. Таубера, Ф. Нелзельського, краківська фабрика С. Желенського, яка працювала за картонами С. Матейко.

Як уже зазначалося, перше десятиліття ХХ ст. позначилося зародженням і енергійним поширенням в усіх видах мистецтва стилю модерн, який відповідав вимогам і естетичним запитам суспільства. Одним із художньо виражальних засобів модерну виступає орнамент. Саме орнаментальне начало об'єднує всі види мистецтв, домінує як в архітектурному вирішенні будівель, так і в декоративному оздобленні інтер'єрів і предметів побуту.

Художня вишивка (як галузь декоративного мистецтва) є найбільш чутливою і динамічною стосовно нових тенденцій часу. Ця галузь мистецтва найтісніше пов'язана з життям суспільства, його економікою, смаками та вподобанням, світоглядними настроями.

У ХХ ст. професійні художники звернули свою увагу на вишивку як на найбільш виразний вид декоративного мистецтва. Їх пошуки в цій сфері стимулювали її розвиток, зміну художньо-виражальних засобів, сферу застосування, а головне – вони звільнили вишивку від утилітарності, ужитковості, сприяли тому, що значно розширилася сфера її застосування, змінився її пластичний і виразний діапазон. Вишивка, завдяки увазі професійних митців, на початку ХХ ст. перетворюється в абсолютно іншу галузь мистецтва, переконує у своїй самодостатності. У цей час як самостійний жанр виникає вишите декоративне панно, яке є абстрактною картиною, набуває ознак станковізму, перетворюється в кольорове зображення, що виконується на двомірній площині тканини і в цілому підпорядковується законам живопису. Художники намагалися насамперед не імітувати живопис, механічно переносячи ескізи у вишивку, а навпаки – розкрити специфічний художній потенціал самої вишивки – виявляти складну фактуру матеріалу, передусім блиск і світлоносність шовкових ниток, їх здатність залежно від нахилу стібків по-різному поглинати й випромінювати світло, утворювати різноманітну складну рельєфність поверхні. В їх роботах фізична якість матеріалів вишивки естетизується, набуває матеріальної достовірності. Професійні художники підійшли до вишивки як виду мистецтва, що вирішує суто живописні проблеми – співвідношення кольору, фактури, певних об'ємів, підкреслення чіткого контуру й кольорової площини, вони радикально оновлювали форму. Саме тому набуває такої популярності вишивка художньої гладі, яка є власне «живописом голкою».

Вишивка початку ХХ ст. довела, що вона є самодостатнім видом мистецтва, у якому органічно поєднано настанови живопису та виявлення її матеріальності в цілому; вона демонструє синтез декоративного мистецтва та живопису.

Патріотичний рух відновлення народних ремесел, що розпочався в Англії завдяки діяльності Джона Рескіна та художника Вільяма Морріса був деякий час взірцем для всієї Західної Європи щодо шляхів реформування цілої системи пластичних мистецтв, збереження ремесел. Цей рух поширився й на інші країни – Францію, Німеччину, Австрію, збагатившись локальними особливостями різних етномистецьких традицій.

Пошуки нового стилю знайшли свою інтерпретацію на території України. Тут виникає глибокий інтерес до декоративного мистецтва, усвідомлюється його роль і значення в художній культурі, у процесах формування художнього середовища.

В осередках народного мистецтва створювалися художні майстерні, у яких митці вивчали традиції рукомета, відроджували його, підносили на вищий рівень розвитку. Тривали пошуки національної моделі українського мистецтва.

Слід відзначити діяльність Олени та Ольги Кульчицьких зі Львова, які розглядали національну течію тогочасної моди як пропаганду українського мистецтва. Вони ретельно вивчали особливості народного крою, декоративного оформлення із застосуванням вишивки, орнаментів, вибійки, писанки. Художниці пропагували свої дизайнерські проекти на сторінках часопису «Нова хата». Ще до 1930-х років у кожному номері вміщуються моделі одягу, прикрашені вишивкою. Цікаво, що львівські митці впритул підійшли до створення спортивного одягу, який так само прикрашали вишивкою.

Серед творчого доробку сестер Кульчицьких є проекти буденного і святкового вбрання для дорослих і дітей, декоративні пояси, хустки, жіночі прикраси. Художниці органічно втілювали в стилістику модерну переосмислені орнаменти та

елементи крою народного вбрання. Цікаві зразки риз створили сестри Кульчицькі в кооперативі «Українське народне мистецтво», який розробляв орнаменти за мотивами народної вишивки для одягу священнослужителів. За основу цих мотивів брали вишивки не тільки Галичини, а й Полтавщини та інших регіонів Східної України.

Одним із перших митців, хто звернувся до пропаганди орнаментів народного мистецтва й використання його в сучасному одязі, був С. Дембіцький. Уже 1901 року він проектує зразки жіночого одягу із застосуванням гуцульської орнаментики. Навколо гасла «Творімо українське мистецтво!» згуртувалися також М. Стефанович-Ольшанська, М. Охримо-вич, В. Вальцева. Важливу роль у розвитку української моди відіграв М. Ольшевський. Він доклав багато зусиль у галузі проектування одягу, розробки орнаменту, заклав підвалини сучасного дизайну для масового індустріального виробництва одягу<sup>16</sup>.

Серед творців львівської моди початку ХХ ст. переважали архітектори, художники декоративного мистецтва, поети, філософи, музиканти. Передусім слід назвати В. Садловського, В. Вітвіцького, С. Дембіцького, К. Яновського, Ф. Вигжевальського, Ю. Водинського та ін. Увага митців, що формували моду сецесії, не обминула й аксесуари одягу – капелюшки, парасольки, жіночі сумочки, біжутерію. Особливо цікаві зразки сучасного одягу з використанням лемківської, поліської бучацької та навіть полтавської вишивки створила С. Вальницька, проекти якої поширювались у часописі «Нова хата». Важливу роль у розвитку української моди відіграв М. Ольшевський. Він доклав багато зусиль у галузі проектування одягу, розробки орнаменту, заклав підвалини сучасного дизайну для масового індустріального виробництва одягу.

---

<sup>16</sup> Тканко З., Коровицький О. Художнє моделювання у Львові початку століття. *Наукові читання пам'яті Святослава Гординського*. Львів, 1995. С. 69.

Львівські модельєри широко зверталися до української вишивки в розробці моделей для спорту, розробивши цілий напрям – «національна специфіка спортивної моди». Орнаментами української вишивки прикрашали моделі для тенісу, лиж, ковзанів, для спортивного відпочинку<sup>17</sup>.

На початку ХХ ст. в Україні зусиллями творчої інтелігенції та меценатів створюється розгалужена мережа майстерень, у яких генеруються й реально втілюються новітні ідеї.

Зростаючий інтерес до народного мистецтва, зацікавлення його самобутністю, намагання врятувати промисли вишивки від загибелі й поглинання промисловістю привели до пошуків співпраці професійних художників і народних майстрів.

Митці, що прийшли на вишивальні промисли і сприяли їх відродженню, поступово усвідомлювали не тільки свою творчу особистість, а й переосмислювали саме мистецтво вишивки, її художню спрямованість.

Спроби відродити народні промисли і спрямувати їх у новому стильовому руслі дали свої результати. Особливо слід відзначити роботи, виконані за ескізами В. Кричевського, який у 1912–1915 роках очолював Оленівський осередок, де виготовляли килими, декоративні тканини, вибірку, різноманітні види узорного полотна. Вони мали широкий попит і реалізовувалися через спеціалізований магазин у Лондоні. За його ескізами були створені килими й декоративні тканини, вишивки, що мали великий успіх за кордоном і отримали золоту медаль на Всеросійській кустарній виставці в Петрограді (1913).

Наталія Яшвіль відкрила майстерню в с. Сунки Смілянського повіту Київської губернії, яка спеціалізувалася на створенні виробів із художньої вишивки та килимарства. Майстерня брала активну участь у виставках: у Парижі 1900 року

---

<sup>17</sup> Нога О. Світ львівського спорту 1900–1939 років. Спорт досягнення, товариства, архітектура, вбрання, мистецтво. Львів : НВФ «Українські технології», 2004.

(мала золота медаль), у Києві в 1906–1909 роках (велика срібна медаль), у Чернігові 1912 року (бронзова медаль), у Петрограді 1913 року. У маєтку працювали художники М. Нестеров, О. Мурашко, Я. Станіславський. Керувати художньою справою розвитку промислів був запрошений Микола Прахов.

Олена Прахова була митцем широкого творчого діапазону. Крім величних, грандіозних творів на релігійні теми, вона охоче вишивала картини за проектом художника В. Котарбінського, у якого брала уроки малювання. Робота «Замріяна» (1900) – це яскравий вияв стилю модерн у вишивці<sup>18</sup>. Жіночі образи, які були характерними елементами орнаментальних композицій доби модерну, були в контексті стилістики образотворчого мистецтва, літератури. Це втілення грації жіночої постави, вишуканих жестів, переданих тонкими вигинами пластичної лінії, переданий через найтонші благородні відтінки вохристо-золотавих тонів шовкових ниток, досконалого володіння О. Праховою мистецтвом гладі, яка є «живописом голкою».

О. Прахова вишивала також за малюнками свого брата – Миколи Прахова, відтворювала і власні композиції.

Важливе значення для розвитку мистецтва вишивки мав харківський мистецький осередок. Саме тут народжуються твори, які є органічним продовженням художньо-образних засад і уподобань живопису, що були закладені місцевою рисувальною школою М. Д. Раєвської-Іванової (1840–1912), при якій діяли спеціальні курси. Митці, які розпочинали професійну освіту, бо ж викладали у цій школі, надалі відзначилися своїми високими досягненнями в пейзажному жанрі (С. Васильківський, М. Ткаченко, П. Левченко). Характерно, що ці вуподобання відбилися й у «живописі голкою», поширеному в харківському культурному осередку, де особливе місце зайняло вишивання краєвидів. Яскравою постаттю в цій царині

---

<sup>18</sup> Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. Київ : Мистецтво, 2008. С. 144.

був Стефан Іванович Яроцький (10.03.1887–30.11.1976). Його краєвиди позначені глибокою ліричністю, тонким відчуттям кольору й повністю відбивають творчі досягнення живописної харківської школи.

Вільне оперування традиціями українського мистецтва скеровувало діяльність художників на відродження стилю українського бароко, у якому вони бачили яскраве втілення національної самобутності.

Показовими в цьому плані є експонати Всеросійської кустарної виставки в Петрограді (1913). У передмові до альбому чітко сформульовано основні напрями розвитку кустарних промислів, серед яких названо «малоросійський», котрий використовує протонародні узори й художні мотиви XVIII ст., що збереглися у вишивці та килимах<sup>19</sup>. Експонати вишивки були представлені Київським кустарним складом, Решетилівським показовим пунктом Полтавського губернського земства, майстернями – А. В. Семигравової в с. Скопці Переяславського повіту Полтавської губернії, Н. М. Давидової в с. Вербівка Кам'янського повіту Київської губернії та княгині Яшвіль в с. Сунки Смілянського повіту Київської губернії. Значний внесок у розвиток художньої вишивки зробила художниця В. Болсунова. Вона досконало виконувала вишивки кольоровим шовком, золотом і сріблом по атласу, в яких творчо переосмислювала традиції українського шитва XVIII ст. За успішне керівництво вишивальною справою була нагороджена малою срібною медаллю на цій виставці, мала відзнаки й на інших виставках.

Представлені на виставці вишиті вироби – різноманітні подушки, доріжки, серветки, панно, сучасний одяг – дають уявлення про те, як художники пристосовують і переосмислюють до нових вимог художню систему шитва XVIII ст. Вони штучно вилучають із цієї цілісної системи окремі мотиви

---

<sup>19</sup> Русское народное искусство на второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 году. Петроград, 1914. С. 49.

(різноманітні зображення квіткових букетів у кошиках, вази, окремі галузки і квіти) й механічно переносять їх у вишивку подушок, панно. Унаслідок таких дій ці мотиви набувають застиглих форм із відтінком манірності та статичності.

Вироби кустарних майстерень початку століття відходять від своїх прототипів, і хоча чітко простежується їх першооснова, вони позбавлені підвищеної емоційності й чутливості до тонкої градації кольору, притаманної шитву XVIII ст. З плином часу вишивки шовком втратили звучання первісних яскравих кольорів. Саме цю «бляклість» художники кустарних промислів сприймали як естетичний еталон, імітуючи його в сучасних виробках. Широко застосовується кольорове тло, яке до того не було прикметним для народної вишивки, оскільки виконувалась вона тільки на білому крупнозернистому полотні. Інтерес до шитва XVIII ст. відроджує також декоративно-живописну техніку гладі кольоровим шовком. Це сприяє підвищеному інтересу до яскравих барвистих сполучень, їх поєднань з різноманітним кольоровим тлом, виявляє силу звучання загальної гами вишивок. Особлива увага до підкреслення кольору, його символічної ролі, виявлення у вишивці живописного начала були тим імпульсом, що згодом сприяв формуванню творчої спрямованості таких яскравих індивідуальностей як Ганна Собачко, Параска Власенко, Євмен Пшеченко, Василь Довгошия, Глікерія Цибульова, які уславили своїми роботами українське мистецтво вишивки на багатьох міжнародних виставках першої половини XX ст.

Майстерні в селах Скопці та Вербівка були тими центрами, де співпрацювали художники та народні майстри, викристалізовувались ідеї синтетичного мистецтва, мистецтва модерну, а згодом – супрематизму. Як уже йшлося, найбільш сприйнятною до нових тенденцій тогочасної моди була вишивка. Вона швидко реагувала на появу нових малюнків, технік шитва. Рукотворність вишивки, використання її в тогочасному костюмі або інтер'єрі і стали складовою творення

художніх виробів у майстерні в Скопцях. Орієнтація одягу на європейську моду з оздобленням декоративною вишивкою – такий основний принцип міського костюма, що мав широку популярність на початку століття в середовищі інтелігенції, яка сповідувала ідеї національного відродження.

Митці звертаються до мистецтва бароко. Саме цей яскраво виражений національний стиль стає об'єктом стилізації і естетичних рефлексій.

Яскравою постаттю в розвитку цього стилю є художниця Євгенія Іванівна Прибильська. Її життя – це приклад невтомного служіння справі організації кустарних промислів та виставок. Художні вироби «кустарного пункту Семиградової та Прибильської» мали велику популярність. Вони експонувалися на багатьох виставках сучасного мистецтва. Її доробок у 1913–1916 роках досить чітко розкриває тенденції до створення нового стилю у вишивці і його слід аналізувати на широкому тлі розвитку мистецтва початку ХХ ст. Сама Є. Прибильська згадувала, що протягом 1908–1910-х років вона посилено вивчала старовинне українське мистецтво, робила замальовки з тканин і вишивок ХVІІІ ст. із ризниць Софійського собору та Успенського собору в Києво-Печерській лаврі, а також вивчала сучасні рушники, писанки «дзвінкого веселого забарвлення»<sup>20</sup>.

На запрошення власниці маєтку А. Семиградової Є. Прибильська в 1910 році очолила художнє керівництво навчально-показовою килимарською майстернею і вишивальним пунктом у с. Скопці Переяславського повіту Полтавської губернії (нині Веселинівка Баришевського р-ну Київської обл.), де вона працювала до 1916 року. Художниця на той час була вже добре обізнана з українським мистецтвом ХVІІІ ст. і су-

---

<sup>20</sup> Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – АНФРФ ІМФЕ). Ф. 48-3. Од. зб. 69. Арк. 11.

часною народною творчістю. Ці два напрямки й були покладені в основу діяльності майстерні. Тут виготовляли шарфи, декоративні подушки, панно, покривала з «характерним для всіх панських майстерень наслідуванням збляклого, старого шиття, і на відміну від нього введено було багато свіжого, рухливого орнаменту в веселій та яскравій розкольоровці за малюнками місцевих кустарок»<sup>21</sup>.

Чітко аналіз діяльності майстерні було зазначено в передмові до «Каталога виставки сучасного декоративного мистецтва. Вишивки і килими за ескізами художників», що відбулася в 1915 році в московській галереї Лемерсьє. «Первісним завданням цієї справи було відродження в тканинах та вишивках місцевого орнаменту на підставі замальовок по церквах, ризницях та музеях старовинних килимів, вишивок, начиння та писанок. Роботи першого періоду ґрунтуються на примітивній композиції, але вже виділяється прагнення відійти від первісної застиглої форми орнаменту до кольорової побудови композиції, зберігаючи, однак, при цьому деякі примітивні форми народної творчості»<sup>22</sup>.

Для роботи в майстерні було запрошено народних майстринь Ганну Собачко та Параску Власенко. У своїх виробих вони запозичили від Є. Прибильської «декоративні задуми, гостроту і вишуканість мотивів, сміливість кольорових сполучень», в яких вражають, поруч з наївними відгуками сільського малювання на скринях та писанках, якась виняткова смілива екзотичність та буйність»<sup>23</sup>. Майстрині виконували малюнки, за якими виготовляли килими, вишиті декоративні панно, подушки.

Для робіт Г. Цибульової цього часу так само характерні вільні, невимушені орнаментальні композиції яскравих ко-

---

<sup>21</sup> АНФРФ ІМФЕ. Ф. 48–3. Од. зб. 69. Арк. 11.

<sup>22</sup> Каталог выставки современного декоративного искусства. Вышивки и ковры по эскизам художников. Москва, 1915. С. 3.

<sup>23</sup> АНФРФ ІМФЕ. Ф. 48–5. Од. зб. 49. Арк. 6.

льорових поєднань, які творчо інтерпретують барокове шитво XVIII ст.

З багатї спадщини художниці Є. Прибильської, на жаль, залишилось незначна кількість робіт, що лише частково можуть дати уявлення про її творчі пошуки та художні знахідки. На Виставці сучасного декоративного мистецтва «Вишивки та килими за ескізами художників» (Москва, 1915. Галерея Лемерсьє) вона представила роботи окремо за роками створення: 1910 рік (килими та зразки українського орнаменту), 1913 рік (килим-панно, халат) та численну групу робіт 1914–1915 років. Це вишивки на різноманітних предметах: скатертях, панно, подушках, шарфах, комірцях, халатах.

Окремо були виставлені ескізи вишивок для майбутніх панно, подушок, скатертей, для вибійки. Збереглося дві фотографії з виставки, що дають чітке уявлення про характер її творчості, яку слід розглядати на широкому тлі історико-культурного процесу розвитку мистецтва початку ХХ ст., тих животворних витоків народного мистецтва, що завжди були в колі її інтересів<sup>24</sup>.

Є. Прибильська, засвоївши художню систему модерну, водночас пішла іншим шляхом. Вона скерувала свою творчість і творчість Г. Собачко, Г. Цибульової на переосмислення орнаментів бароко, виявляючи при цьому не реалістичну чутливість і правдоподібність конкретних мотивів, їх об'ємно-просторову передачу, а підкреслювала їх площинність, виявляючи декоративні особливості. Саме тому в роботах як Є. Прибильської, так і Г. Собачко на перший план виступає не реалістичність мотивів, а їх фантастичність, небуденність, посилення міфологізації образів.

У 1914 році Є. Прибильська здійснила подорож до Парижа з виставкою робіт народних майстринь. Саме тут в ательє на

---

<sup>24</sup> Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври. Київ : Новий друк, 2009. С. 19.

бульварі Кліші, заснованому відомим модельєром Полем Пуаре, народилася мода на тканини з квітковим орнаментом.

Цілком природно, що ця атмосфера активних новаторських пошуків кольору, нових принципів орнаменталізації, які панували в Парижі, полонили Є. Прибильську. Після знайомства і бесід з Р. Дюфі вона писала, що той був у захваті від її колекції «сільських малюнків» і сказав, що вона правильно робить, збираючи цей свіжий матеріал, який ще заявить про себе <sup>25</sup>. Після повернення з Парижа вона відходить від наслідування шитва XVIII ст., звертається до основ сучасного народного мистецтва.

Роботи, створені художницею після Парижа, свідчать про творчі пошуки й неординарність підходів. Її композиції побудовані за принципом контрастного протиставлення об'ємів; вони перейняті енергійним ритмом, симетрія замінюється динамічною рівновагою, що підсилюється кольоровим тлом. Оскільки орнамент модерну став самодостатній, природним стало виникнення таких видів вишивки, як декоративне панно, диванні подушки, у яких орнаментальне декоративне начало виступило на передній план. Так, композиція панно Є. Прибильської <sup>26</sup> будується на асиметричному розташуванні примхливих гнучких ліній дивовижних, фантастичних квітів і рослин дуже складної конфігурації. Кожний із внутрішніх орнаментальних мотивів будується на поєднанні кольорових площин, тонко нюансованої монохромії. Колірну гаму утворюють контрастні яскраві зелені, бузкові, фіолетові, сині та жовті кольори, що підсилюються кольоровим тлом. Малюнок цих панно проймає надзвичайна динаміка руху.

Химерно надломлені лінії листя, гострі завершення бутонів, експресивна гра кольору – все свідчить про свіжий енергійний пошук і яскравий талант. Малюнок цих панно

---

<sup>25</sup> Прибильська Є. Закохавшись в народне мистецтво. Життєпис. Шудря Є. *Оранта нашої світлиці*. Київ, 2011. С. 431.

<sup>26</sup> НМУНДМ. Інв. № 4323, 4325.

пронизує надзвичайна динаміка руху. Цікава також подушка, вишита сестрами А. і Є. Семиградовими за ескізами Є. Прибильської. Основою художнього образу є звивиста гілка з фантастичними квітами, органічно вписаними в овал<sup>27</sup>. У колірній гамі цієї роботи відчувається неабиякий інтерес до багатоаранжованої шкали рожево-бузкових тонів.

Уважне вивчення шитва XVIII ст. дало можливість художниці збагнути красу вишивки «гладдю» й запровадити її застосування в усіх виробках майстерні в Скопцях, насамперед у своїх роботах, у творчості Г. Собачко. За допомогою цієї техніки, яку називають «живопис голкою», сповна проявляються декоративні якості шовку. Його блиск, мінливість кольору, залежно від напрямку покладених стібки, створюють надзвичайно емоційну гру кольору. Водночас застосування гладі й шовку підкреслює різну фактуру матеріалу: глибину й матовість шовкового тла, блискучість вишитих шовковими нитками суцільних локальних плям відкритого кольору, покладених, як у живопису, широкими мазками. Експресивна насиченість кольору досягається протиставленням холодних і гарячих барв, які на чорному або темно-зеленому тлі створюють відчуття підвищеної емоційності, а на рожево-бузковому – наче «розчиняють» зображення і створюють світіння перламутрових барв. У цілому вишивка зазнає впливу живопису, точніше – у них схожі формотворення художньо-образної структури.

Вишивка зазнає впливу живопису, точніше – формотворення їх образно-пластичної структури подібні. Якщо порівняти художньо-виражальні засоби шитва XVIII ст., які були джерелом інспірацій, і вишивки Е. Прибильської та Г. Собачко в період 1910–1920-х років, то з усією очевидністю постають різні засади творчого методу і новий підхід до пошуку естетичних ідеалів. Так, для підкреслення площинності зображень майстрині вводять умовний колір. Стібки шовку

---

<sup>27</sup> НМУНДМ. Інв. № В-4326.

розміщують у межах кожної кольорової плями, підкреслюючи відокремлення однієї від іншої. Один із головних принципів формування художнього образу стилю модерн полягає в значенні кольору, особливому ставленні до нього. У вишивках Е. Прибильської, Г. Собачко це і складність кольорових поєднань, ритм розміщення кольорових плям, різна ступінь сили його емоційного звучання.

Шлях Є. Прибильської – це не стилізаторство, а сміливий творчий пошук, новаторський підхід у розробці орнаментальних форм і побудови кольору. Кольорова основа її вишивок – не просто гарний ошатний фон, на якому подаються пишні рослинні форми: тло вишивок Є. І. Прибильської – це ірреальний світ, підкреслення його небуденності й фантастичності. Саме в пропорційності тла і зображень – метод художниці, її засіб передачі певного емоційного настрою. У творчому методі модерну в різних видах – живописі, архітектурі, скульптурі – проблема рівноцінних взаємодій форми і середовища, маси і простору, зображення і фону займає одне із центральних місць.

Енергійні пошуки нових шляхів, нових форм у мистецтві вишивки нерозривно були пов'язані в Є. Прибильської з уважним ставленням і підвищеним інтересом до народного мистецтва. Саме ці джерела були тим підґрунтям, що живило й наповнювало енергією і особливим відчуттям кольору творчу наснагу художниці. Постійно вивчаючи народне мистецтво, глибоко розуміючи специфіку його образотворчості, Є. Прибильська не була споглядальницею, а перетворювачкою.

Вона довела, що в художника-професіонала й народно-го майстра різні шляхи в мистецтві. Саме завдяки її інтелігентній мудрості була виплекана творчість Параски Власенко, Ганни Собачко, пишнобарв'ям розквітнув їх небуденний талант. У Г. Собачко життєва і творча доля нерозривно були пов'язані з Є. Прибильською. За її малюнками в майстерні створювались вишиті панно, декоративні подушки, що екс-

понувалися на численних виставках, привертаючи увагу своєю самобутністю.

Однією з особливостей художнього напряму майстерні в Скопцях була «міфологізація», переосмислення сюжетів, вторгнення світу фантазії, що виходила за межі буденності. Це спостерігається у вишитих роботах Ганни Собачко. Її роботи створювалися в контексті розвитку орнаментальних засад стилю модерн, у якому головною ознакою виступає лінія, її абрис. Саме вона виступає головним формоутворюючим елементом стилю.

Ганна Собачко виступає як сміливий новатор, творець нового змісту і форми творів. Її композиції «Тривога» (1916), «Червоний травень» (1917), «У червоному полі» (1918), «Український вінок» (1918) насичені стрімкою ритмікою, насиченістю кольором завдяки контрастам синього, брунатного, червоного. Збереглися її малюнки, виконані на папері, та кілька фотографій вишитих робіт. Це «Окрайок скатертини і панно» (1917), що експонувалися на виставці «Сучасна творчість українського села» (1919), та фото з виставки.

Вони доводять, що у творчості Г. Собачко на зміну традиційним схемам народного розпису з їх статикою, симетрією, рівновагою приходять композиції, сповнені експресії та динаміки форм, напруженого кольору. Зіставлення робіт 1914–1918 років з попередніми роботами, а також із розписами останнього періоду життя Г. Собачко свідчить про те, що взаємодія з такою яскравою творчою натурою, як Є. Прибильська, справило на майстриню значний вплив. Про це свого часу відзначали й сучасники, аналізуючи творче спрямування майстерні у Скопцях<sup>28</sup>. Про навчання в майстерні, співпрацю з Є. Прибильською вплив на її творчість красномовно зазначає в спогадах і сама Г. Собачко<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Пастухов П. У недр искусства. *Куранты*. Київ, 1918. Вип. 4. С. 11.

<sup>29</sup> Лист Собачко до Новицької. АНФРФ ІМФЕ. Ф. 48–2. Оп. 12.

Майстриня полюбляє вишивати диванні подушки різноманітної форми, найчастіше – круглої. У композиціях завжди є ніби центр, від якого починається вихор кольору та орнаментальних фігур. Рух створюється Г. Собачко по колу, чим підкреслюється безперервність, особлива сила пружини, що несе заряд космічної енергії. Фантазія майстрині вигадає різноманітні казкові створіння, серед яких трапляються зображення небачених квітів, птахів, химерних риб. Художниця має «свою» флору і фауну. Ця фантазійність підкреслюється застосуванням умовного кольору, «фосфоресцируючих» барв шовку, введенням золотої та срібної ниток. Усе сплетено в єдиний згусток почуттів – то тривожних, стрімких і впевнених, то спокійних і врівноважених. Навіть коли форма виробу квадратна, то й тоді майстриня буде композицію по діагоналі: у вигляді звивистої гілки з вигнутими казковими квітами, або зігнутої по колу, у центрі якого розміщує зображення великого птаха.

Орнаментальні мотиви у вишивках Собачко – паростки гілок, пелюстки, фантастичні квіти – набувають особливого абрису. Складається враження, що їхній рух, примхливі вигини найбільше цікавлять майстриню. Орнаменти її подушок розвиваються стихійно, листя і квіти набувають небачених форм, одна деталь наче чіпляється за іншу, органічно виростаючи з неї. Квіти в її роботах непомітно та органічно трансформуються в зображення птахів, риб, якихось фантастичних істот, незвичайних комах. Орнамент набуває підвищеної самодостатності й розвивається, виходячи зі своїх власних особливостей. Однією з характерних рис стилю модерн є процес міфологізації, перевтілення як у виборі сюжетів, так і в їх розв'язанні. Саме цим пояснюється така активність у вишивці початку століття фантазії, що далеко виходить за межі буденності. У роботах Г. Собачко, Є. Прибильської реальне й фантастичне зміщені, життєво конкретне перетворюється в іншу іпостась – вигадку. Навіть такі мотиви, як зображен-

ня риб, птахів, які майстриня органічно вплітає в коло орнаменту, набувають фантастичних казкових форм. Серед цього різноманіття орнаментальних мотивів Г. Собачко вплітає зображення павиноного пір'я, адже зображення пав було характерним для стилістики модерну.

Майстриня малює свої ескізи темпераментно, «від руки». Вона мислить насамперед кольором, його сполученнями, у які вкладає певний емоційний зміст. Декоративні панно «Квітка-редька» (1912), «Коники» (1919), «Птиці-чарівниці» (1921) – це небачені фантастичні квіти, композиція яких будується на своєрідній пластичній рівновазі інтенсивних кольорових мас. Усі роботи художниці виконані в техніці художньої гладі. Інтенсивні барви шовкових ниток, стібки, покладені в різних напрямках, якнайкраще відтворили у вишивці малюнок майстрині й передали свободу та експресію загального задуму. Ганна Собачко виступає як майстер широкого діапазону. Крім орнаментальних композицій для різноманітних панно, вона плідно працює над оздобленням предметів побуту, широко виступає у співавторстві з модельєрами у створенні моделей жіночого одягу. Збереглося два фото її жіночих суконь<sup>30</sup>. Одна з моделей 1928 року являє собою крій, відповідний моді того часу і декорований трьома вертикальними лініями рослинного орнаменту. Він добре закомпонований і складається з гілки дивовижних персоніфікованих рослин, з чітко означеним вертикальним рухом, починається з великого фантастичного листа, який наче оживає завдяки розміщенню в центрі великого ока.

У Скопцях упродовж 1913 –1915 років працювала художниця Ніна Генке-Меллер. За її абстрактними композиціями майстрині Скопців, а пізніше – Вербівки вишивали декоративні панно. Збереглося два вишитих панно Н. Генке 1915 року, що є прикладом творення нового напрямку у вишивці – безпредметних композицій.

---

<sup>30</sup> Кара-Васильєва Т. В. Полтавська народна вишивка. Київ : Наук. думка, 1983. С. 98, 101.

## Народне мистецтво і художники супрематисти

У 1915 році в Москві організовується художнє товариство «Супремус», до якого ввійшли прогресивно налаштовані митці, широко відомі на той час авангардні художники – Ольга Розанова, Любов Попова, Казимір Малевич, Надія Удальцова, Олександра Екстер, Ніна Генке та ін. Під керівництвом Наталії Давидової було створено майстерню в маєтку в с. Вербівка (Кам'янського пов. Полтавської губ., нині Кам'янський р-н Черкаської обл.), яка стала центром, де здійснювався зв'язок художників ангарду і народних майстрів, де реалізували свої ідеї супрематисти. Вербівка була не просто одним з українських кустарних центрів, але й унікальною лабораторією авангардного мистецтва. Сюди в 1914 році Давидова запрошує для художнього керівництва Олександрю Екстер, а пізніше – Казиміра Малевича.

Слід підкреслити, що все своє життя Н. Давидова присвятила справі відродження й розвитку кустарних промислів. Її мати – Юлія Гудим-Левкович – була засновницею кустарного пункту в с. Зозові, сама ж Н. Давидова у своєму маєтку в 1910 році організовує майстерню (там працює 30 вишивальниць). Вона була невтомним організатором і першим головою Київського кустарного товариства, яке сприяло організації в Київській, Полтавській, Подільській Чернігівській та Волинській губерніях спеціальних шкіл, майстерень, музеїв, кустарних складів, виставок народних майстрів. Роботи були продемонстровані на Першій (Київ, 1906), та Другій (Київ, 1909), Південноруській виставці кустарних виробів, де Н. Давидова отримала срібну медаль за організацію та експонування виробів вербівських майстрів.

У 1913 році в Петербурзі на Другій Всеросійській кустарній виставці експонувалися роботи вишивальниць, уже виконані за ескізами художників.

У 1915 році Н. Давидова спільно з Є. Прибильською та О. Екстер організувала «Виставку сучасного декоративного

мистецтва. Вишивки та килими за ескізами художників» в московській галереї Лемерсьє. Каталог до виставки було написано О. Екстер, у якому вона дуже чітко окреслила завдання, які були поставлені перед майстернею Н. Давидової у Вербівці: «Знайти новий тип художніх вишивок». З цією метою вона (Вербівка) звернулася, з одного боку, до сприяння групи художників різних напрямків, які могли в своїх ескізах до вишивок відбити різноманітні живописні пошуки; з іншого боку, організація Вербівки зробила спробу залучити до справи і сучасну народну творчість»<sup>31</sup>.

Виставлялись малюнки народних майстрів, розроблені спеціально для вишивки, а також демонстрували свої роботи художники-супрематисти: Н. Генке, К. Богуславська, Н. Давидова, К. Малевич (ескізи для шарфа, подушка), Л. Попова (скатертина, сукня, подушка), І. Пуні (стрічка, подушка, ескізи для вишивок), Г. Якулов (шарф, панно, скатертина, подушка). На виставці було представлено чимало яскравих декоративних творів для прикраси інтер'єру та одягу. Всього 280 робіт. Серед них виділялись «золотисто зелені шарфи Н. Давидової, благородні скатерті В. Попової та роботи О. Екстер – два чорно-білі шарфи і третій чорно-срібний з полум'яним тлом, і подушка, вишукано зібрана до «зеленого центру». Найбільш різноманітні за призначенням роботи представили О. Екстер та Є. Прибильська. Цікавий перелік вишитих робіт О. Екстер, який свідчить про органічне поєднання вишивки із сучасною модою, інтер'єром. Це подушка, шарф, скатертина, пояс, сумка, ширма, парасолька, халат. Журнал «Женское дело» подає за 1915 рік фото вишитої парасольки за ескізом О. Екстер Ця робота, а також невелика театральна сумочка, що збереглася до нашого часу, ще раз розкривають художницю як невтомного експериментатора в пошуках нових форм, кольору

---

<sup>31</sup> Каталог выставки современного декоративного искусства. Вышивки, ковры по эскизам художников. Галерея Лемерсье. Москва, 1915. С. 2.

і ритму, митця, що прокладав нові шляхи в декоративному мистецтві. Олександра Екстер виросла в Києві, постійно відвідувала Москву, Петербург, Одесу, часто була в Парижі, де з 1924 року остаточно поселилася після еміграції. Вона – активний учасник художніх виставок, була добре знайома з Пікасо, Браком, Леже, ідеологом абстракціонізму і поетом Аполлінером, підтримувала творчі контакти з італійськими футуристами Соффічі та Марінетті. Важлива роль і значення Екстер для розвитку тогочасного мистецтва. Вибір його новітніх авангардних напрямів був у тому, що художниця, будучи глибоко освіченою й ерудованою людиною, здійснювала тісний зв'язок між вітчизняними футуристами, кубістами і митцями Заходу. Завдяки їй власне відбувалося засвоєння вітчизняними митцями прогресивних напрямів авангарду.

Звернення художниці до вишивки було не випадковим. Цьому передували глибоке й ретельне вивчення української вишивки в експедиціях селами, колекціонування як старовинного барокового шитва, так і сільських вишивок, аналіз їх орнаментів, подальше творче використання і поєднання з новітніми формами мистецтва у створенні художницею безпредметних композицій. Глибоке проникнення в образність народного мистецтва формувало «талант театрального декоратора».

6–9 грудня 1917 року у Москві відбулася «Друга виставка сучасного декоративного мистецтва. Вишивки за ескізами художників, виконані селянами Вербівки», яка експонувалася в салоні Михайлової в Москві. На ній було представлено понад 400 зразків вишивок, створених майстринями за ескізами майже всіх художників-супрематистів. У ній узяли участь І. Пуні, Г. Якулов, В. Пестель, Л. Попова, К. Богуславская. Презентувалися роботи вишивки білим по білому Н. Давидової, О. Екстер. Свої роботи представили Н. Удальцова та О. Розанова. Це були декоративні композиції для панно, ескізи жіночої сукні та театральних сумочок.

Унаслідок трагічних революційних подій, періоду громадянської війни і розрухи ці роботи не збереглися. До того ж у 1919 році було зруйновано маєток і майстерню у Вербівці, загинула колекція малюнків і вишивок. О. Екстер та Н. Давидова змушені були емігрувати. Перебуваючи в Парижі, О. Екстер продовжувала займатися проектуванням сучасного одягу, розписувала кераміку, ілюструвала книги. Н. Давидова до того, як трагічно обірвалося її життя в 1933 році, відкриває в Парижі свою майстерню, у якій намагається продовжувати творення аксесуарів для одягу, переважно вишитих шаликів, що звучить як відлуння того грандіозного експерименту, здійсненого у Вербівці.

Завдяки довготривалому артпроекту (2006–2017), що передбачав наукову й пошукову роботу по віднайденню ескізів для вишивок у приватних колекціях Москви, Санкт-Петербурга, Нью-Йорка, Києва та численних музеях, фото того часу, стало можливим в усій повноті побачити й реально відчути той грандіозний експеримент і внесок художників авангарду в розвиток вишивки.

Це ескізи різноманітних виробів – від сумочок, шаликів, декоративних стрічок, наволочок на диванні подушки та панно, обкладинки для книг, альбомів, які були розроблені В. Поповою, К. Малевичем, Н. Удальцовою, О. Розановою для їх подальшого виконання у вишивці. Вони свідчать про експериментальні пошуки у творенні композицій, у яких предметна форма конструювалась з різноманітних циліндричних, конусоподібних об'ємів, побудованих на поєднанні контрастних кольорів. Створюючи імпульсивно стихійні або раціонально змодельовані композиції, митці вдавалися до експерименту. Ескізи художників – переважно виконані гуашшю, олівцем. Іноді це колажі на папері, у яких методом аплікації з картону яскравих кольорів створені безпредметні композиції. Кожна площина різної геометричної форми наче «залита» одним певним відкритим кольором, і між собою вони поєднані за

принципом контрастного протиставлення. Художники втілювали свої ескізи у вишивці, де взаємодіяли фактура тканини, блиск шовкових ниток, різні напрями покладених стібків гладі, рельєфність поверхні, різна її фактура. За допомогою шитва художники представляли в абстрактних формах колір, об'єм, лінію. Роботи, митців, що групувалися навколо О. Екстер, свідчили про створення нового напрямку в мистецтві, зокрема у вишивці, напрямку, який категорично поривав з традиціями і усталеними принципами цього виду мистецтва. Тут розвивалася мова супрематизму, його «лексика».

Ескізи, що були віднайдені та відтворені впродовж 2009–2017 років, дали змогу наочно пересвідчитись, що митці, об'єднані навколо Вербівки, не лише творили нові форми безпредметного мистецтва, але й у вишивках здійснювали основні засади супрематизму: проблеми кольору, його інтенсивності, щільності, а також взаємозв'язок форм у просторі. Експериментальні творчі настанови живопису митці перевіряли і здійснювали спочатку у вишивці, користуючись рельєфністю, фактурністю поверхні вишитих площин. Саме тому в ескізах вишивок так відчутні пластичні знахідки їх подальших творчих експериментів. У контексті цих творчих пошуків слід розглядати й роботи О. Екстер «Кольорові ритми» 1916–1917 років. В ескізах В. Попової поглядають іноді окремі цитати пластичних сюжетів її «Живописних архітектонік», ескізи для панно Н. Удальцової та О. Розанової дуже схожі з їх подальшими пошуками нових форм їх супрематичного живопису. Особливо це яскраво засвідчують ескізи К. Малевича і фото з вишитою подушкою з виставки 1917 року, і є конкретним цитуванням його супрематичного живопису 1915–1916 років. Відомо, що К. Малевич звернувся до супрематизму в 1915 році, засвідчив це на виставці «0. 10», яка відбулася в Петрограді (Санкт-Петербург). Виникає думка, що художники-авангардисти використали матеріальність вишивки для реалізації своїх подальших ідей, «і чи не була

дебютом супрематизму не виставка “0. 10”, а виставка декоративного мистецтва, і навіть не було захоплення прикладним мистецтвом одним із стимулів розвитку спрощеної абстракції супрематизму?»<sup>32</sup>.

Протягом 1910–1920-х років відбувається активний процес взаємовпливу вишивки та народного розпису, що кардинально вплинуло і змінило художньо-стилістичні риси шитва, спричинило появу виробів суто декоративного напрямку. Вплив розпису виявився в характері живописно-декоративного трактування квітково-рослинних елементів, розширення палітри кольору, а також в зміні технічних засобів шитва, які у вишивці є одним з основних компонентів художньої виразності.

Серед народних майстрів, які були випестовані Наталією Давидовою і Олександрою Екстер, були народні майстри розпису – Василь Довгошия та Євмен Пшеченко.

Євмен Пшеченко вперше брав участь на виставці сучасного декоративного мистецтва в галереї Лемерсьє (1915). Він привертав увагу як «художник-примітивіст, з прекрасним ніжним поетичним світосприйняттям», як було відзначено О. Екстер у передмові до каталогу виставки в 1915 році. Головним досягненням цієї виставки є «залучення до справи сучасної народної творчості». Є. Пшеченко брав участь і в наступній виставці 1917 року в Салоні Михайлової. Він активно працює також після революції і є одним з учасників виставки «Мистецтво народів СРСР» у Москві 1927 року, де його роботи, зокрема ескізи рушників, були особливо відзначені.

З 1914 року Є. Пшеченко працював у майстерні Н. Давидової, допомагаючи дружині у створенні малюнків для вишивок, переважно рушників. Поступово він переходить до самостійної роботи, створюючи декоративні композиції. Це були ескізи для вишивок, малюнки на папері, які в подаль-

---

<sup>32</sup> Дуглас Ш. Беспредметность и декоративность. Вопросы искусствознания. 1993. № 2–3. С. 103.

шому втілювалися вишивальницями в матеріалі. Декоративні панно Є. Пшеченка вирізняються широкою палітрою фарб. Вони характерні вживанням яскравих, чистих кольорів – від ніжних до інтенсивних і напружених, але завжди суцільних і незмішаних. Увагу привертають роботи майстра, де він звертається до зображення фантастичних звірів і птахів, у яких образи органічно поєднуються з орнаментальними рослинними мотивами, створюючи фантастичне їх існування. Особливий інтерес становлять роботи, об'єднані загальною темою та образами циркових вистав, які сприймаються як народне свято, ярмарок, що сягають традиції народних видовищ, виступів скоморохів, ряжених. Це такі роботи, як «Блазень», «Велетень», «Акробат», «Жонглер». Ці ескізи, виконані темперою на папері, призначалися для подальшого виконання у вишивці. Вони приваблюють щирістю, наївністю образів, сповнених сили і спритності міцних циркових акторів. Загальна атмосфера свята передається майстром через яскраві, декоративні поєднання кольорів. Роботи Є. Пшеченко щирі, наївні та безпосередні; у них органічно поєднується реальність зображених деталей з наївним символізмом і умовністю. На виставці в Галереї Лемерсьє 1915 року експонувалися три його вишиті подушки і 32 ескізи для вишивок; на наступній виставці 1917 року кількість робіт майстра значно зростає.

Активно працював у майстерні Н. Давидової Василь Довгошия, який уперше представив свої роботи на виставці в салоні Михайлової в Москві в 1917 році. Збереглися ескізи його декоративних панно: «Заєць», «Рожевий лебідь», «Півень», «Казковий птах» (ДМУНДМ). Вони виявляють тонкого майстра кольору, який створює свої умовні, узагальнені образи з допомогою яскравих кольорових плям, а головне – віртуозної лінії, що окреслює і виявляє зображення. Роботи Є. Пшеченко та В. Довгошиї – унікальне явище «сільського супрематизму». Народний майстер любить екзотичних птахів, яких наділяє яскравими, дуже умовними, але завжди вишуканими

поєднаннями кольорів: «Папуга», «Птах». У творчій майстерні відбувався складний процес взаємозбагачення народного і професіонального мистецтва. В. Довгошия був учасником виставки 1973 року в салоні Михайлової, а потім тривалий час з успіхом представляв українську народну творчість на виставках після революції. Це міжнародні виставки «Селянське мистецтво СРСР» в Берліні, Дрездені, Мюнхені (1922, 1924, 1925) та ін.

Залучення народних майстрів до формування засад нового мистецтва, творча співпраця з художниками авангарду були програмними в діяльності як Є. Прибильської, так і О. Екстер та Н. Давидової. Фольклорний архетип народного мислення вони підняли на космічний рівень планетарного значення. У 1918 році організовується майстерня живопису й декоративного мистецтва, яка потім стане «Студією О. Екстер», у якій студенти будуть вивчати поряд з творами Матісса і Пікассо художньо-стилістичну манеру народного живопису Г. Собачко-Шостак.

Упродовж 1915–1917 років у Вербівці Наталя Давидова спільно з Казиміром Малевичем розробляють нові принципи моделювання одягу, що було невід'ємною частиною завдань, які стояли перед мистецтвом нової епохи. У 1920-х роках велику роль у цьому відіграв журнал «Ательє». Основи були закладені художницями Н. Ламановою, Є. Прибильською (з 1922 р. вона жила в Москві), О. Екстер, В. Мухіною, в Україні – В. Болсуновою, Г. Цибульовою, Г. Собачко, які продовжували працювати на Полтавщині.

Відомий модельєр Н. Ламанова перша звернулася до традицій народного вбрання Київщини. Вона разом з В. Мухіною та О. Екстер розробила систему взаємодії призначення одягу і його форми: силуету, об'єму та декору. Вони уважно вивчали народний костюм, уважали, що, поклавши в основу принципи крою народного вбрання, його декоративність, необхідно створити сучасний одяг у руслі міжнародної моди.

Художниці розробили серію суконь, зроблених з оригінальних українських рушників., які не лише демонструвалися на виставці, а їх носили в буденному житті В. Мухіна, О. Екстер, Є. Прибильська та Н. Генке-Меллер<sup>33</sup>.

Моделі, створені Є. Прибильською, Н. Ламановою, О. Екстер, В. Мухіною за мотивами народного одягу з широким використанням аплікації, вишивки, експонувалися на Всесвітній виставці в Парижі в 1925 році й отримали «Diplom honneure».

Є. Прибильська, вивчаючи вишивку в ансамблі народного одягу, виявляла її емоційність і образний зміст. Саме цей підхід покладено в основу сукні, вишитої Г. Собачко у 1928 році, у якій органічно поєднані експресивний малюнок вишивки з тогочасною модою.

### **Вишивка другої половини ХХ століття**

Співпраця народних майстрів і художників авангарду, що так плідно виявилася в майстернях у селах Скопці та Веселинівка були яскравим, хоча й дуже коротким, епізодом в історії вишивки. Під час революції і громадянської війни загинула колекція малюнків і вишивок, було знищено майстерні в цих осередках, основні натхненники і організатори цієї справи – О. Екстер та Н. Давидова – змушені були емігрувати. Творення авангардних вишивок було повністю припинено, вони були викреслені з історії мистецтва, відбулося вилучення їх із контексту світового мистецтва. Співпраця народних майстрів і художників авангарду залишилася втраченою парадигмою ХХ ст.

Лише за ескізами Г. Собачко та Є. Пшеченка виконувались поодинокі твори, які представляли Україну на всесоюзних та міжнародних виставках.

---

<sup>33</sup> Коваленко Г. Театр Веры Мухиной. Московский музей современного искусства. Москва, 2012. С. 156–157.

Так, твори Г. Собачко тріумфально пройшли по виставках: у Києві (1918, 1919), Москві (1927, 1936), Берліні, Дрездені, Мюнхені (1922, 1924, 1925), Парижі (1937), Нью-Йорку (1939). Ще довгий час у вишивальних артілях Київщини і Полтавщини майстрині вишивали за ескізами, розробленими Г. Собачко і зберігали те «відлуння модерну», що так яскраво виявилось в її роботах в період праці у Скопцях.

Особливий успіх мали роботи митців на Всесоюзній сільськогосподарській виставці у Москві 1923 році та на виставці «Мистецтво народів СРСР» у Москві 1927 році, де вишиті роботи Г. Собачко та В. Довгошиї були відзначені як «вираження сучасної селянської творчості».

Саме в цей час (1930–1950-ті рр.) відбувається чіткий розділ між офіційним декоративним мистецтвом, скерованим у руслі настанов соцреалізму, і народним мистецтвом, що продовжує розвиватись у руслі традиційної вишивки.

Якщо в 1910–1920-х роках на повну силу заявляють про себе творчі об'єднання й угрупоування, митці різних напрямків активно працюють над створенням нового стилю українського декоративного мистецтва. У ньому відбувалися процеси, що синхронно об'єднували його зі світовими тенденціями. Художники широко використовували досвід різноманітних європейських течій і напрямів, сміливо експериментували над розвитком художньо-пластичних рішень, розвивали український варіант модерну у вишивці, творили новий авангардний напрям. Українське мистецтво відчувало себе частиною європейського художнього процесу.

Наступний період (1930–1950-ті рр.) в історії української культури має кардинально протилежний напрям розвитку порівняно з попередніми часами. Запроваджений в усіх сферах культури метод соцреалізму сформував інше мистецтво, зробивши його керованим і цілком залежним від партійного замовлення та ідеологічних настанов. Цей метод знищував усі інші мистецькі напрями, нові пошуки пластичної мови,

натомість впроваджувалася одновекторість художнього процесу. Художньо втілювати «образ епохи» мали живопис, скульптура, декоративне мистецтво. Було вироблено низку пропагандистських кліше: зображення колгоспників, ударників праці, святково вдягнених жінок із букетами квітів, переможців соцзмагання. Було також розроблено іконографію вождя, свята, щасливого дитинства. Перед митцями ставилося завдання створювати радісну картину життя. Ці настанови соцреалізму реалізувалися в живописі, механічно переносилися у твори декоративного мистецтва. Провідними, а отже, і престижними, стають тематична вишита картина, портрет вождя, зображення Кремля, салютів Перемоги. За картонами художників створювалися вишиті картини, які потрапляли на виставки, отримували нагороди, премії тощо. Основною фігурою став художник, роль вишивальниці зводилася лише до виконавства.

Знаковою подією в художньому житті була виставка українського мистецтва 1936 року. Вона експонувалася в Києві, згодом у Ленінграді та Москві. Саме ця виставка продемонструвала появу нового явища – вишитого тематичного панно, виконаного за ескізом професійного художника. Серед експонатів – численні вишиті портрети, панно (твори О. Тихонової «Жнива», «Вишивальниці», панно «Парашути», «Збір яблук»). Це, власне, уже жанрові картини, у яких вишивка є лише технічним засобом художнього втілення. Нові вимоги, що постають перед майстрами вишивки в плані відтворення фігуративних зображень та цілих жанрових сцен і сюжетів, відроджують до життя техніку художньої гładі та старокіївський шов, якими користувалися в образотворчому шитві. Саме вони дають можливість світлотіньової розробки моделювання форм, тонкої градації кольорів.

Наступні роки, насамперед виставки 1949 року в Києві та декади української літератури і мистецтва 1951 року в Москві продемонстрували, що вишивка як галузь декоративного

мистецтва розвивається на тих засадах, як були закладені на виставці 1936 року, з активним упровадженням засад станковізму, творенням тематичних панно з багатофігурними сценами, портретами вождів, що виконані вишивальницями за ескізами художників монументалістів. Ці тенденції були провідними в 1930–1950-х роках, долати їх наслідки випало на долю наступних поколінь.

Друга половина ХХ ст. в галузі вишивки демонструє виразну лінію пошуків професійних митців у виробленні власного художнього спрямування, виробленні новаторських підходів і створенні оригінального творчого обличчя. Значений період – це відхід від стилізаторства, вихід з системи координат народної вишивки до поступового переходу на інші обрії професійного мистецтва, співвіднесення своєї творчості із сучасними напрямками художнього процесу. Уся друга половина ХХ ст. поділяється на два чітко окреслені за творчим спрямуванням періоди. Це 1960–1980 роки – період усвідомлення митцями своєї ролі як професійних творців, і 1990-ті роки ХХ ст. та початок ХХІ ст. – час кардинально нового підходу до вирішення творчих завдань з позицій постмодернізму.

Період 1960–1980-х років в історії розвитку декоративного мистецтва є дуже складним і неоднозначним як за художньою спрямованістю, співвідношенням пропорційності народного і професійного мистецтва, так і за розумінням ролі та значення народного мистецтва у формуванні естетичних категорій. Декоративне мистецтво цього часу розвивається у сфері традиційного народного мистецтва, системи художніх промислів, а також численного загону художників професіоналів, які у своїй творчості базуються на тенденціях розвитку світового процесу. Широкого розвою набуває художня промисловість, де працюють талановиті митці, які створюють як речі масового вжитку, так і виставкові твори, позначені рисами індивідуальності. Окреслений період – це час, коли худож-

ники професійного мистецтва скеровують усі свої зусилля на розробку принципів народної вишивки, працюють у системі її координат.

Треба зазначити, що в 1980-х роках відбувається інтенсивний процес збагачення вишивки новими мотивами. Це відноситься передусім до орнаменталії рушників, роль і застосування яких розширюється в громадському інтер'єрі, нових святах та обрядах.

Художники Є. Талашенко, О. Гасюк, Л. Лебіга осмислюють суспільні явища і специфічними засобами, притаманними вишивці, відтворюють їх, підсилюючи виразність орнаменту, ідейну значимість твору загалом.

Для київських художників вишивки характерне більш вільне оперування орнаментальними нормами, потяг до їх укрупнення, лаконічності й узагальненості. Завдяки цьому рушники перетворюються в тематичні панно із зображальним мотивом.

Л. Лебіга широко застосовує декоративні можливості рушникових швів, будує підкреслено вертикальну композицію (в поєднанні червоного, білого, синього кольорів), що створює мажорний настрій панно «Народне», триптих («Ювелійний»). У творчості художниці намітилася тенденція до сюжетно-тематичних рішень («Кий, Щек, Хорів», «Києву – 1500 років»); Є. Талашенко широко вводить ювілейні дати, герби. У цьому ж напрямі працює О. Гасюк з Вижницьі. Крім того, вона вишиває портретні зображення.

У 1980-х роках до традицій народного одягу звертаються художники модельєри, насамперед Києва та Львова. Так, глибока образно-декоративна змістовність української вишивки в поєднанні з доцільністю і простотою крою народного костюма приваблюють львівських художниць Валентину Шелест та Світлану Заблюдську. Їхні ансамблі «Полісся», «Полтавчанка» – цілком оригінальні твори, виконані професійними митцями.

З позицій сучасного осмислення народних традицій художниці скеровують свою творчу увагу на досягнення основних принципів формотворення художнього образу народного вбрання. Вони виявляють і підкреслюють найбільш типові і виразні засоби декорування і крою.

Верхній традиційний одяг, його своєрідне оформлення вишивкою, аплікацією надихає в цей час художника Будинку моделей України Григорія Мепена. Він дав нове життя таким забутих нині видам верхнього одягу, як західноукраїнська гуня і чуга, і на їх основі створив емоційно виразні гостросучасні за кроєм пальта-накидки, плащі. Орнаментовані сердаки Гуцульщини і свити Подніпров'я стали створчим імпульсом у розробці цілих колекцій ансамблів «Сорочинський ярмарок», «Запорожці», «Єдність». Григорій Мепен – віртуоз і майстер своєї справи, один із перших брав участь у міжнародних виставках моди. Разом з художницею Лідією Авдеевою вони започаткували перші в країні шоу-програми показу моделей одягу за народними традиціями, які мали величезний успіх в багатьох країнах світу. Це передусім міжнародні виставки в Пловдиві (Болгарія), Лейпцигу (Німеччина), Монреалі (Канада), Хельсинкі (Фінляндія), Лос-Анджелесі (США), Кракові (Польща). У 1990-х роках з успіхом пройшли виставки в Мексиці, Аргентині, Канаді. Глядачів завжди приваблювало те, що висока мода гармонійно поєднувалася з традиціями українського народного вбрання, виявляючи його красу таї оригінальність декоративного оформлення.

Лідія Авдеева і Григорій Мепен – різні за своїм спрямуванням автори, відмінні в засобах і методах художньої мови митці, але їх об'єднує шанобливе ставлення до традицій класичної спадщини народного мистецтва.

Широкий діапазон пошуків художника-модельєра Л. Авдеевої. Кожна її робота – творче відкриття, сповнене сміливості й ризику. Інтерес до народного мистецтва, використання його образно-виразної мови яскраво виявився у створенні

колекції «Весілля» для демонстрації в Канаді у 1975 році. Гостро сучасні моделі одягу з'явилися внаслідок уважного вивчення барвистого одягу Подніпров'я.

Художницю полонили своїм динамізмом і внутрішньою енергією малюнки Ганни Собачко. Серія творів Авдеєвої – це яскраво індивідуальна інтерпретація, своєрідне прочитання творчості народної майстрині. Образи її підкреслено сучасних, сповнених театральності суконь – це вихід із реального буденного світу в царину буйної фантазії. Ретроспекція для Авдеєвої – засіб порівняння минулого і сучасного, утвердження їх одночасного існування в сьогоднішній культурі. Її роботи з успіхом демонструвалися в колекції Республіканського будинку моделей на виставці у США «Людина, суспільство, сім'я» (1988). У роботах Л. Авдеєвої відтворюється краса вишивки, декоративного оздоблення різноманітних видів одягу.

Розробка сучасних моделей одягу, заснованих на переосмисленні надбань народного вбрання, зокрема народної вишивки – основа мистецьких устремлінь відомої художниці з Коломиї Ганни Вінтоняк. Вона демонструє цілком новаторські дизайнерські твори, які репрезентують найвизначніші досягнення авторки в галузі професійного декоративного мистецтва. Її твори у XXI ст. – це органічне поєднання оновлених традицій художнього ткацтва, вишивки та сучасного моделювання одягу. Найбільша заслуга Г. Вінтоняк полягає в розробці структури і фактури тканин – лляних, конопляних, вовняних та змішаних з різних волокон пряжі, найчастіше спрядених вручну. Саме це дозволило по-новому осмислити і значно вдосконалити засоби досягнення художньої виразності сучасного вбрання, органічно оздобленого вишивкою, з ансамблевим творенням аксесуарів. Прикладом слугують ансамблі одягу «Весільна пара» (2003), «Щаслива мить» (2010), чоловічі сорочки «Мої дороги», «Для нареченого» (2005), жіночі блузи «Коромисло», «Літо» (2009) та ін.

Серед художників, що звертаються до джерел української вишивки, творчо її інтерпретують, слід назвати Михайла Біласа, що постійно проживає в Трускавці Львівської області. Його твори відзначаються новаторським підходом, свіжим оригінальним рішенням.

Період 1990-х років ХХ ст. в українському декоративному мистецтві дуже складний як з історичного, так і з мистецького погляду. Ці роки позначені здобуттям Україною державної незалежності, що призвело до самоідентифікації, національного самовизначення та поступової інтеграції у світовий культурний простір. Відбувається переорієнтація художників, переоцінка ними попереднього досвіду та естетичних ідеалів. З одного боку, у своїй творчості вони звертаються до минулого, до давніх традицій народного мистецтва, з другого – до осмислення процесів розвитку світового мистецтва та співвіднесення його з українською культурою. Наслідком цього була зміна художньої моделі мистецтва, його естетичних орієнтирів. Здобувши свободу творчості, художники опинились у колі найрізноманітніших мистецьких напрямів і концепцій. Уперше в Україні професійне декоративне мистецтво, зокрема вишивка, вийшли на позиції суто новаторського розуміння завдань професійної творчості, орієнтації на світовий художній процес постмодернізму.

Вишивка привертає увагу багатьох професійних митців, які підійшли до цього виду мистецтва з позицій сучасного художнього бачення. Вони виробили не лише свій погляд на розвиток цього виду мистецтва, а й власну манеру й авторську техніку шитва. Такі митці, як Наталія та Лідія Борисенко, Тетяна Кисельова, у своїх декоративних композиціях поєднують техніки вишивки з гобеленом, батиком, аплікацією.

Наталія Борисенко – провідний майстер сучасного арт-текстилю. Діапазон її творчих спрямувань надзвичайно різноманітний і водночас цілеспрямований на розвиток сучасних надбань професійного декоративного мистецтва. Її творчі по-

шуки сконцентровані у ткацтві гладкотканого гобелену, міні-гобелену, розпису на тканині, експериментах з нетрадиційними матеріалами. Один із напрямів її захоплення – вишивка в авторській голковій техніці.

Основними художньо-виражальними засобами у творчості Н. Борисенко виступає чітка графічна лінія, що виявляє та окреслює стилізовані фігуративні зображення в поєднанні з рослинними й абстрактними орнаментальними формами. Художниця будує свої композиції на протиставленні кольорових вишитих зображень і чорного шовкового тла. Особливо цікавими є декоративні панно «Вечір», «Сутінки», «Ніжність», «Берегиня». Важливою подією у творчому житті художниці була експозиція її широкомасштабної ретроспективної виставки (спільно з її чоловіком – скульптором Миколою Біликом) з промовистою назвою «Обійми» у 2011 році в Музеї сучасного мистецтва України в Києві. В експозиції було представлено декоративні панно, об'єднані в кілька етапних серій на чорному, білому, синьому та сірому тлі, що продемонструвало різноманітні пошуки. «Разом вони сприймаються як візуальні роздуми художниці про силу кольору, його емоційність, і дієвість і дають розуміння її причетності до справжнього стилістичного новаторства, виявляють авторку як «сформованого неоавангардиста, поборника ідеї безкінечного руху до нового»<sup>34</sup>.

Творчість Т. Кисельової – яскраве свідчення ставлення професійного художника до новітніх перетворень у художній вишивці. У своїх творах вона свідомо чи підсвідомо звертається до прадавніх магічних знаків і символів, до образів язичницької міфології, які передають магію первісного буття. На її роботах стібок наче пропадає взагалі, він розчиняється у структурі тканини, його підкреслено білий колір на білому тлі крупнозернистої тканини створює вишукану гру

---

<sup>34</sup> Чегусова З. Нитка життя. Наталка Борисенко. Микола Білик: каталог. Київ, 2011. С. 2–18.

світлотіньових ефектів. За нарочитою недбалістю стібка, лінії відкривається справжня свобода жесту, творчого імпульсу. Її роботи – це рукотворний текстиль, призначений для окраси інтер'єру. Зі звичайних обрізків тканини, вишитих давніх клаптиків, які вона поєднує єдиним швом, художниця створює композиції, які стають своєрідним простором, справжнім текстильним об'єктом мистецтва. Улюблені мотиви Анжеліки Рудницької – прадавні символи, що генетично живуть у нашій підсвідомості. Це – дерево життя як прообраз вічного оновлення природи, писанка як прообраз Всесвіту. Її фантастичні дерева – писанки яскраво декоративні, архаїчні й водночас сучасні, наївні та зворушливі.

Цікавий доробок у галузі вишивки демонструє творчість молодого київського художника Івана Семесюка. За фахом він скульптор, плідно працює в галузі графіки та живопису, але останнім часом значно розширює рамки своєї творчості і виходить на широкі обрії декоративного мистецтва, сміливо експериментуючи в галузі вишивки, утверджуючи новітні тенденції її розвитку.

Він не зв'язаний з традиціями народної вишивки, і саме тому досить вільно й сміливо користується техніками шитва, застосовує різні, іноді несподівані матеріали для досягнення художнього ефекту. У своїх роботах він поєднує вишивку, аплікацію, шитво бісером, різноманітними гудзиками, чим досягає незвичних художніх ефектів. Доробок І. Семесюка в царині вишивки демонструє лінію – зв'язок високого мистецтва і культури повсякденності, побутової рукотворності. Із самих звичайних (іноді дуже дешевих) клаптиків, гудзиків, які він вибудовує в цікаві жанрові композиції, митець створює дивовижний, фантастичний простір, сповнений гумору, тепла, світ добрих звірів, комах. Вони персоніфіковані, передають справжні глибокі почуття. Він повертає вишивку в царину фігуративних образів. Ці по-дитячому щирі сюжети Іванові навіяла творчість М. Приймаченко, якою він за-

хоплювався змалечку і яку по-своєму інтерпретував у своїх роботах. Так народилися панно «Нічна прогулянка» в техніці аплікації з вишивкою та бісером, «Лише у двох», де цікавим елементом декору стали звичайні гудзики. Ними митець декорував сонечко і човник, у якому сидять двоє замріяних пухнастих зайців. Художник ретельно зашиває гудзиками площу полотна, і таким чином створює ефект мозаїки її щільністю та різноманітними переливами фактури й кольору.

Наступними в цьому експерименті були панно з крокодилем на ім'я «Гудзик», «Сова розумна голова», «Двоє закоханих котиків», «Васько і Маруся» (2009) та ін. Останнім часом митець розширює виразність художньо-стилістичних можливостей бісеру, гудзиків, поєднуючи це з чистотою народних технік вишивки. Він створює такі панно, як «Гуртуймося!», «Зайцепад», «Птахопад», які сповнені щирого гумору та невідомої любові до навколишнього світу. Вони демонструють ретельну рукотворність, незаангажованість штампами й доводять, що найпростіші матеріали в руках художника перетворюються в справжні твори декоративного мистецтва.

По-новому підійшла до вишивання рушників О. Теліженко із Черкас. З позицій художника-професіонала вона творчо інтерпретує надбання народної вишивки, урізноманітнює кольорове тло рушників, значно укрупнює орнаментальні форми, перетворюючи в масштабні декоративні панно з глибоким образно-символічним навантаженням, а головне – кожна її робота наповнена глибокою змістовністю, передає високі національно-патріотичні почуття. Серед робіт слід назвати рушники «Звізда Полин» (1996) та «Золотий тризуб» (1997). Художниця звернулась до створення пейзажних композицій у вишивці, які серед інших панно, рушників з успіхом були продемонстровані на персональній виставці художниці 2011 року в Музеї Івана Гончара в Києві.

Авангардну лінію розвитку українського одягу, в якому головну роль художньо-образної змістовності відіграє

вишивка, торує молода модельєрка, випускниця львівської Академії мистецтв Олеся Теліженко. Вона виросла в родині митців. Від своєї матері Олександри Теліженко осягає глибини народної вишивки, виводячи її на рівень сучасного розуміння постмодерних пошуків. Кожна її колекція вбрання має тематичний зміст і ремінісценції народного мистецтва. Так, з успіхом було продемонстровано серію вбрання за мотивами витинанок її батька Миколи Теліженка; орнаментальні мотиви рушників Поділля лягли в основу колекції «Дерево роду». Використання вишивки білим по білому із сучасним мілітарним стилем військових строїв надало гостроти і внутрішнього динамізму молодіжно-авангардній колекції одягу.

Одже, розгляд шляхів розвитку творчості митців декоративного мистецтва впродовж ХХ ст. виявляє їх глибинний зв'язок з історією цього виду, збереження і подальшу трансформацію його художньо-образної структури, новаторський погляд митців із позицій сучасного періоду постмодернізму. Головним є те, що сучасне декоративне мистецтво зберігає свій духовний світ, поглиблює образну змістовність і доводить, що є надбанням української культури.

*Наталія СТУДЕНЕЦЬ*

## УКРАЇНСЬКИЙ ХАТНІЙ СТІНОПИС В ІСТОРІОГРАФІЧНОМУ ДИСКУРСІ XIX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Вивчення хатнього настінного розпису представниками різних галузей знань засвідчує багаторічний дослідницький інтерес до цієї самобутньої художньої традиції. Як типова ознака народного житлового будівництва стінопис привернув увагу науковців у середині XIX ст., що показують різноманітні видання з топографічними, статистичними, етнографічними описами губерній і повітів. На початку XX ст. водночас із фіксацією реалій духовної та матеріальної культури запроваджено збір зразків хатнього малювання – основи майбутніх музейних колекцій.

У 1920-х роках інтерес дослідників до настінного розпису особливо посилився, відбувалося інтенсивне нагромадження фактичного матеріалу, розроблялися концепції його фіксації, формувалися критерії наукової оцінки. З'явилися перші видання, які популяризували цей вид традиційних художніх практик. Утім, сталінські репресії, що спричинили до фізичного знищення багатьох учених, цілих наукових галузей, на тривалий час призупинили розвиток етномистецтвознавчих досліджень. Лише з другої половини XX ст. в різних за фаховим спрямуванням працях узагальнено, переосмислено та доповнено попередні напрацювання з народної творчості.

Багаторічні дослідження настінного розпису вимагали систематизації, концептуального переосмислення, сутнісної переоцінки з відстані часу та реалій буття української культури початку XXI ст.

## XIX – початок XX століття

Відомості про художню практику розпису житла в місцевій побутовій культурі та пов'язаній з нею звичаєво-обрядовій системі річного циклу містять етнографічні джерела й розвідки другої половини XIX – початку XX ст.

В аспекті вивчення хатнього розпису важливою є унікальна спадщина лікаря, етнографа, художника, публіциста Де ля Фліза. Збираючи матеріали з медичної географії в першій половині XIX ст., він водночас досліджував та фіксував широке коло явищ, пов'язаних з культурою і побутом населення Київщини<sup>1</sup>. Серед численних малюнків Де ля Фліза – зображення селянських будівель з характерними особливостями внутрішнього і зовнішнього оздоблення, зокрема побілкою, декоруванням печей (навколо «челюстей») тощо.

Уперше детальну характеристику українського народного житла на основі експедиційних досліджень у Київській, Волинській, Подільській губерніях та суміжних з ними повітах було дано в масштабному науковому проєкті Павла Чубинського, який вийшов друком у 1872–1878 роках<sup>2</sup>. У цій праці поліхромне оздоблення розглянуто як одну з типових ознак традиційного житла українців, охарактеризовано поширену кольорову гаму, розглянуто особливості технології виготовлення природних фарб<sup>3</sup>. Загальну характеристику традиційного житла, а частково й настінного малювання, подав у

---

<sup>1</sup> Де ля Фліз, Домінік П'єр. Медико-топографічний опис державних маєтностей Київської округи з зображенням деяких природних витворів рослинного і тваринного світу, разом із статистикою кожного села, їхнім виглядом, зробленим з натури, зображенням селянських костюмів та географічною картою Київської округи. Київ : [б. в.], 1854. 1245 с. : кольор. іл.

<sup>2</sup> Чубинский П. П. Малоруссы: Статистика, сельский быт, язык. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом Юго-зап. отдел. Санкт-Петербург, 1972. Т. 7. Ч. 3. С. 383.

<sup>3</sup> Там само. С. 383–384.

своєму науковому рефераті М. Левченко (1875), охоплюючи при цьому більше регіонів (Полісся, Полтавщина, Слобожанщина, Херсонщина) <sup>4</sup>. Зокрема, автор зазначив про розписи хатньої стіни поблизу покуті <sup>5</sup>.

Побіжні відомості та спостереження щодо застосування кольору в оздобленні житла, а також описи стінописів окремих повітів Полтавщини, Слобожанщини, Катеринославщини, Покуття знаходимо в багатьох працях. Утім фіксація матеріалів про розписи територіально нерівномірна, адже здійснювалася несистемно, у контексті дослідження побутових реалій, зокрема особливостей традиційного житлового будівництва.

Узагальнені відомості про застосування кольору в оздобленні житла Полтавщини наведено в праці М. Арандаренка <sup>6</sup>. Детальніше про особливості поліхромії хатнього екстер'єру та інтер'єру цього-таки регіону, а саме про малювання зовнішніх стін, колонок піддашка, віконниць, призьби, печі, сволока, розпису стелі з мотивом голуба («голубця»), писав М. Русов <sup>7</sup>. Докладні описи традиційного інтер'єру житла та хатнього малювання Південно-Східної Слобожанщини, зокрема окремих сіл Старобільського повіту Харківської губернії (Ново-Астрахань, Городище, Кам'янка, Никольське, Мостки, Курячівка, Кризьке, Ново-Псков, Просяне, Попівка, Чмирівка, Марківка, Біловодське, Олексіївка, Євсуг, Шувльгівка та ін.), містить збірник етнографічних матеріа-

<sup>4</sup> Левченко М. М. Несколько данных о жилище и пище южноруссов. *Записки Юго-Западного отдела императорского русского географического общества*: в 2 т. (1874–75). Киев : тип. М. П. Фрица, 1875. Т. 2. С. 135–150.

<sup>5</sup> Там само. С. 140.

<sup>6</sup> Записки о Полтавской губернии Николая Арандаренко, составленные в 1846 году. Полтава : Типография Губернского правления, 1849. Ч. 2. С. 279.

<sup>7</sup> Русов М. Поселения и постройки крестьян Полтавской губернии. Сборник Харьковского историко-филологического общества / под ред. Е. Редина. Харьков, 1902. Т. 13. С. 116–117.

лів 1898 року за редакцією В. Іванова <sup>8</sup>. Про хатню поліхромію Лебедина, Богодухова, Охтирки писав М. Сумцов в «Очерках народного быта» <sup>9</sup>. У низці розвідок В. Бабенка, основаних на матеріалах польових досліджень 1904–1905 років, зазначено про розписи рослинною орнаментикою віконниць, стін під стріхою, кутів хат, а також верхівок димарів у селах Новомосковського та Верхньодніпровського повітів Катеринославської губернії <sup>10</sup>. В. Харузіна, детально описуючи традиційне житло сіл Верхньодніпровського повіту (Веселих Тернів, Божедаровки, Олексіївки, Коломоївки), повідомляла про розписи віконниць, димарів, печей у світлицях <sup>11</sup>. У своїх лекціях 1913–1914 років, читаних в Імператорському археологічному інституті, вчена розглядала етнографічні явища селянської побутової культури Європи та в цьому контексті описувала особливості поліхромії житла (стін, печей), зокрема на території Катеринославщини <sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Очерки по этнографии края / под. ред. В. В. Иванова. Харьков : Издание Харьковского губернского правления, 1898. Т. 1. 1012 с.

<sup>9</sup> Сумцов Н. Ф. Очерки народного быта. (Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии) / проф. Н. Ф. Сумцова. Харків, 1902. С. 11.

<sup>10</sup> Бабенко В. Из этнографических наблюдений в Екатеринославской губернии. Харьков : Типография «Печатное дело», 1905. С. 4; Бабенко В. А. Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края. *Издание Губернского земства к XIII Археологическому съезду. (С 75-ю фототипиями, рисунками и чертежами в тексте)*. [Текст]. Екатеринослав : Типография губернского земства, 1905. С. 27; Бабенко В. А. Этнографическое описание Екатеринославской губернии. *Вестник Екатеринославского Губернского земства*. 1905. № 23–25. С. 10–75.

<sup>11</sup> Харузіна В. Заметки о крестьянском жилище в Верхнеднепровском уезде Екатеринославской губернии В. А. Харузиной с рисунками. *Этнографическое обозрение*. 1905. № 2–3. С. 127–147.

<sup>12</sup> Харузіна В. Этнография. Курс лекций, читанных в Императорском Московском археологическом институте имени Нико-

Типову хату, побілену зовні, підведену жовтою глиною, зокрема навколо вікон, з мальованою піччю («п'ецом») описав Оскар Кольберг у праці «Покуття» (1882)<sup>13</sup>.

Питанням оздоблення житла відведено певне місце в історіографічних документах – програмах для збору етнографічних відомостей та предметів кінця XIX – початку XX ст.<sup>14</sup> В окремому розділі програми етнографічного відділу Російського музею імператора Олександра III йдеться про складання описів житла та господарчих будівель, зокрема, акцентовано на їхньому поліхромному декоруванні: «...прагнення до зовнішнього оздоблення житла. Білення крейдою, розфарбування різнокольоровою глиною, пофарбування віконниць та дверей»<sup>15</sup>.

Перші зразки розписів було зафіксовано на початку XX ст. Данилом Щербаківським та його учнями, а також Костянтином Широцьким, Василем Бабенком, Євгенією Євенбах в осередках Уманщини, Поділля, Катеринославщини.

Скажімо, у 1907–1909 роках Д. Щербаківський разом зі своїми учнями в селах Уманського повіту (Війтівка, Текуча) виконав низку етюдів і замальовок настінного розпису (окремих мотивів, композицій «під килим», зображень зовнішнього де-

---

лая П. Москва : Изд. Императорского археологического института, 1914. Вып. 2. Приемы изучения материальной культуры (жилище, одежда, украшения, пища). С. 168, 170.

<sup>13</sup> Kolberg O. Pokucie. Obraz etnograficzny. Krakow, 1889. T. 1. S. 56.

<sup>14</sup> Программа для собирания этнографических сведений, составленная при этнографическом отделе Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Москва, 1887; Программа для собирания этнографических предметов. Санкт-Петербург : Изд. 3-е этнографического отдела Русского музея императора Александра III, 1904. 51 с.

<sup>15</sup> Программа для собирания этнографических сведений, составленная при этнографическом отделе Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. С. 6; Программа для собирания этнографических предметов. С. 19.

корування хат)<sup>16</sup>. У 1908 році замальовки розписів екстер'єрів хат м. Умані та навколишніх сіл (Піківець, Дмитрушки, Зеленьки, Сверликово) виконав і оформив в окремий альбом викладач Уманського комерційного училища Аристарх Гаскевич<sup>17</sup>.

У 1909 році вивчення хатнього малювання на Поділлі розпочав історик, мистецтвознавець К. Широцький, уродженець с. Вільшанка Ольгопільського повіту (нині – Вінницької обл.), у подальшому – відомий історик, мистецтвознавець. Будучи студентом Петербурзького університету, в 1909–1914 роках за дорученням Етнографічного відділення Російського музею (нині РЕМ), учений дослідив північні й східні повіти Поділля та зібрав зразки традиційно-побутової культури: кераміки, одягу, тканин, прикрас, музичних інструментів, писанок тощо. У фондах РЕМ зберігається шість колекцій К. Широцького, три з яких містять зразки хатнього малювання<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Замальовки, виконані аквареллю, кольоровими олівцями, зберігаються в особовому архіві вченого. Див.: Щербаківський Д. М. Етнографія. Хати. Розпис стін. Малюнки аквареллю // НА ІАНАНУ. Ф. 9. Од. зб. 87–95; Студенець Н. Традиційний стінопис Поділля кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. Київ : Бізнесполіграф, 2010. С. 13; Найдено О., Ходак І. Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини ХХ ст. Історія, семантика, образи. Київ : Стило, 2013. С. 85.

<sup>17</sup> Украинские орнаменты Киевской губернии. Умань, 1908. 18 табл. аквареллю і тушшю. У 1909 році альбом подаровано до ВІМТШ. Окрім зразків настінного розпису, А. Гаскевич замальовував предмети традиційного побуту, зокрема гончарні вироби. У 1910 році на Південно-російській виставці в Катеринославі в науково-навчальному та художньому відділі було експоновано «альбоми українських малюнків» цього дослідника. Див.: Путеводитель и каталогъ Южно-Русской и обласной выставки въ Екатеринославе, устроенной Екатеринославскимъ губернскимъ земствомъ. Екатеринославъ : Тип. М. С. Копылова, 1910. С. 131.

<sup>18</sup> Студенець Н. В. Традиционная настенная роспись Подолии в коллекциях Российского этнографического музея. *Этнографические*

Впродовж кількох років у київському журналі «Искусство в Южной России» було опубліковано одне з найбільш вагомих наукових досліджень ученого «О живописном убранстве дома в прошлом и настоящем»<sup>19</sup>. Окремим виданням ця праця з'явилася під дещо іншою назвою – «Очерки по истории декоративного искусства Украины. Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем»<sup>20</sup>. У цій праці вчений вперше в історичному аспекті, а також у контексті світового мистецтва дослідив різні види поліхромії в житловому будівництві України – маєтках знаті та селянських хатах. Розглянуто сюжетні та орнаментальні композиції в стінописах, на друкованих шпалерах, тканинах, кахлях та інших творах декоративного мистецтва. Особливу увагу зосереджено на мотивах настінного малювання селянського житла Поділля, вперше опубліковано їх найвиразніші зразки (невелику частину з того, що було зібрано під час експедицій). Окремі фото з настінними розписами популяризовано у вигляді листівок, зокрема мальовану піч с. Білоусівка Гайсинського повіту (видавниче товариство

---

*коллекции в музеях: культурные стратегии и практики. Материалы Двенадцатых Санкт-Петербургских этнографических чтений. Санкт-Петербург, 2013. С. 168–173.*

<sup>19</sup> Шероцкий К. О живописном убранстве украинского дома в прошлом и настоящем. *Искусство в Южной России*. 1913. № 4–5. С. 1–6; Шероцкий К. О живописном убранстве украинского дома в прошлом и настоящем. *Искусство в Южной России*. 1913. № 6. С. 261–270; Шероцкий К. О живописном убранстве украинского дома в прошлом и настоящем. *Искусство в Южной России*. 1913. № 9–10. С. 415–425; Шероцкий К. О живописном убранстве украинского дома в прошлом и настоящем. *Искусство в Южной России*. 1914. № 3–4. С. 135–211.

<sup>20</sup> Шероцкий К. *Очерки по истории декоративного искусства Украины*. Т. 1. Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем. Киев : Типографія «С. В. Кульженко», 1914. 141 с. : іл.

«Друкаръ») <sup>21</sup>. Дослідження К. Широцького з розпису стали першим етапом у науковому осмисленні цього самотнього явища традиційної народної культури <sup>22</sup>.

Важливе значення для вивчення настінних розписів Катеринославщини мала діяльність Д. Яворницького – визначного вченого, директора Катеринославського обласного музею (нині – ДНІМ), колекціонера старожитностей, організатора експедицій. У 1911 та 1913 роках за дорученням Д. Яворницького фіксацію розписів окремих осередків Катеринославщини здійснила Євгенія Евенбах <sup>23</sup>. Нині ці зразки зберігаються в колекціях двох музеїв – ДНІМ та РЕМ.

### Перша третина ХХ століття

20-і роки ХХ ст. – найбільш плідний період в історіографії цієї художньої практики, для якого характерні студії розписів переважно на основі територіально-локальних спостережень шляхом опису та фіксації (замальовок, етюдів, фотографування, збору автентичних зразків). У мистецтвознавстві, як і в етнології, набули поширення монографічні дослідження матеріальної культури певних місцевостей, що пов'язано із загальним науковим спрямуванням «виявляти виробничі можливості окремих районів» <sup>24</sup>.

