

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

ДЕКОРАТИВНЕ
МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ:
НАРОДНЕ І ПРОФЕСІЙНЕ,
ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ,
ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ

Колективна монографія

Книга 1

Київ
Видавництво ІМФЕ
2025

УДК 745/749:7.011:7.05](477)»19/20»
Д-28

Головна редакторка – Ганна СКРИПНИК
Відповідальна редакторка – Тетяна Кара-Васильєва
Відповідальна секретарка – Зінаїда Косицька

Рецензенти

докторка мистецтвознавства Людмила Соколюк,
докторка філологічних наук Тетяна Руда,
докторка мистецтвознавства Марина Юр

Д-28 **Декоративне мистецтво України: народне і професійне, історія і сучасність, теоретичне осмислення : колективна монографія. Частина I / [голов. ред. Г. Скрипник] ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2025. 238 с.**
ISBN 978-617-14-0378-9

У колективній монографії визначено основні напрями розвитку традиційних видів народного мистецтва та творчості художників професійного декоративного мистецтва; здійснено мистецтвознавчий аналіз художньо-стильових особливостей як традиційних видів народного мистецтва – кераміки, витинанки, вишивки, хатнього малювання, так і видів декоративного мистецтва XX–XXI ст. – новітнього текстилю, авторського гобелену, сучасного фарфору.

В основу праці покладено концепцію розгляду декоративного мистецтва в усій різноманітності й багатогранності його проявів, наголошено на ролі та значенні народного мистецтва в системі духовної і матеріальної культури, у формуванні художнього та предметного середовища, простежено взаємовпливи і взаємозв'язки народного і професійного мистецтва на різних історичних етапах, у багатогранних зв'язках з етнокультурними процесами, що відбувалися впродовж XX ст. в Україні, входження у світовий історичний контекст на початку XXI ст.

*Затверджено вченою радою Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
(протокол №1 від 15.09.2025)*

ISBN 978-617-14-0378-9

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025

ЗМІСТ

<i>Кара- Васильєва Тетяна</i>	
Вступ	4

Частина I

Дослідження в галузі народного мистецтва

Розділ 1

Клименко Олена

Гончарне мистецтво Поділля в контексті розвитку української народної кераміки XIX – початку XXI століття	16
--	----

Розділ 2

Косицька Зінаїда

Художньо-функціональна роль витинанок в інтер'єрі українського житла: традиції і сучасність	121
--	-----

Розділ 3

Студенець Наталя

Зразки хатнього стінопису в музейних колекціях України	198
---	-----

Тетяна Кара-Васильєва

ВСТУП

Актуальним завданням мистецтвознавства є з'ясування ролі сучасного мистецтва та екології культури, висвітлення значення етнокультурних чинників у процесах національної консолідації, збереження ідентичності української культури та формування модерного іміджу України.

Представлене дослідження є важливим для висвітлення повної картини основних етапів розвитку як народного, так і професійного мистецтва, нової інтерпретації процесів і явищ, які в ньому відбувалися. Воно необхідне як систематизована джерельна база в контексті вивчення окремих видів декоративного мистецтва, їх відмінностей у творенні художнього образу та взаємовпливів упродовж історії України.

У розвідках колективної теми автори концентрують увагу на тому, що здобуття Україною незалежності активізувало історичну пам'ять, національну свідомість. Це знайшло відображення в зростанні інтересу до традиційної культури, стихійному відродженні багатьох автентичних її елементів. У контексті цього посилюється роль мистецтвознавчих досліджень у галузі декоративного мистецтва для вироблення нового підходу до актуальних проблем суспільного розвитку.

У монографії акцентовано увагу на дослідженні художньої творчості професійних митців, яка розвивається з усі-

ма ознаками національної культури відповідно до тенденцій візуального мистецтва сучасної Європи. Опрацьовано пласт професійного мистецтва різних галузей – текстилю, кераміки, витинанки, вишивки, у яких простежується естетична й етнічна спадкоємність з народним мистецтвом, уміння художників перевтілювати у своїх творах національні традиції, їх здатність відігравати важливу роль у формуванні національно-культурних пріоритетів і відповідно – національної ідентифікації громадян України.

У науковий обіг уведено значний фактологічний матеріал про сучасний стан та особливості функціонування декоративного мистецтва протягом усього ХХ ст., виявлено роль традиційного народного мистецтва в процесах консолідації, розвитку етносу та етнічної самоідентифікації, а також проаналізовано зміни етнічної ідентичності за нових суспільно-політичних реалій України, входження у світовий художній процес, творення нових форм професійного декоративного мистецтва.

До одного з найбільш пріоритетних напрямів, що є об'єктом дослідницької уваги, належить проблема інтегрованості у світовий культурний процес.

Загальний план дослідження «Декоративне мистецтво України: народне і професійне, історія і сучасність, теоретичне осмислення» складається з окремих розділів, присвячених різним видам мистецтва – кераміці, склу, фарфору та фаянсу, вишивці, витинанці тощо та їхньому розвитку впродовж ХХ–ХХІ ст., взаємовпливам і взаємозв'язкам професійного й народного мистецтва.

Мета полягає у визначенні основних напрямів розвитку традиційних видів народного мистецтва та професійної творчості художників декоративного мистецтва, а також у здійсненні мистецтвознавчого аналізу й художньо-стильових особливостей як традиційних видів народного мистецтва – кераміки, витинанки, вишивки, хатнього малювання, так і видів декоративного мистецтва ХХ–ХХІ ст. – новітнього

текстилю, авторського гобелена, сучасного фарфору та інших видів творчості, що дасть змогу накреслити основні фактори їх трансформації в авторські художні види.

В основу роботи покладено чітку концепцію розгляду декоративного мистецтва в усій різноманітності й багатогранності його проявів. Також наголошено на ролі та значенні народного мистецтва в системі духовної і матеріальної культури, у формуванні художнього та предметного середовища, простежено взаємовпливи і взаємозв'язки народного й професійного мистецтва на різних історичних етапах. У роботі акцентовано на неоднозначному ставленні художників декоративного мистецтва до народної творчості протягом ХХ–ХХІ ст. Усі перетворення розглянуто в багатогранних зв'язках з етнокультурними процесами, що відбувалися в Україні впродовж означеного часу. Метою також є висвітлення сутності українського декоративного мистецтва як найчутливішої, найдинамічнішої галузі культури стосовно нових тенденцій часу, творення в його межах художнього образу як окремого твору, так і всього предметно-просторового середовища.

Завдання дослідження:

– здійснити аналіз передумов розвитку професійного художнього текстилю, гобелена, кераміки, фарфору України у взаємодії з народним мистецтвом; визначити основні його етапи й напрями розвитку, художньо-стильові особливості;

– провести мистецтвознавчий аналіз творчості видатних професійних художників-текстильників, керамістів, художників скла і фарфору – представників різних мистецьких шкіл України, зокрема провідних – львівської та київської, що дали ґрунтовні професійні підвалини для більшості українських митців цієї галузі, які вирізняються в роботах дбайливим ставленням до народних традицій, глибоким осмисленням надбань вітчизняного і світового мистецтва;

– провести систематизацію візуального ряду творів для каталогу сучасного декоративного мистецтва.

Актуальність теми дослідження продиктована вимогами часу й соціокультурними запитами сучасної україністики, оскільки нова суспільно-політична дійсність незалежної України вимагає кардинальної переоцінки етнокультурної та мистецької спадщини народу з позицій сучасних європейських студій.

Співробітники відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України мають великий досвід та багаторічний доробок у вивченні актуальних проблем українського мистецтва в контексті європейської культури. Вийшла низка публікацій, у яких розглядаються питання традицій, інновацій народного мистецтва, проблем сучасного декоративного мистецтва, його ролі в новітній українській культурі, а також місця в загальноєвропейському дискурсі. Науковці брали участь у підготовці та виданні «Історії українського мистецтва» в п'яти томах (2007–2012); «Історії декоративного мистецтва України» в п'яти томах (2008–2016). Автори мають також численні публікації за окремими аспектами теми, доповіді на міжнародних конференціях.

Праця складається з двох частин. Перша – **«Дослідження в галузі народного мистецтва»**. До неї входить розділ Олени Клименко **«Гончарне мистецтво Поділля в контексті розвитку української народної кераміки ХІХ – початку ХХІ століття»**, присвячений аналізу художніх особливостей гончарства Поділля як одного з найцікавіших регіонів української народної кераміки. У ньому відзначено відсутність у вітчизняній та зарубіжній науці комплексного мистецтвознавчого дослідження художніх особливостей гончарства Поділля як цілісного явища української художньої культури. Авторка розглянула історію розвитку гончарного мистецтва Поділля ХІХ – початку ХХІ ст.; охарактеризувала стилістичні особливості гончарства Поділля в загальноукраїнському контексті; порівняла з відомими гончарними осередками Поділля та інших регіонів України (Бар, Смотрич, Дибинці, Опішня та ін.); вивчила й

розглянула своєрідність історичної долі, технологічних та художніх особливостей провідних гончарних осередків Поділля: Бубнівки, Гайсина, Жерденівки, Бара, Шаргорода, Майдан-Бобрика, Смотрича, Бережан, Товстого та ін. Про кожний осередок написано в окремих параграфах розділу.

У своїй роботі О. Клименко, крім літературних та архівних джерел, які детально проаналізувала, використала власні експедиційні обстеження низки осередків регіону, здійснені впродовж багатьох років (від початку 1980-х), що органічно доповнили вивчення музейних колекцій Києва, Львова, Кам'янця-Подільського, Вінниці, Хмельницького, Полтави, Опішні тощо та приватних зібрань.