В освітній сфері вивчення та популяризацію народного мистецтва здійснювали мистецькі заклади. Зусиллями подвижників – художника, мистецтвознавця, педагога, директо-

<sup>21</sup> Набори листівок із зображенням творів мистецтва та пам'яток архітектури // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-9. Од. зб. 691. Арк. 13.

<sup>22</sup> Студенець Н. Традиційний стінопис Поділля кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. Київ: Бізнесполіграф, 2010. С. 14.

<sup>23</sup> Смолій Ю. Колекції хатнього малювання Катеринославщини, зібрані Євгенією Евенбах: історичний аспект. *Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція*. Київ: ХІК, 2010. С. 66–76.

<sup>24</sup> Україна в типажах народних, краєвидах і архітектурі: художньо-етнографічна спадщина Юрія Павловича / відп. ред. Г. Скрипник. Київ, 2010. С. 6–7.

ра Кам'янець-Подільської художньо-промислової профшколи ім. Г. Сковороди (КПХППШ) Володимира Гагенмейстера, викладачів та учнів відбувалися експедиції в містечка й села Кам'янець-Подільської, Солобковецької, Могилівської, Вінницької, Ново-Ушицької, інших округ з метою фіксації зразків народного мистецтва регіону.

Під керівництвом В. Гагенмейстера, за участю викладачів та учнів школи в літографічній майстерні було організовано видання альбомів, збірок, буклетів, листівок, в основу яких покладено матеріали польових досліджень. Упродовж 1921–1930 років у школі видрукувано невеликими тиражами низку праць, присвячених різним видам народного мистецтва Поділля, зокрема стінописам. Серед них – «Розпис печі. Село Гута-Морозівська» (1922), «Стінні розписи. Село Цвіклівці» (1924), «Зразки народного мистецтва на Поділлі» (1927) «Проскурівщина: стінні розписи» (1929)», «Проскурівщина, с. Жилінці. Стінні розписи селянина Левитського» (б. д.), «Стінні розписи с. Жищинці» (б. д.), «Кам'яначина. Стінні розписи. Село Студениця» (б. д.). Переважно це буклети з кольоровими літографіями, у яких відтворено стінописи окремих осередків та майстрів Кам'яначини<sup>25</sup>.

Найбільше ілюстративних матеріалів репрезентував унікальний альбом «Стінні розписи на Кам'яначині» (1927), у якому представлено фрагменти настінного малювання, а також композиції, відповідні різним видам зовнішньої та внутрішньої орнаментативної хат: стрічкові, килимові розписи, «під шпалер» тощо<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Студенець Н. Селянський настінний розпис в українському мистецтвознавстві 1920-х років. *Наукові читання пам'яті Св. Гординського*. Львів, 1999. Вип. 2–3. С. 149–152; Студенець Н. Народний розпис у виданнях Кам'янець-Подільської художньо-промислової школи. *Народна творчість та етнографія*. 1997. № 2–3. С. 20–26; Студенець Н. Традиційний стінопис Поділля кінця XIX – першої половини XX ст. С. 16–21.

<sup>26</sup> Гагенмейстер В. Стінні розписи на Кам'яначині. Альбом. Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, 1927. 50 табл.

В одній з найкращих книг В. Гагенмейстера «Селянські настінні розписи на Кам'яниччині. Матеріали до вивчення українського селянського мистецтва 1917–1927 років» (1930) узагальнено багаторічні дослідження, розглянуто хатнє малювання крізь призму селянського середовища, відповідно до образів пісенного фольклору та в порівнянні з іншими видами народної творчості <sup>27</sup>.

У 1918–1923 роках настінний розпис Уманщини вивчав художник, педагог Кость Кржемінський разом з учнями уманської школи народного мистецтва ім. Т. Шевченка. У книзі «Стінні розписи на Уманщині. Мотиви орнаменту» (1927), виданій КПХППШ, проаналізовано техніку хатнього малювання, елементи орнаментів, типові мотиви, загальну композицію поліхромії в житловому будівництві, відтворено багатий ілюстративний матеріал, зібраний під час польових експедицій <sup>28</sup>. Це перше дослідження розписів Уманщини було схвально оцінене в рецензіях Стефана Таранушенка <sup>29</sup>, Дмитра Маламужа <sup>30</sup>, Тетяни Мішківської <sup>31</sup>, Юхима Михайліва <sup>32</sup>.

<sup>27</sup> Гагенмейстер В. Стінні розписи на Кам'яниччині. Матеріали до вивчення українського мистецтва 1917–1927 років. Кам'янець-Подільський: Вид. КПХППШ, 1930. 36 с., 50 табл.

<sup>28</sup> Кржемінський К. Стінні розписи на Уманщині. Мотиви орнаменту. Кам'янець-Подільський: Вид. КПХППШ, 1927. 17 с., 50 табл. Альбом К. Кржемінського значно доповнюють зразки малювання, зібрані М. Горбачевським у 1921–1923 роках в селах Уманщини. Дослідник навчався в цей період в Уманській школі народного мистецтва і міг брати участь в експедиціях К. Кржемінського. Див.: Найден О. С. Настінні розписи Уманщини початку 1920-х років. *Народна творчість та етнологія*. 1983. № 4. С. 52; Студенець Н. Традиційний стінопис Поділля кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. С. 19.

<sup>29</sup> Таранушенко С. [Рецензія]. *Україна*. 1929. № 5–6. С. 146.

<sup>30</sup> Маламуж Д. [Рецензія]. *Записки Всеукраїнського археологічного комітету*. Київ, 1930. Т. 1. С. 325–330.

<sup>31</sup> Мішківська Т. Огляд літератури про розпис селянських хат. *Записки Всеукраїнського археологічного комітету*. Київ, 1930. С. 314.

<sup>32</sup> Михайлів Ю. [Рец.]. *Життя і революція*. 1928. Кн. 2. С. 186–187.

Мандруючи Поділлям, К. Кржемінський один із перших зібрав та опрацював значний матеріал із ліпних орнаментів – прикрас фасадів селянських хат Кам'яниччини<sup>33</sup>. Окремий альбом літографій «Хати села Ходоровець» було присвячено розписам одного осередку<sup>34</sup>. Малювання цього села К. Кржемінський вивчав разом із співробітницею харківського Музею українського мистецтва (МУМ) Марією Щепотьєвою<sup>35</sup>. У праці «Розпис хат на Кам'яниччині» (1928) М. Щепотьєва докладно охарактеризувала ходоровецькі розписи в технічному та художньо-стилістичному аспектах, докладно проаналізувала композиції окремих мотивів, що було позитивно сприйнято в рецензії Т. Мішківської<sup>36</sup>.

Зацікавлення стінописами простежується в діяльності Одеського політехнікуму образотворчих мистецтв. Альбом «Степова Україна. Орнамент» (1929) – перша публікація в кольорі розписів Одещини. Видання містить кольорові таблиці та коротку передмову керівника поліграфічної майстерні цього закладу В. Заузе, з якої дізнаємось, що зразки розписів зібрала в селах Одеської округи студентка поліграфічного відділу Олена Бричевська. Мотиви розписів з печей, стін над вікнами та дверима, призьби було відтворено в техніці літографії<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> Кржемінський К. Про оздобу селянських будинків на Кам'яниччині. *Записки Кам'янець-Подільського наукового товариства*. Кам'янець на Поділлі, 1928. Т. 1. С. 91–100; Студенець Н. Традиційний стінопис Поділля кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. С. 17–18.

<sup>34</sup> Каменська Л. К. Короткий життєпис художника Кржемінського К. І. *Подільське братство*. 1993. № 33. С. 55.

<sup>35</sup> Студенець Н. Український народний орнамент у розвідках Марії Щепотьєвої: проблеми типології. *Тези Міжнародної наукової конференції «Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики в національно-культурному самоствердженні України»* (Київ, 25 травня 2017 р.). Київ, 2017. С. 124–125.

<sup>36</sup> Мішківська Т. Огляд літератури про розпис селянських хат. С. 315–316.

<sup>37</sup> Степова Україна. Орнамент. Альбом. Одеса : Вид. Одеського політехнікуму образотворчих мистецтв, 1929. 30 табл.

У рецензії на видання завідувач художнього відділу Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка Федір Ернст визначив його як безперечно цінне<sup>38</sup>. На жаль, зразки розписів представлені в праці без відповідної паспортизації, що не дає повного уявлення про осередки їхнього побутування.

Вивчення народного мистецтва, зокрема настінного розпису, пов'язано з активним краєзнавчим рухом у різних регіонах, організованим академічними установами, а саме Етнографічною комісією Всеукраїнської академії наук (ВУАН). Пошукову діяльність здійснювали численні кореспонденти на місцях, етнографічні та краєзнавчі гуртки, започатковані в школах, технікумах і вищих навчальних закладах<sup>39</sup>.

Плідну експедиційну роботу провадили вчителі та учні трудшкіл Поділля. Тривалий час дослідження молоді очолював член Ради Всеукраїнського етнографічного товариства (далі – ВУЕТ), голова етнографічного гуртка с. Озаринці, завідувач місцевої початкової школи та першого на Поділлі шкільного краєзнавчого музею Олександр Кривицький. Під його керівництвом у 1923–1928 роках були зафіксовані зразки хатніх розписів у селах Наддністрянщини – Вила Ярузькі, Воеводчинці, Гайворон, Карпівка, Сказанці, Слобода Яришівська та ін. Ці дослідження підсумувала праця О. Кривицького «Настінне малювання в селянській хаті на Поділлі» (1928)<sup>40</sup>.

Науковий інтерес становлять зошити учнів Вилянської (Вило-Ярузьської) семирічної трудшколи із зібраними під

<sup>38</sup> Ернст Ф. [Рецензія] Українське народне мистецтво. Степова Україна. Орнамент. *Хроніка археології та мистецтва*. Київ, 1930. Ч. 1. С. 82–83.

<sup>39</sup> Заремба С. З. Історико-краєзнавча діяльність Етнографічної Комісії ВУАН. *Народна творчість та етнографія*. 1985. № 1. С. 46–48; Божко Л. М. Діяльність Етнографічної комісії ВУАН з вивчення народної культури Поділля у 1920-х роках ХХ ст. *Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка*. Київ, 2004. Вип. 75. С. 60–62.

<sup>40</sup> Працю було надіслано до ВУЕТ. На жаль, її не вдалося розшукати.

час літніх вакацій у 1924–1926 роках зразками усної народної творчості в сс. Бандишівка, Березівка, Борщівці, Букатинка, Вила Ярузькі, Петрашівка, Коси <sup>41</sup>. Фольклорні записи проілюстровано типовими для хатнього малювання Східного Поділля рослинними мотивами, з-посеред яких можна виокремити зафіксовані з оригінальних зразків (як засвідчують нотатки) та довільні інтерпретації місцевої орнаментики <sup>42</sup>. Подібним оформленням вирізняються зошити учнів Уманської трудшколи з фольклорними записами та замальовками настінних розписів, що походять із с. Городецького (Уманщина) <sup>43</sup>.

У 1920-х роках настінний розпис був у сфері зацікавлень мистецтвознавців – членів гуртка «Studio», організованого при кабінеті українського мистецтва ВУАН; слухачів семінару ВІМТШ; аспірантів Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства. Серед них – Л. Левитська, Н. Коцюбинська, Є. Спаська, Т. Мішківська та ін.

Дослідження аспірантки Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства Лизавети Левитської пов'язані з Поділлям. За дорученням кафедри та відділу кустарної промис-

---

<sup>41</sup> Етнографічна комісія. Вилянська с-г профшкола та трудшкола. Вінницька область. Пісні, приказки, загадки села Коси, вірування, ігри та ін. 1924–1926. 193 арк. // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 1-6. Од. зб. 495. Арк. 1–193; Етнографічна комісія. Вилянська трудшкола та с-г профшкола Вінницької області. Пісні, загадки, приказки, вірування, гри, казки. Записали учні. [Б. д.]. Рукопис. 125 арк. // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 1–6. Од. зб. 496. Арк. 1–125.

<sup>42</sup> Студенець Н. В. Мистецтво хатнього розпису Східного Поділля першої третини ХХ ст. у краєзнавчій діяльності трудшкіл. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.* Наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 20. Т. 2 : Рівне : РДГУ, 2014. С. 62.

<sup>43</sup> 2-га Уманська трудшкола Київської області. Казки, легенди, пісні, забобони, частушки, орнаменти, загадки, календарні пісні та ін. 1927–1928. 269 арк. // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 1-6. Од. зб. 578. Арк. 150–179.

ловості Київського сільськогосподарського музею Л. Левитська<sup>44</sup> збирала матеріали з малювання в Солобковецькому районі (нині Хмельницької обл.). Підсумком польових розвідок стала наукова доповідь, оприлюднена в семінарі Д. Щербаківського. У книзі «Селянський стінний розпис на Поділлі. Зіньківський та Солобковецький райони» Л. Левитська узагальнила зібраний фактичний матеріал, визначила особливості місцевого малювання: проаналізувала техніку, основні принципи поліхромії народного житла, розглянула типи та походження орнаменту<sup>45</sup>. Уперше в мистецтвознавчій літературі авторка зауважила про різноманітні впливи в цій художній практиці, що було позитивно оцінене науковим середовищем<sup>46</sup>.

Активна експедиційна діяльність Н. Коцюбинської<sup>47</sup> припадає на 1926–1927 роки. У цей період вона є позаштатною співробітницею при Кабінеті українського мистецтва ВУАН та аспіранткою Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства (з 1927). У пошуках зразків художнього шитва, ткацтва, писанкарства, гончарства, настінного малювання селянських хат Н. Коцюбинська постійно здійснювала польові дослідження. Водночас за допомогою анкетування й активного листування вона підтримувала зв'язки з сільською інтеліген-

---

<sup>44</sup> Студенець Н. Єлизавета Левитська: життєпис, наукова і творча діяльність. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 229–235.

<sup>45</sup> Левитська Л. А. Селянський стінний розпис на Поділлі. Зіньківський та Солобковецький райони. Київ : Київськ. краєвий сільгосп. музей та ППП виставка, 1928. 29 с.: VI вкл. л. табл.

<sup>46</sup> Кулеша А. [Рецензія]. *Червоний шлях*. 1929. Ч. 3. С. 171–172; Мішківська Т. Огляд літератури про розпис селянських хат. С. 315.

<sup>47</sup> Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук (з історії вітчизняного мистецтвознавства 1920-х – початку 1930-х рр.). Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України; Харків : Видавець Олександр Савчук, 2017. 448 с., 114 іл.

цією окремих регіонів України, зокрема Поділля, звідки була родом <sup>48</sup>.

Зразки автентичних розписів, зібрані Н. Коцюбинською походять із сіл Вінниччини – Ярмолинці, Гнатівка Тульчинської округи (нині Гайсинського р-ну), Клембівка, Сказинці, Стіна Могилівської округи (нині Ямпільського, Могилів-Подільського та Томашпільського р-нів) <sup>49</sup>.

Науково вартісні експедиційні фотоматеріали Н. Коцюбинської 1928 року, зібрані за дорученням ВУАКу, на яких зафіксовано фрагменти настінних розписів сс. Лебедина, Кримок (нині – Черкаська обл.), а також Петрівки (нині – Одеська обл.) <sup>50</sup>.

Активну пошукову роботу провадили учасники семінару ВІМТШ під керівництвом Д. Щербаківського. У 1925 році ними було зібрано зразки настінного малювання с. Соснівка, що на Чигиринщині (нині Олександрівський р-н Кіровоградської обл.). Це замальовки типових мотивів, а також екстер'єрів та інтер'єрів місцевих хат <sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Студенець Н. Зразки хатнього малювання Поділля в колекції Наталі Коцюбинської. *Фундатори музейних колекцій та реалії сучасного стану розвитку музейної справи* : науковий збірник за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження М. Ф. Біляшівського та 135-річчю від дня народження Д. М. Щербаківського. Київ : Пріоритети, 2014. С. 358–364.

<sup>49</sup> Студенець Н. Колекція зразків хатніх розписів Східного Поділля у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва. *Студії мистецтвознавчі*. 2014. Чис. 4. С. 61–65.

<sup>50</sup> Кабінет антропології та етнології ім. Хв. Вовка. Зображення настінних розписів та грубок. Місцевості Київщина, Одещина. Б/д. // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 43-10. Од. зб. 420. Арк. 1–12. Опубліковано у виданні: Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук (з історії вітчизняного мистецтвознавства 1920-х – початку 1930-х років). Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України; Харків : Видавець Олександр Савчук, 2017. С. 175–176.

<sup>51</sup> НМУНДМ. ДР–1850–1906.

Слухачка семінару ВІМТШ Євгенія Спаська під час подорожей Чернігівським Поліссям зафіксувала в щоденнику унікальні для сучасного дослідника народної творчості відомості про мальовані рушники, які виготовляли з тонкого паперу й використовували в побуті як імітацію тканих і вишиваних <sup>52</sup>.

Під час роботи в семінарі ВІМТШ темою хатнього настінного розпису зацікавилась Т. Мішківська <sup>53</sup>. Улітку 1926 року вона збирала зразки стінописів на Канівщині – у сс. Миронівка та Маслівка (нині Миронівського р-ну Київської обл.), наступного року в містечку Козині Білоцерківської округи (нині – селище міського типу Обухівського р-ну Київської обл.).

У статті «Настінні розписи у містечку Козині на Білоцерківщині» <sup>54</sup> (1930), оснований на матеріалах польових досліджень, авторка детально розглянула композиції розписів, стилістику окремих мотивів («дерево», «вазон»), описала технологію і техніки виконання. Заслуговує на увагу запропонована в статті класифікація малювання «під шпалер», спостереження щодо побутування сюжетних та пейзажних зображень, з часом трансформованих в авторський станковий розпис.

У 1924–1928 роках наукова співробітниця харківської секції Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства Євгенія Берченко збрала унікальну колекцію зразків хатніх настінних розписів Катеринославщини (у Криворізькій, Дніпропетровській, Кам'янській та Кременчуцькій округах): композицій з

<sup>52</sup> Спаська Є. Подорожі по Чернігівщині, уривки з щоденників 1921–1926 років. Рукопис // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 48-3. Од. зб. 22. Арк. 30–31.

<sup>53</sup> Студенець Н. З історії київської мистецтвознавчої школи: Тетяна Мишківська. *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 27. С. 299–307.

<sup>54</sup> Мішківська Т. Настінні розписи у містечку Козині на Білоцерківщині. *Хроніка археології та мистецтва*. Київ, 1930. Ч. 1. С. 41–47.

хатніх стін, печей, груб, стелі, а також окремих мотивів орнаменту. Частину цих матеріалів дослідниця охарактеризувала та опублікувала у своїх розвідках <sup>55</sup>.

В окремій монографії – єдиному мистецтвознавчому дослідженні хатнього малювання Катеринославщини 1920-х років, що й нині не втратила свого вагомого наукового значення, Є. Берченко на основі зібраних матеріалів розглянула цей вид народної творчості, охарактеризувала особливості побутування та поширення, проаналізувала види розписів залежно від розміщення на стінах будівель, виокремила типові композиції, мотиви, колористику <sup>56</sup>.

За дорученням Всеукраїнського археологічного комітету (ВУАКу) настінний розпис фіксував архітектор Кость Мощенко під час експедицій на Кам'янецьчину, Могилівщину, Полтавщину, Дніпропетровщину <sup>57</sup>. Зокрема в околицях Кам'янка-Подільського, селах – Кадиївці, Ріпенці, Дерев'яне, містечках Китай-городі та Оринині дослідник робив фотознімки хат та замальовки мотивів розпису. Фрагменти малювання він збільшував до натурального розміру й повторював на кальці, водночас супроводжуючи кресленнями та схемами конструкції споруд. У розвідці «Досліди селянського будівництва на Кам'янецьчині» К. Мощенко охарактеризував

---

<sup>55</sup> Берченко Є. В. Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. *Науковий збірник Харківської науково-дослідчої кафедри історії української культури*. Ч. 7. Етнологічно-краєзнавча секція. Київ : Державне видавництво України, 1927. Вип. 1. С. 71–92; [Берченко Е.] Выставка украинской народной живописи [росписи хат]. Государственный институт истории искусств: секция изучения крестьянского искусства социологического комитета. Ленинград, 1928. 3 с.

<sup>56</sup> Берченко Є. В. Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. Зошит 1. Дніпропетровщина. Харків ; Київ : Держвнє видавництво України, 1930. 43 с.: табл.

<sup>57</sup> Кость Васильович Мощенко. [Автобіографія]. Машинопис // ІР НБУВ. Ф. 278. Спр. 320. Арк. 5.

місцеві прийоми хатньої орнаменталії; при цьому наголосив, що основним принципом декорування будівель є виділення їх конструктивних частин. Цінною частиною розвідки є опис 48 фото екстер'єрів та інтер'єрів хат, 56 замальовок, калюк настінного розпису хат і господарчих будівель <sup>58</sup>.

Як співробітник ВУАН етнографічні матеріали на Поділлі збирала Олена Пчілка. У 1925 році вона виступала з доповіддю «Українське селянське малювання на стінах» на засіданні Етнографічної комісії ВУАН, зазначивши про бажання видати дослідження з відповідними зразками в кольорі <sup>59</sup>. Через кілька років в одній із найкращих своїх мистецтвознавчих розвідок Олена Пчілка розглянула орнаментику хатніх розписів Могилівщини, не обмежуючись її науковим аналізом. Авторка зауважила доцільність використання композицій стінописів у художній практиці, в оригінальній авторській творчості <sup>60</sup>.

Активне вивчення церковного та житлового будівництва здійснювали співробітники харківського Музею українського мистецтва (далі – МУМ) <sup>61</sup>. Експедиції відбулися на Слобожанщину, Полтавщину, Київщину, Чернігівщину, Поділля та Волинь (лише в 1924 році проведено 10 експедицій). Анкетний листок 1922 року для складання реєстраційних описів пам'яток світського будівництва засвідчує те, що поліхромне декорування було в полі зору джерелознавчих досліджень музейних співробітників. Окрім питань, що стосувалися призначення, історії створення, конструкції споруд, він містить

<sup>58</sup> Мощенко К. Досліди селянського будівництва на Кам'яничині. *Коротке звідомлення за 1926 року (з каталогом звідомої виставки)*. Всеукраїнський археологічний комітет. Київ, 1927. С. 177–190.

<sup>59</sup> Пчілка О. Українське селянське малювання на стінах. *Записки історико-філологічного відділу*. 1929. Кн. XXIII. С. 184–188.

<sup>60</sup> Пчілка О. Українське селянське малювання на стінах. С. 188.

<sup>61</sup> Студенець Н. Матеріали з історії хатнього настінного розпису в архіві Стефана Таранушенка. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Чис. 4. С. 109–119.

окремий розділ, присвячений внутрішньому і зовнішньому оздобленню <sup>62</sup>.

Серед польових матеріалів численних науково-пошукових подорожей співробітників музею цінними є фотоматеріали, які зафіксували стінопис у його автентичному середовищі в осередках Поділля (Кам'янецьчини), Слобожанщини (Луганщини), Волинського, Житомирського та Чернігівського Полісся тощо. Важливі також щоденникові записи, безпосередні спостереження С. Таранушенка щодо поліхромного оздоблення будівель.

Так, музейною експедицією 1924 року в складі С. Таранушенка та Х. Кохана, а також за участю В. Гагенмейстера, було обстежено сільське будівництво в сс. Верхні Панівці, Цибулівка, Маків (нині – Кам'янець-Подільського р-ну Хмельницької обл.) <sup>63</sup>. Під час подорожі було виконано фотофіксацію, низку замальовок, зібрано оригінальні розписи на папері місцевих майстринь. Привезені з експедиції матеріали з хатнього малювання стали основою нового відділу музею, котрий наступного року поповнили зразки, зібрані в інших осередках Поділля (у сс. Ходоровці, Кизя, Привороття, Фридерівці, Ласківці) та Київщини (Уманщини) співробітницею музею Марією Щепотьєвою <sup>64</sup>.

<sup>62</sup> Таранушенко С. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1923 років: монографічні видання, статті, рецензії, додатки, таранушенкознавчі студії, ілюстрації, довідкові матеріали / упоряд. О. О. Савчук, М. М. Красиков, С. І. Білокінь. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 121.

<sup>63</sup> Таранушенко С. А. Фотографії, рисунки пам'яток архітектури, мистецтва Поділля та Бессарабії: будинки, хатні інтер'єри, ратуші, замки, заїзди, церкви, іконостаси, вишивки, килими // ІР НБУВ. Ф. 278. Спр. 473. Арк. 73–79, 498–509, 592, 879.

<sup>64</sup> Таранушенко Стефан Андрійович. Звіт Музею українського мистецтва за 1926 рік. Машинопис // ІР НБУВ. Ф. 278. Спр. 1362. Арк. 1–2; Щепотьєва Марія // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 8858. Арк. 12.

З 1920-х років С. Таранушенком було започатковано систематичні дослідження житлового будівництва Слобожанщини з фіксацією на фотоплівку певних регіональних типів хат та засобів їх художньої виразності (особливостей поліхромного оздоблення). Хатне будівництво Південно-Східної Слобожанщини – колишнього Старобільського повіту (нині – р-ни Луганської обл.) С. Таранушенко обстежував восени 1928 року впродовж десяти днів<sup>65</sup>. Матеріали цих подорожей зафіксували найвиразніші зразки хатнього малювання в сс. Осінова (нині – Новопокровський р-н), Нова-Астрахань (нині – Кременський р-н) і Писарівка (нині – Новопокровський р-н)<sup>66</sup>.

Співробітники МУМ здійснили кілька експедицій на Полісся. У 1928 році відбулася п'ятдесятиденна подорож Павла Жолтовського та Дмитра Чукина, які обстежили територію від Північно-Західної Чернігівщини до Волинського Полісся. Саме Олевський район (нині – Житомирської обл.) було виділено як найцікавіший за збереженими тут реліктовими типами народного будівництва, архаїчними конструкціями та формами зрубу, зокрема багатограними в плані рубленими господарськими спорудами<sup>67</sup>. З 1931 року в сс. Бігунь, Журжевичі, Копищі, Собичин, Хочин та інших Олевського району С. Таранушенко зробив обміри хат, стебок і клунь, найбільше – у с. Копище<sup>68</sup>. Наслідком цих досліджень стала наукова розвідка, у якій розглянуто планування традиційного поліського житла, типи конструкцій даху, печі тощо<sup>69</sup>.

<sup>65</sup> Таранушенко С. Житло старої Слобожанщини. Харків : Харківський приватний музей міської садиби, 2011. С. 60.

<sup>66</sup> Таранушенко С. Житло старої Слобожанщини. С. 62.

<sup>67</sup> Таранушенко С. Клуни українського Полісся. *Народна творчість та етнографія*. 1963. № 3. С. 60–64.

<sup>68</sup> Таранушенко Стефан Андрійович. Поліське народне житло. Розвідка. Машинопис з правкою, підготовчі матеріали, нотатки, ілюстративні матеріали. 1959 // ІР НБУВ. Ф. 278. Спр. 29. Арк. 1–3.

<sup>69</sup> Таранушенко С. Давнє поліське житло. *Народна творчість та етнографія*. 1969. № 1. С. 8–23.

Чимало уваги питанням поліхромії народного будівництва приділено в програмах 1920-х років з особового архіву Василя Кравченка – авторитетного дослідника народної культури, завідувача етнологічного відділу Волинського музею в Житомирі. Зокрема, у програмі «Обслідування селища» (1925–1927) зазначено: «[...] які стіни в середині хати: а) миті (стругані)? б) розмальовані а) по дереву? б) по обмазці? в) чим розмальовані? г) що намальовано?»

#### IV Оздоби (раніш і тепер)

А. Внутрішнє: 1. Якого кольору й яка розцвітка: а) стін? б) стелі? в) підлоги? г) печі? д) вікон? е) луток? є) одвірків? ж) дверей? 2. Які візерунки по: а) стінах? б) стелі в) підлозі г) печі г) лутках д) одвірках є) дверях ж) віконницях

Б. Надвірне 1. Яка розцвітка: а) стін б) призьби в) даху г) вікон д) налишників е) віконниць є) дверей ж) одвірків 2. Які візерунки на них? [...]»<sup>70</sup>

Подібні питання містяться в програмі «Будівництво селища, садиби, будинки т. і. й їхнє розвинення» (1928):

«[...] 32. Чи стіни в середині хати миті (стругані)? Розмальовані? По дереву, чи по обмазці? Чим розмальовані? Що намальовано? [...] 51. Яке є внутрішнє оздоблення хати: а) Розцвітка стін, стелі, підлоги, печі, вікон, луток, дверей, одвірків; б) Візерунки на стінах, стелі, підлозі, печі, лутках, одвірках, дверях, віконницях [...] 52. Яке оздоблення надвірне: а) Розцвітка стін, призьби, даху, вікон, наличників, віконниць, дверей, одвірків. Візерунки на них [...]»<sup>71</sup>.

У кінці 1920-х років зразки розписів з приміських сіл Одещини – Куяльника, Кривої Балки та Усатова поповнили

<sup>70</sup> Програма: Обслідування селища. Кравченко В. та невідомих авторів 1925–1927 років та без дати. Оригінал. 98 арк. + 61 // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 15–2. Од. зб. 108. Арк. 4–5 зв.

<sup>71</sup> Кравченко В. Програма: Будівництво селища, садиби, будинки і їхнє розвинення. 1928 // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 15–2. Од. зб. 110. Арк. 35–36 зв.

збірку Музею Степової України. Хатньому малюванню приміських сіл Одещини присвячені дві розвідки О. Ждановича, у яких розглядаються особливості композицій, а також детально описано процес їх створення селянками з використанням місцевої термінології<sup>72</sup>.

У дослідженні традиційного настінного розпису як художнього явища важлива наукова діяльність російських учених, яка набула цілеспрямованості в 1920-х роках.

У 1924–1925 роках велика колекція калюк – зразків настінного малювання (близько 300 одиниць) була зібрана науковими співробітниками музею: Марією Фріде, Аркадієм Зарембським, Борисом Крижанівським у селах нинішніх Вінницької, Хмельницької і частково Одеської областей<sup>73</sup>.

Дослідники прагнули не лише поповнити музей новими експонатами, а й осмислити матеріали колекцій, зафіксувати в публікаціях. У невеликій розвідці про цю експедицію Б. Крижанівський з-поміж різних видів мистецтва Поділля охарактеризував і настінне малювання, його технологічні особливості, мотиви<sup>74</sup>. Через кілька років А. Зарембський у книзі «Народное искусство подольских украинцев» присвятив настінному розпису окремих розділ, значно розширив фактичні дані про художні особливості цього виду народної творчості<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> Жданович О. Селянки-художниці в селах Одеси. *Шквал*. 1929. № 30. С. 10; Жданович О. Настінний розпис приміських сіл Одеси. (Етнографічні матеріали до вивчення розписів Степової України). *Металеві дні*. 1931. № 7 (13). С. 63–70.

<sup>73</sup> Студенець Н. В. Традиционная настенная роспись Подолии в коллекциях Российского этнографического музея. С. 168–173; Студенець Н. Традиційний стінопис Поділля кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. С. 28–30; Украинцы: каталог-указатель этнографических коллекций ХІХ–ХХ вв. С. 33; РЕМ. Кол. 4279, 4295, 4322.

<sup>74</sup> Крыжановский Б. Подольская экспедиция. *Этнографические экспедиции 1924 и 1925 годов*. С. 29–30.

<sup>75</sup> Зарембский А. Народное искусство подольских украинцев. Ленинград : Государственный русский музей, 1928. 48 с. : илл.

Вивчення розписів у 1920-х роках здійснювали й подвижники-аматори, серед яких інженер шляхів сполучення Микола Топорков. З 1919 року впродовж десяти років він замальовував зразки народного будівництва та його оздоблення в різних місцевостях України. Зокрема, замальовки та розвідка М. Топоркова – важливе джерело вивчення стінописів в осередках Кам'яниччини (сс. Мукша, Пухляки, Завалля) <sup>76</sup>.

### 1930–1940-і роки

Незважаючи на ідеологічний підтекст, певну тенденційність та упередженість у висвітленні явищ народної культури, науково вартісні публікації з настінного розпису 1930-х років основані на матеріалах регіональних польових досліджень.

У статті «Форма, колір та живописна декорація» Микола Холостенко виділив основні регіони побутування стінописів, проаналізував особливості зв'язку форми та кольору, доцільність та зв'язок поліхромії з практичними потребами в народному житловому будівництві. Дослідник виокремив основні місця розташування поліхромного декору, види за композиціями, а також розглянув поширені кольорові сполучення в хатньому малюванні <sup>77</sup>. Статтю суттєво доповнили фото, а також замальовки польових досліджень Петра Юрченка та Івана Безпалька.

В. Федоренко-Коляда на основі польових досліджень описав композиції, мотиви, техніки малювання південних районів України – Миколаївського та Херсонського <sup>78</sup>. Зокрема,

<sup>76</sup> Матеріали щодо праці М. П. Топоркова «Архітектура українського містечка і села» / рецензія, відгуки, альбом таблиць, текст 1929–1931 років. Машинопис, рукопис // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 9. Спр. 440. Арк. 1–235.

<sup>77</sup> Холостенко М. В. Форма, колір та живописна декорація. *Архітектура Радянської України*. 1938. № 6. С. 22–28.

<sup>78</sup> Федоренко-Коляда В. Ю. Стінні розписи в Миколаївському та Херсонському районах. *Архітектура Радянської України*. 1938. № 4–5. С. 52–56.

він виокремив зразки «під килим», характерні для місцевих розписів, а також охарактеризував шість типових прийомів нанесення зображення на поверхню хатньої стіни.

Упродовж 1931–1937 років традиційне народне будівництво вивчав П. Юрченко: фіксував твори майстрів, збирав фактичні відомості про них у Київській, Житомирській, Вінницькій, Дніпропетровській областях. Дослідник вперше узагальнив відомості про стінописи різних регіонів у розділі авторської монографії «Народное жилище Украины»<sup>79</sup>. П. Юрченко розглянув поліхромію у взаємозв'язку з конструктивними особливостями будівель, зауважив відмінності малювання на дерев'яних (митих) та глиняних поверхнях стін, виокремив та описав типові мотиви орнаменту. Наукову цінність становлять і публікації П. Юрченка, які висвітлюють своєрідність хатнього, зокрема поліхромного, оздоблення народного будівництва<sup>80</sup>.

Серед польових досліджень традиційно-побутової культури, що здійснювалися в кінці 1930-х років, вагоме значення мала експедиція на Полтавщину, організована у складі В. Кричевського, П. Костирка та Г. Лебедева. Світлини й замальовки, а також креслення, зроблені учасниками цієї подорожі, відобразили особливості конструкції, поліхромного декорування житлових і господарчих споруд сіл Гадяцького, Диканського, Миргородського, Решетилівського районів Полтавської області. Г. Лебедев узагальнив матеріали експедиції, здійснив опис традиційного хатнього оздоблення регіону<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> Юрченко П. Г. Народное жилище Украины. Москва : Изд-во Академии архитектуры СССР, 1941. С. 75–84.

<sup>80</sup> Юрченко П. Г. Народная архитектура Украины. *Архитектура СССР*. 1937. № 1. С. 27–31; Юрченко П. Г. Архітектурні деталі будівель на Правобережжі. *Архітектура Радянської України*. 1938. № 8. С. 18–24; Юрченко П. Г. Основні риси української народної архітектури. *Архітектура Радянської України*. 1940. № 8. С. 33–41.

<sup>81</sup> Лебедев Г. О. Художнє оздоблення хат Полтавщини. *Народна творчість та етнографія*. 1978. № 4. С. 58–61.

Наукове значення для вивчення настінного розпису мають ілюстративні матеріали з різних місцевостей України художника-етнографа Юрія Павловича, який працював у 1929–1934 роках науковим співробітником Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка при ВУАН. Цінною є його праця разом з В. Мамоновим над схематичною картою «Україна у типах селянських хат кінця XIX та початку XX ст.», підґрунтям якої стали фотозбірки та акварельні етюди, замальовки сільських житлових споруд багатьох регіонів України: здебільшого матеріали з Харківщини, Полтавщини, частково Дніпропетровщини, Поділля, Західної України<sup>82</sup>. 110 акварельних етюдів репрезентували типове житло різних регіонів України в його конструктивних та декоративних особливостях.

На початку 1940-х років Вадим Щербаківський підготував до друку працю «Орнаментация української хати»<sup>83</sup> (опубліковану значно пізніше за межами України), заплановану як третій том серії «Українське народне мистецтво». Автор розглянув оздоблення інтер'єру та екстер'єру традиційного житла, зокрема розписи як частину селянської духовної і матеріальної культури, залучив польові матеріали з Київщини, Полтавщини та ін. (зі збірок Д. Щербаківського, К. Мощенка, В. Кричевського, як зазначено в передмові).

Настінні розписи вивчав Іван Безпалько. Він підготував до друку альбом замальовок «Мотиви орнаменту на Київщині та Полтавщині», у якому об'єднав мотиви українсько-

<sup>82</sup> Схематична карта «Україна в типах селянських українських хат кінця XIX та початку XX ст.» / склали В. Мамонов, Ю. Павлович. 1945 // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14–9. Од. зб. 110; Коротка пояснювальна записка до схематичної карти «Україна в типах селянських українських хат кінця XIX та початку XX ст.» / склали В. Мамонов, Ю. Павлович. Рукопис-автограф В. Мамонова // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14–9. Од. зб. 112. Арк. 1–3.

<sup>83</sup> Щербаківський В. Орнаментация української хати. Рим : Богословія, 1980. 47 с. : іл.

го орнаменту різних видів народної творчості: вишивки, різьблення, килимарства, кераміки тощо. Найбільшу увагу він приділив зразкам хатнього малювання, зафіксованим ним упродовж 1921–1928 років<sup>84</sup>. Спроби видати матеріали І. Безпалька у подальшому (вже по його смерті, у 1960–1970-х роках) були з різних причин безуспішними<sup>85</sup>.

Цінні відомості про розписи Уманщини містять публікації І. Безпалька, хоча й позначені тенденційними твердженнями про розквіт та новий зміст народної творчості в радянські часи<sup>86</sup>.

Певні узагальнення містить нарис Михайла Бабенчикова, у якому названі основні орнаментальні мотиви, композиції, техніки та матеріали, що застосовувались у стінописах<sup>87</sup>.

### Друга половина ХХ століття

Чимало експедицій з метою вивчення українського традиційного будівництва та його оздоблення відбулось у кінці 1940-х – упродовж 1950-х років. Їх здійснювали співробітники Академії архітектури УРСР, зокрема одного з її підроз-

---

<sup>84</sup> Альбом не було опубліковано й донині його розшукати не вдалося. Див.: Таранушенко С. А. [Рецензія на альбом І. Безпалька «Мотиви орнаменту на Київщині та Полтавщині»]. 20 жовтня 1929 р. – 16 березня 1931 р. Машинопис // ІР НБУВ. Ф. 278. Спр. 857. Арк. 1–3]. Див.: Студенець Н. Матеріали з історії хатнього настінного розпису в архіві Стефана Таранушенка. С. 109–119.

<sup>85</sup> Найден О., Ходак І. Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини ХХ ст. Історія, семантика, образи. Київ : Стилос, 2013. С. 142–143.

<sup>86</sup> Безпалько І. Зразки настінного розпису хат Дніпропетровщини та Київщини. *Український фольклор*. 1938. № 2. С. 135–148; Безпалько І. Хата як віночок. *Україна*. 1944. № 5–6. С. 24–26. Нині твори цих майстринь зберігаються у фондах НМУНДМ.

<sup>87</sup> Бабенчиков М. В. Народное декоративное искусство Украины и его мастера. Москва : Государственное архитектурное издательство, 1945. С. 11–22.

ділів – Інституту художньої промисловості; науковці Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (нині – ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України); співробітники РЕМ. Для цих досліджень характерно зацікавлення розписом суто як мистецьким явищем, з перспективою подальшого застосування в міському середовищі, промисловій сфері.

В Інституті художньої промисловості Академії архітектури УРСР першочергове значення надавалось вивченню історії та теорії декоративно-вжиткового мистецтва, чим займалися співробітники окремого сектору. Діяльність Інституту була пов'язана з проблемами будівництва, спрямовувалась на застосування надбань українського мистецтва в сучасній архітектурі та промисловості. З-посеред різних видів народної творчості вивчали хатній розпис, узагальнюючи набутки дослідників першої половини ХХ ст. та доповнюючи їх новими експедиційними матеріалами.

У сфері дослідження настінного малювання чимало зробив художник Всеволод Бушен, який працював в установі з часу її створення до 1954 року. У 1946 році В. Бушен<sup>88</sup> здійснив експедицію на Уманщину, де вивчав розписи сс. Війтівка, Дмитрушки, Берестовець, Кочубеївка. У звіті про експедицію він охарактеризував хатні стінописи в цих осередках, виділив типові композиційні структури та орнаментальні мотиви<sup>89</sup>. Було зібрано чимало фото й замальовок розписів с. Війтівка (майстрів Харитини Когут, Марії Хрипун, Гордія Савченка,

<sup>88</sup> Студенець Н. Хатній (настінний) розпис Поділля : дис. канд. мистецтвознавства. Львів, 1997. С. 28–29; Ходак І. Всеволод Бушен – забутий дослідник хатніх стінописів Уманщини. *Наукові записки Міжнародної асоціації українців*. 2013. Вип. 3. С. 111–124; Найден О., Ходак І. Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини ХХ ст. Історія, семантика, образи. С. 153–157.

<sup>89</sup> Отчет об экспедиции, проведенной в Уманском районе Киевской области, в августе и сентябре месяцах 1946 годов [с целью изучения настенной народной росписи]. [Текст]. 1946 // ДНАББ.

Марії Тупчій) та с. Дмитрушки (майстринь Гафії Власенко, Марії Діденко, Мотрі Савченко, Секлети Кравченко, Ярини Ізовит, Юлії Шевченко). За результатами цієї експедиції В. Бушен підготував «Альбом матеріалів настінного розпису на Уманщині та Кам'янець-Подільщині», у якому вміщено акварельні етюди, зображення в техніці багат шарового живопису (лесировок)<sup>90</sup> екстер'єрів, інтер'єрів хат, господарчих будівель, а також графічні плани споруд<sup>91</sup>. На 95 таблицях художник зафіксував як загальні композиції, так і окремі мотиви хатніх розписів сс. Війтівка, Дмитрушки, Берестовець, Кочубеївка Уманського району, двох сіл Кам'янець-Подільського району – Рихта і Рихтецька-Слобідка.

На карті 1947 року співробітники Інституту художньої промисловості Академії архітектури УРСР виділили регіони розповсюдження хатнього настінного розпису – Кам'янець-Подільський район, Уманський район, Дніпропетровщина, Одещина<sup>92</sup>.

У 1948–1950 роках планова тема сектору – «Прикладне та декоративне мистецтво в архітектурі України». Основна мета – аналіз характерних для різних епох прийомів художнього оздоблення архітектури. У 1949 році В. Бушен здійснив експедицію в Петриківський район Дніпропетровської області, у 1950 році – до Могилів-Подільського району Вінницької області, у 1950–1951 роках дослідив розписи у Високопольському (сс. Нова Петрівка, Ново-Миколаївка) і Херсонському районах (с. Тячиха) Херсонської області Акварельні етюди та

<sup>90</sup> Мистецтвознавець І. Ходак помилково визначає їх як «замальовки» та «акварельні малюнки». Див.: Ходак І. Всеволод Бушен – забутий дослідник хатніх стінописів Уманщини. С. 120.

<sup>91</sup> Бушен В. Альбом матеріалів настінного розпису на Уманщині та Кам'янець-Подільщині : малюнки / В. Д. Бушен, 1946. 95 табл. ДНАББ.

<sup>92</sup> Карта розповсюдження народного настінного розпису на Україні: карта, пояснюв. записка / Акад. архіт. УРСР, Ін-т худож. промисловості, 1947. 1 арк. // ДНАББ.

підготовчі малюнки В. Бушена – орнаментатії груб, стін навколо вікон та дверей – вирізняються особливою скрупульозністю, прагненням до точного відтворення натури.

На початку 1950-х років художник працював над альбомом зразків настінного розпису різних регіонів України<sup>93</sup>. На 26 таблицях – підготовчі контурні малюнки на кальці та папері (без кольору) зразків настінного орнаменту з Київської, Ворошиловградської (нині – Луганської), Кам'янець-Подільської (нині – р-н Хмельницької обл.), Дніпропетровської, Одеської та Херсонської областей. Відтворено фрагменти стрічкових композицій, окремих мотивів за матеріалами власних експедицій, фондів РЕМ, альбомів КПХППШ та Одеського політехнікуму мистецтв.

В. Бушен підготував розвідку «Настенная роспись в народной архитектуре Украины»<sup>94</sup> (1952), основу на матеріалах експедицій у Київську, Дніпропетровську, Вінницьку та Херсонську області. Він обґрунтував особливості територіального поширення стінописів, проаналізував своєрідність поліхромного декорування житла, докладно розглянув прийоми розпису стін, печі, сволака, дверних та віконних отворів. Суттєвого значення дослідник надав класифікації орнаменту, техніці настінного розпису, а також особливостям самого творчого процесу. В. Бушен намагався показати перспективи розвитку традиційного стінопису в сучасних йому реаліях, зокрема можливості використання його мотивів у художній промисловості.

На основі цієї розвідки митець підготував розлогу вступну статтю про настінний розпис, що містить аналіз зовнішньої та внутрішньої орнаментатії хати, систематиза-

---

<sup>93</sup> Альбом настенной росписи в народной архитектуре Украины [Изоматериал]. 26 л. ДНАББ.

<sup>94</sup> Бушен В. Настенная роспись в народной архитектуре Украины [Текст]; зарисовки по настенной росписи / В. Д. Бушен, 1952. 39 л: 44 л. ДНАББ. Розвідку не було опубліковано.

цію орнаментальних композицій, огляд технології тощо <sup>95</sup>. Стаття мала відкривати альбом таблиць, до якого ввійшли зразки розписів, зібрані художником під час експедицій в села Уманського району, на Херсонщину, Дніпропетровщину. Детальні 74 анотації до кожної ілюстрації цього альбому містять вказівку на місце розташування оздоблення в архітектурному середовищі, техніку, час створення, авторство тощо. У таблицях В. Бушен використав роботи з «Альбому матеріалів настінного розпису на Уманщині та Кам'янець-Подільщині» (1946), утім, спростив їх до лінійного, схематичного трактування. При цьому на аркуші, до прикладу, він розмістив схематичне зображення екстер'єру хати й типові стрічкові композиції.

В єдиній опублікованій статті «Настінне малювання в Українській РСР» В. Бушен подав відомості з історії цього виду народного мистецтва в Україні, загальну характеристику розписів, виокремив особливості технологічних прийомів, ustaleni місця його розташування в селянському житлі <sup>96</sup>. Стаття ґрунтується здебільшого на матеріалах Уманщини, доповнена контурними зображеннями, виконаними за матеріалами експедиції 1945 року. Художник розглянув настінний розпис як мистецтво, підкреслюючи, що його поширення зумовлене естетичними потребами і принципи традиційного хатнього оздоблення варто запроваджувати в сучасну будівельну практику.

Співробітниками Науково-дослідного інституту художньої промисловості УРСР у червні-липні 1956 року було здійснено експедицію в сс. Перельоти, Мирони Балтського району та Гандрабури Онаніївського району Одеської області з метою

---

<sup>95</sup> Вступительная статья «Настенная роспись в народной архитектуре Украины». Киев, 1952 // ДНАББ.

<sup>96</sup> Бушен В. Д. Настінне малювання в Українській РСР. *Народна творчість та етнографія*. 1960. № 4. С. 73–79.

фіксації настінного розпису<sup>97</sup>. В акварельних етюдах відтворено мальовані печі знаних у цих селах майстринь Є. Білецької, М. Грабован, А. Асауляк, А. Кичкарьової.

У контексті побутової культури та житлового будівництва Полісся, Поділля, Північної Буковини хатній розпис фіксували експедиції етнологів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (нині – ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України) у кінці 1940 – упродовж 1950-х років<sup>98</sup>.

Відрядження до різних областей України здійснювали співробітники РЕМ. Зокрема, у 1953 році відбулася експедиція до західного регіону України з метою збору колекцій для музею та фіксації побуту гуцулів, лемків і бойків. У 1955 та 1957 роках музей організував експедиції в музеї Києва та Умані, а також у райони Київської, Кіровоградської та Одеської областей<sup>99</sup>. Наслідком цих експедицій стали замальовки хат, мотивів настінного розпису, альбом оригінальних зразків малювання та низка фото<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> Альбом зарисовок настенных росписей в домах колхозников Одесской области и отчет о командировке в Одесскую область. 1956. 5 л., 30 таблиц // ДНАББ.

<sup>98</sup> Зарисовки одягу, будівель, вишивок і ін., зроблені Олійником О. П. в Хмельницькій, Київській та Житомирській областях. 24 арк. 1957 // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14–9. Од. зб. 418. Арк. 7, 8, 12; Фотоматеріали по виробничому, громадському та домашньому побуту колгоспу ім. Хрущова с. Витілівка Чернівецької області та колгоспу «Скра» с. Шубранці Чернівецької області. 20 арк. // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14–9. Од. зб. 11.

<sup>99</sup> Карпова О. В. Украинские коллекции в собрании Российского этнографического музея. *Украинистика в России: история, состояние, тенденции развития* : материалы Международной научно-практической конференции. Киев ; Москва ; Уфа : Изд. Уфимского филиала МГГУ им. М. А. Шолохова, 2010. С. 89.

<sup>100</sup> Бежкович О. Збирацька робота Державного музею етнографії народів СРСР на Україні за 40 років. *Народна творчість та етнографія*. 1958. Кн. 3. С. 154.

У 1953–1957 роках Опанас Бежкович, завідувач відділу України та Білорусії Державного музею етнографії народів СРСР (нині – РЕМ), підготував до друку працю «Украинская народная настенная роспись», у якій узагальнив свої багаторічні напрацювання із цієї теми<sup>101</sup>. У розділах праці проаналізовано історіографію досліджень стінописів, охарактеризовано конструктивні та декоративні особливості житлового будівництва різних регіонів України, залучено відомості з історії розписів, розглянуто його види та орнамент. У праці вчений доходить висновку, що стінописи були скрізь, де існували хати-мазанки, особливо на Поділлі, Уманщині, Херсонщині, Київщині, півдні Харківщини. Автор описав окремі зразки розписів Подільської та Катеринославської губерній з колекцій РЕМ, сформованих у 1924–1925 роках, залучив експедиційні матеріали досліджень побуту українців-переселенців Кубані та Казахстану.

Праця, написана в радянські часи, не позбавлена певного ідеологічного спрямування. Так, характеризуючи в окремих розділах сучасні стінописи та накреслюючи перспективи їх розвитку, автор акцентував на тому, що цей вид мистецтва став виразнішим саме за радянського часу<sup>102</sup>. На сторінках своєї праці О. Бежкович чимало уваги приділив українській

---

<sup>101</sup> Збереглося два її варіанти – машинописиз рукописними правками. Російською мовою. Перший варіант: «Украинская настенная роспись – народное искусство». 1953. Машинопис. Російською мовою // Архів НДІТІАМ. Методфонд № 296. Арк. 1–87; другий, суттєво розширений і доопрацьований: «Украинская народная настенная роспись». 1955. Машинопис. Російською мовою // НАФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 51–3. Од. зб. 26. Арк. 1–203. Працю не було опубліковано. Див.: Студенець Н. Традиційний стінопис Поділля кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. С. 34; Найден О., Ходак І. Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини ХХ ст. Історія, семантика, образи. С. 167–168.

<sup>102</sup> Бежкович А. Украинская народная настенная роспись. С. 123.

орнаментиці, неодноразово обстоюючи думку про її самотність, а також заперечуючи будь-які зовнішні впливи, зокрема східні та європейські<sup>103</sup>. За матеріалами окремих розділів монографії О. Бежкович опублікував дві розвідки<sup>104</sup>, у яких подав огляд досліджень хатнього малювання, охарактеризував окремі музейні збірки, а також класифікував зразки розпису за композиційними ознаками, визначив основні технологічні прийоми його створення.

Два розділи монографії (п'ятий і шостий) стали основою статті «Виды и орнаменты настенной росписи украинской хаты (XIX – первая половина XX вв.)»<sup>105</sup>, підготовленої до публікації в 1962 році. Учений виділив види стінописів відповідно до конструктивних особливостей житлових і господарських будівель, виокремив та проаналізував типові рослинні, геометричні, орніто- та зооморфні мотиви розпису. Показово, що відповідно до тогочасних реалій О. Бежкович виділив стінописи у вигляді плакатів з певним ідеологічним змістом<sup>106</sup>.

Для досліджень 1950–1960-х років характерне прагнення розвивати цей вид народного мистецтва, залучаючи місцеві традиції для творення нової, соціалістичної за змістом і національної за формою культури. Зокрема використовувати мотиви традиційного малювання, здебільшого Катеринославщини, у декоруванні громадських будівель, предметів міського побуту, а також цілеспрямовано впроваджувати в

<sup>103</sup> Там само. С. 154, 180, 186.

<sup>104</sup> Бежкович А. Настенная роспись украинской хаты. *Советская этнография*. 1954. № 2. С. 121–128; Бежкович А. Український настінний розпис. *Народна творчість та етнографія*. 1957. № 4. С. 121–128.

<sup>105</sup> Бежкович А. Виды и орнаменты настенной росписи украинской хаты (XIX – первая половина XX вв.) // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 51–3. Од. зб. 27. Арк. 25–46. (Розвідку не було опубліковано).

<sup>106</sup> Бежкович А. Виды и орнаменты настенной росписи украинской хаты (XIX – первая половина XX вв.) // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 51. Од. зб. 27. Арк. 33.

інші сфери художньої діяльності – книжкову графіку, фарфорове, скляне, меблеве й текстильне виробництво тощо.

Питанням упровадження петриківського орнаменту в різні сфери художньої промисловості присвячено дисертацію Наталі Глухенької<sup>107</sup>, у якій розглянуто місцеві народні традиції в історичному аспекті, виявлено особливості творчої манери Тетяни Пати, Фекли Кучеренко, Віри та Галини Павленко, Марфи Тимченко та інших майстрів Петриківки. Дослідниця підготувала чимало статей, оглядів виставок, біографічних нарисів про майстрів цього відомого осередку та їхню діяльність у фарфоровій, склоробній, текстильній промисловості<sup>108</sup>.

Огляд генези хатнього малювання, особливостей поширення цієї художньої практики в різних регіонах України, характеристику найвиразніших композицій і мотивів подала у своїй розвідці Євгенія Бломквіст<sup>109</sup>. Авторка узагальнила напрацювання із цієї теми, здійснені на той час, залучивши літературні джерела, експедиційні матеріали та зразки розписів

---

<sup>107</sup> Глухенькая Н. Применение украинского орнамента с. Петриковки в художественной промышленности : дис. ... канд. искусствед. Днепропетровск, 1962.

<sup>108</sup> Глухенька Н. О. Народна художниця Тетяна Пата. *Народна творчість та етнографія*. 1959. № 2. С. 106–108; Глухенька Н. Петриківські майстри декоративного розпису. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. 1959; Глухенька Н. Петриківські декоративні розписи. Київ : Мистецтво, 1965; Глухенька Н. Петриківський розпис по дереву. *Народна творчість та етнографія*. 1962. № 1. С. 103–107; Глухенькая Н. А. Петриковская роспись по фарфору и стеклу. Днепропетровск, 1958; Глухенькая Н. Петриковский орнамент в тканях. *Декоративное искусство СССР*. 1959. № 8. С. 47.

<sup>109</sup> Бломквист Е. Э. Крестьянские постройки русских украинцев и белорусов (поселения, жилища и хозяйственные постройки). *Восточно-славянский этнографический сборник. Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX вв.* Москва : Издательство Академии наук СССР, 1956. С. 3–458.

із музейних збірок. Утім, безпідставними видаються окремі твердження Є. Бломквіст, що стосуються безпосереднього взаємозв'язку малювання Петриківки з традиціями Хохломи й Палеха <sup>110</sup>.

Зацікавлення настінним розписом виявляв російський мистецтвознавець Віктор Василенко, пов'язаний своїм родоводом з Україною. Учений часто бував на Поділлі, чимало публікацій присвятив народному мистецтву краю, зокрема настінному малюванню <sup>111</sup>. В. Василенко називав подільські розписи «кольоровою графікою», підкреслював, що для них характерний принцип незмішування фарб. Учений уважав цю практику складним художнім явищем, в основі якого різноманітні джерела. Приміром, в орнаментиці настінного малювання виокремлюються природні мотиви та образи, запозичені з тканин і килимів.

Серед розвідок хатнього настінного розпису 1960-х років найбільш вагомими є дослідження Бориса Бутника-Сіверського. У книзі «Українське радянське народне мистецтво» (1966) він розглянув розвиток настінного розпису разом з іншими видами мистецтва впродовж ХХ ст. <sup>112</sup> Текст доповнили чорно-білі репродукції зразків стінопису переважно з колекцій РЕМ. У передмові до альбому «Українське народне мистецтво. Живопис» (1967), присвяченому різним видам декоративного розпису, автор подав нарис з короткою характеристикою настінного малювання в окремих регіонах

<sup>110</sup> Бломквіст Е. Э. Крестьянские постройки русских украинцев и белорусов (поселения, жилища и хозяйственные постройки). С. 399.

<sup>111</sup> Василенко В. М. Украинская народная роспись. *Архитектурная газета*. 1938. № 46. С. 4; Василенко В. М. Украинская народная роспись. *Декоративное искусство СССР*. 1958. № 6. С. 11–12; Василенко В. М. Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X–XX вв. Москва : Советский художник, 1974. 294 с.; 64 л. илл.

<sup>112</sup> Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. Київ : Наукова думка, 1966. 223 с. : іл.

України (Уманщина, Поділля, Прикарпаття) та локальних осередках<sup>113</sup>. Уперше в такому обсязі в альбомі було репродуковано в кольорі зразки розпису за малюнками Г. Вербицького з фондів нинішніх НМУНДМ, РЕМ, ДНІМ тощо.

У розвідках низки видань («Нариси з історії українського мистецтва», «Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва», «Історія українського мистецтва») виокремлено типові риси та найбільш поширені мотиви стінописів, вибірково висвітлено його регіонально-локальні особливості. У невеликій статті «Декоративний розпис»<sup>114</sup> Ніни Манучарової містяться загальні відомості про цю художню практику: технологічні та декоративні характеристики, види композицій. Ростислав Герасимчук у нарисі «Народне малювання»<sup>115</sup> висвітлив своєрідність хатнього декорування в осередках Поділля (переважно Кам'яниччини), а також Лемківщини. Федір Уманцев у розділі «Народні розписи»<sup>116</sup> подав панорамний огляд історичного розвитку цієї своєрідної традиції від найдавніших часів до ХХ ст.

Тривалий час народну архітектуру та її оздоблення досліджував Віктор Самойлович. Вагоме значення в дослідженні цієї теми становлять матеріали його польових експедицій 1944–1965 років (фото, замальовки, креслення), а також складені ним карти поширення хатнього розпису на території України. Зокрема, у 1946 році відбулись експедиції до сс. Кадіївці, Цибулівка, Жванець, Лисківці Кам'янець-Подільського району, Шатава Дунаєвецького району, Фридрівці Оринин-

<sup>113</sup> Українське народне мистецтво. Живопис. Альбом. Київ : Мистецтво, 1967. 60 с. : іл.

<sup>114</sup> Манучарова Н. Д. Декоративний розпис. *Нариси з історії українського мистецтва*. Київ : Мистецтво, 1966. С. 159–160.

<sup>115</sup> Герасимчук Р. П. Народне малювання. *Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва*. Львів : Вид. Львівського університету, 1969. С. 95–99.

<sup>116</sup> Уманцев Ф. С. Народний розпис. *Історія українського мистецтва* : в 6 т. Київ, 1970. Т. 4. Кн. 2. С. 297–310.

ського району Хмельницької області; у 1947 році – до сс. Чапаївка, Суботів Черкаської області, Решетилівка, Сорочинці, Мгар Полтавської області.

У докторській дисертації <sup>117</sup>, низці ґрунтовних книг <sup>118</sup> і статей <sup>119</sup> В. Самойлович на основі власних польових матеріалів розглянув зміни в оздобленні народного житла з 1950-х по 1980-і роки, виявив та проаналізував особливості нових декоративних прийомів, що виникли в будівництві в другій половині ХХ ст.

Житлове будівництво понад двохсот сіл Тернопільської, Хмельницької, Вінницької, Одеської областей дослідила в 1960–1970-х роках Тамара Косміна. У своїй фундаментальній монографії «Сільське житло Поділля. Кінець ХІХ–ХХ ст.» (1980) вчена охарактеризувала подільське настінне малювання, визначила його усталену колористику, проаналізувала символіку окремих мотивів у порівнянні з розписами Росії та Польщі <sup>120</sup>. Дослідниця розглянула хатню поліхромію не лише

---

<sup>117</sup> Самойлович В. П. Народное творчество в архитектуре сельского жилища Украины : дис. ... д-ра искусствоведения. Киев, 1967. Т. 2. 531 ил.

<sup>118</sup> Самойлович В. П. Народна творчість в архітектурі сільського житла. Київ : Державне вид-во літератури з будівництва і архітектури УРСР, 1961. 342 с.; Самойлович В. П. Українське народне житло. Кінець ХІХ–ХХ ст. Київ : Наукова думка, 1972. 24 с., 31 ил.; Самойлович В. П. Народное архитектурное творчество. Киев, 1977. 216 с. : ил.

<sup>119</sup> Самойлович В. П. Поліхромія в архітектурі народного житла. *Народна творчість та етнографія*. № 1957. № 3. С. 112–126; Самойлович В. П. Новые народные приемы декоративного убранства в архитектуре сельского жилища Украинской ССР. *Советская этнография*. 1957. № 3. С. 44–56; Самойлович Ю. В. Кольоровий декор сучасного сільського житла. *Народна творчість та етнографія*. 1984. № 6. С. 55–60.

<sup>120</sup> Косміна Т. В. Сільське житло Поділля. Кінець ХІХ–ХХ ст. Історико-етнографічне дослідження. Київ : Наукова думка, 1980. 191 с. : ил.

в синтезі з будівлями, але й крізь призму фольклорного середовища, навела приклади місцевих назв розпису та пов'язала ці назви з місцевою пісенною творчістю. Теоретичні розвідки доповнив ряд умовних реконструкцій інтер'єрів подільських хат. Конструктивні та декоративні особливості будівництва цього регіону було висвітлено і в подальших розвідках Т. Косміної<sup>121</sup>.

Польові дослідження в різних регіонах України в 1970-х роках здійснювали співробітники Національного музею народної архітектури та побуту України (НМНАПУ).

Зокрема, ними було розпочато цілеспрямоване вивчення розпису «митих» хат, яке здійснюється дотепер<sup>122</sup>. Серед дослідників цього феномену – Сергій Верговський, Петро Вовченко, Олексій Доля, Наталя Зяблюк. Осередок «митих» мальованих хат у м. Лебедині (нині – Сумської обл.), на території колишнього містечка і слободи (тепер – с. Межиріч) вивчав та описував історик, краєзнавець Борис Ткаченко<sup>123</sup>. Мальовані «миті» хати Полтавщини-Слобожанщини як самобутнє архітектурно-художнє явище детально охарактеризувала у своїй розвідці Зоя Гудченко<sup>124</sup>.

---

<sup>121</sup> Косміна Т. В. Локальні особливості народного житла південних районів Поділля. *Народна творчість та етнографія*. 1973. № 4. С. 24–31; Косміна Т. Еволюція розписів житла українців: від ідеограм до графемної орнаменталії. *Символ, миф, обряд: традиції и современность*. Матеріали міжнародної наукової конференції 30 листопада і 2 грудня. Київ, 2000. Ч. 2. С. 28–29; Косміна Т. Мальовані та ткані килими України (імітаційність та своєрідність). *Український килим: генеза, іконографія, стилістика* : Міжнародна науково-практична конференція. Тези і резюме доповідей. Київ : [б. в.], 1998. С. 37.

<sup>122</sup> Смолій Ю. Хатнє малювання. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. / [голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Каравасильєва]. Київ, 2009. Т. 3. С. 187.

<sup>123</sup> Ткаченко Б. І. Лебедія. Історичні нариси в двох книгах. Суми : Слобожанщина, 2000. Кн. 1. 428 с.

<sup>124</sup> Гудченко З. С. Рисуваните къщи от Полтавско-Слобожанския край. *Български фольклор*. 2011. Кн. 3–4. С. 161–171.

Низку експедицій на Поділля в 1978–1979 роках з метою вивчення генези традиційного розпису здійснив Л. О. Лисенко. Наслідком цих експедицій став аналіз еволюції композиційних та технологічних прийомів малювання другої половини ХХ ст.<sup>125</sup>

Певну увагу хатньому розпису Північної Буковини приділив у своїх народознавчих працях етнолог Григорій Кожолянюк<sup>126</sup>.

Хатнє малювання Карпатського регіону як своєрідне явище духовної та матеріальної культури висвітлено у працях українських, польських, словацьких учених<sup>127</sup>. Зацікавлення цією художньою практикою в науковій літературі простежується від 1930-х років. У розвідках Яна Фальковського, присвячених матеріальній культурі Гуцульщини, зокрема житловому будівництву, репродуковано світлини споруд Старих Кутів, Верхнього Березова, Пістині, Яблуньки, Гути із частково біленими глиною стінами, обведеними вікнами<sup>128</sup>.

У науковому доробку публіциста, письменника, громадського діяча Юліана Тарновича (Бескида), опублікованому в Україні та за кордоном, розглядаються особливості етнокультури Лемківщини, зокрема хатнього стінопису. У праці «Ллюстро-

---

<sup>125</sup> Лисенко Л. Особливості розвитку подільського стінопису. *Народна творчість та етнографія*. 1979. № 5. С. 67–71.

<sup>126</sup> Кожолянюк Г. К. Народознавство Буковини. Народна архітектура: навчальний посібник. Чернівці: Рута, 2000. 96 с.; Кожолянюк Г. К. Етнографія Буковини; ЧНУ ім. Ю. Федьковича, Буковинське етнографічне т-во. Чернівці: Золоті литаври, 2004. 392 с.: іл.

<sup>127</sup> Студенець Н. Хатній стінопис Лемківщини у вітчизняних та зарубіжних джерелах ХХ – початку ХХІ ст. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2014. Вип. 14. С. 79–86.

<sup>128</sup> Falkowski J. Zachodnie pogranicze Huculsczyzny: Dolinami Prutu, Bystrycy Nadwórniańskiej, Bystrycy Sołotwińskiej i Łomnicy. Lwow, 1937; Falkowski J., Paszycki B. Na pograniczu Łemkowsko-Bojkowskiem. Lwow: Towarzystwo Ludoznawcze, 1935. 128 s.

вана історія Лемківщини» (1936), перевиданій у Нью-Йорку<sup>129</sup> та Львові<sup>130</sup>, уміщено кілька фото лемківських хат, «мальованих на чорно (нафтовою ропою) з білими пасмами»<sup>131</sup>. Оздоблення хат розглядається у книзі «Лемківщина. Матеріальна культура» (1941), присвяченій особливостям господарства, будівництва, одягу, традиційних занять лемків та виданій невеликим накладом Українським товариством у Кракові<sup>132</sup>. У другому (доповненому) виданні цієї праці окремий підрозділ «Білення та прикрашування хати» містить докладну характеристику орнаментативних вікон, дверей, кутів-вуглин лемківських житлових споруд<sup>133</sup>. Монографія проілюстрована значною кількістю виразних світлин та графічних замальовок із зображеннями стінопису споруд із різних осередків лемківського краю, зокрема сіл Посяння – Мигова Воля, Радошиці, Злозецьке<sup>134</sup>. Так, одна з багатьох світлин виразно ілюструє впливи словацької традиції в хатніх розписах с. Дубне біля Мушина<sup>135</sup>.

Упродовж 1930–1990-х років традиційну народну культуру Лемківщини досліджував один із провідних польських карпатознавців Роман Райнфус. У низці розвідок, присвячених народному житловому будівництву та мистецтву, вчений розглянув особливості пофарбування дерев'яних поверхонь хат

---

<sup>129</sup> Тарнович Ю. Ілюстрована історія Лемківщини. Нью-Йорк : Культура, 1964. 285 с.

<sup>130</sup> Тарнович Ю. Ілюстрована історія Лемківщини. Львів : Інститут народознавства НАН України, 1998. Ч. 1. 287 с. (Репр. вид. 1936). (Бібліотека Лемківщини).

<sup>131</sup> Тарнович Ю. Ілюстрована історія Лемківщини. Львів : На Сторожі, 1936. 287 с.: карти, іл. (Бібліотека Лемківщини). С. 26, 40, 44.

<sup>132</sup> Тарнович Ю. Лемківщина. Матеріальна культура. Краків : Українське видавництво, 1941. 158 с. (Минуле й сучасне).

<sup>133</sup> Бескид Ю. Матеріальна культура Лемківщини. Торонто : Організація оборони Лемківщини, 1972. 166 с.: іл.

<sup>134</sup> Бескид Ю. Матеріальна культура Лемківщини. С. 10, 25, 52.

<sup>135</sup> Там само. С. 160.

у південних, західних та східних повітах Лемківщини<sup>136</sup>, наголосивши, що народна культура лемків на території Польщі та Словаччини має відмінності. Так, найвиразнішим Р. Райнфусс уважав хатнє малювання польської території Лемківщини з його виразною орнаментикою (осередки – Смільник, Команча, Зубраче)<sup>137</sup>.

На особливу увагу заслуговує ґрунтовна розвідка вченого, присвячена малюванню селянських хат Південної та Середньої Польщі. У контексті цієї території розглянуто стінописи лемків з повітів Ліско, Опосло, Ослава, Сянок, Солинка<sup>138</sup>. Учений описав технологію малювання, виділив особливості орнаментативності житлових і господарчих споруд різних осередків. Багата на цінні польові матеріали розвідка містить чимало світлин і графічних таблиць із зафіксованими на них розписами Західної та Східної Лемківщини першої половини ХХ ст.

Про мальовані зруби в долині Ослави й Солинки в 1930-х роках писали Я. Фальковський та Б. Пашицький<sup>139</sup>.

---

<sup>136</sup> Райнфусс Р. Народная архитектура лемков. *Карпатский сборник: Труды международной комиссии по изучению народной культуры Карпат и прилегающих к ним областей*. Москва : Наука, 1972. С. 46–56; Reinfuss R. Budownictwo ludowe na Zachodniej Łemkowszczyźnie. *Lud*. Warszawa, 1935. Т. 33. С. 83–112; Reinfuss R. Łemkowie jako grupa etnograficzna. *Prace i materialy etnograficzne*. Lublin, 1948–1949. Т. 7. С. 77–210; Reinfuss R. Malowane zreby chalup wiejskich. *Polska sztuka ludowa*. Кwartalnik instytutu sztuki polskiej akademii nauk. 1949. № 78. С. 200–219; Reinfuss R. Ze studiow nad kultura ludowa Łemkowszczyzny po obu stronach Karpat. *Polska sztuka ludowa*. Кwartalnik instytutu sztuki polskiej akademii nauk. 1966. № 1. С. 3–22; Reinfuss R. Sztuka ludowa Łemkowszczyzny. *Polska sztuka ludowa*. Кwartalnik instytutu sztuki polskiej akademii nauk. 1962. № 1. С. 9–25.

<sup>137</sup> Reinfuss R. Łemkowie jako grupa etnograficzna. С. 137–138.

<sup>138</sup> Reinfuss R. Malowane zreby chalup wiejskich. *Polska sztuka ludowa*. 1949. № 78. С. 200–219.

<sup>139</sup> Falkowski J., Paszycki B. Na pograniczu Łemkowsko-Bojkowskiem. Lwow : Towarzystwo Ludoznawcze, 1935. С. 60.

У подальшому дослідник польського народного будівництва, архітектор і вчений Ігнацій Тлочек виділив з-поміж інших лемківський тип хати з характерним поліхромним декоруванням зрубів <sup>140</sup>.

Значним внеском у вивчення народної культури лемків стали розвідки вчених Сяноцького музею народного будівництва – «Лемківщина» (нині – Польща). Найвагоміші дослідження хатніх стінописів здійснила співробітниця цього музею Ірина Добрянська. У 1930–1944 роках вона виконала понад 70 замальовок хатнього малювання сіл Ліського повіту, розташованих уздовж річки Ослава.

Хатньому малюванню Лемківщини присвячено дві публікації дослідниці, підготовлені вже у Львові, де вона працювала співробітником Державного музею етнографії та художнього промислу АН УРСР <sup>141</sup>. У цих розвідках І. Добрянська охарактеризувала технологію й техніку створення розписів, особливості їх розміщення, уперше здійснила науковий аналіз типових мотивів орнаменту та подала характеристику малювання багатьох лемківських сіл – Зубраче, Довжиця, Солинка, Смільник, Мигова Воля, Команча, Репедь Туринське, Щавне.

Свої багаторічні напрацювання з теми І. Добрянська узагальнила в унікальному альбомі «Настінний розпис лемківських хат. Матеріали до історії українського народного розпису», який складається з ґрунтовної текстової частини, 73 кольорових таблиць, анотацій до них, карти-схеми поширення тощо <sup>142</sup>.

<sup>140</sup> Tloczek I. *Chalupy polskie*. Warszawa : Arkady, 1958. S. 6, 46.

<sup>141</sup> Добрянська І. О. Хатні розписи українців Західних Карпат. *Матеріали з етнографії та художнього промислу*. Київ : Вид-во АН УРСР, 1954. Вип. 1. С. 46–55; Добрянська І. Настінний розпис Лемківщини. Жовтень. 1968. № 7. С. 97–101.

<sup>142</sup> НМНАПУ (НД-2198). У 1969 році працю було рекомендовано до друку у видавництві «Наукова думка» спочатку вченою радою Львівського музею етнографії та художнього промислу АН УРСР, за декілька місяців – вченою радою Інституту мистецтвознавства,

Серед розвідок 1970-х років Сяноцького музею народного будівництва, який дотепер у Польщі є вагомим осередком досліджень лемківської історії та культури, вирізняється стаття дослідниці Анни Кісілевської, присвячена особливостям хатнього розпису на сході Лемківщини, зокрема його колористиці й технікам виконання <sup>143</sup>.

Для вивчення стінописів лемків важливі напрацювання науковців Музею українсько-руської культури у Свиднику (Словаччина). Типові й відмінні риси будівництва, поліхромного оздоблення хат у взаємозв'язку українських, польських і словацьких традицій розглянув у своїх працях Мирослав Сополига <sup>144</sup>. Автор докладно охарактеризував технологічні особливості розміщення мальованого декору в будівництві Бардієвської та Старолюбовнянської округ <sup>145</sup>. В аспекті зазна-

---

фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Утім, двічі (у 1970 та 1971 роках) працю було вилучено з видавничого процесу з поясненням, що цю тему не варто розглядати окремо, а лише в ширшому контексті розписів усєї України. Спроби відстояти цю працю виявились марними – її не було опубліковано ні в 1972 році, ні в подальшому. Див.: Студенець Н. Хатній стінопис Лемківщини у вітчизняних та зарубіжних джерелах ХХ – початку ХХІ ст. С. 82–83.

<sup>143</sup> Kisilewska A. Przyrządzenie farb i technika malowania zrebów na wschodniej Łemkowszczyźnie. *Materialy Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku*. 1971. № 14. S. 37–42.

<sup>144</sup> Сополига М. Народна архітектура українців Східної Словаччини. Свидник : Музей української культури в Свиднику, 1976. 132 с.; Сополига М. Народне житло українців Східної Словаччини. Братислава : Словацьке педагогічне товариство ; Пряшів : Відділ української літератури, 1983. 387 с.; Сополига М. Українці Словаччини: матеріальні вияви народної культури та мистецтва. Київ : Темпора, 2011. 336 с.; Sopoliga M. Ukrajinci na Slovensku: Etnokultúrne tradície z aspektu osídlenia, ľudovej architektúry a bývania. Komarno : Fórum inštitút – Spoločenskovedný ústav, 2002. 174 s. : il.

<sup>145</sup> Сополига М. Народне житло українців Східної Словаччини. С. 129–137.

ченої тематики вагомою є розвідка вченого з історіографії досліджень традиційної матеріальної культури Північно-Східної Словаччини <sup>146</sup>.

Типові риси хатнього стінопису в різних місцевостях Лемківщини виокремив також етнолог Іван Красовський у працях, присвячених матеріальній культурі лемків, зокрема особливостям житлового будівництва. Дослідник зосередив увагу на питанні взаємовпливів у розписах українсько-польського та українсько-словацького пограниччя <sup>147</sup>, охарактеризував особливості декорування лемківських хат першої половини ХХ ст. в різних осередках, визначив ареали його поширення. За визначенням вченого, малювання зрубів типове для центральної частини Північної Лемківщини, зокрема для Горлицького і Ясельського повітів, і значно поширене в східній частині Північної Лемківщини <sup>148</sup>.

Характеристику настінного малювання лемків у взаємозв'язку з конструктивними особливостями житла містять окремі розвідки Архипа Данилюка <sup>149</sup>. Стінопис бойків і лемків він описав у низці видань, присвячених українському традиційному будівництву <sup>150</sup>.

---

<sup>146</sup> Сополіга М. Історіографія досліджень традиційної матеріальної культури Північно-Східної Словаччини. *Українці-русини: етнолінгвістичні та етнокультурні процеси в історичному розвитку*. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2013. С. 430–453.

<sup>147</sup> Красовський І. Матеріальна культура лемків північних схилів Карпат ХІХ–ХХ ст. *Науковий збірник Музею української культури у Свиднику*. 1988. № 13. С. 336.

<sup>148</sup> Красовський І. Лемківське народне будівництво. *Пам'ятки України*. 1991. № 4. С. 33.

<sup>149</sup> Данилюк А. Різьба і настінне малювання в оздобленні традиційного житла в Українських Карпатах. *Образотворче мистецтво*. 1991. № 5. С. 20–21.

<sup>150</sup> Данилюк А. Г. Українська хата. Київ : Наукова думка, 1991. 112 с.; Данилюк А. Г. Давня архітектура українського села: Етно-

Настінний розпис Лемківщини розглянуто в колективних працях вітчизняних учених. Так, у двотомному виданні «Лемківщина», присвяченому етнокультурі лемків, у розвідці Василя Сивака про народне житлове будівництво виокремлено способи малювання зовнішніх зрубних стін у взаємозв'язку технологічних і художніх особливостей<sup>151</sup>. Узагальнення здійснено на основі досліджень розписів Північної Лемківщини.

### Кінець ХХ – початок ХХІ століття

Тема хатніх настінних розписів і нині залишається в об'єктиві сучасних культурологічних, етнологічних, мистецтвознавчих досліджень.

Принципово новим підходом до вивчення народного розпису вирізняються культурологічні статті та монографія Олександра Найдена, у яких уперше розглядалися категорії традиції, новаторства, колективного та індивідуального в народній творчості, тощо. Учений досліджував процес творення розписів, психологію народної творчості, залучивши переважно матеріали Уманщини<sup>152</sup>. Висновки О. Найдена вагомі в аспекті осмислення трансформації стінописів, адже саме пра-

---

графічний нарис. Київ : Техніка, 2008. 256 с.; іл. (Народні джерела); Данилюк А. Г. Оповіді про експонати Львівського скансену. Львів : Сполом, 2001. 128 с. : іл.; Данилюк А. Народна архітектура Бойківщини. Львів, 2004.

<sup>151</sup> Сивак В. Житло та його внутрішнє планування. Екстер'єр. *Лемківщина. Історико-етнографічне дослідження* : у 2 т. Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. Т. 1. Матеріальна культура. С. 272–274.

<sup>152</sup> Найден О. С. Орнамент українського народного розпису: витоки, традиції, еволюція. Київ : Наукова думка, 1989. 134 с. : іл.; Найден О. С. Настінні розписи Уманщини початку 1920-х років. *Народна творчість та етнологія*. 1983. № 4. С. 50–56; Найден О. С. Художні традиції та індивідуальний фактор у творчості майстрів декоративного розпису. *Народна творчість та етнографія*. 1987. № 1. С. 62–67.

ці вченого з настінного розпису започаткували дослідження етнічної мистецької традиції в Україні <sup>153</sup>.

Підсумком багаторічних напрацювань О. Найдена стала книга «Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини ХХ ст. Історія, семантика, образи» <sup>154</sup> (у співавторстві з Іриною Ходак), у якій проаналізовано розписи селянських хат Уманщини 1900–1950-х років в аспекті обрядової природи, фольклорної образності, символіки та іконографії.

Значну увагу в книзі приділено біографічним нарисам авторства І. Ходак про збирачів, дослідників розписів зі статистичною інформацією про опрацьовані ними матеріали. У науковий обіг уведено чимало нових джерел, книгу доповнюють ілюстрації <sup>155</sup> з різноманітних музейних та архівних фондів, здійснено републікацію розвідок В. Щербаківського, К. Кржемінського, І. Безпалька, В. Бушена, О. Бежковича та О. Найдена.

Окремі архівні відомості про дослідження настінних розписів, матеріали експедиційних розвідок 1920-х років опубліковано в монографіях І. Ходак, присвячених біогра-

---

<sup>153</sup> Найден О. С. Орнамент українського народного розпису: витоки, традиції, еволюція. С. 10.

<sup>154</sup> Найден О., Ходак І. Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини ХХ ст. Історія, семантика, образи / О. Найден, І. Ходак. Київ : Стилос, 2013. 304 с., 80 с. кольор. іл.

<sup>155</sup> На жаль, у висвітлені теми розписів, а саме в атрибуції ілюстративного ряду, І. Ходак не уникла суттєвих помилок. Так, ілюстративна спадщина збирачів уніфікована як «замальовки», що її дуже спрощує і дещо нівелює. Натомість вона дуже різнопланова, розмаїта – це і начерки, і акварельні етюди, і багатосеансний живопис у техніці лесування (матеріали В. Бушена), і літографічні відбитки (матеріали К. Кржемінського та його учнів). Помилково визначати як «замальовки» репродуковані літографії з альбому К. Кржемінського, про що необхідно було зазначити у книзі. Див.: Кржемінський К. Стінні розписи на Уманщині. Мотиви орнаменту. Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, 1927. 17 с., 50 табл.