Розділ О. Клименко є комплексним дослідженням гончарства Поділля в загальноукраїнському контексті, здійсненим нею з позицій мистецтвознавства чи не вперше у вітчизняній науці.

У розділі *«Художньо-функціональна роль витинанок в інтер'єрі українського житла: традиції і сучасність»* Зінаїда Косицька розглянула оформлення інтер'єру сільського житла українців, у якому від середини XIX ст. набули поширення різні паперові оздоби на зразок квітів, розет, хрестиків, складних орнаментальних композицій. Народні майстри найчастіше прикраси кріпили вгорі на стінах, довкола ікон, на комині, сволюку, що надавало оселям особливої святковості. Такі зміни сприяли започаткуванню нового виду декору, названого пізніше «витинанками», кращі зразки яких уже в кінці XIX ст. були демонстровані на Крайових виставках у Тернополі (1887), Львові (1894). Надзвичайно важливо, що до наших днів витинанки не зникли, а, пройшовши за два століття різні періоди еволюції – від забуття до розквіту, трансформувалися з допоміжного виду оформлення на вишукані твори станкового характеру, поціновані на рівні інших видів образотворчого мистецтва.

Сьогодні декор із паперу, як і раніше, надає сучасним інтер'єрам приємного затишку, самотутніх естетичних ак-

центів, а головне – національного колориту й неповторної виразності. Витинанки нині виготовляють уже не лише народні майстри й аматори, вироби яких на зразок «сніжинок» можемо бачити на шибках вікон щороку перед Новим роком і Різдом Христовим. У наш час усе частіше техніку вирізування обирають професійні художники, створюючи роботи, поціновані як самостійні високохудожні твори. Серед них бачимо як традиційні декоративні панно, так і різноманітні нові форми: від креативних об'ємно-просторових інсталяцій до паперових абажурів і завіс. Щоразу прикраси з паперу ефектно доповнюють оформлення осель наших громадян і громадських приміщень – виставкових павільйонів, театральних сцен, Будинків культури, шкіл, лікарень, магазинів тощо. Подібні тенденції надзвичайно збагачують художній простір України й засвідчують широкі можливості цього виду творчості в оформленні приміщень, а також обдарованість українських майстрів, які працюють у техніці вирізування з паперу.

У розділі «*Зразки хатнього стінопису в музейних колекціях України*» Наталія Студенець уперше комплексно проаналізувала колекції зразків хатніх настінних розписів у музеях України різних рівнів (як загальнонаціонального значення, так і регіонального, місцевого). Вона виокремила автентичні розписи на папері та кальці, виконані майстрами, а також замальовки-копії і кальки збирачів. Ці матеріали походять з різноманітних осередків Наддніпрянщини (Київщини, Черкащини), Поділля, Півдня України (Дніпропетровщини, Миколаївщини, Херсонщини) та Карпатського регіону (Лемківщини).

Досліджено найбільшу в Україні колекцію зразків хатнього настінного розпису з фондів Національного музею декоративного мистецтва України (НМДМУ). Значну частину цієї колекції становлять зразки хатнього малювання Поділля 1920-х років, що репрезентують цю традицію переважно в південно-західних осередках Вінницької та Хмельницької облас-

тей. Зразки було зібрано Н. Коцюбинською, О. Кривицьким та членами етнографічного гуртка с. Озаринці (В. Парасуньком, Д. Гайворонюком, Н. Барцихівською, С. Козачком, К. Козловською), викладачами й учнями Кам'янець-Подільської художньо-промислової школи ім. Г. Сковороди на чолі з директором В. Гагенмейстером.

У науковий обіг уведено також зразки настінних розписів із фондів НМДМУ, що походять із сіл нинішніх Київської, Черкаської, Кіровоградської, Дніпропетровської, Миколаївської та Херсонської областей.

Для вивчення теми хатнього розпису цінними є матеріали Національного музею народної архітектури та побуту України (НМНАПУ): замальовки хатнього малювання Уманщини, виконані в 1921–1923 роках М. Горбачевським; автентичні зразки настінного малювання другої половини ХХ ст., відтворені майстрами Вінницької та Черкаської областей; кальки, зняті співробітниками музею з мальованих настінних килимів Одеської області. Серед рідкісних експонатів у фондах НМНАПУ зберігається неопублікований альбом І. Добрянської «Настінний розпис лемківських хат. Матеріали до історії українського народного розпису», що ґрунтується на матеріалах її польових досліджень 1930–1944 років у селах Ліського повіту (нині – територія Польщі).

Розглянуто низку унікальних зразків настінних розписів 1920-х років, зібраних мистецтвознавицею Євгенією Берченко в осередках Криворізької округи (нині – Нікопольського р-ну Дніпропетровської обл.). Зразки зберігаються у фондах Харківського історичного музею ім. М. Ф. Сумцова.

У розділі репрезентовано низку матеріалів з експозицій, фондів регіональних та місцевих музеїв, зокрема Державного історико-культурного заповідника «Буша» (Вінницька обл.), Кам'янець-Подільського музею-заповідника (Хмельницька обл.), Хмельницького обласного художнього музею та ін.

Друга частина монографії – «Професійне декоративне мистецтво: взаємовпливи та взаємозв'язки з народною творчістю».

В основу розділу Тетяни Кара-Васильєвої «*Народне і професійне декоративне мистецтво: відмінність та взаємовпливи впродовж історії розвитку*» покладено вивчення актуальних історико-теоретичних проблем мистецтвознавства; комплексне дослідження його видів і жанрів протягом ХХ – початку ХХІ ст.; вироблення нових підходів до вивчення процесів розвитку народного мистецтва, що є одним із найважливіших чинників консолідації та розвитку етносу, його відмінність та взаємовпливи з професійним декоративним мистецтвом упродовж історії.

Мета дослідження полягає у визначенні основних напрямів розвитку традиційних видів народного мистецтва та професійної творчості художників декоративного мистецтва, а також здійснення мистецтвознавчого аналізу й художньо-стильових особливостей як традиційних видів народного мистецтва – кераміки, витинанки, вишивки, хатнього розпису, так і новітніх видів сучасного декоративного мистецтва – текстилю, гобелена, міні-гобелена та інших видів творчості, що дає змогу накреслити основні фактори їх трансформації в авторські художні види.

Основний акцент у роботі полягає в дослідженні художньої творчості професійних митців, що розвивається за всіма ознаками національної культури й водночас відповідно до тенденцій візуального мистецтва сучасної Європи.

Авторка опрацювала пласт професійного мистецтва різних галузей – текстилю, кераміки, вишивки, у яких простежується естетична й етнічна спадкоємність із народним мистецтвом, уміння творців перевтілювати у своїх творах національні традиції, їх здатність відігравати важливу роль у формуванні національно-культурних пріоритетів і відповідно – національної ідентифікації громадян України.

У розділі введено в науковий обіг значний фактологічний матеріал про сучасний стан та особливості функціонування

декоративного мистецтва впродовж усього ХХ ст.; виявлено роль традиційного народного мистецтва в процесах консолідації та розвитку етносу, в процесах етнічної самоідентифікації. Також проаналізовано зміни етнічної ідентичності за нових суспільно-політичних реалій України, входження у світовий художній процес, творення нових форм професійного декоративного мистецтва.

Важливо, що сучасне декоративне професійне мистецтво України включилося в європейський та світовий художній процес, водночас не втрачаючи своєї специфіки й національної своєрідності.

Зоя Чегусова в розділі *«Особливості впливу народного мистецтва на розвій професійного декоративного мистецтва України другої половини ХХ – ХХІ століття»* на основі вивчення літературних джерел, постійних експозицій, музейних колекцій та архівних матеріалів провела дослідження ролі народного мистецтва в становленні й розвитку професійного декоративного мистецтва України – галузі художньої творчості з великим історичним минулим, що в означений період розвивається за всіма ознаками національної культури.

Авторка опрацювала багатий пласт професійного авторського художнього текстилю, у якому чітко простежується естетична й етнічна спадкоємність із народним мистецтвом, зокрема прадавні орнаменти як основа ручного ткання, особливості впливу народного мистецтва України на український гобелен, на декоративний розпис по тканині тощо.

Уміння творців всотувати й перевтілювати у своїх роботах національні традиції, їх здатність відігравати важливу роль у формуванні національно-культурних пріоритетів простежено також на творах художньої кераміки й художньої обробки дерева українських митців у руслі трансформованих народних традицій та уявлень.

Проведений науковицею мистецтвознавчий аналіз творчості видатних професійних художників мистецтва текстилю, кераміки, дерева – представників різних мистецьких шкіл

України, зокрема провідної – львівської, що дала ґрунтовні професійні підвалини для більшості українських митців цієї галузі, дає змогу переконатися в тому, що найкращі твори професійного декоративного мистецтва другої половини ХХ–ХХІ ст. вирізняються дбайливим ставленням до народних традицій разом із глибоким осмисленням надбань вітчизняного і світового мистецтва.

У розділі **«Український фарфор і фаянс ХХ століття: школи, заводи, художники»** Людмила Сержант наголошує, що український фарфор і фаянс ХХ – початку ХХІ ст. є органічною складовою культурної спадщини народу. Вивчення та науковий аналіз процесів становлення й розвитку українського фарфору та фаянсу є важливим фактором для осмислення загальних культурно-мистецьких процесів цього періоду в Україні. Саме на цей час припадає функціонування відомих заводів, розвиток художніх напрямів та шкіл, у межах яких проходила творча діяльність видатних художників, що розробляли асортимент та стилістику продукції з яскраво вираженим оригінальним національним колоритом. Розвиток української тонкої кераміки проходив у межах синтезу мистецтв – декоративного й образотворчого, професійного й народного, живопису, графіки, скульптури, поезій, фольклору, форми та образи яких послужили основою національного стилю. Вирішальним був вплив народного гончарства, його усталених естетичних підходів до формотворення та орнаменталізації керамічних виробів, що відіграло важливу роль у виробленні національних особливостей українського фарфору та фаянсу. Свідченням стильової й жанрової різноманітності, свіжих непересічних формальних рішень є доробки колективів та окремих митців Баранівського, Коростеньського, Городницького, Довбиського, Полтавського, Сумського та інших фарфорових заводів, Будянського та Кам'янобрідського фаянсових заводів.

Отже, декоративне мистецтво як галузь, що охоплює творчість художників-професіоналів, народних майстрів і

майстрів художніх промислів, є найчутливішою, найдинамічною стосовно нових тенденцій часу. Ця галузь мистецтва найтісніше пов'язана із життям суспільства, його економікою, смаками та вподобаннями.

На різних етапах історії митці знаходили нові шляхи, шукали різноманітні засоби художньої та емоційної виразності, вирішували загальні формально-художні завдання пластичних мистецтв: новаторське формотворення, взаємодію з навколишнім середовищем, звернення до новітніх технологій.

Українське декоративне мистецтво завжди відповідало соціальним вимогам часу, розвивалося від матеріально-практичної сфери до духовно-культурної, зберігаючи при цьому взаємодію із загальною проблематикою та стильовим напрямом усього образотворчого мистецтва. Воно тримало тісний зв'язок з історичними традиціями, з народним мистецтвом. Саме завдяки цьому мистецтво зберегло свою духовність, самобутність, яскраво виражену національну своєрідність.

Частина I

ДОСЛІДЖЕННЯ
В ГАЛУЗІ
НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Розділ 1

Олена Клименко

ГОНЧАРНЕ МИСТЕЦТВО ПОДІЛЛЯ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ КЕРАМІКИ XIX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Поділля – один із найбагатших і найрізноманітніших щодо художньо-стильових особливостей гончарних регіонів України. Із цією думкою мистецтвознавців цілком погоджуються етнологи: «За етнографічними параметрами Поділля – один із найкolorитніших і найсвоєрідніших районів України»¹. У сучасній науці поки що відсутня єдина й незаперечна думка щодо окреслення меж Поділля як історико-етнографічного регіону². Це, як уважає Михайло Глушко, пов'язано з тим, що «...за останнє півстоліття питання історико-етнографічного районування України цікавило багатьох учених, однак дотепер єдино прийнятої схеми вони не

¹ Кирчів Р. Етнографічне районування України. *Етнографія України* : навч. посібник / за ред. проф. С. А. Макаруча. Вид. 2-ге, перероб і допов. Львів : Світ, 2004. С. 136.

² Мальовані миски Поділля : альбом / упоряд. Г. Івашків, Т. Лозинський ; авт. вступ. ст. Г. Івашків, О. Клименко ; каталог І. Бекетова, Г. Івашків. Львів ; Київ : Майстер книг, 2018. С. 5.

розробили, тобто всі запропоновані раніше варіанти є поки що робочими, потребують удосконалення та уточнення»³. Крім того, має місце неоднозначне окреслення меж Поділля дослідниками окремих видів народного мистецтва⁴. З різних позицій розглядають Поділля мистецтвознавці, етнологи, мовознавці. Районування мистецтвознавців не завжди збігається з висновками етнологів, хоча переважна більшість науковців відносять до історико-етнографічного регіону Поділля центральні райони Вінницької і Хмельницької та східні – Тернопільської областей, оточених своєрідними «перехідними зонами»⁵. Згідно з Романом Кирчівим, «Поділля – історико-етнографічний район, що займає басейн межириччя Південного Бугу і лівобережного середнього Придністров'я. Він охоплює більшу частину Вінницької, Хмельницької, Тернопільської та суміжну з ними на півдні – частину Чернівецької, на заході – частини Івано-Франківської та Львівської областей. В етнографічній літературі Поділля розділяють на Східне, Західне, Буковинське»⁶.

Чи не вперше у вітчизняній науці питання про районування подільського гончарства понад сто років тому поставив Олександр Прусевич, ділячи Подільську губернію на дві частини – північно-західну й південно-східну⁷. У 1920-х ро-

³ Глушко М. Етнографічне районування України: стан, проблеми, завдання (за матеріалами наукових досліджень другої половини ХХ – початку ХХІ століть). *Вісник Львівського університету. Серія : «Історія»*. 2009 . Вип. 44 . С. 212.

⁴ Там само.

⁵ Пономарьов А. П. До проблеми регіональних історико-етнографічних досліджень. Поділля : історико-етнографічне дослідження. Київ : Доля, 1994. С. 9–13.

⁶ Кирчів Р. Етнографічне районування України. С. 135.

⁷ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. *Кустарные промыслы Подольской губернии*. Киев : Типолитография С. В. Кульженко, 1916. С. 72.

ках Марія Фріде (також у межах колишньої Подільської губ.) щодо гончарства вирізняла Західне, Північне і Східне Поділля⁸.

Юрій Лащук виділив на Поділлі дві зони народної кераміки – Східно-Подільську й Західно-Подільську⁹. Такий підхід до районування Поділля підтримали й розвинули Василь Гудак та Лідія Мельничук¹⁰.

Володимир Титаренко в альбомі «Миски Поділля» вирізняє Східне, Центральне й Західне Поділля¹¹. Деякі етнологи також дотримуються такого розподілу або ж виділяють Буковинське, Західне та Східне Поділля чи говорять лише про Західне та Східне Поділля¹², відносячи до Східного Поділля територію, що в загальних рисах збігається з межами колишньої Подільської губернії.

Як і повсюдно в Україні, художні особливості подільської народної кераміки видозмінювалися під впливом цілої низки факторів. Найголовнішими з них є історичні та соціально-економічні умови, у яких розвивався промисел. Упродовж ХІХ ст. відбувався поступовий занепад і зникнення цехово-

⁸ Фріде М. Форма і орнамент посуду з Поділля. *Науковий збірник Ленінградського товариства дослідників української історії письменства та мови*. Київ, 1928. С. 81.

⁹ Лащук Ю. Ф. Украинская народная керамика ХІХ–ХХ ст. : автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. Київ, 1971. С. 16.

¹⁰ Гудак В. А. Народная керамика Восточно-подольской зоны Украинской ССР (художественные особенности) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1985. С. 8–9; Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині ХІХ–ХХ століттях: історико-етнографічне дослідження. Київ : УНІСЕПВ, 2004. С. 197, 203.

¹¹ Титаренко В. Миски Поділля : альбом. Київ : Народні джерела, 2007. 152 с.

¹² Іваневич Л. Історико-географічні та історико-етнографічні межі дослідження народного вбрання українців Поділля. *Народна творчість та етнологія*. 2013. № 5. С. 88–100.

го керамічного виробництва, що стало однією з причин стирання межі між міським і сільським гончарством: промисел зникав у містах і набував все більшого значення в невеликих містечках та селах, де майстри активно переймали досягнення великих міст і поступово випередили їх щодо кількості та (іноді) якості виробів. Від другої половини – кінця XIX ст. ми можемо говорити про майже однаковий характер продукції гончарів невеличких містечок, сіл і навіть великих міст, де продовжували працювати поодинокі майстри. Не останню роль у цьому відіграла зміна замовника: відбувається поступова переорієнтація продукції на сільське населення: у міський побут дедалі активніше входить продукція фаянсових і фарфорових заводів. Тільки міські низи й селяни продовжували купувати гончарні вироби, що змушувало міських (як і сільських) майстрів виробляти предмети, розраховані на малозаможних покупців. Про невпинне згасання гончарного виробництва у великих містах Подільської губернії свідчать статистичні дані: на її території наприкінці XIX ст. міські ремісники становили лише 20 % від загальної кількості гончарів¹³. Позитивну роль у розвитку сільського ремесла відіграло розширення ярмаркової торгівлі. У Подільській губернії 1886 року було організовано 120 ярмарків, у 1896-му – 183. До того ж подільські гончарі реалізовували свої вироби на численних базарах і торжках. Наприклад, 1895 року вони відбулися у 147 населених пунктах губернії¹⁴. Посиленому розвитку гончарства сприяла також реформа 1861 року. Нестача землі спонукала селян звертатися до кустарних промислів, зокрема й до гончарного за умови наявності в населеному пункті родовищ глини, а територія Поділля, як відомо, багата на гончарні глини. Водночас в окремих центрах напри-

¹³ Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині XIX–XX століттях: історико-етнографічне дослідження. Київ: УНІСЕРВ, 2004. С. 138.

¹⁴ Там само. С. 140.

кінці ХІХ ст. з'являються перші ознаки занепаду промислу. Серед причин дослідник подільського гончарства Олександр Прусевич називав подорожчання дров (як наслідок вирубування лісів), дорожнечу глини та інших матеріалів, зокрема свинцю, розповсюдження емалевого й чавунного посуду, скорочення поголів'я великої рогатої худоби (через що знизився попит на глечики для молока), складності зі збутом, відсутність кредитування тощо¹⁵.