фіям і науковій діяльності Д. Щербаківського<sup>156</sup> та Н. Коцюбинської<sup>157</sup>.

Нариси про малювання хат і предметів побуту різних регіонів України містить книга-альбом Лідії Орел «Мальоване дерево», проілюстрована виразними світлинами розписів Поділля, Уманщини, Полтавщини з експозиції НМНАПУ<sup>158</sup>.

У сучасній вітчизняній науці особливої актуальності набули локально-територіальні дослідження етнічної культури в усьому різноманітті її проявів. Чимало сучасних праць, розвідок присвячено малюванню окремих регіонів та осередків, зокрема відомого с. Петриківка (нині – Дніпропетровської обл.). Серед них особливо ґрунтовністю вирізняються праці Юлії Смолій<sup>159</sup>. У дисертації та низці публікацій вчена

<sup>156</sup> Ходак І. Людський заробіток. Данило Щербаківський: сільвета українського мистецтвознавця. Харків ; Київ : Видавець Олександр Савчук, 2020. 546 с., 461 іл., 16 с. кольор. іл.

<sup>157</sup> Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук (з історії вітчизняного мистецтвознавства 1920-х – початку 1930-х років). Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України; Харків : Видавець Олександр Савчук, 2017. 448 с., 114 іл.

<sup>158</sup> Орел Л. Мальоване дерево : наївний живопис українського села. Київ : Родовід, 2003. 231 с. : іл.

<sup>159</sup> Смолій Ю. Генезис українських селянських стінописів: Лівобережна Катеринославщина. *IV міжнародний конгрес українців*. Мистецтвознавство. Кн. 2. Одеса, 2001. С. 213–214; Смолій Ю. Петриківське малювання : народна й мистецтвознавча термінології. *Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології*. Київ : Ред. вісника «Ант», 2002. С. 89–100; Смолій Ю. Колекції хатнього малювання Катеринославщини, зібрані Євгенією Евенбах: історичний аспект. *Музейні колекції : історія, дослідження, атрибуція*. Київ : ХІК, 2010. С. 66–76; Смолій Ю. Хатнє малювання Петриківки другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. (витоки, еволюція, художні особливості): дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Київ, 2011. 186 с; Смо-

проаналізувала еволюцію, художні особливості хатніх розписів цього осередку та ближніх сіл, здійснила детальний огляд колекцій зразків малювання Катеринославщини у ДНІМ та РЕМ, розглянула проблеми імітацій у народному мистецтві на прикладі мальованих рушників, систематизувала термінологію хатнього малювання Катеринославщини тощо.

Серед нових видань, які репрезентують петриківський розпис, – альбом репродукованих зразків фондової колекції НМУНДМ, упорядкованих головним хранителем колекції декоративного розпису, ікон та писанок Оленою Шестаковою <sup>160</sup>. Уперше в такому обсязі опубліковано унікальні твори розпису, які дозволяють простежити видозміни художньої традиції відомого осередку впродовж століття – від 1913 року до сьогодення.

Петриківському розпису як феномену української художньої культури присвячено дисертацію <sup>161</sup> та низку публікацій Анастасії Чуднівцевої. У роботі культурологічного спрямування проаналізовано історію розвитку цієї художньої традиції в с. Петриківка, здійснено систематизацію мотивів розпису, вперше на такому широкому матеріалі розглянуто їхню інтеграцію і модифікації в різних видах сучасного мистецтва (гра-

---

лій Ю. Мальовані килими України. *Український килим: генеза, іконографія, стилістика. Тези і резюме доповідей*. Київ : [б. в.], 1998. С. 72; Смолій Ю. Українські мальовані рушники першої третини ХХ ст.: проблема імітації в народному мистецтві. *Міст*. № 2. 2005. С. 248–255.

<sup>160</sup> Петриківський розпис: [книга-альбом: колекція Нац. музею укр. нар. декор. мистецтва] / авт. тексту, упоряд. О. Шестакова; авт. передм. А. Валець; фот. С. Вовк. Київ : Мистецтво, 2015. 240 с. : іл.

<sup>161</sup> Чуднівцев А. С. Петриківський розпис як феномен української художньої культури : дис. ... кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ, 2019.

фічний дизайн, станковий і монументальний живопис) та мистецьких практик (бодіарт, акціонізм, перфоменс, геппенінг).

У контексті сучасних наукових досліджень простежується зацікавлення хатніми розписами етноконтактних територій порубіжжя. Розвідки В'ячеслава Кушніра ґрунтуються на матеріалах польових експедицій, зібраних автором у селах Балтського, Кілійського, Кодимського та Савранського районів Одеської області. Учений висвітлив особливості стінописів на теренах лісостепового і степового Буго-Дністровського межиріччя та Буджака (північ Одеської обл.)<sup>162</sup>, у навчально-наочному посібнику охарактеризував прийоми, техніки створення стінописів Одещини, розглянув типові композиційні структури розписів екстер'єру та інтер'єру традиційного житла, розкрив функціонально-смісловий зміст зображень та особливості їх локально-територіально-го розвитку<sup>163</sup>.

Стінописи Поділля на основі експозиції, а також зразків фондової колекції охарактеризувала у своїх розвідках багаторічна завідувачка експозиційного відділу «Поділля і Зона вітряків» НМНАПУ Ніна Зозуля<sup>164</sup>.

---

<sup>162</sup> Кушнір В. Особливості декорування традиційного житла українців Буго-Дністровського Межиріччя і Буджака. *Народна творчість та етнологія*. 2011. № 4. С. 7–11.

<sup>163</sup> Кушнір В. Г. Народне образотворче мистецтво українців Південно-Західної України: Навчально-наочний посібник для студентів історичного факультету. Одеса : Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, 2016. Ч. 1. Настінний розпис. 46 с.

<sup>164</sup> Зозуля Н. Декоративність народного будівництва Поділля. *Проблеми охорони та дослідження української етнографічної спадщини*. Київ : ІМФЕ, 2005. С. 102–104; Зозуля Н. О. Подільські настінні розписи в Музеї народної архітектури та побуту України. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: зб. наук. праць. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. Вип. 8. С. 142–144.

Регіональні особливості хатнього настінного розпису Поділля в контексті місцевих орнаментальних традицій та етнокультурних взаємозв'язків на матеріалах музейних колекцій, архівних джерел, авторських польових спостережень розглянуто в монографії, публікаціях Наталі Студенець <sup>165</sup>.

Сучасні наукові дослідження вирізняються новітніми підходами у вивченні розвитку народного мистецтва, традиційних автентичних практик та їхніх трансформацій на межі ХХ–ХХІ ст. У розділах праць, виданих ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України на початку ХХІ ст., настінні розписи розглянуто як колективно-індивідуальну творчість крізь призму традиції, акцентовано на регіонально-локальних особливостях, проаналізовано орнаментальні інтерпретації настінного малювання Наддніпрянщини (Київщини, Черкащини), Слобожанщини, Полтавщини, Поділля, Північної Буковини, Півдня України (Катеринославщини, Херсонщини, Миколаївщини), а також у Карпатському регіоні – в окремих селах Бойківщини, Лемківщини та Закарпаття. Виявлено спільні риси в стінописах та інших видах декоративно-вжиткового мистецтва, зокрема в гончарстві, ткацтві, килимарстві <sup>166</sup>.

---

<sup>165</sup> Студенець Н. Традиційний стінопис Поділля кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. Київ : Бізнесполіграф, 2010. 224 с., 20 с. іл.; Студенець Н. Стилістика бароко у стінописах Могилівщини (Подільське Придністров'я). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2008. Вип. 4. С. 82–87; Студенець Н. Колекція зразків хатніх розписів Східного Поділля у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва. *Студії мистецтвознавчі*. 2014. Ч. 4. С. 61–79; Студенець Н. Хатне настінне та гончарне малювання Поділля як синтез художніх практик. *Студії мистецтвознавчі*. 2018. Чис. 4. С. 44–49; Студенець Н. Хатній стінопис Поділля в сучасних мистецьких практиках. *Народознавчі зошити*. 2020. Вип. 1. С. 147–154.

<sup>166</sup> Смолій Ю., Студенець Н. Хатне малювання. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. Київ, 2011. Т. 4. Народне мистецтво та художні промисли ХХ ст. С. 257–278; Студенець Н. Хатне

У світлі нових досліджень, у тому числі суміжних наукових галузей, розглянуто оригінальні пам'ятки малювання митих, рублених із дерева хат<sup>167</sup>.

Увагу сучасного дослідника зосереджено на вивченні трансформацій розписів упродовж ХХ ст., що зумовлено впливом зовнішніх чинників на селянське звичаєве середовище: міської культури, нової ідеології, радянської масової культури тощо<sup>168</sup>. Стінописи розглянуто в контексті взаємозв'язків із західноєвропейськими мистецькими традиціями, в аспекті стильових інтерпретацій.

Висвітлено й новітні художні процеси в контексті етнічної культури, виявлено нові функції, форми існування узвичаєного у трансформованому автентичному середовищі. Здійснено аналіз настінних розписів, створених під час поширених нині культуротворчих заходів (симпозіумів, фестивалів, грантових програм, проєктів) з метою відновлення художніх практик, що майже втратили своє значення або припинили існування.

---

настінне малювання ХХ – початку ХХІ ст. *Декоративне мистецтво України: кризь віки*. Київ : ІМФЕ, 2019. С. 561–585; Студенець Н. Настінний розпис. *Енциклопедія сучасної України* / редкол.: І. М. Дзюба, М. Г. Железняк та ін.; Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, Наукове товариство імені Шевченка. Київ, 2020. Т. 22. С. 527–530.

<sup>167</sup> Смолій Ю. Хатне малювання. *Історія декоративного мистецтва України: у 5 т.* / [голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва] НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. Т. 3. Мистецтво ХІХ ст. С. 191–204; Смолій Ю. Хатне настінне малювання ХІХ ст. *Декоративне мистецтво України: кризь віки*. Київ : ІМФЕ, 2019. С. 544–560.

<sup>168</sup> Студенець Н. Текстильні імітації в українських хатніх розписах: художньо-стильові особливості *Декоративне мистецтво України ІХ–ХХІ ст.: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст* : колективна монографія. Київ : ІМФЕ, 2019. С. 178–218.

Сучасні стінописи, які розвиваються в загальному художньому контексті та закономірно відображають тенденції, притаманні модерній візуальній культурі, розглянуто як індивідуальну авторську творчість професійних і самодіяльних митців<sup>169</sup>.

Хатньому малюванню як художній практиці властивий розвиток, трансформація, оновлення. Дослідження розписів різних періодів дають змогу реконструювати загальну картину його побутування як на території України в цілому, так і в окремих регіонах. Узагальнення здійснених донині напрацювань, новий ракурс осмислення традиційних художніх практик відкривають перспективи подальших наукових інтерпретацій у сфері гуманітарних наук.

### Умовні скорочення

**АНФРФ ІМФЕ НАНУ** – Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України

**ВІМГШ** – Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Шевченка

**ВУАН** – Всеукраїнська академія наук

**ВУЕТ** – Всеукраїнське етнографічне товариство

**ДНАББ** – Державна наукова бібліотека архітектури та будівництва ім. В. Заболотного

**ДНІМ** – Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д. І. Яворницького

**ІР НБУВ** – Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського

---

<sup>169</sup> Студенець Н. Традиція хатнього настінного розпису в соціокультурному просторі сучасної України. *Декоративне мистецтво в Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст: проблеми збереження національної своєрідності в умовах глобалізації*. Київ : ІМФЕ, 2019. С. 133–145; Студенець Н. Хатній стінопис Поділля в сучасних мистецьких практиках. С. 147–154.

**КПХППШ** – Кам'янець-Подільська художньо-промислова профшкола ім. Г. Сковороди

**НДІТІАМ** – Науково-дослідний інститут теорії та історії архітектури та містобудування (Київ)

**НМНАПУ** – Національний музей народної архітектури та побуту України

**НМУНДМ** – Національний музей українського народного декоративного мистецтва

**МУМ** – Музей українського мистецтва (Харків)

**РЕМ** – Російський етнографічний музей (РФ, Санкт-Петербург)

**ЦДАВО України** – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України

*Олена КЛИМЕНКО*

## **УКРАЇНСЬКЕ ГОНЧАРСТВО ЯК СВОЄРІДНИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ**

Гончарне мистецтво українців є одним із найцікавіших і найвизначніших явищ в історії вітчизняної художньої культури. Помітне місце посідає українська кераміка і в Європі. Вона тісно пов'язана з іншими європейськими школами й водночас є самобутньою і багато в чому неповторною. Витвори українських гончарів відповідають найвибагливішим естетичним запитам і свідчать про величезний мистецький потенціал нашого народу. Впродовж кількох останніх століть у виготовленні кераміки відбулися значні зміни: від поступового розвитку в першій половині XIX ст. до розквіту в другій половині XIX – першій третині XX ст. й потім до занепаду від кінця 1920-х – початку 1930-х років (окремі ознаки занепаду з'явилися раніше, ще наприкінці XIX ст., проте саме за радянської доби вони набули широкомасштабних, нерідко катастрофічних ознак). У наш час говорити про народне гончарство як про своєрідну повноправну складову сьогодення не доводиться, адже, окрім зникнення більшості його різновидів, змінилися і його функції. Найчастіше глиняні посудини мисляться виключно як декоративні й лише деякими з них користуються в побуті (горщечки для печені, пасківники, макітри тощо). Від понад семисот гончарних осередків кінця XIX – початку XX ст. залишилися одиниці.

Розквіту гончарства передувала багатовікова історія гончарного виробництва. Кожен із її етапів став важливою складовою української художньої культури. Це й період Київської Русі, коли відбувалося засвоєння багатих візантій-

ських традицій, і занепад під час монголо-татарської навали з поступовим відродженням у добу Пізнього Середньовіччя та переорієнтацією на західні впливи через цехове гончарство, і доба Бароко, коли багаті місцеві традиції в поєднанні з різноманітними впливами зумовили створення національної школи кераміки, що стала основою для здобутків у цьому виді декоративного мистецтва впродовж другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст., коли асортимент гончарних виробів був чи не найрізноманітнішим за всі періоди керамічного виробництва на наших землях. Упродовж ХХ – на початку ХХІ ст. відбувається поступовий занепад гончарства як виду народного мистецтва. Сьогодні про розвиток саме народної кераміки говорити не доводиться. Розвиваються такі форми мистецтва кераміки, як професійна та самодіяльна. Залишилось усього кілька десятків саме народних гончарів. Нашу розвідку присвячено з'ясуванню своєрідності українського гончарства в контексті національної художньої культури й у контексті європейському. Ця своєрідність виявляється на кількох рівнях:

1) в історичному аспекті: на кожному етапі розвитку цього виду декоративного мистецтва взаємодія із зовнішнім світом (як зі Сходом, так і із Заходом); своє, «власне», національне формується поступово; на основі зовнішніх впливів і збереженні місцевих традицій виникає своєрідне явище; водночас гончарство взаємодіє з іншими видами мистецтва (найпоказовіший приклад – вплив різьблення по дереву на кахлярство);

2) на рівні впливів на вітчизняну кераміку європейських художніх стилів (Ренесанс, бароко, класицизм) та їхнього переосмислення народними майстрами (йдеться про європейські впливи на архітектурну кераміку ХVІ–ХVІІІ ст., та стилю модерн у національному та європейському варіантах на народне гончарство кінця ХІХ – початку ХХ ст.);

3) на рівні конкретного матеріалу: своє + запозичене = національна своєрідність у: а) формах посуду; б) декорі; г) тех-

нології; д) стилістиці манері трактування мотивів орнаментики, характер поєднання окремих конструктивних елементів і вмінні об'єднати їх у єдине ціле;

4) художні особливості на загальнонаціональному й регіональному рівнях; формування окремих регіонів українського гончарства з визначними й невеликими осередками й водночас їхня цілісність на рівні українського етносу й у порівнянні з керамікою інших країн.

Самобутність українського гончарства можна простежити в усі періоди його розвитку від найдавніших часів. Водночас в усі періоди мав місце зв'язок з іншими культурами, найчастіше на рівні переосмислення досвіду й формування власної національної своєрідності, що доволі чітко простежується із часів Київської Русі, коли потужні візантійські впливи стали основою розвитку власної мистецької школи гончарів. На давні місцеві традиції слов'янської кераміки своєрідно нашарувалися зовнішні впливи, які виявились насамперед у появі полив'яної кераміки, яка на давньоруських теренах отримала своєрідну інтерпретацію.

Саме давньоруська полив'яна кераміка стала новою сторінкою в історії гончарства України. Її появу дослідники пов'язують з виникненням майстерень з виробництва керамічного декору храмів, передусім архітектурних облицювальних плиток, і відносять до кінця X ст. У технології давньоруського полив'яного виробництва вбачають вплив склоробної справи<sup>1</sup>. Найбільш ранні зразки давньоруської полив'яної кераміки – архітектурної та посуду – мають спільні риси з візантійською. Відмінність полягає в тому, що візантійські речі (це переважно посуд, уламки якого в значній кількості знаходять на території міст Київської Русі) вкриті прозорою поливою, а давньоруські – непрозорою, що пояснюється значним вмістом олова.

---

<sup>1</sup> Макарова Т. И. О происхождении поливной посуды на Руси. *Советская археология*. 1963. № 2. С. 250.

Одним із найвагоміших досягнень давньоруських майстрів стали керамічні облицювальні плитки, які застосовували для облицювання підлоги та стін храмів, князівських і боярських палаців. Окрему групу пам'яток становлять писанки – пустотілі глиняні яйця, найчастіше декоровані характерними дужками, що нагадують українську фляндрівку. У майстернях з виробництва полив'яних плиток, вірогідно, виникло й виготовлення побутових полив'яних виробів, насамперед посуду<sup>2</sup>. Частина давньоруського полив'яного посуду за формами близька до візантійських зразків, інші відтворюють форми простого неполив'яного посуду.

Загалом давньоруське гончарство стало основою для подальшого розвитку української кераміки, яка в наступні етапи все тісніше буде пов'язана з Європою. Навіть впливи Сходу нерідко йшли через Європу.

Під час монголо-татарської навали гончарство занепало, як і інші види декоративно-ужиткового мистецтва. Найбільше постраждало міське ремесло, головні осередки якого були вщент зруйновані. Основою для його відродження стало сільське гончарство, яке не зазнало суттєвих втрат і тому частково зберегло здобутки попереднього періоду. На поселеннях після монгольського часу, розміщених неподалік від Києва (Бортничі, Вишеньки, Козятин, Проців), археологи виявили гончарні вироби, які стилістично пов'язані з керамікою XII – першої половини XIII ст., що свідчить про продовження традицій доби Київської Русі<sup>3</sup>.

Однак значну частину досягнень давньоруського гончарства так і не було відроджено: виробництво поліхромних ар-

---

<sup>2</sup> Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. Москва : Изд-во АН СССР, 1948. С. 359; Каргер М. К. Древний Киев. Т. I. Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1958. С. 456.

<sup>3</sup> Омельченко Ю. А., Тесленко І. Б., Чміль Л. В. Українська наддніпрянська кераміка XIV–XVIII ст. : методичні рекомендації. Київ, 1994. С. 8.

хітектурних плиток, оздоблених розписом різнокольоровими емаллями, амфорок «київського типу», величезних корчаг для зберігання зерна, писанок тощо. Водночас упродовж другої половини XIII першої половини XVI ст. українські гончарі засвоїли й розробили низку нових художньо-технологічних засобів, важливих для подальшого розвитку кераміки<sup>4</sup>. У формах і навіть декорі багатьох виробів відчувається вплив дерев'яного й металевого посуду, а також орієнтація на західноєвропейське цехове гончарство. Застосування на українських землях поливи під час монголо-татарської навали припинено не було. Виробництво полив'яної кераміки, не перериваючись, тривало й розвивалось безперервно, що переконливо довів О. Р. Тищенко<sup>5</sup>. Учений уважав також, що традиція створення давньоруських поліхромних полив'яних плиток також не була втрачена повністю й мала продовження в архітектурі Волині<sup>6</sup>. Однак, як відзначає О. Кошовий, «виробництво полив'яних плиток підлоги в XIV–XVII ст. розвивалося дуже повільно <...> Квадратні і шестикутні керамічні плитки використовувалися у надзвичайно обмежених кількостях»<sup>7</sup>.

Застосування поливи розширюється в міському цеховому гончарстві в другій половині XV – першій половині XVI ст. У сільському ремеслі цей процес затримується до пізнішого часу. Поливою (жовтою, брунатою, зеленою) вкривають переважно столовий посуд. Кухонний продовжують робити неполив'яним. Найчастіше він має чорний або сірий черепок, рідше – сірувато-жовтуватий. Поступово зменшується кількість сіро-чорних виробів, оздоблених ритунням та

---

<sup>4</sup> Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). Київ : Либідь, 1992. С. 46.

<sup>5</sup> Там само. С. 42–43.

<sup>6</sup> Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва. С. 47.

<sup>7</sup> Кошовий О. П. Будівельна кераміка України. Київ : Наук. думка, 1988. С. 81–82.

відбитками штампа, поширюється розпис у техніці писання, яким оздоблюють теракотовий посуд, зростає питома вага полив'яної кераміки<sup>8</sup>.

У цілому друга половина XIII – перша половини XVI ст. – один із найменш досліджених періодів в історії українського гончарства. Археологи продовжують опрацьовувати матеріал, який, без сумніву, дозволить в майбутньому відтворити більш повну картину розвитку цього провідного виду українського декоративного мистецтва.

Проте вже в цей період українське гончарство дедалі впевненіше входить у європейський контекст і вже в другій половині XVI – першій половині XVII ст. воно розвивається в межах загальноєвропейських та водночас не втрачає, а навпаки продовжує формувати своє власне «обличчя».

Українська кераміка другої половини XVI – першої половини XVII ст. позначена низкою своєрідних рис, серед яких чи не найважливішим є активний розвиток цехового гончарства в містах і пов'язані з цим різноманітні нововведення в технології, асортименті, формах і декорі виробів. Давні місцеві традиції досить активно поповнюються новими елементами завдяки посиленню зв'язків із гончарними цехами Західної Європи. Для завершення науки цехові підмайстри повинні були виїжджати до інших міст і навіть за кордон<sup>9</sup>, що, безумовно, сприяло ознайомленню наших гончарів із різними технологічними нововведеннями, розширенню асортименту, змінам у формах виробів та принципах їх декорування, навіть появі нових орнаментальних мотивів. Про досягнення західноєвропейських майстрів міські гончарі могли також дізна-

---

<sup>8</sup> Лащук Ю. П. Кераміка. *Історія українського мистецтва* : в 6 т. Київ : Головна редакція УРЕ, 1967. Т. 2. С. 389–399; Омельченко Ю. А., Тесленко І. Б., Чміль Л. В. Українська наддніпрянська кераміка XIV–XVIII ст. : методичні рекомендації. С. 9–10.

<sup>9</sup> Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. Київ : Мистецтво, 1974. С. 27.

ватись завдяки широким торговельним зв'язкам українських земель із сусідніми країнами. Були, безсумнівно, зв'язки зі Сходом, що також не могло не впливати на гончарство. Однак усі ці впливи й нововведення органічно доповнювали давні місцеві традиції, не руйнували їх і, видозмінюючись, пристосовувались до місцевих особливостей.

У творах українських цехових гончарів, хоч і з деяким запізненням, відчувається вплив головних європейських стилів. У попередні періоди – романського стилю і готики, ремінісценції яких ще зберігаються. Найпоказовішим у цей час виявляється вплив – Ренесансу. Особливо це відчувається в архітектурно-декоративній кераміці, стилістично пов'язаній з оформленням інтер'єрів (кахлі) та екстер'єрів (різноманітні керамічні вставки) тогочасних споруд, як церковних, так і світських. Сільське ремесло, як і раніше, значно відставало від міського й розвивалося у межах давніх традицій без особливих змін.

Друга половина XVII–XVIII ст. – надзвичайно важливий і показовий період в історії українського кераміки, коли вона досягла високого рівня в технології, розмаїтті асортименту й досконалості художніх особливостей. Саме в цей час були остаточно окреслені передумови її блискучого розквіту в другій половині XIX – першій третині XX ст., сформувалися основні осередки міського й містечкового гончарства, які мали вирішальний вплив на сільське ремесло пізнішого часу. Науковці відмічають, що в гончарстві, як і в інших видах декоративно-ужиткового мистецтва, у даний період «відбувається процес зміни стилю. У кераміці це виявляється в першу чергу в декоративному оздобленні речей: посилюється поліхромія декору, з'являються вибагливі рослинні, особливо квіткові, орнаментальні форми, різноманітні картуші, геральдичні мотиви, і з XVIII ст. поширюються і жанрові сюжети»<sup>10</sup>. На гон-

---

<sup>10</sup> Мусієнко П. Кераміка. *Історія українського мистецтва*. Київ : Гол. ред. УРЕ, 1968. Т. 3. С. 322.

чарстві позначився вплив бароко. Форми посуду набувають особливої «наповненості». Дедалі більше уваги приділяється профілюванню окремих конструктивних частин посудин. Урізноманітнюється декор, розширюється палітра кольорових емалей. Завдяки широким культурним, економічним і торговельним зв'язкам українських земель із сусідніми державами гончарі активно залучаються до найновіших надбань і нововведень західноєвропейських ремісників.

Триває розвиток цехового гончарства, про яке маємо багато відомостей, що дозволяє говорити про устрій цехів, порядки, звичаї, взаємовідносини цеховиків між собою та з позацеховими ремісниками. У цей час гончарні цехи існували в більшості міст і містечок України й до кінця XVIII – початку XIX ст. цехи були цілком незалежною організацією ремісників зі самоврядуванням та власним судом, що визначалося цеховими статутами.

Спільні риси з європейським гончарством (особливо з керамікою Польщі, Румунії, Угорщини, Німеччини) виявились і в асортименті виробів, нові різновиди яких поширювались завдяки зв'язкам із Центральною та Західною Європою, і в технології (поширення техніки писання різнокольоровими ангобами), і в декорі (значна кількість мотивів орнаментики має безпосередні аналогії в кераміці Польщі, Німеччини та ін.). Проте необхідно наголосити на тому, що всі ці впливи, хоч і були важливими, не руйнували місцевих традицій, а навпаки, сприяли їхньому творчому розвитку й формуванню національної своєрідності української кераміки.

Без сумніву, українське гончарство XVII–XVIII ст. важливе мистецьке явище, адже й довершені форми виробів із чітким або ускладненим профілюванням силуетом, і яскравий поліхромний декор з багатою варіативністю, і приглушений колорит теракоти і світлотіньові ефекти полив'яного посуду, і довершене лискування димленого свідчать про високий рівень розвитку естетичного відчуття, про невичерпну фанта-

зію майстрів, яка поєднується з відданістю традиціям, високими фаховими навичками, смаком.

XIX століття також залишилось в історії української кераміки як цікавий і важливий період. Як і раніше, гончарне мистецтво розвивалося в межах давніх місцевих традицій і зазнавало впливів європейських мистецьких стилів. Цей процес (порівняно з професійним мистецтвом) відбувався із деяким запізненням. Мало місце поєднання різностильових і різночасових елементів, що взагалі притаманно народному мистецтву. Так, у формах і декорі деяких виробів можна побачити ремінісценції бароко й навіть окремі елементи попередніх стилів, зокрема Ренесансу. Особливо це стосується декору кахлів. У народному кахлярстві також виявились впливи класицизму і у другій половині століття – історизму.

Цікаві взаємозв'язки із західноєвропейським мистецтвом демонструє кераміка Гуцульщини та Покуття, де бачимо своєрідне переосмислення кераміки хабанів, через яку можна намітити залишки візантійської традиції та аналогії з італійською майолікою. Техніка сграфіто, колорит (поєднання брунатного, жовтого й зеленого кольорів на білому тлі) дозволяє говорити про візантійську традицію, а сюжети – про зв'язки із Західною Європою. Це питання потребує спеціального розгляду.

Наприкінці XIX ст. народна кераміка зазнала впливу стилю бароко як наслідок пошуків національно свідомої інтелігенції власних коренів і спрямування гончарства (як і інших видів народного мистецтва) до найкращих традицій вітчизняної художньої культури. Це виявилось у діяльності Полтавського земства в Опішному та керамічних шкіл, що діяли в низці осередків (Миргород, Глинськ на Полтавщині). З кінця XIX – на початку XX ст. гончарство зазнало впливу стилю модерн як у його європейському варіанті, так і національному українському (український стиль). У цьому плані вирішальною стала роль губернських земств.

Узагалі земства відігравали важливу роль у підтримці кустарних промислів. Вони створювали кустарні склади, навчальні майстерні, музеї, влаштовували виставки, направляли в провідні центри інструкторів, організовували збут виробів. І хоча не всі заходи мали позитивні наслідки (особливо це стосується впливу на художній бік виробів), у цілому діяльність земств сприяла збереженню багатьох видів і осередків народного мистецтва і стала, по суті, виконанням «історичної місії щодо збереження однієї з форм національної культури»<sup>11</sup>.

Чи не найактивнішим щодо підтримки народного мистецтва на теренах Російської імперії було Полтавське губернське земство, яке накопичило значну кількість матеріалів з гончарного виробництва щодо чисельності центрів та майстрів, стосовно технології, асортименту виробів, орнаментальних мотивів. Частину з них було видано.

Земські діячі розробили низку заходів щодо підтримки кустарної промисловості. У публікаціях кінця XIX – початку XX ст. йдеться не лише про труднощі, які склалися в гончарному виробництві (дорожнеча палива, відсутність дешевого кредиту, нестача технічних знань, тяжке економічне становище, залежність від скупників<sup>12</sup>), а й надаються рекомендації щодо поліпшення стану промислу. Зокрема, Пилип Корольов пропонував надсилати рецепти полив та зразки виробів для

---

<sup>11</sup> Рождественская С. Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе. Москва : Наука, 1981. С. 136.

<sup>12</sup> Морачевский В. В. Промыслы и занятия населения. *Россия. Полное географическое описание нашего Отечества. Настольная и дорожная книга для русских людей / под редакцией В. П. Семенова. Репринтное воспроизведение издания 1903 года.* Харьков : САГА, 2008. Т. 7: Малороссия. С 100 политипажами, 40 диаграммами, картграммами, схематическими профилями, 1 большой справочной и 10 малыми картами / [сост. : Б. Г. Карпов и др. С. 185–186; Василенко В. И. Местечко Опошня Зеньковского уезда Полтавской губернии : статистико-экономический очерк. Полтава : Типография Губернского правления, 1889. С. 38.

наслідування, влаштовувати майстерні й школи<sup>13</sup>. Віктор Василенко, порушуючи питання про поліпшення виставкової роботи закликав Полтавську губернську земську управу створити музей, організувати склад зразків, пересувні зразкові майстерні тощо, а також сприяти транспортуванню експонатів на виставки<sup>14</sup>.

Багатопланову програму розвитку кустарних промислів розробив крайовий з'їзд діячів кустарної промисловості, що відбувся 1901 року в Полтаві. Разом з діячами культури, науковцями, представниками земства в засіданні секцій брали участь кустарі. Стосовно гончарства в рішеннях з'їзду наголошували на необхідності оренди суспільних глинищ, створення в осередках складів сирих матеріалів та знарядь виробництва, організації збуту виробів, надання кредитів майстрам, забезпечення конкурентної спроможності, постачання гончарів зразками для наслідування. Було внесено пропозицію щодо друкування книжок, присвячених гончарному промислу, «народною мовою»<sup>15</sup>.

Вирішальну роль у підтримці промислів земства відводили майстерням та навчально-показовим пунктам, призначе-

---

<sup>13</sup> Королев Ф. Н. Кустарное гончарство в Полтавской, Харьковской и Черниговской губерниях. *Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России*. Санкт-Петербург : Типография В. Киршбаума, 1892. Т. 1. С. 409.

<sup>14</sup> Василенко В. И. Кустарный отдел на Опошнянской выставке (Доклад члена-корреспондента Полтавского сельско-хозяйственного общества В. И. Василенко). [Опошня, 1890]. С. 8.

<sup>15</sup> Полтавский областной съезд деятелей по кустарной промышленности. *Полтавские губернские ведомости*. 1901. 5 окт. № 217. С. 2–3; И. Д. Областной съезд деятелей по кустарной промышленности (Полтава). *Хуторянин*. 1901. № 41. С. 664–666; И. Д. Областной съезд деятелей по кустарной промышленности. *Хуторянин*. 1901. № 42. С. 678–680; И. Д. Областной съезд деятелей по кустарной промышленности в Полтаве. *Хуторянин*. 1901. № 44. С. 716–718; № 45. С. 742–743; № 46. С. 768–770; № 47. С. 789–791.

ним для «розповсюдження вдосконалених прийомів виробництва й для полегшення кустарям закупівлі сировини та збуту виробів»<sup>16</sup>. У 1894 році на Полтавщині було влаштовано дві перші майстерні: шкіряна в м. Смілі Роменського повіту й гончарна в Опішному<sup>17</sup>. У 1896 році в губернії існувало вже сім навчальних майстерень<sup>18</sup>.

Важливу роль щодо підтримки кустарних промислів відігравав Кустарний склад Полтавського губернського земства. 39-те губернське земське зібрання дозволило Полтавській земській управі надати кредит на замовлення виробів та організувати збут, що започаткувало створення наприкінці 1904 року складу кустарних виробів, головне завдання якого – удосконалення технології та полегшення збуту виробів. При ньому запроваджено посади інструкторів з ткацтва та гончарства<sup>19</sup>. Кустарний склад також постачав кустарів матеріалами й знаряддями праці; при ньому зберігалися зразки виробів, завдяки чому кустарі могли безпосередньо знайомитись з художніми вимогами й запитамі ринку та отримувати відповідні вказівки<sup>20</sup>. Кустарний склад Полтавського губернського земства відіграв важливу роль не лише у збуті виробів народних майстрів, а й у експонуванні їхніх творів на виставках, де майстри мали змогу обмінюватися досвідом і реалізувати продукцію<sup>21</sup>.

---

<sup>16</sup> Улучшение кустарных промыслов: а) учебные мастерские. *Отчет Полтавской губернской земской управы за 1897 год*. Полтава, 1898. С. 5.

<sup>17</sup> Там само.

<sup>18</sup> Там само. С. 6.

<sup>19</sup> Полтавский земский календарь на 1908 год. Полтава : Изд. Полтавского губернского земства, 1907. С. 131.

<sup>20</sup> Кустарный склад. *Отчеты Полтавской губернской земской управы за 1909 год*. Вып. первый. Полтава, 1910. С. 86.

<sup>21</sup> Гавриш Л. О. Склад кустарних виробів Полтавського губернського земства у вирішенні проблеми збуту кустарної кераміки на початку ХХ ст. *Актуальні питання розвитку суспільних наук у*

Земство здійснювало заходи не лише завдяки діяльності навчально-показових пунктів, майстерень, шкіл, Кустарного складу в Полтаві. У провідні осередки призначали інструкторів, яких готували земські школи. На Полтавщині функціонувало дві такі школи: Миргородська художньо-промислова школа ім. М. Гоголя та Глинська школа інструкторів з гончарного виробництва (1908–1918), створена після реорганізації Глинської навчальної гончарної майстерні (1900–1907)<sup>22</sup>.

Як бачимо, діяльність Полтавського губерньського земства була доволі значною. Її спрямування відбивало загальну ситуацію в Російській імперії. Проте не з усіма земськими настановами щодо розвитку гончарства (та й інших кустарних промислів) можна погодитись. Адже йшлося не лише про поліпшення технології виробництва: її вдосконалення було спрямоване на зміну художнього вигляду виробів, які мали відповідати естетичним запитам часу. З цієї позиції здійснювали й закупівлю продукції: Кустарний склад закуповував у кустарів вироби, які відповідали певним вимогам<sup>23</sup>. Народним майстрам пропонували для наслідування зразки з використанням орнаментики XVII–XVIII ст. В одному зі звітів Полтавської губерньської земської управи зазначено, що впродовж 1909 року відбулося дві наради художників-знавців «місцевої старовинної творчості» з метою розробки «місцевого південноруського стилю» й навіть оголосили конкурс щодо створення «художніх малюнків для різних предметів кустарного виробництва»<sup>24</sup>. У кустарному складі зберігались зразки й альбом «південноруського» орна-

*XXI ст.* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Дніпро, Україна, 9–10 грудня 2016 р.). Дніпро : НО «Відкрите суспільство», 2016. С. 5–9.

<sup>22</sup> Овчаренко Л. Гончарне шкільництво як визначальний фактор творчого розвитку українського традиційного гончарства (1894–1941). Опішне : Українське народознавство, 2017. С. 393, 403.

<sup>23</sup> Полтавський земський календарь на 1908 год. С. 131.

<sup>24</sup> Кустарный склад. *Отчеты Полтавской губернской земской управы за 1909 год*. Вып. первый. С. 87.

менту <sup>25</sup>. Спробуємо об'єктивно розібратись у причинах такої політики щодо народного мистецтва.

Українська художня культура кінця XIX – початку XX ст., характерними рисами якої стали увага до старовинних пам'яток, захоплення етнографією та народною творчістю, пов'язана із загальноєвропейськими тенденціями епохи (увага до національних коренів, розвиток ідей Й. Гердера тощо). З другого боку, вона відбиває один із найважливіших етапів українського руху, коли «виступає на громадську арену нове покоління українців, вихованих у поняттях і поглядах безкомпромісного українського націоналізму на широкій європейській основі, людей, що не задовольнялись самою культурницькою діяльністю, а хотіли добути для українського народу всю повноту національних і політичних прав» <sup>26</sup>. Представники нового покоління діячів «вже не вагалися щодо власної національної належності й гордо називали себе «національно свідомими українцями», войовничо вимагаючи для свого народу національних прав, політичної свободи й соціальної справедливості» <sup>27</sup>. Це був початок третього, або політичного, етапу в еволюції національної свідомості українців. Він у принципі збігався із загальними особливостями національних рухів Східної Європи й характеризувався зростанням національних організацій і висуненням національно орієнтованих вимог, «за якими в більшій чи меншій мірі крилося прагнення до самоврядування» <sup>28</sup>.

Ідеологічні настанови Полтавського земства й прогресивно налаштованих діячів культури найяскравіше відбиває позиція Опанаса Сластьона, який активно підтримував уведення в декор народної кераміки барокових мотивів. Під час роботи в Миргородській художньо-промисловій школі ім. М. Гоголя він

---

<sup>25</sup> Полтавський земський календарь на 1908 год. С. 131.

<sup>26</sup> Дорошенко Д. І. Нарис історії України. Львів : Світ, 1991. С. 546.

<sup>27</sup> Субтельний О. Україна: історія. Київ : Либідь, 1991. С. 260.

<sup>28</sup> Там само. С. 201.

неодноразово ставив питання про використання народних традицій у системі викладання, а у своїх статтях висловлювався за збереження національної своєрідності у виробах кустарів<sup>29</sup>. На Полтавському з'їзді діячів кустарної промисловості 1901 року<sup>30</sup> він виголосив доповідь «Про підняття художнього елемента в кустарних виробах»<sup>31</sup>, акцентуючи увагу присутніх на тому, що «художній елемент кустарних виробів підвищиться лише завдяки серйозній школі, що живиться місцевими витоками, наявними у природних обдаруваннях народу, закладених в масі орнаментики різних галузей промислів»<sup>32</sup> і що «бажано, щоб земство зацікавилось збиранням зразків місцевих орнаментів у всіх його видах»<sup>33</sup>.

У 1902–1903 роках у Полтавському музеї відбулися дві наради, присвячені виданню альбомів «південноруського орнаменту» з метою допомогти окремим майстрам, майстерням

---

<sup>29</sup> Сластионов А. Второе совещание по изданию альбома малорусского орнамента. *Археологическая летопись Южной России*. 1903. № 2. С. 121–123; Сластионов А. Съезд художников по изданию народного орнамента. *Археологическая летопись Южной России*. 1903. № 1. С. 47–49; Сластьон О. Українські керамічні вироби в Австрії на Віденській кустарній виставці й наша допомога кустарництву. *Рідний край*. 1911. № 11. С. 14–16; Ханко В. М. Кустарно-промисловий рух у Росії та промисли Полтавщини на зламі ХІХ–ХХ ст. *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період*. Київ : Наук. думка, 1983. С. 177–178.

<sup>30</sup> И. Д. Областной съезд деятелей по кустарной промышленности в г. Полтаве. *Хуторянин*. 1901. № 45. С. 742; Полтавский областной съезд деятелей по кустарной промышленности. *Полтавские губернские ведомости*. 1901. 5 окт. № 217. С. 2; Полтавский съезд деятелей по кустарной промышленности. *Киевская старина*. 1901. Т. LXXV. Декабрь, докум. С. 175–176.

<sup>31</sup> Ханко В. М. Кустарно-промисловий рух у Росії та промисли. С. 177.

<sup>32</sup> Сластионов А. Съезд художников по изданию. С. 48.

<sup>33</sup> Там само.

та школам, щоб вони сприяли розповсюдженню місцевого національного стилю<sup>34</sup>. Планували видати серії альбомів з окремих видів народного мистецтва. Один із випусків мав бути присвячений гончарним і скляним виробам<sup>35</sup>. На першій нараді великий інтерес викликав реферат О. Сластьона «Про південноруський історичний і сучасний орнамент, його утворення, розквіт і занепад»<sup>36</sup>. На другому засіданні митець запропонував, «щоб у виданні, окрім давніх зразків, було використано орнаменти, виконані тогочасними художниками «в українському стилі»<sup>37</sup>.

Ідеї епохи виявилися насамперед в архітектурі, національно-романтичне спрямування якої аналогічне тенденціям, притаманним на початку ХХ ст. європейським країнам, що зазнавали національних утисків, зокрема Польщі, Чехословаччині, Фінляндії та ін.<sup>38</sup>

В Україні пошуки національної самобутності призводять до формування так званого українського архітектурного стилю або українського стилю. Цей термін паралельно із термінами «національний стиль», «південноруський стиль», «малоросійський стиль», застосовувався архітекторами й дослідниками на початку ХХ ст. Пізніше деякі автори називали цей напрям в архітектурі «українським модерном» або «на-

---

<sup>34</sup> Там само. С. 47.

<sup>35</sup> Там само. С. 49.

<sup>36</sup> Там само. С. 48.

<sup>37</sup> Сластионов А. Второе совещание по изданию альбома. С. 122–123.

<sup>38</sup> Ясиевич В. Е. Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков. Київ : Будівельник, 1988. С. 135; Див. також: Чепелик В. В. О рационалистических тенденциях в архитектуре начала XX века. *Строительство и архитектура*. 1976. № 7. С. 30; Кириченко Е. И. Москва на рубеже столетий. Москва : Стройиздат, 1977. С. 75; Кириченко Е. И. Интерьер русского модерна (1900–1910). *Декоративное искусство СССР*. 1971. № 10. С. 41.

родно-стильовим напрямком модерну»<sup>39</sup>. Володимир Ясієвич ввів термін «неоукраїнський стиль»<sup>40</sup>. Віктор Чепелик переконливо довів необґрунтованість останнього визначення й доцільність застосування щодо архітектури терміна «український архітектурний модерн»<sup>41</sup>.

Уважається, що діяльність Київського губернського земства (на відміну від Полтавського) стосовно допомоги кустарям була не дуже активною. Цю місію виконувало Київське кустарне товариство, яке головну увагу приділяло збуту продукції гончарів та експонуванню їхніх творів на виставках<sup>42</sup>. Однак питання підтримки гончарства через технологічне удосконалення виробництва на засіданнях Київського губернського земства все-таки ставилося. Так, 1907 року було запропоновано вдруге відрядити дибинецького гончаря Каленика Масюка на навчання до Глинської гончарної навчальної майстерні (від 1908 року – Глинська школа інструкторів з гончарного виробництва)<sup>43</sup>. Уперше К. Масюк перебував у Глинській гончарній

---

<sup>39</sup> Чепелик В. В. О рационалистических тенденциях в архитектуре начала XX века. С. 30–31.

<sup>40</sup> Ясієвич В. Е. Архитектура Украины на рубеже XIX–XX вв. С. 137.

<sup>41</sup> Чепелик В. Український архітектурний модерн / упоряд. З. В. Мойсеєнко-Чепелик. Київ : КНУБА, 2000. 378 с. : іл.

<sup>42</sup> Біляшівський Б. М., Лащук Ю. П. Київське кустарне товариство *Народна творчість та етнографія*. 1987. № 4. С. 39–44; Вановська І. М. Створення та діяльність київського кустарного товариства у другій половині XIX – на початку XX ст. / [І. М. Вановська. Збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди]. Серія: «Історія та географія». 2010. Вип. 38. С. 53–60; Шевчук В. Київське кустарне товариство і народні художні промисли України початку XX ст. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2013. Вип. 5. С. 242–244.

<sup>43</sup> Овчаренко Л. Гончарне шкільництво як визначальний фактор творчого розвитку українського традиційного гончарства (1894–1941). С. 733.

майстерні близько 1905 року <sup>44</sup>, вдруге – упродовж березня – квітня 1908 року <sup>45</sup>. Земством було здійснено обстеження кустарних промислів Київської губернії, організовано пересувні навчальні майстерні тощо. Так, 3 грудня 1913 року на Третньому губернському земському зібранні було прийнято рішення щодо відкриття в Дибинцях гончарної навчальної майстерні з дворічним курсом навчання, до якого мали залучати дітей селян віком від 14 до 21 року. Керувати майстернею мали запросити відомого кераміста Осипа Білоскурського, випускника Коломийської гончарної школи. Проте через початок Першої світової війни постійно діючу майстерню в Дибинцях так і не організували, а вирішили створити в губернії пересувну гончарну навчальну майстерню, яка від 15 жовтня 1913 року діяла у Цвітній (очолював її випускник Глинської школи інструкторів з гончарного виробництва Михайло Бибік). Згодом подібна майстерня діяла в Сунках. Від 1 грудня 1914 року до 1 травня 1915 року пересувна гончарна навчальна майстерня під керівництвом гончаря Каленика Масюка функціонувала в Дибинцях <sup>46</sup>.

Земство Подільської губернії також не було активним щодо підтримки кустарних промислів. Однак обстеження неодноразово здійснювались. Було видано великий збірник, присвячений кустарним промислам Подільської губернії, у якому розділ гончарства написав Олександр Прусевич <sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. С. 110.

<sup>45</sup> Овчаренко Л. Гончарне шкільництво як визначальний фактор творчого розвитку українського традиційного гончарства (1894–1941). С. 733.

<sup>46</sup> Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. Львів : Українські технології, 2005. С. 130; Овчаренко Л. Гончарне шкільництво як визначальний фактор творчого розвитку українського традиційного гончарства (1894–1941). С. 733–734.

<sup>47</sup> Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. *Кустарные промыслы Подольской губернии*. Киев : Типо-Литография С. В. Кульженко, 1916. С. 9–116.

Земство організувало кілька навчально-показових гончарних майстерень, зокрема у с. Василівці та деяких інших осередках. Велику роль у розвитку місцевого гончарства відіграла Кам'янець-Подільська школа<sup>48</sup>.

Земства Чернігівської та Катеринославської губерній також здійснювали певну роботу щодо підтримки народного мистецтва (згідно з тогочасною термінологією – кустарних промислів).

З ХХ ст. починається надзвичайно складний і суперечливий період в історії гончарного мистецтва України, розвиток якого протягом століття позначений низкою позитивних та негативних рис, пов'язаних насамперед з історичними подіями, що найчастіше були несприятливими для народного мистецтва, а іноді й просто цілеспрямовано руйнівними. У ХХ ст. завершилися процеси, які розпочалися у попередні часи, і з'явилося багато нового, не властивого більш раннім періодам. Відбуваються зміни у характері й організації гончарного виробництва, в технології, асортименті, художніх особливостях виробів.

---

<sup>48</sup> Навчальний заклад було створено в Кам'янці-Подільському 1905 року за ініціативи відомого художника В'ячеслава Розвадовського. Спочатку це були Рисувальні класи із відділом прикладної художньої промисловості, після реорганізації 1908 року – Кам'янець-Подільська художньо-ремісничка навчальна майстерня. З 1919 року майстерню було реорганізовано в Кам'янець-Подільську художньо-промислову школу, у 1920 році – у Кам'янець-Подільський художньо-промисловий технікум імені Григорія Сковороди, від 1922 року – це Кам'янець-Подільська художньо-промислова профшкола імені Григорія Сковороди з гончарним, літографським і ткацько-килимарським відділами, у 1931–1932 роках – Керамічний технікум, від 1932 року – Кам'янець-Подільський скло-порцеляновий технікум (Овчаренко Л. Гончарне шкільництво як визначальний фактор творчого розвитку українського традиційного гончарства (1894–1941). С. 832, 859, 868, 912, 996–998).

У першому десятилітті ХХ ст. тривала робота губернських і повітових земств щодо підтримки кустарних промислів. Їхня економічна політика й технологічні нововведення, хоч і не дали суттєвих результатів, однак саме вони сприяли збереженню гончарства в багатьох осередках.

У першій третині ХХ ст. тривав розвиток гончарства в загальних напрямках, характерних для ХІХ ст. У цей період традиційна основа українського гончарства в цілому ще не була зруйнована, як це відбулося на початку 1930-х років. В Україні функціонувало близько 700 осередків народної кераміки, у яких промисел розвивався досить інтенсивно, попри ознаки занепаду<sup>49</sup>, зафіксовані дослідниками ще наприкінці ХІХ ст.

Діяльність земств останньої чверті ХІХ ст. стосовно впливу на стилістику форм і декору стали особливо відчутними саме на початку ХХ ст. Виключно важливою була роль творчої інтелігенції (О. Сластьон, В. Кричевський, М. Самокиш, Олена Пчілка та ін.), а також робота керамістів західних регіонів (Ю. Лебіщак, Осип та Микола Білоскурські) на Сході України, що сприяло об'єднанню ідей у пошуках єдиного національного стилю.

На зламі ХІХ–ХХ ст. простежується зміна характеру впливу професійного мистецтва на народне: якщо раніше мало місце поступове «опускання» асортименту виробів, принципів формотворення, мотивів орнаментики, сюжетів високого мистецтва в народне середовище природним шляхом, то в цей час заходами згори відбувався безпосередній вплив стилю модерн у його загальноєвропейському та національному варіантах (український стиль).

Під час Першої світової та громадянської воєн, гончарство, на відміну від інших промислів, занепаду не зазнало, адже фабрично-заводська промисловість майже не функціонувала й не задовольняла попиту населення на посуд та інші вироби з

---

<sup>49</sup> Пошивайло О. Гончарні осередки України: від zenіту до заходу. *Український керамологічний журнал*. 2002. № 4. С. 3–8.

глини<sup>50</sup>. Л. Рерг у статті 1924 року, присвяченій кераміці, писав: «...найбільший розвиток гончарства слід відзначити під час світової й дальшої громадянської воєни, коли населення користувалось виключно виробами місцевих гончарів»<sup>51</sup>. Кількість гончарів протягом воєнних років збільшилась. Якщо в 1912–1913 роках на теренах України працювало 12 045 гончарів<sup>52</sup>, то 1922 року їх зафіксовано 15 073<sup>53</sup>. У цей час перше місце щодо кількості гончарів в Україні посідала Подільська губернія: 2850 майстрів (19 % від загальної кількості)<sup>54</sup>.

Починаючи від кінця 1920-х – упродовж 1930-х років, продукція артілей, де створювали декоративну й декоративно-вжиткову кераміку, особливо таких, як «Художній керамік» в Опішному, була високої технологічної якості.

У другій половині 1950-х – упродовж 1960-х років простежується подальше скорочення домашнього виробництва, у якому зберігалися місцеві традиції, хоча необхідність працювати швидше негативно впливала на якість виробів: товстий черепок, аморфні форми, зведення до мінімуму кількості орнаментальних мотивів тощо.

Після урядової постанови від 11 жовтня 1960 року «Про промислову кооперацію», згідно з якою артілі було реорганізовано у фабрики й заводи, необхідність виконувати план і підвищувати «продуктивність праці» поступово призвела до втрати атмосфери творчості й перетворила народних майстрів на бездумних виконавців. Кількості досягали за раху-

---

<sup>50</sup> Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. Київ : Наук. думка, 1966. С. 68.

<sup>51</sup> Цит. за: Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. С. 68.

<sup>52</sup> Там само. С. 68.

<sup>53</sup> Там само. С. 68.

<sup>54</sup> Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині XIX–XX ст. Історико-етнографічне дослідження. Київ : УНІСЕРВ, 2004. С. 164.

нок відлитих у формах та штампованих на шпіндельних верстатах виробів. Ручна праця знецінювалась.

І все-таки в 1960-х роках і протягом наступного десятиліття на підприємствах системи народних художніх промислів місцеві традиції ще не були остаточно зруйновані. Кожне підприємство мало «власне обличчя» з певним асортиментом, формами й декором виробів, які мали широкий попит. Керамічні заводи, насамперед Опішненський завод «Художній керамік» та Васильківський майоліковий завод, а також (частково) завод «Керамік» (Опішне Полтавської обл.), майолікові заводи в Маньківці (Черкаська обл.), Береговому (Закарпатська обл.) та деякі інші, брали активну участь в усіх етапних республіканських, всесоюзних та міжнародних виставках народного мистецтва. Значний відсоток заводської продукції йшов на експорт. Наприклад, 1967 року «Художній керамік» вивозив вироби до восьми країн (Канада, Данія, Бельгія, Німецька Демократична Республіка, Італія, Японія, Угорщина, Болгарія)<sup>55</sup>. Проте дедалі виразніше відчувалися симптоми майбутніх труднощів, коли відбулось остаточно перетворення підприємств народних художніх промислів на заводи, що стало відчутним особливо в 1980-х роках.

Загальний занепад народних промислів в Україні протягом 1970-х –упродовж 1980-х років, а потім і 1990-х, у всій повноті позначився на керамічних підприємствах.

Тривало скорочення домашнього виробництва, зменшувалася кількість майстрів, зникали осередки. У більшості з них працювало по одному-два майстри. Діючими осередками, де відбувався розвиток гончарного промислу, залишались Опішне Полтавської області, Косів Івано-Франківської,

---

<sup>55</sup> Максимович Г. Історія Опішнянського заводу «Художній керамік» (рукопис) [б. р.] // *Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Національний архів українського гончарства*. Ф. 4. Оп. 2. Од. зб. 1. Арк. 33.

Олешня Чернігівської, Адамівка Хмельницької, Коболчин Чернівецької та деякі ін.

Зі здобуттям Україною незалежності спостерігалось посилення уваги до національних традицій, збільшення попиту на вироби гончарів, особливо на іграшку й речі декоративного плану, що привело до деякого розширення асортименту, відновлення виробництва призабутих зразків посуду. Однак паралельно з тимчасовим поживленням домашнього виробництва економічні негаразди та низка інших причин призвели до остаточного руйнування системи народних художніх промислів, припинили існування майже всі керамічні заводи. Деякі з них перейшли у приватну власність.

Головні тенденції розвитку гончарного мистецтва України ХХ ст. вплинули безпосередньо на технологію, асортимент і художні особливості виробів.

Упродовж усього ХХ ст. ми можемо говорити про регіональні особливості української народної кераміки, доповнені інноваціями, притаманними певному періоду розвитку гончарного мистецтва України в цілому і кожному осередку зокрема.

Чи не найважливішою рисою українського гончарства ХХ – початку ХХІ ст., на нашу думку, є те, що воно все-таки, попри всякі негаразди, до нашого часу залишалося мистецтвом народним, відмінним як від кераміки професійної, так і від самодіяльної творчості. І навіть сьогодні можна назвати кілька майстрів, творчість яких за всіма ознаками можна віднести до народного мистецтва як своєрідного типу творчості, критеріям якого вони відповідають: це і традиційність у поєднанні з органічним засвоєнням новацій, і колективність творчості з особистісним осмисленням традицій, і наявність канонів та їхнє варіювання в межах традиції.

Усе це відрізняє українське гончарство від кераміки інших народів Європи, де традиційна народна кераміка давно припинила своє існування. У Європі нині навряд чи знайдеться хоч один гончар, творчість якого відповідала б засадам на-

родного мистецтва. Художників-керамістів багато, але їхню творчість можна віднести до мистецтва професійного як типу художньої творчості, або (у разі відсутності фахової освіти) – до майстрів-аматорів. В Україні подібний процес має місце. У нас теж переважають професіонали й аматори. Утім, усе ще залишилися народні майстри (наприклад, Михайло Китриш, Ганна Діденко, подружжя Громових з Опішного) або художники із середньою фаховою освітою, які працюють в традиціях власних осередків, звідки походять чи де мешкають (Опішне, Косів). Останні «тримають» традиції власних центрів, продовжують розвивати особливості місцевих шкіл.

Таким чином, у нас є всі підстави стверджувати, що українське гончарство розвивалося в загальноєвропейському контексті, зберігаючи власні традиції і до останнього часу залишаючись провідним видом українського народного мистецтва.

Як відомо, традиційність – одна з найголовніших ознак народного мистецтва, яка визначає його сутність. Без новацій традиція розвиватися не може. Органічне поповнення традиції новими елементами зумовлює її розвиток. Це є аксіомою теорії народного мистецтва. Співвідношення традиційних і нових елементів у народному мистецтві дослідники визначають як взаємодію «традицій та інновацій»<sup>56</sup>. Нові елементи народжуються й нагромаджуються у творчості народних майстрів певного осередку поступово та стають інноваціями, котрі, за своєю суттю, започатковують нові традиції.

Для народного мистецтва шкідливими є і консервація традиції, і занадто активне поповнення її новаціями. В обох випадках промисел зникає. Але в наш час більш шкідливим є втручання у промисел у плані нововведень. Адже без цілеспрямованих зовнішніх втручань (наголошуємо: саме втру-

---

<sup>56</sup> Кара-Васильєва Т. Єдність колективного й індивідуального у творчості народного майстра. *Традиційне й особистісне у мистецтві* : колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. Київ : УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. С. 29.

чань, а не зовнішніх впливів, які є закономірними) промисел розвивається природно, тобто знахідки найбільш талановитих майстрів поповнюють традицію (якщо вони відповідають запитам загалу). Це також аксіома.

Стосовно ХХ ст., особливо останніх його десятиліть, можна говорити про низку специфічних рис у цій одвічній для народного мистецтва взаємодії нового і традиційного. Традиції стають більш динамічними, зменшується їхня стійкість, а також прискорюється зникнення давніх традицій. Протягом ХХ ст. посилюється процес новоутворень. Кінець століття і початок ХХІ ст. позначені катастрофічним зникненням традиційних елементів, які не доповнюються інноваційними. Традиції просто зникають разом зі зникненням традиційних видів народного мистецтва. Усі ці моменти знаходять прояв в усіх видах народного мистецтва. Їх можна виявити і в гончарстві.

Важливою рисою української народної кераміки ХХ ст. є те, що вона, порівняно з попередніми періодами, стає більш відкритою системою, яка активно взаємодіє з іншими системами сучасної культури, чутливо реагуючи на події в навколишньому світі. Перебування в річищі загальних тенденцій розвитку мистецтва нівелює і знищує традиції окремих осередків. Процес, по суті, закономірний.

Протягом останніх десятиліть ми стали свідками катастрофічного зникнення гончарства як виду українського народного мистецтва<sup>57</sup>, що зумовлено історичними та економічними умовами його розвитку у ХХ ст. Стисло їх нагадаю: колективізація із забороною працювати одноосібно; Голодомор 1932–1933 років, що забрав життя тисяч гончарів, які вимирали цілими родинами; податкова політика 1950-х років із руйнуванням горнів та виселенням майстрів із рідних осередків; реорганізація артілей із перетворенням їх на заводи та фабрики на початку 1960-х років; економічні

---

<sup>57</sup> Див.: Пошивайло О. Гончарні осередки України: від zenіту до заходу. С. 3–8.

негаразди 1990-х років, що спричинили закриття більшості підприємств системи народних художніх промислів і загибель промислу в осередках, де ще в 1980-х роках працювало до 10 й більше майстрів <sup>58</sup>.

На відміну від минулих часів, у ХХ ст., особливо на початку ХХІ ст., взаємодія традицій та інновацій у гончарстві України активізується. Інноваційні моменти переважають. Зменшення кількості майстрів, припинення існування осередків призводять до послаблення зв'язків з минулим, з традиціями. Майстер менш захищений від різних впливів. Звідси нововведення, які найчастіше негативно впливають на розвиток гончарства в цілому <sup>59</sup>.

Однак в українській народній кераміці, незважаючи на всі негаразди її розвитку, все ще зберігаються надзвичайно архаїчні елементи: застосування матеріалів і більша частина технологічних процесів, окремі різновиди асортименту виробів, форми і декор неполив'яного посуду, образи й манера ліплення іграшки тощо. Наявні також ознаки традицій пізніших часів (цехові середньовічні традиції в полив'яних виробах <sup>60</sup>, «земська традиція» в Опішному <sup>61</sup>). І хоча українське гончарство

---

<sup>58</sup> Про особливості розвитку українського гончарства у ХХ ст. див. детальніше: Клименко О. Деякі аспекти розвитку української народної кераміки ХХ ст. *Міст.* № 2. Київ : ВХ студію, 2005. С. 94–106; Клименко О. Розвиток українського гончарства в ХХ ст. *Народне мистецтво.* 2005. № 1–2. С. 38–40.

<sup>59</sup> Данченко А. С. Народный мастер и некоторые вопросы его творчества. *Проблемы народного искусства.* Москва : Изобразительное искусство, 1982. С. 97.

<sup>60</sup> Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. С. 55.

<sup>61</sup> Ідеться про нову традицію, яка виникла в Опішному на початку ХХ ст. внаслідок зовнішніх впливів, що запроваджувалися переважно через майстерні Полтавського губернського земства (про це йшлося вище). Про це див., зокрема: Клименко О. О. Народна кераміка Опішні на зламі ХІХ–ХХ ст. *Українське мистецтво*

як вид народного мистецтва<sup>62</sup> зникає, у роботах сучасних гончарів, яких залишилися одиниці, традиції зберігаються, а нові риси з'являються поступово й досить повільно. Це пов'язано із специфікою народного мистецтва як типу художньої творчості, з особливостями психології народного майстра.

У кожному осередку з покоління в покоління передається цілий комплекс елементів, притаманних саме цій школі народного мистецтва. Час від часу застарілі елементи забуваються. Місцева традиція поповнюється новаціями, які започатковують нові традиції або ж (у разі несприйняття загалом промислу) зникають. При цьому залишається основне, тобто те, що становить своєрідність даного осередку, неповторність його локальної традиції. За спостереженнями етнологів, стилістичні зміни, пов'язані із закономірним формуванням нових традицій у гончарних осередках, відбуваються протягом трьох поколінь майстрів (батько – син – онук)<sup>63</sup>.

На нашу думку, доцільно говорити про кілька варіантів розвитку традицій в українському гончарстві кінця ХХ – початку ХХІ ст.: 1) коли традиції розвиваються природним шляхом з органічним доповненням інноваціями; 2) коли традиції видозмінюються через активне поповнення нововведеннями, які видозмінюють, але не руйнують локальних традицій; 3) традиції припиняють своє існування (найчастіше разом із припиненням існування осередків).

Прикладів органічного (природного) розвитку традицій у наш час обмаль. Чи не єдиним осередком, де на початку *ни- і архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст.* Київ : Наук. думка, 2000. С. 152–164.

<sup>62</sup> Наголошуємо на тому, що в наш час припиняється розвиток гончарства саме як виду традиційного народного мистецтва, а творчість керамістів-професіоналів протягом останніх десятиліть успішно розвивається, продовжують працювати також і художники-аматори.

<sup>63</sup> Пошивайло О. Гончарство як індикатор етносуспільних пріоритетів. *Український керамологічний журнал*. 2004. № 4. С. 7–8.

нішнього століття можна говорити про існування промислу і збереження локальної традиції, тобто, коли працюють понад 10 і більше майстрів, до останнього часу залишалася Олешня Чернігівської області, де на початку ХХІ ст. гончарювали близько 40 осіб <sup>64</sup>.

Видозміну локальних традицій через активне поповнення інноваціями демонструють кілька провідних осередків, які нині ще функціонують (Опішне, Косів). У них видозмінені традиції нерідко поєднуються із залишками доволі давніх елементів.

Серед поодиноких майстрів, що зберегли традиції власних осередків до 1980-х років, можна назвати Дем'яна Косяченка (1903–1986) з Гнильця, Дмитра Грушовенка (1930–2003) з Громів, Григорія Торбу (1917–?) з Паланочки (Черкаська обл.), Катерину Бедрій (1914–?) з Меджибожа, Олександру Пиріжок (1898–1983) з Адамівки (Хмельницька обл.) <sup>65</sup>. На початку ХХІ ст. в межах традицій власних осередків працює родина Кахнікевичів з Коломиї Івано-Франківської області <sup>66</sup>, Олександр Червонюк (нар. 1967) з Громів Черкаської області <sup>67</sup>, до 2006 року гончарював Яків Брюховецький (1931–2006) з Голоківки на Черкащині (мешкав у Чигирині). Нове в технології, матеріалах, асортименті, формах і декорі виробів у таких майстрів з'являється досить повільно.

У селах, де гончарством у 1980-х роках ще займалися до 10 і більше родин, а вироби вивозили на базари до міста, роз-

---

<sup>64</sup> Мірошніченко О. Сучасний стан гончарства в с. Олешня Ріпкинського району Чернігівської області *Український керамологічний журнал*. 2005. № 1–4. С. 177.

<sup>65</sup> Польові матеріали авторки 1980-х років.

<sup>66</sup> Запис розмови авторки з представником родини Кахнікевичів – гончарем Сергієм Никоровичем (1974 р. н.) з Коломиї від 20 травня 2005 року. Київ. Особистий архів авторки.

<sup>67</sup> Запис розмови авторки з дружиною гончаря Олександра Червоняка (1967 р. н.) з Громів Черкаської області Наталкою Червонюк від 20 травня 2005 року. Київ. Особистий архів авторки.

возили по навколишніх селах, технологія також традиційна, але вимоги прискорення виробництва викликають деякі зміни, що впливають на художні особливості. Так, у Гончарівці на Тернопільщині, Олешні на Чернігівщині, Шпиколосах на Львівщині, в окремих селах Волині в 1960–1970-х роках перейшли на виготовлення посуду з червоним черепком – теракотовим або полив'яним. А ще в середині століття тут створювали чудову димлену кераміку з лискованим декором, виробництво якої вимагає більше зусиль<sup>68</sup>. Поодинокі спроби Івана Бібика (нар. 1925 р.) в 1980-х роках відродити димлену кераміку в Олешні на Чернігівщині позитивних наслідків для загалу промислу майже не мали.

Іноді спостерігається своєрідне відновлення традиції, точніше – її «сплеск». Показовою в цьому плані є творчість гончарів Лабораторії архітектурно-художньої кераміки при Київському зональному науково-дослідному інституті експериментального проектування<sup>69</sup> Якова Падалки (1926–2000) і Миколи Маринченка (нар. 1924 р.), які на замовлення співробітників Державного музею українського народного декоративного мистецтва<sup>70</sup> в 1980-х роках створили низку речей, традиційних для власних осередків – Межиріча на Сумщині

<sup>68</sup> Польові матеріали авторки 1980-х років.

<sup>69</sup> Заснована 1944 року як керамічна майстерня при Академії архітектури УРСР (1945–1956), Академії архітектури і будівництва УРСР (1956–1964), від 1965 року – Лабораторія при Київ ЗНДІЕП. Розміщувалася на території Софії Київської. Нерідко лабораторію називають «майстерня Ніни Федорової», яка очолювала заклад у 1946–1979 роках. У майстерні разом працювали архітектори, керамісти-професіонали і народні майстри. Завдяки діяльності Ніни Іванівни гончарі мали змогу творчо працювати. Деякі з них, як Омелян Железняк, Федір Олексієнко, Яків Падалка, Микола Маринченко, стали відомими майстрами української народної кераміки середини – другої половини ХХ ст.

<sup>70</sup> Нині – Національний музей українського народного декоративного мистецтва (далі – НМУНДМ).

і Верби на Чернігівщині. Ще один приклад: відродження традиції зооморфного посуду в Опішному в середині ХХ ст.

Про усталеність традицій та їхнє збереження на підсвідомому рівні свідчить іграшка опішненської майстрині Марії Дугельної (1914–1997), яка до 1971 року працювала на заводі «Художній керамік» (оздоблювала посуд у техніці підполив'яного контурного малювання, а також ліпила свистунці великого розміру у вигляді птахів, коників, оленів, баранців тощо). З 1987 року після багаторічної перерви на прохання авторки цих рядків відновила ліплення іграшки і працювала час від часу, виконуючи поодинокі замовлення. Вона ліпила «баринь», пташечок, «чаєчок», півників, птахобаранців, птахооленей, птахоконей, коників. Обличчя «баринь» виконувала за допомогою штампика, який зберігся від першої третини ХХ ст. Іграшка теракотова, в окремих випадках декорована розписом аніліновими фарбами. Марія Дугельна – одна з небагатьох майстринь опішненської малої пластики другої половини ХХ ст., яка пам'ятала архаїчні сюжети іграшки й ліпила свистунці так, як її навчила мати – відома майстриня першої третини ХХ ст. Уляна Дугельна (1889–1934). Однак Марія Яківна, зберігаючи усталеність образів та манери ліплення, створювала значну кількість варіантів у межах одного сюжету. Її барині вирішені, на перший погляд, однаково із застиглими одноманітними обличчями-масками, різняться завдяки варіюванню окремих деталей – кошик, одна або кілька пташок під рукою, форма капелюшка, положення рук тощо.

Ще один приклад своєрідного «сплеску» традиції. На початку 1980-х років авторка цих рядків попросила відому майстриню опішненської малої пластики другої половини ХХ ст. Анастасію Білик-Пошивайло (1930–2009) виліпити іграшку «як колись». Так з'явився теракотовий вершник-свистунець, майже подібний до зразків початку минулого століття, які можна бачити в музейних зібраннях. Показовою в цьому плані є також риночка з так званою ручкою-«тулійкою»,

виконавав 1980-х роках (знову ж таки на замовлення) провідним опішненським гончарем Михайлом Китришом, лауреатом Національної премії Тараса Шевченка 1999 року. Користування такими ринками (а отже, і їхнє виготовлення) припинилося давно, проте М. Китриш відтворив форму посудини кінця XIX – першої третини XX ст. у майже традиційному варіанті: лише завершення трубчастої ручки вирішене у вигляді профільованого виступу (а не відкритого отвору, як у давнину). Отже, у народних майстрів на підсвідомому рівні традиції зберігаються довго й дають досить цікаві «сплески» в разі виникнення сприятливих умов.

Вплив професійного мистецтва на народну кераміку активізувався й набув цілеспрямованої політики «згори» наприкінці XIX ст. у зв'язку з намаганням підтримати кустарні промисли: робота земських інструкторів у провідних осередках, створення керамічних шкіл, організація навчально-показових майстерень, відповідна закупівельна політика тощо (про це йшлося вище). Наприклад, при кустарному складі Полтавського губернського земства зберігалися зразки виробів і гончарі могли «безпосередньо знайомитись з художніми потребами й запитами ринку та отримувати відповідні вказівки»<sup>71</sup>. Практика насаджування зразків народним майстрам, розроблених професіоналами, особливо активізувала-ся в 1930–1950-х роках (діяльність «Укрхудожпромспілки»).

Водночас професійна кераміка радянського періоду (особливо в середині XX ст.) була спрямована на «цитуння» народного мистецтва, використання його образів (фігурний посуд Дмитра Головка), форм та декору (майстерня Ніни Федорової, творчість Олександри Грядунової, Зінаїди Охрімович, Людмили Кияніциної та ін.).

В цілому взаємодія народного і професійного в українській кераміці у XX ст. була надзвичайно складною і болючою,

---

<sup>71</sup> Кустарный склад. *Отчеты полтавской губернской земской управы за 1909 год.* С. 86.

адже страждали не лише керамісти-професіонали, творчість яких примусово обмежували орієнтацією на народні традиції, а й народне гончарство, коли зовнішні впливи й активне втручання «згори» знищували місцеві традиції. Прикладів чимало, скажімо, натуралістична мала пластика першої третини ХХ ст. в Опішному, елементи станкового малярства в декорі виробів у 1930–1950-х роках – тарелі з краєвидами та побутовими сценами, вази з реалістичними портретами тощо.

Інший аспект проблеми – творчість художника зі спеціальною освітою в гончарному осередку (Косів, Опішне, Васильків, Маньківка, Берегово та інші центри, де до кінця минулого століття діяли підприємства системи народних художніх промислів). Перед ним постає завдання «вжитися» у традицію місцевої школи, засвоїти досвід колективу, що склався історично і має сформоване коло певних художньо-стильових настанов, і водночас не втратити своє власне обличчя, не розчинитись у загальній промислу. І чим глибше за своєю художник місцеві традиції, тим яскравіше виявляється його творча індивідуальність<sup>72</sup>.

Однак, на жаль, найчастіше художники, котрі закінчують спеціальні навчальні заклади навіть в осередках народної кераміки (Косів, Опішне), створюють речі лише зовнішньо подібні до місцевих, стилізують свої вироби під традицію, а не «вживаються» в неї. Тобто відбувається зовнішнє засвоєння прийомів без внутрішнього відчуття. Уміння майстра працювати в рідній традиції та створювати власні її варіанти в межах канонів і забезпечує розвиток традиції. Варіативність – одна з головних ознак народного мистецтва. Вона не дозволяє традиції «законсервуватися», стати «мертвою схемою», у чому звинувачували її учасники відомої дискусії на сторінках журналу «Декоративное искусство СССР» ще в 1950–60-х роках.

---

<sup>72</sup> Некрасова М. А. К вопросу о понятии «народный мастер». О природе его творчества. *Народные мастера. Традиции, школы*. Москва : Изобразительное искусство, 1985. Вып. 1. С. 20.

Таким чином, протягом ХХ ст. в українському гончарстві відбувалася активна взаємодія нового і традиційного. Нерідко вона носила болісний характер із зникненням цілих осередків, видів асортименту, видозміною особливостей форм і декору виробів, катастрофічним погіршенням їхніх художніх якостей.

Своєрідністю нинішніх новоутворень є те, що їх стає набагато більше і через незахищеність сучасного майстра вони набагато шкідливіші для народного мистецтва, призводять до руйнування традицій набагато частіше, ніж у попередні періоди. Під дією зовнішніх обставин (запити ринку, «поради» так званих фахівців, особливості характеру народного майстра тощо) з'являються новації, які часто руйнують або в кращому разі видозмінюють традицію.

Намагання майстра працювати індивідуально (не як особистість, а як індивідуальність) перетворює його на художника-аматора. Іноді у творчості одного майстра спостерігаємо елементи традиційного мистецтва (коли він дотримується традицій і новаторські пошуки не йдуть у розріз із художніми особливостями місцевої школи) та елементи аматорства (коли робить щось «своє», а здібностей і художнього смаку не вистачає)<sup>73</sup>. Тож і бачимо в доробку одного гончаря чудові горщики, глечики традиційних форм та еклектичні вази, традиційну іграшку й сюжетні композиції із порушенням пластичних законів. У кращому разі при намаганні мислити своєрідно («не як інші») з'являються речі, позначені наївністю мислення, дитячою безпосередністю. Нехай і не традиційні, але без порушень елементарного естетичного відчуття. Серед позитивних прикладів – скульптурка у вигляді жирафа гончаря з майстерні Ніни Федорової Миколи Маринченка (початок 1980-х рр.) і скарбонька у вигляді грибочка класика опішненської пластики, лауреата Національної премії Т. Г. Шевченка Василя Омеляненка (2005).

---

<sup>73</sup> Некрасова М. А. К вопросу о понятии «народный мастер». С. 16–19.

Однак, на жаль, подібних прикладів обмаль. Найчастіше намагання майстра працювати оригінально, з власних позицій зумовлює появу речей низького ґатунку, навіть антихудожніх, шкідливих для колективу промислу, особливо, якщо такі речі починають копіювати менш обдаровані майстри. Відхід від традиції призводить до руйнування своєрідності місцевих шкіл, до нівелювання регіональних особливостей.

Суттєвої шкоди сучасному гончарству завдає негативний вплив ринку, засмічений величезною кількістю низько вартісних зразків, що претендують на українські сувеніри, а насправді паплюжать національну гідність українців<sup>74</sup>. Це явище Олесь Пошивайло влучно назвав «кітчевою експансією в Україні»<sup>75</sup>. Утім, переважна більшість цієї продукції до традиційного народного мистецтва жодного стосунку не має не лише в плані стилістичних особливостей, а й щодо авторства: майже всі ці речі виконуються не спадковими народними гончарями, а художниками-аматорами чи напівпрофесіоналами або випускниками спеціальних художніх закладів, які стали на шлях безкомпромісного заробітчанства. Кітч і народне мистецтво несумісні. Від опускання до рівня кітчу гончаря захищає перебування в автентичному середовищі рідного промислу (навіть якщо він мешкав там у дитячі роки) і зв'язок з місцевими традиціями (найчастіше на підсвідомому рівні).

Не менш важливою є проблема взаємодії колективного й особистісного (індивідуального) начал у народному мистецтві.

Творчість народного майстра (про що йшлося вище) позначена низкою специфічних рис, підпорядкованих розвитку народного мистецтва, і відрізняється від мистецтва індивідуальних художників чи майстрів-аматорів. Це і спадкоємність

---

<sup>74</sup> Пошивайло О. Гончарство як індикатор етносуспільних пріоритетів. С. 7–14.

<sup>75</sup> Там само. С. 9.

передачі майстерності, і традиційність, і канонічність, і головне – колективність (надіндивідуальність) мислення, без якої народний художник перестає бути «народним».

Ці теоретичні положення переконливо демонструє творчість українських гончарів, малювальниць, майстринь іграшки, де майже кожна конкретна особа виступає творчою особистістю, більш або менш тісно пов'язаною з колективом певного центру, певного регіону і далі – з українським гончарством у цілому. Основним критерієм у даному разі виступає ступінь обдарованості майстра та рівень зв'язку його творчості з місцевою традицією в поєднанні з інноваціями, що й зумовлює розвиток кераміки певного осередку.

З цих позицій, на нашу думку, доцільно вирізнити три групи українських гончарів: 1) переважна більшість майстрів, роботи яких тісно пов'язані з місцевою традицією; 2) майстри, котрі збагачують промисел новаціями; 3) майстри, творчість яких «випадає» з традиції. Розподіл, звичайно, умовний: особу народного майстра важко обмежити певною групою, бо кожен (більшою або меншою мірою) є творчою особистістю.

У кожній із трьох груп гончарів особистісний чинник має специфічний прояв. Найчіткіше його демонструють представники третьої групи. Їх одиниці – Остап Ночовник з Миських Млинів (передмістя Опішного на Полтавщині), Яків Бацуца з Адамівки на Хмельниччині, Олександр Ганжа на Вінничині. Доцільно відзначити, що окремі сучасні майстри (найчастіше це аматори) своїми виробами також нерідко «випадають» з традиції певного центру, проте подібні роботи не є здобутками місцевого гончарства, а навпаки, його руйнують і дискредитують поняття «народна кераміка», не витримуючи жодної критики.

На матеріалах України кінця XIX – початку XXI ст. можна зробити кілька висновків щодо взаємодії колективного та індивідуального (надіндивідуального й особистісного) начал у творчості українських гончарів:

1. Переважання надіндивідуального начала над особистісним ілюструють різновиди кераміки, які зберегли давні традиції та лише частково збагатились інноваційними елементами. Це іграшка і простий посуд. Індивідуальні риси тут також простежуються: вони пов'язані насамперед зі ставленням до традиції. Тут цінується передусім уміння майстра зберегти цю традицію, не розчинитися в ній, а навпаки – своє власне «я» підпорядкувати надіндивідуальному.

2. У творчості одного майстра можуть бути поєднані як традиційні речі, так і зразки, позначені особистісним підходом.

3. Творчість кожного окремого майстра є важливим внеском в історію місцевої кераміки як у плані збереження традицій, так і щодо появи новацій. Значення цього внеску визначає ступінь обдарованості певної творчої особистості.

Важливою складовою традиційного гончарства є творчість провідних майстрів, без яких його розвиток неможливий.

Показовими рисами сучасної української народної кераміки є те, що вона, по-перше, зникає як традиційний вид народного мистецтва (це її об'єднує з Європою, де цей процес давно завершився), а по-друге, порівняно з попередніми періодами, стала більш відкритою системою, яка активно взаємодіє з іншими системами сучасної культури, чутливо реагуючи на події в навколишньому світі. Перебування в річищі загальних тенденцій розвитку мистецтва нівелює і знищує традиції окремих осередків. Змінюється психологія народного майстра, який мислить більш індивідуально. Процеси, по суті, закономірні. Вони впливають на художні особливості виробів, технологію виробництва, а також на зміни функцій гончарства. При цьому обидві головні його функції – утилітарна й декоративна – не зникають, а лише видозмінюються з переважанням останньої. Майже зникла ритуальна функція. Водночас усе популярнішою стає «виставкова» функція, тобто експонування гончарних виробів на виставках. Термін,

звичайно, умовний, адже на виставках демонструються як побутові речі, так і твори, призначені для оформлення інтер'єру.

На функціональне призначення гончарних виробів впливають кілька факторів: технологія, яка значною мірою зумовлює художні особливості кераміки, асортимент виробів, їхні форми, декор тощо. Тож спробуємо визначити вплив цих факторів на утилітарну й декоративну функції творів сучасних гончарів.

Щодо технологічних ознак, то українську народну кераміку доцільно поділити на неполив'яну (теракоту й димлену), полив'яну (тобто вкрити безколірною або кольоровими поливами), мальовану (прикрашену підполив'яним малюванням кольоровими ангобами).

Зрозуміло, що побутові речі (утилітарна функція) були найчастіше неполив'яними або вкритими поливами. Їх оздоблювали писанням ангобами, ритуванням, ум'ятинами, відбитками штампа. Столовий посуд також міг бути полив'яним з ритованим декором або мальованим.

Усі ці технологічні принципи й техніки декорування нинішні майстри продовжують використовувати, хоча їхнє співвідношення дещо змінилося. Так, димлену кераміку в давніх гончарних осередках майже не створюють. У Шпиколосах на Львівщині, Гончарівці на Тернопільщині, деяких центрах на Волині та інших регіонах (як було відзначено вище) ще в другій половині ХХ ст. припинили випалювати вироби в безкисневому середовищі (тобто димлені, із сірим або чорним черепком, прикрашені лискуванням) й перейшли на виготовлення посуду з червоним черепком (менш трудомістким). У Коболчині Чернівецької області димлену кераміку продовжують створювати і в наш час. Це стосується і Гавареччини та Миколаєва на Львівщині.