Однак скорочення виробництва і зменшення кількості гончарів у селах та містечках у другій половині ХІХ ст. – випадки поодинокі. Основні проблеми виявляються впродовж ХХ ст. під впливом, з одного боку, закономірних факторів, визначених ще О. Прусевичем¹⁶, а з другого, – внаслідок державної політики радянського періоду з насильницьким знищенням кустарних промислів (боротьба з одноосібним виробництвом, голодомори, високі податки, заборона використання свинцю тощо). У цілому на Поділлі, як і в інших регіонах Центральної та Східної України, катастрофічний занепад гончарства розпочався з курсом більшовиків на колективізацію, яка, однак, не змогла остаточно знищити гончарство. Згасаючи, воно продовжувало розвиватися в другій половині ХХ ст. Ще в 1960–1980-х роках в окремих осередках працювали поодинокі майстри. У деяких їх навіть налічувалося до десяти й більше (Адамівка Хмельницької обл., Гончарівка Тернопільської обл.)¹⁷.

Прикро, що подільська народна кераміка, як і інші народні художні промисли нашої держави, за період незалежності майже не отримувала допомоги. Виключення – спроби Національної

¹⁵ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 20.

¹⁶ Там само. С. 20.

¹⁷ Клименко О. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей. *Українське гончарство : національний культурологічний щорічник. За рік 1995*. Опішне : Українське народознавство, 1996. Кн. 3. С. 159–172.

спілки майстрів народного мистецтва України підтримати гончарство Бубнівки на Вінниччині. Сьогодні ми взагалі не можемо говорити про функціонування гончарного мистецтва Поділля. Проте подільська народна кераміка XIX – XX ст. є одним із найцікавіших явищ вітчизняної художньої культури.

Цілеспрямоване дослідження гончарства Поділля як одного з провідних кустарних промислів Подільської губернії розпочалося 1912 року¹⁸, коли здійснювалися спроби зібрати статистично-економічні, історичні відомості, охарактеризувати стан виробництва і, що дуже важливо, порушувалося питання про збереження й підтримку промислу. Перші ж відомості про керамічне виробництво краю трапляються ще раніше – у розвідках другої половини XIX – початку XX ст., присвячених історії Поділля і населених пунктів Подільської губернії¹⁹. Чи не найважливішими джерелами із цього погляду є праці Юхима (Євфимія) Сіцінського, зокрема «Матеріали до історії цехів Поділля» та «Приходи і церкви Подільської губернії»²⁰, де йдеться про гончарні цехи Сатанова, Меджибожа, Смотрича, Кам'янця-Подільського й інших міст і містечок краю, про історію населених пунктів, про основні ремесла, якими займаються мешканці. Серед них – гончарство²¹.

У літературних джерелах посуд як один із різновидів асортименту подільських гончарів чи не вперше згадується в розвідці відомого дослідника Поділля, краєзнавця, історика, етно-

¹⁸ Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині XIX–XX століттях : історико-етнографічне дослідження. С. 32.

¹⁹ Там само. С. 14–32.

²⁰ Сецинский Е. Материалы для истории цехов в Подолии. *Труды Подольского церковного историко-археологического общества*. Каменец-Подольский, 1904. Вып. X. С. 418–494; Приходы и церкви Подольской епархии / под редакцией священника Евфимия Сецинского. Біла Церква : Вид. О. Пшонківський, 2009. XII + 996 с. (Бібліотека української краєзнавчої класики).

²¹ Мальовані миски Поділля. С. 6–7.

графа, члена Подільського історико-археологічного товариства Олександра Прусевича «Гончарний промисел у Подільській губернії», написаний на основі експедиційного обстеження гончарних осередків тодішньої Подільської губернії, здійсненого вченим 1913 року²². Автор ознайомлює з результатами власних обстежень гончарних осередків Подільської губернії, торкається історії провідних центрів, перераховує населені пункти, де функціонували гончарні цехи, ставить питання про час виникнення гончарства в окремих містечках та селах, приділяє увагу технології гончарного виробництва, здійснює спробу охарактеризувати художній бік виробів тощо, ставить питання про районування подільського гончарства, розподіляючи губернію на дві гончарні зони. Розглядаючи історію виникнення керамічного виробництва краю, його тогочасний стан, технологію, художні особливості виробів, О. Прусевич неодноразово відзначав виготовлення на Поділлі різноманітних зразків посуду, їхні високі художні якості, особливо мальованих мисок, любов до них селян²³. Згадуючи провідні гончарні осередки регіону, він перерахував майже всі відомі на сьогодні центри мальованої кераміки (Смотрич, Миньківці, Меджибіж, Майдан-Бобр, Василівка, Бар, Берлінці-Лісові, Рахни-Лісові, Гайсин, Кіблич, Бубнівка, Торканівка)²⁴. Характеризуючи технологію гончарного виробництва, О. Прусевич відзначав деякі технологічні особливості щодо створення посуду й мисок. Зокрема, миски виготовляли з глею, який переробляли дещо інакше, ніж горщечні глини і в окремих осередках випалювали в горнах меншого розміру, ніж інші різновиди кераміки²⁵. Не менше уваги дослідник приділив осередкам, де виробляли простий теракотовий і полив'яний посуд.

²² Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 9–116.

²³ Там само. С. 20.

²⁴ Там само. С. 63.

²⁵ Там само. С. 51, 60.

Важливим етапом у дослідженні подільської кераміки стали 1920-і роки, коли працівники музеїв Києва (Кустарного відділу Київського сільськогосподарського музею, Музею антропології та етнології ім. Ф. Вовка, Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка), Москви, Ленінграда здійснили низку експедицій на Поділля²⁶. Виїзди Юрія Александровича, Євгенії Спаської, Лідії Шульгиної (Київ), Марії Фріде (етнографічний відділ Російського музею, Ленінград), Ю. Самаріна (Центральний музей народознавства, Москва) сприяли накопиченню величезної кількості фактичного матеріалу: зразки виробів подільських гончарів (саме вони становлять основу збірок подільської кераміки НМДМУ та багатьох інших вітчизняних і зарубіжних музеїв), фіксація термінології, відомості про технологію виробництва тощо. Показовим для них є комплексний підхід до опрацювання матеріалу. Внаслідок цих експедицій з'явилася низка публікацій, які містять надзвичайно цінний матеріал, присвячений окремим центрам, зокрема Бубнівці (роботи Є. Спаської та Л. Шульгиної²⁷) й Жерденівці (Надії Геппенер²⁸),

²⁶ Мельничук Л. Академічне українознавство та вивчення гончарних промислів Поділля у 20-х роках ХХ століття. *Етнічна історія народів Європи : зб. наукових пр.* / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ : Вид-во УНІСЕРВ, 2001. № 9. С. 126–131; Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині ХІХ–ХХ століттях : історико-етнографічне дослідження. С. 37–73; Мальовані миски Поділля. С. 7.

²⁷ Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. *Матеріали до етнології*. Видання Музею антропології та етнології ім. Хв. Вовка Всеукраїнської академії наук. Київ, 1929. Вип. II. С. 201–228; Шульгина Л. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі. *Матеріали до етнології*. Київ : Вид-во музею Антропології та етнології ім. Ф. Вовка Всеукр. АН, 1929. Вип. 2. С. 111–187.

²⁸ Геппенер Н. Жерденівські ганчарі Лавренюки-Полив'яні. Київ : Видання Київського краєвого сільськогосподарського музею та П.П.П. виставки, 1928. 28 с. ; III табл.

а також подільському гончарству в цілому (М. Фріде і Ю. Самарін ²⁹) та народному мистецтву подолян (О. Зарембський ³⁰). У всіх цих розвідках аналізу художніх особливостей виробів подільських гончарів приділено значну увагу. Насамперед це стосується статті Є. Спаської «Орнамент бубнівського посуду» ³¹, що досі залишається актуальною, адже вона містить низку положень, важливих для теорії народного мистецтва і є своєрідним еталоном мистецтвознавчого аналізу кераміки. Розглядаючи асортимент виробів, їхні форми, Є. Спаська значну увагу приділила композиціям та окремим мотивам декору, які аналізувала переважно на прикладі бубнівських мисок. Крім того, вона подала характеристику творчої манери окремих майстрів, знову ж таки розглядаючи майже виключно відкриті форми посуду – миски, полумиски, поставці на кутю. Завдяки таблицям, наведеним у додатках до статті Є. Спаської, з назвами орнаментальних мотивів та їхніми описами в тексті, музейні співробітники мають змогу застосовувати народну термінологію під час інвентаризації кераміки. Робота Є. Спаської допомагає аналізувати вироби не лише бубнівських майстрів, а й гончарів низки осередків Східного Поділля, таких як Гайсин, Кіблич, Жерденівка, Крищинці, Шура-Бондурівська, де майстри використовували подібні до бубнівських орнаментальні мотиви – «вилочи», «сосонки», «індичі хвости», «косиці», «заячі вушка», «сливки», «карбики», «спускавки» тощо, але назви їх не були свого часу зафіксовані дослідниками.

²⁹ Фріде М. Форма і орнамент посуду з Поділля. С. 81–92; Самарин Ю. А. *Подольские гончары*. Москва : Наука и просвещение, 1929. 44 с., табл. 1–10.

³⁰ Зарембский А. Народное искусство подольских украинцев. Ленинград : Изд. Гос. рус. музея, 1928. 48 с.

³¹ Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. С. 201–228.

Н. Геппенер у статті, присвяченій характеристиці творчості трьох поколінь гончарів Лавренюків-Полив'яних із с. Жерденівки Гайсинського повіту, також розглядала здебільшого миски – їхні функції, форми, оздоблення, художні особливості, звернула увагу й на роль мальованої миски в інтер'єрі селянської хати та відзначила вплив функціонального призначення посудин на характер композицій декору тощо ³².

М. Фріде у статті «Форма і орнамент посуду з Поділля» досить детально проаналізувала художні особливості кераміки регіону, наголошуючи на тому, що «не можна проминути надзвичайну пропорційність і викінченість форми, що спромоглися витворити її подільські гончарі, перетворивши звичайнісіньке кухонне начиння на художню річ» ³³. Форми посуду подільських гончарів М. Фріде розподілила на два типи – форми закриті й відкриті ³⁴, спробувала визначити регіональну своєрідність подільських горщиків, глечиків, баньок, мисок тощо.

Важливим внеском у вивчення подільської кераміки була також діяльність Кам'янець-Подільської художньо-промислової школи ім. Григорія Сковороди, у літографічній майстерні якої під керівництвом директора школи Володимира Гагенмейстера було видано близько 250 буклетів, брошур, листівок, що популяризували народне мистецтво Поділля. На канікулах учні під керівництвом В. Гагенмейстера збирали вироби, досліджували історію провідних осередків. Зібраний матеріал використовували у виданнях школи, які сьогодні є бібліографічною рідкістю, адже наклад становив від 50 до 150 примірників. Деякі з них можна віднайти в архівах та приватних колекціях. Серед опублікованих в літографічній майстерні школи видань

³²Геппенер Н. Жерденівські ганчарі Лавренюки-Полив'яні. 28 с.

³³ Фріде М. Форма і орнамент посуду з Поділля. С. 83.

³⁴ Там само. С. 82.

вирізняються праці В. Гагенмейстера «Українська старовина. Подільське гончарство, м. Бар» (1921) та О. Адамовича «Гончарні миски с. Бубнівки» (1927)³⁵. На жаль, авторці цієї розвідки поки що не пощастило ознайомитись із цими працями в повному обсязі (мала змогу побачити лише окремі друківані аркуші в архіві НМДМУ, що, вірогідно, могли бути частиною ілюстративного матеріалу до праці О. Адамовича про миски Бубнівки). У цьому ж архіві зберігаються замальовки подільських мисок, виконані учнями Кам'янець-Подільської художньо-промислової школи в техніці акварелі.

У другій половині ХХ ст. подільську народну кераміку досліджували мистецтвознавці Юрій Лащук, Василь Гудак, кандидатську дисертацію якого присвячено східно-подільській зоні народної кераміки³⁶; Тетяна Романець, розвідка якої містить низку цікавих спостережень щодо стилістики декору гончарства Поділля³⁷. Ю. Лащук у всіх своїх студіях наголошував на багатоплановості стилістики подільської народної кераміки, орнаментальному багатстві декору, високих художніх якостях виробів.

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. ознаменовано значним інтересом до гончарства Поділля. Надзвичайно цінними є праці

³⁵ Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині ХІХ–ХХ століттях: історико-етнографічне дослідження. С. 65–66; Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІ – середини ХХ ст. : структурування, методологія, художні позиції. Львів : Українські технології, 2005. С. 137.

³⁶ Гудак В. А. Народная керамика Восточно-подольской зоны Украинской ССР (художественные особенности) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 1985. 24 с.; Гудак В. А. Кераміка. Поділля : історико-етнографічне дослідження. Київ : Доля, 1994. С. 413–425.

³⁷ Романець Т. А. Розписний посуд як художнє явище. Поділля : історико-етнографічне дослідження. Київ : Доля, 1994. С. 450–461.

етнолога Лідії Мельничук, яка подала детальну характеристику асортименту виробів подільських гончарів, розглянула головні осередки їхнього виробництва, історію дослідження тощо³⁸. Серед її наукових праць вирізняється ґрунтовна монографія «Гончарство Поділля в другій половині XIX–XX століттях: історико-етнографічне дослідження», яка є першим комплексним дослідженням подільської народної кераміки з позицій етнології³⁹.

Доволі важливою є діяльність вінницького мистецтвознавця Володимира Титаренка, який упродовж багатьох років займається вивченням, підтримкою та колекціонуванням подільського гончарства, насамперед мисок, чималу кількість яких він подарував Національному музею-заповіднику українського гончарства в Опішні (НМЗУГО). Результатом його дослідницько-подвижницької роботи став альбом «Миски

³⁸ Мельничук Л. Академічне українознавство та вивчення гончарних промислів Поділля у 20-х роках XX століття. С. 126–131; Мельничук Л. Гончарство нашого краю: минуле і сьогодення. *Народне мистецтво*. 2002. № 3–4. С. 26–30; Мельничук Л. С. Гончарні промисли Поділля у науковому доробку Є. Ю. Спаської. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського. Серія : «Історія»* : зб. наукових пр. / за заг. ред. проф. П. С. Григорчука. Вінниця, 2002. Вип. 4. С. 167–171; Мельничук Л. С. Гончарство Поділля в дослідженнях Олександра Прусевича. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського. Серія : «Історія»* : зб. наукових пр. / за заг. ред. проф. П. С. Григорчука. Вінниця, 2001. Вип. 3. С. 251–256; Мельничук Л. С. Гончарство Поділля в матеріалах етнографічних експедицій 20-х рр. XX ст. *Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка. Серія : «Історія»*. 2001. Вип. 55. С. 68–71; Мельничук Л., Мельничук І., Вдовцов М. Бубнівська кераміка. Вінниця : Держ. обл. вид-во «Вінниця», 1999. 81 с.

³⁹ Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині XIX–XX століттях : історико-етнографічне дослідження.

Поділля», а також низка публікацій у журналі «Народне мистецтво» та в інтернеті ⁴⁰.

Окремі статті присвячено результатам експедиційних обстежень стану гончарного виробництва на Поділлі в другій половині ХХ ст. з екскурсами в попередні періоди розвитку промислу певних осередків ⁴¹, музейним зібранням подільської кераміки ⁴² та окремим осередкам ⁴³. Аналізуються виро-

⁴⁰ Титаренко В. Миски Поділля : альбом. 152 с.; Титаренко В. Іван Корсун. *Народне мистецтво*. 2002. № 3–4. С. 55; Титаренко В. Миска, мисник, мискарі. *Народне мистецтво*. 2007. № 1–2. С. 19–21; Титаренко В. Бар чи Шаргород. *Народне мистецтво*. 2008. № 1–2. С. 36–39; Титаренко В. Бубнівське гончарство. *Альманах Світлиця* № 57. URL : http://www.vocnt.org.ua/statti/bubnivske_goncharstvo.

⁴¹ Клименко О. Народна кераміка Поділля. *Образотворче мистецтво*. 1984. № 4. С. 28–29; Клименко О. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей. С. 159–172; Пономар Л. Східноподільське гончарство ХХ століття. *Народне мистецтво*. 2001. № 1–2. С. 27–29.

⁴² Вагіна Л. Унікальні вироби в Музеї етнографії народів СРСР. *Народна творчість та етнографія*. 1968. № 4. С. 78–83; Клименко О. Гончарні осередки. С. 159–172.

⁴³ Гудак В. А. Творчість гончарів міста Бара. *Українське мистецтвознавство*. Київ : Наукова думка, 1974. Вип. 6. С. 146–150; Гудак В. А. Художні особливості народної кераміки з села Майдан-Бобрин на Вінниччині. *Громадянське покликання митця : зб. матеріалів*. Львів : Вид-во при Львівському держ. ун-ті видавничого об'єднання «Вища школа», 1977. С. 41–46; Гудак В. Гончарство села Лісове на Поділлі. *Українське гончарство : науковий збірник за минулі літа*. Київ ; Опішне : Молодь ; Українське народознавство, 1993. Кн. 1. С. 305–310; Мельничук Л., Мельничук І., Вдовцов М. Бубнівська кераміка; Клименко О. Спогади про Смотрич. *Народне мистецтво*. 2003. № 3–4. С. 40–43; Клименко О. Самобутній осередок Подільського гончарства. *Народне мистецтво*. 2009. № 1–2. С. 38–43; Клименко О. Мальовані миски села Миньківці Хмельницької області в музейних і приватних колекціях. Проблема атрибутування. *Музейні*

би подільських майстрів у наукових та науково-популярних розвідках, присвячених українській гончарству загалом ⁴⁴. Упродовж останніх років значну увагу подільським мискам приділяє у своїх публікаціях Людмила Паславська ⁴⁵.

Подільська народна кераміка розглядається в багатьох працях з історії українського мистецтва, зокрема в монографії Бориса Бутника-Сіверського, присвяченій народному мистецтву радянської доби 1917–1940 років ⁴⁶, шеститомній «Історії

колекції: історія, дослідження, атрибуція : зб. наукових пр. / за ред. д-ра мист-ва М. Селівачова. Київ : ТОВ «ХІК», 2010. С. 38–48; Клименко О. Гончарство Поділля: до проблеми атрибуції. *Українська керамологія : національний науковий щорічник. За рік 2007. Атрибуція кераміки в Україні* / за ред. д-ра іст. наук Олеся Пошивайла. Опішне : Українське народознавство, 2011. Кн. III. Т. 2. С. 170–186.

⁴⁴ Титаренко В. Миска, мисник, мискарі. *Народне мистецтво*. 2007. № 1–2. С. 19–21; Клименко О. Українська народна кераміка в ансамблі традиційного житла: мальована миска. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наукових пр. Київ, 2008. Вип. 8. С. 62–70; Клименко О. Українська мальована миска. *Народне мистецтво*. 2008. № 3–4. С. 28–33; Клименко О. Гончарні вироби в ансамблі традиційного житла українців: мальована миска. *МІСТ*. № 7. Київ : ХІМДЖЕСТ, 2010. С. 248–262.