В Опішному на Полтавщині в останні десятиліття ХХ ст. майстри, працюючи вдома, задля економії дров під час випалювання почали виконувати в теракоті (тобто випалю-

вати один раз) речі, які раніше розмальовували в техніці підполив'яного малювання (посуд, іграшку) або вкривали кольоровими поливами (фігурні зооморфні посудини). При цьому в оздобленні використовували контурний розпис з рослинними мотивами, характерними для підполив'яного малювання (тобто просто відбувалося скорочення технологічного процесу з економічних причин). Ця тенденція триває і сьогодні. Наприклад, Олександр Шкурпела створює великі вази з рельєфним рослинним декором, який від початку 1970-х років увійшов до традиції опішненської кераміки, але виконувався на виробах з подальшим покриттям зеленою або брунатною поливою. Те саме стосується і фігурних посудин у вигляді левів, биків, баранів. При цьому О. Шкурпела створює як теракотові, так і полив'яні речі. Тож у даному разі майстер, маючи змогу здійснювати подвійний випал, приділяє увагу художнім властивостям теракоти з її приглушеним шляхетним колоритом.

Василь Омеляненко (1925–2021), провідний опішненський гончар-скульптор (до речі, найстарший майстер, який продовжував працювати до останніх днів життя) створював теракотових левів, коней, баранів, биків з рельєфним декором. Іноді прикрашав їх розписом у традиціях опішненської мальовки, який виконувала донька майстра Наталка Козленко. У 2018 році на виставці-конкурсі В.Омеляненко представив дві фігурні посудини у вигляді коней, декоровані мальовкою (у даному разі майстер вкрив їх безколірною поливою). Скульптуру середнього розміру у вигляді дівчат та козаків (її в Опішному називають «настольною») В. Омеляненко також створював у теракоті з розписом кольоровими ангобами. Опішненський гончар молодшого покоління Микола Варвинський іноді розмальовує теракотовий посуд різнокольоровими ангобами, які використовує і в підполив'яному малюванні, тобто розширює палітру (раніше простий посуд прикрашали технікою писання темно-брунатним, червоно-брунатним та білим ангобами).

Сучасні гончарі опановують і нові техніки. Останнім часом майже всі народні майстри, які беруть участь у ярмарках та днях ремесел, застосовують так зване «молочення» – занурення виробу в молоко (або в розчин з додаванням вуглеводів) для зміцнення черепка, який отримує характерний коричнюватий відтінок. Цей прийом раніше не використовувався в Україні і не є традиційним для нашого гончарства. Ним активно послуговуються керамісти-аматори й деякі професіонали. Таку кераміку люди купують, тож народні майстри активно її виробляють.

Щодо асортименту виробів, то на матеріалі другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. можна виділити такі його різновиди: 1) посуд: а) кухонний, б) столовий, в) декоративний, г) декоративно-ужитковий, д) ритуальний; 2) пластика: а) скульптура великих і середніх розмірів (антропо-, зоо- та орнітоморфна), б) фігурний посуд у вигляді тварин, в) іграшка, г) сюжетні композиції; 3) архітектурна кераміка; 4) речі господарського й технічного призначення; 5) церковні речі.

Вірогідно, чітко розподілити народну кераміку на види майже неможливо. Зокрема, фігурний посуд належить одночасно й до пластики, і до посуду. Ураховуємо зміну його функції у ХХ ст., коли віднесення його до посуду є даниною традиції: фігурні зооморфні посудини впродовж кількох останніх десятиліть не виконують утилітарної функції (подавання на стіл напоїв під час святкової трапези), а лише декорують приміщення. Обрядовий посуд також доволі умовна група: адже для обрядів використовували як столові, так і кухонні різновиди, хоча вони і не функціонували як утилітарні. Нині ж обрядова функція в повсякденному житті взагалі відпала: до неї звертаються під час свят народної творчості, симпозіумів, відкриття етнографічних виставок тощо.

Доцільно вирізняти декоративно-ужиткові (декоративно-столові) посудини з яскравим розписом: вони призначені як для оформлення інтер'єру, так і для вживання їжі (наприклад,

миски). Виключно декоративними можуть вважатися вази, квітники, кашпо, пластика.

Зміни в асортименті виробів у наш час (як і в попередні періоди) найчастіше зумовлені вимогами замовника. Поряд із традиційними його різновидами – посудом (горщики, макітри, пасківники) та пластикою (іграшка, сюжетні композиції, зооморфна скульптура) з'являються нові, наприклад джезви для кави тощо. Опішненські гончарі Микола Варвинський та Олександр Шкурпела роблять на замовлення величезні ємності для бродіння вина – «квеврі» (у перекладі з грузинського – «гличик»), мангали для шашликів тощо. Декор гончарних виробів отримує чимало нових варіантів щодо використання мотивів та їхнього трактування. Часто майстри намагаються «осучаснити» традиційний асортимент, об'єднуючи посуд у набори для молока, для борщу, вареників, голубців («Набір для голубців» Ірини Серьогіної (Косів, 2010). Набори посуду (чайні, кавові сервізи, набори для вареників, для сипучих) з'явилися раніше, ще в артільно-заводському виробництві. Однак нині вони мають значний попит, а також експонуються на виставках, отримуючи різноманітні поетичні назви: набір для борщу «Карпатський» (2010) косівської керамістки Іванни Козак-Ділетти (третя премія в номінації «Народна кераміка» на Другій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамППК у Опішному»); набори посуду «Літо» (2008) опішненської майстрині Олени Мороховець (третя премія на Першій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамППК у Опішному» у номінації «Народна кераміка») та «Весняний» (2009, спеціальний диплом «За кращу гончарну мальовку» на цій же виставці), її ж набір для молока «Світанок» (2010).

До майже всіх наборів посуду входять гончарні вироби традиційних для певного осередку форм. Це гличики, горщики, макітри, миски, рідше – тикви, барила. Особливо широкий асортимент традиційного посуду бачимо в наборах іграш-

кового посуду («монетка»), як, наприклад, у творах опішненського гончаря Юрка Пошивайла. За фахом він історик, а нині головний художник НМЗУГО, заслужений працівник культури України, художник-оформлювач книжок опішненського видавництва «Українське народознавство», гончар, скульптор. Походить з давнього гончарського роду. 10–15 років тому він звернувся до створення традиційної «монетки», подібної до тієї, яку свого часу віртуозно точив на крузі його дідусь Гаврило Пошивайло. Ю. Пошивайло робить також невеликі за розміром мисочки з традиційно-опішненським декором у техніках фляндрування й ріжкування, розвиваючи творчі здобутки батька Миколи Пошивайла. Мініатюрні теракотові горщечки, глечики, макітерки, риночки, тиквочки, мисочки мають тонкий черепок, вдалі пропорції, чіткий силует і свідчать не лише про здібності автора, а й про цікавий сплеск генетичної пам'яті: адже подібні речі представники родини Пошивайлів разом з іншими опішненськими гончарями робили 50, 100, можливо, й більше років тому. Недаремно композицію, в основу якої покладено традиційну опішненську мальовану миску та теракотовий іграшковий посуд, Ю. Пошивайло назвав «ДНК мого роду». На Третій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамПК у Опішному» (Опішне, 2011) за цей твір йому було присуджено Гран-прі. Мініатюрні посудинки Ю. Пошивайла позначені ще однією важливою ознакою народного мистецтва – варіативністю. Кожен новий набір іграшкового посуду має щось своєрідне, проте тісно пов'язане з традицією (поєднання різних видів посудинок, декор). Вони наче всі подібні за формами (глечики, горщечки, макітерки завжди опішненські), але водночас усі різні. Оці незначні варіативні нюанси і складають сутність традиції в народному мистецтві: не нове заради нового, а нове заради збереження й розвитку старого, усталеного. Цікаву «монетку» створює також подружжя Дмитро й Любов Громові з Опішного. Зокрема, до набору монетки

«Весняний» (2011) входять мініатюрні горщечки, глечички, тиквочки, чайничок, барильце, плесканець, оздоблені мальовкою з рослинними мотивами, які об'єднують посудинки в цілісну композицію. За цю роботу майстри отримали третю премію на Третій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамПІК у Опішному».

У принципі можна стверджувати, що сучасні гончарі створюють або ж принаймні «пам'ятають» і можуть виконати на замовлення майже всі традиційні різновиди асортименту української народної кераміки. Їх створюють не лише в наборах, призначених переважно для експонування на виставках, рідше – для реалізації в кіосках, а і як поодинокі зразки з метою продажу на виставках-ярмарках, днів ремесел, свят народної творчості. При цьому кожен певний різновид асортименту роблять, як це було завжди в гончарстві, по кілька одиниць, десятків чи навіть сотень зразків залежно від попиту. Покупці цікавляться як суто побутовими, так і декоративними речами. При цьому колекціонери й окремі шанувальники народного мистецтва (науковці, творча інтелігенція) купують простий посуд не задля побуту, а для оформлення інтер'єрів чи створюють колекції певного різновиду за формами (кухлі, глечики тощо). За технологічними ознаками (наприклад, теракотовий чи димлений посуд чи виключно мальовані вироби). Однак усе одно утилітарні речі, тобто ті, якими користуються в повсякденному житті, не є такими популярними, як декоративні.

До суто побутових різновидів асортименту відноситься насамперед посуд (кухонний і столовий). У XIX – першій третині XX ст. українські гончарі виточували на гончарному крузі посуд різноманітних розмірів та форм – горщики, макітри, глечики, тиквачі (регіональні назви – тиквастиий глечик, дзбанок, кубушкуватий глечик), тикви (регіональні назви – банька, кубушка, корчага), носатки, ринки, слої (банки), пасківники (тазки для пасок, бабошники, баб'єрки), миски, полу-

миски, куманці, баклаги тощо. Упродовж ХХ ст. асортимент поступово скорочувався й до нашого часу значно звужився. Утім, виробництво деяких його різновидів усе ще триває.

Найпопулярнішим видом посуду ледь не до першої третини ХХ ст. залишався горщик, який до нашого часу не вийшов з ужитку остаточно. Переважають горщечки невеликого розміру, призначені для приготування печені. Їх використовують у кафе й ресторанах і зрідка в домашньому побуті. Горщики виробляють у кількох осередках, які ще функціонують: Опішному на Полтавщині, Олешні на Чернігівщині, Косові на Івано-Франківщині та ін. Окремі майстри іноді роблять мальовані горщики, призначені для оздоблення інтер'єрів або для експонування на виставках. Опішненський гончар Микола Варвинський виконав на замовлення кілька розписаних кольоровими ангобами теракотових горщиків-двійнят. У таких посудинах у давнину носили обід у поле. Нині це декоративна посудина, а в маленьких двійнятах іноді подають на стіл спеції.

Упродовж кількох останніх десятиліть українські гончарі доволі активно виробляють макітри, які в давнину призначалися для замішування тіста, тримання води, сирівцю, іноді – зерна, борошна, крупів, розтирання маку, картоплі, зрідка для запікання страв у печі, зціджування молока. У них також квасили й солили на зиму буряки, капусту, огірки, золили білизну, складали й подавали на стіл вареники, гречаники, пироги тощо. Такій поліфункціональності відповідала й градація розмірів макітри. Великі макітри для тіста були обов'язково полив'яними зсередини, для розтирання маку (вони порівняно невеликі) – лише теракотовими. На початку ХХІ ст. великі макітри майже ніхто не робить, хоча виточити велику макітру міг (що й робив на Днях гончаря в Опішному) віртуозний гончар Михайло Острянин (1938–2010). У наші дні великі макітри (ємністю до 5 відер) робить опішненський гончар Олександр Шкурпела, а також (на замовлення) Микола Варвинський (теж

з Опішного). Проте попит мають посудини невеликого розміру для розтирання маку. Їх виробляє, наприклад, Олександр Червоняк з Громів на Черкащині. У деяких родинах у невеликих макітрах подають на стіл вареники, нерідко використовуючи столовий варіант посудини. Їх до кінця ХХ ст. виготовляли на заводі «Художній керамік» в Опішному, а на початку ХХІ ст. – на приватному підприємстві В. Задорожного, що функціонує у приміщенні колишнього заводу «Художній керамік». На цьому ж підприємстві до останнього часу виробляли макітри середнього розміру, оздоблені контурним малюванням. Мають попит і макітри (невеликі за розміром), виконані в новій для українського традиційного гончарства технології, так званому «молоченні». Іноді сучасні макітри невеликого розміру нагадують супові вази (супниці) з двома вухами й покришками, подібні до фарфоро-фаянсових зразків.

Популярними залишаються й пасківники. Останнім часом попит на цей різновид кухонного посуду зростає: деякі господарки продовжують випікати паски саме в глиняних формах, ігноруючи нові винаходи промисловців – металеві, паперові, силіконові.

Різноманітність форм та полі функціональність притаманні ринкам – одному з доволі популярних у давнину різновидів кухонного посуду. У них розминали варену картоплю і квасолю, смажили сало, картоплю, готували кашу, «смастьони, вергуни, печеню, «бабу», стоплювали смалець, збивали масло»<sup>76</sup>. Великі ринки застосовували для доїння кіз і корів. Вони так і називалися «дійниця» («дійничка»). У великих ринках – «гусятницях» і «поросятницях» («коса ринка»), запікали в печі птицю і м'ясо. Нині гончарі ринок майже не виробляють (лише на замовлення). Проте принцип окремих варіантів форми використовують при створенні інших різновидів посуду, наприклад джезви.

---

<sup>76</sup> Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина). Опішне : Українське народознавство, 1993. С. 145.

Наші сучасники використовують заводські друшляки – металеві або пластмасові. Глиняні залишаються раритетами. Хоча окремі господині старшого віку все ще для протирання помідорів або слив тримають старі глиняні «цідильники». Їх роблять лише деякі гончарі, зокрема Олександр Червонюк з Громів на Черкащині.

Слоїк (регіональні назви – «слой», «банка», «горщик на варення») – посудина для зберігання повидла, меду, смальцю, круп – не має яскраво виражених локальних ознак форми. У більшості регіонів слоїк має яйцеподібний тулуб, наближений до заокругленого й трохи розгорнутого вгорі циліндричного, коротку шийку й відігнуті вінця. Слоїки вкривали поливою зсередини й частково ззовні, прикрашали ритуванням. В окремих осередках (Опішне, Дибинці, Васильків) робили мальовані слоїки, схожі на вази класичної яйцеподібної форми, прикрашені підполив'яним малюванням. У наші дні гончарі іноді створюють вази у вигляді традиційних слоїків.

Давнім і дуже поширеним різновидом посуду були миски, які належать до поліфункціональних посудин. Мальовані миски розміщували на миснику для окраси інтер'єру (декоративна функція), під час трапези у святкові дні переміщували на стіл (утилітарна), а на Різдво та Великдень виносили з хати до церкви. Прості, з непоказним декором миски (полив'яні або теракотові чи димлені) використовували в повсякденному побуті для вживання їжі, розминання картоплі, прання білизни тощо. У переважній більшості гончарних осередків вирізнялися два головні види конфігурації стінок миски – заокруглено розгорнуті та з колінчастим зломом (ребром) посередині висоти чи вгорі. Обидва (особливо другий) мають значну кількість варіантів. Найчастіше в одному осередку робили обидва різновиди форми миски з досить усталеним для певного регіону або осередку характером вигину стінок. При цьому округлбокі в різних місцевостях доволі подібні, а ось миски з профілюванням стінок різняться.

Обидва різновиди мисок в Україні оздоблювали підполив'яним малюванням, хоча серед круглобоких найчастіше можна побачити прості, без декору або прикрашені писанням, ритуванням чи лискуванням. Характер оздоблення неполив'яних мисок подібний до інших видів простого посуду й має багато спільних рис у досить віддалених осередках: смуги, риси, «кривульки», плями тощо. Нерідко теракотові миски, як і горщики, глечики або тикви по берегах «крайкували» кольоровою поливою. Натомість мальовані миски вражають багатством регіональних особливостей. Але все це було в минулому. Нині миски традиційних для певних осередків форм виготовляють лише окремі гончарі. До останніх років життя традиційні опішненські миски з фляндруванням створював Микола Пошивайло (1930–2017). На Третій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «Керам-ПІК у Опішному!» (2011) гончар Микола Варвинський та малювальниця Євгенія Панасюк експонували п'ять мисок з традиційним опішненським декором у техніках фляндрування та контурного малювання. Одна з цих мисок отримала спеціальний диплом «За відродження традицій». Але найчастіше миски входять до різноманітних наборів посуду. У Богуславі художниця-керамістка Ярослава Спасьонова намагається відродити традиційну кераміку Дибинців. Серед її творів – миски з використанням мотивів давньої дибинецької кераміки. Сучасні майстри найчастіше доволі вільно варіюють форму миски, іноді застосовуючи традиційний декор. Отже, можна стверджувати, що нині миски можуть виконувати обидві функції – як утилітарну, так і декоративну. Остання переважає. Однак у деяких родинях під час трапези досі користуються мисками.

Форма сучасної глиняної тарілки повторює порцеляново-фаянсові вироби. Вона з'явилася в асортименті українських гончарів, вірогідно, не раніше останніх десятиліть XIX ст. під безпосереднім впливом продукції порцелянових та фаянсових заводів. Нині тарілки, створені гончарями, нерідко

входять до наборів на вареники, обідніх сервізів, наборів для борщу, до чайних сервізів тощо. Іноді на днях ремесел продаються окремі тарілочки.

Значна кількість видів посуду відноситься як до кухонного, так і до столового. Різницю в застосуванні визначає переважно технологія виробництва, проте нерідко функціональну специфіку демонструють і форми посудин. Це стосується насамперед глечиків, які з урахуванням функціональних і технологічних ознак доволі умовно можна поділити на дві основні групи – теракотові й полив'яні (вкриті поливою або оздоблені підполив'яним малюванням). Перші з них використовували переважно як кухонні посудини (для молока), другі найчастіше відносились до столового чи декоративного посуду. Межі ці нерідко згладжені, їх важко вирізнити, а у ХХ ст. обидва типи ніби «зрослися» й утворили новий тип глечика з мальованим декором, який найчастіше виготовляли на керамічних заводах (Васильківський майоліковий завод, опішненський завод «Художній керамік» та ін).

Глечики, призначені для молока, зараз ніхто не виготовляє: молоко тримають у скляних банках. А ось столові, столово-декоративні й декоративні глечики нерідко трапляються в асортименті деяких майстрів. Їх роблять як теракотовими, так і полив'яними чи мальованими. Часто використовують техніку молочення. До кінця ХХ – на початку ХХІ ст. в Гавареччині на Львівщині робили димлені глечики, оздоблені лискуванням. Нині такі речі створюють гончарі Миколаєва Львівської області.

Тиква – вузькогорла посудина для зберігання, перенесення, використання під час літніх польових робіт і подавання на стіл рідини. В основі образного вирішення форми цієї посудини лежить зіставлення кулеподібного або широкого яйцеподібного тулуба з вузькою невисокою горловиною. Силует намічається плавними м'якими лініями й доповнюється вухом. Тиква має в Україні низку місцевих назв: «банька» – на Поділлі й Прикарпатті, «корчага», «канта» –

на Закарпатті, «кубушка» – на Слобожанщині, «тиква» – на Середній Наддніпрянщині, Чернігівщині та Полтавщині. Загальновідомо, що у тиквах вода під час спеки довго залишається прохолодною, тож її влітку брали в поле. Однак ця функція втрачена, і тиква сприймається насамперед як декоративна посудина, що її виготовляли на керамічних заводах, а нині створюють лише окремі гончарі.

Куманець – один із найвідоміших різновидів столового й декоративного посуду. У давнину був ритуальною посудиною, призначеною для подавання міцних напоїв під час весілля.

Посуд із перснеподібним тулубом виробляли на Слобожанщині, Поділлі, Прикарпатті, Львівщині та в деяких інших регіонах. До нашого часу «калачі» виготовляють у Косові Івано-Франківської області. Окремі зразки саме куманця, тобто посудини з носиком створюють майстри Косова. Проте класичний варіант цього різновиду ритуального столового посуду (згодом – декоративного) зберігся до наших днів, мабуть, лише в Опішному. В усі періоди існування артілі (заводу) «Художній керамік» він посідав провідне місце в асортименті, хоча виконати його міг не кожен гончар. Тепер куманці з цілою низкою варіантів форм і декоративного оздоблення створюють деякі опішненські гончарі (Олена Мороховець, Олександр Шкурпела). Серед їхніх робіт можна вирізнити два різновиди куманця: з перснеподібним (переважає) та дископодібним тулубом (так званий «плесканець»). За набір куманців «У нашого Омелечка невеличка сімечка» (2010) О. Мороховець отримала першу премію на Другій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамПК у Опішному» в номінації «Народна кераміка».

Барило – посудина, своїм походженням пов'язана з однойменними дерев'яними виробами: бічні сторони орієнтованого по горизонталі тулуба оперізують рельєфні або намальовані смуги – імітація обручів. Часто барила спираються на чотири короткі ніжки й мають невеликий отвір із шийкою

(чи без неї) і м'яко окресленими вінцями. Поряд розташоване вухо, орієнтоване горизонтально або (зрідка) вертикально. Іноді трапляються великі барила з двома вухами й двома отворами. Композиція посудини варіюється за рахунок більш або менш видовженого тулуба й ступеня заокруглення його силуету, висотою шийки, ніжок (якщо вони наявні), розміром та характером вигину вуха. Теракотові й полив'яні барила використовували для тримання води під час польових робіт, а також для міцних напоїв. Артільно-заводські зразки з мальовкою мислилися переважно як речі декоративного плану. Вони відігравали помітну роль в асортименті артїлі (заводу) «Художній керамік» в 1930–1960-х роках. Подібні речі створюють і сучасні гончарі (знову ж таки переважно опішненські). Наприклад, Дмитро й Любов Громові до набору монетки «Весняний» (2011) включили невеличке барильце.

Появу в народному мистецтві чайників, чашок, блюдець дослідники пов'язують з впливом міських смаків та порцеланово-фаянсові промисловості. Чайники кінця XIX – початку XX ст., виконані у традиційних гончарних осередках, доволі значних розмірів і композиційно відмінні від порцелянових. Вони ніби «приспосовані» до вигляду звичних гончарих виробів і вкриті зеленою чи брунатною (нерідко зернистою) поливою. Окремі зразки наближені до тиквастого глечика з носиком. В асортименті керамічних артїлей та заводів чайники, чашки, блюдця суттєвої ролі не відігравали, повторюючи в 1930-х роках відповідні зразки з порцеляни. У 1940–1950-х роках серед зразків «монетки» можна натрапити на іграшкові сервізи з чайничками. Ця традиція продовжується і в наші дні. На особливу увагу заслуговують іграшкові сервізи роботи Любові й Дмитра Громових.

Серед нових для народного гончарства виробів чи не найчисленнішою є група ваз, які на початку XX ст. за конструкцією майже не пов'язані з місцевими особливостями посуду. Їхні чужорідні для народного мистецтва форми відбивають

впливи тогочасного декоративного мистецтва й смаки міського споживача. Ця тенденція тривала в 1920-х роках. Проте в середині ХХ ст. паралельно з еkleктичними за формою вазами, у яких відчувається відгомін зразків початку ХХ ст. й впливи професійного декоративного мистецтва періоду «прикрашательства», в деяких артілях (Опішне, Цвітне тощо) почали створювати вази, композиційно пов'язані з традиційним посудом (тиквами, глечиками, слоїками) й декоровані рослинною орнаментикою. Вони досить органічно «вписуються» в традиції місцевих шкіл певних осередків. У 1950–1960-х роках опішненський гончар Трохим Демченко на державне замовлення до різних радянських ювілеїв виконував великі вази з рельєфними портретами. Їх експонували на виставках та дарували під час офіційних церемоній. Від 1970-х років у творчій лабораторії заводу «Художній керамік» розпочалося виготовлення ваз із рельєфним рослинним декором, покритих поливами зеленого або брунатного кольорів, які робили майстри невеликими партіями. Іван Білик рослинну орнаментіку поєднував із зображенням лева. Подібні вази деякі опішненські гончарі (Михайло Китриш, Іван Білик, Гаврило Пошивайло та ін.) створювали вдома. Вази великого розміру (на відміну від порівняно невеликих зразків, серед яких значна частина повторювала форми традиційних глечиків, тикв або тиквастих глечиків) були доволі еkleктичних форм, перевантажені декором. Нерідко масивні вінця вирішували у вигляді горщика, який «кріпився» до яйцеподібного тулуба й невеликої ніжки-копитка. У наш час деякі гончарі (Микола Варвинський, Олександр Шкурпела) роблять величезні вази на замовлення для оформлення інтер'єрів. Часто декор виконано в техніці підполив'яного малювання.

Косівські гончарі також упродовж ХХ ст. створювали вази різноманітних форм і розмірів, оздоблені традиційним підполив'яним розписом з використанням ритованого контуру та брунатно-жовто-зеленого колориту й білого тла. Virізняться роботи Валентини Джуранюк, Оксани Бейсюк та ін.

Останнім часом гончарі все частіше звертаються до призабутих різновидів асортименту. Валентина Лобойченко (Опішне) здійснила вдалу, на нашу думку, спробу відродити виробництво традиційних опішненських куришок (набори куришок «Великодній» (2010), спеціальний диплом «За відродження традицій» на Другій національній виставці «КерамПік у Опішному!», та «Святковий» (2011)). Невеличкі свічники й куришки виготовляє інша опішненська керамістка Ніна Дубинка. Приурочені до релігійних свят речі створюють косівські гончарі: композиція «Трійця» Уляни Шкром'юк (2010). Майстри з Косова, як і раніше, роблять свічники, хрести та інші речі релігійного вжитку.

Окремі майстри створюють і «призабуті» різновиди посуду такі, як наприклад, глечик-носатка для варенухи (автор – Олена Мороховець, 2011).

Загалом у творчості народних майстрів на підсвідомому рівні традиції зберігаються довго, як це було показано вище на прикладі творчості Марії Дугельної, Анастасії Білик-Пошивайло, Михайла Китриша останніх десятиліть ХХ ст.

Подібні «сплески» традицій простежуються й нині. Це стосується як асортименту виробів, так і функціонального призначення окремих його різновидів. Майже всі сучасні гончарі роблять пасківники (чимало господинь саме в них печуть великодні паски), макітри для розтирання маку використовуються й мають попит. У великих макітрах деякі жінки старшого покоління й досі вчиняють тісто. Водночас стародавні різновиди асортименту, навіть теракотові або димлені з доволі лаконічним декором, нерідко виконують декоративну функцію і в інтер'єрі посідають певне місце (не кажучи вже про мальований посуд або глиняну пластику).

Отже, сучасні гончарі й надалі створюють традиційні речі (як побутові, так і декоративні). Попри скорочення попиту на гончарі вироби, значна частина населення продовжує купувати традиційні гончарні вироби, хоча далеко не всі вони свід-

чать про вдумливий розвиток їхніми авторами традицій власних осередків. Незначна кількість народних гончарів працює і сьогодні. Багато з них мають спеціальну фахову освіту й намагаються гончарювати в традиціях власних осередків. Нині працюють і аматори, які не походять із гончарних осередків та не мають спеціальної освіти, однак намагаються створювати традиційні для української народної кераміки речі. Їхня творчість також заслуговує на увагу дослідників. Сучасні гончарі виробляють доволі широкий асортимент кераміки, яка, попри зміни функцій, має попит у населення. Це має хоча б частково зберегти традиції гончарного мистецтва українців. Саме це й визначає своєрідність української народної кераміки у світовому контексті.

Таким чином, українське традиційне гончарство, без сумніву, є одним із найяскравіших та неповторних явищ в історії не лише вітчизняної, а і європейської художньої культури. Саме в гончарному мистецтві українців до наших днів збереглися давні традиції і простежуються головні ознаки народного художнього промислу – традиційність, колективність мислення, поєднання канонічності та варіативності. Водночас в усі періоди розвитку українського гончарства мала місце поява різноманітних новацій, зумовлених як зовнішніми впливами, так і власними знахідками окремих майстрів. Зовнішні впливи з'являлися через зв'язки з європейською культурою (у добу пізнього Середньовіччя це впливи європейського цехового гончарства, згодом – мистецьких стилів певної епохи – Ренесансу, бароко, рококо, класицизму, модерну), а також як проекція професійного декоративного мистецтва. Однак усі впливи народні майстри переосмислювали з позицій локальних традицій власних осередків, збагачуючи й частково видозмінюючи їх. При цьому регіональні особливості збереглися до наших днів, незважаючи на майже повне зникнення традиційного гончарства.

Зінаїда КОСИЦЬКА

## УКРАЇНСЬКА ВИТИНАНКА ЯК СКЛАДОВА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Українське декоративне мистецтво в різні періоди історії завжди еволюціонувало в річищі європейського й загалом світового художнього процесу. На сучасному етапі розвитку гуманітарних наук науковці постали перед необхідністю перегляду та кардинального переосмислення засадничих оцінок подій та явищ, пошуку нових методів і нових підходів у трактуванні різних проявів та подій культурного простору<sup>1</sup>. Особливо це важливо в нинішні часи, коли швидкий поступ розвитку економіки й суспільних відносин разом з активною міграцією неминуче спричиняють видиме послаблення етнічних і культурних особливостей етносів, посилюючи «запозичення» мистецьких схем інших культур. Водночас, як це не парадоксально, виразно помітний і зворотний процес, а саме: посилення, зокрема, на межі ХХ–ХХІ ст., національної ідентифікації, пошуку архетипів власної культури, повернення до вітчизняної культурної спадщини, прагнення до збереження національного неповторного обличчя<sup>2</sup>.

Прояви таких загальних тенденцій, характерних для української та європейської художньої культури, простежуються і в мистецтві витинанки. При цьому важливо, що техніка вирі-

---

<sup>1</sup> Кара–Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ ст.: концепція, нові підходи й оцінки. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. праць*. Київ, 2007. Вип. 7. С. 53.

<sup>2</sup> Чегусова З. А. Роль символу, знака, міфу в професійному декоративному мистецтві України на межі ХХ–ХХІ ст. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. праць*. Київ, 2008. С. 146.

зування за останні десятиліття набула активного поширення, що утверджує її як цілісне й самобутнє явище українського мистецтва.

Результатом загальних змін на сьогодні постає виразна реальність, що українські витинанки, які на початку свого виникнення мали поширення переважно як хатні паперові оздоби, нині, пройшовши природні етапи трансформації та зазнавши значного впливу різних мистецьких стилів, перетворилися на окремий вид образотворчого мистецтва. Ці твори поціновувачі сприймають уже не як допоміжний вид мистецтва, а як самостійні роботи станкового характеру. Їх часто використовують для ілюстрування книг, застосовують для ефектних декорацій в театральних виставах, для створення ексклюзивних екслібрисів чи просторових інсталяцій.

Прикметно, що вирізування з паперу в наш час переживає не лише значну популярність – повсюдне захоплення ним можна ствердно назвати хвилею розквіту. Таким обставинам сприяє не лише доступність багатьох видів паперу, великий асортимент якого нині посилено безмежною палітрою запропонованих для вибору кольорів, а й простих чи дорогих інструментів (ножиць, спеціальних різачків тощо). Витинанку насамперед відродила й піднесла на високий рівень творча пошукова активність талановитих професійних художників, а також резонанс численних виставкових заходів. Неабияку роль у поширенні цього виду мистецтва в Україні в останній чверті ХХ ст. відіграли дослідження науковців, насамперед Михайла Станкевича. Його книга «Українські витинанки»<sup>3</sup> стала підсумком тривалого вивчення хатніх паперових оздоб України. Активізації популярності сприяли також фестивалі – Свята витинанки, які з 1993 року регулярно проходять у м. Могилеві-Подільському, а з 2011 року набули міжнародного статусу<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Станкевич М. Українські витинанки. Київ : Наукова думка, 1986. 120 с. : іл.

<sup>4</sup> Косицька З. Історія української витинанки. Київ : Вид-во ІМФЕ, 2019. С. 75, 143–144.

Процес поширення мистецтва вирізування посилили також інші чинники, які створили ґрунт для перетворення цієї декоративної творчості із народної, аматорської, допоміжної в самостійний вид сучасного образотворчого мистецтва <sup>5</sup>. До очевидних позитивних змін у царині вирізування в наш час привело й активне впровадження вивчення техніки вирізування з паперу до програм багатьох навчальних установ, зокрема загальноосвітніх шкіл та вищих освітніх закладів <sup>6</sup>, і, що дуже важливо, – професійних і вищих художніх закладів різних міст України: Києва <sup>7</sup>, Одеси, Дніпра <sup>8</sup>, Івано-Франківська та ін.

Чималу роль відіграє значна кількість фахових наукових і популярних видань дослідницького та методичного характеру. У них перед науковою аудиторією і широким загалом ав-

---

<sup>5</sup> Молинь В., Ковальчук К. Модифікації витинанки у творчості сучасних українських художників. *Збірник наукових праць ЛОГОС. Die wichtigsten Vektoren für die Entwicklung der Wissenschaft im Jahr 2020*. Band 2. Luxembourg: Вінниця, 2020. С. 103.

<sup>6</sup> Силабус навчальної дисципліни ВИТИНАНКА затверджений на кафедрі методики викладання образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника (викладач Л. Р. Стефанишин). URL : [https://kmvodpmd.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/18/2020/03/Силабус\\_Витинанка.pdf](https://kmvodpmd.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/18/2020/03/Силабус_Витинанка.pdf) (дата звернення: 05.12.2021).

<sup>7</sup> Курс із паперопластики «Основи формотворення» за спеціалізацією «графічний дизайн» на кафедрі Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ, викладач, доцент Олена Тихонюк); на кафедрі монументально-декоративного і сакрального мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука (м. Київ, викладач, доцент Марина Ващенко).

<sup>8</sup> Олена Половна-Васильєва (Дніпропетровський національний університет ім. О. Гончара, доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну).

торами представлено огляд розвитку українських паперових оздоб із різними акцентами, їх мистецтвознавчий аналіз від початку виникнення й до сьогодні<sup>9</sup>. Усе це має неабияке значення для визначення майбутніх векторів творчості українських майстрів, а також стає основою в дотриманні традицій та пошуків нових креативних ідей і художніх вирішень.

Надзвичайно важливо, що сучасні українські дослідники у власних розвідках до використаних джерел усе активніше долучають ретроспективне осмислення та художній аналіз, здійснені зарубіжними авторами<sup>10</sup>. Водночас маємо із цієї галузі мистецтвознавства ще недостатньо ґрунтовних розвідок, у яких представлено порівняльний огляд творів, подій та основних тенденцій, що відбуваються у вітчизняному художньому просторі й сусідніх європейських країнах. Актуальність таких наукових досліджень важлива не лише для фахівців і майстрів, не менш важливою вона є для широкого загалу.

Зазначимо, що важливим чинником у дослідженні техніки вирізування залишається той непростий і водночас природний аспект, що еволюція паперових творів на теренах багатьох країн Європи позначена не лише подібними, але й

---

<sup>9</sup> Станкевич М. Українські витинанки. Київ : Наукова думка, 1986. 124 с.; Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво ХХ ст.: у пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. С. 132–134; Косицька З. Історія української витинанки.

<sup>10</sup> Metken S. *Geschnittenes Papier. Eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute*. München : Georg D. W. Callwey Verlag, 1978. 335 s.; Grabowski J. *Polska sztuka ludowa: Wycinanka ludowa*. Warszawa : Wydawnictwo Sztuka, 1955. 135 s., 76 tabl.; Frankowski E. *Wycinanki i ich przeobrażenia*. Lwów : Nakładem Towarzystwa Ludoznawczego, 1924. 49 s.; Marcinkas F. *Lietuvos ir paraulio popieriaus karpinių menas*. Beltarusija, Belgija, Danija, Didžioji Britanija, Islandija, Ispanija, Izraelis, Japonija, JAV, Kanada, Kinija, Lenkija, Lietuva, Meksika, Olandija, Prancūzija, Rusija, Soumija, Šveicaria, Švedija, Ukraina, Vengrija, Volkietija, Vietnamas. Monografija. Vilnius : Allmanachas «Tautodailė», 2010. 208 s. : ilustr.

відмінними рисами, зокрема асинхронним перебігом. Нове мистецтво, спричинене появою раніше малопоширеного матеріалу – паперу, набуло популярності згодом у різних країнах у різні часи, отримавши яскраве самобутнє національне забарвлення, продиктоване відмінними художніми традиціями, сформованими до цього в інших техніках, насамперед у тих, які вже були поширені серед жителів цих країн. До них передусім належить вирізування із сукна й пергаменту, а також дереворізьблення, вишивка, настінні розписи тощо. Кожен народ у цей вид творчості привніс власні неповторні риси, і саме вони складають різнобарвність та багатство загальної панорами мистецтва витинання з паперу.

В Україні найперші паперові хатні оздоби були поширені від початку – середини XIX ст., як і в багатьох сусідніх країнах. Тоді це був допоміжний вид народного мистецтва для оформлення інтер'єру. Хвиля особливого поширення витинанок на наших землях виразно помітна з останньої чверті XIX ст. Найчастіше народні умільці в ті часи виготовляли витинанки для власних потреб перед Різдом Христовим і Великоднем, щоб прикрасити оселю і створити піднесений святковий настрій доступними та ефектними засобами. Траплялося, що деякі вироби продовжували прикрашати оселю впродовж року. Найчастіше це були орнаментальні композиції, розміщені біля божника, угорі на стінах, на сволюку, за ліжком на зразок «килимка» тощо. Їх укладали переважно з простих складових: ромбів, розет, іноді додавали силуетні зображення птахів, тварин. У деяких селах, зокрема на Поділлі, у середині XX ст. витинанки виготовляли також до різних родинних подій: весіль, заручин. Найчастіше вся родина була причетна до справи: дорослі показували основні прийоми, діти виготовляли потрібну кількість оздоб, передання майстерності відбувалося переважно в сім'ї. Іноді траплялося, що найкращі майстрині виготовляли паперові вироби для сусідів, часом за такі вироби могли розрахуватися вузликком сушених груш чи іншими потрібними

для односельчан статками. Лише в останній чверті ХХ ст. роль сімейних наставників у витинанці перейняли педагоги загальноосвітніх шкіл та художніх студій.

Еволюція хатніх паперових оздоб в Україні переживала різні періоди піднесення і згасання, віддзеркалюючи основні ознаки та етапи розвитку художньої вітчизняної культури й різноманітні впливи поширення цієї техніки у країнах Європи.

На межі ХІХ–ХХ ст. витинанки набули значної популярності в багатьох селах Наддніпрянщини (Дніпропетровська, Черкаська, Київська обл.), Поділля (Вінницька, Хмельницька, Тернопільська, північна частина Одеської обл.), а також у Західній Україні (Львівська, Івано-Франківська, Закарпатська обл.). Про такі традиції свідчать публікації українських учених-етнографів, насамперед анонси про демонстрацію паперових оздоб на Крайових виставках, що проходили в Тернополі (1887)<sup>11</sup>, Львові (1894) у Кракові (1902), а також під час інших заходів («Перша Хліборобська виставка» у Стрию, 1909).

Про самобутні «узори», виготовлені з різнокольорового паперу та представлені на виставці у Львові (1894, писав Іван Франко в газеті «Kurjer Lwowski»<sup>12</sup>. Він детально розповів про новозведений етнографічний павільйон, де були експоновані витинанки, і вказав на головні аспекти подальшого вивчення тоді ще мало знаного виду народного мистецтва.

---

<sup>11</sup> Колекція витинанок, представлена на Крайовій виставці в м. Тернополі в 1887 році, зібрана місцевим парохом, священником Софроном Левицьким, оформлена в окремій папці. (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП–40809. «ВЗОРЫ ВНУТРЕННЕГО УКРАШЕНИЯ СТѢН въ хатахъ народа руского в Галичинѣ. Зобравъ в селѣ Стриганцѣ и Долге повѣта Товмацкого с. Софрон Левицькій. MODÉLES des ornements et décorations interieures des cabanes rustiques DU PEUPLE RUSSE EN CALICIE. Arrancés et Ramassés dans les villaces Stryhance et Dolhe du district de Tłumacz par L'ABBE, SOFRON LEWICKI»).

<sup>12</sup> Franko I. [Fr. I.] Dział etnograficzny na Wystawie. *Kurjer Lwowski*. Lwów, 1894. No. 228. S. 2.

Заквітчані паперовими квітами українські оселі в селах Катеринославщини<sup>13</sup> описує згодом Василь Бабенко: «...впадає в око “покуть”. Уся завішена іконами, рушниками, штучними квітами із паперу чи соломи. Точно так само прикрашаються і вся стеля та верхня частина стін. Трапляється, що можна зустріти “голубків”, зроблених із тіста й паперу, й підвішених на волосинах до стелі. Від найменшого руху повітря ці “голубки” на волосинах швидко крутяться»<sup>14</sup>.

Про хату в Львівській області, оздоблену подібними виробами, знаходимо інформацію у творах Володимира Січинського: «Правий кут великої хати (рахуючи від входу) і лівий кут малої – мають образи й різні кольорові картини, прикрашені паперовими штучними квітами власного виробу в стилі народного орнаменту»<sup>15</sup>. Багато композицій, які збережено в музеях Львова, яскраво демонструють, якою саме була орнаментика в сільських оселях західних областей України. Найчастіше в ній повторювали улюблені зразки місцевих вишивок, кераміки, виробів з дерева, бісеру тощо. Природно, що окремі елементи набували певної трансформації в новому матеріалі й за іншої техніки. І хоча музейні екземпляри українських майстрів кінця XIX ст. представляють переважно твори майстрів сіл сучасної Івано-Франківської області, існує велика ймовірність, що схожі композиції укладали також майстри Львівщини.

Значну увагу хатнім паперовим оздобам приділив на початку XX ст. Кость Шероцький, збираючи цінний матеріал серед народних майстрів подільських сіл ще в студентські роки.

---

<sup>13</sup> Нині – Дніпропетровська область.

<sup>14</sup> Бабенко В. Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края: Издание Губернского земства к XIII Археологическому съезду. Екатеринослав, 1905. С. 26, 63. [Переклад з рос. – З. К.].

<sup>15</sup> Січинський В. Українська хата в околицях Львова: Реферат читаний на зібранню Українського наукового товариства в Празі / Українська архітектура. Обкладинка і кінцівка арт. мал. Павла Ковжуна. Іл. і поч. літери автора. Львів, 1924. С. 17.

Згодом свої напрацювання він опублікував у монографії «Очерки по истории декоративного искусства Украины. Т. I. Художественное убранство украинского дома в его прошлом и настоящем» (1914)<sup>16</sup>. Особливо помітний вклад у вивчення українських паперових хатніх прикрас вніс Володимир Гагенмейстер, який у 1930 році підготував і видав перший ілюстрований альбом, присвячений витинанкам Поділля<sup>17</sup>. Про нього свого часу дуже схвально відгукнувся колега, В. Січинський: «...опублікований матеріал був зібраний В. Гагенмейстером разом зі своїми учнями Кам'янецької художньо-промислової школи. Автор, крім інформаційної частини, призводить спосіб виготовлення вирізок, їх матеріал, форму, орнаментальні мотиви, назви, місце розміщення, місцевості, звідки вони походять і пр. Такий методологічно розроблений підхід до теми робить короткий текст альбому надзвичайно цінним <...>. Серед тексту – таблиця з тоною автолитографією В. Гагенмейстера – загального вигляду хати з витинками Ольги Отаманюк з с. Бакоти<sup>18</sup>. Далі йдуть 15 таблиць з темного картону з приклеєними репродукціями витинок. Репродукції надруковані дуже добре літографським способом, причому деякі листи мають шість кольорів, що при літографському друку займає дуже багато праці й часу»<sup>19</sup>. Вступний текст та опублі-

<sup>16</sup> Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. Т. I. Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем. Киев, 1914. С. 119, 123, 124, 130.

<sup>17</sup> Гагенмейстер В. Настінні паперові прикраси Кам'яниччини. Кам'янець-Подільський, 1930. 7 с., 16 кол. табл.

<sup>18</sup> Тоді – Староушицького, пізніше – Кам'янець-Подільського району Хмельницької області. З 1981 року в с. Бакота затоплене водами Дністровського водосховища; див.: Гагенмейстер В. Настінні паперові прикраси Кам'яниччини. Кам'янець-Подільський : Видання Художньо-промислової профшколи, 1930. С. 4.

<sup>19</sup> Котляр Є. Пам'ятки єврейського мистецтва Кам'яниччини у виданнях школи Гагенмейстера: Пошуки і відкриття. *Народознавчі зошити*. Львів, 2014. Вип. 6 (120). С. 1476–1477.

ковані екземпляри цього видання й до сьогодні залишаються надзвичайно важливою інформацією для вивчення поширення техніки вирізування з паперу серед народних майстрів.

Для більшості областей України загальні принципи розташування в хатньому інтер'єрі різноманітного оздоблення, зокрема й паперового, завжди були зумовлені доволі однотипним плануванням осель, що впродовж багатьох століть залишалося незмінним до початку, а в окремих випадках – і до середини ХХ ст.: вхід до хати із сіней, коло самого входу з одного боку – піч у кутку, з другого боку – мисник чи полиця для посуду<sup>20</sup>. Одразу навпроти дверей, між східною і південною стінами домівки, розміщували ікони на покуті, прикрашені особливо дбайливо; під іконами найчастіше ставили стіл. Біля нього, вздовж східної стіни – скриня, далі ліжко (вздовж північної стіни). Варіації такого розташування в хаті були дуже незначними, що диктувало також доволі типове розміщення і декору, в нашому випадку – витинанок.

У переважній більшості осередків, зокрема на Чернігівщині, Катеринославщині (Дніпропетровська обл.), Київщині, у селах Поділля, Волині, Галичини традиційно оздоблювали витинанками та паперовими рушниками ікони й портрети на стінах, дерев'яні полиці, мисники. У західних осередках їх часто кріпили на рами ікон. У хатах сіл Подніпров'я і Поділля витинанки могли бути розміщені також як ефектні фрагменти (квіти, листя) серед барвистого настінного малювання, що було тут дуже поширеним<sup>21</sup>.

Існували осередки, де паперові прикраси клеїли на шибки вікон, особливо перед святом Різдва; також їх могли прикріплювати на стіни, сволок чи стелю голками акації. Якщо оздобу розміщували безпосередньо на глиняній стіні, то використовували для цього молоко, пізніше, від другої половини

---

<sup>20</sup> Вовк Х. Студії з української етнографії та антропології. Київ, 1995. С. 112–113.

<sup>21</sup> Косицька З. Історія української витинанки. С. 198.

XX ст., почали застосовувати кнопки, зокрема, коли потрібно було прикріпити оздобу до вхідних дверей. В окремих селах існувала традиція прикрашати витинанками до Великодня паркани довкола храму та церковні ворота <sup>22</sup>.

У 1920-х роках, після Першої світової та громадянської воєн, розвиток мистецтва вирізування в Україні серед зuboжлого населення відразу набуває продовження, адже ця техніка не потребує значних вкладень і передбачає використання найпростіших інструментів (ножиці, ножі), які завжди є в кожному господарстві. Водночас помітне скорочення в той час виробництва вітчизняного паперу призвело до використання в повоєнні роки різних найдешевших його видів, іноді навіть обгорткового, нерідко бланків чи обкладинок зі шкільних зошитів. До слова, варто зазначити, що зразки музейних колекцій кінця XIX – початку XX ст. виготовлені з якісного кольорового (часто глянцевого) паперу, позаяк переважна частина з них була демонстрована на Крайових виставках.

Після Другої світової війни для вирізування навіть найпростіших оздоб в українських селян часто не вистачало навіть клаптика паперу. У перші повоєнні десятиліття, у середині XX ст., з налагодженням економічного й суспільного життя мистецтво вирізування паперових оздоб народні майстри продовжили, використовуючи часом газети, для чого нерідко їх фарбували природними доступними барвниками – буряковим, бузиновим, вишневим соком, кольоровими глинами тощо. У ці повоєнні роки дуже часто фото оформляли рукотворними картонними рамками, наклеюючи на них різні вирізані мотиви (ромби, на зразок галузок, листя тощо). У той час паперовий декор, крім оформлення стін, використовували для імітації виробів із полотна – серветок на полицки, у яких один край з ажурними прорізами вільно звисав у повітрі.

Починаючи з кінця 1960-х років, мистецтво витинанки в Україні в контексті налагодження народного господарства

---

<sup>22</sup> Така традиція існувала на Великдень.

знову помітно відроджується. До кінця ХХ ст., завдяки творчим пошукам талановитих народних майстрів, насамперед педагога Олександра Салюка<sup>23</sup> та його родини, а також вчительки з іншого подільського села Марії Руденко<sup>24</sup>, а особливо професійних художників: Карла Звіринського (м. Львів), Михайла Біласа (м. Трускавець), Леоніли Стебловської (м. Київ) та інших творчих особистостей, використання й поширення мистецтва витинанки набуває нового піднесення і, що найважливіше, нових векторів розвитку.

Так, у с. Петриківка Дніпропетровської області народна майстриня декоративного розпису Ганна Гречанова, про твори якої вже згадувалося, з кінця 1960-х років остаточно надає перевагу паперовим виробам. Вона розширює орнаментальні композиції новими тематичними роботами. Досвід і вміння майстриня передає доньці – Антоніні Авдеєнко, яка згодом навчила тонкощам техніки свою невістку – Наталю Авдеєнко. І сьогодні ця спадкоємиця творчого набутку відомих майстринь репрезентує петриківську витинанку на багатьох всеукраїнських і міжнародних виставках, зокрема в Болгарії<sup>25</sup>. Відмінною рисою паперових оздоб Петриківки залишається створення паперових робіт із багатьох окремих модулів – квітів, листків, галузок. В осередку віддають перевагу композиціям на зразок «вазона», «Дерева життя», останнім часом багато місцевих майстрів укладають панно тематичного характеру.

Так, із другої половини ХХ ст. в українських паперових оздобах усе частіше з'являються, а згодом починають доміну-

---

<sup>23</sup> Салюк Олександр (1922–2003) жив із родиною в с. Саїнка Вінницької області.

<sup>24</sup> Руденко Марія (1915–2003) проживала в с. Слобода-Яришівська Вінницької області.

<sup>25</sup> Косицька З. Витинанки. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. / НАНУ ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2011. Т. 4. С. 248.

вати не орнаментальні композиції, як це було характерно для XIX та першої половини XX ст., а саме тематичні твори. Серед професійних художників набувають поширення роботи з абстрактним художнім вирішенням чи наближені до графіки. У цей час паперові твори часто експонують на виставках, їх оформлюють у рами на зразок станкових, вони набувають рівнозначного поцінування разом з роботами інших видів образотворчого мистецтва. Такій атмосфері особливо сприяли опубліковані наукові й популярні статті та перша ґрунтовна розвідка про цей вид мистецтва, уже згадана монографія М. Станкевича – «Українські витинанки». У дослідженні автор детально розглянув витюки українського паперового декору, його виразну самобутність і художню цінність, визначив типологію витинанок, проаналізував твори майстрів різних областей України, зупинився на локальних відмінностях і спільних рисах різних типів витинанок.

Серед професійних художників, чия творчість залишила надзвичайно яскравий слід і мала вплив на розвиток витинанки в усій Україні, необхідно назвати Людмилу Мазур (м. Хмельницький), яка запозичила цю техніку від Леоніли Стебловської. Перші проби в техніці вирізування майстриня почала створювати, ще дотримуючись традицій подільських паперових народних оздоб. Із часом у її творах набувають домінуючі значущі й водночас самобутні акценти авторських настроїв. Уже наприкінці XX ст. в них переважають десиметричні й асиметричні композиції, у яких вона максимально спрощує форми та представляє їх виразно лаконічними, часто стилізуючи й навіть абстрагуючи загальні зображення та деталі. Такі численні новаційні авторські прийоми наблизили її роботи до графіки з полісемантичними образами.

Виразним самобутнім доробком художниці не лише збагатила можливості українських витинанок, якими в минулому лише прикрашали сільський інтер'єр, але й визначила шлях їхнього розвитку в досконалих вимірах сучасного обра-

зотворчого мистецтва загалом, змінивши докорінно сутність художнього мислення та прийомів витинання <sup>26</sup>.

Як бачимо, упродовж ХХ ст. в Україні цей вид народного мистецтва зазнав природних змін і був трансформований із допоміжного на самостійний вид творчості. У публікаціях останніх років науковці висловлюють думку про його перехід у наш час від декоративного мистецтва до образотворчого <sup>27</sup>. Особливою подією, що принципово вирізняла мистецтво витинанки на тлі загальних змін культурного життя України та оживила давні традиції мистецтва, була зустріч майстрів на першому Всеукраїнському святі «Українська витинанка» (1993), що пройшов у Могилеві-Подільському <sup>28</sup>. З 2002 року ці зустрічі відбуваються регулярно, збираючи для творчого спілкування українських і зарубіжних майстрів. Оксана Городинська <sup>29</sup>, яка активно опікується проведенням цих фестивалів, сама є провідною майстринею і шанувальницею витинанки. Її стараннями за останні десятиліття м. Могилів-Подільський перетворився на відомий культурний центр, який часто називають «столицею української витинанки».

Багато майстрів сучасності (Марина Ващенко (м. Київ), Юлія Дунаєва (м. Дніпро), Олеся Іщук (м. Луцьк), Дмитро Король (м. Кременчук), Вікторія Нестерова (м. Часів Яр Донецької обл.), Наталя Сташкевич (м. Полтава), Тетяна Ващенко

---

<sup>26</sup> Косицька З. Витинанки. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. / НАНУ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. Т. 5 : Мистецтво ХХ – початку ХХІ століття. С. 352.

<sup>27</sup> Молинь В., Ковальчук К. Модифікації витинанки у творчості сучасних українських художників. С. 103.

<sup>28</sup> Автор ідеї, Марія Гоцуляк, у 1993 році була директоркою Будинку народної творчості м. Могилева-Подільського, нині вона директорка Музею етнографії і народного мистецтва ім. М. Руденко в цьому самому місті.

<sup>29</sup> Оксана Городинська – директорка Центру народної творчості м. Могилева-Подільського.

(м. Полтава), Лілія Тептяєва (м. Коломия), Микола Теліженко (м. Черкаси) та ін.) сьогодні продовжують традиції українських народних майстрів з виготовлення хатніх паперових оздоб і створюють неповторні авторські роботи з паперу. Їхні виставки й оформлені інтер'єри збагачують культурні набутки не лише в Україні, а й у Європі, Азії, США.

Самобутніми художніми вирішеннями відрізняються роботи Ольги Шинкаренко, які майстриня виконує переважно в техніці виривання. У них передана святковість, пісенність настроїв, життєдайна сила українського мистецтва. Мотиви О. Шинкаренко завжди трактує монументально, робить їх значних розмірів, і все, що вона зображує – квіти, птахи й навіть слони та крокодили, сформовані досконало й вирішені в яскравих кольорах («Малинові дзвони», 2015; «Літо забігло в садок», 2015).

Особливо креативним підходом у створенні витинанок серед сучасних митців України вирізняється львів'янка Дарія Альошкіна<sup>30</sup>. Вона вміло поєднує особливості матеріалу для створення посиленого ажурю, об'ємних складок, часто представляє великі твори без рам просто на стінах, вікнах чи навіть у просторі. Скульптор за фахом, художниця серед багатого набутку представила не одну серію нетрадиційних за формою витинанок. Її рукотворними ажурними полотнами прикрашено інтер'єри київських магазинів «Cartier»<sup>31</sup>, «Всі свої»<sup>32</sup>. Особливо цінно, що національний стенд Паризького книжкового салону Livre Paris двічі оформляла саме Д. Альошкіна, демонструючи паперовий декор на форумі просто над головами учасників. У 2018 році це були величезні ажурні

---

<sup>30</sup> Альошкіна Дарія, 1982 р. н., закінчила Львівську національну академію мистецтв.

<sup>31</sup> Київ, магазин французького бренду «Cartier», вул. Городецького, 17/1.

<sup>32</sup> Магазин «Всі свої», вул. Хрещатик, 34 (французький декоратор Ізабель Даєрон (Isabelle Daëron)).

пласкі писанки, щедро орнаментовані граціозними жіночими силуетами й традиційною орнаментикою<sup>33</sup>. У 2019 році майстриня виготовила чотири ажурні полотна – «Вікно», «Земля», «Вода», «Насіння», об'єднавши їх у чотирикутну високу призму значного розміру (без нижньої та верхньої основ).

Майстриня регулярно демонструє авторські твори на виставках у Польщі, Німеччині, Кореї. Одна з останніх відбулася в Ніцці (Франція)<sup>34</sup>. Захід був присвячений 200-й річниці з дня народження Єлизавети Кочубей<sup>35</sup>, української композиторки ХІХ ст.

Завершуючи огляд українських витинанок від кінця ХІХ до першої половини ХХ ст. в контексті поширення техніки вирізування в інших європейських країнах, можемо зауважити, що пишність, ефектність та розміщення тогочасного вітчизняного декору, виготовленого для прикрашення осель, має схожість за схемами розташування оздоб такого типу в господарств жителів Польщі й Литви. Зокрема, польські та українські майстри щедро декорували витинанками сволок, стіни, нерідко стелю. Також схожі тогочасні українські паперові вироби з литовськими прикрасами, виготовленими для оформлення полицок, дзеркал, вікон. Принагідно додамо, що витинанки в орнаментальному оформленні поліхромного декору українських сільських осель упродовж ХІХ й до середини

---

<sup>33</sup> Париж 2019 р., 14–18 березня. (Рішення архітекторки Надін Кобилко). Див.: Україна бере участь у Паризькому книжковому салоні. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2660742-ukraina-bere-ucast-u-parizkomu-knizkovomu-saloni.html> (дата звертання 05.12.2021).

<sup>34</sup> URL : <https://galnet.fm/u-nitstsi-vidkryly-vystavku-vytynanok-lvivskoyi-majstryni-dariyi-aloshkinoyi/?fbclid=IwAR03EUsHgXM32UraKv3ZyHFruyB3rt9nrmx2u3YOGrlvBYGpUBPIIvYPfwU> (дата звертання 05.12.2021).

<sup>35</sup> Єлизавета Василівна Кочубей (1821–1897) – композиторка з роду Кочубеїв; народилася в с. Ярославець Сумської області; похована в Ніцці.

XX ст. виразно доповнювали вже раніше створений довершений ансамбль інтер'єру, в якому набув візуалізації внутрішній багатий світ наших співвітчизників. Разом з іншими видами народного мистецтва вони яскраво демонстрували єдність естетичних уподобань українців різних регіонів, мистецьку довершеність смаків, що допомагали створювати неповторний національний колорит типового українського житла й водночас окремо кожної оселі.

Водночас у європейських країнах паперові вирізки мали поширення переважно як авторські твори, створені для висвітлення особистісних переживань через власні художні образи. Вплив авторської творчості на розвиток мистецтва витинанки саме в Україні набуває прояву з другої половини XX ст. й особливо помітний у його останній чверті. Така обставина об'єднує загальні тенденції вітчизняного декоративного мистецтва з подіями культурного життя інших європейських країн, зокрема Литви, Німеччини, Польщі, Швейцарії. Сучасні митці України, як і майстри вирізування сусідніх земель, у власних традиційних і креативних творах продовжують демонстрацію художніх пошуків у цьому виді мистецтва, збагачуючи культуру окремих країн і всього європейського культурного простору загалом.

*Людмила СЕРЖАНТ*

## **ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ЧЕРНІГІВЩИНИ В РЕГІОНАЛЬНОМУ, НАЦІОНАЛЬНОМУ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ВИМІРАХ**

Чернігівщина як історико культурний регіон на північному-сході України має яскраву етнографічну й культурну своєрідність. Становлення та розвиток духовної культури населення території, у тому числі й мистецтва, тут було зумовлено комплексом економічних, культурних, соціальних чинників в різні історичні періоди. З одного боку, впродовж століть тут утворилася своєрідна місцева художня традиція, яка зберігала в собі численні архаїчні риси, з іншого – на різних етапах розвитку місцева культура зазнавала різноманітних інноваційних впливів, які змінювали та збагачували її. Декоративне мистецтво Чернігівщини має давню історію. Упродовж тисячоліть мистецької діяльності населення цієї території тут було створено непересічні цінності, що свідчать про сталий духовний розвиток, еволюцію творчого мислення, освоєння природи різними засобами – на практичному, міфологічному, естетичному та релігійному рівнях. В економічному плані Чернігівщина в минулому була досить потужним регіоном з розвиненими промислами завдяки багатим ресурсам і широким торговим зв'язкам з країнами Заходу, Сходу, Півдня.

Декоративне мистецтво Чернігівщини як культурно-мистецький феномен є невід'ємною частиною нашого національного духовного надбання. Його комплексне осмислення є цілком необхідним для вивчення історії українського мистецтва в цілому. Тривалий час воно було вагомим складовим економіки краю, носієм усталених традиційних художніх форм, виразником естетичних уподобань населення.

Для аналізу економічного й культурного розвитку краю важливими є різноманітні історичні, літературні, статистичні джерела різних часів. Свідчення про розвиток різноманітних промислів та видів декоративного мистецтва на Чернігівщині у XVIII–XIX ст. знаходимо в архівних документах, у працях статистиків, істориків, етнографів, діячів земства – О. Шафонського, О. Лазаревського, П. Армашевського, П. Замятченського, Ф. Корольова, В. Селезньова та ін. Вони досліджували сировинну базу, економічні й соціальні умови роботи народних майстрів, історію промислів.

Цінну інформацію, яка сприяє уявленню про цілісну картину життя людей на досліджуваній території, можна знайти на сторінках періодичних видань XIX ст. («Черниговские губернские ведомости», «Киевская старина», «Земский сборник Черниговской губернии»). Завдяки різним джерелам, які тут публікувалися, ми маємо уявлення про духовне та економічне життя населення, про стан і характер виробництва тих часів, до нас дійшли відомості про центри, асортимент, а також про окремих майстрів.

У праці «Краткие очерки кустарных промыслов Черниговской губернии инженера-технолога Н. А. Пакульского», яка вийшла 1898 року, подано вичерпну характеристику різних промислів регіону. Також наведено статистичні дані щодо кількості працівників у різних галузях, охарактеризовано асортимент виробів, подано перелік центрів виробництва.

У 1910-х роках, коли на хвилі піднесення національного руху пильна увага приділялася як загальнонаціональній, так і регіональній культурі, мистецьку спадщину Чернігівщини вивчали М. Грушевський, Ф. Вовк, К. Шероцький, В. Модзелевський, М. Могильченко та ін., які у своїх працях аналізують різні її аспекти.

Праці Є. Спаської та М. Фріде 1920-х років містять характеристику тогочасного стану гончарного промислу; в них згадуються імена майстрів та гончарські династії.

Важливе значення для вивчення історії та культури Чернігівщини мають дослідження різних років колекцій декоративного мистецтва, зокрема науковців Чернігівського обласного історичного музею ім. Василя Тарновського (ЧОІМ) – В. Зайченко, Г. Арендар, І. Штанкіної, В. Гончаренко, Н. Тонких.

У 2007–2016 роках Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України видав п'ятитомну «Історію декоративного мистецтва України», у якій викладено розгорнуту панораму зародження й розвитку різних його видів та представлено найкращі його здобутки. У розділах, присвячених різним видам декоративного мистецтва, зокрема вишивці Т. Кари-Васильєвої, ткацтву та килимарству Н. Студенець, гончарству О. Клименко, Г. Істоминої та Л. Сержант, різьбленню на дереві І. Голода, художньому металу С. Боньковської та інших багато уваги приділено й декоративному мистецтву Чернігівщини, його регіональній специфіці; представлено багато його пам'яток.

Особливо важливими для формування уявлень про давні культури, які існували на території регіону, культуру й мистецтво Княжої доби є праці археологів Б. Рибаківа, Т. Макарової, І. Шовкопляса, В. Куриленка та ін. В останні десятиліття в полі зору мистецтвознавців перебувають матеріали археологічних досліджень з Чернігова. Глухова, Батурина, Новгород-Сіверського, Коропа, описані й проаналізовані в працях археологів Л. Виногородської, Ю. Ситого, Ю. Коваленка, В. Мезинцева та ін.

Для дослідження декоративного мистецтва Чернігівщини впродовж багатьох десятиліть багатьма поколіннями музейних працівників зібрано потужну джерельну базу. Це твори народного та професійного декоративного мистецтва з музейних колекцій Національного музею українського декоративного мистецтва (НМУНДМ), Національного музею історії України (НМІУ), ЧОІМ, районних краєзнавчих та іс-

торико-археологічних музеїв Чернігівщини. Систематизація цього матеріалу із залученням архівних і літературних джерел дає змогу відтворити досить широку картину розвитку різних видів декоративного мистецтва як частину єдиного культурного комплексу та проявів духовного життя населення в регіоні.

Археологічні знахідки дають змогу стверджувати про давнє побутування різних промислів на цій території, яка має достатньо різноманітних природних ресурсів – корисних копалин (глина, пісок, болотні руди), лісові масиви та сприятливі кліматичні умови для розвитку землеробства і тваринництва. Ще з часів палеоліту тут з'явилися перші житла, тканини, знаряддя праці, керамічні вироби.

У мистецтві Чернігівщини криються сліди давніх архаїчних культур з часів палеоліту (Мізинська стоянка), світоглядні уявлення місцевих мисливських та землеробських спільнот дохристиянського, давньоруського періодів. Місцезнаходження цього регіону на перетині стародавніх торгових шляхів та напрямків міграцій давніх народів стало причиною накопичення та переосмислення впливів різних культур за часів античності, середньовіччя та Нового часу<sup>1</sup>.

Упродовж історичного поступу багатьма поколіннями населення краю було створено невичерпне розмаїття художніх форм, що є наслідком, як зазначав М. Селівачов, «тисячолітньої роботи людського духу, душі й розуму», пройшло шлях звернення від «конкретно чуттєвих феноменів природи» до «надчуттєвих закономірностей світу»<sup>2</sup>.

Декоративне мистецтво Чернігівщини включає як досвід колективної творчості народу, так і прояви яскравих творчих

---

<sup>1</sup> Шероцький К. В. Очерки по истории декоративного искусства Украины. I. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. Киев : Типография «С. В. Кульженко», 1914. С. 5–6.

<sup>2</sup> Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ : Ант, 2005. С. 13.

надбань окремих талановитих майстрів і художників, що рухали вперед його еволюцію.

На Чернігівщині впродовж століть склалися сприятливі умови економічного та соціального розвитку і своєрідна духовна атмосфера. Це сприяло формуванню цілісного культурного комплексу означеної території, яскравого самобутнього мистецького середовища, естетичного світогляду населення, що виявлялися в художній діяльності в різних видах мистецтва та ремесла. У різні епохи тут було створено художні цінності, які є частиною національного надбання.

Еволюція естетичного світогляду населення краю розвивалася від міфологічних синкретичних уявлень членів давніх первісних спільнот, через естетичне осмислення дійсності в умовах практичної діяльності та пізнання навколишнього світу до релігійних, символічних і реалістичних образів. На цей світогляд, який по різному виявлявся в середовищі місцевої еліти та в народних масах, вплинули культурно-філософські надбання та мистецтво Стародавнього Сходу, Давньої Греції, Риму, Візантії, середньовічної Європи, мистецтво та ідеї Нового та Новітнього часу. Разом з тим на місцевому ґрунті сформувалася оригінальна фольклорна традиція, яка пронизувала все художнє життя, надавала йому ідейного наповнення, естетичної цілісності та неповторної регіональної специфіки.

Вагомим фактором впливу на культуру Чернігівщини стало християнство, світоглядні засади якого мали визначальний вплив на всі сфери життя суспільства, починаючи з давньоруських часів. Сакральні твори наповнювали давні храми, пов'язували місцеву культуру з духовними надбаннями Візантії, Балкан, Західної Європи, проголошуючи загальнолюдські цінності. Християнські мотиви й образи можна побачити і в повсякденному оточенні. Це – хатні ікони, ужиткові й декоративні речі прикрашені різноманітними символами: зображенням хреста, херувимів, голуба, риби.

Населення Чернігівщини не було однорідним в етнічному складі. У різні часи тут жили локальні спільноти інших народів, культурні надбання яких відігравали роль інновацій, слугували стимулом розвитку місцевої культури. Переселенці меноніти, або як їх тут називали «німці», вплинули на гончарство Північно-Східної Чернігівщини, хоча й на рівні окремих майстрів. Громада греків Ніжина розвивала торгівлю в регіоні, що сприяло економічному піднесенню краю, надходженню нових розвинутих художніх ідей. Росіяни-старообрядці, які мешкали в північних повітах, були вправними майстрами в різних ремеслах, зокрема в обробці дерева, що також вплинуло на місцевий промисел. Кожна із цих спільнот, які жили поруч з українцями, внесла свою частку в розвиток регіону.

Декоративне мистецтво Чернігівщини надзвичайно розвинене й різноманітне. У всіх його видах простежуються яскраві регіональні та локальні риси. Водночас воно розвивалося в руслі загальнонаціональних мистецьких процесів, керувалося у своєму поступі спільними естетичними та ідейно-філософськими засадами.

Основні етапи становлення художньої культури Чернігівщини можна прослідкувати, порівнюючи її із загальним суспільно-економічним розвитком території. Кожному історичному етапу відповідали різні форми соціальної організації та господарства, коли зароджувалися, розвивалися й відмирили різні промисли, художні ідеї та форми, залишаючи по собі глибокий слід в естетичній свідомості населення. Виробництво культових і ужиткових речей, які одночасно були й творами декоративного мистецтва, для різних верств пройшло шлях натурального господарства періоду раннього феодалізму й середньовіччя, ремісничої майстерні в панському маєтку, форму цехового ремесла й сільського домашнього промислу, форму мануфактурного та промислового підприємства. На різних етапах існували різні форми навчання ремесла та передачі художньої традиції від покоління до покоління.

За Княжої доби Чернігово-Сіверщина була розвиненою в економічному й культурному плані територіїю. Декоративне мистецтво того часу міцно пов'язане з мистецькими формами й образами язичницького світосприйняття, які сягають глибин давніх культур палеоліту, неоліту, бронзи. З прийняттям християнства тут почали розвиватися нові форми творчості – література, образотворче мистецтво, будівництво храмів, які стали могутнім поштовхом для розвитку ремесла й декоративного мистецтва.

З XIV ст. почалося економічне відродження після татарської навали міст, у яких зростає кількість населення та розвивалися різноманітні ремесла. З наданням містам магдебургського права ремісники, у тому числі й гончарі, почали об'єднуватися в цехи. Завдяки мобільності населення Литовської держави, яка займала велику територію і включала в себе прибалтійські, білоруські, польські та українські етнічні землі, в економіку краю почали надходити різноманітні новації, які сприяли розвитку ремесла, культури, мистецтва.

В умовах домашнього виробництва та сільського промислу знання передавалися від батьків до дітей. Але часто майстри брали собі інших учнів. В умовах цехів навчання професійної майстерності проходило від майстра до учня та підмайстра, були напрацьовані критерії майстерності та відлагоджено механізм присвоєння кваліфікації<sup>3</sup>.

На початку XIX ст. в Чернігові розпочав роботу перший державний навчальний заклад з підготовки ремісників. З 1804 року з ініціативи малоросійського генерал-губернатора князя А. Куракіна було створено ремісниче училище, яке готувало майстрів із шести спеціальностей – столярної, слю-

---

<sup>3</sup> Щербина С. Гончарні цехи Північного Лівобережжя у другій половині XVII–XVIII ст. *Сіверщина в історії України*. Київ ; Глухів : Центр пам'ятокознавства НАН України і УТОPIK, 2011. Вип. 4. С. 161.

сарської, різьблення по дереву, ювелірної та токарної<sup>4</sup>. Набирали учнів 12–15 років, переважно з козаків та міщан, які були на повному державному утриманні. Курс навчання тривав шість років. Викладачами в кожному класі були майстер і підмайстер, переважно місцеві. Проте для деяких спеціальностей запрошували фахівців з-за кордону та Росії. Так, слюсарської справи навчав майстер з Тульського збройного заводу Яків Крапивинець, а шорній (лимарській) справі – майстер з Кенінгсберга Іоганн Готліб Мілле<sup>5</sup>. Серед переліку виробів, які виготовляли учні й майстри училища срібної справи, перераховуються чайні прибори, хрести, лампади, ножі, виделки, свічники, пряжки, рами, шпори, щипці, «напрестольна гробниця», ланцюжки. Серед зразків виробів столярного класу є різноманітні меблі (столи, крісла, бюро), скриньки, рами для дзеркал, ящикок для чаю чи тютюну. «І все це з червоного чи чорного дерева з бронзою... по відділенню різьблення: ваза, з квітами на ній, <...> 6 зразків портретних рам, рама для дзеркала, кіот для образу та різне різьблення»<sup>6</sup>. Як бачимо, тут використовувалися досить дорогі матеріали – отже, вироби призначалися для заможних користувачів. Зважаючи на те, що училище мало досить вагомий прибуток з продажу витворів учителів і учнів, рівень виробів, імовірно, був досить високий. Безумовно, це в подальшому вплинуло на рівень виробничої культури ремесла на Чернігівщині, зокрема в галузі обробки дерева та металу, сприяло проникненню нових технологій та художніх форм в усталену місцеву традицію.

**Вишивка** – напоширеніший всеохоплюючий вид українського декоративного мистецтва, який у традиційній культурі Чернігівщини посідає одне із чільних місць. Її символіка й об-

---

<sup>4</sup> Павловский И. Ф. Ремесленное училище в Чернигове, учрежденное сто лет назад (1804–1811). *Киевская старина*. 1904. № 2. С. 157, 158, 164.

<sup>5</sup> Там само. С. 165.

<sup>6</sup> Там само. С. 165–167.

рази сягають найдавніших часів. У геометричних орнаментах традиційної вишивки Чернігівщини знайшли відображення естетичні ідеали та давні символи, що були збережені виконавцями впродовж тривалого часу.

Істрія вишивки на Чернігівщині налічує багато століть, але пам'ятки з музейних колекцій відомі з XVI–XVIII ст. Їх можна розглядати як твори художнього ремесла (XVII–XVIII ст.), народного мистецтва (XIX–XX ст.), художнього промислу (XX ст.) та індивідуальної творчості для задоволення потреб сім'ї. Цей поділ відображає особливості соціально-економічного розвитку та організації праці вишивальниць в різні історичні періоди. Вишиті вироби виготовляли як для особистого споживання, так і на продаж.

Матеріалами для вишивки слугували домоткані, мануфактурні та фабричні льняні, конопляні, бавовняні, шерстяні, шовкові тканини й нитки. Для гаптування в прикріп використовували золоті й срібні нитки, перли. Кольорова гама церковної та шляхетської вишивки була надзвичайно вишукана, сполучала відтінки синього, червоного, пурпурового, зеленого, блакитного, коричневого кольорів. Для народної вишивки характерні монохромна гама чи сполучення двох-трьох кольорів – білого і червоного, синього і червоного, чорного і червоного тощо. Для вишивки XX ст. характерна яскрава поліхромність через поширення промислових різнокольорових ниток.

Стиль вишивки в різні періоди залежав від загальної культурно-мистецької ситуації. Яскравим проявом стилю українського бароко є вишивка Чернігівщини XVI–XVIII ст., численні зразки якої можна побачити в колекціях провідних українських музеїв – ЧОІМ, НМУНДМ, НМІУ та ін. На неї мав сильний вплив текстиль Сходу та Західної Європи через привозні вироби, які в різні часи входили в моду.

Великим культурно-мистецьким надбанням є церковне шитво Чернігівщини XVIII–XIX ст., яке було важливою складовою в комплексі оформлення літургії, відповідало її симво-

ліці й естетиці. Його виготовляли висококваліфіковані цехові ремісники та майстрині-гаптувальниці з численних монастирів. Мистецтво монастирського шитва – одне з визначних явищ національної культур – розвивалося в єдності з образотворчим мистецтвом. Т. В. Кара-Васильєва зазначає, що саме на Чернігівщині було започатковано в гаптарстві стиль бароко<sup>7</sup>. Ці вироби – плащаниці, ікони, облачення священників, виконані на високому художньому і технічному рівні, з усвідомленням духовного сакрального характеру речі, з глибоким розумінням художнього образу, характерні поєднанням декоративної та образотворчої функцій.

Стиль народної вишивки Чернігівщини, що розвивалася на глибокому традиційному підґрунті, увібрав у себе і вплив цехового ремесла, і моду XIX–XX ст. шляхом переосмислення їхніх художніх засад. Завдяки оригінальному декоративному мисленню народних майстрів було напрацьовано довершені композиційні схеми, створено широкий репертуар орнаментальних мотивів, сюжетів та образів, розвинулись і були доведені до досконалості різноманітні техніки. Для вишивки Чернігівщини, як і української вишивки в цілому, характерне різноманіття технічних прийомів та поєднання в одному творі кількох із них. Найпоширенішими були ажурні (лиштва, вирізування, виколювання, мережка, мережка з настилом, шеляжок, прутик), лічильні (лиштва, лічильна гладь), верхоплут, хрестик, рушниковий шов, тамбурний шов, художня гладь.

Асортимент вишитих виробів Чернігівщини був надзвичайно багатий. Він відображав потреби різних верств населення – заможної козацької старшини, міських жителів, селян. Слід зазначити, що для всіх верств населення характерна, до певної міри, єдність асортименту – одяг, головні

---

<sup>7</sup> Кара-Васильєва Т. Вишивка. *Історія декоративного мистецтва України*: у 5 т. Т. 2. Мистецтво XIX ст. / голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2007. С. 63.

убори, рушники, скатерті, покривала, наволочки, серветки тощо. Різниця полягала в коштовності матеріалів та багатстві декорування.

Оздоблення вишивкою одягу мало давні традиції. Вбрання козацької старшини XVI–XVIII ст. мало, окрім іншого, репрезентативну функцію. Для нього використовували дорогі тканини, прикрашені вишивкою шовком та сухозліткою. У вишивці цього періоду яскраво втілились естетичні засади стилю бароко, який став фундаментом для формування українського національного стилю в декоративному мистецтві.

Вплив бароко на вишивку Чернігівщини був досить тривалим. Після того, як у другій половині XVIII – на початку XIX ст. місцева еліта відмовилася від давніх традицій та надала перевагу європейській моді, цей стиль продовжував жити в народному мистецтві в переосмисленому вигляді, став більш лаконічним і стриманим відповідно до раціоналістичного підходу й технічних можливостей народних майстрів, збагатив народну орнаментику новими мотивами, образами й засобами їхнього трактування.

Особливо яскраво барокова орнаментика втілилась у вишитому рушнику, який поступово стає національним символом українців, утілює світоглядні й естетичні засади національного світосприйняття. У XIX ст. сформувалась орнаментальна й композиційна система рушника Чернігівщини – рослинні мотиви у вигляді квітучого дерева, вазона чи гілки розміщені на кінцях рушника в обрамленні по периметру чи без нього. Іноді в композицію включаються зображення птахів. Переважаюча техніка виконання – рушниковий шов. Декоративна й обрядова функція рушника залишається незмінною тривалий час, на відміну від його художнього вирішення. Поступово на початку XX ст. в композиційні схеми входять зоо- та антропоморфні образи, жанрові сцени, виконані в техніці хрестика. Знайшли відображення в рушниках і мотиви крелевецького ткацтва, виконані вишивкою, різно-

манітні імітації ажурних технік (лиштви, що імітують мережку), натуралістичні рослинні орнаменти у вигляді троянд, лілій, тюльпанів, маків, ягід, доповнені зображеннями корон та написів – уся ця стилістика отримала назву «брокар» – від відомої парфюмерної фірми, що друкувала зразки вишивки на обгортках мила. З'являються рушники, фіранки, серветки, постільна білизна вишиті в техніці рішельє.

Ще в другій половині ХХ ст. вишиті рушники були досить поширеним предметом творчості сільських жителів. Побутовали вироби двох стилів. Перший продовжував традиційну барокову лінію, досить збіднілу, але все ще впізнавану – композиції у вигляді букетів чи вазонів зі стилізованих квітів, які дещо нагадують троянди, гвоздики й плоди гранату вишивки ХVІІІ ст., але виконані яскравим муліне в техніці художньої гладі. Інша лінія повторювала на рушниках натуралістичні квіткові мотиви міської вишивки, зразки якої друкували в різних журналах та альбомах. Варто зазначити, що ці твори, виконані здебільшого досить майстерно й з неабияким художнім смаком, органічно вписувались у новий, трансформований у свій час, сільський інтер'єр, надаючи йому барвистої декоративності. У подібному стилі виконувалися й інші вишиті вироби – скатертини, серветки, декоративні доріжки, наволочки, підзори простирадл. Естетичне відчуття вишивальниць, відшліфоване столітніми традиціями творчості допомагало знайти правильний шлях у втіленні задуму й уберегло їх від падіння в кіч, яке часто траплялося з майстрами інших видів декоративного мистецтва.

**Виробництво тканин** на Чернігівщині має давню історію. Про це свідчать археологічні знахідки різних історичних періодів – прясла, грузила, фрагменти ткацьких верстатів, фрагменти тканин із поховань. Упродовж століть тут складалася цілком своєрідна яскрава художня традиція ручного ткацтва з усталеними принципами оздоблення, репертуаром мотивів, особливостями колористичних і композиційних рі-

шень. У ткацтві своєрідно взаємодіяли утилітарне й сакральне призначення речі, декоративний і символічний зміст орнаментики. Відштовхуючись від давніх традицій це мистецтво, глибоко вкорінене в суспільній естетичній свідомості та в повсякденному побуті, пройшло цілу низку численних художньо-стильових трансформацій, активно реагувало на зміну культурного й соціально-економічного контексту. Гармонійне поєднання практичних і естетичних якостей у виробах досягалося постійним удосконаленням майстерності ткацького протязом віків, розвитком творчого мислення, здатності до узагальнення, постійним прагненням до досконалості.

З давньоруських часів на Чернігівщині сільські та міські ткачі виготовляли полотно різної якості з льону та конопель, вовняні тканини. Вироби виготовляли на вертикальних та горизонтальних ткацьких верстатах. Уже тоді існувало багато ткацьких технік – від простого плотняного переплетення до узорного, ажурного та фактурного ткацтва.

Заможні верстви користувалися дорогими привізними тканинами з країн Сходу, Візантії. Здебільшого це були шовкові поволоки та парчі. Імпортовані вироби, виконані на високому художньому рівні, ставали об'єктом для наслідування, вплинули на загальну культуру мистецтва ткацтва.