⁴⁵ Паславская Л. А. Композиционные особенности декорирования украинских керамических мисок (на примере Полтавского, Киевского, Подольского регионов). *Альманах современной науки и образования*. 2013. № 12 (79). С. 148–151; Паславська Л. Мистецтво декорування подільських керамічних мисок: традиції і сучасні тенденції. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ : Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2012. Вип. 19. С. 381–391; Паславська Л. О. Українська керамічна миска в контексті народної художньої культури кінця ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ : [Б.в.], 2014. 16 с.

⁴⁶ Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. Київ : Наукова думка, 1966. С. 88–92.

українського мистецтва», виданій у 1966–1973 роках, «Нарисах з історії українського декоративно-прикладного мистецтва» (1969), а також в «Історії українського мистецтва» (у 5 т.) та «Історії декоративного мистецтва України» (у 5 т.), виданих Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, де подільська кераміка аналізується в розділах про гончарство ⁴⁷. Орнаментальні мотиви подільської кераміки, насамперед мальованих мисок, розглянуто в монографіях Михайла Селівачова («Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія)») та Галини Івашків («Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть») ⁴⁸.

Незважаючи на доволі розлогу джерельну базу, подільська народна кераміка досліджена далеко не повно. Особливо це стосується мистецтвознавства. Саме тому цей розділ колективної монографії видається актуальним і важливим для сучасної науки.

⁴⁷ Лащук Ю. П. Кераміка. *Історія українського мистецтва* : у 6 т. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1969. Т. 4. Кн. 1. С. 285–290; Лащук Ю. П. Кераміка. *Історія українського мистецтва* : у 6 т. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1970. Т. 4. Кн. 2. С. 340–350; Лащук Ю. П. Кераміка. *Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва*. Львів : Вид-во Львівського університету, 1969. С. 84–88, 123–130; Клименко О., Сержант Л., Істоміна Г. Гончарство. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. Т. 3 : Мистецтво XIX століття. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. С. 109–164; Клименко О., Сержант Л., Істоміна Г. Гончарство. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. Т. 4 : Народне мистецтво та художні промисли XX століття. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. С. 119–160.

⁴⁸ Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ : ред. вісника АНТ; Ніжин : ТОВ вид-во «Аспект-Поліграф», 2005. XVI, 400 с. , іл.; Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007. 544 с.

Подільська народна кераміка представлена не лише в значній кількості літературних джерел (і як ілюстративний матеріал, і як привід для цікавих наукових розвідок), вона є невід'ємною складовою багатьох музейних та приватних зібрань в Україні й за кордоном. Найповніші її колекції зберігаються в Національному музеї декоративного мистецтва України (НМДМУ), Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України у Львові (МЕХП ІН НАНУ), Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішні (НМЗУГО), Національному музеї народної архітектури та побуту України (НМНАПУ), Кам'янець-Подільському державному історичному музеї-заповіднику (КПДІММЗ), Музеї народної архітектури і побуту ім. Климента Шептицького (Шевченківський гай) [МНАП (Львів)], Вінницькому обласному краєзнавчому музеї (ВОКМ), Вінницькому обласному художньому музеї (ВОХМ), Національному центрі народної культури «Музей Івана Гончара» (НЦНК «МІГ»), Російському етнографічному музеї [РЕМ (Санкт-Петербург)], окремі цікаві зразки – у Національному музеї історії України (НМІУ), Полтавському краєзнавчому музеї імені Василя Кричевського (ПКМ), Полтавському художньому музеї (галереї мистецтв) ім. Миколи Ярошенка (ПХМ), Запорізькому обласному художньому музеї (ЗОХМ).

Аналіз художніх особливостей подільської народної кераміки дозволяє говорити про її своєрідність і неповторність, про незліченне багатство стилю окремих осередків та творчих почерків майстрів і водночас про зв'язок з продукцією інших центрів української народної кераміки, на тлі яких подільська кераміка виступає яскравим художнім явищем. Це свого часу відзначив ще О. Прусевич, говорячи про формування власного місцевого типу глиняних виробів та принципів декорування ⁴⁹. А М. Фріде взагалі вважала де-

⁴⁹ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 97.

кор виробів подільських гончарів неповторним: «Рівняючи подільський розпис до розпису на кераміці в найближчих сусідів, доводиться визнати брак відповідних аналогій»⁵⁰. Хоча, на нашу думку, гончарство Поділля при всій своїй регіональній своєрідності розвивалося в загальноукраїнському контексті й має чимало спільних рис з керамікою Західної Європи.

Гончарі Поділля були талановитими майстрами своєї справи, нерідко видатними творчими особистостями, які чудово знали головні «секрети» свого ремесла. Багаті традиції подільського гончарства, на основі яких вони працювали, обумовили високі художні якості творів. Важливу роль у процесі створення кераміки відіграє якість використовуваних матеріалів і технологія виробництва, яка на Поділлі складалася зі спільних для більшості українських осередків етапів: добування сировини; приготування глиняної маси, ангобів, полив; формування виробів; їхнє сушіння, декорування, покриття поливою; випалювання. Кожний етап суттєво впливав на художні особливості виробів⁵¹.

Етнографічні відомості другої половини XIX–XX ст. дають змогу детально охарактеризувати матеріали й технологію гончарного виробництва Поділля і показати їхній вплив на художні особливості виробів. У використанні матеріалів гончарі дотримувались давньої, спільної для більшості осередків, традиції.

Гончарні та вогнетривкі глини більшості осередків Поділля (так само, як Полтавщини, Чернігівщини, Слобожанщини, Середньої Наддніпрянщини) вважались чи не найкращими в Україні. Найчастіше гончарі Поділля, як і скрізь в Україні, змішували кілька видів глин, так звану пісну й масну. Червону глину – «глей» – майже повсюдно використовували для виготовлення мисок та інколи додавали до

⁵⁰ Фріде М. Форма і орнамент посуду з Поділля. С. 90.

⁵¹ Мальовані миски Поділля. С. 11.

горщечних глин. В окремих осередках до глею домішували білу глину⁵².

Глину роздрібнювали, перемішували з водою (за допомогою лопати або просто ногами) й видаляли чужорідні домішки – корінці, камінці, які могли «порвати» черепок під час випалювання. Для цього глину перестругували «стругом» – спеціальним інструментом, зробленим зі старої коси⁵³, пересікали дротом, викачували руками на лаві або столі. Далі масу розподіляли на окремі шматки (у різних подільських осередках трапляються назви – «грудки», «балабухи», «балябухи», «катуньки», «грузлети»⁵⁴), розміри яких відповідали масі майбутнього виробу.

Для обливання та розпису виробів застосовували різнокольорові глини – білу («побіл», «побілка»), червоно-вохристу («червінька», «червінь»). Темно-брунатну фарбу – «описку» (на Поділлі її називають «рудка»⁵⁵) – робили з болотяної руди, що залишається після повені на берегах водоймищ у вигляді чорних крупинок. Їх промивали, сушили, розмелювали й розводили водою⁵⁶. Для отримання темно-брунатного кольору використовували також залізну окалину – часточки окису заліза – «циндрю», яку купували

⁵² Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 51–52.

⁵³ Згідно з дослідженнями Л. Шульгиної, у Бубнівці глину не перестругували, а лише пересікали дротом, і характер приготування глиняної маси для виготовлення мисок дещо відрізнявся від переробки горщечної глини [Шульгина Л. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі. С. 116–120].

⁵⁴ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 53; Шульгина Л. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі. С. 119; Клименко О. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей. С. 166, 167, 170.

⁵⁵ Шульгина Л. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі. С. 127, 129.

⁵⁶ ПМА: запис розмови з М. Півнем від 11.06.1987 (с. Вільхове).

в ковалів і змішували з побілом. Зелений ангоб одержували додаванням до побілу окису міді.

Для глазурування виробів використовували свинцеву безколірну поливу, а також жовту, зелену й брунатну поливи (барвники – оксиди металів). Нерідко на Поділлі трапляються зернисті поливи, у яких крупно перемелені часточки барвника після випалу утворюють декоративні патьоки й плями. Новими для українського гончарства другої половини XIX – початку XX ст. були коричнево-фіолетова й синя поливи (барвники – оксиди марганця і кобальту). Наприкінці XIX – початку XX ст. марганцева полива вже досить широко використовувалась українськими гончарями ⁵⁷, а синя – лише окремих осередках (Опішня й Хомутець на Полтавщині, Межиріч на Слобожанщині, Товсте в Західному Поділлі, Коломия та Пістинь на Прикарпатті).

Посуд подільські гончарі виточували на ножному, так званому волоському, гончарному крузі, який складається з двох дерев'яних дисків – верхнього («верхняк») і нижнього («спідняк»), з'єднаних нерухомою віссю – «веретенем». Випалювали в спеціальних печах – горнах, що на Поділлі в плані мали овальну чи напівовальну форму, були двокамерними і складались (як і повсюдно в Україні) з приміщення для випалювання виробів («кабиці») й топки («пічки») для дров. Кабиця від топки відділена горизонтальною цегляною підлогою («черінем») з отворами для доступу розпеченого повітря. Черінь спирається на вертикальну опору («козел»). Топка безпосередньо пов'язана з погребницею, до якої майстер спускається по драбині для закладання дров і спостереження за випалом. Подільські гончарі горно викопували в землі,

⁵⁷ Ионоу Н. Ф. Гончарный промысел Киевской губернии. *Кустарная промышленность в Киевской губернии. Итоги анкетного и местного исследования, проведенного Киевской губернской земской управой по поручению Киевского губернского земского собрания.* Киев, 1912. С. 47–48; Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 56.

а верхня його частина у вигляді напівсферичного витягнутого по горизонталі перекриття, засипаного землею, здіймалась над поверхнею ґрунту⁵⁸. У переважній більшості подільських осередків усі вироби випалювали в таких горнах. В окремих центрах мали місце деякі відмінності: для випалювання мисок застосовували окремі горна меншого розміру і з незначною специфікою конструкції⁵⁹.

Щодо технологічних ознак на Поділлі (як повсюдно в Україні) виробляли вироби теракотові, писані кольоровими ангобами, димлені з лискованим декором, вкриті кольоровою або безколірною поливою, іноді прикрашені ритуванням чи відбитками штампа та мальовані з підполив'яним малюванням, які дослідники, зокрема Юрій Лащук, відносять до народної майоліки⁶⁰. Техніка писання передбачає розпис кольоровими ангобами за допомогою щіточки зі щетини кабана або пензлем із курячого пір'я. Підполив'яне малювання виконується за допомогою коров'ячого рїжка, гумової груші чи спеціального глиняного інструмента – «гургули», характерного для окремих осередків Західної України – у техніках контурного розпису (його найчастіше називають «рїжкуванням»), «фляндрування» («заливання»), ритування та «урізу»⁶¹.

Неполив'яний подільський посуд оздоблювали розписом ангобами, ритуванням і лискуванням. Мотиви орнаментики майже не відрізняються від інших регіонів України: «кривульки», концентричні смуги, плями, смужечки, рисочки, що

⁵⁸ Мальовані миски Поділля. С. 12.

⁵⁹ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 60; Шульгина Л. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі. С. 140.

⁶⁰ Див., зокрема: Лащук Ю. Українське гончарство – феномен народного мистецтва слов'яньського світу. *Українське гончарство : науковий збірник за минулі літа*. Київ ; Опішне : Молодь ; Українське народознавство, 1993. Кн. 1. С. 373.

⁶¹ Лащук Ю. Кераміка. *Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва*. С. 44.

підкреслюють конструктивні особливості форми й розташовані переважно у верхній частині тулуба.

У декорі мальованої кераміки подільські гончарі найчастіше поєднують контурне малювання та фляндрування. У більшості центрів ці техніки застосовували паралельно. Окремі осередки славилися фляндруванням (Рахни-Лісові, Берлінці-Лісові (нині – Вінницької обл.), Миньківці (нині – Хмельницької обл.).

Композиції декору мають багато спільного з керамікою інших регіонів. Щодо мотивів візерунків, то переважають загальноукраїнські із застосуванням рослинної і геометричної орнаментики. Трапляються зображення птахів, риб, іноді людей (Кіблич, Бубнівка, сучасна Вінницька обл.) і навіть сюжетні сценки (Бар, нині – Вінницької обл.). Популярні такі мотиви, як «кривулька», «капанка», «косиці», «сосонки», квіти, «спускавки», «заячі вуха», які в кожному осередку трактуються своєрідно, хоч трапляються не лише в межах Поділля, а повсюдно в Україні. Характерними виключно для Поділля є «вилोगи», «індичі хвости», «каблучки», «карбики» тощо.

Контурне малювання («ріжкування») передбачає нанесення контура візерунка з наступним заповненням ангобом іншого кольору (лише зрідка заповнення відсутнє). При фляндруванні фарби наносять на сиру обливку і «змішують», розтягуючи спеціальною шпилькою. Різновидом «залливання» є техніка «мармурування», коли після нанесення на сиру обливку смуг або плям ангобів миску струшували, перемішуючи фарби й отримуючи своєрідний ефект прожилків мармуру. Мармурування серед подільських осередків було популярне в Смотричі, де на «мармурованому» тлі гончарі розміщували зображення пташки, риби, рослинних мотивів. Місцева назва цієї техніки – «фляндрівка»⁶². До контурного малювання за характером близький розпис, що намічає елементи без конту-

⁶² Клименко О. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей. С. 167.

ра й заповнення його. Найчастіше це геометричні мотиви, які є доповненням до основного орнаменту («кривульки», смуги, лінії, «накапування», великі крапки, «косиці», «сосонки», «курячі лапки» тощо). Поєднання підполив'яного малювання з ритуванням (техніка сграфіто) здійснюється шляхом протрясування контура малюнка після нанесення обливки ангобом (найчастіше білим), а потім контур заповнюють кольоровими глинами або керамічними фарбами. Найвідоміші осередки такого розпису – Косів, Пістинь, Кути на Гуцульщині, Сокаль на Львівщині, Товсте на Тернопільщині та Бар на Вінниччині. Техніка «урізу» характерна для закарпатської кераміки: вкрита обливкою посудина підсушується, а потім спеціальним ножем мотиви декору зрізуються до поверхні черепка й навколо доповнюються різнокольоровим розписом. Подільські гончарі, розмальовуючи посуд, застосовували всі ці різновиди декору, окрім останньої («урізу»). Переважають техніки, що виконувалися за допомогою коров'ячого ріжка – контурне малювання і фляндрування.

Асортимент виробів гончарів Поділля включає всі основні різновиди української народної кераміки. У ньому найдавніші зразки поєднувались з більш новими, що з'явилися у різні періоди внаслідок потреб певного часу. Застарілі види асортименту поступово кількісно зменшувались і зникали. Натомість створювались нові. Зміна замовника народної кераміки протягом ХІХ–ХХ ст. обумовила і зміни асортименту виробів. На початку ХІХ ст. подільські гончарі забезпечували своєю продукцією різні верстви населення, до яких входили середні й нижчі прошарки мешканців міст, селяни і частково заможні люди, які поступово, починаючи ще з ХVІІІ ст., у столовому посуді переходили до фаянсових і фарфорових виробів, проте для кухонних потреб у великих помістях і багатих будинках поряд з металевими могли використовувати прості глиняні речі для приготування їжі й зберігання припасів. У другій половині (особливо наприкінці) ХІХ ст. гончарні виробы задовольняють попит лише міських низів, частини лю-

дей середнього достатку, насамперед селянства. З'являються вироби, створені під впливом фарфору й фаянсу, іноді шляхом переосмислення традиційних форм.

У другій половині XIX – першій третині XX ст. асортимент виробів подільських гончарів був надзвичайно широким та різноманітним: посуд (кухонний, столовий, декоративний, декоративно-вжитковий, ритуальний); фігурні посудини у вигляді людей і тварин; зооморфна й антропоморфна скульптура; іграшка; архітектурна кераміка (кахлі, димарі, цегла, черепиця, облицювальні плитки); церковні предмети (курильниці, хрести, чаші, лампади, свічники); речі господарського й технічного призначення (труби, покришки для вуликів, бродильники для вина, грузила для риболовлі). У великих осередках створювали всі або майже всі ці вироби. Менш значні центри спеціалізувалися на окремих групах.

Посуд був найбільш масовою групою виробів. Значна частина його різновидів, окрім утилітарної, виконувала декоративну або ритуальну функцію. Найпопулярнішим видом посуду був горщик – посудина для приготування їжі в печі, нагрівання води, прання білизни. Згідно з розмірами, які відповідали побутовому призначенню, горщики мали певні назви. Диференціація назв щодо розмірів зі збереженням місцевої термінології наявна в більшості осередків України. На Поділлі найбільші за розміром горщики називались «парастацькими» (від слова «парастас» – церковна поминальна служба, поминки).

Форми горщиків переважної більшості осередків Східного Поділля за характером силуету доволі опуклі, найширша частина – «пуко» («пук») – м'яко намічена й нерідко розміщена трохи вище середини висоти, а іноді й майже посередині, стінки заокруглено звужені до денця. У межах цих спільних рис існує значна кількість місцевих варіантів, однак загалом загальний принцип форми зберігається. У горщиків Західного Поділля пуко розміщене трохи вище середини висоти й підкреслене лі-

нією вигину тулуба, плечі звужені до вінець, а приденцева частина дещо витягнута й поступово звужена.

За характером вигину лінії корпусу подільські горщики близькі до горщиків південної зони Середньої Наддніпрянщини та мають низку аналогій у деяких осередків Полтавщини й Слобожанщини (відмінності виявляються при досить детальному порівнянні). Проте в цілому подільський горщик дещо витягнутий по вертикалі (особливо осередків Західного Поділля), а горщики деяких східно-подільських центрів пропорційно приземкуватіші й близькі до зразків південної групи Середньої Наддніпрянщини: мають ширше денце і більш широку приденцеву частину. Регіональні відмінності простежуються й у вирішенні вінець: вони бувають порівняно високі й короткі, прямі, ледь помітно чи широко розгорнуті, відігнуті.

В окремих осередках Поділля трапляються кулясті або кулясті трохи витягнуті по вертикалі чи ніби сплюснені згори горщики. Особливо це помітно на прикладі двійнят (близнюків) – спарених горщиків, з'єднаних із кільцеподібним вухом угорі та двома валиками-наліпами на тулубі, які використовували для носіння їжі під час польових робіт. Іноді об'єднували три й навіть чотири горщики. Горщики на Поділлі, як і повсюдно в Україні, оздоблювали писанням ангобами, ритуванням, лискуванням, відбитками штампа.

Не менш поширеним різновидом посуду в побуті подільчан були макітри, які призначались для замішування тіста, зберігання води, іноді – зерна, борошна, крупів; розтирання маку, картоплі, зрідка для запікання страв у печі, сціджування молока. У них також квасили й солили на зиму буряки, капусту, огірки, золили білизну, подавали на стіл вареники, гречаники, пироги тощо. Такій поліфункціональності, яка є незаперечною ознакою архаїчності речі ⁶³, відповідала й гра-

⁶³ Романець Т. А. Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки. Київ : Просвіта, 1996. С. 52.