Асортимент ужиткових тканин виробів складався з різноманітних ряден, покривал, коців, килимків, скатертин, рушників, тканин для виготовлення одягу. За допомогою комбінацій різних технік місцеві ткачі досягали надзвичайного декоративного ефекту та композиційного різноманіття.

Орнаментальні мотиви склалися переважно з різноманітних геометричних елементів – квадратів, ромбів, прямих, навісних та ламаних ліній, комбінацій мотивів різного розміру, розміщених у певному ритмі. Найпоширенішими мотивами чернігівського ткацтва є такі, як «у сосонку», «у кружки», «у ряди», «хрести». Вироби були однотонними (зазвичай білими) й різнокольоровими. Білі рядна та скатертини до-

повнювали по краях або по всьому полю різнокольоровими смугами – червоними, синіми, зеленими. Окрім білих, у ХІХ – на початку ХХ ст. виготовляли поліхромні смугасті, узорчасті та картаті тканини.

Особливо ошатними були ткані скатерті, які на Чернігівщині ще називали «настільницями». Їх виготовляли в техніках ремізного, човникового та перебірного ткання. На Чернігівщині особливо виділялися тканини з саржевим декором – «у вікна», «шаховий», «грушевий», «під борисівку»<sup>8</sup>. Скатерті зазвичай складалися з двох вузьких полотниць, змежених по центру.

Ошатністю й продуманими художніми рішеннями вирізнялися обрядові рушники, які виготовлялися до різноманітних урочистих подій – весілля, народження дитини та ін. Яскравою декоративністю вражали інтер'єрні рушники – «набожники», які мали кілька метрів довжини і мали декор не лише на кінцях, а й на одній з повздовжніх сторін.

Рушники виготовляли кількох видів. Найпоширенішими в побуті були господарські рушники, які ще називалися «утираники». Вони були зазвичай невеликого розміру, виготовлені з грубого матеріалу. Але й ці прості побутові речі ткали прагнули прикрасити хоч вузькими кольоровими смужками на краях.

У другій половині ХІХ ст. відомим центром ткацтва стало містечко Кролевець, де заснував своє підприємство купець Риндін<sup>9</sup> Кролевецькі рушники були двох видів – білі з червоним орнаментом та червоні з білим. Вони мали велику популярність у населення регіону. Багато майстринь прагнули відтворити їх у домашніх умовах. Це призвело до поширення

---

<sup>8</sup> Студенець Н. Ткацтво. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. Т. 3. *Мистецтво ХІХ ст.* / голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2009. С. 43.

<sup>9</sup> Спаська Є. Господарство кролевецьких скупників Риндіних (на Чернігівщині в ХVІІ–ХІХ ст.) *Український історичний журнал*. 1962. № 5. С. 13.

в народному ткацтві окремих мотивів кралевецького рушника. Переосмислення народними майстрами його стилістики, збагатило місцеву традицію новими композиційними рішеннями, сприяло проникненню в неї елементів мистецьких стилів кінця XIX – початку XX ст., зокрема модерну (трансформовані вази, свічники, архітектурні мотиви).

На особливу увагу заслуговують тканини для пошиття одягу та головних уборів. У них повною мірою втілилися уявлення майстрів про прекрасне, естетичні ідеали населення краю. Ці вироби вирізнялися високою технічною та художньою якістю. Виготовляли тонке вибілене домашнє полотно для сорочок, сукно для поясного вбрання та верхнього одягу, запаски, пояси, жіночі та дівочі головні убори – хустки, намітки, стрічки на чоло тощо.

Особливою вишуканістю вирізнялися намітки – напівпрозорі білі або серпанкові, прикрашені по краях смугою геометричного орнаменту.

Надзвичайним багатством колориту, різноманіттям орнаментальних мотивів та композиційних схем вирізняються плахтові тканини. Основне декоративне навантаження в композиції плахтових узорів покладалося на окремих декоративний мотив, заключений у квадрат чи прямокутник. Основною технікою виготовлення плахтових тканин на Чернігівщині була техніка човникового ткацтва, на відміну від перебірної техніки сусідніх регіонів Полтавщини та Київщини<sup>10</sup>. Це зумовило й художню своєрідність чернігівських плахт, серед яких часто можна натрапити на вироби з мініатюрною побудовою композицій – клітинки невеликого розміру з дрібними деталями (плахта з колекції Остерського краєзнавчого музею). «Човникові плахти Чернігівщини, відповідно до кольору тла мали назви «Чорнятка», «червонятка», «синятка»<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Студенець Н. Ткацтво. С. 45.

<sup>11</sup> Там само. С. 46.

Окрім домашнього ткацтва, на Чернігівщині розвивалося й мануфактурне. Працювали підприємства в Кролевці, а також Суразькому, Новгород-Сіверському, Стародубському повітах<sup>12</sup>.

На Чернігівщині сформувалася своя традиція **килимарства**. Килими були органічною складовою художнього оформлення інтер'єру, важливим обрядовим атрибутом, який ніс у собі давній сакральний і семантичний зміст. Килим був «...феноменом елітарної художньої культури»<sup>13</sup>. У килимі концентрувалися всі художні надбання і впливи, що в тісній взаємодії творили стиль тієї чи іншої епохи, який формував життєве середовище як суспільної еліти, так і народних мас. Особливим періодом у килимарстві Чернігівщини було XVII–XVIII ст., коли килими стали широко використовувати не лише в оформленні інтер'єру. З'явилися перші килимарські майстерні в маєтках Якова Марковича, Павла Полуботка, Кирила Розумовського. У килимах Чернігівщини, як і в українському килимарстві в цілому, перетнулися впливи мистецтва Сходу і Західної Європи, які стали джерелом творчих інспірацій для місцевих майстрів<sup>14</sup>. Виробів місцевого килимарства цього періоду майже не збереглося, але пам'ятки цього періоду із сусідніх регіонів Полтавщини, Київщини та Слобожанщини свідчать про вплив стилістики західноєвропейських килимів бароко, рококо, ампіру з рослинними, рослинно-геометризованими та геральдичними мотивами.

У XIX ст. килимарство було сконцентровано переважно в південних повітах Чернігівської губернії – в Козелецькому, Ніжинському, Остерському та Борзнянському. На виробах переважають рослинні орнаменти, які вирізняються біль-

---

<sup>12</sup> Там само. С. 46.

<sup>13</sup> Когут Г. Килимарство. *Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. Т. 2. Мистецтво XVII–XVIII ст.* / голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2007. С. 143.

<sup>14</sup> Там само. С. 147.

шою стриманістю порівняно з полтавськими килимами<sup>15</sup>. Такі вироби переважно гладкоткані, вертикально орієнтовані. Композиція виконується переважно на темному тлі або із центральним мотивом в оточенні дрібних елементів, або з ритмічним повторенням схожого основного мотиву з варіаціями форми й кольору.

На початку ХХ ст. центром килимарства було с. Дігтярі, де працювала спочатку земська майстерня, а потім фабрика системи народних промислів, яка намагалася дотримуватися регіональної традиції килимарства.

**Народний костюм** є одним із проявів локальної своєрідності культури регіону. «Костюм – явище конкретно-історичне, продукт розвитку даного етносу, нації, етнографічної або локальної групи»<sup>16</sup>. У ньому, як у синтетичному мистецькому творі, сконцентрувалися духовні й матеріальні фактори буття його творців і користувачів, які часто виступали в одній особі. Специфіка естетичного світосприйняття, сформованого в природному оточенні в певних історичних умовах, породила неповторну художньо-стилістичну й образну специфіку вбрання населення Чернігівщини, у якому втілилися уявлення про красу, гармонійно поєдналися художні й практичні якості.

Витоки художньої своєрідності народного вбрання Чернігівщини сягають давніх часів, коли Чернігів був центром розвиненої в культурному й економічному плані території з тривалими та широкими культурними контактами й економічними зв'язками. Заможні верстви давньоруських часів, польсько-литовської доби, Гетьманщини виражали у своєму вбранні естетичні ідеали доби. З історичних джерел відомо,

---

<sup>15</sup> Студенець Н. Килимарство. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. Т. 3. Мистецтво ХІХ ст. / голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2009. С. 55.

<sup>16</sup> Ніколаєва Т. Історія українського костюма. Київ : Либідь, 1996. С. 21.

що вбрання заможних верств на Чернігівщині розвивалося на традиції попередніх епох, зокрема Візантії, під впливом західноєвропейської моди. Представники панівного класу прагнули підкреслити в одязі власний статус, їхній костюм був дорогим і розкішним. Для його складових використовували дорогі шерстяні й шовкові тканини, мереживо, галун, дороге хутро, коштовні гудзики, пряжки.

Давня традиція зберігалася в народному середовищі – в одязі мешканців міст та містечок, у селянському вбранні ХІХ – першої половини ХХ ст., у той час, як панство все більше дотримувалося західноєвропейської моди.

Народний костюм Чернігівщини відображав усі особливості українського національного костюма. Одяговий комплекс відображав гендерну належність, складався з тих самих елементів – натільного, нагрудного, поясного, верхнього одягу, взуття, головних уборів, прикрас. Одягу, як і багатьом творам народного декоративного мистецтва, властива поліфункціональність. Він виконував захисну, обрядову, декоративну, статусну, гендерну, вікову, магічно-оберегову функцію.

Комплекс жіночого вбрання мав чітку структуру, яка формувалася віками. Усі компоненти мали багато варіантів крою, оздоблення, виконання в матеріалі. Основу костюма складала сорочка, яка мала кілька варіантів крою і багато варіантів оздоблення. Тип сорочки з плечовою вставкою характерний для всієї території Чернігівщини. До 1920-х років у селянському вбранні переважали традиційні вишивки в оздобленні сорочок – геометричний чи рослинно-геометризований орнамент у переважно монохромній білій (Південна, Північно-Західна Чернігівщина) чи червоній гамі (Північна Чернігівщина). Іноді в білій вишивці застосовували невеликі краплення червоного чи синього кольору. Оздоблювали рукава сорочок і тканим орнаментом – вертикальні смуги червоного кольору на рукавах (Новгород-Сіверський). На початку ХХ ст. на Чернігівщині, як і по всій Центральній Укра-

їні, поширилась брокарівська вишивка хрестиком в чорно-червоній кольоровій гамі. Вона швидко витіснила традиційні техніки завдяки своїй простоті виконання. При виготовленні сорочки застосовували різноманітні мережані шви.

Поясний одяг мав багато варіантів – плахта, обгортка, паньова у східних центрах, вовняна спідниця мухояр, саян – пишно зібрана спідниця з ліфом, вишита по низу<sup>17</sup>. У ХХ ст. плахта витісняється з ужитку спідницями, дрібно зібраними на поясі, оздобленими по низу застроченими смужками, вишивкою, мереживом. Для їх виготовлення використовували як домоткані, так і фабричні тканини – штапель, ситець, вовняні тканини, саржу.

У ХІХ–ХХ ст. обов'язковою складовою як повсякденного, так і святкового костюма була запаска. Їх виготовляли з парчі, вовни, домотканого полотна, сатину, оздоблювали поліхромною вишивкою, мереживом. У середині ХХ ст. під впливом культури міста сільські жінки почали носити батистові фартушки, оздоблені вишивкою рішельє. Часто вбрання доповнювалося хусточкою чи косинкою в такому ж стилі.

Гармонійними елементами костюма були нагрудний одяг – кирсетка; верхній одяг – кожух, свитка, юпка, шушун; взуття – чоботи, черевики, постолі; головні убори – стрічки, вінки, хустки, зав'язки для дівчат, очіпки, намітки для заміжніх жінок.

Євгенія Спаська у своєму щоденнику описала традиційний костюм, який побутував у Ніжині в 1920-х роках. Вона зазначила, що відбулися певні зміни: «З прикрістю підмічаю нову моду – багато дівчат і молодиць з околиць Мигалівки, Василівки. Авдіївки, Магерок пофарбували свої ошатні суконні білі “юпки,” прикрашені чорними оксамитовими квадратами спереду і на рукавах, – в синій і чорний колір. Може це прак-

---

<sup>17</sup> Тонкіх Н. Традиційний одяг північно-східних повітів Чернігівщини. *Народний костюм як виразник національної ідентичності* / за ред. М. Селівачова. Київ : ТОВ «ХІК», 2008. С. 146–147.

тичніше, але далеко не так гарно. І все рідше трапляються повні “пахарські” костюми, що складаються з ватної “юбки” темного куба (темно синього кольору, авт.) в квіточках з великим круглим опліччям, обшитим оксамитовими зубчиками, такого ж куба плісованої “спідниці”, обшитою вниз широкою смугою плісу (бавовняного оксамиту), парчового чи атласного фартуха, великої кількості коралів з мідним різьбленими прикрасами і низкою крупного темного бурштину вниз; товстих білих панчоx і черевиків з мідними цвяшками. Із задоволенням бачу, що повернулася мода на дукачі – їх знову багато і різноманітних з бантами й каменями, великими й малими»<sup>18</sup>. У цей час виготовленням одягу займалися не лише в домогосподарствах для особистого вжитку, а й у вигляді промислу – так виготовляли вовняні, льняні та бавовняні тканини й хустки, прикрашені вибіркою; у відомому центрі ткацтва Дігтярях, окрім рушників, виготовляли запаски; на продаж виготовляли вишиванки традиційного крою з коленкору.

Головний естетичний акцент у чоловічому комплекті, як і в жіночому, припадав на сорочку. На Чернігівщині одяговий комплекс мав територіальну специфіку. Прикладом слугують чоловічі сорочки, які мали деякі відмінності крою. На півдні регіону сорочки шили широкими, довгими, заправляли в шаровари; на північному заході сорочки були вужчі й носили їх навипуск; на північному сході сорочки мали прямий широкий комір та застібку спереду<sup>19</sup>. З верхнього одягу заслуговують на увагу свитки білого й сірого кольору та кожухи, які часто мали оранжевий колір<sup>20</sup>. За взуття чоловікам слугували

<sup>18</sup> Спаська Є. Подорожі по Чернігівщині: уривки з щоденників 1921–1926 років; головним чином про гончарство чернігівське. *Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник*. За рік 1994. Опішне, 1995. Кн. 2. С. 342.

<sup>19</sup> Тонкіх Н. С. Традиційний одяг північно-східних повітів Чернігівщини. С. 146.

<sup>20</sup> Спаська Є. Подорожі по Чернігівщині. С. 342.

чоботи, відомі з давньоруських часів постоли, які носили як літом, так і зимою<sup>21</sup>. Важливим атрибутом чоловічого костюма був пояс. У XVII–XVIII ст. пояси заможних верств були золототкані, шовкові, найпоширеніші з яких були случькі. У народному костюмі використовували домоткані та плетені однотонні й узорчасті вовняні пояси червоного кольору. З головних уборів найпоширенішими були брилі із соломи влітку, повстяні шапки магерки восени та хутряні шапки кучми й малахаї взимку.

У XX ст. під впливом соціально-економічних чинників вбрання зазнало змін. Виготовляти його в домашніх умовах стало економічно недоцільно – з'явилося у продажу багато фабричних тканин, взуття й одягу, з'явилися ательє індивідуального пошиву. Усе більше у вбранні відчувається орієнтація на європейську моду. Поступово зникала відмінність в одязі міських і сільських жителів. Народний костюм почав відігравати роль святкового чи обрядового вбрання.

**Обробка дерева** – найпоширеніший промисел. Серед різноманітних пам'яток декоративного мистецтва Чернігівщини, які можна побачити в музейних колекціях, трапляється багато творів з дерева – найбільш доступного й легкого в обробці природного матеріалу. Це різноманітний посуд (тарілки, ковші, сільнички, ложки, барильця, носатки), меблі та їхні фрагменти, божниці, архітектурні деталі, скрині, шкатулки, спинки саней та возів, кінські дуги та ярма для волів, вулики та ін. Обробка дерева практикувалася з найдавніших часів, адже природні умови для цього були надзвичайно сприятливими. Популярними породами дерева були дуб, клен, ясен, липа, сосна, ялина. Основою для розвитку художньої декоративної різьби слугували будівництво дерев'яного житла та храмів, виробництво меблів, виготовлення посуду, господарських знарядь тощо. Відштовхуючись від практичних життєвих потреб населення в

---

<sup>21</sup> Ніколаєва Т. Історія українського костюма. С. 102.

предметах побуту, розвивалась система художнього оформлення дерев'яних виробів у синтезі з іншими видами образотворчого та декоративного мистецтва.

На Чернігівщині досягли значного розвитку різноманітні техніки обробки та декорування дерева, такі як кругле, контурне, рельєфне, контррельєфне, наскрізне різьблення, гравірування, малювання на дереві. Історично сформувалася декоративна система оздоблення з набором орнаментальних мотивів та композиційних схем, притаманних саме цьому регіону. Еволюція орнаментальної системи різьблення Чернігівщини розвивалася від традиційного плоского та рельєфного різьблення до розвинених барельєфних та об'ємних композицій в стилі ренесансу, бароко, модерну.

На Чернігівщині з давніх часів побутувала традиція прикрашати фасади та інтер'єри будівель різьбленими й мальованими елементами. Найпоширенішим місцем, де розміщували різьблений орнамент в інтер'єрі, що мало давню традицію й символічний обереговий зміст, був сволок. Його оздоблювали композиціями на основі солярних знаків – розетки та хреста (часто в колі), сітки з ромбів тощо. Ці архаїчні орнаментальні мотиви зберігалися в народному різьбленні сотні років завдяки механізму традиції. Часто таке оздоблення доповнювали написами символічного змісту, датами, автографами майстрів (сволок в експозиції Остерського краєзнавчого музею). Скромніше прикрашали двері, лиштви вікон, одвірки, завершення фронтонів.

У XIX ст. міські дерев'яні будинки Чернігова, Новгород-Сіверського, Сосниці, Коропа, Глухова прикрашали карнизи та наличники вікон з наскрізним мережаним різьбленням вибагливими рослинно-геометризованими орнаментами. У цих прикрасах аж до середини XX ст. відчуваються впливи стилів бароко, класицизму, модерну в переосмисленому, іноді в дуже спрощеному, трактуванні.

До середини ХХ ст. відгуки цієї традиції відчувалися в оздобленні наличників вікон дерев'яних сільських хат, обшитих дошками, наличники вікон яких прикрашали геометричними, орнітоморфними та рослинними мотивами.

Вагомим пластом регіональної культури було дерев'яне храмове будівництво, де також мало місце оздоблення архітектурних деталей народними різьбленими орнаментами (Георгіївська церква в Седневі). Яскравим проявом місцевої художньої традиції є дерев'яні різьблені іконостаси<sup>22</sup>, напрестольні та ручні хрести, дерев'яні мальовані ікони мурованих церков Чернігова, Козельця, Новгород-Сіверського, Ніжина, Прилук XVII–XVIII ст.

Це різьблення виконували цехові майстри, які були свідомі європейських мистецьких стилів і переосмислювали їх відповідно до місцевих естетичних пріоритетів. Особливо яскраво, як і повсюдно в Україні, тут розвинулась стилістика бароко в декоративно-орнаментальних композиціях з різноманітними пластичними рішеннями. Найпоширеніші мотиви – виноградна лоза, дерево життя, листя аканта. На орнаментику різьблення, як і інших видів декоративного мистецтва того періоду, мали вплив гравюри стародруків, кліше яких до кінця XVIII ст. вирізьблювали з дерева, та орнаменти східних і західноєвропейських тканин<sup>23</sup>.

Деревообробництвом займалися як міські, так і сільські майстри. Художньо-виражальні засоби дереворізьблення впливали на художню мову різних видів декоративного мистецтва, зокрема на пластичні рішення декорування кахлів та орнаменти вибійки через дерев'яні форми для відтискання. Своєрідність чернігівської вибійки диктувалася орнаментами, вирізьбленими на дошках «манерах», на яких перева-

---

<sup>22</sup> Адрюг А. Дереворізьблення та іконостаси Чернігова другої половини XVII – початку XVIII ст. *Сіверянський літопис*. 2020. № 2. С. 44, 47.

<sup>23</sup> Селівачов М. Лексикон української орнаментики. С. 90.

жали орнітоморфні та стилізовані рослинні мотиви, як на дошці із с. Новий Білоус біля Чернігова<sup>24</sup>.

У ХХ ст. різьблення на дереві усе частіше переходить у царину індивідуальної художньої творчості. Зменшилася потреба в традиційних побутових виробах, які дедалі більше витіснялися заводськими виробами – посудом, меблями, побутовими предметами, знаряддями. Майстри розпочали виготовляти сувенірну продукцію та роботи для виставок. Майстер з Новгород-Сіверського Анатолій Колошин продовжує давні традиції чернігівського різьблення тригранно-виїмчастою технікою. Творчість відомого майстра Антона Штепи проходила в іншому напрямку – він у своїй цілком своєрідній круглій скульптурі втілював образи традиційного фольклору та народної міфології.

**Художній метал.** Традиції художньої обробки металу на Чернігівщині сягають давньоруських часів, коли такі міста, як Чернігів, Новгород-Сіверський, Любеч, були адміністративними й культурними центрами, де розвивалися різні ремесла, у тому числі й обробка металу – ливарництво, ковальство, ювелірна справа. Асортимент складався із церковних дзвонів, зброї, військового спорядження, ювелірних прикрас. Завдяки вигідному положенню на перетині торговельних шляхів із заходу на схід та з півночі на південь сюди потрапляло багато західноєвропейських виробів – з Моравії, Франції, Балкан; східних – з Кавказу. Візантії, Середньої і Малої Азії; з Північної Європи – Скандинавії, Данії, північних та західних руських князівств – Галича, Києва, Суздаля, Великого Новгорода. Це сприяло проникненню в місцеву традицію художніх інновацій. «Цей еволюційно-формотворчий процес означений складним і довготривалим шляхом – від механічного “списування” у вигляді пред-

---

<sup>24</sup> Голод І. Художнє різьблення по дереву. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. Т. 3. *Мистецтво ХІХ ст.* / голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2009. С. 172.

метів-гібридів, синкретичного накладання та поступового засвоєння новітніх технологій, технічних і декоративних прийомів з невідворотним проникненням мистецьких традицій аж до рівноцінного співіснування та розвитку у творах давньоруських майстрів»<sup>25</sup>. У цей час були закладені основні принципи художнього формотворення та декорування металевих виробів, які вплинули як на шляхи подальшого розвитку цього ремесла, так і на місцеву художню культуру в цілому. Монголо-татарська навала призвела до занепаду ремесел, які почали відновлюватися поступово вже в часи пізнього середньовіччя та Нового часу.

Виробництво металевих виробів з XVI ст. було зосереджене в цехах. Особливо це стосується церковної металопластики – дзвонів, окладів ікон та церковних книг, напрестольних хрестів тощо. У цей час починається виробництво гармат та іншої холодної та вогнепальної зброї. У значній кількості виготовляли знаряддя праці, господарське начиння, прикраси, посуд, різноманітні архітектурні деталі.

Головними центрами художнього металу в XVII–XVIII ст. були Чернігів, Глухів, Ніжин, Новгород-Сіверський, Короп, Почеп, Стародуб. Це була важлива галузь міського ремесла, зосереджена в цехах, які об'єднували ковалів, слюсарів, котлярів, пушкарів, людвисарів, конвісарів, золотарів. Найчастіше до цеху входили майстри кількох спеціальностей з обробки металу. Так, до Ніжинського ковальського цеху в 1760-х роках належали ковалі, котлярі, гарматники, золотарі, слюсар, замочник, майстер з виготовлення дзвонів, дзигармайстер [годинникар. – Л. С.]<sup>26</sup>. Ремісники всіх цих спеціальностей

---

<sup>25</sup> Боньковська С. Металева пластика. *Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. Т. 1. Від найдавніших часів до пізнього середньовіччя* / голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2010. С. 344.

<sup>26</sup> Крапивний Р. Ремесла Ніжинського полку в контексті економічного розвитку Лівобережної України (середина XVII – кінець XVIII ст.). *Ніжинська старовина : зб. регіональної історії та па-*

виготовляли багато різних виробів з чавуну, міді, олова, дорогоцінних металів, які призначалися для потреб церкви, козацької старшини, міщан, селян. Поширеними техніками обробки металу, які визначали засоби художньої виразності виробів, були кування, лиття, карбування, гравірування. У виробках на основі місцевої художньої традиції втілювалися стильові засади готики, бароко, ренесансу, які виявлялися у формах та засобах декорування, таких як високий та низький рельєф, філігрань, чернь, золочення.

На особливу увагу заслуговують досягнення місцевих майстрів у галузі монументального ливарництва. Виготовлення гармат і церковних дзвонів відзначалося технічною досконалістю, вивіреними пропорціями, вишуканою рельєфною бароковою орнаментикою, яка включала рослинні, тератологічні, геральдичні мотиви, написи та емблеми. Відомими майстрами своєї справи в цій галузі були Йосип та Іван Горлякевичі, Йосип та Карпо Балашевичі з Глухова <sup>27</sup>, Іван Андрійович з Новгорода-Сіверського, Василь Якович зі Стародуба <sup>28</sup>.

Видатним художнім явищем цього періоду є церковна металопластика, яка сконцентрувала в собі найяскравіші прояви стилю часу та загальні духовні пріоритети суспільства. Майстри виготовляли чаші, потирі, оправки євангеліїв, дарохранительниці, кадильниці, лампади, свічники, ікони та шати для ікон, різноманітні хрести, вотивні предмети, малу круглу пластику, архітектурні елементи церков у техніках лиття, карбування, золочення, фініфті. У цих виробках яскраво втілили-

---

*м'яткознавства (Серія «Ніжинознавчі студії»)*. Київ, 2013. Вип. 15 (18). С. 20.

<sup>27</sup> Тищенко О. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). Київ : Либідь, 1992. С. 145–147.

<sup>28</sup> Боньковська С. Церковний художній метал. *Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. Т. 2. Мистецтво XVII–XVIII ст.* / голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2007. С. 178.

ся ренесансні, готичні та барочні впливи на місцеву художню культуру. У XIX ст. в церковній металопластиці проявляються риси класицизму, ампіру, еkleктики.

Важливою галуззю металопластики було виготовлення вжиткових виробів, архітектурних елементів, знарядь, які не лише виконували практичну функцію, але й завдяки високому художньому рівню виконання формували естетично виразне повсякденне предметне оточення. Це передусім чавунний, мідний та олов'яний посуд – казани, пательні, ковші, глеки, фляги, баклаги, братини, чарки, блюда, тарілки тощо.

Асортимент ювелірних виробів цього періоду складався з перснів, сережок, гудзиків, браслетів. Залежно від майнового стану для різних верств виробу виготовляли з дорогоцінних металів, сплавів, які мали вставки з дорогоцінних та напівдорогоцінних каменів або кольорового скла. У той час популярними були прикраси «канак» у вигляді підвіски чи медальйона із зображенням людини чи орла або коштовного каменя в центрі орнаментально-декоративної композиції<sup>29</sup>.

У XVIII ст. в ужитку різних верств населення Чернігівщини з'являються дукачі – нашійні чи нагрудні прикраси, які склалися з підвіски у вигляді медалі чи монети або їхніх імітацій, та «банта», до якого вони кріпилися. Їх носили разом з намистом з бурштину, коралями. Найдавніші дукачі виготовляли зі срібла, часто з позолотою. У XIX – першій третині XX ст. цей аксесуар став частиною народного костюма, тому на Чернігівщині в значній кількості виготовляли недорогі дукачі в Ніжині, Глухові, Чернігові та інших містах.

У XIX ст. важливою галуззю сільського ремесла на Чернігівщині було ковальство, яке своїми виробами задовольняло потреби населення в знаряддях праці, побутових предметах, хатньому начинні. У ньому знайшли своєрідний

---

<sup>29</sup> Тищенко О. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). С. 152.

відгук досягнення міського ремесла попередніх періодів. Особливо це стосується декоративно-ужиткових предметів, таких як замки, ґратки, окуття скринь, дверей. Своєрідним пластичним трактуванням вирізняються клямки для хвітрок та дверей з накладками у вигляді рослинно-геометризованих елементів, наприклад схожих на геральдичну лілею та тризуб<sup>30</sup>.

У металопластиці Чернігівщини в різні історичні періоди органічно сплелися східна й давньоруська місцева традиція та західноєвропейські інновації, творчо переосмислені місцевими майстрами.

**Художнє скло.** Природні умови Чернігівщини, особливо на півночі та на північному заході, були надзвичайно сприятливими для розвитку скловиробництва. Завдяки своїм фізичним особливостям – прозорості, пластичності, широкій кольоровій гамі – скло мало видатні декоративні властивості й посіло чільне місце в художній культурі регіону, широко застосовувалося в храмовій та світській архітектурі, для виготовлення прикрас, посуду, в ювелірній справі для перегородчастих емалей тощо.

Перші скляні вироби – кольорові намистини, браслети, шахи, які фахівці пов'язують з імпортом з Візантії та Північно-Західної Європи, з'явилися на Чернігівщині за давньоруських часів<sup>31</sup>. Одночасно з упровадженням християнства на землі Русі-України, зокрема на Чернігівщину, проникали й художні досягнення візантійського мистецтва, його технології, форми, орнаменти та сюжети. Передусім це втілювалось у будівництво церков та пов'язані з ним виробництва полив'яної кераміки,

---

<sup>30</sup>Науковий архів Національного музею українського гончарства в Опішному. Фонд Ю. Лашука. У-89/33.

<sup>31</sup>Виногородська Л. Художнє скло. (Декоративне мистецтво Київської Русі). *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. Т. 1. Від найдавніших часів до пізнього середньовіччя / голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2010. С. 321.

смальти, круглого віконного скла. Прикладом слугують церква Бориса і Гліба та Благовіщенський собор у Чернігові. У процесі будівництва храмів та виробництва скла робітники, які працювали поряд з візантійськими майстрами, переймали досвід. Перед монголо-татарською навалою на Чернігівщині вже побували скляні вироби, виготовлені на теренах Русі.

Під час монголо-татарської навали було зруйновано економіку сіверських земель, і художнє життя тут застигло. Але поступово криза була подолана, і археологи фіксують на даній території знахідки західноєвропейських ремісничих виробів, у тому числі й скляних з Богемії, Німеччини, Венеції. Про існування виробництва скла в Чернігові та Новгороді-Сіверському, хоч і зовсім простого, свідчать археологічні знахідки XIII–XIV ст.<sup>32</sup> Це був різноманітний посуд для зберігання рідини та для пиття.

На території Речі Посполитої, до складу якої входила Чернігівщина, скло було досить розповсюджене, а в Кракові наприкінці XV ст. вже існував цех склярів<sup>33</sup>.

Перші відомості про функціонування гут на Чернігівщині датуються XVII ст.<sup>34</sup>). Із архівних матеріалів випливає, що виробництво скла в цей час набуло значного розвитку. Розквіт цього виду декоративного мистецтва, формування його регіональної художньої своєрідності припадає на XVIII ст. Саме в цей час тут виникло багато гут – державних, монастирських, панських, зокрема в маєтках К. Розумовського, Кочубея, Скоропадського, Рум'янцева-Задунайського та ін. Власниками багатьох гут були й самі ремісники. Утворилися цілі династії гутників, у межах яких успадковувалося майно й ремісничі секрети, – Скабичевські, Богінські (Чумаки), Білозерські, Лосі, Іваницькі<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Там само. С. 417.

<sup>33</sup> Модзалевський В. Гути на Чернігівщині. Київ, 1926. С. 8.

<sup>34</sup> Петрякова Ф. С. Українське гутне скло. Київ : Наукова думка, 1975. С. 14.

<sup>35</sup> Модзалевський В. Гути на Чернігівщині. С. 18.

У формуванні регіональних особливостей гутного скла свою роль відігравали й приїжджі майстри з Польщі, Волині, Московщини. У XVIII ст. Сіверщина перетворилася на розвинену в економічному плані територію, що сприяло міграції людей з Правобережжя, яке було під Польщею, серед яких були й майстри гутної справи. Переселенці старообрядці також організували свої гуті на території краю<sup>36</sup>.

На гутах Чернігівщини виготовляли скло двох видів – власне гутне і кришталі. Вироби були безбарвні й кольорові (переважно різноманітних відтінків зеленого й жовтого). Але було також фіолетове, коричневе, синє, чорне, біле скло.

Асортимент виробів складався з віконного скла, посуду для напоїв та пиття – штофів, дзбанів, глечиків, графінів, пляшок, баклаг, барилець, сулій, чаш, келихів, бокалів, чарок, склянок, кубків тощо; зі столового посуду – мисок, блюд, слоїків; господарського приладдя – гала для прасування, ліхтарі, «ціпки для квіток», каламарі; фігурного посуду та декоративної пластики – куманці, ведмедики, баранчики, півники, аптечні банки та посуд. Форми скляного посуду на Чернігівщині були такими ж, як і по всій Україні. Їхніми прототипами слугували вироби західноєвропейських мануфактур, зокрема Німеччини та Чехії<sup>37</sup>. Цими виробами забезпечувалося не лише місцеве населення, їх імпортували далеко за межі регіону – переважно в Московію та на Південь.

Видатні художні якості скляних виробів зумовлювалися фізичними особливостями матеріалу – прозорістю, блиском, здатністю заломлювати світло, техніками формування виробів – вільне видування, видування у форму, штампування,

---

<sup>36</sup> Там само. С. 17.

<sup>37</sup> Виногородська Л. Художнє скло. (Декоративне мистецтво пізнього середньовіччя). *Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. Т. 1. Від найдавніших часів до пізнього середньовіччя* / голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2010. С. 416; Петрякова Ф. Українське гутне скло. С. 49.

втягування, декорування накладною ниткою, ліплення, гравірування, розпис емалями та олійними фарбами тощо. Естетична привабливість скляних виробів чернігівських гут цього періоду зумовлена балансом утилітарної форми та її декоративного трактування. Тут майстри виявляли велике почуття міри, виробили власні стилістичні прийоми. Серед виробів трапляється багато простого без оздоб посуду (сулії, дзбани), який вражає естетичною довершеністю форми. У формах та декорі гутних виробів XVII–XVIII ст. відчуваються впливи європейських стилів того часу, особливо бароко.

Виробництво гутного скла відіграло важливу роль у формуванні художньої специфіки місцевих ремесел. Особливо показовий його вплив на технологію гончарства, яке послуговувалося високоякісними різнокольоровими поливами. Цей вплив видно в кахлярстві XVIII ст. Багато гончарів, які працювали при гутах (виготовляли горщики «дойниці» для варіння скла, ремонтували печі), після їхнього закриття поверталися до свого прямого ремесла, наприклад, як майстри з Ловині Городнянського повіту<sup>38</sup>.

У XIX ст. кількість гут і масштаби їхнього виробництва різко зменшилися. Причиною цього стало засилля промислових скляних виробів, виробництво яких було більш рентабельним. Разом з промисловим склом у побут впроваджувалася й нова стилістика, яка несла в собі впливи європейських модних розробок і яка вже не була джерелом творчих інспірацій для широкого кола місцевих майстрів, як це було в попередній період.

**Гончарство** на Чернігівщині займало вагоме місце в економіці краю. Його розвиток був зумовлений як постійним попитом на гончарні вироби, так і багатими природними ресурсами. Музейні колекції містять різноманітні пам'ятки гончарства різних епох, які свідчать про художню своєрідність та суспільну значимість цього ремесла.

---

<sup>38</sup> Модзалевський В. Гути на Чернігівщині. С. 24, 26.

На Чернігівщині мала місце потужна сировинна база для розвитку керамічного виробництв, чим пояснюється значна кількість гончарських осередків практично по всій території краю.

Асортимент гончарства Чернігівщини сформувався в межах загальноукраїнської традиції та певною мірою ідентичний асортименту сусідніх гончарських регіонів України, передусім Лівобережжя – Полтавщини, Слобожанщини, а також Середнього Подніпров'я, але має свої регіональні особливості. Гончарні вироби виконували певні функції в різних сферах життя й діяльності людей. За призначенням керамічні вироби поділяються на кілька груп – будівельні та архітектурно-декоративні (цегла, плитки для підлоги, димарі, кахлі), кухонний, столовий, господарський та декоративний посуд (горщики, миски, макітри, барила, носатки, баньки, миски, полумиски, блюда, глечики, кухлі, келихи, вази), глиняна пластика (зооморфний посуд, глиняна іграшка, декоративні статуетки), обрядові вироби (курушки, ліхтарі на страсну свічку, ладанки).

Гончарні вироби за технологічними ознаками поділяються на три види: теракотові, димлені та полив'яні. Вони мали як спільні засоби художньої виразності – передусім особливості формотворення, так і відмінні, що залежали від технології випалювання та декорування.

Для орнаменталізації неполив'яної і полив'яної кераміки в XVI–XVII ст. застосовували рельєфний декор, який виконувався за допомогою різноманітних технік, – риткування, гравірування, штампування, відтискання колішатка по сирій глині, нанесення декору гребінцем. Орнаментальні мотиви мали переважно геометричний характер – прямі й хвилясті лінії та їх комбінації.

У мальованому оздобленні посуду Чернігівщини простежується усталена традиція, яка формувалася багатьма поколіннями гончарів.

Гончарі Чернігівщини практикували кілька технік виконання мальованого декору, характерних для українського гончарства в цілому – малювання квачем, ріжком, пензликом; набризкування; нанесення малюнка за допомогою трафарету.

Видатним художнім досягненням чернігівського гончарства XVIII–XIX ст. є *кахлярство*. Воно є результатом колективної творчості гончарів, впливу на місцеву художню традицію європейських досягнень у цій галузі керамічного виробництва. У музейних колекціях та приватних збірках зберігається кахлі з Ніжина, Батурина, Ічні, Глухова. Коропа, Кролевця, Новгород-Сіверського та ін.

У XVIII–XIX ст. на Чернігівщині формується своєрідна традиція кахлярства з яскравими регіональними особливостями стилю. Саме цим часом датуються більшість кахлів з музейних колекцій. Вони поділяються на дві групи – рельєфні та мальовані, відповідно до їхніх художньо-стилістичних особливостей та локальних ознак, характерних для виробів різних осередків Чернігівщини. У цей час сформувалися осередки кахлярства зі своєрідною впізнаваною стилістикою у Глухові, Коропі, територіях, прилеглих до Городні, у Новгород-Сіверському, Погарі, Стародубі, пізніше в Ічні, Ніжині, Прилуках. Відомі імена гончарів-кахельників того часу (Аврам Жуков із Стародуба, Яків із Погара, Сидір Перепілка з Городні, Степан Жолдак з Новгород-Сіверського, Яків Негоразда з Понорниці, Дедушков з Чернігова).

У XVIII ст. на Чернігівщині робили мальовані кахлі з орнаментальними та сюжетними композиціями. В Україну такий стиль оздоблення кахлів прийшов з виробами західноєвропейських центрів кахлярства Голландії, Німеччини, Польщі. Мотиви й сюжети розписів були запозичені з образотворчого та декоративного мистецтва того часу – алегоричні, батальні, галантні, побутові, пейзажні. Є. Спаська наголошує на взаємодії національних традицій і європейських новацій у твор-

чості місцевих гончарів, аргументуючи це схожістю технологічних та художніх прийомів, орнаментальних і сюжетних композицій.

Є. Спаська поділяє кахлі Чернігівщини на «панські» та «селянські», що зумовлено як характером виробництва (заводське та кустарне), з чого витікає різниця в технології та стилістика їхнього художнього оформлення, так і поширенням їх серед різних соціальних верств<sup>39</sup>.

Сюжетно-зображальні засоби декорування кахлів, їх становлення та еволюція є свідченням мистецьких процесів у різні часи та проявом цілісної системи естетичних уявлень населення краю.

У сюжетних кахлях втілилася літературна, біблійна тематика, відтворювалися побутові та галантні сцени, які були своєрідними репліками відомих графічних і живописних творів того часу – тобто були тісно пов'язані з усім комплексом духовної культури.

Іншим прикладом впливу західноєвропейської кераміки на місцеве гончарство є явище, яке Є. Спаська назвала «пузирьовський посуд». Він пов'язаний із діяльністю колоністів, яких у різних джерелах називають «хабанами», «німцями» тощо, які були переселенцями із Західної Європи, а саме з Валахії (Румунія). Вони поселилися в с. Вишеньки біля Радичева, жили тут упродовж 1772–1842 років у маєтку графа П. Рум'янцева-Задунайського, який і сприяв їхньому переселенню<sup>40</sup>.

Для роботи в гончарнях колоністи винаймали місцевих майстрів – так, на початку XIX ст. в них працювали Веприк та Мусій Пузир, які пізніше почали працювати самостійно. Справу продовжували їхні сини – Григорій та Лаврентій Пу-

---

<sup>39</sup> Спаська Є. Гончарські кахлі С. 27.

<sup>40</sup> Спаська Є. Пузирьовський посуд. Перший етюд з циклу «Чернігівське гончарство». *Українське гончарство*. Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. Опінше, 1995. Кн. 2. С. 375.

зирі. Гончарі виготовляли посуд, який відрізнявся від традиційного місцевого і формами, і оздобленням.

Л. та Г. Пузирі виготовляли схожий асортимент – глеки, баньки, тикви, миски, вазони для квітів, чайники тощо. Є. Спаська відмітила високий рівень майстерності гончарів.

Глиняна пластика Чернігівщини – галузь гончарства, яка свідчить про глибоку традиційність цього ремесла. Вона також жваво реагувала на зміну культурного контексту, залишаючись надзвичайно стійкою в основних формотворчих та образотворчих засадах. Її основні типологічні групи (іграшка, декоративна пластика та зооморфний посуд) містять у собі численні архаїчні риси давніх вірувань і звичаїв. Глиняній пластиці Чернігівщини притаманна регіональна своєрідність, але водночас багато спільних рис поєднують її з аналогічними творами сусідніх регіонів України – Полтавщини, Слобожанщини, Київщини.

Найпоширенішим видом традиційної глиняної пластики Чернігівщини була іграшка – свищики і ляльки. Традиційні зооморфні, орнітоморфні, антропоморфні свищики мали вигляд коників, баранчиків, козликів, півників, курочок, качечок, вершників та інших.

Більшість пам'яток фігурного зооморфного посуду з Чернігівщини у вигляді барана, козла, оленя, півня, належить до кінця XIX – початку XX ст. У трактуванні форми поєдналися прийоми гончарства та металопластики, звідки походять витoki мистецтва глиняного фігурного посуду. Прикладом застосування в гончарних виробках прийомів оздоблення металопластики (тиснені розетки, гравірування, вічкові мотиви) є творчість гончарів Піщанків з Ічні.

Усі пам'ятки фігурного посуду у вигляді барана, лева, півня з Чернігівщини (Ніжин, Ічня, Глухів, Остер) датуються не раніше кінця XIX ст. Форма посудин вирішується узагальнено, в основних рисах. Пластичні рішення дуже лаконічні й водночас оригінальні, що свідчить про творчий потенціал гончарів.

У XIX–XX ст. гончарі складали досить численну групу населення Чернігівщини. Упродовж століть тут сформувалася своєрідна культура гончарства, зародилися й розвинулися художні традиції. Для Чернігівщини характерна тісна взаємодія між народним гончарством і виробництвом промислової кераміки – цегли, черепиці, каналізаційних труб, кахлів. Коли в XIX ст. тут виникли підприємства з виробництва тонкої кераміки, то важливим фактором налагодження їхньої роботи була наявність кваліфікованих гончарів, їх досвід і знання. У XX ст. гончарство набуло більш творчого характеру. Гончарство відіграло важливу роль у формуванні цілісної культурно-мистецької традиції регіону, особливо в плані проникнення в народне середовище професійного мистецтва, його стилів і форм.

**Порцелянове і фаянсове** виробництво на Чернігівщині виникло в другій половині XIX ст. До цього порцелянові вироби завозилися на територію краю заможними представниками козацької старшини. Описи майна полковника Павла Полуботка та гетьмана Івана Самойловича свідчать, що серед їхнього рухомого майна були й порцелянові вироби <sup>41</sup>.

Найбільшим і найвідомішим порцеляновим підприємством Чернігівщини був Волокитинський завод (1839–1861), заснований поміщиком Андрієм Миклашевським у власному маєтку. На технологію, асортимент, стиль його виробів найбільший вплив спричинили французькі вироби, адже налагоджували виробництво брати Дарти, представники відомої у Франції родини керамістів <sup>42</sup>. Поставлене на широку ногу виробництво приносило значні прибутки.

Підприємство випускало широкий асортимент виробів – столовий і декоративний посуд, фарфорову пластику, пред-

---

<sup>41</sup> Опись движимаго имущества, принадлежавшего малороссийскому гетману Ивану Самойловичу и его сыновьям, Григорию и Якову. Русская историческая библиотека, издаваемая археографической комиссией. Санкт-Петербург, 1884. Т. 8. С. 1–90, 23.

<sup>42</sup> Там само. С. 119.

мети архітектурного оздоблення інтерєру, серед яких вирізняється іконостас Волокитинської церкви.

Підприємство, яке існувало трохи більше двадцяти років, залишило помітний слід в історії українського декоративного мистецтва. Становлення й розвиток стилю його продукції проходили під впливом неорококо, що було характерним для європейської порцеляни того часу. Складні форми, вибагливий пластичний і мальований декор, яскраві барви характерні для виробів Волокитина.

Популярність продукції Волокитинського заводу послужила поштовхом для створення кількох невеликих заводів з виготовлення порцеляни і фаянсу в цьому регіоні.

У 1850–1860-х роках в с. Ушівка Кролевецького повіту функціонував фаянсовий завод, заснований братами О. і П. Савицькими. Завод було обладнано муфельними печами. Він випускав столовий і чайний посуд з рельєфним орнаментом, що вкривався різнокольоровими поливами<sup>43</sup>. Борис Луговський зазначав, що головним майстром на заводі Савицьких працював фахівець з Києво-Межигірської фаянсової фабрики (1798–1874)<sup>44</sup>. Твори Ушівської фабрики з музейних колекцій, передусім фаянсові тарілки з рельєфним орнаментом, аналогічні творах Межигірської фабрики.

Майолікові чи напівфаянсові вироби (тарілки, вази, підставки) випускав кахельний завод М. Листовської в м. Ущерп'ї Суразького повіту, який працював у 1860–1880-х роках. К. Шероцький пише про «фабрику Листовской по производству фарфора»<sup>45</sup>. Для виробництва використовувалася, найімовірніше, місцева біла глина, з якої виготовляли кахлі. Це

<sup>43</sup> Пакульский Н. Гончарный промысел. С. 86.

<sup>44</sup> Луговський Б. Провідник до виставки «Кераміка Чернігівщини». Чернігів : Чернігівський державний краєзнавчий музей, 1930. С. 5–6.

<sup>45</sup> Шероцький К. Очерки по истории декоративного искусства. С. 100.

було напівкустарне виробництво «.. невеличка майстерня, мало чим одмінна от простих гончарів кустарів, все робилося руками, – горни були звичайні як у гончарів. Проте вироби цього заводу мають дуже пишний вигляд, бо вкривалися дуже яскравою кольоровою поливою»<sup>46</sup>. Є. Спаська, перебуваючи в Чернігові у квітні 1924 року, дає таку характеристику виробам заводу Листовської, які вона побачила в одному з музеїв: «Кахли и вазы ярких цветов, грубых рисунков, рельефные и квадратные гладкие..»<sup>47</sup>.

Поряд з переліченими заводами Чернігівщини згадується також завод в с. Сліпород, яке знаходилося між Глуховом та Полошками<sup>48</sup>.

Продукція місцевих фаянсових підприємств, об'єми виробництва яких були незначними, призначалася здебільшого для місцевого населення, яке в ХІХ ст. почало швидко зростати. На Чернігівщині були популярні також недорогі будянські та кам'яно-брідські фаянсові вироби.

Виробництво порцеляни та фаянсу в регіоні впливало як на культурні запити населення, так і на еволюцію гончарного виробництва, яке засвоювало нові форми посуду та види його оздоблення, спонукало гончарів до творчого пошуку.

**Висновки.** Аналіз музейних пам'яток, архівних, літературних джерел, наукових досліджень у галузі історії, етнології, мистецтвознавства дає змогу констатувати, що декоративне мистецтво Чернігівщини розвивалося як один з проявів художньої творчості народу та є відображенням культурного розвитку населення означеної території. У всьому різноманітті його видів і форм та багатстві стилістично виражальних засобів виявляється регіональна своєрідність, зумовлена специфічними природними, суспільно-політичними та еко-

---

<sup>46</sup> Луговський Б. Провідник до виставки «Кераміка Чернігівщини». С. 5–6.

<sup>47</sup> Спаська Є. Подорожі по Чернігівщині. С. 359.

<sup>48</sup> Пакульський Н. Гончарный промысел. С. 89.

номічними умовами життя, які формували ментальність і естетичний світогляд населення.

Декоративне мистецтво було тісно пов'язане з ремеслом і послуговувалося певною мірою його засобами художньої виразності. Разом з тим у процесі творення важливу роль відігравали духовні пріоритети та творчий потенціал майстрів, які наповнювали твори образним змістом, наділяли їх не лише утилітарною, але й сакральною та декоративною функціями.

Важливим фактором розвитку мистецтва, його стильової еволюції був вплив на творчість народних майстрів образотворчого та професійного декоративного мистецтва – малярства, книжкової графіки, металопластики, порцеляни, фаянсу, станкової та монументальної скульптури, образно-стилістичні запозичення з яких відіграли важливу роль у становленні його художньої своєрідності. Твори декоративного мистецтва задовольняли практичні, духовні, естетичні потреби людей, відігравали помітну роль в оформленні житла, сприяли його емоційній наповненості, були складовою його художнього образу, що свідчить про зв'язок декоративного мистецтва з загальним культурно-мистецьким процесом.

Художньо-стильова еволюція мистецтва регіону була зумовлена низкою факторів, які мали загальнонаціональний характер – це була етнічна українська територія, що мала міцні економічні зв'язки з іншими регіонами та була активно задіяна в загальнонаціональних культурно-мистецьких процесах. Асортимент, спорідненість форм, спільність підходів до декорування виробів у межах України формувалися впродовж віків. Для народного та професійного декоративного мистецтва Чернігівщини характерні такі загальнонаціональні риси, як функціональна доцільність форм, пластична та колористична виразність оздоблення, традиційне підґрунтя розвитку та належність до загальноєвропейського культурного поля.

Місцеві умови спричинили самобутність естетичного мислення населення краю відповідно до соціальної, економічної та культурної еволюції, що позначилось на інтерпретації ним загальної української художньої традиції. У розвитку таких видів декоративного мистецтва, як гончарство, ткацтво, вишивка, килимарство, художня обробка дерева, гутне скло, художня обробка металу, важливе значення мали як місцеві особливості сировини, розвиток технології, так і своєрідне переосмислення різноманітних стилістичних впливів та взаємодія їх з місцевою художньою традицією. Усі ці фактори формували своєрідність художньої мови декоративного мистецтва Чернігівщини, яке займало чітко визначене місце в художній структурі життєвого простору населення краю, було частиною його духовного надбання.

*Галина ІСТОМІНА*

## **ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ПАРАЛЕЛІ В АРХІТЕКТУРНО-ДЕКОРАТИВНІЙ МАЙОЛЦІ УКРАЇНИ ТА ЄВРОПИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ**

Декоративні майолікові композиції для архітектурно-просторового середовища як України, так і Західної Європи заслуговують на детальне вивчення. Оздоблення будівель полив'яними облицювальними рельєфними або розписаними плитками, а також скульптурними майоліковими вставками та панно характерне для фасадів та інтер'єрів XX – початку XXI ст. Завдяки своїм художнім якостям декоративна майоліка активно долучилася до організації сучасного архітектурно-просторового середовища. Про майоліку для громадських споруд ідеться в дослідженнях і публікаціях Л. Жоголь, О. Голубця, С. Лупій, Т. Кара-Васильєвої, З. Чегусової та ін. Окрему увагу в дослідженні звернено на новий і популярний в Україні та Європі напрям монументально-декоративної майоліки в архітектурному середовищі, який дістав умовну назву «вогняна скульптура».

Загалом архітектурно-декоративна майоліка України XX–XXI ст. в загальноєвропейському контексті потребує узагальнених досліджень. Термін «майоліка» походить від назви острова Мальорка. Острів розміщений неподалік берегів Каталонського регіону, що входить до складу Королівства Іспанія. Через цей регіон пролягав шлях, яким іспано-мавританська кераміка потрапляла до Італії. Цей процес вплинув на розвиток усієї європейської майоліки.

Художньо-стилістичні особливості західноукраїнської майоліки кінця XIX – початку XX ст. близькі до знахідок ка-

талонської майоліки XVIII ст. на території Меморіального центру культури «Борн» (у Барселоні) та деяких екземплярів XIX ст., які зберігаються в Музеї декоративно-прикладного мистецтва цього міста. «Борн» у перекладі українською мовою означає «Дитинець» – це стара, укріплена частина міста. Кілька століть тому там розташовувався міський ринок. У 1716 році в барселонському «Борні» та біля нього було зосереджено вісімдесят магазинів, у яких продавали різноманітні товари з далеких країв. Продавалася там також іспано-мавританська майоліка.

Кераміка, знайдена в старому місті (на території Меморіального центру культури «Борн»), має різне датування (аж до XVIII ст.). Значна кількість зразків споріднена з галицькою та волинською групою посуду. Форма в обох випадках значно звужена знизу. Кольорова гама каталонської групи цілком відповідає зеленому й вохристому посуду з Галичини та Волині. Прямі аналоги знаходимо також у закарпатській групі посуду. «Корчаги» за формою абсолютно тотожні, проте закарпатські вироби XX ст. вже «зіпсовані» квітковими орнаментами, що їх активно насаджували артілі. Зразки кераміки з Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського в Коломиї найбільше схожі до середньовічної кераміки Барселони, яка зберігається в згаданому Меморіальному центрі культури «Борн».

Найвизначнішими гончарними осередками Гуцульщини та Покуття, які славилися керамікою, були три містечка – Косів, Кути та Пістинь. З кінця XVIII ст. на Гуцульщині гончарі почали обливати свої вироби білим ангобом («побілкою», «обливкою»), використовувати на білому тлі риткування, застосовувати свинцеві поливи. Коли біла «обливка» підсихала, вироби ритували (продряпували малюнок). На білому тлі продряпані лінії виглядали дуже виразно. Вони слугували контуром малюнка й запобігали розтіканню керамічних фарб за межі, окреслені замкненою лінією, яка була виконана за-

гостреною паличкою, шилом, «рильцем» або «писаком». Техніка ритування сприяла створенню детально промальованих орнаментальних мотивів і сюжетних сцен. Ця техніка нерідко трапляється і в декорванні каталонських мисок.

Наприклад, зразки каталонських мисок XIII–XIV ст. за сюжетами, композиційною побудовою та кольоровою гамою майже цілком відповідають гуцульським мискам XIX ст. Так, сюжет із птахами та замком ідентичний за композицією до українського аналога. Відрізняються вони лише тим, що в українському варіанті на будівлі видніються хрести й відсутні внизу композиції антропоморфні зображення. Сюжет із птахом теж майже збігається з українським сюжетом. Миска з Музею декоративно-прикладного мистецтва Барселони, датована 1500 роком (із зображенням бика), уже менше схожа з українськими сюжетами, бо на українських мисках биків зображено найчастіше в парі. Водночас зелений колір биків в обох випадках домінує. І вже зовсім віддалені за кольором і технологією виготовлення барселонські кахлі 1685–1725 років, які споріднені з українськими лише сценами праці.

Декоративні тарілки з Музею кераміки в м. Бісбалі (Каталонія, Іспанія) за рисочково-пальчиковою орнаментикою та традиційним коричнево-зеленим малюванням на білому тлі майже тотожні закарпатській і навіть подільській народній кераміці. Так само зі стилістикою закарпатської кераміки перегукуються посудини, схожі на корчаги і двома отворами для наливання. Посудини мають характерне і для української кераміки теракотове забарвлення, разом із білою орнаментикою. У Бісбалі, крім Музею кераміки, розташованого в приміщенні колишньої фабрики з виробництва художніх гончарних виробів, знаходиться найкраща за рейтингом у Каталонії керамічна школа, яка готує художників та гончарів за місцевими традиціями, дуже подібними до українських.

Можна припустити, що традиції західноукраїнської кераміки мали спільні витоки із західноєвропейськими, зокрема

з досліджуваними каталонськими традиціями. Значну роль у цьому відіграли й австрійські імперські впливи.

Унаслідок певних обставин, які ще необхідно досліджувати, українські традиції окремих регіонів законсервувалися, тобто їх розвиток був сповільнений і зупинений на «передренсансному етапі», який захопив наступні століття аж до ХХ ст. Саме на це «передренсансне тло» нашарувалися впливи загальноєвропейських стилів, які з певним «запізненням» переосмислюються й набувають національної специфіки, та місцеві фольклорні традиції, котрі зумовлюють національну своєрідність так званого народного примітиву.

Львівська кераміка, як і каталонська, повною мірою пройшла всі етапи розвитку стилів. Прості хвилеподібні, крапкові, лінійні елементи орнаментів, поширені по всій території України, теж споріднені з певною групою каталонської та італійської майоліки, але більш раннього періоду, а саме ХVІІ–ХVІІІ ст. У ХІХ ст. такі каталонські вироби поступилися авторській кераміці. Водночас в Україні вони були значно поширені навіть на початку ХХ ст.

Той факт, що цехові організації на західноукраїнських землях були ліквідовані лише в 1873 році, дає підстави зробити припущення, що частина гуцульсько-покутських керамістів ХІХ ст., які в мистецтвознавчих працях завжди позиціонувалися як народні майстри, могла належати до українських професійних цехових керамістів. Унаслідок розпаду цехових організацій ці керамісти почали працювати одноосібно, утративши статус «професіоналів», проте їхні твори залишалися на тому самому рівні. Вони виховували учнів, передаючи їм свої знання та вміння. Проте це зовсім не заперечує наявності в той період аматорів, які намагалися працювати «під народне мистецтво».

Цеховим майстрам Галичини та їхнім помічникам, челядникам, робітникам, селянам, які прагнули опанувати ремесло, дозволялося подорожувати з навчальною метою краєм,

а також за його межами ще з 1830 року. Гончарі відвідували інші краї для того, щоб поглибити знання, перейняти досвід художнього оздоблення виробів. Зважаючи на це, можна стверджувати, що традиція декорування «обливкою» та зображення сюжетних сцен на Гуцульщині й Покутті походить від професійного цехового мистецтва кераміки та зазнала західноєвропейського впливу. Зокрема, іспанські й італійські майоліки мали безперечний вплив на формування образно-технологічної мови гуцульських гончарів.

Подорожі з навчальною метою хоча й дозволялися, але, очевидно, вони не були настільки поширені, щоб сформува-ти цілий напрям у мистецтві гуцульської кераміки. Тому «навчальна гіпотеза», яка активно насаджувалася радянськими мистецтвознавцями Л. Танаєвою, В. Прокоф'євим та ін., видається сумнівною. Мистецтвознавцям того часу потрібно було показати запозичення традицій або заперечити їх існування. Наприклад, Л. Танаєва зазначає, що використання та огрублення в процесі відображення матеріалу високого мистецтва відбувається під час створення власної образної системи. Наявність такої образності, переосмислення, а не бездумне й незграбне імітування високого мистецтва видається надзвичайно важливою особливістю «примітиву».

«Навчальна» гіпотеза давала змогу, по-перше, заперечити спадкоємність традицій підкорених радянською владою територій, підкреслити запозичення (майже плагіат), по-друге – показати меншовартість українських майстрів, «зниження» високих стилів до місечкового, провінційного рівня, а по-третє – відірвати українське мистецтво від спільного з Європою джерела традицій.

Західноукраїнська майоліка кінця XIX – початку XX ст. стилістично близька до знахідок каталонської майоліки XIV–XVIII ст. на території Меморіального культурного центру «Борн» в Барселоні та до окремих екземплярів XIX ст. Споріднені не лише зелено-коричнева, іноді синьо-брунатна ко-

льорова гама й графічне вирішення, а й навіть і сюжети. Перекликаються антропо- та зооморфні мотиви. Така подібність не випадкова. Вона має історичне підґрунтя. Барселона розташована на території краю Каталонія, яка в досліджуваний період значною мірою залежала від Австрійської імперії або Габсбургської монархії. Термін «Габсбурзька монархія» використовують у широкому сенсі щодо періоду з 1276 року (перехід Австрії під владу Габсбургів) до 1918 року (розпад Австро-Угорщини). Підвладними цій імперії були й західноукраїнські землі – Королівство Галичини та Володимирії (з 1772 року) і Буковини (з 1774 року).

Назву «Габсбурзька імперія» вживають і для позначення спільноти державних об'єднань, які перебували під владою імператора Священної Римської імперії Карла V Габсбурга, включаючи Іспанію.

Монархи з династії Габсбургів були також імператорами Священної Римської імперії в 1439–1806 роках (за винятком періоду 1740–1745 років). Очевидно, що австрійські впливи знайшли своє відображення в стилістиці як каталонської, так і західноукраїнської майоліки.

Порівняльний аналіз колекцій музеїв Києва, Львова, Коломиї, Луцька, Ужгорода з колекціями Меморіального культурного центру «Борн» та Музею декоративно-прикладного мистецтва в Барселоні дає підстави зробити висновок не лише щодо впливів західноєвропейських стилів на розвиток української кераміки, а й щодо спільності національних традицій.

Яскравим мистецьким явищем на західноукраїнських землях у ХІХ ст. було гончарство Гуцульщини, яке відчутно впливало на народну кераміку суміжних регіонів. Його художні особливості тісно пов'язані з традиціями Покуття та Галичини. Витоки гончарства Гуцульщини та Покуття є складним і дискусійним питанням.

Дослідженням гончарства Гуцульщини та Покуття займається ціла когорта українських учених, серед яких – Ю. Лащук,

К. Матейко, Д. Гоберман, що називають його «народним». Науковці пізнішого періоду (початку XXI ст.) – Р. Шмагало, О. Нога, Ю. Бірюльов – зосереджують увагу саме на професійній кераміці періоду панування стилю модерн, яка базується на гончарстві Гуцульщини та Покуття і є, по суті, продовженням його традиції.

Відповіді на питання витоків народної кераміки Карпатського регіону варто шукати в цеховому виробництві й можливості подорожувати з навчальною метою цеховим гончарам. Без сумніву, у такому багатогранному явищі, як гончарство Гуцульщини та Покуття, можна виокремити виражені елементи професійної майоліки, народного мистецтва та народного примітиву. Косівські керамісти широко використовували насамперед технологічні, а також стилістичні надбання європейської майоліки.

Гончарство Карпатського регіону містить елементи професійного мистецтва майоліки: спочатку – це було цехове виробництво, потім естафету перейняла гончарна школа та різноманітні товариства й спілки, які підносили кераміку на новий рівень шляхом інтерпретації мотивів, удосконалення технології та привнесення стилю модерн.

Беззаперечним є той факт, що гончарство Гуцульщини та Покуття є народним. Традиційність та спадкоємність народного гончарства цих регіонів доведена українськими та польськими дослідниками. На ґрунті трдиційного гончарства виросло й цехове, і гончарна школа, а також різноманітні товариства.

Ті керамісти, які не належали до спадкоємних гончарів, не навчалися в цехових майстрів у гончарній школі, самотужки опановували ремесло та намагалися працювати «під народне мистецтво», створювали кераміку, що належить до народного примітиву.

Серед косівських керамістів прославився голова цеху гончарів Олекса Бахматюк (1820–1882). Життєвий шлях

і творча доля мистця висвітлена в багатьох працях. Основним джерелом для відображення творчого портрета народного майстра є його мистецька спадщина. За дослідженням Ю. Лашука, авторству О. Бахматюка належать понад 100 коминів та пічних ансамблів, у складі яких було від 40 до 100 й більше кахлів, що принесли йому крайову, а згодом і світову славу. Відомими є печі О. Бахматюка 1861 та 1875 років. Майстер створив багато мисок, ліхтарів (поставників), дзбанків та «водопійч», а також «пасківників» (глиняного посуду для освяченого у Великодню ніч, який ще за життя митця діячі Наукового товариства імені Шевченка дбайливо збирали для музеїв Львова та інших міст). Гончарську справу Олекса Бахматюк освоював під наглядом батька Петра Бахматюка, від якого отримав у спадок майстерню. Молодий Бахматюк удосконалив мистецтво свого батька. Згодом він почав працювати самостійно. Своєю майстерністю й талантом О. Бахматюк привабив значну кількість замовників. З часом у майстра з'явилося багато помічників – челядників. Визначальною для нього була техніка ритування. Для створення своїх шедеврів О. Бахматюк використовував два «писаки» – вузький-загострений (для продряпування вишуканого малюнка на облитій білою глиною поверхні кахлів і гончарного посуду невеликих розмірів) та широкий (для ритування великих посудин, переважно мисок та дзбанків). Для ще більшої виразності малюнка продряпані лінії майстер натирав червоною вохрою. Ріжком він користувався мало – лише для нанесення окремих рисок та облямовуючої (покрайної) фляндрівки.

На виробі О. Бахматюка знайшла багатоаспектне відображення релігійна тематика. Такі кахлі зазвичай розміщувалися над усіма іншими. Вони оберігали й освячували родинне вогнище. Оскільки кахлі з релігійною тематикою були композиційним та ідейним центром печі, то на них найчастіше ставили дати виготовлення.

Зображення Богородиці було чи не найголовнішим в ансамблі кахляної печі. Богородиця з Дитям на кахлі О. Бахматюка в 1849 році виконана плавними лініями, м'якими переходами з домінуючим зеленим кольором. Голова Богородиці увінчана короною, а німб – із короткими рисочками-променями. Варто відзначити, що О. Бахматюк, як і інші майстри Покуття, німби святих виконував у формі серця.

Усі зображення св. Миколая на кахлях О. Бахматюка відрізняються між собою за настроєм, незважаючи на сталу композиційну структуру. Зображення св. Миколая та надпис «1848» на кахлі роботи мистця виконане в традиційній для нього манері (КМНМГ, інв. № 172/16, КР–131/16). Шати св. Миколая вирізняються скромністю. З орнаментального оздоблення кахлі наявна лише покрайня фляндрівка. Зображення св. Миколая з датою створення в 1855 році, хоча й збереглося гірше, відзначається багатством композиційних елементів. Св. Миколай на цій кахлі ніби звертається до людей жестом рук та доброю, ледь помітною посмішкою (КМНМГ, інв. № 172/6, КР–131/6). Шати святого оздоблені восьмипелюстковими квітами з обох боків та хвилястою лінією внизу. По контуру кахлі, як і в попередньому варіанті виконана фляндрівка. З обох боків св. Миколая розташовані колони з хрестами.

Ще одна кахля О. Бахматюка із зображенням св. Миколая без точної дати створення відзначається графічною чіткістю малюнка. Одухотворений вираз обличчя святого, підняті очі показують звернення до Бога. В оздобленні цієї кахлі майстер використовує прийом «ільчастого письма» не лише на колонах обабіч св. Миколая, але й у верхніх кутках, які імітують завісу (КМНМГ, інв. № 12375/16, КР–2681).

Пізніший образ св. Миколая О. Бахматюк створив у 1878 році. Серед способів оздоблення найбільш виражене «ільчасте письмо». Навколо постаті святого виконані рослинні елементи. Підпис дати в техніці ритування виглядає набагато

витонченіше та делікатніше (експозиція КМНМГ). Зображеннями церков О. Бахматюк оздоблював кахлі, миски, дзбанки.

Загалом, гуцульські гончарі ХІХ ст. на своїх кахлях зображали іноді біля церкви дзвінницю та постать дзвонаря. Традиційною гуцульською є церква з дахом, вкритим черепицею, трьома куполами, увінчаними хрестами, біля неї – дзвіниця та дзвонар, зображені на кахлі О. Бахматюка (КМНМГ, інв. № 172/23, КР–131/23). По контуру зображення на кахлі обрамлене фляндрівкою, характерною для творчої манери майстра.

У післяцеховий період у 1876 році в м. Коломиї була створена професійна гончарна школа, статут якої зобов'язував розвивати спадщину О. Бахматюка. У 1899 році Коломийська гончарна школа опанувала виготовлення майоліки. Директор школи О. Клімашевський читав учням спеціальний курс, ілюструючи його відповідними матеріалами. Майоліку виготовляли відливною. Вироби випалювали при температурі 1100–1500°C в спеціальній печі. У Коломийській гончарній школі було створено значну кількість керамічних взірців облицювальної плитки, кахлів.

Кяхля «Гуцул в капелюсі» виконана в 1890-х роках. Її автором, можливо, був Кароль Славіцький (КМНМГ, інв. № КН–12545/8, КР–2727). Поширеними на кахлях гончарної школи були й рослинні орнаменти (інв. № КН–12545). У школі виготовляли цілі кахляні печі.

Кароль Славіцький (?) виготовляв різний декоративний посуд, який розписував жовтою, зеленою, коричневою, рідше синьою фарбами. Нерідко майстер зображував півників, оленів, рибок, пташок, оточуючи їх квітами, листочками, що надавало виробам особливого народного звучання.

Учні Коломийської гончарної школи отримували високопрофесійні знання в галузі технології будівельно-декоративної кераміки. Вступали до школи також гончарі з Косова, Пістиня, Кут, Коломиї. Заклад завжди спирався на традиції народної кераміки, проте різні зміни стосовно й організацій-

них засад, і керівництва впливали на художню орієнтацію школи та підштовхували до різноманітних, часто полярних творчих пошуків<sup>1</sup>.

За європейським зразком при Коломийській гончарній школі в досліджуваний період були створені курси для народних майстрів.

Відвідуючи недільні чи вечірні курси, народні майстри відшліфовували свої знання з композиції і технології та отримували право на створення власних майстерень. Методика співпраці з народними майстрами суттєво відрізнялася від методики навчання основної маси учнів. На курсах лише створювалися умови для розвитку творчого потенціалу народного майстра, уже сформованого митця. Така практика одночасно сприяла живому процесу наслідування традицій, розвитку творчого діалогу між народними майстрами та учнями.

Серед випускників Коломийської гончарної школи того періоду послідовним прихильником геометричності був Йосип Баранюк. Син Петра Баранюка – Йосип (1863–1942) надавав перевагу геометричним циркульним мотивам, які пропагувалися Коломийською гончарною школою, додаючи рослинні елементи. Він у своїй творчості відійшов від зображень людських постатей та вигадливих композицій, що їх створювали його дід та батько. Якщо на кахлі «Придорожній хрест» (КМНМГ, інв. № КН–5587, КР–1136) Й. Баранюк ще вводить зображення птахів і рослинності, то інша кахля із зображенням хрестоподібного мотиву позбавлена дрібних елементів та відзначається каліграфічністю й «цикульністю» (КМНМГ, інв. № КН–7139, КР–1598). У першому десятилітті ХХ ст. Й. Баранюк припинив заняття гончарством<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. Львів : Українські технології, 2005. С. 172.

<sup>2</sup> Лащук Ю. Покутська кераміка. Опішне : Українське народознавство, 1998. С. 101.

П. Кошак, І. Стадниченко, Т. Урбанський, А. Коструб'як та інші випускники гончарної школи прославилися своїми виробами на багатьох виставках.

Багато успіху й слави випало Петрові Кошаку (1864–1941 (0)?) – ушавленому майстру пістинської кераміки кінця ХІХ – першої третини ХХ ст., який народився в Косові, проте його творчість припадає на період життя в Пістині. Щоб отримати право на створення власної майстерні, П. Кошак у 1894 році записався на деякий час до Коломийської гончарної школи (1894–1897). Після її закінчення він постійно працював у с. Пістинь Косівського району. Виготовляв П. Кошак посуд та кахлі, щедро оздоблені сюжетно-орнаментальними композиціями. Після навчання в Коломийській гончарній школі майстер починає застосовувати синю фарбу.

Головною передумовою виникнення українського варіанту стилю модерн на західноукраїнських землях було захоплення народними художніми традиціями. У центрі уваги опинилося народне мистецтво гірських жителів Карпат. Останнє й пояснює виникнення такого явища, як «гуцульська сецесія».

### **Вплив стилю модерн на декоративну та архітектурно-декоративну кераміку**

Коломийська гончарна школа в період розквіту модерну використовувала типові гуцульські форми та орнаменти, надаючи їм правильних геометричних форм. Ця неодноразово розкритикована українськими мистецтвознавцями «циркульність» може брати свій початок з Віденських майстерень і творчих пошуків їх керівників – Йозефа Гофмана та Коломана Мозера.

Віденські майстерні були засновані в 1903 році як товариство художників прикладного мистецтва. Незважаючи на значний комерційний успіх, віденські майстерні зіткнулися з конфліктом стилю модерн: між ідеєю естетичної ексклюзивності, з одного боку, і прагненням зробити мистецтво доступним

для широкого загалу – з іншого. Віденські майстерні виголошували, що для них не існує різниці між «високим» і прикладним мистецтвом, мистецтвом для заможних і бідних. Одним із принципів майстерень було гасло «краще працювати над одним предметом 10 днів, ніж зробити 10 предметів за день»<sup>3</sup>.

Вироби Віденських майстерень зберігали в собі якості двох майстрів: ескізи виконували художники, а в матеріалі їх утілювали ремісники. Гофман і Мозер, орієнтуючись на рух Морріса і Раскіна, реалізували вимоги, висунуті в Англії десятиліттям раніше, але з розумним застосуванням машинної праці.

Йозеф Гофман розробив принцип геометричного узору, яким почали оздоблювати речі замість фантастичного орнаменту. Водночас сітку з ліній не можна було звести до примітивної лінійності. У майстернях Віденської школи мистецтв почалося «відродження кераміки».

У Львові вплив модерну на кераміку найперше був відчутний у виробах Дослідної керамічної станції при Політехніці та фабриці Івана Левинського.

У 1886 році при Львівській політехніці було створено Крайову керамічну станцію дослідів для гончарного промислу. Завдячуючи її художнім консультаціям утворилися гончарна школа в Коломиї (1876), пізніше – у Товстому (1886), Крайовий заклад у Порембе (біля Кракова) (1899). Станція допомагала становленню фабрик І. Левинського у Львові та Вернера в Глинську.

Усі ці заклади перебували під художнім керівництвом професора Львівської політехніки Юліана Захаревича, палкого прихильника українського народного мистецтва<sup>4</sup>. Він

---

<sup>3</sup> Фар-Беккер Габриеле. Искусство модерна. Köln : «Könemann», 1996. С. 365.

<sup>4</sup> Баран Р. До проблеми формування українського національного стилю в кераміці. *Животоки. Статті. Есе. Розвідки*. Кн. 7. Коломия : Народний дім. 1994. С. 25.

зробив значний внесок у розвиток тенденцій модерну в руслі народних традицій. Цінними були його творчі пошуки в ескізах облицювальних плиток, кахлів, ваз для Дослідної керамічної станції при Політехніці. Ще в 1897 році Ю. Захаревич видав альбом «Узори для кераміки. Зошит I». Останнім його твором став незакінчений проект павільйону Галичини з гуцульськими мотивами для Всесвітньої виставки в Парижі 1900 року <sup>5</sup>.

У 1886 році в с. Товсте з ініціативи М. Чачковського була заснована гончарна школа, яка була орієнтована на місцеві традиції народного гончарства. У школі виготовляли різноманітну продукцію, яку збували на ярмарках і в крамницях Кракова, Львова, Тернополя <sup>6</sup>.

Новий струмінь у мистецтво кераміки внесла творчість М. Жука, Г. Колцуняка, К. Сіхульського, М. Сосенка, М. Бойчука. Упродовж 1901–1914 років ці митці обрали новий шлях у мистецтві кераміки, що спирався на поєднання традицій модерну та української народної творчості <sup>7</sup>. Протягом 1901–1914 років для фабрики І. Левинського виконує ескізи оздоблення кераміки в дусі епохи модерну М. Жук, який на той час перебував у складі групи художників «Руського керамічного гуртка».

На початку ХХ ст. у Львові, Коломиї, Косові та інших місцевостях активно почалося виготовлення керамічних ікон.

Художниками фірми І. Левинського розробляються також проекти керамічних кіотів. За дослідженнями Т. Кара-Васи-

---

<sup>5</sup> Бірюльов Ю. О. Мистецтво львівської сецесії. Львів : «Центр Європи», 2005. С. 30.

<sup>6</sup> Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. С. 172.

<sup>7</sup> Кара-Васильєва Т. В. Формування національного стилю (10–20-ті роки). *Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю»*. Київ : Либідь, 2005. С. 24.

льевої, саме такий кіот був запроєктований О. Лушпинським, де поєднані дерево і глазурована кераміка. Кіот орнаментовано гуцульською різьбою з триптихом образу Христа і двох ангелів, виконаних у майоліці<sup>8</sup>.

На фабриці І. Левинського під керівництвом Осипа Білоскурського в 1904–1908 роках та Михайла Лук'яновича в 1908–1914 роках виготовляли кахлі, облицювальну плитку, вази, підсвічники та ін.

У оздобленні майолікових виробів фабрики І. Левинського часто застосовувалася стилізація живої природи, особливо вигадливою була рослинна орнаментика. Проте визначальною рисою асортименту фабрики І. Левинського була орієнтація на традиційні українські орнаментальні мотиви: галузки, квіти, ромби, зигзаги і т. ін.<sup>9</sup>

У виробках фабрики І. Левинського кольорова гама збагачувалася нетрадиційними синіми, фіолетовими, золотистими відтінками. Значною мірою це було пов'язано з пошуками І. Левинським нової технології: застосуванням нових хімічних сполук у поливах та введення муфельного випалу, який відкривав шлях до експериментів.

Крім фабрики І. Левинського, у Львові майоліку, розписану стилізованими в дусі сецесії народними орнаментами, виготовляла майстерня братів Олександра і Якова Левицьких (фірма «Казимир Левицький»)<sup>10</sup>.

Коломийська гончарна школа наприкінці 1900-х років активно співпрацювала з художньо-промисловою школою в Миргороді. Зокрема, нею було надіслано до Миргорода характерні для західного регіону України кахлі, декоративні вази, облицювальні плитки з геометричним орнаментом, унікальний 10-томний альбом зразків виробів домашніх промислів Гуцульщини.

---

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> Там само. С. 118.

Важливу роль у підготовці художників-професіоналів для керамічного виробництва відіграла Миргородська художньо-промислова школа ім. М. Гоголя (сьогодні – Миргородський керамічний технікум ім. М. Гоголя), відкриття якої відбулося 1 листопада 1896 року. Впроваджена з 1903 року нова навчальна програма школи складалася на підставі досвіду кращих керамічних шкіл Східної Європи, зокрема Австрії та Чехії<sup>11</sup>.

На початку ХХ ст. Миргородська школа (під керівництвом В. Кричевського) за допомогою майстрів з Опішного виконала майолікове облицювання фасадів та інтер'єру Губернського земства в Полтаві (тепер – Полтавський краєзнавчий музей). Споруда була запроектована 1902 року видатним українським архітектором-художником В. Кричевським і зведена впродовж 1902–1907 років. Фасад будівлі оздоблений вишуканою поліхромною майолікою зі стилізованими народними орнаментами. Стіни облицьовані кольоровою майоліковою плиткою світло-вохристого кольору, на тлі якої виразно читаються поліхромні деталі: герби міст – адміністративних центрів, що входили до складу Полтавської губернії на початку ХХ ст., розетки, композиції на основі традиційного мотиву вазона та Дерева життя. Значною мірою завдяки керамічному декору споруда Полтавського губернського земства стала втіленням національного стилю в українському мистецтві початку ХХ ст. Кожна деталь інтер'єру – колони, перила сходів, стовпи арок, балюстрада вестибюлю другого поверху – усе вкрито майолікою із зображеннями стилізованих рослинних орнаментів, запозичених із народного мистецтва.

Окрім майолікових облицювальних плиток, на будинку Губернського земства в Полтаві (за участю В. Кричевського)

---

<sup>11</sup> Шмагало Р. Гончарні промисли і керамічні школи України. *Вісник ЛДППДМ Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво: історія, теорія, практика*. Львів, 1992. Вип. 3. С. 73.

у стилі модерн були виконані декоративні керамічні панно на фасадах будинків у Києві (житловий будинок по вул. Чапаєва, архітектор П. Ф. Альошин), Харкові (художня школа, архітектор К. М. Жуков), Дніпропетровську (житловий будинок на проспекті К. Маркса, архітектор П. П. Фетисов), Львові (будинок страхового товариства «Дністер», архітектори: Т. Обмінський, О. Лушпинський, І. Левинський).

До викладацького складу Миргородської художньо-промислової школи були запрошені випускники Коломийської гончарної школи Станіслав Патковський (1906), Микола та Осип Білоскурські (з 1907).

У 1918 році Миргородську художньо-промислову школу було реорганізовано в інститут. Інститут мав керамічне відділення, яке готувало спеціалістів з художньої й декоративно-будівельної кераміки, а також відділення народного декоративного мистецтва, яке випускало художників з індустріальної композиції. Директором Миргородського художньо-промислового інституту призначили професора Української академії мистецтв Василя Кричевського.

Упродовж 1918–1920 років у Миргородському навчальному закладі був зібраний високопрофесійний викладацький колектив: Юхим Михайлів, Микола Касперович (освіту здобув у Краківській академії мистецтв), Софія Бойчук, Опанас Сластьон, Іван Назаров, Станіслав Патковський, Гнат Березовський, Микола та Осип Білоскурські (закінчили керамічну школу в Коломиї), Антон Боровичко (кваліфікацію майстра отримав за кордоном), Дмитро Мильніков та ін.

У цей час Опанас Сластьон, який викладав у Миргородській художньо-промисловій школі імені Миколи Гоголя, увів до навчального процесу копіювання взірців народної орнаментики. Він був одним із небагатьох, хто на своїх заняттях звертався до орнаментальної мови українського мистецтва.

Учні Миргородської керамічної школи багато і плідно працювали, як у галузі монументально-декоративної керамі-

ки, так і створюючи зразки ужиткових виробів, призначених для оздоблення інтер'єру. У 1900 році Школа отримала замовлення на виготовлення майолікового іконостаса для російської посольської церкви в столиці Аргентини м. Буенос-Айресі, збудованої у візантійському стилі<sup>12</sup>. Це був справжній монументальний витвір мистецтва: його довжина становила 30 м. У 1902 році громада миргородської Свято-Успенської церкви замовила Школі копію цього іконостаса, який став справжньою окрасою собору. Він простояв до 1930 року, коли в часи воєнничого атеїзму з релігією храм було закрито, а іконостас демонтовано. У роки окупації (1942–1943) іконостас повернули на своє місце, а в 1959 році службу в храмі знову було припинено, іконостас демонтовано й передано до Миргородського керамічного технікуму ім. М. Гоголя, де він зараз і зберігається. Центральну частину іконостаса можна побачити у вестибюлі старого корпусу технікуму, а інші – у музейному залі.

Проте піднесення фахового рівня в Миргородському закладі тривало недовго, до 1919 року. Василя Кричевського запросили викладати в Українській академії мистецтв, і він повернувся до столиці.

Початок ХХ ст. – складний, але прогресивний період в українському декоративному мистецтві, зокрема в його західноукраїнському варіанті. Панівним на той час був стиль модерн, який дав поштовх для розвитку значної кількості авангардних течій у мистецтві.

### **Архітектурно-декоративна майоліка: стилістичні впливи**

З початком ХХ ст. великого прикладного значення набула архітектурно-декоративна кераміка, яка являла собою насамперед керамічні вироби облицювального й декоративно-конструктивного призначення.

---

<sup>12</sup> За свідченнями С. Лупій.

Домінуючими майоліковими елементами на сецесійних фасадах були квадратні керамічні кахлі. Форма кахлів відповідає пропорційному поділу сецесійного декору та узгоджується з одним із визначень сецесії як мистецтва квадрата. Розмір кахлів не був типовим. Бувало так, що навіть для двох типів панно на одному фасаді застосовували різнорозмірні керамічні модулі.

Аналіз творчого доробку підприємств і художників-керамістів, які працювали незалежно від виробництва, свідчить про те, що роботи кожного об'єднання й окремих творчих особистостей мають індивідуальні художні особливості.

На початку ХХ ст. активно працювали підприємства з виготовлення архітектурної кераміки: завод Бергенгейма в Харкові, Київський завод Анджейовського, Керамічна фабрика І. Левинського у Львові, а також фірми «Мушкат і Син», «Дзевульський і Лонге»<sup>13</sup>, фабрики А. Вернера, Ф. Кубіна, Г. Бріха, Я. Коженювського<sup>14</sup>.

Завод архітектурної майоліки й цегли працював у с. Вороньки Ново-Басанського району, яким керував у 80–90-х роках ХІХ ст. український архітектор А. Ягн. Цей завод виконав за проектом Ягна майолікове облицювання в одному з будинків у с. Білорічиця на Чернігівщині.

На зразок цього будинку пізніше Миргородська школа (під керівництвом В. Кричевського) виконала майолікове облицювання для земського будинку в Полтаві<sup>15</sup>.

У період панування сецесії в архітектурі Львова були розповсюджені екстер'єрні керамічні вставки й панно. Перше

---

<sup>13</sup> Сердюк О. Модерн в інтер'єрі київського житла в кінці ХІХ – на початку ХХ століття. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. праць. Київ, 2010. С. 96.

<sup>14</sup> Бірюльов Ю. О. Мистецтво львівської сецесії. Львів : «Центр Європи», 2005. С. 80.

<sup>15</sup> Мусієнко П. Н., Н. І. Федорова. Виробництво художньої майоліки. Київ ; Львів : Держтехвидав України, 1948. С. 6.

широке застосування майолікових панно знайшло місце в облицюванні сецесійних залів тимчасового вокзалу в 1900 році (І. Левинський).

Окрім геометричного орнаменту за мотивами гуцульського народного мистецтва (фризи в будинках, споруджених фірмою Левинського), на майолікових вставках виконувалися живописні силуетні зображення.

Фасадні керамічні вставки ромбоподібної форми, наділені властивістю інтерференції світла, прикрашають споруди на вул. Бандери, 31–33 (раніше вул. Сапіги, архітектор Ю. Піонтковський, 1908).

Архітектурно-декоративна кераміка фірми відзначалася професійністю розпису, який віртуозно виконувався на облицювальних плитках.

Питання творчого освоєння традицій гончарства в міській архітектурі набуло особливого значення в другій половині 1930-х років. У цей час проектувалися різні громадські й окремі житлові будинки, у яких здійснювалися спроби синтезу архітектури й народного декоративного мистецтва.

У 1920–1930-х роках у Коломиї з'явилося кілька гончарних майстерень, зокрема майстерні братів Сьом'яків, які виготовляли кахлеві печі.

Становлення та розвиток архітектурно-декоративної кераміки базувалися на вивченні й інтерпретації особливостей українського гончарства, яке створило основу для формування національного стилю. В Україні упродовж першої половини ХХ ст. традиції гончарства стали підґрунтям для творчих пошуків у царині кераміки, на які, безперечно, впливали авангардистські мистецькі течії.

Основними елементами декорування архітектурно-декоративної кераміки України першої половини ХХ ст. найчастіше були мотиви, запозичені з народного мистецтва. Стилізація базувалася на особливому трактуванні виражальних особливостей орнаменту облицювальної кераміки, його

синтезуючої ролі в досягненні цілності пластичної системи образів. Художники старанно студіювали архітектурний орнамент, знали його історичну еволюцію, підкреслювали в ньому національну своєрідність. Серед мотивів керамічних оздоб, які найчастіше виготовляли у вигляді фризів та прямокутних панно під віконними проїмами, поширені були елементи українських народних орнаментів, запозичені з різьблення, вишивки, писанкарства тощо. Вони склалися з ромбів, хрестів, стилізованих рослинних елементів. На початку ХХ ст. в Україні застосування кераміки в архітектурному декорі набуває масового характеру<sup>16</sup>. У добу модерну найчастіше майолікою облицьовували фасади будинків. Дуже часто на фасадах будівель архітектори використовували орнаментальні поліхромні кахлеві вставки, які, не претендуючи на самостійну роль монументального мистецтва, були невід'ємним компонентом загального задуму. Витончені за колоритом керамічні панно добре поєднувалися з пластикою та кольором фасаду, тонкою орнаментальною ліпниною, графічним рисунком перил балконів. Найчастіше майстри застосовували орнаментальні майолікові вставки на фасадах як поліхромний декоративний акцент, що є невід'ємним компонентом загального задуму. Одним із досягнень цього періоду було те, що художники та архітектори, які проектували кахлі, наглядали за реалізацією своїх задумів безпосередньо на виробництві в керамічній майстерні. Безумовно, безпосередня участь автора проекту в реалізації твору позитивно впливала на якість виробів. Важливо, що над проектуванням творів декоративно-ужиткового мистецтва працювали видатні митці. Зокрема, керамічну пластику для фабрики будівельної та художньої кераміки І. Левинського у Львові та фабрики О. Ле-

---

<sup>16</sup> Чегусова З. Художнє скло і художня кераміка («мистецтво вогню») України другої половини ХХ – початку ХХІ століття в аспекті впливу стилю модерн. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. праць. Київ, 2010. С. 45.

вицького в с. Пациків (тепер – с. Підлісся Івано-Франківської обл.) проектували львівські художники та скульптори Т. Блотницький, Л. Декслер, К. Клакович, С. Дембіцький та ін.

На початку ХХ ст. зростають великі промислові підприємства, продукція яких базувалася на традиціях українського кахлярства. Діяльність осередків художньо-промислового кахлярства в Україні сприяла розробці національної стилістики в архітектурі початку ХХ ст.

На зламі ХІХ–ХХ ст. в мистецтві кераміки поширеними були різні неостилі історизму, що було показовим для консервативних українських споживачів тих часів, які замовляли вироби зі звичними формами та декором.

У такому руслі працював Кахельний і майоліковий завод Ю. Анджейовського, який за період свого функціонування в Києві (1879–1918) еволюціонував від керамічної майстерні до одного з найпотужніших керамічних виробництв міста<sup>17</sup>. У 1879 році в Києві Й. Анджейовський придбав садибу на розі вулиць Кирилівської та Заводської (вул. Кирилівська, 64) і отримав дозвіл на зведення там керамічного заводу.

На початку 1900-х років з метою розширення виробництва були побудовані кілька майстерень, склад для сировини та готових виробів. Від 1881 року співвласницею садиби й заводу стала скульптор Єва Куліковська, яка була водночас головним художником на підприємстві<sup>18</sup>.

Асортимент керамічних виробів заводу Анджейовського включав інтер'єрну, екстер'єрну, садово-паркову кераміку. Серед типових теракотових і майолікових виробів цього закладу можна умовно виділити такі групи: пічна кераміка (печі в комплекті та їхні елементи, каміни, камінні печі, каміни для радіаторів, англійські кухні), малі архітектурні форми (коло-

---

<sup>17</sup> Смолій Ю. Кахельний і майоліковий завод Йосафата Анджейовського в Києві: власники, виробництво, каталоги. *Студії мистецтвознавчі*. 2012. № 4. С. 99–104.

<sup>18</sup> Там само.

ни), декоративна садово-паркова пластика (фігури для фонтанів, вази, бордюри для клумб). На заводі використовували лише місцеву (українську) сировину.

Окрім архітектурно-декоративної, на заводі Анжейовського виготовляли й декоративно-ужиткову кераміку, зокрема теракотові вази. Стиль модерн повною мірою був відображений лиш в п'ятій частині виробів загальної продукції заводу. Після приходу до влади в Києві більшовиків завод було націоналізовано, а устаткування передано до Межигір'я (що поблизу Києва), на чому історія виробництва й закінчилася.

У сецесійних інтер'єрах квартир Києва та Львова помітним декоративним акцентом нерідко була кахляна піч або камін. Пічна кераміка мала великий попит і становила вагомий відсоток від загального виробництва.

У Києві в інтер'єрах будинку В. Городецького, окрім інших, були встановлені майолікові печі, що випускалися київським заводом І. Анжейовського протягом багатьох років<sup>19</sup>. Згадувані печі в будинку В. Городецького і печі з будинку на вул. Ярославів Вал, 1 (у тому числі й відома за публікаціями кругла піч) є типовими, а «неоготична» піч з особняка на вулиці Банкова, 2 – ексклюзивною. Певна різноманітність оздоблення печей була зумовлена тим, що замовник мав змогу порізному компонувати окремі елементи пічних комплектів.

Кяхляні печі-колонки набули значного поширення на західноукраїнських землях. Кахлі для таких печей виготовляли на підприємствах Львова, Станіслава (нині – Івано-Франківськ), Чернівців, Дрогобича та інших міст. Кахлі мали переважно рельєфний малюнок і були вкриті поливою різних тонів. Художнє оформлення цих кахлів зазнало відчутного впливу мистецтва Західної Європи початку ХХ ст.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Там само. С. 93.

<sup>20</sup> Манучарова Н. Д. Художня промисловість України. Київ : Академія архітектури УРСР, 1949. С. 51.

На початку ХХ ст. в Ялті (у Криму) печі представницьких помешкань житлових будинків формувалися з кольорових кахлів. Використовувалися такі орнаменти, як плетені стрічки, луска, дракони, розети з рослинним орнаментом, квіти, геометричні форми<sup>21</sup>.

Стилістика півної кераміки фабрики Анджейовського відбиває основні художні тенденції тогочасної архітектури та декоративного мистецтва: історизм і модерн у декоративному та раціоналістичному напрямках. Останній представлений навіть виробами пізнього періоду його розвитку, які тяжіють уже до європейського ар-деко, що є дуже рідкісним для східних регіонів України. Продукцію заводу Анджейовського було відзначено медалями й дипломами на виставках у Львові, Варшаві, Києві.

Стиль модерн знайшов широке відображення в архітектурній кераміці. Керамічне оздоблення споруд першого етапу розвитку стилю модерн (1897–1908) відзначалося орнаментальністю, яка концентрувалася на фасадній поверхні. Застосування керамічного, зокрема кахляного, декору розглядалося як один із виявів національного в архітектурі.

Перші твори львівських архітекторів, у яких уже чітко сформувалися особливості формальної мови «національного романтизму», датуються 1904–1906 роками. Уже в роботі з 1904 року – будинку «Колегіону» у Львові (вул. Пирогова, 2), за проектом одного з найвидатніших майстрів львівської архітектури І. Левинського, на досить стриманому, навіть сухуватому за пластикою, фасаді з'являється чудова кольорова поліхромна майоліка у вигляді підвіконних вставок і надвіконних «рушничків», у яких вплив народної традиції є безсумнівним<sup>22</sup>. Ескізи архітектурного декору виконав О. Лушпинський.

---

<sup>21</sup> Виноградов В. Є. Декоративне мистецтво в архітектурно-просторовому середовищі Ялти 80-х рр. ХІХ – 10-х рр. ХХ ст.: художньо-стилістичні особливості : автореф. ... канд. мист. Львів, 2013. С. 9.

<sup>22</sup> Чепелик В. Український архітектурний модерн / упоряд. З. В. Мойсенко-Чепелик. Київ : КНУБА, 2000. С. 243.

У добу модерну в київських житлових будівлях особливого значення набули керамічні облицювальні плитки, якими послуговувалися як для декоративного оздоблення фасадів, так і для інтер'єрів помешкань. Різнобарвні керамічні плитки активно використовувалися київськими архітекторами, зокрема Й. Зекцером, О. Вербицьким, для декорування фасадів будинків<sup>23</sup>. Створювалися для окраси фасадів також монументальні керамічні панно. Наприклад, прибутковий будинок по вул. Лютеранській, 15 (архітектор О. Вербицький, 1908) прикрасило керамічне панно, виконане за мотивами художника М. Врубеля, а будинок на бульварі Т. Шевченка, 23 (1908) був оздоблений майоліковими плитками із зображенням берізок.

Стиль модерн проявився в декорі керамічних плиток, призначених для приміщень загального користування та ванних кімнат. Наприклад, фриз керамічних майолікових плиток із зображенням розквітлих крокусів із листям був виявлений у м. Києві на вул. Володимирській, 61/11<sup>24</sup>.

В архітектурі Галичини того часу яскраво й загострено виявилася боротьба нового зі старим, раціонального – з примхливим, декоративно-атектонічного – з конструктивним<sup>25</sup>. Відповідно споруди початку ХХ ст. стали яскравою сторінкою міської забудови, а їхня естетика – дуже помітною частиною архітектурного образу вулиць і площ міст Східної Галичини. Стиль споруд цього періоду характеризується художньою сміливістю, активністю (іноді «агресивністю») пластичного образу (чи це вокзал, банк, торгова палата або ж чиншовий будино).

---

<sup>23</sup> Сердюк О. Модерн в інтер'єрі київського житла в кінці ХІХ – на початку ХХ століття. С. 96.

<sup>24</sup> Сердюк О., Шулешко І., Рутян І. Модерн в інтер'єрі київського прибуткового будинку. *Родовід*. 1995. № 12.

<sup>25</sup> Історія української архітектури / Ю. С. Асеев, В. В. Печерський, О. М. Годованок та ін. ; за ред. В. І. Тимофієнка. Київ : Техніка, 2003. С. 339.

У львівській архітектурі використовували високоякісну метлаську плитку, виготовлену на численних підприємствах Німеччини, Чехії, Австрії. Водночас плитки до підлоги переважно з простим геометричним і рослинним орнаментом виготовляла львівська фірма І. Левинського.

Кахлярський відділ фабрики І. Левинського під керівництвом Дзбанського у виготовленні кахлів узяв за основу гуцульські сюжетно-орнаментальні схеми та здійснив спробу продовжити народні традиції з урахуванням масового тиражування<sup>26</sup>.

Одним із найкращих зразків фабрики І. Левинського була піч, виконана в народних традиціях за проектом Е. Ковача для Галицького павільйону на Всесвітній виставці в Парижі в 1900 році<sup>27</sup>. На фабриці в 1904–1905 роках були виготовлені кахляні печі з домінуючим мотивом «Дерево життя». Одна з них збереглася у Львові в будинку № 20 на вул. Руській<sup>28</sup>.

На фабриці І. Левинського велику увагу приділяли ручній роботі художника, хоча там не бракувало машин. Для оздоблення виробів художники застосовували нові, дещо абстраговані від конкретного виду мистецтва орнаменти.

У 1910–1930-х роках стилістика керамічних виробів фабрики І. Левинського значною мірою залежала від керівництва та творчості М. Лук'яновича. Він був учнем гончарної школи в с. Товсте (біля Тернополя), пізніше там викладав<sup>29</sup>. Як стипендіат, М. Лук'янович вивчав гончарство в Чехії, згодом повернувся як першорядний фахівець<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> Нога О. Проект пам'ятника Івану Левинському. Львів, 1997. С. 226.

<sup>27</sup> Там само.

<sup>28</sup> Там само.

<sup>29</sup> Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. С. 172.

<sup>30</sup> Нога О. Проект пам'ятника Івану Левинському. Львів, 1997. С. 35.

Варто згадати виконані в «українському стилі» кахлі будинку Академічної громади (вул. Коцюбинського, 21), Народні дома у Стрию, Судовій Вишні, Кам'янка-Бузькій. Кольорова гама базувалася на звичному для гуцульської кераміки поєднанні зеленої, коричневої, жовтої поливи.

Вводячи в архітектуру кахлі, львівські майстри сецесії використовували два методи. Переважно це були виключно орнаментальні поліхромні плями, які виблискували гармонійним поєднанням яскравих кольорів та контрастували з геометричною чіткістю або соковитою пластичністю архітектурних форм. Такий принцип дуже влучно використав, скажімо, І. Левинський у вирішенні головного фасаду споруди Бурси Народного дому на вул. Лисенка, 14–14а (1907).

Більш складними були спроби доповнити композицію фасадів монументальними панно – теракотовими або майоліковими. Переважали керамічні панно із зображеннями рослинної орнаментики, огорненої графічними вигинами «удару батога». Вони завжди чітко підпорядковувалися архітектоніці фасадів, на зразок майолікових панно з великими яскравими стилізованими квітами, розташованими між вікнами на фасадах сусідніх будинків на вул. акад. Павлова, 4–6 у Львові. Витончені за колоритом панно добре поєднувалися з приглушеним за фарбуванням фасадів, тонкою ліпниною рельєфів, графічним рисунком перил балконів. Проте рисунок примхливих стебел стилізованих квітів, графічна чіткість деталей швидше нагадують книжкову орнаментуку або ж панно, призначене для декорування інтер'єру, який несподівано винесли на фасад. Тонкий рельєфний білий контур у майолікових композиціях раціональної сецесії сприймається як ще один елемент орнаменту, що гармонійно поєднується з кольоровими площинами та наближує панно до виробу з перегородчастої емалі<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Казанцева Т. Архітектурна майоліка львівської сецесії. Аналіз типології, стилістики та композиції на базі натурних досліджень. *Студії мистецтвознавчі.*, 2009. № 3 (27). С. 83.

Проте трапляються варіанти переривчастого темного контуру неоднакової товщини, який надає панно графічної виразності.

На протигагу модерну стиль ар-деко характеризує тенденція до спрощення форми, акцент на площинності та відсутність тривимірності. «Гене́за стилю ар-деко у Львові – у художніх пошуках львівських митців 1907–1914 років. Ще не об'єднані у єдиний стиль, ці пошуки йшли у двох основних напрямках<sup>32</sup>. Дослідники виділяють ретроспективний та новаторський ар-деко. Перший із них у пошуках нової пластичної виразності архітектурних форм звернувся до історичних стилів, насамперед – ампіру, яскраво представленого в будівництві м. Львова попереднього століття. Керамічне облицювання будівель стилю ар-деко більш лаконічне, підпорядковане тектоніці споруди. Так, вертикаль поліхромного керамічного облицювання вілли на вул. Вишенського, 12 композиційно виділяє на фасаді сходову шахту. Керамічна пластика на фасаді дому на вул. Бандери, 24 повністю узгоджується з алегоричними рельєфами фронтонів.

Архітектурно-декоративна кераміка фірми І. Левинського відзначалася професійністю розпису, який віртуозно виконувався на облицювальних плитках.

До 1910 року майоліку використовували набагато активніше. Загалом в орнаментальній сецесії майоліка гармоніює з ліпним декором, нерідко за кольоровою насиченістю та активністю візерунка виступаючи на перше місце. У раціональній сецесії майоліка сприймається як вкраплення дорогоцінних прикрас на лаконічному фасаді. Більшість тематичних панно та панно «в шахівницю» прикрашають фасади в стилі орнаментальної сецесії, тоді як в раціональній сецесії перевагу надавали однотонним панно. В орнаментальній сецесії пе-

---

<sup>32</sup> Банцекова А. Art Deco у Львові. *Art Deco у Львові. Каталог виставки* / відповід. за вип. Борис Возницький ; гол. ред. Ігор Сьомочкін. Львів : Аз-Арт, 2001. С. 7.

реважно використовували великомасштабні тематичні панно із суцільною заливкою площин трьома-чотирма кольорами та обмеженням площин білим контуром, нерідко поєднаним з чорною лінією<sup>33</sup>.

У довоєнні роки в Києві кольорові архітектурні вставки з майоліки використав архітектор Олександр Смик (1900–1942) у житловому будинку на бульварі Т. Шевченка, побудованому в 1936–1937 роках. На відстані вони сприймаються як кольорові акценти на тлі стіни з рожевої цегли<sup>34</sup>.

Перед війною кахлі, карнизи та ліпні деталі до печей виготовляли в Києві на Петровському заводі та на заводі Наркомату будівельної промисловості<sup>35</sup>. Однак вони не мали значної художньої вартості, тому випуск цих виробів не розвивався, а після війни припинився зовсім.

### **Становлення архітектурного керамічного оздоблення після Другої світової війни**

Особливого значення архітектурне керамічне оздоблення набуло після Другої світової війни, коли активно відбудовувалися зруйновані споруди.

Занепад керамічної промисловості після Другої світової війни був пов'язаний з повоєнною розрухою, зруйнуванням фабрик та заводів. П. Мусієнко слушно зазначає, що відомчі заклади не проявляли потрібного інтересу до творчих пропозицій архітекторів і художників<sup>36</sup>.

Результати конкурсу 1945 року, оголошеного на нові зразки архітектурно-художньої кераміки для заводів Мініс-

---

<sup>33</sup> Казанцева Т. Архітектурна майоліка львівської сецесії. Аналіз типології, стилістики та композиції на базі натурних досліджень. С. 83.

<sup>34</sup> Архів-музей літератури і мистецтв України. Ф. 990. Оп. 1. Спр. 299. Арк. 54.

<sup>35</sup> Манучарова Н. Д. Художня промисловість України. С. 49.

<sup>36</sup> Архів-музей літератури і мистецтв України. Ф. 990. Оп. 1. Спр. 299. Арк. 54.

терства промисловості будматеріалів, не були впроваджені у виробництво. Творчі пропозиції акад. В. Заболотного, акад. П. Альошина та інших були використані лише частково. Окремо варто відзначити цікаву пропозицію В. Заболотного, завдяки якій можна було створювати нові художні вирішення керамічного облицювання шляхом варіювання типових стандартних елементів. Запропонований ним орнамент облицювальних плиток при будь-якому їх сполученні утворював цілісний рисунок і давав найрізноманітніші фактурні поверхні. Таким способом зі стандартних елементів у різноманітних сполученнях складаються нові й нові мотиви. Заводи за інерцією продовжували штампувати свій довоєнний асортимент та ігнорували нові вимоги до архітектурної кераміки. Ще однією причиною занепаду виробництва архітектурної кераміки відразу після війни П. Мусієнко називає відсутність випробуваних індустріальних та індивідуальних творчих методів художнього оздоблення архітектурної кераміки.

Негативну роль також відіграла відомча розрізненість окремих галузей кераміки, яка, на думку П. Мусієнко, частково призвела до недостатнього обміну виробничим досвідом між художниками архітектурної і побутової кераміки<sup>37</sup>. У Науково-дослідному інституті мінеральної сировини в Києві була організована керамічна майстерня на чолі з Павлом Іванченком, запрошеним із Межигір'я<sup>38</sup>. Кількість художників, які мали достатній досвід спільної роботи з архітекторами, у 1940-ві роки була дуже незначною<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Там само. Спр. 43. Арк. 8.

<sup>38</sup> Там само. Спр. 26. Арк. 9.

<sup>39</sup> Чегусова З. А. Історія діяльності та внесок у розвиток комплексного архітектурно-художнього вирішення інтер'єрів різних типів споруд України 1970–1990-х років Науково-дослідного центру монументально-декоративного мистецтва. Київ : Київ ЗНДІЕП, 2003. С. 208.

У 1945 році на Восьмій українській художній виставці презентовано лише 10 художників-керамістів<sup>40</sup>. Найрізноманітніше була представлена майоліка заводу «Керамік». У трьох художниць, які на той час працювали на заводі «Керамік», – Олександри Грядунової, Зінаїди Охримович і Людмили Кияниці – була помітна спільність стилевого напрямку.

Олександра Грядунова на повоєнній виставці представила свої майолікові роботи. У своїй творчості використовувала орнаментальні мотиви гончарства південних районів України. Експоноване художницею-керамістом на виставці панно з облицювальних плиток являло собою композицію з квітів. У ньому вона старанно опрацювала деталі, вивіряла кожну лінію.

Промисловість керамічних матеріалів до 1950 року недостатньо займалася питаннями розширення асортименту облицювальної та архітектурно-конструктивної кераміки з багатокольоровими чи фактурними елементами. Розробка нових конструктивно-декоративних типів архітектурної кераміки була складною справою, яка вимагала наукових експериментів. Упровадження у виробництво перших позитивних результатів роботи затримувалося<sup>41</sup>. Багато архітекторів із надмірною обережністю ставилися до новацій в архітектурній кераміці, вважаючи старе більш апробованим<sup>42</sup>.

Попри всі складнощі, у повоєнні роки гостро постало питання про масове застосування архітектурної художньої кераміки для відбудованих споруд в Україні. Кераміка стала найпоширенішим облицювальним матеріалом, замінивши нестійкий традиційний розпис і забезпечивши можливість виготовлення промисловим способом різних ліпних та фактурних типових деталей для потреб масового будівництва.

---

<sup>40</sup> Архів-музей літератури і мистецтв України. Ф. 990. Оп. 1. Спр. 43. Арк. 31.

<sup>41</sup> Там само. Арк. 6.

<sup>42</sup> Там само.

Науково-дослідні інститути активно працювали над удосконаленням українських безсвинцевих полив і емалей для архітектурної майоліки, над розробленням стійких до атмосферних впливів теракот, над безшовним облицюванням та іншими питаннями вдосконалення технології і художніх якостей кераміки <sup>43</sup>.

У 1945 році засновано Академію архітектури України (ААУ). Її президентом був архітектор Володимир Гнатович Заболотний. Цього ж року в ААУ був створений Інститут художньої промисловості, який багато років очолювала Ніна Давидівна Манучарова. У цьому інституті на території Софійського заповідника в маленькому одноповерховому будиночку була організована керамічна майстерня під керівництвом Ніни Іванівни Федорової, яка створила новий напрям української архітектурної кераміки.

Для виявлення художніх можливостей емалей у керамічних архітектурних вставках фахівці експериментальної майстерні вивчали історичну спадщину української архітектурної кераміки <sup>44</sup>. У процесі розробки різних способів оздоблення емалями фахівці майстерні Н. Федорової освоїли розпис по сирій емалі, який полягав у тому, що малюнок наносився за принципом акварельної техніки живопису пензликом на шар невипаленої емалі керамічними підполивними фарбами, окисами або розчинними солями кольорових металів. Складність цієї техніки полягала в тому, що виправлення не допускалися. Такий спосіб не вимагав додаткового третього випалювання й утворював стійке до пошкоджень кольорове покриття.

У майстерні Н. Федорової були виготовлені різноманітні архітектурні деталі з низьким рельєфом для Дніпро-Інгулець-

---

<sup>43</sup> Манучарова Н. Д. Художня промисловість України. С. 56.

<sup>44</sup> Федорова Н. И. Отчет о работе керамической мастерской Института художественной промышленности АА УССР, за 1953 год по теме: «Применение безоловянных бессвинцовых эмалей в архитектурных керамических деталях». Київ, 1953. С. 3.

кої насосної станції, які повністю були декоровані кольоровими емалюми<sup>45</sup>. Для головного входу в станцію був виготовлений картуш із високим рельєфом. Керамічні деталі й картуш були оздоблені зеленою, білою, синьою і коричневою емалюми. Спосіб суцільного покриття емалюми керамічних архітектурних деталей робив декор помітним на будь-якій висоті за рахунок виразних яскравих кольорів. У такий спосіб майстерня Н. Федорової виготовила чотирикутні вставки для софітів карниза п'ятого поверху будинку на вул. Мечникова, 6 у м. Києві<sup>46</sup>.

Н. Федорова проводила унікальні дослідження в майстерні. Вона вперше створила й застосувала поливи та емалі відновного вогню, розробила кристалічні, матові керамічні фарби для майоліки, відродила втрачену рецептуру глазури «бичача кров», винайдену давньокитайськими майстрами на основі поєднання міді й срібла<sup>47</sup>. Н. Федорова була визначним технологом; нею створена широка гама кольорових полив – чорна, зелена, червона, відтінки сріблястої, перламутрової, бірюзової; винайдені морозостійкі поливи.

У 1947 році творчий колектив майстерні Н. Федорової був невеликий – О. Железняк, О. Грудзинська, Г. Шарай, Н. Федорова. Професійним художником була лише О. Грудзинська. Свою кераміку вона розписувала за народними мотивами.

Ідею створення керамічної майстерні при ААУ художника-кераміста і мистецтвознавця П. Мусієнка підтримав президент Академії В. Заболотний і віце-президент ААУ О. Альошин, які усвідомлювали цінність застосування кераміки в архітектурі<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> Там само. С. 9.

<sup>46</sup> Там само. С. 11.

<sup>47</sup> Чегусова З. А. Історія діяльності та внесок у розвиток комплексного архітектурно-художнього вирішення інтер'єрів різних типів споруд України 1970–1990-х років Науково-дослідного центру монументально-декоративного мистецтва. С. 210.

<sup>48</sup> Чегусова З. А. Історія діяльності та внесок у розвиток комплексного архітектурно-художнього вирішення інтер'єрів різних типів

Важливою складовою успіху майстерні була співпраця професійних художників з народними майстрами, яких запрошували з Чернігівщини, Сумщини, Київщини та інших областей до «Софійської гончарні». Серед носіїв традицій, які працювали в майстерні, були заслужений майстер народної творчості України Є. Железняк, народні майстри – члени Спілки художників України Г. Шарай, О. Селюченко, Ф. Олексієнко, О. Пошивайло, Р. Батечко, гончарі Я. Падалка, Є. Кацимон, М. Маринченк<sup>49</sup>. Ганна Григорівна Шарай була ученицею Н. Федорової<sup>50</sup>.

Професійні художники працювали поруч із народними майстрами. Професіонали органічно сприймали народне мистецтво з притаманним йому багатством орнаментики та колориту. Народні майстри опановували технологічні новинки керамічного виробництва. Для майстерні Н. Федорової впродовж десятиліть незмінним творчим кредо був пошук і новаторство поряд зі збереженням традицій народного мистецтва<sup>51</sup>.

У 1940–1950-х роках керамісти майстерні Н. Федорової брали участь у реставраційних роботах, відновлюючи керамічні деталі культових та житлових споруд Києва, Чернігова, Переяслава-Хмельницького<sup>52</sup>.

Ідеї майстерні об'єднувалися концепцією єднання творчості архітектора, художника-кераміста й народного майстра-виконавця. Архітектор очолював проектування, художник-професіонал підхоплював ідею і розробляв тему,

---

споруд України 1970–1990-х років Науково-дослідного центру монументально-декоративного мистецтва. С. 210.

<sup>49</sup> Там само.

<sup>50</sup> Яценко С. Експериментальна майстерня. Творчий осередок. До 100-річчя Ніни Федорової. *Музейний проект «Софійська гончарня»*. URL : [www.mundm.kiev.ua](http://www.mundm.kiev.ua).

<sup>51</sup> Там само. С. 210.

<sup>52</sup> Там само. С. 210.

народний майстер додавав задумам національного колориту та втілював їх у матеріалі<sup>53</sup>. Ця основна концепція спільної творчості щоразу давала позитивні результати. Прикладом може бути керамічне облицювання житлових споруд на Хрещатику. Саме застосування орнаментальної плитки, створеної в майстерні кераміки, дозволило виявити унікальність оздоблених будов. Хрещатик був творчою лабораторією, де вирішувалися проблеми, важливі для практики будівництва інших міст України<sup>54</sup>.

У 1948 році проєкт забудови Хрещатики доручили підготувати групі архітекторів – А. Добровольському, А. Маліновському, С. Єлізарову, Б. Приймаку, А. Заварову, О. Власову. Усі споруди на Хрещатику були оздоблені керамічною плиткою, спеціально створеною в лабораторії архітектурної кераміки в Академії архітектури УРСР. Це явище ознаменувало початок нового періоду в розвитку мистецтва архітектурно-будівельної кераміки<sup>55</sup>.

Перші після війни житлові будинки були побудовані в 1950–1951 роках Хрещатику, 13 і 7 (архітектори: А. В. Власов, А. В. Добровольський, Б. І. Приймак). Світлі теракотові профільні елементи й облицювальні плитки, якими оздоблені верхні поверхи будинків, контрастно сполучалися з гранітним оформленням двох нижніх поверхів.

Розрив між будівлями оформлений величезною аркою, що сполучає обидва корпуси. Арка оздоблена поліхромними рельєфними плитками, які утворюють цілісний орнамент. Основу композиції, яка упорядковує народні мотиви квітів, виноградної лози, колосся пшениці, становить геометричний орнамент. Дрібніші мотиви вписані у великі ромби та

---

<sup>53</sup> Жоголь Л. Є. Мне глина пахнет. *Зеркало недели*. Україна. № 20. 1998. 15 мая.

<sup>54</sup> Архів-музей літератури і мистецтв України. Ф. 990. Оп. 1. Спр. 26. Арк. 59.

<sup>55</sup> Жоголь Л. Є. Мне глина пахнет.

кола. З обох боків арки розмістилися стилізовані керамічні розети, які нагадують розписані українські миски з квіткою посередині.

Різних теракотових оздоб, які прикрашали цю будівлю, налічувалося понад 300 <sup>56</sup>. Очевидно, житлові споруди на Хрещатику започаткували успіх майстерні кераміки Академії архітектури, а отже, і успіх Ніни Іванівни Федорової.

Пізніше оздоблення цього архітектурного ансамблю піддавалося неодноразовій критиці радянських мистецтвознавців та архітекторів за «надмірності». Проте ще в ті часи, увсупереч існуючій думці, П. Мусяєнко об'єктивно вважав, що застосуванням складних за рельєфом керамічних деталей і простіших блоків у кладці стін було досягнуто пластичної ясності й стрункості всієї будови, завершеної ускладненими формами даху. Утім, такі «надмірності» в оздобленні будівель через кілька років були не схвалені ЦК КПРС. Ухвали диктаторської партії докорінно змінили принципи використання кераміки в архітектурі. Насамперед вимагалось спрощувати й збільшувати керамічні оздоби.

Лабораторія Н. Федорової доклала зусиль до оформлення кімнат готелю Річкового вокзалу в Києві за мотивами «Енеїди» І. Котляревського.

У 1949 році в оздобленні 6-поверхового будинку на вул. Червоноармійській, 56–58 в м. Києві архітектор Н. Шило використав білі теракотові рельєфні плитки, які нагадували кахлі <sup>57</sup>.

У повоєнний час у зв'язку з будівництвом київського метрополітену, розпочатого в серпні 1949 року, виникла потреба ву оздобленні підземних станцій декоративними керамічними панно. Зокрема, зусиллями Експериментальної майстерні художньої кераміки Інституту архітектури Ака-

---

<sup>56</sup> Архів-музей літератури і мистецтв України. Ф. 990. Оп. 1. Спр. 26. Арк. 58.

<sup>57</sup> Там само. Спр. 299. Арк. 56.

демії будівництва та архітектури УРСР (архітектором Коломієць М. С., художницею О. Грудзинською, виконавцем Г. Шарай під керівництвом художника-технолога Н. Федорової) було створене декоративне панно для підземного вестибюлю станції метро «Хрещатик». Панно утворене з плиток, які мають безліч варіантів для утворення композицій. Вдало розміщені панно з 12 типів плиток утворюють виразні композиції за народними мотивами й надають інтер'єру національного характеру.

Майстерня Н. Федорової нерідко виконувала керамічні декоративні елементи для оздоблення архітектурних споруд. Колектив орієнтувався на традиції української народної кераміки, новаторський підхід у їх застосуванні, творчу співпрацю народних майстрів, професійних художників, технологів та архітекторів<sup>58</sup>.

У мистецтві архітектурної кераміки першої половини ХХ ст. поряд з розвитком нових технологій яскраво виражений вплив традицій народного мистецтва. Художники переосмислювали найкращі зразки народного мистецтва та створювали під їх впливом нові вироби, яким також були притаманні загальні стильові особливості мистецтва цього періоду.

В архітектурно-декоративній кераміці України першої половини ХХ ст. можна простежити три основні тенденції: традиційне трактування професійними художниками декору, поєднання традиційного і нового, а також інтерпретація, у якій переважають новачії декору<sup>59</sup>.

Декор української архітектурно-декоративної кераміки початку ХХ ст. розвивався в контексті європейського мистецтва на основі традицій українського кахлярства.

---

<sup>58</sup> Бекетова І. 100-річний ювілей майстра художньої кераміки. *Купола*. Київ, 2006. Вип. 3. С. 76–77.

<sup>59</sup> Сакович І. В. Народні традиції в українській художній промисловості. Київ : Наук. думка, 1975. С. 10.

## Новації в сучасній монументальній художній кераміці

У незалежній Україні та за її межами відбувалося ознайомлення художників-керамістів з найкращими творчими здобутками колег на виставках. Це сприяло тому, що митці масово обмінювалися мистецьким і технологічним досвідом.

Яскравим представником сучасної монументальної кераміки можна вважати Сергія Радька (Черкащина). Художник інтерпретує народне мистецтво, створюючи на його основі цікаву монументальну кераміку. Навчався він в Академії мистецтв у Львові. Творчий доробок С. Радька складається з дуже багатьох витворів кераміки – монументальних скульптур (заввишки 3–5 м), які зберігаються нині в Музеї-заповіднику українського гончарства в Опіщному та інших музеях України й зарубіжжя, а також у приватних колекціях.

У монументально-декоративній керамічній скульптурі київського художника Андрія Іллінського відчувається захоплення мистецтвом давніх цивілізацій.

Грузинський художник-кераміст Гія Міміношвілі з 1993 року живе й працює в Україні, у Києві. Його творчість є багатогранною, адже, за визначенням художника, об'єктом мистецтва є «все, що існує». Народився художник 1958 року в м. Тбілісі. Там здобув художню освіту – у 1983 році закінчив Тбіліську академію мистецтв, факультет декоративно-прикладного мистецтва, відділ монументальної кераміки. Коли художник потрапив до українського мистецького середовища, то, попри всі відмінності, легко адаптувався в ньому, тому що академічна школа була майже однаковою.

Художник працює у сфері художньої кераміки: створює об'ємно-просторові композиції, артоб'єкти, паркові скульптури, декоративну пластику.

Г. Міміношвілі набагато цікавіше займатися великими роботами, монументальним мистецтвом. Йому подобається співпрацювати з архітектором. Архітектор повинен роботу художника збільшити та вписати в середовище. Майстер ке-

раміки зі своїми образами дає інструменти для архітектора, який працює в іншому масштабі.

Твори Г. Міміношвілі представлені в Національному музеї-заповіднику українського гончарства (с. Опішне), у приватних колекціях в Італії, Німеччині, США.

Багаторічним організатором пленерів садово-паркової кераміки був комунальний заклад «Малобілозерська спеціалізована естетична школа-інтернат II–III ступенів «Дивосвіт»» Запорізької обласної Ради, який очолює Яніна Миколаївна Овсієнко. Художники створювали садово-паркові керамічні скульптури на території шкільного музею просто неба. Була зібрана велика цінна колекція художніх творів, які слугували взірцями для учнів «Дивосвіту», розширювали світогляд вихованців. Серед постійних учасників пленеру – авторитетні художники-корифеї Олександр Жолудь, В'ячеслав Віньковський та Мирослава Росул – члени Національної спілки художників України, художники-керамісти. Зростала серед учасників частка талановитої молоді. Нині заклад і музей скульптур у російській окупації.

Заслужений художник України В. Віньковський, окрім художнього та педагогічного таланту, відомий ще і як майстер вогняної скульптури – окремого напрямку монументальної кераміки, яка випалюється просто неба та в темну пору доби, під час випалу створюючи ефектне полум'яне шоу.

Перша ідея створення вогняної скульптури з'явилася на керамічному симпозиумі «Обереги пам'яті» в Полтаві у 2008 році. Особливістю таких творів є ажурність. Крізь отвори в скульптурі видно полум'я, і вона яскраво світиться в темноті.

Першою вогняною скульптурою у В. Віньковського був «Орел», створений 2009 року в м. Полтаві. Розміри скульптури – 55 × 45 × 110 см.

В. Віньковський у 2011 році в с. Мала Білозерка Запорізької області створив піч-світильник. Твір називається

«Пам'яті Гауді (піч-світильник)». Розміри – 211 см × 57 см. Композиція ажурна, вершину її вінчає зображення вічного місяця, на місяці – фігурка самого Гауді, який мав неземний талант. Робота має конструкцію з п'яти ярусів. Скульптура виготовлена з шамотної маси, декорована ангобами, солями металів та поливами коричневого, жовтого, зеленого кольорів.

У Криму симпозиум керамістів проходив тричі. Учасниками симпозиуму у 2012 році були дванадцять професійних керамістів з різних країн – України, Грузії, Молдови. Після дванадцятиденного Міжнародного керамічного симпозиуму на «Маленькій фермі» в Гаспрі (Велика Ялта) з'явився оберіг – «Вовк». Розміри скульптури – 90 × 55 × 130 см.

Вдалим і настроевим є концептуально-композиційне вирішення вогняної скульптури «Квітка папороті» (2013), створеної у Криму (у Ялті) на «Маленькій фермі» у співавторстві з Олександром Шеханіним. Розміри роботи – 60 × 55 × 160 см. Скульптура зроблена із шамоту та оздоблена поливами. Ажурний листок папороті, збільшений в десятки разів до розмірів монументальної скульптури, особливо ефектно палав і світився під час випалу. Концепція роботи співзвучна з традицією, коли шукають чарівну квітку папороті на свято Івана Купала. Асоціативно полум'я створювало ефект присутності квітки, огорнутої листям папороті.

До вогняних скульптур, створених відкритим способом, належать роботи В. Вінковського «Горгона» та «Сфінкс».

У 2019 році в тандемі з Олександром Жолудем була створена вогняна скульптура під назвою «Богиня (Аргимпаса)» в с. Мала Білозерка Запорізької області. Скульптура понад два метри заввишки.

Художники-керамісти В'ячеслав Вінковський і його дружина Мирослава Росул, незважаючи на багаторічну спільну працю, зберігають індивідуальність. У 2020 році вони створили вогняну скульптуру «Скіфська богиня» на

міжнародному скульптурному пленері в с. Яноші (Закарпаття). Скульптура створена із шамоту й має розміри – 60 × 60 × 220 см.

Вогняні скульптури та тісно пов'язане з ними вогняні шоу набули широкого поширення в країнах Західної Європи. Зокрема, у м. Бісбалі в Каталонії (Іспанія) до п'ятдесятирічного ювілею школи кераміки було влаштовано шоу з випалу п'ятдесяти вогняних скульптур. Кожна мала свого автора. Вони були невеликі за розміром, але всі разом створювали яскраві ефекти. Технологія виготовлення вогняних скульптур у школі кераміки Бісбаля відрізнялася від української. У Бісбалі автори використовували папір і глину, тоді як українські керамісти застосовують каолінову вату й фольгу для обгортання скульптур.

Становлення та розвиток майоліки базувалися на інтерпретації особливостей українського народного мистецтва, яке створило основу для її формування. В Україні традиції стали підґрунтям для творчих пошуків у декоративній архітектурній та прикладній майоліці.

У результаті дослідження виявлено, що, зокрема, іспанські та італійські майоліки мали безперечний вплив на формування образно-технологічної мови української декоративної архітектурної та декоративно-прикладної майоліки.

Зоя ЧЕГУСОВА

## **ПРОФЕСІЙНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ПРОЦЕСУ**

**(на прикладі національних і міжнародних  
виставок-конкурсів кераміки, скла, текстилю)**

У цьому розділі подано розгорнутий аналіз здобутків українських художників, які працюють у сфері професійної кераміки, гутного скла, мистецтва тканини, що привертають пильну увагу в загальному мистецькому процесі початку ХХІ ст.

Актуальність теми запропонованого дослідження пов'язана з розвитком декоративного мистецтва України в умовах зміни парадигми в культурі в період 1990–2010-х років після здобуття Україною незалежності, коли активізувалися процеси творення нової держави, що водночас сприяло породженню новаційних мистецьких феноменів. Саме тому важливою є проблема вивчення видозмін і художньо-стильових трансформацій у декоративному мистецтві, починаючи з 1991 року, коли «пішов у небуття» жорсткий канон соцреалізму. Тема дослідження передбачає переосмислення попереднього історичного досвіду разом з переоцінкою ідеологічних та художньо-образних стереотипів минулого, аналізу різноманітних творчих інтенцій сучасних митців і культуротворчих можливостей означеної царини у формі новітніх арт-практик.

Мета дослідження полягає в комплексному осмисленні образно-пластичної еволюції та художньо-стильових трансформацій мистецтва кераміки, скла, текстилю України другої

половини ХХ – початку ХХІ ст. і вивченні їх в єдиному художньому контексті.

Поглиблене дослідження професійного декоративного мистецтва України останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст., завдяки ретельному опрацюванню багатьох музейних колекцій, значного літературного, архівного та фактичного матеріалів, дає можливість панорамно відтворити багатоманітність розвою таких основоположних різновидів цієї мистецької царини, як професійна кераміка, скло, текстиль, піднесення яких простежувалося на початку ХХІ ст.

Слід відзначити, що протягом багатьох століть з усіх видів мистецтва, які побутували в Україні, декоративно-ужиткове було найстійкішим до зовнішніх впливів і найбільш консервативним щодо видових ознак. Упродовж тривалого часу поняття «народне мистецтво» й «декоративно-ужиткове» сприймалися як ідентичні. Проте з появою в другій половині ХХ ст. митців із професійною освітою (спеціалізація – декоративне мистецтво) поступово відбуваються кардинальні зміни у свідомості художників і мистецтвознавців. Важливою і доленосною подією для культури України було відкриття в післявоєнний час художніх училищ, де вивчали й опановували той чи інший вид мистецтва, а особливо – створення Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва (ЛДПІДМ), випускники якого активно включалися в сучасний художній процес, поступово відстоювали своєрідну особність професійного декоративного мистецтва. Митці, які здобували академічну освіту у вишах, мали якісно нове розуміння вимог і критеріїв у творчості й тому наполегливо домагалися права на свободу самовиявлення, не обмежену асортиментом виробів, рамками будь-яких образно-пластичних і стилістичних канонів.

Еволюція декоративного мистецтва в період другої половини ХХ – початку ХХІ ст. відображає відмітні образно-пластичні особливості свого часу. Це насамперед поступ

творчого зросту художників-професіоналів у різних галузях художньої промисловості України паралельно із процесом зародження авторського рукотворного декоративно-прикладного мистецтва в 1980-х роках; опанування світовим художнім досвідом і пошук так званими художниками-прикладниками власних мистецьких критеріїв у творчості, інспірований асоціативно-ускладненим способом образно-пластичного мислення в 1990-х роках; розвиток професійної нетрадиційної кераміки, авторської студійної склопластики, новаторського арт-текстилю України в руслі загальноєвропейського художнього процесу на тлі шанобливого ставлення до історичних традицій національного образотворення у 2000–2010-х роках.

Професійне декоративне мистецтво споріднене з народним, проте має свої художньо-стилістичні особливості, піддається ретельному розгляду та всебічному вивченню в українському мистецтвознавстві на зламі ХХ–ХХІ ст. Неабияке зацікавлення істориків і критиків викликають професійна кераміка, гутне скло, ювелірство, металопластика, gobelen, розпис по тканині, голкова техніка, нетрадиційний текстиль тощо. Ґрунтовні наукові праці таких знаних науковців, як О. Голубець, Л. Жоголь, Т. Зіненко, Т. Кара-Васильєва, Г. Кусько, Г. Островський, Ф. Петрякова, Т. Печенюк, Т. Придатко, О. Сом-Сердюкова, О. Федорук, З. Чегусова, Р. Шмаґало, О. Ямборко, Р. Яців, відтворюють розмаїту панораму в цій мистецькій царині разом з багатоманітністю індивідуальних образно-пластичних пошуків і знахідок, співіснуванням різнонаправлених стильових тенденцій, що сполучають традиційне й новітнє, ужиткове й нефункціональне.

Дослідження провідних українських науковців доводять, що період другої половини ХХ ст. вирізнявся як підйомами, так і спадами, які переживало декоративне мистецтво України.

Проте в останні три десятиліття (1990–2010-ті рр.) ця мистецька галузь постає надзвичайно розмаїтою й полівек-

торною, налаштованою на урізноманітнення мистецьких за-  
собів та напрямів в усіх її сферах.

Так, українські митці, які формують сучасне обличчя професійного декоративного мистецтва, захоплені переосмисленням українського авангарду початку ХХ ст.; для деяких авторів спорідненими є такі художньо-стильові напрями сучасного українського образотворчого мистецтва, як «неофольклоризм», «неопримітивізм», «неоархаїка», «неоміфологізм», «археоархаїка», «археоавангард»; багато хто з художників зорієнтований на класичний модернізм, зокрема такі його течії, як геометрична абстракція, лірико-емоційна абстракція; певна частина творчої молоді налаштована на творення новітніх композицій «актуального мистецтва». Простежується схильність митців до сміливого експерименту, вивільнення від застарілих художньо-естетичних штамів і опанування новітніх арт-практик, прагнення до оновлення мови й пошуку «нових смислів» у сучасному декоративному мистецтві, яке сприймається складовою образотворчого мистецтва України ХХІ ст.

Утрати художньої промисловості в Україні в 1990-х роках не припинили пошуків майстрів у напрямі осучаснення декоративної образності й нестандартних підходів до матеріалів в індивідуальній авторській творчості митців цієї царини. Знаходженню нових шляхів розвитку кераміки, скла, текстилю значно сприяли європейські та світові бієнале й трієнале декоративного мистецтва, де майстри різних художніх напрямів і мистецьких шкіл обмінювалися досвідом. Такі заходи стали найпотужнішим стимулом для активізації творчості й посилення експериментальної роботи над творами виставкового характеру українських художників-керамістів, склярів, текстильників на зламі ХХ–ХХІ ст. Відтоді українські митці почали опановувати надбання художників інших країн, що сприяло урізноманітненню формальних прийомів українських митців декоративного мистецтва, привело до появи

багатоманітних творів-концептів, інсталяцій, складних просторових композицій.

Прикрим явищем в Україні на межі ХХ–ХХІ ст. були численні приклади недбалого ставлення до культурних набутків попередніх десятиліть. Закриття всіх славетних підприємств-гігантів керамічної, фарфорової, фаянсової, скляної, текстильної промисловості відбувалося саме тоді, коли в царині художньої промисловості продовжувало працювати багато віртуозних майстрів з оригінальним творчим мисленням. Унаслідок цього вся галузь почала занепадати.

Попри все фінансова скрута, різка зміна соціально-економічних умов і втрат художньої промисловості в Україні в 1990-х роках не сповільнили пошуків художників декоративного мистецтва в їх індивідуальній авторській творчості<sup>1</sup>.

У цьому частково допомогли мистецькі бієнале і трієнале з професійного декоративного мистецтва: престижні виставки-конкурси, що постійно організуються у світі, виявилися потужним стимулом для творчості, урізноманітнення формальних пошуків українських художників, взаємообміну мистецькими досягненнями.

Значного поширення набули масштабні бієнале кераміки. Так, багато десятиліть діє найпотужніша в Європі Бієнале кераміки у м. Фаенца в провінції Равенна в Італії, що її організовує Міжнародний музей кераміки, заснований 1908 року в цьому місті. Уперше проведений у Японії в 1989 році Міжнародний конкурс декоративного мистецтва і ремесел (зокрема кераміки) з нагоди столітньої річниці муніципального міста Канасави теж успішно продовжує своє життя. Починаючи з

---

<sup>1</sup> Чегусова З. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації (кераміка, скло, текстиль): шляхи розвитку. *Декоративне мистецтво в Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст.: проблеми збереження національної своєрідності в умовах глобалізації* [Колективна монографія; голов. ред. Г. Скрипник]. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. С. 54–89.

1992 року, стали популярними всесвітні конкурси керамістів у Тайбеї (Тайвань), де запроваджено нагороду – «Золотий приз». Дедалі помітнішими подіями стають фестивалі керамічного мистецтва в багатьох невеличких містах Франції, хоча найвідоміші виставки-конкурси, безсумнівно, відбуваються у Валлорісі, що завдячує своєю славою кераміці Пабло Пікассо.

Українські митці декоративного мистецтва почали активно шукати нові шляхи розвитку від 1980-х років, виходячи з надбань художників інших країн<sup>2</sup>. У 1990-х роках взаємообмін мистецькими досягненнями став ширшим завдяки багатьом міжнародним конкурсам-виставкам по всьому світу, у яких наші майстри регулярно беруть участь: у всесвітніх бієнале кераміки у м. Фаенца (Італія), Валлорісі (Франція), Сарретуміні (Франція), Авейру (Португалія), Каїрі (Єгипет), Тайбеї (Тайвань), Південній Кореї; у трієнале кераміки в Загребі (Хорватія); у всесвітніх конкурсах кераміки в Канадзаві (Японія), «Кутані» у Катагава (Японія); у міжнародному фестивалі скульптури, кераміки, гончарства «Аржіля» в Румазьєр-Лубер (Франція); у міжнародних симпозіумах у Дзінтарі (Латвія), у міжнародному пленері з кераміки і скульптури в Болеславці (Польща); в арт-ярмарках у Падуї (Італія), Лейпцигу (Німеччина) тощо. Це сприяло урізноманітненню формальних пошуків українських митців декоративного мистецтва, що привело до появи багатоманітних творів-концептів, інсталяцій, складних просторових композицій.

У цей період могутні потенційні можливості глини, що в попередні десятиліття концентрувалися в нечисленних традиційних формах, вирізняються дивоглядною свободою творчості професійних керамістів завдяки не тільки міжнародним, але й вітчизняним керамічним симпозіумам, зо-

---

<sup>2</sup> Dormer P. (1986) The new ceramics: trends traditions. London: Thames and Hudson, 208 p.

крема всеукраїнському симпозиуму в м. Полонне під егідою Хмельницького обласного художнього музею (1993 р., 1994 р. Куратор Алла Ботанова).

Від 1994 року до початку 2000-х років ідеологом й організатором міжнародних симпозиумів раку-кераміки в м. Охтирка на Сумщині став Григорій Протасов: завдяки йому раку-кераміка почала планомірно і впевнено входити у творчість українських керамістів.

Появі новітніх художніх ідей та нових технологій сприяли всеукраїнські симпозиуми художньої кераміки «Соборна Україна», що зорганізувала в Слов'янську на Донеччині куратор Тетяна Зіненко сумісно з АТ «Глини Донбасу» (2001, 2005). Розроблені концепції цих симпозиумів були спрямовані на комплексне пізнання традицій і досягнень минулого та плідний розвиток сучасної кераміки.

Активізації творчої думки спільноти керамістів значною мірою сприяли національні керамічні симпозиуми, міжнародні фестивалі гончарства, національні конкурси й інтерсимпозиуми кераміки та на їх основі – наукові конференції з проблематики гончарства, що провадилися в 1997–2021 роках за ініціативою і під керівництвом доктора історичних наук, генерального директора Національного музею-заповідника українського гончарства (НМЗУГ) в смт Опішня Зіньківського району Полтавської області Олеся Пошивайла.

Однією з найвизначніших подій у галузі сучасної культури України без перебільшення можна вважати Українську бієнале художньої кераміки ім. Василя Кричевського, що її започаткував НМЗУГ 2017 року в смт Опішня – старовинному поселенні, яке в народознавчих працях початку минулого століття отримало символічну назву «українські Афіни», зважаючи на інтенсивний розвиток гончарства на його території впродовж кількох останніх століть.

У конкурсі 2017 року взяло участь 105 робіт 59 митців України. Важливим завданням цієї бієнале є і планується на

майбутнє представлення й підтримка творчості талановитих художників-керамістів, насамперед нового мистецького покоління. Обмін досвідом роботи майстрів різних художніх напрямів і мистецьких шкіл та визначення кращих творів у галузі художньої кераміки – мета української бієнале, яку організатори намагаються щільно поєднати зі світовими мистецькими тенденціями.

Експериментальна робота над творами виставкового характеру в 1990–2010-х роках ще більше посилилася, ніж у попередній період. Знаменними подіями й потужними поштовхами для подальшого розквіту мистецтва професійної кераміки в Україні у 2010-х роках стали такі масштабні всеукраїнські виставки, як «Сучасне професійне декоративне мистецтво України. Трансформація образу» в межах арт-проекту «Декоративне мистецтво України кінця ХХ ст. 200 імен» («Український дім», Київ, 2003 р. Автор ідеї і куратор З. Чегусова); «Світ глиняного дива» (НМУНДМ, Київ, 2008 р. Автор ідеї і куратор І. Бекетова); «Творча майстерня керамістів (виставка творчого колективу художників-керамістів ЛЕКСФ, секції художньої кераміки ЛОНСХУ)» (Палац мистецтв, Львів, 2008 р. Куратор А. Лисик); «Пісні про кохання (Кераміка, скло, текстиль)» (НМУНДМ, Київ, 2008 р. Куратор З. Чегусова); фестивалі «Сучасна кераміка в урбаністичному просторі» (територія колишньої фабрики «Юність», Київ, 2013 р. Автори ідеї і куратори О. Дворак-Галік, Ю. Островська, О. Білоус), «Це Глина» (НСКУ «Олімпійський», Київ, 2014 р. Автори ідеї і куратори О. Дворак-Галік, Ю. Островська, О. Білоус), «ZOO-ZOOM. Зооморфна пластика» (НМУНДМ, Київ, 2019 р. Автори ідеї і куратори І. Бекетова, О. Дворак-Галік). Кожна із цих виставок по-своєму розкривала широку панораму розвитку одного з найоб'ємніших і найпопулярніших в Україні та світі видів мистецтва – професійної кераміки.

У 2000–2010-х роках професійні майстри декоративно-го мистецтва продовжують вдихати нове життя не тільки в

мистецтво художньої кераміки, але й у традиційне на теренах України художнє скло.

Так, у Львові впродовж 1989–2019 років проводилися міжнародні симпозиуми гутного скла, не перериваючи своєї діяльності (на відміну від інших – Новий Бор, Чехія; Вільнюс, Литва; Гусь-Хрустальний, Росія; Бардудварнок, Угорщина): ритмічно – один раз на три роки, починаючи на базі ЛЕКСФ, а після її закриття – від 2007 року – на таких приватних скляних підприємствах Львівщини, як Бережанський склозавод і завод компанії «Галицьке скло» в с. Новий Яр Яворівського району, виробництво яких унаслідок подорожчання газу, яким опалюють гутти, теж занепало. Останні три симпозиуми (у 2013, 2016, 2019 рр.) не випадково були влаштовані біля двох гутних печей ЛНАМ, що є рідкісним прикладом існування гутти в мистецькому виші в Європі<sup>3</sup>. Проведення подібних масштабних симпозиумів паралельно з навчальним процесом у ЛНАМ, де нині на відділі художнього скла навчається понад 50 студентів, знову переконало в тому, яку унікальну можливість це дає для ефективного навчання й результативної практики: молоде покоління українських і зарубіжних митців-початківців безпосередньо ознайомлюється з різними мистецькими школами та творчістю видатних майстрів скла світу, отримуючи безцінний професійний досвід<sup>4</sup>.

У цьому контексті слід відзначити, що за 30 років у львівських симпозиумах взяли участь близько 300 художників,

<sup>3</sup> Бокотей М. Міжнародні симпозиуми гутного скла у Львові. Виставка творів з колекції Музею скла у Львові «Світове художнє скло в Україні 1989–2016 років» до 11 Міжнародного симпозиуму гутного скла у Львові : каталог / Національний музей українського народного декоративного мистецтва; ЛНАМ; НАМУ. Львів, 2019. С. 5–48.

<sup>4</sup> Бокотей М. 10-й міжнародний симпозиум гутного скла у Львові: підсумки. 7 UA: Seven Ukrainian Artists. Видання Західного науково-мистецького центру НАМУ. 2017. № 2. С. 80–89.

мистецтвознавців, співробітників музеїв і власників галерей із понад 35 країн <sup>5</sup>.

Львівські міжнародні симпозиуми гутного скла славили Львів як визначний східноєвропейський осередок новітнього експериментального гутництва.

Приємно усвідомлювати прагнення знаних у світі митців-гутників, досвідчених викладачів та юних студентів художніх вишів (не тільки ЛНАМ), науковців академічних та музейних установ бути раз на три роки неодмінними учасниками цього львівського форуму скла, фактично найдавнішого у Східній Європі, який у добу глобалізації вважається на її території найпрестижнішим.

Відзначимо, що учасники кожного з симпозиумів упродовж 30 років лишають у дарунок Львову свої твори, які традиційно експонуються на постсимпозиумних виставках у Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького (НМЛ). Це дало підстави А. Бокотей на початку 2000-х років порушити перед міською владою важливе питання про потребу створення спеціального, єдиного в усій державі, Музею сучасного художнього скла. І такий музей було відкрито 2006 року до 750-річчя міста Львів у приміщенні Історичного музею у Львові – у підвалі старовинного палацу Бандініеллі на площі Ринок, який останніми роками успішно очолює кандидат мистецтвознавства Михайло Бокотей. Збірка Музею скла на сьогодні нараховує вже понад 400 шедеврів, хоч і експонується лише частково через відносно невеликі виставкові площі Музею (120 кв. м) <sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Бокотей М. Міжнародні симпозиуми гутного скла у Львові: 1989–2019 років. 7 UA: *Seven Ukrainian Artists*. Видання Західного науково-мистецького центру НАМУ. 2019. № 5. С. 69–88.

<sup>6</sup> Смакова Л. Музей скла у Львові. 7 UA: *Seven Ukrainian Artists*. Видання Західного науково-мистецького центру НАМУ: Спеціальний випуск до 11 Міжнародного симпозиуму гутного скла у Львові. 2019. С. 105–109.

Ювілейний 11-й Міжнародний симпозиум гутного скла у 2019 році став наймасштабнішим за всю його тридцятирічну історію з погляду кількості учасників і виконаних ними творів упродовж восьми днів роботи біля гутних печей ЛНАМ. Так, 20 країн-учасниць, 70 професійних художників-склярів, з яких 32 здатні самостійно працювати біля гутної печі без допомоги майстрів-виконавців, – це певний рекорд за три десятиліття діяльності львівського симпозиуму<sup>7</sup>.

Традиційно головною подією цього незмінно знакового впродовж трьох десятиліть зібрання склярів у Львові залишалася заключна виставка в НМЛ. У величезній експозиції зальної анфілади першого поверху було урочисто презентовано численні твори учасників 11-го симпозиуму, що вражали розмаїтстю новаторських знахідок художників-склярів з усього світу, які перетворили авторське студійне скло в територію вільного творчого пошуку. Тут переважали камерні, дуже естетичні, технологічно якісні твори. Винятком була масштабна технічно складна скульптурна композиція з безколірного скла Андрія Бокотея з відтворенням умовної фігури коня як одного з головних багатозначних символів українського народу.

Треба визнати, що заключна імпреза 11-го Міжнародного симпозиуму гутного скла в НМЛ дала неабияке задоволення. Насамперед усвідомлення того, що саме українські склярі представлені на ньому на високому – світовому без перебільшення – рівні, як і на всіх міжнародних симпозиумах, що тривали в період 1989–2019 років.

На зламі ХХ – початку ХХІ ст. професійне декоративне мистецтво перетворилося в найважливішу складову образотворчого мистецтва України. Варто зауважити, що його лівова частка належить царині «мистецтва вогню», яка включає такі види: сучасна професійна кераміка, скло, метал.

---

<sup>7</sup> Чегусова З. Міжнародному симпозиуму гутного скла у Львові – 30. *Образотворче мистецтво*. 2019. № 4. С. 26–29.

У словосполучення «мистецтво вогню» закладено певну символіку, адже художня кераміка, скло, метал безпосередньо пов'язані з випалом у печі при високій температурі (до 1400 градусів): у реальності вони народжуються вогнем. Однак усе-таки уточнимо походження терміна «мистецтво вогню», поринувши трохи в історію. Нагадаємо, що це поняття поширилося у Франції на зламі ХІХ–ХХ ст.<sup>8</sup>, коли декоративно-ужиткове мистецтво було важливим складником творчого потенціалу європейського стилю модерн – неповторного, хоча й найбільш гнаного серед усіх великих стилів<sup>9</sup>. Його левова частка належала «Групі мистецтва вогню» («Groupe des arts du feu») – художньому склу й кераміці, як їх називали французи.

Відомо, що на початку ХХ ст. існувало два погляди на стиль модерн, який, з одного боку, сприймався як «прорив» до культури новітнього часу, як перший і останній після доби бароко єдиний і цілісний стиль, а з другого, – уявлявся його сучасниками як кітч і художня вульгарність<sup>10</sup>. Так, естетика стилю модерн є своєрідною мистецькою суперечністю. Упродовж 28 років (1886–1914)<sup>11</sup> модерн мусив самостійно обстоювати свої заслуги, насамперед дивовижні якості могутніх художніх перетворень, що відбулися в архітектурі й мистецтві «на повороті століть», стали критеріями естетичної довершеності.

Головною особливістю мистецтва модерн, який його сучасники називали «останнім зітханням століття, що гине»<sup>12</sup> є те, що все нове в ньому формувалося передусім у галузі архітектури й мистецтва. Зірковий час модерну – це період трі-

<sup>8</sup> Фар-Беккер Г. Искусство модерна. KONEMANN, 2004. С. 97.

<sup>9</sup> Бірюльов Ю. О. Мистецтво львівської сецесії. Львів : Центр Європи, 2005. С. 10–11.

<sup>10</sup> Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. Москва : Искусство, 1989. С. 15.

<sup>11</sup> Власов В. Г. Стили в искусстве. Словарь имен А – Л. Т. 1. Санкт-Петербург : Кольна, 1995. С. 332–334.

<sup>12</sup> Турчин В. Социальные и эстетические противоречия стиля модерн. Вестник московского университета. 1977. № 6. С. 70.

умфу саме декоративного мистецтва. Насамперед тому, що цей стиль тяжів до синтезу мистецтв і як кожний історичний стиль претендував на створення особливого предметно-просторового середовища <sup>13</sup>. Піонерів європейської архітектури початку ХХ ст. – Гектора Гімара, Віктора Орта, Анрі ван де Вельде, Отто Вагнера – уже не задовольняла роль зодчого – кожен з них бажав стати «архітектором мистецтва». Вони з пієтетом ставилися до декоративно-ужиткового мистецтва, благородно зводячи його на одну сходинку п'єдесталу з архітектурою, не вивищуючи останньої <sup>14</sup>. Згадаємо в цьому контексті й таких українських архітекторів, як Василь Кричевський, Іван Левинський, Альфред Захарієвич, Олександр Лушпинський та інших, які проектували для своїх споруд зображальний декор, обстановку інтер'єрів, вітражі, стінні розписи, що було проявом сецесійного мислення і творчого універсалізму <sup>15</sup>. Українські зодчі сецесії, як і європейські, застосовували «біоморфний» принцип, що взаємопов'язував усі компоненти архітектури, декоративного й образотворчого мистецтв. Цей принцип органічної цілісності передбачав безперервний зв'язок функціонального і прекрасного, вжиткового й естетичного <sup>16</sup>. Цей факт зрівнювання в правах декоративно-ужиткового мистецтва, яке найбільше «обслуговує» інтер'єр, та інших видів художньої творчості був дуже важливим для стилю модерн.

Так, стиль модерн, який мав такі різні дефініції «нового мистецтва» в Європі, як «стиль Гимар», «стиль метро», «юген-

---

<sup>13</sup> Кара-Васильєва Т. Стиль модерн в Україні. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 215 с.

<sup>14</sup> Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. Санкт-Петербург : Стройиздат, Санкт-Петербургское отделение, 1992. С. 77.

<sup>15</sup> Бірюльов Ю. О. Мистецтво львівської сецесії. Львів : Центр Європи, 2005. С. 64.

<sup>16</sup> Там само. С. 45.

дшитель», «ар нуво»<sup>17</sup>, «флоральний стиль»<sup>18</sup>, заслужено не бажав визнавати відмінності між «низьким» ужитковим і «високим» оразотворчим мистецтвом, із чого й почалося переможне сходження декоративного мистецтва<sup>19</sup>. Принцип поділу мистецтва на «головні» та «другорядні» види був офіційно засуджений ще наприкінці ХІХ ст. у Франції, де знайшов своє втілення принцип «єдності всіх мистецтв», який став основоположним для стилю модерн, у зв'язку з чим, починаючи з 1891 року, твори декоративно-прикладного мистецтва, навіть його промислові зразки, брали участь у щорічному, відомому в усій Європі, салоні Національного товариства красних мистецтв рівноправно з оригінальними творами живопису і скульптури<sup>20</sup>.

З висоти ХХІ ст. виразніше відчуваєш вплив європейського модерну на українське мистецтво. Близькість мистецтва модерну вітчизняному художникові легко пояснюється менталітетом українця, який у всі віки гостро й захоплено сприймав красу природи, а скло і кераміка модерну неодмінно натхненні природою. «Природа, – стверджував Гектор Гімар, – це найвеличніший архітектор, але вона не виробляє нічого паралельного і симетричного»<sup>21</sup>.

Метр ар нуво Еміль Галле прикрасив двері свого ательє в Нансі девізом: «Мій корінь – в основі лісу». Згодом школа

---

<sup>17</sup> Чегусова З. Художнє скло і художня кераміка («мистецтво вогню») України другої половини ХХ – початку ХХІ ст. в аспекті впливу стилю модерн. *Українське мистецтвознавство. Матеріали, дослідження, рецензії*. Київ, 2010. Вип. 10. С. 43.

<sup>18</sup> Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. 4. Санкт-Петербург : Лига, 2001. С. 568.

<sup>19</sup> Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. Москва : Искусство, 1989. С. 36.

<sup>20</sup> Чегусова З. А. Трансформація образу в професійному декоративному мистецтві України 1980–90-х років ХХ ст. *Зб. наук. праць «Міст»*. Київ, 2003. Вип. 1. С. 229.

<sup>21</sup> Фар-Беккер Г. Искусство модерна. KONEMANN, 2004. С. 76.

Нансі, яку він очолював, стала синонімом флорального (чи флореального) варіанта європейського модерну<sup>22</sup>.

Те, що об'єднує майстрів модерну з українськими художниками, – це контакт із природою (дуже близьке вітчизняним художникам-прикладникам другої половини ХХ ст.), особливе розуміння мистецтва як живодайної сили природи, любов до рідної флори й фауни.

Як у другій половині ХХ ст., так і в перше десятиріччя ХХІ ст. природа продовжує надихати українських майстрів, пропонуючи їм своєрідну «сировину» – основу для образів. Однак значущий для художника об'єкт природи гранично трансформується його талантом, вилучається із власних елементарних зв'язків і занурюється в новий контекст переплетення форми й образу. Поетично-витончене сприйняття природних мотивів, що є близьким флоральному стилю, виявилось далеко не чужим для видатних майстрів, які в другій половині ХХ ст. уславили Київський завод художнього скла (КЗХС). Це Альберт Балабін, Лідія Митяєва, Олег Гущин, Ася Зельдич, Іван Зарицький, Іван Аполлонов, Світлана Голембовська, Сусанна Сміян, Станіслав Кадочников, В'ячеслав Дудін, Володимир Затинайко. Вищезазначені погляди знайшли відображення в їхніх численних творах, які колись прикрашали Музей скла КЗХС, нещадно зруйнований наприкінці 1990-х років, подібно до самого заводу, тогочасними владними структурами.

Одну з характерних ознак модерну – багатоманітність декоративно-рослинної форми – втілено в роботах цих київських склярів. У 1970–1980-х роках художники київської школи художнього скла, які були справжніми романтиками, як і всі майстри модерну, тонко, з глибокою національною своєрідністю сприйняли надісланий у майбутнє майстрами флорального стилю імпульс художнього перетворення рослинного світу, реалізуючи на новому етапі часу і в нових формах їхні ідеї загальної гармонії та краси.

---

<sup>22</sup> Фар-Беккер Г. Искусство модерна. KONEMANN, 2004. С. 107.

Елегантністю й фантазією, музикальністю та поезією, як і в склі ар нуво французького взірця, муранському склі з його високим декоративним і технічним рівнем, вирізнялися також створені в другій половині ХХ ст. шедеври гутного скла майстрів Львова – Мечислава Павловського, Зіновії Масляк, Мар'яна Тарнавського, Віталія Гінзбурга, Андрія Бокотея, Франца Черняка, Богдана Галицького, Святослава Мартинюка.

Досить значним, хоча, безсумнівно, опосередкованим, є вплив славетного Рене Лаліка на представників львівської школи художнього скла – майстрів кришталю та гуту: львів'ян Андрія Петровського, Ореста Принади, Романа Дмитрика, Ігоря Мацієвського, киянина Станіслава Кадочнікова. Водночас їхні твори в матованому кристалі не можна назвати ні наслідувальними, ні запозиченими, а лише інспірованими великим Лаліком. Головним є не так художньо-стилістична подібність, як відповідність духові майстра «прекрасної епохи» (фр. *Belle époque*).

На межі ХХ–ХХІ ст. в Україні збереглася популярність найвидатнішого художника скла доби модерну, відомого разом з Емілем Галле – Луїса Комфорта Тиффані. Його видувне скло, назване ним «полум'яніючим», нагадує розпис завдяки порошку зі звичайного або коштовного металу, що його наносили на скло густим шаром, створюючи ефект горіння кольору. Видувні посудини Тиффані відтворювали світ рослин у всьому розмаїтті. Гармонійне поєднання якості й екстравагантності, краси матеріалу і вигадливості вирізняли всі творіння Тиффані – його лампи, вази, вітражі, намиста.

Зазначимо, що львівські художники скла початку ХХІ ст., а саме члени Львівської професійної асоціації вітражистів «Вікно» – Олег Янковський, Андрій Курило, Олександр Шевченко, Ігор Тарнавський, Олександр Личко – активно користуються ефектною технікою Тиффані у своїх вітражах та пластиці.

Скло як архітектонічний вияв прозорості й невагомості багато в чому визначало обличчя ужиткового мистецтва модерну. Веселкова гра барв і флореально-ніжні образи найбільш адекватно й елегантно втілювалися в композиціях зі скла.

Слід зауважити, що така тенденція є доволі сильною і в період другої половини ХХ – початку ХХІ ст. як в українському, так і в європейському художньому склі загалом, про що свідчить потужний досвід міжнародних симпозіумів гутного скла у Львові, починаючи з 1989 року і до сьогодні.

Відкриття у склі майстрів модерну – художні й технологічні – безперечно позначилися на роботах українців. Багато українських художників другої половини ХХ ст. використовували різні техніки обробки скла Еміля Галле, головного ідейного керівника «Ecole de Nancy» й «Товариства декоративного мистецтва Лотарингії», який здійснив своєрідну революцію в ужитковому мистецтві Франції. Основи його стилю слід шукати в японському мистецтві. Однак у жодному разі не можна вважати, що він копіював чужі зразки – так само, говорячи про вплив модерну на сучасних художників, ми виключаємо можливість копіювання та повторів. Складно знайти щось більш несхоже на японське мистецтво, ніж твори Галле. Так само складно відшукати щось більш несхоже на шедеври француза Галле у виробах українських майстрів кінця ХХ – початку ХХІ ст.<sup>23</sup> Подібно до Галле, який брав саме розуміння стилю японських художників і переробляв його, керуючись власним смаком і майстерністю, українці ставляться до стилю «модерн» як до джерела натхнення для своїх інспірацій, ремінісценцій, імпровазацій.

Масове виготовлення предметів зі скла високої художньої якості на початку ХХ ст. налагодила склярська мануфактура

---

<sup>23</sup> Чегусова З. Художнє скло і художня кераміка («мистецтво вогню») України другої половини ХХ – початку ХХІ ст. в аспекті впливу стилю модерн. *Українське мистецтвознавство. Матеріали, дослідження, рецензії*. Київ, 2010. Вип. 10. С. 47.

Нансі – підприємство братів Дом. Головна заслуга в цьому належала Антоніну Дому, який вважав, що скло має постійно пристосовуватися до мінливих художніх потреб. Мануфактура виготовляла не лише одиничні високохудожні твори, але й чудові об'єкти, якість яких зовсім не псувало серійне виробництво<sup>24</sup>. Успіху сприяло те, що на підприємстві працювали професійні склярі й художники. Завдяки сильному потенціалу майстрів фірма не припинила існування після смерті засновників і ще у 2000-х роках виготовляла чудові вироби зі скла в стилі «ар деко»<sup>25</sup>.

На цьому ж розумному принципі спільної праці майстра й художника ґрунтувалася діяльність знаменитого КЗХС, Львівської скульптурно-керамічної фабрики, Склярсько-виробничого об'єднання «Райдуга» у Львові, що славилися своїми виробами зі скла в усій Європі, – підприємства, які на зламі тисячоліть були по-варварському зруйновані в розквіті українського художнього скла.

Щодо кераміки доби модерну, то її найважливішою особливістю була пильна увага до матеріалу, його природних властивостей, технічних експериментів – принципи, які завжди вважалися пріоритетними на початку ХХ ст. і для таких українських майстрів «мистецтва вогню», як Т. Обмінський, Є. Нагірний, Є. Червінський, О. Лушпинський, Л. Левинський: усі вони були випускниками Львівської політехнічної школи, яка відіграла знаменну роль у розвитку промислової кераміки Галичини<sup>26</sup>.

Захоплення мистецтвом народів Сходу, зокрема Японії та Китаю, було характерним явищем для художньо-естетичного

<sup>24</sup> Чегусова З. Художнє скло і художня кераміка («мистецтво вогню») України другої половини ХХ – початку ХХІ ст. в аспекті впливу стилю модерн. *Українське мистецтвознавство. Матеріали, дослідження, рецензії*. Київ, 2010. Вип. 10. С. 47.

<sup>25</sup> Фар-Беккер Г. Искусство модерна. KONEMANN, 2004. С. 121–123.

<sup>26</sup> Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. в контексті міжнародних зв'язків. Львів : Логос, 1994. С. 29.

руху початку ХХ ст. У східному мистецтві керамістів привабливали насамперед простота, чисті лінії, звернення до лаконічних природних форм<sup>27</sup>.

Той самий вплив ми спостерігаємо в українській кераміці другої половини ХХ ст.: у численних керамічних вазах, що їх виготовляли в «Софійській гончарні» Академії архітектури України в Києві, яка в 1963 році отримала назву лабораторії художньої кераміки Київського зонального науково-дослідного інституту експериментального проектування (Київ ЗНДІЕП), очолюваної з 1946 року видатним українським художником-технологом Ніною Федоровою.

Знову відкрита європейцями краса японської та китайської глазурі на початку ХХ ст. стимулювала технологів-хіміків середини ХХ ст. до розкриття таємниці виготовлення фарб. У «Софійській гончарні» технологом-художником Н. Федоровою було створено численні фарби і глазурі, які відіграли значну роль у розвитку нового типу декору сучасної кераміки України. Саме їй належить заслуга в проведенні унікальних досліджень у майстерні, яка була розташована на території Софійського собору в Києві. Цікавим здобутком стало винайдення полив та фарб, які після випалення давали специфічні ефекти, властиві китайській і японській кераміці, але при цьому мали виразне романтичне забарвлення «українського національного стилю». Н. Федорова вперше створила й застосувала глазурі та емалі відновного вогню, розробила кристалічні, матові декоративні покриття для майоліки, відродила рецептуру глазурі «бичача кров», віднайдену давньокитайськими майстрами на основі поєднання міді та срібла, яка стала візитною карткою керамістів Київ ЗНДІЕП.

У тонко люстрованих вазах, тарелях, сувенірних виробках із яскраво вираженими українськими народностильовими формотворчими засадами, завдяки налагодженому Н. Федоровою відновлювальному випалу окислами металів, народжу-

---

<sup>27</sup> Там само. С. 69–70.

валися небачені колірні ефекти, якими у свій час дивували художники ар нуво: яскравий приклад того, як формування художнього образу цілком залежить від властивостей використання матеріалу. Фантастичні кольори посудин виникали під час випалу, що давало можливість відмовитися від ліпних прикрас, віддаючи перевагу колористичним нюансам.

У другій половині ХХ ст. сформувалися деякі спільні, характерні для продукції лабораторії ознаки: в інтерпретації пластичного вирішення характерних народних гончарних форм, у стилізації й узагальненості рослинного орнаменту, у вишуканості колірної гами перламутрово-червоних, блакитних, зелених відтінків, у принциповій зорієнтованості на українське народне мистецтво, що дають нам змогу й нині безпомилково вирізняти вироби «Софійської гончарні», переважна більшість яких збереглася у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва в Києві.

Художники «Софійської гончарні», а пізніше відділу монументально-декоративного мистецтва Київ ЗНДІЕП, вдихнули нове життя і в консервативні форми керамічної плитки, створивши масштабні монументальні панно в техніці розпису глазурями й емалями – те, що за доби модерну зробили майстри архітектурного бюро Івана Левинського у Львові у своїх поліхромних керамічних облицюваннях фасадів – розписних майолікових панно й декоративних вставках. Згадаємо художників-керамістів і монументалістів Київ ЗНДІЕП Оксану Грудзинську, Ганну Шарай, Людмилу Мешкову, Валентину Саніну, Галину Рюміну та ін.

На зламі ХХ–ХХІ ст., як і за доби модерну, який мав принципову настанову на перетворювальні будівничі засади, в Україні починають створюватися раритети декоративного мистецтва, у яких стираються межі між скульптурою й утилітарним предметом, пластикою і ужитковим мистецтвом, при цьому предмет стає лише засобом вираження символічного змісту. Саме

цю тенденцію підтвердили і яскраво проілюстрували дві всеукраїнські виставки в Центральному будинку художника в Києві «Сучасне “мистецтво вогню” України (кераміка, скло, метал)» у 2015–2018 роках, які були вперше організовані секцією декоративно-прикладного мистецтва Київської організації Національної спілки художників України (КОНСХУ) не тільки за доби незалежності, але й у радянський період<sup>28</sup>.

Перша масштабна виставка 2015 року, що нараховувала 450 творів 130 авторів, стала результатом тривалої й напруженої, але водночас, як виявилось, плідної та перспективної праці команди кураторів – членів НСХУ В. Балибердіна (голови секції декоративно-прикладного мистецтва КОНСХУ, ініціатора й організатора виставки, куратора розділу «Метал»), З. Чегусової (куратора-координатора виставки), М. Галенка (куратора розділу «Кераміка»), С. Кадочнікова (куратора розділу «Скло»), колективу Дирекції художніх виставок (ДХВ) НСХУ, зокрема заступника директора ДХВ О. Цибульського, а головне, напрочуд талановитих художників старшої і середньої генерацій, студентської мистецької молоді з різних міст України – Києва, Львова, Полтави, Харкова, Черкас, Хмельницького, Луцька, Ужгорода, Чернівців, Тернополя, Слов'янська й навіть Донецька, Сімферополя.

Виставка, що утворювала на площі 700 кв. м гармонійну експозицію із численних об'ємно-просторових композицій, декоративних панно й посудин, арт-об'єктів у різноманітних техніках ліпленої та гончарної кераміки, гутного скла, вітража, кованого металу, ювелірного мистецтва, досить відзнялася від попередніх вернісажів декоративно-ужиткового мистецтва НСХУ. Насамперед тим, що її готували в межах певної мистецтвознавчої концепції, у контексті якої було

---

<sup>28</sup> Сучасне мистецтво вогню України : каталог Першої всеукраїнської виставки «Сучасне “мистецтво вогню” України (кераміка, скло, метал)» / вступ. ст., ідея З. Чегусової ; керівники проекту І. М. Волощук, В. І. Балибердін, З. А. Чегусова. Київ : НСХУ, 2017. 72 с.

визначено девіз виставки: «Емансипація, реформа, новація», разом із критеріями підходу до творів: «Образно-пластична новітність та художня якість рукотворності», з погляду яких і відбиралися роботи митців на виставку.

Концепцією, яка й підказала назву виставки (автор наукової концепції – З. Чегусова), було задекларовано, що «міксований та суперечливий в естетично-культурному відношенні злам ХХ–ХХІ ст. певною мірою перегукується з “поворотом” ХІХ–ХХ ст., з його змішуванням епох і культур, колажем декадансу й інтелектуального мистецтва, якою була доба модерну. І <...> виставка 2015 року здатна провести певні візуальні паралелі».

Варто визнати, що ідея отримала доволі цікаве втілення в сучасних творах Першої всеукраїнської виставки «мистецтва вогню» України, незважаючи на те що художньо і стилістично творчість сучасних митців мало чим пов’язана з *belle époque* – мистецтвом *fin de siècle*. Проте здатність українських майстрів художньої кераміки, скла, металу кінця ХХ – початку ХХІ ст., як і аналогічна готовність художників, дизайнерів, архітекторів, декораторів доби модерну до сміливого прийняття нетривіальних форм і мотивів, споріднюють їх.

У творах знаних і ще зовсім молодих українських митців, які взяли участь у цьому арт-проекті в Будинку художника, позначився новий виток тріади, проголошеної саме стилем модерн, – «емансипація, реформа, новація»: кожний сучасний український майстер кераміки, скла, металу дуже індивідуально у своєму авторському стилі вирішував завдання свого часу, поставлене ще колосами епохи модерну, що полягало в постійному занурюванні в нескінченне багатоманіття форм і барв, утілених у неповторних пластичних образах.

Могутні потенційні можливості глини неначе «вибухнули» на цій виставці дивоглядною свободою творчості професійних керамістів. Вельми цікавою в розмаїтості новаторських шукань у руслі класичного модернізму та по-

стмодернізму є доволі «емансипована» авторська художня (чи «артівська») кераміка представників «львівської школи», які в різні десятиліття здобували освіту у Львівській національній академії мистецтв (ЛНАМ – у минулому ЛДІПДМ – Львівський державний інститут прикладного і декоративного мистецтва). Це насамперед керамісти-львів'яни: Анна Лисик, Тетяна Павлишин-Святун, Степан Андрусів, Ольга Безпалків, Тамара Береза, Галина Ошуркевич, Ігор Береза, Леся Рось, Олесь Рось, Оксана-Ганна Липа, Василь Боднарчук, Ганна Чавус, Ірина Марко, Людмила Богуславська, Маріанна Вахняк, які скеровують свої пошуки в річищі новітніх абстрактно-декоративних чи фігуративних образів або побудови творів на доволі традиційних, проте значно трансформованих, формах посудин.

Професійна кераміка, якій «на повороті» ХХ–ХХІ ст. властиве надзвичайно виразне сучасне образне мислення, стала чудовою окрасою експозиції виставки.

Те саме стосувалося й розділу виставки «Художнє скло», який теж було сформовано переважно витворами випускників і студентів кафедри художнього скла ЛНАМ. Так, «огромом» своїх оригінальних творів вразив випускник ЛДІПДМ, київський художник, куратор вищезгаданого розділу Станіслав Кадочніков, який представив десять високохудожніх творів в авторських техніках кольорового скла, гути, кришталю з прийомами гравірування, матування тощо.

Декоративна склопластика викладачів і студентів ЛНАМ, а також недавніх випускників цього славетного навчального закладу, які гідно презентували мистецькі досягнення сучасного львівського скла на згаданій потужній всеукраїнській виставці, викликали неабияке зацікавлення як з боку професійних художників – членів Співки, так і пересічних глядачів. Віддаємо шану фантазії таких відомих митців-реформаторів, як Олесь Звір, Орест Принада, Андрій Курило, Ігор Мацієвський, Богдан Васильців, Романа Гудима-Білоус, Леся Ман-

дрика, які були й залишаються учнями народного художника України, академіка НАМУ, професора, ректора ЛНАМ Андрія Бокотея – видатного Майстра, Вчителя, Людини.

Викликають захоплення творчі новації обдарованих молодих склярів, які є вже «учнями учнів» А. Бокотея. Це роботи Віктора Орлова, Назара Звіра, Наталії Ошур, Роксолани Худоби, Мар'яни Хомик, Людмили Литвин, Вікторії Грабко, Наталії Гайдаш, Марії Стернічук, які намагаються йти до ще більш нетрадиційних підходів у використанні скла.

Високої оцінки заслуговують керамічні шедеври відомих київських майстрів мистецтва «глини і вогню». Основною метою їхньої творчості є самовираз і утвердження неповторної особистості митця. Нескінченною «різнобарвністю» форм реального та ірреального світів з дивовижним поєднанням справжнього і фантазійного, живого й умовного дивували оригінальні об'ємно-просторові та настінні композиції Неллі Ісупової («Чайник-птаха», «Туфля-птаха», «Присвята М. Примаченко»), пласт «Жовтогаряче сонце» тощо). У напрямі асоціативно-зображальної кераміки, тяжіючи до скульптурної пластики («Три птахи», «Амур», «Пегас», «Океан» та ін.), успішно працює популярний київський кераміст Марко Галенко – куратор розділу виставки «Художня кераміка».

Досконалим володінням засобами пластики й кольору та їх гармонійним балансом зачаровують керамічні пласти із серії «Карнавал», пласти-натюрморти київської художниці Ганни Семенко. Суто індивідуальний стиль із характерною мінімалізацією засобів виразності демонструє в кераміці Володимир Онищенко, який віртуозно володіє гончарним кругом.

Досить гучно заявили про себе на виставці керамісти з Полтави: Юлія Багацька (триптих «Осінь надвечір'я»), Інна Гуржій (панно «Плахта»), Катерина Власова (панно «Ангели натхнення»), Сергій Журавльов (композиція «Грації»).

До узагальнено умовної фігуративної пластики волють закарпатські майстри кераміки з Ужгорода Наталія Попова, Мирослава Росул, В'ячеслав Вінковський. Кожен з них має добре впізнаваний авторський стиль, як, зокрема, Мирослава Росул, професійний інтерес якої спрямований у площину української етноархаїки, традицію трипільської культури та символи одвічності життя давніх слов'ян («Велике викрадення», «Замріяний»).

Певний асоціативний ряд виникав у ході сприйняття в експозиції виставки твору відомого художника з Донецька Георгія Боро – його невеличкої керамічної скульптури під назвою «Полонянка» у вигляді зв'язаної лежачої жінки, де однозначно втілено символ стану сучасної України. В аскетизмі художнього вирішення твору зnanого митця зі Слов'янська (Донецька обл.) Володимира Ковальова «Сніг і попіл» теж закладено глибоку символіку. Чорно-біла багатопредметна композиція, створена із шамоту на основі форм традиційних бутлів, яких автор позбавив утилітарної буденності й надав цим посудинам знакових якостей, теж сприймається відлунням трагічної війни на Сході України.

Вражаючою творчою грою відображення світу через призму художнього металу вирізняються високохудожні твори фундаторів української школи мистецтва гарячої емалі Олександра Бородая (поліптих «Відносність часу»), Віталія Хоменка («Шлях по зорях», «Урбаністичний пейзаж» тощо), а також їхніх обдарованих послідовників, які натхненно продовжують і розвивають цю стародавню мистецьку національну традицію. Це Устим Федько (диптих «Гра», триптих «Адреси»), Юлія Бородай («Марійчині квіти», диптих «Зачаровані квіти», «Сині птахи»; трагічна загибель цієї художниці змушує нас згадати про її талант – роботи минулих років, які аж ніяк морально не застаріли), Тетяна Колечко («Обрядова магія», «Символи щастя»), Сергій Колечко (триптих «Передчуття свят»), Тетяна Ільїна, Людмила Мисько, Тетяна Дреєва-

Баркер (триптих «Гербарій гребеня слави» тощо), Анастасія Рябчук («Ніби забуття»).

У власній авторській техніці працює київський майстер художнього металу – куратор цього розділу виставки – Володимир Балибердін, який віддає перевагу монументальним за характером і мінімалістичним за формами силуетно виразним фігуративним композиціям, що створюються ним через призму новітнього образного мислення і сміливого творчого експерименту з металом («Берегиня», «Соняшник щастя», «Риба-плутанка», панно «Козацька зірка» тощо). В. Балибердін виступав на виставці також в іпостасі ювеліра, чії прикраси, що інспіровані орнаментикою доби українського модерну й оздоблені перламутром, кісткою, напівкоштовним камінням, сприймалися на виставці витонченим вплетенням відголосків минулого в сучасний світ.

Найважливішою особливістю сучасного «мистецтва вогню» (кераміки, скла, металу), яке багато в чому на зламі ХХ–ХХІ ст. визначає обличчя професійного декоративного мистецтва України, є схильність до збереження в цій царині найкращих національних мистецьких традицій і водночас активне спрямування до новітніх образно-пластичних та технічних експериментів. Ці принципи пріоритетні для українських майстрів, починаючи від доби модерну, яка характеризується спалахом пошуків архітекторів спільно з художниками українського національного стилю і формування «нового мистецтва» початку століття. Виставкові твори таких митців, як Петро Печорний, Марко Галенко, Вікторія Дромарецька, Віра Томашевська, Наталія Черниченко-Лампека (Київ), Іван Фізер-старший, Людмила Шилімова-Ганзенко (Черкаси), Євген Овчарик (Тернопіль), теж переконують, що одним з найперспективніших шляхів розвитку сучасної української образотворчості залишається синтез стильових ознак та образності професіонального й народного мистецтва на тлі ясного усвідомлення авторами відмінностей між ними.

Друга всеукраїнська виставка «Сучасне мистецтво вогню України. Кераміка, скло, метал» так само відбулася у виставкових залах багатометрового третього поверху ЦБХ НСХУ в Києві 2018 року. І знову кураторська художня імпреза яскраво презентувала найрізноманітніші рукотворні об'ємно-просторові композиції, декоративні посудини, арт-об'єкти в техніках ліпленої та гончарної кераміки, панно в техніці художньої емалі, металеву скульптурну пластику, кування, ювелірне мистецтво, художнє скло, вітражі<sup>29</sup>. Ця без перебільшення унікальна для ЦБХ НСХУ за своїм розмахом виставка презентувала 370 творів «мистецтва вогню». Робота тієї самої команди кураторів переконливо довела, що «мистецтво вогню» за минулі три роки не тільки «не згасло», а навпаки, запалило внутрішнім горінням і творчим піднесенням митців усіх генерацій від 22 до 79 років – 120 учасників з різних міст України: Києва, Львова, Полтави, Лубен, Дніпра, Запоріжжя, Одеси, Луцька, Ужгорода, Тернополя, Слов'янська, Донецька, Сімферополя, які в експозиції продемонстрували нескінченне багатоголосся форм і барв, утілених у новаторських пластичних образах з кераміки, скла, металу<sup>30</sup>.

Треба віддати належне царині авторської (чи артівської) кераміки, яка лідирувала за кількістю шедеврів на Другій всеукраїнській виставці «мистецтва вогню». Дивовижно відтворювали навколишній та ірреальні світи, викликаючи в уяві глядача безмежний асоціативний ряд, фігуративні й абстрактно-декоративні роботи таких пристрасних і завзя-

---

<sup>29</sup> Чегусова З. «Мистецтво вогню», що запалює дух творчості. *Образотворче мистецтво*. 2019. № 3. С. 122–123.

<sup>30</sup> Сучасне мистецтво вогню України. Кераміка, скло, метал : каталог Другої всеукраїнської виставки «Сучасне “мистецтво вогню” України (кераміка, скло, метал)» / вступна стаття, ідея художнього видання – Чегусова З., вступна стаття – В. Хижинський, керівники проекту: Волощук І. М., Балибердін В. І., Чегусова З. А. Київ : НСХУ, 2020. 60 с.

тих «з вогником» творців-керамістів, як Неллі Ісупова, Володимир Хижинський, Марко Галенко, Олеся Дворак-Галік, Андрій Ільїнський, Гія Міміношвілі, Юрій Мусатов, Андрій Кириченко, Єлизавета Портнова, Юрій Войтович, Віра Томашевська, Тетяна Зайцева, Наталія Черниченко-Лампека, Микола Лампека, Леонід Нагірняк, Віктор Буткалюк, Володимир Онищенко, Орест Томашевський (Київ); також віртуозів професійної кераміки з беззаперечним мистецьким авторитетом, зокрема таких, як Анна Лисик, Степан Андрусів, Василь Боднарчук, Тетяна Павлишин-Святун, Ігор Береза (Львів), Євген Овчарик (Тернопіль), Володимир Ковальов (Слов'янськ Донецької обл.), Валентина та Георгій Бєро (Донецьк), Рустем Скібін (Сімферополь), Мирослава Росул, В'ячеслав Вінковський (Ужгород), Дар'я Вовк, Юлія Багацька, Катерина Власова (Полтава) та ін.

Надзвичайно представницькою в експозиції сприймалася колекція живописної художньої емалі в масштабних панно, що міцно «тримали» стіни просторих залів, таких знаних майстрів, які досконало володіють цією складною технікою, відомою від часів Київської Русі, як Олександр Бородай, Устим Федько, Михайло Ніколаєв, Тетяна та Сергій Колечки, Тамара Турдиева, Тетяна Ільїна, Анастасія Рябчук, Людмила Мисько, Тетяна Дреєва-Баркер, Ірина Пастернак (Київ), Аліна Набока (Дніпро), Степан Марчук (Запоріжжя). Доволі різнобічно виступили в арт-проекті майстри художнього металу: Володимир Балибердін (Київ), Руслан Романишин, Юрій Мисько (Львів), Олексій Кириленко (Одеса), демонструючи свої авторські новації в металопластиці; Олег Філевич, Андрій Болух (Львів), дивуючи нестандартністю образно-пластичних вирішень у куванні; Володимир Балибердін, Віталій Дреєв, Андрій Болух, пропонуючи різноплановість стилів у ювелірному мистецтві.

З позицій фантазійності художньо-формальних вирішень і якості рукотворення заслуговують на увагу твори з

матованого кришталю й гутного скла відомих в Україні та поза її межами художників-шклярів Станіслава Кадочнікова і В'ячеслава Дудіна з Києва (останній, на жаль, за кілька місяців до відкриття виставки пішов з життя – 27 березня 2018 р.), а також креативних вітражистів Олександра Шевченка і Наталії Парщик зі Львова. Ліризму експозиції певною мірою додали яскраві фігуративні вітражі Наталії Каревої-Готье з Києва.

Було б несправедливо не помітити того факту, що «на повороті» ХХ–ХХІ ст. у «мистецтві вогню» відкрився новий індивідуалізований тип художника-універсала, який досить яскраво виявив себе в Україні. Так було і на зламі ХІХ–ХХ ст., коли європейський Олімп освітили численні зіркові імена. Попри всі проблеми як в українській культурі, так і в суспільстві, сьогодні українське «мистецтво вогню», з притаманними йому найкращими якостями як народного, так і професійного мистецтва минулих епох, зокрема й доби модерну, можна позиціонувати як вдалий сплав традиційних і новаційних ідей, абсолютно адаптований до сучасного європейського художнього процесу, і саме декоративне мистецтво гідне презентувати Україну на всіх світових рівнях, у чому мені особисто пощастило переконатися у Франції, Німеччині, США <sup>31</sup>.

Відомо, що для європейських поціновувачів мистецтва формат бієнале та трієнале давно став звичною, а головне – тради-

---

<sup>31</sup> Маю на увазі виставкові арт-проекти, у яких брала участь у 2000-х роках як автор ідеї та куратор: арт-проект «Сучасне професійне декоративне мистецтво України» з нагоди 50-річного ювілею членства України в ЮНЕСКО (штаб-квартира ЮНЕСКО, Париж, Франція, 2004 р.); арт-проект України в межах ІV Міжнародного фестивалю мистецтв (Магдебург, Німеччина, 2004 р.); арт-проект «Квіти України» (Інформаційно-культурний центр при Посольстві України у Франції, Париж, Франція, 2007 р.; Український інститут Америки, Нью-Йорк, США, 2007 р.); арт-проект «В пошуках істини» в межах VII Міжнародного фестивалю «Наша Спадщина» (*National Arts club*, Нью-Йорк, США, 2009 р.).

ційною формою виставок-конкурсів. У 1990-х роках, одразу після здобуття Україною незалежності, експонування постійних бієнале та трієнале з різних видів образотворчого, а потім і декоративного мистецтва стало однією з найцікавіших та найефективніших форм виставкової діяльності НСХУ, яка є оптимальною для того, щоб українські художні виставки були нарівні з європейськими та світовими мистецькими акціями.

У цьому контексті можна згадати Бієнале текстильного мистецтва в Лозанні (Швейцарія), яку заснував видатний французький художник Жан Люрса і яка діяла від 1962 до 1995 років <sup>32</sup>; Трієнале текстилю в Лодзі (Польща), а також польські трієнале та бієнале в Кракові й Коварах; міжнародні виставки текстилю малих форм у м. Гдиня (Польща), м. Братислава (Словаччина), м. Комо (Італія), м. Анжері (Франція), м. Вільнюс (Литва) тощо <sup>33</sup>.

«Обличчя» художнього текстилю України впродовж доби глобалізації зазнало чималих трансформацій. «Значною мірою його сформував явище, прояви та модифікації якого називали «новим гобеленом», «мистецтвом тканини», «мистецтвом волокна», «активною пластикою», «рухом мистецтва волокна» тощо» <sup>34</sup>.

Не дивно, що український «рух мистецтва тканини» розпочався в 1990-х роках саме у Львові, де діє Львівська національна академія мистецтв – найавторитетніший виш, що уславився як своєрідний полігон упровадження новатор-

<sup>32</sup> Луковська О. Арттекстиль України у контексті європейських експериментальних тенденцій другої половини ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2019. С. 71–83.

<sup>33</sup> Луковська О. Арттекстиль України у контексті європейських експериментальних тенденцій другої половини ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2019. С. 313–320.

<sup>34</sup> Кусько Г. Сучасний український текстиль: еволюція, досвід, перспективи. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. Чис. 1. С. 113.

ських методик, де паралельно з навчальними класичними практиками (виконання гобелена, килима, жакардової, ремісної, перебірної тканини) відбувалось образно-пластичне експериментування та формально-технічні пошуки у створенні рельєфних, об'ємно-пластичних текстильних об'єктів<sup>35</sup>.

Першим новаторським арт-проектом експериментально-го текстилю стала Республіканська виставка «Текстиль малих форм» у Львові, де експоновані твори демонстрували принципний відхід від усталених традиційних технік і текстильних матеріалів<sup>36</sup>.

Потужному розвою новаційного авторського текстилю в Україні значною мірою сприяла Бієнале нетрадиційного текстилю у Львові «Текстильний шал», яка перетворилася на своєрідний майданчик для експериментів щодо форми, матеріалу, технології й суттєво розширила образно-тематичні та стильові межі українського мистецтва тканини й загалом вітчизняного професійного декоративного мистецтва. «Велика заслуга в започаткуванні цього проекту належить доценту кафедри художнього текстилю Галині Кусько, котра зуміла скерувати своїх колег у напрямку експериментальних пошуків, якими активно переймалися професійні текстильники багатьох країн світу вже від середини ХХ ст. Вона запропонувала й назву – “Текстильний шал”, що повинна була відображати розкутість та безпосередність творчого експерименту»<sup>37</sup>.

Водночас концепція кожної бієнале обговорювалася на засіданнях секції художнього текстилю Львівської організа-

---

<sup>35</sup> Там само.

<sup>36</sup> Кусько Г. І-а Республіканська виставка текстилю малих форм / Міністерство культури УРСР, Львівська організація СХ УРСР, Львівська картинна галерея. Львів, 1991.

<sup>37</sup> Печенюк Т. Шаліли, шаліємо, чи будемо шаліти далі? (До питання новацій у сучасному художньому текстилі). *Студії мистецтвознавчі*. 2009. Чис. 1. С. 100.

ції НСХУ (ЛОНСХУ), де пропозиції куратора корегувалися й доповнювалися творчими ідеями інших членів секції.

Упродовж 1997–2004 років бієнале здійснювалася силами оргкомітету цієї секції ЛОНСХУ під орудою автора ідеї й куратора Г. Кусько. Цей інноваційний текстильний проект був розпочатий з певною метою: «стимулювання новаторських тенденцій та ствердження нової естетики в мистецтві вітчизняного текстилю, підтримки пошуку нових образно-тематичних та техніко-технологічних граней, вивільнення від застарілих художньо-естетичних та композиційних штампів»<sup>38</sup>.

Програми кожної із чотирьох бієнале стимулювали потенційних учасників винаходити і презентувати свої авторські та змішані техніки в несподіваних площинних, рельєфних, об'ємно-пластичних варіаціях, що на текстильних виставках попередніх десятиліть, де експонувалися винятково ткацтво, батик, розпис по тканині, ніколи не спостерігалось. Під час відбору членами журі творів для експозицій бієнале схвально сприймалися як прояви авангардного текстильного мистецтва новаторські жанрово-видові композиції з елементами поп-арту й концептуалізму, експериментами у формотворенні. Перевага надавалася різноманітним ассамбляжам, інсталяціям, об'ємно-просторовим конструкціям у нетрадиційних матеріалах.

Однією з програмних вимог було опанування таких невластивих для українського авторського текстилю технік, як плетення, звалювання, колаж, авторська вишивка, квілт, аплікація, фотофільмодрук, рукотворний папір, аранжування тканини складками, обвивання тощо. Тобто застосування таких технік, що відповідають міжнародним напрямам

---

<sup>38</sup> Кусько Г. Парадокси та знахідки «Текстильного шалу»: *Наукова збірка МІСТ (Мистецтво, історія, сучасність, теорія)* / голов. ред. О. Роготченко. Київ : ВХ [студіо], 2005. С. 119.

«мистецтва тканини» (*Art Fabric*) та «мистецтва волокна» (*Fiber Art*)<sup>39</sup>.

Таким чином, бієнале «Текстильний шал» збирала на свої експозиції «сміливих та професійних», які були здатні адекватно реагувати на програмно задекларовані «нетрадиційність текстилю і гостроту експерименту», презентуючи твори, виконані в широкому спектрі технік, що підпадають під категорії «мистецтво тканини» та «мистецтво волокна»<sup>40</sup>.

Після 2004 року, коли Г. Кусько вирішила скласти свої кураторські повноваження, завершився певний етап в історії «Текстильного шалу».

Секція художнього текстилю ЛОНСХУ як «колективний куратор» і досі проводить бієнале під назвою «Текстилізм» у Львівському палаці мистецтв, намагаючись не втратити експериментально-візуальної бази українського нетрадиційного текстильного мистецтва<sup>41</sup>. Мистецтвознавці й художники продовжують теоретичні дискусії щодо формату бієнале та здійснюють пошуки нових концепцій експерименту<sup>42</sup>. Проте константами залишаються професійна майстерність, креативність творчих ідей, сучасне асоціативне мислення, багатство технічних вирішень, різноманіття авторських стилів українських художників-текстильників.

---

<sup>39</sup> Кусько Г. Парадокси та знахідки «Текстильного шалу»: *Наукова збірка МІСТ (Мистецтво, історія, сучасність, теорія)* / голов. ред. О. Роготченко. Київ: ВХ [студію], 2005. С. 119.

<sup>40</sup> Кусько Г. Кредо – «Живий текстиль, або Руками рухати» : каталог виставки / Текстильний шал. Всеукраїнська виставка-конкурс Львівське відділення НСХУ. Секція художнього текстилю. Львів, 2004. С. 2.

<sup>41</sup> Текстилізм : каталог. Львів : СХ, 2012. 12 с.

<sup>42</sup> Луковська О. Арттекстиль України у контексті європейських експериментальних тенденцій другої половини ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2019. С. 328.

Гучно пролунав у Львові 2007 року ще один текстильний арт-проект, у якому була задіяна кафедра художнього текстилю ЛНАМ: Міжнародний симпозіум «АрхеНиткаНово» (автор концепції Г. Слободян, куратор О. Голубець). Завдяки обов'язковому впровадженню в симпозіумних роботах етномистецьких символів, давніх орнаментів – універсальних, відшліфованих тисячоліттями знаків народного мистецтва – симпозіум сприяв розширенню діапазону формотворчих елементів та засобів виразності сучасної текстильної творчості. У симпозіумі була активно задіяна художня молодь України, Польщі та Литви. «Робота і спілкування під час симпозіуму та підсумкова виставка продемонстрували ті форми й засоби, які ще донедавна вважалися революційними і значною мірою продовжують лишатися такими для деяких митців старшого покоління. Молодь сприймає їх як звичні й вільно послуговується ними для втілення своїх ідей»<sup>43</sup>.

Намагання продовжувати й розвивати мистецькі ідеї львівських біенале експериментального текстилю «Текстильний шал» та «Текстилізм» убачаються в авторському арт-проекті Ольги Луковської «Текстильні інспірації», що відбувся в Палаці мистецтв у Львові 2018 року. На думку куратора, він був спрямований на відродження й поширення усталених, а також на творення нових текстильних традицій, обмін досвідом творчих пошуків професійних митців України, зокрема львівської текстильної школи<sup>44</sup>.

Визнаємо справедливість твердження того, що львівські текстильні біенале в Україні в 1990-х роках «здійснили важ-

---

<sup>43</sup> Кусько Г. Сучасний український текстиль: еволюція, досвід, перспективи. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. Чис. 1. С. 116.

<sup>44</sup> Луковська О. Арттекстиль України у контексті європейських експериментальних тенденцій другої половини ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2019. С. 341; *Текстильні інспірації* : каталог виставки. Львів : ЛПМ, 2018. 45 с.

ливу справу: відкрили шлязи і оновили застійні погляди на можливості засобів творчого самовираження в такій традиційній галузі, як текстиль <...>. Від початку свого заснування львівська бієнале нетрадиційного текстилю виконувала функції “експериментально-візуальної платформи” для розвитку національного сучасного текстильного мистецтва, адже Львів – найбільший центр художнього текстилю країни (текстильне відділення мистецького коледжу ім. І. Труша, спеціалізована кафедра ЛНАМ, окрема секція художнього текстилю в обласному відділенні НСХУ)»<sup>45</sup>.

Треба також віддати належне одному з найстабільніших текстильних проєктів в Україні доби глобалізації, яким можна вважати Міжнародну бієнале сучасного художнього текстилю «Скіфія» (*Scythia*), що проводилася від 1996 року в м. Херсон за ініціативою членів Європейської текстильної мережі й НСХУ – здібного менеджера Людмили Єгорової і талановитого художника-текстильника, представника львівської художньої школи Андрія Шнайдера (закінчив ЛДІПДМ у 1985 р.), які працюють як приватні особи, незалежні від будь-яких державних структур. Первісною метою засновників та організаторів згаданої бієнале була культурна кооперація з художниками текстилю Чорноморського й Середземноморського регіонів, тому на Перший симпозіум були запрошені колеги саме звідти<sup>46</sup>.

Утім, з кожним черговим міжнародним симпозіумом та післясимпозіумною виставкою «Скіфія» географія учасників-країн у цьому арт-проєкті дедалі більше розширювалася, і за дванадцять років його існування у згаданій бієнале взяли

---

<sup>45</sup> Печенюк Т. Шаліли, шаліємо, чи будемо шаліти далі? (До питання новацій у сучасному художньому текстилі). *Студії мистецтвознавчі*. 2009. Чис. 1. С. 103.

<sup>46</sup> Міжнародна виставка художнього текстилю «Скіфія»: каталог виставки / організатори: Л. Єгорова, А. Шнайдер. Херсон: LightHouse, 2000. С. 1.

участь митці із 68 країн усіх континентів світу, зокрема Австралії, Австрії, Англії, Аргентини, Бельгії, Болгарії, Великої Британії, Вірменії, Голландії, Греції, Грузії, Данії, Естонії, Індії, Ізраїлю, Ірландії, Ісландії, Іспанії, Італії, Канади, Кореї, Литви, Мексики, Молдови, Німеччини, Норвегії, Південної Африки, Південної Кореї, Польщі, Росії, Румунії, Словаччини, Словенії, США, Таїланду, Тайваню, Туреччини, Угорщини, Уругваю, Фінляндії, Франції, Швейцарії, Швеції, Японії та України.

Бієнале була представлена на Форумі організацій культури Ради Європи у Франції, конференціях Європейської текстильної мережі в Росії, Англії, Іспанії, Туреччини, на *Convergence* в США тощо <sup>47</sup>. Так, поступово Бієнале художнього текстилю, яка включає виставку на міжнародному рівні та симпозиум з питань освіти, новітніх технологій, культурного спадку, показ моди, а також майстер-класи, стала представницькою міжнародною подією в Україні <sup>48</sup>.

Жанрово-видовий і технологічний діапазон творів на Бієнале «Скіфія» зазвичай не має меж, завдяки чому там можна дослідити новочасні міжнародні й вітчизняні напрями текстилю разом з найновітнішими технологіями. Тут створюються та експонуються як об'ємний текстиль, інсталяції, так і настінні панно в різноманітних авторських техніках: gobelen, батик, вишивка, аплікація, шиборі, квілт, цифровий друк на тканині, папір, колаж, шиття, плетіння, мішані техніки з використанням таких нетекстильних матеріалів, як поліестер, паперовий шнур, папір, газети, повсть, латекс, дріт, алюмінієва фольга, пластикові плівки тощо <sup>49</sup>.

Два роки тому симпозиум змінив своє традиційне місце проведення на Півдні України в Херсоні: засновники Міжнародної бієнале Л. Єгорова, А. Шнайдер віддали перевагу Захо-

---

<sup>47</sup> Єгорова Л. Міжнародна бієнале з сучасного текстилю. *Образотворче мистецтво*. 2008. № 1. С. 138.

<sup>48</sup> Там само.

<sup>49</sup> Там само.

ду України, і у 2018 році «Скіфія – 12» приймала своїх гостей з багатьох країн у м. Івано-Франківськ на трьох локаціях – у залах музею Прикарпаття, Краєзнавчого музею, Івано-Франківської організації НСХУ<sup>50</sup>.

Водночас завдяки правічним матеріалам, якими є волокно й нитка, усі ці новітні твори все одно залишалися в категорії художнього текстилю – одного з видів декоративно-вжиткового мистецтва з яскраво вираженою орієнтацією на культ гармонії і краси, здатністю демонструвати дивовижне вміння всотувати й перевтілювати національні традиції у своїх гранично сучасних витворах.

Варто згадати і про потужні київські текстильні арт-проекти 2000–2010-х років. Можна з упевненістю стверджувати, що роль НСХУ в здійсненні масштабних всеукраїнських триєнале художнього текстилю в період 2004–2016 років була вирішальною. І цю сторінку історії мистецтва тканини України початку XXI ст. навряд чи було б «написано» без потужної підтримки численної громадської організації НСХУ, що нараховує понад 4500 членів. Треба віддати належне нинішнім демократичним умовам існування НСХУ з її обласними організаціями та секціями декоративного мистецтва всередині них, чому й виникла можливість запустити цей потужний арт-проект.

Підготовка Першої всеукраїнської триєнале художнього текстилю тривала майже рік після узгодження спільної пропозиції від секції декоративно-прикладного мистецтва і секції мистецтвознавства та критики КОНСХУ з Правлінням НСХУ і, нарешті, стверджувального рішення Ради областей НСХУ в грудні 2003 року. До згаданої триєнале напружено готувалися всім оргкомітетом, що складався із художниць-текстильниць секції декоративно-прикладного мистецтва

---

<sup>50</sup> Міжнародна бієнале художнього текстилю «Скіфія» стартувала в Івано-Франківську. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=RsQUXAzgRkI>

(ДПМ) КОНСХУ, зокрема Наталії Борисенко, Тетяни Мисковець, Тетяни Кисельової, Марти Базак, Наталії Гронської, Наталії Пікуш і єдиного мистецтвознавця, почесного члена секції ДПМ КОНСХУ Зої Чегусової.

Перша трієнале художнього текстилю (куратор З. Чегусова) була відкрита в Центральному будинку художника НСХУ в Києві в розпалі знакової для України осені – 22 жовтня 2004 року. Виставкові зали всього третього поверху ледве вмістили 178 творів 115 авторів.

Саме тоді художній текстиль своєю трієнале ввійшов у «заповітне коло» разом з іншими видами «красних мистецтв» – живописом, графікою, скульптурою, для яких подібні виставки в ЦБХ НСХУ в Києві стали вже звичними, а для художників декоративного мистецтва – це була величезна перемога. Тому що, нарешті, удалося довести і Спілці, і всім спілчанам, і численним киянам, що сучасне професійне декоративне мистецтво аж ніяк не другорядне, не другосортне, а так само, як і візуальне мистецтво, переймається образотворенням, застосовуючи свої специфічні засоби художньої виразності, матеріали та техніки<sup>51</sup>. Щоправда, це відбулося вже після здійснення масштабного арт-проекту «Декоративне мистецтво України кінця ХХ ст. 200 імен» у 2003 році<sup>52</sup> й виставки «Сучасне декоративне мистецтво України» в ЮНЕСКО в Парижі в травні 2004 року<sup>53</sup>, що оста-

---

<sup>51</sup> Чегусова З. В заповітному колі трієнале: про Першу всеукраїнську трієнале художнього текстилю. *Мистецтвознавство України* / АМУ, Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2006. Вип. 6–7. С. 398–408.

<sup>52</sup> Чегусова З. Арт-проект «Декоративне мистецтво України кінця ХХ ст. 200 імен»: реальні підсумки та бажані перспективи. *МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія* : зб. наук. праць. 2005. Вип. 2. С. 295–304.

<sup>53</sup> Чегусова З. Взаємовплив та взаємодія професійного декоративного і народного мистецтва України ХХ ст. (на прикладі виставки «Сучасне декоративне мистецтво України» в ЮНЕСКО в Парижі

точно переконало Правління НСХУ про необхідність започаткування Трієнале текстилю як одного з лідируючих видів декоративного мистецтва. Тому що в той час не вітчизняні живописці, графіки, скульптори, а саме українські професійні керамісти, склярі, текстильники першими, присутньо, привернули увагу європейців на початку 2000-х років до мистецтва незалежної України. Це змусило правління Спільки усвідомити, що твори наших художників-прикладників, які вже давно перестали бути тільки «прикладними» й передусім «прикладаються» до розв'язання складних – насправді мистецьких – формально-художніх завдань, а не тільки до виконання утилітарно-вжиткових функцій, заслуговують усілякого сприяння в експонуванні на всьому третьому поверсі Будинку художника (понад 700 кв. м), що і трапилося у 2004 році на Першій текстильній Трієнале. Таким чином, крига скресла, і «двері» НСХУ, нарешті, широко відчинилися для виставок сучасного професійного декоративного мистецтва: спочатку художнього текстилю, а згодом не менш масштабних всеукраїнських виставок «мистецтва вогню» – художньої кераміки, скла, металу<sup>54</sup>.

Дружно підтримала київську Трієнале і досвідчена в цій галузі львівська колега – куратор Бієнале нетрадиційного текстилю «Текстильний шал» Галина Кусько: «Від 2004 року важливою текстильною подією в Україні стає Трієнале художнього текстилю, започаткована в Києві відомим мистецтвознавцем, арт-критиком та організатором мистецьких подій Зоєю Чегусовою. Залучаючи в орбіту виставки багатьох ор-

---

у травні 2004 р.). *Музей народного мистецтва та народна культура* : зб. наук. праць за матеріалами наук.-практ. конференції «Роль музеїв і колекцій народного та декоративного мистецтва у збереженні й розвитку національної культури» / Музей українського народного декоративного мистецтва. Київ, 2006. Вип. 49. С. 206–215.

<sup>54</sup> Чегусова З. «Мистецтво вогню», що запалює дух творчості. *Образотворче мистецтво*. 2019. № 3. С. 122–123.

ганізаторів та мистців, вона створила багатовекторну й представницьку імпрезу, котра як один із напрямків презентувала інноваційні форми текстильного мистецтва <...>. Трієнале продемонструвала широкий спектр тенденцій сучасного авторського текстилю України, дала підстави стверджувати, що цей вид мистецтва набув у вітчизняному просторі цілком нового звучання і вчорашні формально-пластичні новації стають в українській практиці достатньо традиційними»<sup>55</sup>.

Наприкінці 2007 року в ЦБХ відбулася Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю під назвою «Від давніх традицій до сучасних новацій». У її межах було сплановано проведення молодіжної трієнале за участю обдарованих художників-професіоналів і студентів мистецьких вишів України під кураторством двох викладачів відділу художнього текстилю КДІДПМ ім. М. Бойчука (нині – КДАДПМ ім. М. Бойчука), знаних художниць Галини Забашти і Наталії Дяченко-Забашти. Молодіжна трієнале з успіхом відбулася в межах «дорослої» Трієнале НСХУ в київській галереї «Дім Миколи».

Творчий прорив, що відчувався на Першій трієнале художнього текстилю 2004 року, трансформувався в могутнє мистецьке річище на Другій трієнале (куратори: З. Чегусова, Т. Печенюк), яка об'єднала зусилля 108 мистців і репрезентувала 185 творів.

Девіз Другої трієнале, виголошений кураторами, який вважали тоді надзвичайно актуальним, звучав так: «Художній текстиль – складова національно-культурного простору (переосмислення традицій та пошук сучасного національного стилю)». Основні напрями: текстиль – архітектурно-просторове середовище; експериментальний текстиль – традиція – новація<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Кусько Г. Сучасний український текстиль: еволюція, досвід, перспективи. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 1. С. 115.

<sup>56</sup> Чегусова З., Печенюк Т. Художній текстиль як складова національно-культурного простору: про Першу і Другу всеукраїн-

Уже Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю (куратори: З. Чегусова, Т. Печенюк) експонувалася від 24 грудня 2010 року по 24 січня 2011 року, презентуючи 165 творів найвищого професійного рівня у виконанні 103 найвиртuoзніших українських майстрів – справжніх «реформаторів» текстилю. Для цієї трієнале кураторами було запропоновано девіз: «Відчуття часу. Ренесанс рукотворення». Звернення саме до такого девізу куратори вважали вимогою сьогodenня, яке диктує пошук нової образності й символіки, новітніх засобів виразності і формотворення, що відповідає сучасному художньому процесу в Україні та створює передумови для входження у світовий культурний простір.

Як наслідок, експозиція творів Третьої всеукраїнської трієнале художнього текстилю в Києві запропонувала в певному сенсі відмову від стандартних смаків сучасного суспільства, яке зорієнтовано чи то на добротний антикваріат, чи то на *contemporary art* із присмаком агресивності і брутальності, які є тепер начебто обов'язковими настановами сучасного мистецтва. Універсальний за своєю природою текстиль, який застосовує не тільки власні засоби виразності, але й характерні для живопису, графіки, скульптурної пластики, певною мірою сприймався в залах Будинку художника «альтернативним мистецтвом», що порушує звичні глядацькі орієнтири та змінює усталені стереотипні уявлення про цей вид декоративного мистецтва.

Трієнале остаточно переконала в тому, що художній текстиль нульових років ХХІ ст., у якому чітко простежується естетична й етнічна спадкоємність із народним мистецтвом, уміння сучасних майстрів всотувати і перевтілювати національні традиції у своїх новаційних творах із могутнім експериментальним духом, посів гідне місце серед інших видів образотворчості.

---

ські трієнале художнього текстилю. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. Чис. 1 (25). С. 79–99.

Наступна Четверта всеукраїнська трієнале художнього текстилю відкрилася 20 грудня 2013 року, попри всі драматичні події кінця 2013 – початку 2014 років, що їх переживав Київ.

Куратори згаданої трієнале (З. Чегусова, Т. Печенюк) за кілька років до проведення виставки запропонували для творчого осмислення митців девіз: «Арт-текстиль. Переживання простору» як базову ідею Четвертої трієнале художнього текстилю. Цей девіз виявився напрочуд прозорливим і співзвучним часу, тому що передбачав презентацію текстилю не лише як галузь художньої діяльності, спрямовану на організацію архітектурно-предметного середовища, але і як важливу складову сучасного культурного та інформаційного простору. У контексті цієї ідеї термін «декоративність» означав саме «переживання простору» і більш глибинне його «часове» значення: філософське осмислення художником навколишньої реальності як сукупності тісно пов'язаних явищ – історії, культури, екології, естетики, етики. Незабруднене екологічне середовище, де очищується дух, а культура набуває справжньої – «чистої води» – духовності; де народжуються витвори мистецтва «чистого сплаву» й формуються прозорі людські стосунки, – українська мрія європейського майбутнього, яку насамперед можуть здійснити у своїх роботах майстри мистецтва<sup>57</sup>. Саме їх було представлено в ЦБХ, що отримало в експозиції трієнале оригінальне втілення в понад 200 витворах 90 обдарованих українських художників з Києва, Львова, Полтави, Вінниці, Сум, Черкас, Луцька, Рівного, Івано-Франківська, Вижниці, Косова, Херсона, Сімферополя, Севастополя, Бахчисарая<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Чегусова З. Арт-текстиль – барометр найсучасніших тенденцій у візуальному мистецтві України. *Четверта всеукраїнська трієнале художнього текстилю : каталог виставки / авт.-упоряд.* З. Чегусова. Київ : НСХУ, 2013. С. 1–3.

<sup>58</sup> Печенюк Т. Часопростір четвертої всеукраїнської трієнале художнього текстилю. *Четверта всеукраїнська трієнале художньо-*

Минув час, і тепер можна спробувати проаналізувати, наскільки результативними були ці кураторські виставки, дійшовши певних висновків.

За десять років, безперечно, досягнута основна мета трієнале – удалося об'єднати в єдиному виставковому просторі представників різних мистецьких шкіл України, які працюють у галузі художнього текстилю й кожні три роки послідовно демонструвати свої здобутки, розкриваючи широкий діапазон мистецтва текстилю у творах, розрахованих на виставковий і музейний простір.

Зважаючи на загальноприйняті правила трієнале – періодичність виставки раз на три роки, – куратори й оргкомітет дотримувалися однієї позиції, а саме: на трієнале можна презентувати лише ті твори, які сприяють ствердженню нової естетики в мистецтві тканини. Це передусім дало змогу кураторам трієнале налаштовувати художників на сміливе експериментаторство, стимулювати авторів у пошуку нових образно-пластичних та технологічних вирішень, сприяти їх вивільненню від застарілих художньо-естетичних та композиційних штампів.

Із самого початку мету трієнале організатори визначали як пошук актуальних тенденцій, тому перевага надавалася концептуальним творам, хоча й різної направленості, що передбачало як абстракцію, так і фігуратив, твори на перетині предметного й безпредметного світів, площинні та об'ємно-просторові вирішення.

На нашу думку, завдяки цим настановам чотири всеукраїнські трієнале продемонстрували, що художній текстиль – це явище неймовірно багатогранне. Різнопланові роботи текстильників, створені в період від 2003 по 2013 рік, а це загалом 730 творів, охоплювали різні напрями сучасного художнього текстилю: від творів «чистого мистецтва», які стверджували

---

*го текстилю : каталог виставки / авт.-упоряд. З. Чегусова. Київ : НСХУ, 2013. С. 4–7.*

ідею абсолютної самоцінності й самодостатності художньої творчості в текстилі, до творів ужиткових, покликаних до організації інтер'єрного середовища, проте з нестандартними естетичними формулюваннями <sup>59</sup>.

Поступово за ці десять років остаточно утвердилися нові координати мистецького простору професійного художнього текстилю України. Окрім традиційних форм текстилю (гладкотканий гобелен, килим, ліжник, панно в голковій техніці, розпис та малярство на тканині) і відносно нових технік для українців (повсть, черпаний папір, печворк, квілт, шиборі), експозиційний простір усіх чотирьох виставок активно насичували твори, які вже давно розглядаються в контексті формотворення сучасного українського мистецтва загалом: це колаж, ассамбляж, фотомонтаж, об'ємно-просторова конструкція, інсталяція.

Кожна експозиція трієнале – від Першої до Четвертої – підтверджувала, що експерименти талановитих українських митців незмінно виводять арт-текстиль далеко за межі цього виду мистецтва в його традиційному розумінні, і приналежувала продемонстрованими можливостями образотворення (чи творення образів) у професійному текстилі.

Таким чином, кожна трієнале дозволяла побачити зріз сучасного стану напрямів, пошуків, експериментів митців різних творчих індивідуальностей. При цьому в кураторів не було побоювання ставити на один «п'єдестал» художників визнаних і зовсім молодих, бо головними критеріями були професіоналізм, майстерність, оригінальність образності, несподіваність пластики та своєрідність бачення текстильних матеріалів. А звісно, так ніколи не було на виставках у Спільці радянських часів, і така рівність художників різних поколінь

---

<sup>59</sup> Чегусова З. Всеукраїнські трієнале художнього текстилю Національної спілки художників України: історія виникнення, мистецькі спрямування. *Студії мистецтвознавчі*. 2018. Чис. 4. С. 77–84.

на виставках теж стала можливою лише в часи незалежності України.

П'ята всеукраїнська триєнале відбулася 2016 року без участі обох постійних кураторів і членів Оргкомітету, які працювали над організацією триєнале 10 років. Попереднім складом Оргкомітету було прийнято рішення передати естафету іншим ентузіастам і альтруїстам, що вболівають за мистецтво українського професійного художнього текстилю.

Кураторський досвід всеукраїнських триєнале художнього текстилю під егідою НСХУ дозволяє стверджувати, що український професійний текстиль – унікальна галузь художньої творчості – стрімко й успішно розвивається в добу глобалізації в руслі художніх ідей сучасності, і нарівні з іншими видами візуального мистецтва він «дрейфує в широтах» неоавангарду та постмодернізму<sup>60</sup>.

Усе-таки першим кроком до входження сучасного українського професійного декоративного мистецтва в європейський художній процес у добу глобалізації став Всеукраїнський арт-проект «Декоративне мистецтво України кінця ХХ ст. 200 імен» (автор ідеї і куратор Зоя Чегусова), який сприяв потужному тектонічному зсуву в сприйнятті цього виду пластичного мистецтва як в Україні, так і за кордоном. Тому цей арт-проект і підтримали всі кращі мистецько-освітні заклади України, насамперед ЛНАМ, НАОМА, КДАДПМД ім. М. Бойчука, а також ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, УС АІСА, Національна комісія з питань ЮНЕСКО Міністерства закордонних справ України.

Мета цього арт-проекту, робота над яким розпочалася у 2000 році, – довести, що українське професійне декоративне мистецтво є феноменом, вагомою та невід'ємною складовою сучасного українського мистецтва. Першочерговими завдан-

---

<sup>60</sup> Чегусова З., Печенюк Т. Художній текстиль як складова національно-культурного простору: про Першу і Другу всеукраїнські триєнале. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. Чис. 1 (25). С. 99.

нями для куратора проекту було об'єднати художників з усіх регіонів України й різних мистецьких шкіл, зробити їхній творчий здобуток відомим широкому загалу для того, щоб максимально сприяти поверненню українського мистецтва у світовий культурний процес.

На першому його етапі здійснено підготовку й видання однойменної фундаментальної науково-мистецької розвідки, якій передувала багаторічна науково-дослідницька і публіцистична діяльність її автора <sup>61</sup>.

Реалізований був і другий етап арт-проекту, який включав організацію і проведення масштабної виставки «Сучасне професійне декоративне мистецтво України. Трансформація образу», що з неабияким успіхом і розголосою у пресі експонувалася в Києві в червні 2003 року. Не випадково для експонування творів був обраний один з найпрестижніших і найвідоміших виставкових центрів у Києві – «Український дім». Вдало використано його архітектурні можливості: три концентричні кола в центрі цієї споруди, що символізували безперервність традицій національного мистецтва. Було представлено понад сорок гобеленів різних авторів, що першими привертали увагу глядачів і водночас засвідчували чудовий синтез архітектури й мистецтва. Величезну експозицію розгорнули у виставковому залі площею 2000 кв. м. Вона мала вигляд своєрідної спіралі, яка символізувала плинність і безперервність розвитку мистецтва, у ході якого відбуваються пошуки, експерименти і, зрештою, нові творчі злети.

Виставка, що налічувала понад 1000 експонатів і яку відвідали більш ніж 6000 глядачів, була визнана спеціалістами однією з найвагоміших культурно-мистецьких акцій в Україні на початку нового століття. Її не оминули увагою українські владні структури, і цей арт-проект отримав статус «Під патронатом Президента України».

---

<sup>61</sup> Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ ст. 200 імен. Київ : Атлант ЮЕмСі, 2002. 511 с. 950 іл.

Згодом, таким чином, авторський кураторський проект став представницьким і мав репрезентувати Західній Європі Україну як цивілізовану та високорозвинену державу, насамперед у культурному контексті. Тому третім етапом вищезгаданого авторського арт-проекту стала виставка «Сучасне декоративне мистецтво України», яка відбулася влітку 2004 року в Штаб-квартирі ЮНЕСКО в Парижі з нагоди 50-річного ювілею членства України в цій високоповажній міжнародній організації.

Паризька імпреза, що експонувалася в ЮНЕСКО, уперше показала світові твори українських митців, які працюють у таких різновидах декоративного мистецтва, як професійна кераміка, скло, текстиль, метал, дерево, розкриваючи творче обличчя й художню мову кожного з учасників. Експозиція виставки давала змогу ознайомитися з багатобарвною палітрою цього напрямку в сучасному мистецькому пласті української культури. Вона демонструвала значимість і національну своєрідність українського декоративного мистецтва, масштабну панораму досягнень професійних митців, які викликали захоплення розмаїттям образних вирішень, безмежністю творчої фантазії, обширним діапазоном застосування матеріалів.

Арт-проект «Декоративне мистецтво України кінця ХХ ст. 200 імен» для переважної більшості відвідувачів паризької імпрези став несподіваним відкриттям непересічних талантів наших митців і водночас – неповторної культури України з її молодого державністю, проте багатовіковими мистецькими традиціями.

Відзначимо, що на початку ХХІ ст. під певним впливом мистецтва класичного модернізму розвивається не тільки образотворче, але й професійне декоративне мистецтво України. Це пояснюється тим, що художники цієї галузі, як і загалом українські митці, в означений період, особливо «на повороті» ХХ–ХХІ ст., захоплювалися ідеями мистецтва модернізму, «непережитого» у свій час вітчизняною культурою разом з усією

Європою через ідеологічний пресинг «нормативного соцреалізму». Відзначимо, що ідеї класичного модернізму продовжують хвилювати наших митців і нині, підтверджуючи основні аспекти, що характеризують термін «модернізм», а саме: «1) Пошук новітньої художньої мови для побудови нової художньої реальності, незалежної чи дистанційованої від життєвої реальності <...>; 2) Суб'єктивно-особистісне сприйняття буття <...>; 3) Прагнення спертися на інші художні цінності»<sup>62</sup>.

Ці принципи визначають загалом розвиток українського декоративного, як і візуального, мистецтва останніх десятиліть, коли повертається й утверджується ідея відомого українського поета, прозаїка, літературознавця Богдана-Ігоря Антонича, що була виголошена ним ще на початку 1930-х років: «Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не перетворює <...>, а лише створює окрему дійсність <...>. Мистецькі закони аж ніяк не тотожні із законами реальної дійсності...»<sup>63</sup>.

Як на початку, так і наприкінці ХХ ст. пошук нових форм виразу є свідомим у творчості провідних митців – різних видів пластичних мистецтв України, зокрема авторської кераміки, скла, текстилю. Безперечно, сам по собі пошук нових художніх форм не може остаточно засвідчити значущість і якість творчості того або іншого. Утім, з упевненістю можна стверджувати, що завдяки образно-пластичним пошукам у ХХ ст. саме художній авангард не дозволив мистецтву зупинитися у своєму розвитку, і саме він відстояв незалежність мистецтва та права художників на вільну творчість. «Недостатньо спостерігати всілякі явища у природі, – вважав Михайло Бойчук. – Вони мають творчо перетворюватися у синтетичні форми і виникати (базуватися) зі спостережень цілих поколінь та передаватися шляхом традицій

---

<sup>62</sup> Морозов А. Авангард – поставангард, модернізм – постмодернізм: проблеми термінології: круглий стол. *Вопросы искусствознания*. Москва. 1995. № 1–2. С. 43–44.

<sup>63</sup> Антонич Б. І. Національне мистецтво: спроба ідеалістичної системи мистецтва. *Образотворче мистецтво*. 1993. № 3–4. С. 52.

від предків до нащадків»<sup>64</sup>, що споріднено з гранично умовною образністю мистецтва текстилю, яке гармонійно поєднує національні традиції та новації.

Нагадаємо, як трактується естетична категорія «авангард» у сучасному мистецтвознавстві: «Авангард (від фр. *avantgarde* – передовий загін) – сукупність усіх строкатих і багатоманітних новаторських, революційних, бунтарських рухів і напрямів у мистецтві першої третини ХХ ст., що знаменували завершення багатомісячного періоду існування класичної європейсько-середземноморської художньої культури і початок її глобального переходу в інакшу якість»<sup>65</sup>.

Зауважимо, що в добу незалежності України поняття «авангард» набуло значення терміна для засвідчення могутнього феномену художньої культури, що охопив фактично всі її більш-менш значущі явища.

Як на початку, так і наприкінці ХХ ст. виникає цілий ряд напрямів у європейському мистецтві, які тривалий час сприймалися як такі, що відмовилися від усіх художніх традицій. Їх прийнято позначати термінами «модернізм», «нове мистецтво», «художній авангард». У буквальному значенні всі ці назви підкреслюють новаторський характер нетрадиційних художніх напрямів<sup>66</sup>.

Відзначимо, що загальними відмітними особливостями творів мистецтва всіх течій авангарду є такі: відмова від якої-небудь деталізації і традиційної перспективи в просторі картини з акцентуванням площинної побудови компози-

---

64 Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / упоряд.: Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ : Тріумф, 2005. С. 94.

65 Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура ХХ века / под ред. В. В. Бычкова. Москва : РОССПЭН, 2003. С. 21.

66 Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура : терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора. Москва : ЭЛЛИС ЛАК, 1997. 736 с.

ції; прийом значної деформації пропорцій та форм реальних об'єктів, а також за допомогою цього художнього прийому мистецьких робіт, які б не нагадували реальних об'єктів і не мали б нічого спільного природною реальністю, а сприяли б особливому настрою саме своєю незвичністю, несподіваною організацією сполучень і поєднань форм, вибудованих на експресії кольору і пластики, на антиномізмі та парадоксах. Утім, усі деформації і трансформації в зображеннях авангардистів породжували художні образи, що зазвичай вирізняються потужною глибинною архетиповою енергією<sup>67</sup>.

У всіх трьох царинах професійного декоративного мистецтва «на художню сцену» у 2000-х роках виходять так звані митці-креатори, націлені на новаторську творчу діяльність, здатні на нестандартні художньо-формальні рішення в абстрактно-декоративних і фігуративних площинних та об'ємно-просторових композиціях, суголосних стилістиці сучасного образотворчого мистецтва України, проте пов'язані з ідеєю ретрансляції художніх традицій давнього минулого. Варто наголосити, що у творах сучасних художників-керамістів, склярів, текстильників, як і в авангардистів початку ХХ ст., першочерговими стають мистецький самовираз, авторська ідея разом з нестандартністю її художньо-формального вислову, хоча переважна більшість професійних митців, які працюють у цій царині, орієнтована на заглиблення в національні традиції, трансформацію стародавніх семантичних знаків і символів сучасними пластичними засобами.

Твори більшості авторів у трьох означених мистецьких галузях засвідчують закарбованість у їхній генетичній

---

<sup>67</sup> Чегусова З. Мистецтво авангарду як чинник становлення професійного художнього текстилю України кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* / наук. видання ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2017. Вип. 17. С. 8.

пам'яті знаково-символічної системи предків, синкретично пов'язаної з оригінальністю мислення та новизною образно-пластичних знахідок творців.

Так, художня кераміка, яка виникла ще на початку людської цивілізації, для сучасних українських мистців стала безмежним полем для технологічних експериментів і випробування інноваційних форм, що спричинило значні зміни в художній образності, де гармонійно поєднуються архаїчність та новаторство, ознаки концептуальної творчості. Пройшовши шлях великих творчих зусиль у мистецькому просторі України ХХ ст., професійна кераміка на початку ХХІ ст. вийшла далеко за межі утилітарності, перетворившись у своєрідний синтетичний різновид творчості, що об'єднує в собі засоби художньої виразності та технічні прийоми скульптури, живопису, графіки.

Бурхливий розвиток професійної художньої кераміки початку ХХІ ст. дає підстави стверджувати, що за цією сферою декоративного мистецтва України – велике майбутнє, бо вона є яскравим виявом філософсько-естетичних уявлень і технологічної майстерності українських творців доби глобалізації, а також об'єднуючою ланкою між минулим і майбутнім.

Відзначимо, що в художньому склі, завдяки митцям старшого покоління, які в 1970–1980-х роках «скасували» усталений упродовж століть принцип «утилітарності і корисності», у 1990–2010-х роках середнє й молодше покоління художників-склярів, які представляють пошуково-експериментальну течію в цій галузі, майже остаточно відмовляються від ужиткової функції в авторському склі.

Сучасні митці – дотримуються новітніх прийомів декорування скловиробів, перетворюючи скляний виріб на мистецький витвір, здійснюючи масштабні технологічні експерименти, де першочерговим завданням є творення образу через необмежену форму.

Значним поглибленням новаційних та інноваційних тенденцій особливо відрізняється в професійному декоративному мистецтві художній авторський текстиль на зламі ХХ–ХХІ ст., коли спостерігаємо активний пошук нових виражальних можливостей мистецтва тканини, виходячи з її іманентних особливостей – структури, фактури, фізичних властивостей волокна. Текстиль акумулює також незвичні для цієї галузі матеріали й техніки, завдяки чому зазнає значних змін образна система творів<sup>68</sup>. У міжнародній практиці ці процеси отримали такі назви: «рух мистецтва тканини», «новий текстиль», «текстильний мейнстрим» та ін. Серед усіх видів декоративної творчості «емансипований», «новий текстиль», якому притаманні великий креативний заряд та висока естетична цінність, виявився вже в 1990-х роках у мистецькому авангарді<sup>69</sup>.

Основною тенденцією мистецтва тканини України є утвердження новітніх неоавангардних форм, які органічно вплітаються в контекст формотворення сучасного художнього текстилю загалом. Разом з існуванням таких традиційних жанрів, як гобелен, розпис на тканині, батик, активно поширюються колаж, різні абстракції, зокрема у вигляді площинних панно й об'ємно-просторових конструкцій, а також ассамбляжі, інсталяції, хоча в значно трансформованому вигляді, порівняно з європейськими. Так, на зламі ХХ–ХХІ ст. український авторський текстиль залишається мистецтвом переконаних художників-ліриків, у якому немає місця епатажу й інфернальним силам. Твори авангардного мистецтва тканини українських професіоналів, як і в попередні століття, є манливими для очей глядача і привабливими у своїх тактильних проявах.

---

<sup>68</sup> Кусько Г. Рух мистецтва тканини в Україні. Художній текстиль. Львівська школа : альбом / уклад. Т. Печенюк. Львів : ЛАМ-Поллі, 1998.

<sup>69</sup> Кусько Г. Сучасний український текстиль: еволюція, досвід, перспективи. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. Чис. 1 (25). С. 113–118.

На початку ХХІ ст. твори мистецтва тканини стрімко виходять за межі двомірної площини, дедалі більше перетворюючись на скульптурну пластику та різноманітні об'ємно-просторові композиції, нерідко запозичуючи до своєї палітри нарівні з текстильними нетрадиційні для тканини матеріали, зокрема папір, дерево, метал. Це сприяє утвердженню в українському художньому текстилі такої мистецької форми творчого самовираження, як ассамбляж <sup>70</sup>, що передбачає використання об'ємних деталей і окремих утилітарних речей, які можуть компонуватися як на площині картини-панно, так і в просторі. Застосовані митцями в цих ассамбляжах такі «готові об'єкти» (*ready-made*), як миска, рукавички, дитячі шкіряні постели, дерев'яна конструкція у вигляді драбини, корки від пляшок, уже не сприймаються утилітарними побутовими предметами: опиняючись в особливій естетській ситуації, вони стають основою новостворених арт-об'єктів.

Спорідненою з поняттям «ассамбляж» у мистецтві тканини є також інша інноваційна форма сучасних текстильних творів – «інсталяція» <sup>71</sup>, що теж входить у категорію просторових композицій, вибудованих чи зібраних (змонтованих) із різноманітних речей, як зроблених руками художника, так і готових промислових предметів, узятих автором з повсякденного побуту. Головною художньою метою інсталяції є створення в певній частині виставкової експозиції особливого образно-змістовного простору, у якому завдяки новим контекстам і нетривіальним синтактичним та композиційним вирішенням утворюється унікальне багатовимірне семантичне поле <sup>72</sup>. Саме з цією метою профе-

---

<sup>70</sup> Ассамбляж (фр. *assemblage*) – з'єднання, складання, монтаж.

<sup>71</sup> Інсталяція (англ. *Installation*) – розміщення, установлювання, монтаж.

<sup>72</sup> Лексикон неокласики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. Москва : РОССПЭН, 2003. С. 202.

сійні майстри «нитки і тканини» у своїх інсталяціях нерідко компонують так звані реабілітовані артефакти (старовинні тканини і фрагменти народного одягу минулих часів) або використовують вторинні текстильні матеріали, а також такі предмети «не мистецтва», як поліетиленова плівка, папір, гілки дерев, наділяючи їх художньою цінністю й особливою образністю.

На початку XXI ст. «Україна відкрита для контактів зі світовою культурою, завдяки чому трансформації із сучасними нововведеннями, а саме так потрактовується термін “новація”, відбуваються значно швидше. Імовірно, тому вчорашні експерименти із формою – асамбляжі, інсталяції, об’ємно-просторові конструкції – сьогодні вже доволі адаптовані в практиці українського професійного текстилю в загальному переліку сучасного художнього формотворення», – стверджує відомий дослідник і теоретик сучасного художнього текстилю Таміла Печенюк<sup>73</sup>. Український «рух мистецтва тканини» через нетривалий час побутування на наших теренах накопичує власний досвід, продукуючи сміливі й неупереджені ідеї. Водночас новітній текстиль аж ніяк не розвивається в запереченні традиційного чи у відокремленні від нього<sup>74</sup>. Невпинне прагнення митців до творчого експерименту в gobеленах, панно, об’ємно-просторових композиціях у традиційних (ткацтво, вишивка, повсть<sup>75</sup>, валяння, батик, колаж, аплікація) і відносно нових для українців техніках (черпаний

---

<sup>73</sup> Печенюк Т. Шаліли, шаліємо, чи будемо шаліти далі? (До питання новацій у сучасному художньому текстилі. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. Чис. 1. С. 101.

<sup>74</sup> Печенюк Т. Художній текстиль – реальність українського мистецького простору. *Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю: каталог виставки* / уклад. З. Чегусова. Київ: НСХУ, 2008. С. 11.

<sup>75</sup> Повсть (давньоруське *пълсть*) – нетканий текстиль, виготовлений способом валяння за допомогою стискання і прокатування волокон вовни.

папір <sup>76</sup>, печворк <sup>77</sup>, квілт <sup>78</sup>) засвідчило подальший розвиток цього виду декоративного мистецтва, що здобуває дедалі більше визнання на міжнародних виставках, конкурсах, симпозіумах.

Надзвичайно важливо, що українське мистецтво тканини стверджує себе на позиціях справжнього новочасного візуального мистецтва з вирішенням досить серйозних образно-пластичних завдань. Сучасний текстиль об'єднує ознаки як монументальності, так і образотворчості, переймаючи формально-стилістичні засоби і живопису, і графіки, активно реагуючи на новітні тенденції вітчизняного та світового мистецтва початку XXI ст. Тому він сприймається як «багатоголосне» й багатогранне мистецтво – суперноваційним живописом і фотодруком на тканині, винахідливою пластикою й мудрованим за технікою виконання арт-об'єктом, ефектним за своїми фактурами, але багатожаровим за змістом колажем або візерунчастою аплікацією чи то оригінальним ассамбляжем і своєрідною інсталяцією.

Водночас завдяки правічним матеріалам, якими є волокно й нитка, подібні новітні твори все одне залишаються в категорії художнього текстилю – одного з видів декоративного мистецтва з яскраво вираженою орієнтацією на культ гармонії та краси, здатністю демонструвати дивовижне вміння всо-

---

<sup>76</sup> Черпаний папір – сучасна техніка рукотворного екологічно чистого паперу, що відкриває в художньому текстилі нові формальні можливості фактурного, орнаментального, колористичного збагачення творів.

<sup>77</sup> Печворк (англ. *Patchwork* – ковдра, покривало з різнокольорових клаптів) – текстильна клаптикова техніка, коли за принципом мозаїки зшивають цілісний виріб із клаптиків різних тканин, у результаті чого художник створює роботу, що вирізняється новим композиційним, колірним, орнаментальним і фактурним вирішеннями.

<sup>78</sup> Квілт (англ. *Quilt* – стьобане полотно) – текстильна техніка із застосуванням прошивання наскрізь великими стьобками твору на ватній основі.

тувати й перевтілювати національні традиції у своїх гранично сучасних витворах.

Підсумовуючи, зауважимо:

– продемонстровано, що в 1990-х роках у царині професійного декоративного мистецтва України після розпаду державно-комуністичної системи разом з безповоротним відходом пануючого в радянській культурі одіозного методу соцреалізму відкривається феноменальна мистецька панорама. Різка зміна соціально-економічних умов і занепад художньої промисловості в Україні в 1990-х роках, утім, не сповільнили творчих пошуків професійних митців. Кераміка і скло поступово переходять у ранг виставкової пластики, де виразно виявляють риси образотворення. Пошуки нового формотворення й образності в намаганні вийти за межі традиційно-усталених уявлень – основна тенденція розвитку і гобелена, і розпису на тканині, як і нетрадиційного текстилю;

– доведено, що завдяки своєрідній дифузії декоративного й образотворчого мистецтва у кераміці, склі, текстилі на зламі ХХ–ХХІ ст. сформувався новий синтетичний вид пластичних мистецтв, інспірований асоціативним способом образного мислення, із широким діапазоном формальних і технічних прийомів. Константою в ньому залишаються тільки традиційні матеріали: глина, скло, вовна, нитка, тканина тощо;

– встановлено високий вишкіл і надзвичайний професіоналізм сучасних українських художників і загалом досягнення вітчизняної школи декоративного мистецтва у 2000–2010-х роках. Беручи участь у найпрестижніших міжнародних бієнале, конкурсах, симпозиумах, українські художники продують оригінальні ідеї, що підтверджується їхніми міжнародними нагородами;

– аналітичний розгляд засвідчує, що декоративне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ ст. сприймається як потужна галузь у сфері культури з притаманними їй ознаками автентичної духовної генетики, таких як динамічна рівнова-

га давніх традицій і сучасної образотворчості. Тому саме ця мистецька царина – історично утворене, але осучаснене декоративне мистецтво – на початку ХХІ ст. набуває величезного значення у спрямуванні українців до свого національного коріння, поверненні до культурних цінностей, формуванні духовних засад та естетичному вихованні «глобалізованого» суспільства. Зберігаючи традиційну, проте з ознаками модерності образність, професійне декоративне мистецтво сприймається в царині сучасного образотворчого мистецтва міцним підґрунтям для освячення й поширення в суспільстві ознак національно-культурної ідентичності;

– входження українського професійного декоративного мистецтва у ХХІ ст. у світовий контекст не викликає небезпеки знеособлення й «розчинення» в ньому, зважаючи на всі вищезазначені аргументи. Водночас завдяки участі наших художників у міжнародних бієнале, трієнале та інших виставках-конкурсах українське мистецтво органічно вписалося у світову мистецьку мозаїку й отримало статус (якого раніше не мало) складової загальноєвропейської культури.

**Розділ 2**  
**САКРАЛЬНЕ**  
**МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ:**  
**ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ**



*Любов БУРКОВСЬКА*

## **УКРАЇНСЬКА ІКОНА ХІV–ХVІІ СТОЛІТЬ ЯК ПОЛІКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА: сучасний науковий дискурс**

Вивчення давнього українського іконопису останніми роками набуло нових спрямувань, намітилися сучасні підходи до методології вивчення пам'яток. Дослідження окремих стилістично споріднених груп пам'яток можна вважати класичним підходом в українському мистецтвознавстві. Наукове осмислення пам'яток однієї тематичної групи увійшло до арсеналу наукових студій вітчизняних мистецтвознавців від 2000-х років. Водночас залишаються недостатньо вивченими окремі складові частини композицій пам'яток, тоді як цій темі за кордоном присвячені ґрунтовні монографії. Серед них – дослідження питань стильових видозмін у зображенні архітектурного стафажу, природних мотивів, орнаментів гравірованого тла.

Надзвичайно важливим бачиться також дослідження еволюції відтворених в творах іконопису предметів побуту, засобів праці, тканин, костюма, музичних інструментів, речей, пов'язаних з релігійною обрядовістю, тощо. Звичайно, тут не обійтися без залучення до мистецтвознавчого аналізу історичного, літературного, етнографічного та фольклорного матеріалу. Окремою малодослідженою ланкою залишаються питання впливу на еволюцію давнього українського іконопису тогочасних етико-філософських, світоглядних уявлень.

У даному дослідженні розглянуто одну із суттєвих сторін процесу іконографічних і стилістичних змін у трактуванні предметного та природного оточення в творах давнього іконопису. Предмети побуту, архітектурний стафаж,

природні мотиви – важлива частина композиції, яка характеризує принципові зміни в структурі сакрального живопису та розкриває основні етапи його стилістичного розвитку.

Процес іконографічних і стильових змін доволі складний і характеризується низкою визначальних особливостей для того чи іншого художнього осередку. Залежність композиційної побудови тла, тобто предметних лаштунків, сакрального твору та трактування окремих архітектурних форм і природних мотивів від стильової приналежності пам'ятки – мало досліджений аспект давнього українського іконопису. Водночас у порівнянні з іншими елементами живописної композиції, предметне оточення, архітектурне та природне тло мають найбільшу «об'єктивність». Зазвичай в іконописі використано умовні форми архітектури. Об'єми будівель, характер їх трактування, пропорційні та ритмічні співвідношення з постатями виникають і розвиваються завжди у відповідності з внутрішніми закономірностями стилю. Зміни в змалюванні архітектурного стафажу чи природних зображень, – яскравий показник стилю. Важливо зауважити, що механічне повторення / відтворення форм і мотивів дає змогу відчутти відблиски значних художніх напрямів і в творах ремісничого характеру, що походять з провінційних художніх осередків.

Завдяки тому, що побутові предмети, архітектурний стафаж і природні мотиви – другорядна частина композиції, тобто строго сюжетно та канонічно невизначена, вони істотно видозмінюються навіть у межах одного художнього кола. Проте основний репертуар зображальних засобів і форм та їхнє трактування для кожного художнього осередку складається історично, що дає можливість простежити зв'язки між ними, зокрема й за допомогою зображення стафажу та предметного оточення, адже характер композиційної побудови конкретного живописного твору, до значної міри, визначається підходом до зображення і цієї складової частини пам'ятки.

Виходячи з ключових настанов візантійської естетики та положень канонічної іконографії, художникам слід було уникати реалістичного представлення навколишнього матеріального світу, оскільки це могло б призвести до зображень, занадто конкретних щодо часових і просторових вимірів. Така специфіка поставила б під загрозу позачасовість та універсальність релігійного образу. Однак атрибути матеріального світу були необхідною складовою частиною релігійної іконографії, оскільки вони давали змогу її творцям утілювати духовне у візуальну форму і, таким чином, робити його доступнішим для вірян. Отож, реалії знайшли своє відображення у релігійному мистецтві, і відкидати цей факт як можливе джерело інформації про матеріальну культуру, що доповнює археологічні та текстові свідчення, було б не правильно. Поєднуючи в іконі сакральні образи та предмети побуту, реалістичну архітектуру, краєвид, українські митці шукали вимір, який поєднав би можливості обох світів – духовного і матеріального. Іконописець намагався не покидати світ земних вимірів, не відгороджуватися від нього певною смисловою перепорою, а синтезувати духовне і матеріальне.

Важливою категорією артефактів, вивчення якої може виявити низку художніх доказів, є зображення зброї та броні. На жаль, майже не збереглося візантійських бойових артефактів, а це означає, що на багато питань неможливо відповісти однозначно. Важко сказати з впевненістю, чи змальовані в творах мистецтва обладунки дійсно використовували на полі битви, чи їх носили лише в церемоніальних випадках. Також залишається не до кінця зрозумілим, чи змальовані в багатьох візантійських пам'ятках XIII–XIV ст. шоломи типу капела-де-фер (характерні для католицького мистецтва) художники скопіювали із західних художніх взірців, чи вони були поширені в самій Візантії.

У військових обладунках знаходимо реалістичні елементи, зображені поряд з фантастичними, що створює складний

комплекс композитного вбрання, яке насправді ніколи не використовували в такому вигляді. Проте художні подання можуть виявитися надзвичайно інформативними у вивченні окремих компонентів військового одягу – таких, як шовкові туніки під кірасою, щити, мечі, луки та колчани. Науковці зауважили таку цікаву деталь, як факт, що шовкові туніки, одягнені під обладунки, полегшують видалення стріл при пораненні<sup>1</sup>.

Що стосується зброї та обладунків, то їхнє зображення було, як правило, загальноприйнятим в усьому візантійському світі. На візантійській іконі «Св. Георгій в житті» XII ст. з Маріуполя (Національний музей українського мистецтва, Київ) святого змальовано в кірасі, форма якої була типова для зображень святих воїнів упродовж тривалого часу<sup>2</sup>.

Цікаво зазначити, наприклад, що, незважаючи на добре засвідчену важливість стрільби з лука в мисливській та військовій тактиці в середньовізантійський період, зображення сагайдаків та луків зустрічаються як частина спорядження військових святих, лише з кінця XIII ст. Існує припущення, що цей відхід від попередньої іконографічної традиції, яка передбачала військове озброєння, що складалося лише зі списів, мечів та щитів, можливо, був спричинений мистецькими міркуваннями, а саме вираженою прихильністю пізньовізантійського мистецтва до деталей розповіді<sup>3</sup>. На думку істориків, появу в пізньовізантійський період в озброєні святих воїнів луків і стріл варто трактувати як результат впливу тюрко-монгольських традицій на візантійські художні практики<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Parani M. G. *Reconstructing the Reality of images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)*. (Series: The Medieval Mediterranean). Leiden ; Boston : Brill, 2003. Vol. 41. Link 70 to the p. 117.

<sup>2</sup> Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. *Український середньовічний живопис*. Київ : Мистецтво, 1976. Табл. IX.

<sup>3</sup> Там само. Р. 112–114.

<sup>4</sup> Там само. Р. 115.

У певних середньовізантійських художніх контекстах форма і структура броні, ймовірно, відображала парадні обладунки імператора та його полководців. Зображення візантійських військових обладунків відрізняється великою консервативністю і залежністю від пізньоримських елементів. Водночас іноземні впливи яскраво відображаються на зображенні зброї та обладунків у візантійських пам'ятках. Типологія зброї, що приписується святим воїнам, виразно свідчить про вплив як західних, так і східних військових традицій на тогочасні візантійські практики.

Дуже цікавим прикладом поєднання західної і східної військової традиції є зображення зброї святих воїнів на українській іконі «Святи Федір і Дмитрій» (кінець XV – початок XVI ст.) із церкви с. Богуша (Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького – далі НМЛ), де святи змальовані в умовно вирішених кірасах, зі списами, мечами, щитами, луками та сагайдаками зі стрілами, тобто зброєю, притаманною візантійським, західним та східним військовим практикам<sup>5</sup>.

На іконі «Св. Гергій-змієборець» (початок XVI ст.) із церкви Святого Георгія с. Ступниця (Яворівський р-н Львівської обл.) вбрання святого і зброя відображають західну традицію: сріблясті лати, меч і щит хрестоносця, а ошатний головний убір з довгим плюмажем має наскрізь світський характер<sup>6</sup>.

Змалювання сцен трапез зосереджене в таких композиціях, як «Старозавітна Трійця», «Таємна вечеря», «Весілля в Кані Галілейській» Опрацювання обідніх сцен у релігійному

---

<sup>5</sup> Гелитович М. Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького: альбом-каталог. Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького ; Київ : Майстер книг, 2014. С. 290. Іл. 8.

<sup>6</sup> Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова. Львів : Каме́нря, 1990. С. 15. Іл. 29, 30; Гелитович М. Українські ікони... С. 333. Іл. 118.

контексті представляє цікаву сторінку у відображенні предметів побуту. Столовий посуд, представлений у релігійному мистецтві, не відображає різноманіття тих предметів, які фактично використовувалися в тогочасному побуті. До XI ст. велику чашу, іноді – з двома келихами, симетрично розташованими на столі, невеликою кількістю ножів і, рідко, виделками, а також невеличкими проскурами, вважали достатньо адекватною, щоб викликати враження, що стіл накритий для трапези. Однак до кінця XI – початку XII ст. набір представленого посуду почав розширюватися, додалися керамічні та скляні пляшки, склянки, келихи, глеки та чаші.

Тенденція до розширення асортименту посуду посилилася в пізньовізантійський період та супроводжувалася паралельною диференціацією видів продуктів харчування, представлених на столі. Насправді, у певних репрезентаціях сцен гостини, датованих XIV – початком XV ст., наприклад, у сценах «Весілля в Кані Галілейській», художникам вдалося створити картини справжніх бенкетів із багато накритими столами, де служниці підносять їжу та напої, а гості бенкетують та жваво бесіднують між собою.

Така різка зміна в художньому вирішенні сцен трапез, яка, слід зазначити, жодним чином не вимагала іконографічної необхідності, вказує на те, що в ставленні до змалювання сцен гостини і сервірування столу відбулися істотні зміни. Цікаво, що впродовж XII ст., коли інвентар посуду для сервірування почав розширюватися, помітне збільшення проявів зацікавлення до різноманітності продуктів харчування спостережено також і в тогочасних літературних творах.

Що стосується змалювання столу в композиції «Таємна вечеря», то подання однієї великої тарілки посередині столу, у якій часто є одна або дві риби, можна простежити до пізньовізантійських часів.

Свідчення художнього матеріалу також можуть бути дуже інформативними в разі змалювання знарядь праці, як, напри-

клад, у поданні меблів та обладнання скрипторіїв<sup>7</sup>. У багатьох композиціях на письмовому столі поряд з євангелістами містяться інструменти для підготовки й написання книг (лінійка, ніж, очеретяне перо – стилус, чорнильниця, губка).

Помічено, що кількість і типи письмових знарядь із часом до певної міри змінювалися, доповнювалися новими предметами. Зміни у типах представлених знарядь можуть відображати паралельні зміни в практиці переписувачів або в матеріалах, якими вони користувалися. Наприклад, зображення ножиць серед письмового приладдя, що трапляється в мистецтві від XI ст. до пізньовізантійського періоду, могло засвідчити поступову відмову від пергаменту та все більше використання паперу у виробництві кодексів, і це відповідає процесу, який можна спостерегти у Візантії від XI ст.<sup>8</sup>

Часто євангелістів подають за процесом написання текстів у вже зшитому фоліанті, а не на окремих шматках пергаменту чи аркушах паперу. Середньовічні художники з їхнім універсальним професійним вишколом мали великий досвіт праці в скрипторіях і були добре обізнані з процесом написання рукописів та особливостями палітурної справи й розуміли, що євангелісти не могли писати в уже скріплених кодексах, з якими їх дуже часто змальовували<sup>9</sup>. Художники, особливо мініатюристи, дуже добре знали, що блок фоліо збирали до купи і зшивали лише після того, як було повністю завершено копіювання та ілюмування його сторінок. Проте впродовж століть художники продовжували змальовувати євангелістів,

---

<sup>7</sup> Đorđević I. Predstave pribora za pisanje i opremu knjige u srpskom srednjovekovnom slikarstvu. *Zbornik Vladimira Mošina* / [eds. D. Bogdanović et alii]. Belgrade, 1977. S. 87–112.

<sup>8</sup> Restle M. *Byzantine wall painting in Asia Minor*. II. Recklinghausen. 1967. Fig. 197; Belting H. *Patronage in thirteenth-century Constantinople. Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy (DOS 17)*. Washington, 1978. Pl. 78b.

<sup>9</sup> Parani M. *Reconstructing the Reality...* P. 206.

які писали безпосередньо на відкритих кодексах, жертвуючи, здавалося б, точністю заради іконографічної необхідності. На думку науковців, нереалістичний, уже зшитий кодекс фоліанта, очевидно, слугував для підкреслення ролі євангелістів як авторів, а не переписувачів<sup>10</sup>. Найвірогідніше, їхнім наміром було подати євангелістів як авторів книг, які вони тримали в руках, а не передавати процес написання книги<sup>11</sup>.

Реалістичне відтворення інтер'єрів скрипторіїв та зображення апостолів за працею трапляються доволі часто в релігійному живописі Візантійської ойкумени. Одним з таких прикладів є унікальний образ святого Матвія на фресці з храму Успіння Богородиці в Протата в м. Кареї на Афоні (1300 – 1342 рр.)<sup>12</sup>, роботи Мануїла Панселіна – одного з найталановитіших візантійських живописців кінця XIII – початку XIV ст.<sup>13</sup> У композиції зображено, як євангеліст обриває вже зшиті сторінки книжкового блока, заведеного в шкіряну палітурку. Книжковий блок із боків щільно утримується в гвинтовому пресі, між двома дерев'яними дошками, а спеціальна заглушка притримує книгу знизу. Змальована сцена – рідкісна, цілком

---

<sup>10</sup> Там само. Р. 205–207.

<sup>11</sup> Там само. Р. 65.

<sup>12</sup> Собор Успіння Богородиці, найдавніший серед збережених на Святій горі, розміщується в центрі Кареї – столиці Афону [Георгиевский В. Т. Фрески Панселина в Протате на Афоне. Альбом. Санкт-Петербург : Изд. Импер. русского археологического об-ва, [1914]. 437 с.].

<sup>13</sup> Автор фрескового ансамблю Мануїл Панселін – візантійський іконописець кінця XIII – початку XIV ст., залишив по собі багатий творчий спадок. Роботи Мануїла Панселіна розцінювалися художниками наступних часів як найвищий взірць для наслідування, а його технічні прийоми поєднання фарб для зображення людського тіла передавалися з покоління в покоління грецькими іконописцями. Найвідоміша його робота – фресковий ансамбль Успенського собору Протата в Кареї на Афоні [Георгиевский В. Т. Фрески Панселина... С. 214].

реалістичне подання візантійської практики процесу переплетення рукописних фоліантів. Художник відтворив процес надзвичайно докладно: зауваживши найдрібніші деталі, як, наприклад, те, що для обрізки сторінок важливо, аби обидві бокові палітурки були на одному рівні з книжковим блоком. Для зручності процесу обрізки сторінок євангеліст використав спеціальний різак – інструмент із широким лезом та дерев'яними ручками на обох кінцях. Поряд, на столі, показані інші знаряддя праці, потрібні в процесі палітурної справи – молоток, шило та ножиці. На думку науковців, активна діяльність численних палітурних майстерень, які функціонували на Афоні в пізньовізантійський період, спонукала художників до відтворення процесу виготовлення фоліантів і, очевидно, пояснює скрупульозну точність його подання<sup>14</sup>.

Ще на одній композиції з храму Успіння Богородиці в Протата змальовано апостола Марка, який зосереджено виписує слова євангельського тексту, а поряд, на пюпітрі, подано розгорнутий сувій із щойно закінченою частиною тексту, на якому, очевидно, сохне чорнило. На столі розміщені ніж, чорнильниця та невеличка пласка скринька-пенал для письмового приладдя. До фрескового ансамблю входить зображення євангеліста Луки, який виписує текст не на окремому сувої, а в розгорнутій на пюпітрі книзі, ще один фоліант лежить у нього на колінах. Складається враження, що апостол звіряє тексти обох книг, вносячи правки в одну з них. На столі подано писаки, ножі, чорнильницю і вишуканий за формою пенал. Поряд з кубоподібним стільцем Луки зображено велику плетену корзину, заповнену сувоями паперу.

В українському мистецтві настільки реалістичного змалювання предметного оточення скрипторіїв не збереглося. Зображення євангелістів бачимо в книжковій мініатюрі, храмових розписах, на Царських вратах і зрідка в іконописі.

---

<sup>14</sup> Irigoien J. Un groupe de reliures byzantines au monogramme des Paléologues. *Révue française d'histoire du livre*. 1982. Vol. 36. P. 274.

Найдавніші київські мініатюри з Остромирового Євангелія (1056–1057 рр.) подають дві композиції: «Св. Іоанн та Прохор» та «Св. Лука»<sup>15</sup>. На обох мініатюрах євангелісти стоять перед пюпітрами та неначе вимолюють натхнення, піднявши руки до небес. Композиція «Св. Іоанн та Прохор» вписана у вишукану чотирилисту форму: у центрі – Іоанн, зліва – Прохор за написанням Євангелія, поряд – пюпітр із розкритим кодексом, стілець та низький стіл з книгами. У мініатюрі «Св. Лука» зображено низку інструментів, потрібних для написання рукописів, серед яких – сувої паперу, очеретяне перо, лінійка, ніж, циркуль, футляр для стилусів-писаків, чорнильниця, губка. Мініатюри Мстиславового Євангелія (початок XII ст.) подають схожі до мініатюр Остромирового Євангелія композиції «Св. Іоанн та Прохор» і «Св. Лука»<sup>16</sup>. Третя мініатюра «Св. Марко» подає євангеліста за написанням Святого Письма, а перед ним, на невеличкому столі з пюпітром, змальоване письмове приладдя<sup>17</sup>. На мініатюрі «Св. Лука» з Галицько-Волинського Євангелія (початку XIII ст.) апостол сидить на стільці з книгою в руках і неначе вчитується в її зміст<sup>18</sup>.

Унікальний іконографічний сюжет із зображенням сільськогосподарського інвентаря зберігся на видатній пам'ятці мистецтва Київської Русі – золотих воротах південного порталу собору Різдва Богородиці (1227–1237 рр.) у Суздалі, які виконані в надзвичайно тривкій і довговічній техніці «золотого наведення» на міді<sup>19</sup>. У композиції клейма «Труди Адама» змальовано архангела Михаїла, Єву з дітям на руках та Ада-

<sup>15</sup> Russian Illuminated Manuscripts of the 11<sup>th</sup> to the Early 16<sup>th</sup> Centuries / text by Popova Olga. Leningrad : Aurora Art Publishers, 1984. II. 1, 2.

<sup>16</sup> Там само. II. 3, 4.

<sup>17</sup> Там само. II. 5.

<sup>18</sup> Там само. II. 9.

<sup>19</sup> Овчинников А. Н. Суздальские золотые врата. Альбом. Москва : Искусство, 1978. С. 6.

ма, який активно, заповзятливо скопує заступом лан. Городник має форму штифтової дерев'яної лопати, окованої низу в метал<sup>20</sup>. Композиція клейма супроводжується написом уривку, запозиченого з Великих четій міней: «От архистратига Михаила научаемъ Адамъ рыльцемъ землю копая, потомъ и трудомъ питатися осужден бысть» (ЧМ, ноябрь 1–12)<sup>21</sup>. Важливо зазначити, що в тексті городник названо «рыльцем», цей архаїчний термін трапляється вкрай рідко, більш уживаними були назви «штик», «заступ». У композиції ще одного клейма, також розміщеного на південних воротах суздальської пам'ятки, зображено сюжет чудесного врятування храму архангелом – «Чудо архангела Михаїла»<sup>22</sup>. У центрі клейма змальовано сцену відведення вод Михаїлом і паламаря Архипа в молитві до архангела, а вгорі, на другому плані, подано невеличкі динамічні фігурки язичників, які розкопують гору, щоб затопити християнський храм<sup>23</sup>. Заступи та плуг у руках язичників відтворені надзвичайно реалістично. Дерев'яний плуг з окованим залізом лемешем – рідкісний приклад відтворення архаїчного старовинного слов'янського рала з однією ручкою та окованим металом наральником.

У клеймі «Віднайдення Животворного Хреста Господнього» ікони «Воздвиження Чесного Хреста» (XVI ст.) із Дрого-

<sup>20</sup> Там само. Ил. 67.

<sup>21</sup> Там само. С. 29.

<sup>22</sup> Виникнення і запис зображеного в клеймі чудесного діяння архангела відноситься до IV ст. н. е., діяння вчинене ним поблизу фрігійського міста Колоси в місцевості, званої Хони. За легендою, у храмі, присвяченому архангелу Михаїлу, служив паламар Архип Херотопський. Коли язичники хотіли затопити християнський храм, по молитві паламаря Архипа архангел Михаїл розбив гору і звернув потоки води назад, направивши їх у гірську розщелину [Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. Санкт-Петербург, 1892. С. 347].

<sup>23</sup> Овчинников А. Н. Суздальские золотые врата... Ил. 90.

бича (Дрогобицький краєзнавчий музей), змальовано сцену віднайдення царицею Оленою хреста, на якому був розп'ятий Ісус Христос<sup>24</sup>. Процес відкопування хрестів на Голгофі у Єрусалимі показано дуже умовно – тут бачимо лише одного копача з лопатою, яка має стандартну форму і нічим не відрізняється від сучасного вигляду цього предмета.

Великі можливості для зображення предметів побуту давали сюжети «Різдво Христове», «Різдво Богородиці» та сцени народження святих в житійних іконах. У традиційній композиції сюжету Різдва Богородиці на тлі архітектурного стафажу на ложі, вкритому покривалом, зображено породіллю, а біля її ложа – жінки з дарами, сцена відображає давній звичай обдаровувати і вітати матір із новонародженим дітьми. Іконописці охоче додавали до композиції мотиви відвідання породіллі, застеляння колиски, сцени приготування та купання немовляти служницями, які очевидно давали рідкісну можливість передати окремі деталі тогочасного побуту, зауважені в реальному житті. Традиція змальовувати жінок, які несуть подарунки матері у сценах народження Марії, на думку науковців, виникла при імператорському дворі і була пов'язана з придворними ритуалами. Проте у візантійському побуті практика принесення продуктів харчування та подарунків жінці, яка щойно народила, очевидно, не обмежувалася лише контекстом імператорського церемоніалу, цілком ймовірно, вона могла мати ширше застосування.

Зображення сюжетів народження святих, дуже сталі за іконографією та вирішенням загальної композиції, водночас вирізняються дивовижною варіативністю у фрагментах і деталях. У них мабуть відобразилося живе спостереження маляром за життєвими реаліями. Події, описані в Євангеліях і в житіях кількома однозначними фразами, в іконах дістава-

---

<sup>24</sup> Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XVI – поч. XVII ст. / [наук. ред. М. Гелитович]. Львів : Друкарські куншти, 2017. С. 383. Іл. 538 ; С. 382. Іл. 539.

ли трактування, збагачене зворушливими й дуже виразними побутовими подробицями, при цьому загальне композиційне вирішення твору завжди залишалося в межах іконописного канону<sup>25</sup>. Нічого, по суті, не змінюючи в традиційній іконографічній формулі, маляр, за допомогою привнесення незначних деталей, досягав її варіативності, при повній відповідності композиції сюжету, змісту, викладеному в його літературній основі<sup>26</sup>.

У переважній більшості композицій народження святих змальовували сцену омивання дитини в купелі. Форма купелі у вигляді потира була, очевидно, запозичена з візантійського мистецтва. Зображення купелі, схожої за формою до великого потира, затрималося в українському іконописі до кінця XVI ст. Єдиний відомий нам приклад зображення незвичної за формою купелі в ранньому українському іконописі клеймо – «Різдво св. Миколи. Чудо стояння в купелі» з ікони «Св. Микола в житті» кінця XIV ст. з Радружа (НМЛ). Маляр, виявивши індивідуальність, змалював купіль у вигляді невеличких ночов, виконаних у техніці видовбування з цільного шматка деревини. Забарвлені в світло-зелений колір, ночви мають човникоподібну форму зі звуженими кінцями-ручками. Здавна такі маленькі коритця використовували, поза іншим призначенням, для купання дітей. Зелений колір виробу, за символікою, означав зростання, розквіт земного життя.

На деяких іконах в клеймах Різдва різних святих змальовується стояння немовляти в купелі, запозичене з композицій клейм «Чудо стояння св. Миколи в купелі», які в іконах цього святого ґрунтуються на агіографії святителя. Використання

---

<sup>25</sup> Бурковська Л. Ікони Святого Миколи в українському малярстві XIV–XVI ст. : генеза, особливості іконографії та семантики. Київ : Видавництво ім. Олени Теліги, 2015. 350 с. С. 249.

<sup>26</sup> Patterson-Sevcenko N. The life of Saint Nicholas in Byzantine art. Torino : Bottega D'Erasmus, 1983. P. 155.

такої виразної мальовничої деталі в іконографічному контексті сюжетів народження інших святих, де вони явно недоречні, свідчить про те, що у випадку з цими поданнями, ми маємо справу швидше з механічним повторенням іконографічної формули, а не зі свідомим зображенням сцени<sup>27</sup>.

Не менш цікаве зображення колиски, яке широко використовували у візантійському мистецтві в сюжетах народження святих з XI ст.<sup>28</sup> Науковці припускають, що зображення колиски не було запозичене з пізньоантичного мистецтва. Зацікавлення цим предметом було спричинене візантійським урочистим імператорським церемоніалом, пов'язаним з народженням у сім'ї василевса дитини чоловічої статі. Під час цих церемоній, новонароджене немовля представляли перед придворними в його колисці<sup>29</sup>. Зазначений церемоніал перейшов у широкі сфери візантійського суспільства і вилився у звичай під час реєстрації представляти представникам міської адміністрації новонароджених хлопчиків у колисці<sup>30</sup>. Подання колиски у візантійському мистецтві унікальне як з погляду типології самого предмета, так і включення його в іконографічний контекст сцени народження святих.

---

<sup>27</sup> Про іконографічну тему купелі новонародженого та її введення в сцену Народження Богородиці та інші сцени народження святих див.: Babić G., Sur l'icôneographie de la composition «Nativité de la Vierge» dans la peinture byzantine. *Zbornik radova Vizantološkog instituta*. Belgrade : Institut byzantin SANU, 1961. Vol. 7. S. 170–172; Lafontaine-Dosogne J. *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en occident*. Brussels, 1964. Vol. I. P. 94–97; Μουρίκη Ντ. Περί Βυζαντινού κύκλου του βίου της Παναγίας εις φορητήν εικόνα της Μονής του Όρους Σινά. *Αρχαιολογική Εφημερίς*. Αθήνα, 1970. Σ. 131, πίν. 44–53.

<sup>28</sup> Babić G. Sur l'icôneographie de la composition... S. 170–172; Lafontaine-Dosogne J. *Iconographie de l'enfance de la Vierge*... P. 94–97; Μουρίκη Ντ. Περί Βυζαντινού κύκλου του βίου της Παναγίας... Σ. 132.

<sup>29</sup> Parani M. *Reconstructing the Reality*... P. 74.

<sup>30</sup> Там само. P. 72–74.

В українському іконописі зображення колиски, запозичене з візантійського мистецтва, стало мальовничим, вельми поширеним предметом, що передавав атмосферу своєрідного родинного побутового ритуалу, який супроводжував народження дитини. Зображення колиски наповнюють ікону теплотою, відчуттям інтимності людського життя, привносячи нотки сімейного затишку в символічні сцени релігійного живопису.

У мистецтві Київської Русі перше зображення колиски збереглося в монументальному мистецтві XII ст. У розписах собору Преображення Господнього Мирожського монастиря у Пскові (кінець 1130 – початок 1140-х рр.)<sup>31</sup>, у фресці «Різдво Богородиці» представлена сцена, де одна зі служниць вкладає сповите немовля у високу, на тоненьких ніжках, колиску з мілким ложем та злегка вигнутими полозами для розхитування. Така конструкція колиски більше не трапляється ні в мистецтві княжих часів, ні в середньовічному українському живописі. Відомо, що Спасо-Преображенський храм Мирожського монастиря розписаний київською артільлю художників, у складі якої було багато греків<sup>32</sup>. Очевидно, такої конструкції

---

<sup>31</sup> Соболева М. Н. Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. *Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова*. Москва, 1968. С. 7–12; Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. Москва : Северный паломник, 2010. С. 5–23; Сойкин П. П. Спасо-Мирожский монастырь в Пскове. Православные русские обители: Полное иллюстрированное описание православных русских монастырей в Российской Империи и на Афоне. Санкт-Петербург : Воскресение, 1994. С. 176–177; Киселева Н. А. Художественное восприятие древнерусских фресок протоевангельского цикла Мирожского монастыря. *Обсерватория культуры*. 2019. Т. 16. № 4. С. 434–446.

<sup>32</sup> Сарабьянов В. Д. Фрески Пскова и начало псковской художественной традиции. *Псков в российской и европейской истории: Международная научная конференция : в 2 т. Моск. гос. ун-т печати*. Москва : МГУП, 2003. Т. 1. С. 79.

колиски побутували у Візантії, тому звичні для греків форми й були відтворені у фресці.

В українському живописі XIV–XVII ст. часто змальовували сцени біля колиски новонародженої Марії, де служниці стелять їй ліжечко чи заколисують дитину, інколи, біля колосок зображують дів з віялами або ж зі звичайним гіллям. Окрім композицій Різдва Богородиці, зображення колиски трапляється в клеймах Різдва в житійних іконах св. Миколи, св. Параскеви, св. Козьми і Дем'яна.

В українському іконописі найдавніший приклад зображення колиски зберігся в клеймі «Різдво Богородиці» храмової житійної ікони «Собор Йоакима й Анни» (кінець XIV – початок XV ст.) із церкви Собору Йоакима й Анни в с. Станіля (Дрогобицького р-н Львівської обл.)<sup>33</sup>. У композиції надзвичайно майстерно передані форми невеличкої колиски, очевидно, запозичені з візантійських взірців. Майстер ретельно відтворив просту конструкцію низенького дерев'яного ліжечка з прямокутною царгою, без спеціальних полозів для розхитування. Такі підлогові колиски, щоб забезпечити заколисування немовляти, оснащували коліщатками, які кріпили до ніжок.

Іншу конструкцію колиски бачимо у клеймах «Різдва» на іконі «Преподобна Параскева з житієм» (перша половина XV ст.) з Мушинки біля Криниці (НМЛ)<sup>34</sup>, на житійних пам'ятках «Святі Козьма й Дем'ян з житієм» (близько 1470 р.)<sup>35</sup> та «Преподобна Параскева з житієм» (близько 1470 р.) із церкви Святих Козьми та Дем'яна села Тилича (НМЛ)<sup>36</sup>. На всіх цих іконах колиски ідентичні за конструкцією – на високих стійках, з верхнім механізмом коливання. У таких ко-

<sup>33</sup> Гелитович М. Українські ікони... С. 290. Іл. 7.

<sup>34</sup> Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. / [наук. ред. Міляева Л. та ін.]. Львів : Друкарські куншти, 2005. С. 278. Іл. 336.

<sup>35</sup> Гелитович М. Українські ікони... Іл. 52.

<sup>36</sup> Там само. Іл. 53.

лишках ложе, закріплене між двома стаціонарними опорними стійками, розгойдувалося за принципом маятника. Усі колиски мають овальну форму – у головах ширші і вужчі в ногах. Вважалося, що для новонароджених спальні місця овальних і круглих форм найкращі, оскільки вони наближені до форми материнського лона. Привертає увагу світлий жовтуватий колір колисок – такий вигляд мають щойно виготовлені вироби з деревини. Схожу за конструкцією колиску змальовано на іконі «Преподобна Параскева з житієм» (друга чверть XV ст.) з Устя Руського (Історичний музей у Сяноку, Польща)<sup>37</sup>; тільки тут стійки колиски нижчі й масивніші, а ложе оздоблене розписом.

На іконі «Св. Микола з житієм» (1580-ті рр.)<sup>38</sup> із церкви Святого Миколи в Кам'янці Бузькій Львівської обл. (НМЛ), у клеймі «Різдво св. Миколи» форми широкої колиски змальовано з такою реалістичністю і ретельністю, що вони можуть слугувати взірцем для сучасного відтворення та джерелом для етнографічних розвідок. Ложе вохристої люльки по верху прикрашене різьбленням та розписане делікатним геометричним орнаментом, у якому поєднано червоні та білі кольори.

На іконі «Різдво Богородиці» (перша половина XVI ст.) з Потелича (НМЛ)<sup>39</sup> змальована велика з тонким вигнутим бильцем та плетеним ложем колиска-ліжечко, застелена м'якою білосніжною ковдрою, яку показано неначе згори. Очевидно, майстер відтворив колиску, яку він міг зауважити

---

<sup>37</sup> Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. ... С. 280. Іл. 337.

<sup>38</sup> Гелитович М. Святий Миколай з житієм. Ікони XV–XVIII ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Львів : Свічадо, 2008. Іл. 26.

<sup>39</sup> Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XVI – поч. XVII ст. / [наук. ред. М. Гелитович]. Львів : Друкарські куншти, 2017. С. 399. Іл. 363.

в заможній родині, де немовля вкладали на подушечки і перинки, наповнені легким лебединим пухом.

Цікаву конструкцію колиски подає майстер Дмитрій на іконі «Різдво Богородиці» (середина XVI ст.) з Долини (НМЛ)<sup>40</sup>. Маляр зобразив низьку колиску, ніжки якої встановлені на полози, зігнуті у вигляді дуг, завдяки яким ліжечко розгойдувалося. Над коліскою напнута тонка тканина запона, прив'язана до чотирьох, мабуть спеціально призначених для неї, шишкоподібних різьблених деталей на завершені билець хитанки. Запона мала захищати немовля від комах, «від лихого ока», а під час денного сну трохи затемнювала колиску та зменшувала попадання на дитину прямих променів сонця.

Дуже схожу прямокутну низьку колиску з ложем на вигнутих опорах-гойдалках та напнутою прозорою, неначе серпанок, запоною змальовано на іконі «Різдво Богородиці» (середина XVI ст.) із с. Веремінь (Історичний музей у Сяноку, Польща)<sup>41</sup>. Лише з тою різницею, що на іконі з Долини дощатий короб ложа має складно вирізану форму, а на пам'ятці із с. Веремінь царга колиски оформлена простіше.

З часом у побуті заможніх українців з'являються складніші за конструкцією й оздобленням колиски і, мабуть, їхні мініатюрні форми та вишукана краса вабили око й спонукали художників відтворювати їх на своїх іконах. Таку хитанку ускладненої конструкції, з ложем на чотирьох дугоподібних опорах-гойдалках, зображено на іконі «Різдво Богородиці» (початок XVII ст.) із церкви святих П'ятниць у Львові (НМЛ)<sup>42</sup>. Низенький прямокутний короб ліжечка прикритий перинкою, тому його конструкція лише вгадується. В іконі з П'ятницької церкви змальований ще один надзви-

<sup>40</sup> Там само. С. 400. Іл. 564.

<sup>41</sup> Там само. С. 401. Іл. 565.

<sup>42</sup> Овсійчук В. Українське малярство X–XVIII століть: Проблеми кольору. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1996. Іл. на с. 297.

чайно цікавий предмет побуту – складної конструкції мангал, вбудований у стіну кімнати. Введення в композицію ікони зображення мангала сприймається як застосований художником реалістичний штрих, що натякає на нагрівання води, потрібної для пологів та купання новонародженої дитини.

Ще одну, відмінну від інших, структуру коліски змалював на іконі «Різдво Богородиці» (1638 р.) Успенського іконостасу Микола Петрахович (нині – церква святих Козьми і Дем'яна в с. Великі Грибовичі)<sup>43</sup>. У конструкції хитанки відтворені типові форми тогочасного ліжка для дорослої людини – дошки неглибокого ложа з'єднані з вигнутими, вишуканими за формами, різьбленими бильцями встик, а ніжки вставлені у вигнуті дугоподібні полози.

В іконі Миколи Петраховича знайшла місце рідко відтворювана тема «чистого джерела»: у композицію введено зображення водограю, з якого п'ють воду птахи, що нагадують лебедів. Очевидно, походження цього мотиву пов'язане зі сюжетом «Благовіщення Анні», яка молилася про народження дитини в саду біля джерела, оточеного птахами, про що йдеться в апокрифах. Зображення багатоярусного водограю трапляється у візантійському живописі від другої половини XI ст., наприклад, у мозаїці храму Успіння Богоматері в Дафні. Очевидно, підставою для введення цього символу в іконографію Різдва Богородиці слугували слова пророка Ісаї, які прочитуються на богослужінні в день віддання свята Різдва: «Радуйся, пустеле спрагла, нехай веселиться пустеля і нехай квітне, як крин... І на спраглий землі джерело води буде. Там буде радість птахам... І зібранні Господом навернуться і прийдуть до Сіону з радістю» (Іс. 35:1–10).

Федір, маляр вишенський, на іконі «Різдво Богородиці» (1650–1680 рр.) для церкви с. Верещиця, що поблизу Львова, зобразив низеньку, просту за формою, пофарбовану в світло-

---

<sup>43</sup> Там само. Іл. на с. 316.

зелений колір колиску на вигнутих полозах (НМЛ)<sup>44</sup>. Зелена ва хитанка, змальована майстром Федором, – єдиний відомий приклад пофарбованої колиски, позаяк на тодішніх іконах завжди послідовно було відтворено колір деревини. Світле, золотисто-вохристе забарвлення, вказувало на новизну виробу, а темніше, коричневе, мабуть, мало свідчити про його давність; оскільки в українському соціумі колиска здавен сприймалася як сакральний родинний предмет, який зберігали і передавали з роду в рід. Часто бувало, що в одній колисці виколисувалося кілька поколінь. Як показує аналіз, з'явившись ще в ранньовізантійські часи, зображення колиски упродовж століть зазнало значних конструктивних змін та відображало стильові оновлення різьблення по дереву.

Уведення в композицію українських ікон «Різдво Богородиці» балдахинів – традиція, запозичена із західноєвропейського мистецтва. В українському малярстві вона набуває поширення від початку XVII ст. На іконі «Різдво Богородиці» першої половини XVII ст. (НМЛ) балдахин має форму невеликої споруди з важкими білими завісами та пишним пірамідальним завершенням, що займає значний простір в інтер'єрі кімнати<sup>45</sup>. На першому плані цієї ікони змальована ще й сцена купання Марії в круглій купелі-тринозі та служницю з мініатюрною колискою в руках.

Виразне зображення балдахіна бачимо на волинській іконі «Різдво Богородиці» (кінець XVII ст.) з Історико-краєзнавчого музею в Рівному<sup>46</sup>. У композиції, зображеній волинським малярем, відтворено інтер'єр кімнати з безліччю побутових речей – постіль з бароковим бильцем, вигадливої конструкції, характерної форми високий стілець, великий

---

<sup>44</sup> Українське народне малярство XIII–XX століть. Світ очима народних майстрів. Альбом / [авт.-упоряд.: В. І. Свенціцька, В. П. Откович]. Київ : Мистецтво, 1991. С. 58. Іл. на с. 59.

<sup>45</sup> Овсійчук В. Українське малярство... Іл. на с. 324.

<sup>46</sup> Там само. Іл. на с. 351.

стіл з вишуканим посудом, підсвічником і книгами. Поряд, на невеличкому столі, розміщена незвично мілка купіль, яку готують для немовляти служниці. І ще один реалістичний штрих – те, що вода для купелі новонародженої справді гаряча, вказує той факт, що молода жінка, яка її наливає, прикриває глечик з гарячою водою рукою, аби не підлити більше.

Неймовірно розкішний балдахін змальовано на бароковій іконі «Різдво Богородиці» (друга половина XVIII ст.) зі збірки іконопису Києво-Печерської лаври<sup>47</sup>. Важкі оксамитові, підшиті шовком, квітчасті завіси, вигаптувані золотими нитками, ошатні оздоби пірамідального завершення балдахіна, а також золотистий орнаментований убрус і вишуканий за формою глек – усе передає розкіш інтер'єру.

Відсутність археологічних знахідок деталей меблів з елементами різьблення та виточування, які можна було б віднести до ранньовізантійських часів, пов'язана з нетривкою природою деревини. Балясини, які використовували для оздоблення дерев'яних меблів ранньовізантійських часів, збереглися в Єгипті, де екологічні умови сприятливіші для збереження деревини, що дає можливість скласти уявлення про форми і конструкцію тогочасних меблів<sup>48</sup>.

Проте незрозуміло, чи насправді були такі популярні масивні коробчасті меблі, змальовані у творах палеологівського мистецтва: престоли з криволінійною спинкою, що схожі до ніш, та предмети побуту з текстилю, чи відображають вони розвиток типології конструкцій цих артефактів, а чи слід краще пояснювати їхні форми як данину стилістиці пізньовізантійського періоду, що тяжіла до посиленої монументальності за рахунок декоративних ефектів, яку давали об'ємні форми такого типу меблів.

<sup>47</sup> Овсійчук В. Українське малярство... Іл. на с. 449.

<sup>48</sup> Rutschowskaya M.-H. Catalogue des bois de l'Égypte copte au musée du Louvre. Paris : Réunion des Musées nationaux, 1986. P. 102.

Як засвідчують збережені зразки переважно церковних меблів, датованих XIV–XV ст., мініатюрні аркади, балясини та ручки були популярною рисою різьби по дереву у середньовіччі. Зразки меблів, відображені у візантійському мистецтві, можуть свідчити про те, що цей стиль різьблення по дереву характерний уже для середньовізантійського періоду.

Що стосується практики декорування меблів, то релігійний живописний контекст – як доказ, слід застосовувати з обережністю, оскільки зміни в їхніх конструкціях і оздобленні, як зазначалося вище, можуть бути продиктовані стилістичними змінами та бажанням досягти декоративних ефектів. Незважаючи на ці застереження, існує низка зображень предметів побуту та їхніх елементів, що можуть бути прийняті як достовірне відображення візантійських артефактів. Одне з таких зображень – елегантний розкладний табурет у сцені «Христос перед Пілатом» у фресковому розписі церкви святого Миколи Орфаноса в Салоніках (XIV ст.)<sup>49</sup>. Такі предмети, як престоли та підніжки, червоні та фіолетові завіси, віяла з пир'я павичів та насичені візерунки, натякають на розкіш імператорської атмосфери.

Давні візантійські ікони «Спас на престолах» часто змальовували без опертя, тільки з подушками на сідалищі, як, наприклад, на мозаїці мечеті Кахріє Джамі (бл. 1303 р.)<sup>50</sup> та на мініатюрі «Портрет Олексія Комніна» з Кодексу Гіппократа (бл. 1345 р.)<sup>51</sup>. Цікава конструкція трону без спинки представлена на іконі «Христос на престолах, з вибраним святими» (кінець XIII ст.) із с. Крестці біля Новгороду (ДТГ)<sup>52</sup>. Престол з високою спинкою, яка складається з двох вертикальних тро-

<sup>49</sup> Parani M. *Reconstructing the Reality...* P. 37. Ill. 1.

<sup>50</sup> Патріарх Димитрій (Ярема). *Іконопис Західної України XII–XV ст. ...* Іл. 70.

<sup>51</sup> Там само. Іл. 68.

<sup>52</sup> Смирнова Э. С. *Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века.* Москва : Наука, 1976. Кат. № 3. С. 270.

хи зігнутих планок, з'єднаних угорі третьою горизонтальною. Простір між ними заповнений тканною чи шкіряною запоною з тонким, графічно виконаним чорною фарбою, орнаментом у вигляді вигнутих стебел і спіралей. Нижня частина престолу складається зі сидіння і ніжок, обтягнутих, мабуть, тією ж тканиною, із якої зроблена спинка, з ідентичним орнаментом. Усі частини престолу по краях занизані перлами в два ряди та оздоблені червоним камінням. На сидінні трону лежить червона подушка, поверх якої зображена накинута біла тканина. Такі спинки трону змальовані на мініатюрах «Христос на троні» (л. 10, об.) та «Богородиця з Христом на троні» (л. 41) із Кодексу Гертруди (1078–1086 рр.) Трірського псалтиря (984–993 рр.) (Чивідале. Національний археологічний музей, ms CXXXVI)<sup>53</sup>. На мініатюрі престол Христа має схоже оздоблення – густе занизування перлами; спинку трону прикриває біла тонка тканина, задрапірована в особливий спосіб: вертикально вшиті тонкі шнури, що кріпляться кінцями на верхній планці спинки, стягують тканину і вкладають її горизонтальними складками. Трон Богородиці прикрашений пишним різьбленням, а спинка має таку ж форму та конструкцію, що й на іконі із с. Крестців, тільки запона не така цупка, а драпірується м'якими паралельними бганками.

На іконі «Толгоської Богородиці» (остання чверть XIII ст.) з Воздвиженської церкви Толгоського монастиря біля Ярославля (ДТГ) подано трон, який має складну за формою спинку з прорізними деталями, прикритими запоною<sup>54</sup>.

Престоли з криволінійними, схожими до мушлі, бильцями в композиціях «Спас у славі», «Христос на троні» (у ком-

<sup>53</sup> Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Москва, 1998. Т. II. Рис. 182; Попова О. С. Миниатюры Кодекса Гертруды в кругу византийского искусства второй половины XI в. *Византийский вестник*. Москва, 2008. Т. 67. С. 177–193.

<sup>54</sup> Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века : в 6 кн. Москва, 1983. Ил. 25.

позиціях «Моління» та зображення Престолу Уготованого в сюжетах «Страшного Суду»), «Богородиця на троні» та зрідка в іконах св. Миколи, побутували в українському мистецтві до кінця XVI ст.

Низка українських ікон XV ст. зазначеної тематики демонструють трони з криволінійними спинками, прикрашені великою кількістю різьблених деталей: колонки, балясини, вигнуті ніжки, оздоблені візерунчатою інкрустацією та делікатним монохромним розписом бильця. В українському мистецтві ікон Христа на престолі без мандорли, що датовані XV ст., відомо чотири. Найдавніша з них походить з околиць Самбора із с. Сторонної<sup>55</sup>. Рівну спинку трону, прикрашеного різьбленими деталями та розписом, змальовано в композиції Христа на троні, що є складовою частиною циклу «Моління з чинами» XVI ст. з Ванівки біля Красно (НМЛ)<sup>56</sup>.

У сюжетах житійних ікон св. Миколи знаходимо унікальні подання предметів побуту, які стали джерелом запозичень для ікон інших святих. Діяння св. Миколи «Чудо вигнання біса з дерева» й «Чудо вигнання біса з криниці (з джерела)» – подібні за сюжетною фабулою і в житті святителя описуються поряд, одне за одним<sup>57</sup>. Обидва діяння схожі за характером служіння святого – як охоронця і оборонця людини від нечистої сили. У житійній оповіді про діяння «Чудо вигнання біса з дерева» йдеться про те, як св. Микола знищив кипарис, «що йому погани поклонялися», вважаючи за священного «куми-

---

<sup>55</sup> Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. ... Іл. 66.

<sup>56</sup> Там само. Іл. 119.

<sup>57</sup> Леонид (Лев А. Кавелин), архим. Житие и чудеса св. Николая архиепископа Мирликийского и похвала ему: исследование двух памятников древней русской письменности XI века. *Памятники древней письменности и искусства*. Вып. XXXIV (34). Санкт-Петербург, 1881. С. 34–36.

ра». На цьому дереві жив нечистий дух, який шкодив людям та їхнім посівам<sup>58</sup>.

Зазвичай св. Микола зображений на тлі архітектурного стафажу, він благословляє чоловіка, що сокирою замахнувся на кипарис. Деколи показано, як святий рішучим рухом сам його рубає, як, наприклад, у фресках Бояни<sup>59</sup>. У давньоруських іконах в композиціях клейма «Чудо вигнання біса з дерева» св. Микола змальований майже завжди з сокирою – це пряма ілюстрація тієї частини житія, де розповідається, як святий першим завдав удару по дереву.

Сюжети «Чудо вигнання біса з дерева» й «Чудо вигнання біса з криниці», хоч за текстом житія це – різні діяння, часто включені до композиції одного клейма<sup>60</sup>. У таких об'єднаних сюжетах зображують і дерево, і криницю. Рідкісні приклади об'єднання обох сюжетів в одному клеймі бачимо в давньоруській іконі початку XIV ст. з Георгіївської церкви, що поблизу Старої Ладоги<sup>61</sup>, у двох українських пам'ятках – на іконі св. Миколи з Радружа<sup>62</sup> та в клеймі ікони святого початку XVI ст. із церкви святої Параскеви у Дальовій<sup>63</sup>. Такого типу композиції – яскравий приклад прийому образотворчої контамінації, коли в одному зображенні проілюстровано два діяння святого.

Варто зазначити, що сюжети «Чудо вигнання біса з криниці (джерела)» – рідкісні, це діяння святого як самостійне клей-

<sup>58</sup> Леонид, архим. Житие и чудеса св. Николая... С. 34–36.

<sup>59</sup> Акрובה-Жандова И. Боянская църква. София: Изд-во лит-ры на иностр. языках, 1960. Ил. 24.

<sup>60</sup> Леонид, архим. Житие и чудеса св. Николая... С. 34–40.

<sup>61</sup> Бурковська Л. Ікони Святого Миколи в українському малярстві XIV–XVI ст.: генеза, особливості іконографії, та семантики. Київ: Видавництво ім. Олени Теліги, 2015. С. 162, 163.

<sup>62</sup> Бурковська Л. Ікона «Св. Микола з житієм» кінця XIV – початку XV століття з церкви св. Параскеви в Радружі. *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2011. Т. ССLXI : Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. С. 145–163.

<sup>63</sup> Бурковська Л. Ікони Святого Миколи... С. 263.

мо показано лише в дуже ранніх пам'ятках. Наприклад, така композиція збереглася у фресковому циклі Ферапонтового монастиря, у притворі святого Миколи (початок XVI ст.)<sup>64</sup>.

У композиціях клейм успіння святих часто можемо спостерігати побутові подробиці, як, наприклад, на іконі св. Миколи із церкви Успіння Богородиці у Наконечному, де святого зображено у пласкій домовині з вигнутими боковинами. На думку І. Свенціцького, її характерні форми «заховалися у похоронному обрядовому середовищі Карпат, як спомин глибокої традиції домовин єгипетських мумій»<sup>65</sup>. У клеймах переважної більшості житійних ікон св. Миколи проілюстровано також визначну для культу святителя подію – перенесення його мощей з Мір Лікійських до італійського міста Барі. Літературний виклад подій важливий у контексті розкриття особливостей формування іконографічних схем з новими сюжетами, які не мали традиційних іконографічних відповідників у візантійському мистецтві. Сюжет «Перенесення мощей св. Миколи» входить до цілої низки українських житійних ікон святителя другої половини XV – XVI ст. Композиції клейм «Перенесення мощей св. Миколи з Мір Лікійських до Барі» прості, лаконічні, відзначаються сталістю. Вони неначе фіксують саму основу події – гріб, покритий червоним убрусом, несуть кілька чоловіків. Клеймо «Перенесення мощей св. Миколи з Мір Лікійських до Барі» – це єдиний сюжет житійного циклу ікон св. Миколи, який дістав подальший розвиток і викристалізувався в самостійну композицію з ретельно відпрацьваною іконографією. Найдавніша і найдовершеніша

<sup>64</sup> Данилова І. Е. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря. Из истории русского и западноевропейского искусства. Москва : Изд. АН СССР, 1960. С. 118–129.

<sup>65</sup> Свенціцький І. С. Иконопис Галицької України XV–XVI віків. Львів : Видання Національного музею у Львові: друкарня Наук. тов-ва ім. Шевченка, 1928. С. 65.

українська пам'ятка такого типу – ікона «Перенесення мощей св. Миколи з Мір Лікійських до Барі» другої половини XVI ст. із церкви с. Стоянів Радехівського р-ну Львівської обл. (Український центр народного мистецтва «Музей Івана Гончара», Київ). На іконі «Перенесення мощей св. Миколи» початку XVII ст. зі скита Манявського змальовано великий хресний хід із хоругвами, великими підсвічниками, кадильницями і двосторонніми («виносними» чи «процесійними») іконами на стояках, характерний одяг персонажів твору – усе це передає зміст галицької церковної традиції<sup>66</sup>.

Група «морських діянь» – одне з найбільш ушлюблених і важливих чудес св. Миколи Мірлікійського. Серед найкращих композицій «Врятування св. Миколою потопаючого корабля» в українському малярстві варто назвати клейма ікон св. Миколи XV ст. із Наконечного<sup>67</sup>, пам'яток із церкви Святої Параскеви у Дальовій та з околиць Горлиць<sup>68</sup>. Ідучи за емоційною житійною розповіддю агіографа, іконописці не менш виразно показали обставини та учасників подій: серед гірок у сегменті «бурхливого моря» – корабель із напнутим вітрилом і зігнутою щоглою; Микола благословляє наляканих моряків (інколи святителя зображують з веслом у руці).

Майстерне відтворення вітрильника бачимо у композиції клейма «Порятунок св. Миколою потопаючого корабля» храмової ікони «Св. Микола з житієм» з Миколаївського храму Милецького монастиря на Волині<sup>69</sup>, виконаної на замовлення князя Федора Сангушка, майстром Григорієм Бо-

<sup>66</sup> Там само. С. 65–68.

<sup>67</sup> Гелитович М. Святий Миколай... Іл. 4.

<sup>68</sup> Там само. Іл. 3.

<sup>69</sup> Свято-Миколаївський Милецький чоловічий монастир (перша згадка датується 1522 р.) у с. Мильці Старо-Вижівського р-ну Волинської обл. Миколаївська церква споруджена 1542 р. за сприяння князя Федора Сангушка [Горін М. С. Милецький Свято-Миколаївський монастир. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України.

сиковичем<sup>70</sup>. Ікона належить до рідкісних в українському мистецтві датованих творів – на пам'ятці виявлено авторський напис сучавського майстра Григорія Босиковича і дату виконання – 1532 рік<sup>71</sup>. Клеймо «Порятунок св. Миколаю потопаючого корабля» – одне із найвиразніших і добре збережених фрагментів житійного циклу ікони. Від композиції збереглася частина човна з вітрилом і двоє мореплавців. Незважаючи на фрагментарність, простір клейма, завдяки великому вітрилу, видається наповненим повітрям. Привертає увагу надзвичайно переконливе відтворення

Київ : Наукова думка, 2009. Т. 6. Ла–Мі. С. 658; Годованюк О. М. Монастирі та храми Волинського краю. Київ : Техніка, 2004. С. 57].

<sup>70</sup> На жаль, ця унікальна пам'ятка на сьогодні втрачена, проте, завдяки наявним дослідженням та збереженим світлинам, вона залишається в мистецькому і духовному полі національної культурної спадщини.

<sup>71</sup> У прочитанні дати створення пам'ятки дослідники не дійшли єдиної думки. Ф. Уманцев датував пам'ятку 1586 р. [Уманцев Ф. С. Живопис кінця XVI – першої половини XVII століття. *Історія українського мистецтва* : у 6 т. / [голов. ред. М. П. Бажан, Ю. С. Асеев, В. А. Афанасьєв та ін.]. Київ : УРЕ, 1967. Т. 2 : Мистецтво XIV – першої половини XVII століття / [відп. ред. Ю. П. Нельговський]. С. 270–286]; Таранушенко схилився до дати 1589 р. [Таранушенко С. А. Два волинских памятника станковой живописи XVI в. *Реставрация и исследования памятников культуры*. Вып. 2. Москва : Стройиздат, 1982. С. 126, 127]; П. М. Жолтовський відносив твір до другої половини XVI ст. [Жолтовський П. М. Словник-довідник художників, що працювали на Україні в XIV–XVIII ст. *Матеріали з етнографії та мистецтвознавства*. Київ : Вид-во АН УРСР, 1962. Вип. 7–8. С. 196], проте пізніше подавав ікону як твір першої половини XVI ст. [Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1983. С. 117]; В. Пуцко прочитав дату виконання ікони як 1532 р. [Пуцко В. Ікона святого Миколая Милицького сучавського маляра Григорія Босиковича. *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Т. ССXXXVI : Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. Львів, 1998. С. 377].

човна – майстерно передані пропорції, матеріал та всі деталі його конструкції. Іконографічно-композиційні вирішення та стилістичні прийоми зближують композиції клейм ікони з монументальними розписами. Як відомо, у храмах Буковини і Молдавії, звідки був родом автор ікони, збереглася значна кількість давніх монументальних розписів, у яких молдавські й волоські художники часто змальовували житійні цикли святих<sup>72</sup>. Очевидно, талановитому сучаському маляру Григорію Босиковичу були добре відомі зазначені храмові розписи, можливо, що і йому доводилося працювати над створенням монументальних ансамблів. На користь цього припущення свідчить композиція «Порятунок св. Миколаю потопуючого корабля» репрезентоване у фресковому комплексі церкви Бояни (1252 р.)<sup>73</sup>, єдиної збереженої пам'ятки тирновської школи монументального живопису XIII ст. у Болгарії. У міцній конструкції, монументальних формах дубового корпусу, величезних вітрилах корабля з боянської фрески простежується схожість з конструкцією судна, відтвореного майстром Григорієм Босиковичем у клеймі ікони «Св. Микола з житієм» з Милицького монастиря.

Значну роль у засвоєнні нових сюжетних мотивів відіграють «блукаючі мотиви», які є джерелом багатьох інспірацій – як далеких, так і близьких. Взірці для запозичень зазвичай є доволі авторитетними, як наприклад, візантійська ікона в мистецтві Київської Русі. Важливо наголосити, що мистецтво середньовіччя дуже широко й охоче використовувало такі запозичення та цитати. Визначний християнський теолог і філософ Василій Великий добре усвідомлював і вважав це явище цілковито природним. Він писав: «І вони (*живописці*),

---

<sup>72</sup> Stefanescu I. D. La peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie. Depuis les origines jusqu'au XIX siecle. Paris : Librairie orientlistea Paul Geuthner, 1928. С. 8.

<sup>73</sup> Акрובה-Жандова И. Боянската църква... Ил. 20.

коли перемальовують зображення із зображення, дуже далеко, що й зрозуміло, відходять від оригіналів»<sup>74</sup>.

Свободу творчої інтерпретації, її можливість і навіть необхідність, поетично і надзвичайно образно обґрунтовує ієрусалимський пресвітер Ісихія у праці «Слово похвальне Петру і Павлу». Роботу письменника над власним твором він порівнює із процесом складання квітів у букет: «квіти» у нього – художні знахідки та досягнення інших авторів. Букет з одного виду квітів має чудовий запах, але незрівнянно прекрасніший букет, «у якому поєдналося розмаїття витончених ароматів», – зазначає середньовічний автор<sup>75</sup>.

Вочевидь, слушним буде припущення, що художники під час роботи над власним твором намагалися використувати за взірць, якщо це було можливо, шановані, художньо довершені пам'ятки, а надто ікони, які мали славу чудотворних, – авторитетність таких запозичень надавала ваги та освячувала їхні власні твори.

Широко використовуючи традиційну іконографію, запозичуючи з уже відомих ікон клейма чи композиційні деталі – «готові житійні форми і формули», – маляр творив новий варіант живописного циклу, який так само міг стати взірцем для нових творів<sup>76</sup>. Мабуть, саме цим пояснюється така варіативна різноманітність клейм живописних циклів, що, за словами Н. Ліхачова, на давніх іконах важко знайти «два ціл-

---

<sup>74</sup> Бычков В. Византийская эстетика: Теоретические проблемы. Москва, 1977. С. 87.

<sup>75</sup> Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы: [3-е изд., доп.]. Москва, 1979. С. 106.

<sup>76</sup> Поппэ А. О роли иконографических изображений в изучении литературных произведений о Борисе и Глебе. *Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии Наук СССР*. Москва; Ленинград, 1966. Т. XXII: Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси. С. 40–42.

ком однакові переведення, більш-менш складні»<sup>77</sup>. Аналогічні думки висловлював Й. Міслівець, виявивши особливу творчу свободу художників у компонованні образотворчих циклів святих Миколи і Георгія<sup>78</sup>.

Як зазначалося вище, відображення в сакральному мистецтві предметів побуту, сільськогосподарських знарядь праці, одягу та інших предметів матеріальної культури загалом важко досліджувати без залучення етнографічних матеріалів, як додаткового надзвичайно важливого джерела інформації. Етнографічний підхід має величезний потенціал, хоча його мало використовували історики-медієвісти та історики мистецтва.

Розглянуті приклади показують, що відображення тогочасної дійсності у середньовічному мистецтві, незважаючи на його символічність, зацікавленість речами матеріального, перехідного, повсякденного існування, можна виявити на різних рівнях і в різноманітних контекстах.

Тло ікони як елемент образної мови сакрального твору – важливий чинник у побудові її загальної композиції. Способи декорування тла пам'яток науковці традиційно розглядають як стилістичну ознаку, що дає змогу простежити еволюційні зміни в розвитку іконопису<sup>79</sup>. Рослинний орнамент у декоруванні тла з'являється в малярстві на початку XVI ст., і відтоді золочені гравійовані береги відіграють важливу роль у стилістиці українського іконопису<sup>80</sup>. Сяюче орнаментоване тло ікони – це не лише декоративний чинник, який надає фарбам

<sup>77</sup> Лихачев Н. Лицевое житие святых благоверных князей русских Бориса и Глеба (по рукописи конца X ст.). Москва, 1907. С. 57.

<sup>78</sup> Myslivec J. Zivot sv. Nikulase v byzantskem umeni. Dve studie z dejin byzantskeho umeni. Praha, 1948. S. 55–93; Myslivec J. Vychodoslovenske icony. *Umeni*. 1969. P. 404–424.

<sup>79</sup> Павлуцький Г. Історія українського орнаменту / передмов. М. Макаренка ; Українська Академія наук. Київ, 1927. С. 9.

<sup>80</sup> Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1970. С. 24; Сидор О. Ф. Орнаментальні мотиви в

особливої сили звучання й сприяє кращому прочитанню твору, колорит пам'яток синкретичний, він відображає ідейний задум, допомагає розширити їхній внутрішній зміст, акцентує емоційно-експресивний лад і вирізняється тонко продуманою символікою<sup>81</sup>. Орнаментоване золотисте тло символізувало сутність раю. Геометрія як мотив іконних орнаментів натякала на вічність часу та простору. Рослинні мотиви тисненого тла підбрані не випадково, як це може здатися, а виважено і продумано. Вони були покликані в символах доповнити сакральність ікони: виноград – євхаристична жертва Христа; дуб – це непереможність та сила християнських переконань; розмаїття квітів – вияв любові Бога до людини; пальма – символ слави небесної; різні плоди – це добрі діла, корисна діяльність. Пишні обрамування становили своєрідні символічні «оповіді», які доповнювали зміст того, що було змальовано в іконі.

«Прорив» золотого тла – характерна особливість саме українських ікон. У натуралізацію іконного тла українські малярі внесли безліч цікавих деталей. Вони наблизили середовище, у якому жили святі до природи рідного краю. Пейзажне тло на іконах дедалі більше нагадувало природу, а будівлі – архітектуру міст України. Уже на іконах XVI ст. як тло подано карпатські краєвиди – пасма гір зі смереками й синіми схилами.

Значну роль у художній тканині середньовічної ікони відігравав стилізований пейзаж – схематизоване зображення кристалічних уступів і гір. Візантійська іконописна традиція, що великою мірою визначала шляхи українського сакрального мистецтва, окреслила типи й основні зображальні еле-

---

давньому українському малярстві. *Народна творчість та етнологія*. 1985. № 5. С. 53.

<sup>81</sup> Свенціцька В. Проблема тла у староукраїнській іконі. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2004. Т. ССXLVIII : Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. С. 52–55.

менти природних форм. Науковці схилиються до думки, що тогочасні художники вмiли змальовувати природні мотиви в класичних формах, проте вони свiдомо вибирали такий спiсiб iхньої стилiзацiї, оскiльки вiн був iнспiрований положеннями середньовiчної естетики. У християнській естетицi природа постає безпосередньою учасницею божественного промислу, отже, вона пiддається преображенню за тими ж принципами, що й людська плоть. Божественна енергiя преображає довколишній свiт, надаючи усьому схожого вигляду. Вiдповiдно, природні мотиви в сакральному мистецтвi пiд впливом духовних еманацiй також входять у божественний стан i набувають надчуттєвих характеристик.

У вiзантiйських мозаїках i фресковому живописi композицiї, що розгортаються серед пейзажу, з'являються дуже рано. Зазвичай ландшафт складається з рiвної смуги землi (позему) i золотого чи голубого тла, а iнколи оформлюються за допомогою шаблонних за формою гiрок. Як правило, пейзаж у раннiх вiзантiйських пам'ятках не займає другорядного положення в композицiйній побудовi, а має перевагу над фiгурами, поглинає iх. Подiї розгортаються серед гiрських вершин, скель, скелястих уступiв i гiрських плато, а постатi, як i будiвлi, часто виднiються лише наполовину iз-за скель i пагорбiв. Водночас характерною рисою тогочасних пейзажних мотивiв є те, що вони нiколи не подають далеких перспектив, а займають тло композицiї на дуже незначну глибину, створюючи нагромадження скель чи ряди пагорбiв без далеких перспектив. Гiрський пейзаж (у рiзкій стилiзацiї) передає форми кам'яних блокiв i ступiнчасту форму скелястих утворень, вiдому ще в мозаїках Равени (мавзолей Галли Плацидiї i в мозаїках церкви Сан-Вітале).

Форми, з яких складаються гiрські ландшафти на давнiх вiзантiйських пам'ятках, можна згрупувати, подiлити на два види: 1) коли передній план композицiї зайнятий по всiй довжинi доволi широкою смугою зеленого чи брунатного позему,

без пагорбів, рівний, обмежений двома прямими горизонтальними лініями, а над поземом, розгортається гірський пейзаж; 2) коли позем відсутній, а гірки займають майже увесь задник композиції, залишаючи над гірськими вершинами лише невеличкі частини вільного рівного тла (голубого чи вкритого позолотою); ландшафт завершується внизу не смужкою зеленого позему, а скелястою кручею, що тягнеться по краю гірського плато чи долини, на якій зображено діючих осіб; обрив зазвичай позначений рельєфом скелястих гірських зламів зі змалюванням багатощарового каменю; ландшафт такого типу зазвичай вимагає розміщення фігур не в один ряд перед глядачем, як у випадку із використанням позему, по якому ступають ці постаті, а на площадці попереду скель і пагорбів чи за ними, постаті дійових осіб з'являються, неначе із-за куліс (частіше – по пояс, а інколи й на повен зріст). Виходячи з цих характеристик природного ландшафту, можна легко простежити деталі й мотиви в розвитку його окремих форм.

Науковцями помічено, що в українському іконописі краєвид (як тип оформлення тла в сюжетних композиціях) «неодноразово змінював своє мистецьке призначення»<sup>82</sup>. В іконах раннього середньовіччя пейзажні мотиви моделювалися за шаблонним принципом умовності та мали «стереотипний характер канонічної схеми»<sup>83</sup>.

Гори у свідомості середньовічних авторів виступають як особливі віхи Священної історії. У літературі середньовіччя гори співчувають героям і рятують їх, стогнуть, розщеплюються і, загалом, поводяться як живі істоти<sup>84</sup>. «Іконографіч-

<sup>82</sup> Свенціцька В. Краєвид у малярстві. *Наші дні*. 1943. № 9. С. 8–9; Мисюга Б. Семіотичний образ природи в галицькому іконописі XV–XVI століть. *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*. Львів, 2012. Вип. № 9 (14). С. 100–102.

<sup>83</sup> Свенціцька В. Краєвид у малярстві... С. 8–9.

<sup>84</sup> Элиаде М. Космос и история / перевод с франц. и англ. Москва, 1987. С. 152–155.

ний ландшафт» виявляє означені риси надзвичайно яскраво, його своєрідний образотворчий символізм був зрозумілим іконописцям. Гори – досить давній міфологічний образ, який розвивався упродовж тисячоліть. Образ гір мав важливу релігійно-естетичну семантику в християнському світогляді<sup>85</sup>. Дуже рано християнство випрацювало власну традицію трактування гір, у якій їхній зв'язок з духовним світом набуває глибокого й часто особистісного переосмислення<sup>86</sup>. Зокрема, яскраві приклади описів і трактування гори Фавор можна знайти в давніх грецьких джерелах. Мандрівник Іоанн Фока (Дука), описуючи знамениту гору Фавор, казав про неї: «Земне небо (ho epigeios ouranos), відрода душі і насолода очей православних людей» і пояснював: «Бо цій горі притаманна якась осяйна божественна благодать, тому вона і збуджує духовну радість». Проте автор завершує свій піднесений панегірик Фавору доволі неочікуваною прозаїчною характеристикою: «Це круглий і помірно підвищений пагорб»<sup>87</sup>. З чого можна зробити висновок, що, мабуть, тогочасний вигляд Фавору не вразив паломника, а його поетичний опис насправді був лише традиційним висловленням пієтету до святого місця.

Вигляд Фавору був відомий і мандрівникам-русичам. Описуючи свої «ходження» до Святої Землі, один з паломників побіжно залишив згадку і про Фавор: «І є відокремлена від усіх гір, і стоїть посеред поля дуже чудово, як майстерно укладений стіг», «красно зело, яко стог буде гораздо сделан»<sup>88</sup>.

<sup>85</sup> Там само. С. 152–155.

<sup>86</sup> Нисенбаум М. Персонажи и предметный фон. *Вопросы искусствознания*. Москва, 1994. Вып. 2–3. С. 123.

<sup>87</sup> Цит. за твором Іоанна Фоки: «Сказание вкратце о городах и станах от Антиохии до Иерусалима», «изданное в подлиннике и в русском переводе И. Троицким» (Б. М.) [Нисенбаум М. Персонажи и предметный фон... С. 123].

<sup>88</sup> Книга хождений. Записки русских путешественников XI–XII вв. Москва, 1984. С. 68.

Очевидно, художникам були відомі описи святого місця, проте, створюючи живописні зображення гори Фавор, вони орієнтувалися не на топографічні ознаки, а на духовний зміст і сакральне значення самої події Преображення Христового.

Структура іконописних гірок – це насамперед світлова структура зображального простору. Переконливим аргументом тут стає сам термін «лещадка», що його застосовували іконописці. Слово «лещадка» – це зменшувально-замісне від слова «лещадь». Лещадь – це і плита, і дощечка (мається на увазі пласка, гладенька дощечка, яку можна використовувати як шину), і сланець. Походження слова, пов'язане зі словом «лоск», через корінь «лѣск» воно і сформувалося під впливом слова «блиск»<sup>89</sup>.

Семантичні тенденції, відображаючи структурні особливості предмета, – гладенька поверхня, рівність до блиску, дозволили слову «лещадки» стати іконописним терміном<sup>90</sup>. Таким чином, світло лягає в основу побудови пейзажного стафажу, і це особливо виразно виявляється в моделюванні гірок. В основу формування зображення гори Фавор покладено раптове, несподіване «фаворське» світло, його характер диктує ландшафтну структуру гори, на якій сталося сакральна подія Преображення Господнього – «подія первинна в тому значенні, у якому первинне і саме світло»<sup>91</sup>.

В унікальній галицькій пам'ятці «Стрітіння зі сценами з життя Марії» (кінець XIV – початок XV ст.) із церкви Собору Святих Йоакима і Анни у с. Станіля Дрогобицького р-ну Львівської обл. (НМЛ) невідомий маляр, дотримуючись традицій візантійського малярства епохи Палеологів, виявляє надзвичайну увагу до пейзажу та просторового ви-

<sup>89</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. Москва, 1967. Т. 2. С. 491.

<sup>90</sup> Там само. С. 491.

<sup>91</sup> Нисенбаум М. Персонажи и предметный фон... С. 124.

рішення композицій середника і клейм<sup>92</sup>. У верхніх клеймах ікони змальовані трави із синьо-білими квітами-пуп'янками на кіноварних стеблах, а в зелені гірських схилів віночки синіх квітів-крапок<sup>93</sup>. Зображення персонажів у творі не протиставлені архітектурному чи пейзажному тлу, їхні функції ще не розділені, як у більш пізніх творах.

Схоже вирішення пейзажного тла бачимо на іконі «Преображення» (XIV ст.) із церкви Собору Пресвятої Богородиці с. Бусовисько Старосамбірського р-ну Львівської обл. (НМЛ)<sup>94</sup>. У живописі гірського масиву диференціюються просторові плани, а на схилах округлих пагорбів змальовані декоративні мотиви у вигляді розквітлих синьо-зелених трав<sup>95</sup>.

Посилена увага до людини, до середовища її існування, викликає зацікавлення реаліями навколишнього світу, що знаходить віддзеркалення в життєвій конкретизації образів та в збільшенні реалістичних епізодів в іконах XVI ст., особливо в композиціях житійних сцен. Зміни торкнулися й доволі сталих форм природного оточення, тепер поряд із традиційною умовною передачею природних мотивів кристалічними уступами-гірками, трапляються також розроблені плавними лініями, спадисті схили, що відображає намагання маляра більш реалістично передати рельєф навколишнього середовища, як, наприклад, на іконі «Св. Миколи з житієм» XVI ст. із церкви Архангела Михаїла у Яблуневі (НМЛ).

В українському іконописі XV–XVI ст. зрідка трапляються пам'ятки з характерним вирішенням пейзажного тла, зо-

<sup>92</sup> Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова. Львів : Каміляр, 1990. С. 9 Іл. 5, 6.

<sup>93</sup> Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис... Табл. XXX; Петрушак П. К., Свенцицкая В. И. Икона «Сретение со сценами из жизни Марии»... С. 215–216.

<sup>94</sup> Гелитович М. Українські ікони... Іл. 2.

<sup>95</sup> Петрушак П. К., Свенцицкая В. И. Икона «Сретение со сценами из жизни Марии»... С. 215.

крема із зображенням гірського масиву без традиційних ступінчатих форм і скелястих утворень – «лещадок». До такого типу творів належать ікони з Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького: «Вознесіння Господнє» XV ст. із церкви Святого Дмитрія с. Підгородці (Сколівського р-ну Львівської обл.)<sup>96</sup>, «Св. Юрій-Змієборець» кінця XV – початку XVI ст. із церкви Святої Параскеви с. Дальова (тепер Польща)<sup>97</sup>, «Св. Юрій-Змієборець» початку XVI ст. із церкви Преображення Господнього с. Журавин (Турківського р-ну Львівської обл.)<sup>98</sup>, «Св. Іоанн Богослов» першої половини XVI ст. із церкви в Сушиці Великій (Старосамбірського р-ну Львівської обл.)<sup>99</sup> та «Різдво Христове» другої половини XVI ст. із церкви Козьми і Дем'яна, що в с. Тур'я Старосамбірського р-ну Львівської обл. (Національний музей народної архітектури і побуту України, далі – НМНАПУ). У композиції ікони «Св. Іоанн Богослов» яскраво виявлені «сміливі інтерпретації усталених зразків»<sup>100</sup>.

Стилізація гірських масивів у цих пам'ятках набуває зовсім інших форм: малюнок кам'яних блоків втрачає різкість, геометричну заданість, а білильні висвітлення або зовсім відсутні, або ж настільки активно задіяні, що перетворюють гірки у суцільне сяюче плато.

Ікона «Різдво Христове» другої половини XVI ст. із церкви Козьми і Дем'яна, що в с. Тур'я Старосамбірського р-ну Львівської обл. (НМНАПУ) – яскравий приклад, що представляє окремий комплекс пам'яток зі схожим вирішенням природних мотивів<sup>101</sup>. Композиційна схема досліджуваної пам'ятки доволі чітка – кожній постаті відведено строго ви-

<sup>96</sup> Гелитович М. Українські ікони... Іл. 19.

<sup>97</sup> Там само. Іл. 49.

<sup>98</sup> Там само. Іл. 135.

<sup>99</sup> Там само. Іл. 141.

<sup>100</sup> Там само. С. 24.

<sup>101</sup> Бурковська Л. В. Давні українські ікони... С. 84–99.

значене місце. Мізансцени розміщені на площині іконної дошки за принципом зіставлення частин. Виважена структура «каркаса» ікони міцно утримує кожний мотив. Своєрідний геометризм знаходить вираз у чіткій симетрії тричастинної композиційної побудови з вільним розміщенням фігур та натяком на певну просторовість. У зображенні виразно прочитується центральна вісь, яка перетинається постаттю Марії, що фокусує увагу на мотиві поклоніння Богоматері. Усі елементи насиченої деталями, сугестивної за змістом, проте надзвичайно виваженої композиції трактуються досить вільно, що надає зображенню невимушеного, пластичного ритму. Художник змальовує фігури у трьох розміщених один над одним ярусах, майстерно використавши мотив гірського пасма як об'єднуючого різночасові епізоди чинника, вибудовує на площині іконної дошки взаємоузгоджену цілісну структуру. Гірське пасмо органічно пов'язане з діючими особами сюжету: розщепи «лещадок» спрямовують погляд глядача до персонажів, зображених або поміж розщепами, або на їхньому тлі. За допомогою цього композиційного прийому діючі особи й мізансцени виокремлюються лініями пейзажного тла.

Рисунок гірок підкреслено ритмізований: форми мають акцентовану рельєфність, а все зображення побудоване панорамно, створюючи враження неглибокого просторового середовища. У лінійній структурі гірського пасма основна роль належить вертикалям, дугам та овалам, якими позначено схили, округлі пагорби, силуети ступінчатих скель – «лещадок». Загальна будова гірського масиву позбавлена характерних для цього типу зображень статичності й замкнутості; навпаки, вона наповнена ритмічним рухом пластичних ліній та створює враження панорамності пейзажної структури. Незважаючи на багатофігурність сюжету, композиція загалом сприймається як вільно вибудована й ритмічно-рухлива.

Трактування гірського краєвиду, при всій графічній стилізованості рисунка, підпорядковане виявленню об'ємних властивостей форми, зокрема майстерно виділено світлими контурами форми спадистого каскаду уступів. Світло формує ландшафтну структуру ікони: воно то лягає спокійно, м'яко, широко, то змінюється й рухається несподівано рвучко, різко, і його характер визначає не лише особливості гірського пейзажу, а і якості загального композиційного простору твору. Висвітлення у вигляді великих ділянок прозоро-голубих тонів при змалюванні гірок стане характерним прийомом для українського малярства середини – другої половини XVI ст.

Сюжет «Різдво Христове» дуже показовий з огляду на те, як предметне оточення персонажів у давньому живописі намагається перейняти у зображеної людини її жести, пози і міміку, тобто пейзаж, втілює емоційне переживання особистості<sup>102</sup>.

Ірреальний характер сюжету Преображення Господнього визначив шляхи формування його іконографії. Композиція є чи не наймістичнішою серед зображень християнського мистецтва, складний догматичний зміст зашифровано в кожному її мотиві, у кожній деталі.

Серед давніх творів українського малярства княжої доби прикладів відображення цієї теми збереглося небагато. Ікона «Преображення Господнє» кінця XIII – початку XIV ст. із церкви Собору Богородиці в с. Бусовисько, поблизу Старого Самбора на Львівщині (НМЛ)<sup>103</sup>, – одна з найдавніших пам'яток галицького малярства<sup>104</sup>. На думку дослідників, вона

<sup>102</sup> Нисенбаум М. Персонажи и предметный фон... С. 124.

<sup>103</sup> За іншими даними, ікона датується кінцем XIII – початком XIV ст. Див: Петрушак П. К., Свенцицкая В. И. Икона «Сретение со сценами из жизни Марии»... С. 211–224.

<sup>104</sup> Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис... Іл. XX.

походить зі Спаського монастиря, у якому розміщувалася резиденція самбірських єпископів і де вона, очевидно, була храмовою іконою однієї з давніх монастирських церков<sup>105</sup>. Вертикально орієнтована композиція надає твору піднесеності, яку підсилюють сувора стриманість образів та експресивне колористичне моделювання. Незвичне трактування має мандорла, що закінчується гострими променями, подібними до металевих шпичь.

Ікона «Преображення Господнє» середини XVII ст. з Волинської обл. (НМНАПУ) демонструє нове прочитання канонічного сюжету<sup>106</sup>. Горизонтально орієнтована композиція твору майстерно вписана у великий прямокутник іконної дошки, величаві фігури дійових осіб заповнюють майже весь простір ікони. Постаць Христа змальована на вершині невисокого гірського масиву яскраво-червоного кольору з позначеними білилом уступами. На скелях зеленою фарбою доволі реалістично змальовано невеликі кущі і трави.

Важливо зазначити, що на початковому етапі формування іконографії сюжету домінували горизонтально орієнтовані за будовою композиції, які зазвичай подавали зображення Христа, що стоїть на пологому пагорбі. Саме такі вирішення характерні для ранніх візантійських пам'яток<sup>107</sup>. Яскраво виражене горизонтальне спрямування композиції має ряд візантійських пам'яток XII ст. з монастиря Святої Великомучениці Катерини на Синаї – зображення сюжету

---

<sup>105</sup> Муровану церкву в Спаському монастирі звів 1295 року князь Лев Данилович [Вуйцик В. Маловідома пам'ятка княжої доби. *Marra Mundi* : зб. наук, праць на пошану Ярослава Дашкевича з нагоди його 70-річчя. Львів ; Київ ; Нью-Йорк, 1996. С. 146–155].

<sup>106</sup> Бурковська Л. В. Давні українські ікони... С. 129–144.

<sup>107</sup> Холл Джеймс. Словарь сюжетов и символов в искусстве. James Hall, Kenneth Clark. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* / [пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара]. Москва : Крон-пресс, 1996. С. 452, 453.

на епістилії<sup>108</sup> та ікона «Преображення Господнє»<sup>109</sup>. Такого самого типу композицію бачимо на мініатюрі кінця XIII ст. з Євангелія Паризької національної бібліотеки<sup>110</sup>. Композиційні схеми, створені відповідно до ранньої візантійської іконографічної традиції, демонструють видатні пам'ятки Київської Русі – клеймо із західних врат (1227–1237) собору Різдва Богородиці в Суздалі (Суздальські золоті врата)<sup>111</sup> та мініатюра «Преображення» (арк. 36 зв. 101) з Київського псалтиря 1397 року (РНБ)<sup>112</sup>.

Водночас на ще одному візантійському епістилії кінця XII ст.<sup>113</sup> з монастиря Святої Великомучениці Катерини збереглося зображення преображеного Христа з пророками на широкому пласкому високому плато, де маленькі постаті апостолів змальовано біля його підніжжя. Отже, можна припустити, що новий іконографічний тип композиції виник у мистецтві наприкінці XII ст.

Варіант сюжету з апостолами, віддаленішими від освітленого Христа, змальованого на високій скелі, набув особливого поширення, починаючи з другої половини XIV ст. Дослідники пов'язують його актуалізацію з впливом вчення ісихастів<sup>114</sup>. Композицію з яскраво вираженою вертикальною

<sup>108</sup> Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. ... Іл. 103.

<sup>109</sup> Weitzmann K., Chatzidakis M., Miatev K. and Radojic S. A treasury of icons. From the Sinai peninsula, Greece, Bulgaria and Yugoslavia. New York : Harry N. Abrams, inc., 1966. P. LXXXI, vol. 29.

<sup>110</sup> Лазарев В. Н. История византийской живописи : в 2 т. Москва : Искусство, 1986. Табл. XL.

<sup>111</sup> Овчинников А. Н. Суздальские золотые врата... Ил. 19.

<sup>112</sup> Вздорнов Г. И. Киевская Псалтырь 1397 года. Исследование о Киевской Псалтыри : в 2 т. Москва : Искусство, 1978. 634 с.

<sup>113</sup> Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. ... Іл. 104.

<sup>114</sup> Колпакова Г. С. Искусство Византии : в 2 т. Санкт-Петербург : Азбука классика, 2005. Т. I : Ранний и средний периоды. Ил. 151.

протяжністю має мініатюра «Теологічних творів» імператора Іоанна VI Кантакузина з Національної бібліотеки Парижа, датована 1371–1375 роками, а також зображення сюжету на візантійській іконі-диптиху «Празники Господні» третьої чверті XIV ст. з Британського музею в Лондоні<sup>115</sup>.

Для іконографії українського мистецтва XV–XVI ст. більш характерні вертикально орієнтовані композиції «Преображення», у яких Спасителя змальовано високо піднятим на вершину крутої гори, значно віддаленим від апостолів. Цей тип зображення за трактуванням подібний до композицій «Вознесіння»; він надає зображенню драматичного звучання, наповнюючи його містичною силою. Такого типу композиції бачимо в іконі «Преображення Господнє» з Бусовиська (середина – друга половина XIV ст.), стінопису Троїцького костюлу в Любліні 1418 року, на іконі XV ст. невідомого походження з МІС<sup>116</sup>, на іконі кінця XV ст. із с. Веремінь із цього самого музею<sup>117</sup>, на іконі кінця XV ст. із Цеперова біля Львова (НМЛ)<sup>118</sup> та на двох пам'ятках першої половини XVI ст. – іконі із церкви Преображення Господнього в м. Белзі (НМЛ)<sup>119</sup> та на композиції ікони-триптиха із церкви Параскеви П'ятниці в с. Дальова (НМЛ)<sup>120</sup>.

Майстер ікони «Преображення» (1580-і рр.) з Яблунєва поблизу Турки (НМЛ), за припущенням В. Свенціцької,

---

<sup>115</sup> Айналов Д. Византийская живопись XIV столетия. Петербург, 1917. С. 83–85; Колпакова Г. С. Искусство Византии : в 2 т. Т. I. Ил. на с. 150, 151.

<sup>116</sup> Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. ... Іл. 484.

<sup>117</sup> Там само. Іл. 486.

<sup>118</sup> Там само. Іл. 485.

<sup>119</sup> Міляєва Л. за участю Гелитович М. Українська ікона XI–XVIII століть : альбом. Київ ; Мюнхен : Духовна спадщина України, 2007. Іл. 144.

<sup>120</sup> Там само. Іл. 109.

започаткував нове трактування пейзажного стафажу<sup>121</sup>. Художник не малює скелясті гірки, що стіною піднімаються як тло композиції, а переносить дію в реальне природне оточення карпатського підгір'я з панорамою наростаючих хвилястих пасем, порослих то тут, то там смереками<sup>122</sup>. Характерність почерку майстра, його сміливість у побудові загальної композиції та в незвичному характерному відтворенні природних мотивів спрямували творчість цілої плеяди іконописців із чітко вираженою індивідуальною манерою в дещо іншому напрямі. Цим самим готувався перехід художників, яким випало працювати вже на початку XVII ст. на позиції реалістичного малярства<sup>123</sup>.

В іконах «Преображення Господнього» роль золоченого тла у загальній композиції відіграє значну роль, на противагу сюжету «Різдво Христове» де сяючому тлу відводиться зовсім мало місця – лише невеличкі сегменти у верхній частині композицій. Світло іконографічного тла, на відміну від чистого тла, уже само по собі подієве. Ритмічна канва освітлення кожного окремого сюжету набуває характерних рис, змінюється в залежності від характеру подій. Тому світло в іконах Різдва рухається значно спокійніше, м'якше, ширше, ніж в іконах «Преображення». За цими законами набуває варіативності і колорит тла – як пейзажного, так і архітектурного.

Наприкінці XVI ст. в українському іконописі з'являється перша спроба фіксації безпосередніх вражень<sup>124</sup>. Поєднання візантійської іконографічної традиції у загальній композиції твору з новим трактуванням пейзажу, більше наближеного до реалістичного трактування ландшафту, застосовують автори ікон «Страсті Христові» (1593 р.) із церкви Різдва Богородиці

---

<sup>121</sup> Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків... Іл. 54.

<sup>122</sup> Там само. С. 19.

<sup>123</sup> Там само. С. 19.

<sup>124</sup> Свенціцька В. Проблеми тла в староукраїнській іконі... С. 10–11.

в с. Велике Львівської обл. (НМЛ)<sup>125</sup>, «Воскресіння» (кінець XVI ст.) із смт Немирів Львівської обл. (НМЛ), «Різдво Христове» (1580-і рр.) із церкви Святого Миколи в с. Лопушанка Львівської обл. (НМЛ)<sup>126</sup>, «Преображення Христове» (кінець XVI ст.)<sup>127</sup> та «Св. Микола з житієм» (початок XVII ст.) із церкви Архангела Михаїла с. Яблунів Турківського р-ну Львівської обл. (НМЛ)<sup>128</sup>. Художники змальовують пейзажі з панорамою хвилястих пологих хребтів, подекуди порослих ялицями, подають ландшафти з розгортанням далеких планів, де в глибині видніються вкриті снігом гірські вершини.

Серединою XVII ст. позначений черговий етап розвитку образу природи, де йому надано нового розуміння. Гуманістичні впливи західноєвропейського мистецтва, що привнесли до образної мови українського іконопису риси відображення реальної дійсності, «поставили краєвид у майже рівні позиції з іншими зображеннями»<sup>129</sup>. У таких умовах виникають можливості для реалізації творчих задумів та індивідуальних уподобань майстрів, що надає самобутнього характеру творам іконопису XVII ст.<sup>130</sup>. Творчість майстрів XVII ст. наочно демонструє поступовий перехід лінійного розміщення до-вкільля в багатопланове трактування ландшафту.

Стиль бароко, який запанував в українському малярстві кінця XVII – XVIII ст., вніс у зображення природних форм сві-

---

<sup>125</sup> Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис... Іл. CV.

<sup>126</sup> Українське народне малярство XIII–XX століть... С. 31. Іл. 33.

<sup>127</sup> Історія українського мистецтва [текст] : у 6 т. / АН Української РСР. Київ : Українська радянська енциклопедія, 1967. Т. 2 : Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. С. 264.

<sup>128</sup> Пейзаж змальований у композиції клейма «Врятування чоловіка від меча» [Гелитович М. Святий Миколай... Іл. 19].

<sup>129</sup> Свенціцька В. Проблеми тла в староукраїнській іконі... С. 10–11.

<sup>130</sup> Овсійчук В. Українське малярство... С. 282–288.

жі струмені, оживляючі акценти<sup>131</sup>. У тогочасному мистецтві з'являються ікони, у яких образи святих, євангельські сцени, архітектурний стафаж вписані до реалістичного краєвиду, побудованого на засадах прямої перспективи. Золоте тло та постаті святих ще займають більшу частину композиції, тоді як пейзаж з архітектурними мотивами віднесено на задній план, проте їхня роль у творі вже доволі значна. Новий для українського іконопису тип композиційної побудови релігійного твору, із застосуванням глибинної перспективи був запозичений із західноєвропейського мистецтва. Поєднання традиційних і нових зображальних прийомів проявляється в побудові загальної композиції, образних характеристиках персонажів, у вирішенні стафажу, посиленій увазі до деталей. Іконописці наближують змальовані елементи природи до типу місцевої рослинності та характерних особливостей рельєфу, відтворюючи типологічні ознаки тутешнього ландшафту, на основі поєднання канону та ще дуже простих, лаконічних засобів відтворення реальності, що з часом склали основу регіональної традиції зображення краєвиду<sup>132</sup>.

На іконах «Св. Василій Великий» другої половини XVII ст. із церкви Обрізання Господнього с. Монастирець Городоцького р-ну на Львівщині (НМЛ)<sup>133</sup>, «Св. Василій Великий» 1742 р. (НМНАПУ), «Св. Микола» XVIII ст. з Волині (Музей волин-

<sup>131</sup> Свенціцька В. І. Українське станкове малярство XIV–XVI ст. і традиції візантійського мистецтва. *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період* / від. ред. В. А. Афанасьєв ; АН Української РСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наукова думка, 1983. С. 94.

<sup>132</sup> Мисюга Б. Семіотичний образ природи в галицькому іконописі... С. 99–103.

<sup>133</sup> Сидор О. Святий Василій Великий в українському мистецтві. Львів : Видавництво Отців Василіан «Місіонер», 2008; Бурковська Л. Давні українські ікони. Дослідження іконографічних та стильових перетворень в іконописі XV–XVIII століть. Київ, 2019. С. 319–334.

ської ікони, далі – МВІ), «Св. Микола» XVIII ст. із церкви Святої Параскеви с. Заліси Ратнівського р-ну Волинської обл. (МВІ) подано один чи кілька сюжетів із життя святих, виділені в прямокутниках на тлі розбудованого пейзажу. Ці пам'ятки демонструють новий тип вирішення композиції, зі сценічною глибинною перспективою, що набуває поширення в українському релігійному мистецтві від другої половини XVII ст. Група згаданого типу ікон належить до перехідної фази в українському мистецтві другої половини XVII – першої половини XVIII ст., для якої характерний поступовий відхід від умовностей давніх традицій, використання перспективного краєвиду, послідовне тяжіння до відтворення взаємозв'язку внутрішнього світу людини із зовнішнім середовищем, із природою.

Як показує дослідження теми, образний світ сакрального мистецтва безперечно має головне значення, проте світ матеріальний, предметний також відіграє важливу роль. Середньовічне мистецтво настільки пов'язане традиціями, що воно практично не змінювалося з плином часу, і навіть медієвісти визнають, що новаторство, особливо в релігійному мистецтві, мало свої межі. Зображення святих і подій зі священної історії мали бути пізнаваними, щоб забезпечити дієвість звернених через них молитов до Бога. Художня вірність усталеній іконографії, таким чином, забезпечувала силу православних богослужінь. Однак це не означало, що всі зображення святих чи сакральних подій були цілком ідентичними. Одним зі способів, якими художники «персоналізували» релігійні твори мистецтва, було включення в їхню художню тканину реалістичних елементів.

Образотворче мистецтво середньовіччя ілюструє біблійні перекази, життя святих та зображує візантійське бачення Царства Божого. Метою релігійного мистецтва було навчити глядача божественним таємницям, вічним істинам православного християнства та розвивати його, відтворю-

ючи парадигми християнських чеснот, гідних наслідування. Що ще важливіше, релігійні образи мали слугувати засобами, за допомогою яких вірні могли спілкуватися з духовним світом.

Загально визнано, що релігійне мистецтво було байдужим до відображення сучасної йому дійсності. Сприйняття того, що релігійний образ повинен становити об'єктивне відображення його священного архетипу на небі, сприяло стандартизації художньої виразності та сприяло повторенню усталених іконографічних типів, переважно більшість із яких можна віднести до візантійського мистецтва.

Розглянуті в дослідженні приклади використання предметів матеріального світу показують, що відображення тогочасної дійсності у середньовічному мистецтві, незважаючи на його символічність, було надзвичайно актуальним і речі матеріального, повсякденного використання, можна виявити на різних рівнях і в різноманітних контекстах сакрального мистецтва.



*Наукове видання*

**ХУДОЖНІ ПЕРЕТВОРЕННЯ  
ТА КУЛЬТУРНІ ВИДОЗМІНИ  
В ДЕКОРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ  
УКРАЇНИ**

**Колективна монографія**

***Редактор-координатор***

Олена Щербак

***Редактор***

Надія Ващенко

***Комп'ютерна верстка та дизайн обкладинки***

Людмила Настенко

***Оператор***

Ірина Матвеева

Формат 60x84/<sub>16</sub>

Обл.-вид. арк. 18,76

Ум. друк. арк. 22,08

ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України  
Київ, вул. Грушевського, 4