дація розмірів посудини. Відносно висока якість глин деяких районів Поділля дозволяла виробляти гончарям окремих центрів на крузі тонкостінні кількавідерні макітри висотою до пів метра й вище. Великі макітри для тіста були обов'язково полив'яними зсередини, для розтирання маку (вони порівняно невеликі) – лише теракотовими.

Щодо регіональних особливостей форми подільської макітри, то її порівняння з іншими регіонами доводить, що макітри окремих осередків Лівобережжя й Слобожанщини більш витягнуті по вертикалі, ніж зразки низки центрів Середньої Наддніпрянщини, Поділля, Прикарпаття, хоча в деяких осередках Східного Поділля трапляються великі макітри з доволі високими стінками. Макітри Західного Поділля мають порівняно невисокі широко розгорнуті стінки (Гончарівка, Струсів на Тернопільщині), а зразки зі Східного Поділля ніби перехідний до нього від лівобережного тип.

Незначні конструктивні варіанти форми макітри в межах окремого осередку залежать переважно від розмірів. Проте макітри певного розміру також варіюються за рахунок більшої або меншої вертикальності стінок. Вінця макітер у більшості осередків пласкі відігнуті (ширші або вужчі), іноді під ними стінки ледь помітно увігнуті в середину.

Різноманітність форм та поліфункціональність були притаманні також ринкам – одному з доволі популярних різновидів кухонного посуду. В них розминали варену картоплю і квасолю, смажили сало, картоплю, готували кашу, печеню, топили смалець тощо. Великі ринки застосовували для доїння кіз і корів. Їх так і називали «дійниця» («дійничка») ⁶⁴. У величезних витягнутих по горизонталі ринках-«гусятницях» і «поросятницях» запікали в печі птицю та м'ясо.

⁶⁴ Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України. Гетьманщина. Опішне : Українське народознавство, 1993. С. 131.

На Поділлі, як і скрізь в Україні, виробляли кілька конструктивних різновидів ринки. Більшість із них за характером форми посідають проміжне місце між горщиком та макітрою: стінки заокруглено розгорнуті, плечі трохи увігнуті всередину, коротка шийка (нерідко вона взагалі конструктивно не виражена) закінчується вінцями зі зливом. Висота посудини від 10 до 20 см. Діаметр устя значно перевершує висоту й майже вдвічі більший за діаметр денця. Форма доповнюється одним (маленька риночка) або двома (велика) плоскими вухами, іноді ручкою-«тулійкою». Не менш поширеною була широка циліндрична ринка з «тулійкою», яка найчастіше розміщувалася на трьох доволі високих ніжках. В окремих випадках рівні стінки такої ринки розгорнуті. Вінця відігнуті або вирішені у вигляді валика. Ринки прикрашали досить лаконічно: кілька смуг, доповнених «кривулькою», ряд рисок тощо. Однак кольорові поливи, якими вкривали посудину зсередини, нерідко утворювали на зовнішніх стінках мальовничі патьоки, що надавало посудинам особливої ошатності. Чудова колекція подільських ринок зберігається в колекції НМНАПУ.

За характером композиційної побудови до ринок заокругленої форми близькі цідильники (друшляки), стінки яких порівняно невисокі й розгорнуті ширше, ніж у ринок. Застосовували друшляки для відціджування рідини, протирання варених слив та інших фруктів, приготування томату тощо. Вони мали градацію розмірів, чому відповідали й назви менших посудин – «друшлячок»⁶⁵. Значна частина цідильників за формою близька до миски або до широкої подільської макітри. Окрім розпису кольоровими ангобами, ритування та лискування, важливу роль в оздобленні цідильників відіграє характер розміщення отворів, які нерідко утворюють розету чи багатокутник.

⁶⁵ Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології. С. 131.

Слоїк (у різних регіонах України зафіксовано назви «слої», «слоїк», «банка», «горщик на варення»⁶⁶) – посудина для зберігання повидла, меду, смальцю, круп – не має яскраво виражених локальних ознак форми. У більшості регіонів слоїк має яйцеподібний тулуб, наближений до заокругленого і трохи розгорнутого вгорі циліндричного, коротку шийку й відігнуті вінця. Загалом вироби цієї групи відзначаються простим силуетом. Їх обов'язково вкривали кольоровою або безколірною поливою (повністю зсередини й частково зовні), прикрашали ритуюванням, а в окремих випадках навіть підполив'ям малюванням.

Конструктивною виразністю відзначаються пасківники – форми для випікання великодніх пасок (регіональні назви: «тазок для пасок», «поставець», «ставчик», «ставець», «пасківник», «бабник», «баб'єрка», «бабошник»⁶⁷). Якщо на Полтавщині, Чернігівщині та Слобожанщині переважали пасківники циліндричної більш або менш розгорнутої догори форми, то в інших регіонах України форми цього різновиду посуду могли мати дещо іншу конфігурацію: широко розгорнуті рівні стінки на Східному Поділлі, як у великого пасківника з Вінницького обласного краєзнавчого музею⁶⁸, або дзвоноподібну форму, як у деяких осередках території сучасної Хмельницької і Тернопільської областей (Адамівка, Пирогівка, Гончарівка), хоча в західних регіонах України трапляються також циліндричні пасківники⁶⁹.

⁶⁶ ПМА 1980-х років; Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології. С. 147.

⁶⁷ ПМА 1980-х років. Див. також: Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. Київ : Мистецтво, 1974. С. 132; Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології. С. 142.

⁶⁸ ВОКМ, інв. № КС-1445.

⁶⁹ Матейко К. І. Народна кераміка західних областей Української РСР: історико-етнографічне дослідження. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. С. 47 (рис. 11).

Деякої різноманітності цьому типу посуду надають варіанти вінець: валикоподібні, відігнуті, прямі, трохи розгорнуті, іноді фестоновані. В окремих випадках проста лаконічна форма збагачується вертикальним рифленням уздовж усієї висоти стінок або кількома рядами вертикальних ум'ятин. Декоруються риткуванням у вигляді вузьких ліній, зрідка на стінках пасківника можна побачити ритований хрестик. Зсередини пасківники обов'язково вкриваються безколірною або кольоровою поливою, що зовні на стінках може утворювати мальовничі патьоки й плями. Робили також широкі форми для тіста з порівняно невисокими, трохи розгорнутими стінками й вухом (нагадують ринки).

Значна кількість видів посуду подільських гончарів, як і скрізь в Україні, відноситься як до кухонного, так і до столового. Різницю в застосуванні визначає насамперед технологія виробництва, проте нерідко функціональну специфіку демонструють і форми посудин. Це стосується насамперед глечиків, які діляться на неполив'яні (теракотові та димлені) й полив'яні (вкриті кольоровими поливами або оздоблені підполив'яним малюванням). В українському гончарстві зафіксовано чимало місцевих назв неполив'яних глечиків: «глек», «гладиш» «гладуш», «гладун», «гладущик», «гладишка», «молошник»⁷⁰, «молочник», «млічник». Проте найбільш уживаним є «глечик». Це слово, як зазначав Микола Сумцов, з усіх слов'янських мов трапляється лише в українській⁷¹. Полив'яні посудини цього типу також здебільшого називаються «глечик», зрідка – «кушин», на Поділлі та Прикарпатті – «дзбанок», «збанок», на Закарпатті – «довжанка».

⁷⁰ Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України. С. 127, 165, 169.

⁷¹ Сумцов Н. Ф. Культурные переживания. № 48–49. Глек и Кглек. *Киевская старина*. 1889. Т. XXVI. № 7. Июль. С. 44.

Форми неполив'яних глечиків зберігають найбільш архаїчні елементи⁷². У другій половині ХІХ – першій третині ХХ ст. форми подільських глечиків досягають особливої виразності в поєднанні конструктивних частин та вирішенні силуету. Водночас відбувається поступове спрощення оздоблення: зменшується кількість орнаментальних мотивів, спрощується їхнє трактування, скорочується площа заповнення декором, який концентрується переважно на плечах та горловині, тоді як раніше він нерідко займав майже всю поверхню стінок посудини. Особливо ця тенденція стає помітною в кінці ХІХ – на початку ХХ ст., однак детально простежити її важко: перешкоджає брак матеріалу першої половини століття.

На Поділлі у формі простого глечика простежується кілька доволі відмінних між собою варіантів, прототипи яких можна бачити у виробках ХVІІ–ХVІІІ ст.⁷³ Глечики Східного Поділля (Бубнівка) мають похилі плечі, які непомітно переходять у шийку; пуко розміщене нижче середини висоти. Подібні глечики створювали в осередках південної зони Середньої Наддніпрянщини⁷⁴. За композиційним принципом спільні риси наявні в глечиків низки осередків території сучасних Хмельницької, Тернопільської і Львівської областей та північної зони Середньої Наддніпрянщини (Васильків), де вони мають видовжений яйцеподібний тулуб, порівняно широку, трохи розгорнуту шийку із зафіксованою основою та вузькі, трохи розгорнуті вінця. Шийка завж-

⁷² Романец Т. А. Древние истоки форм и декора украинской народной керамики 2-й половины ХІХ–ХХ вв. : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 1988. С. 3.

⁷³ Клименко О. Гончарство. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. Т. 2 : Мистецтво ХVІІ–ХVІІІ століття / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Вінниця : ПП «Едельвейс і К», 2007. С. 205–207.

⁷⁴ Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. С. 68–69.

ди коротша від тулуба. В окремих центрах Тернопільщини досить масивна, порівняно висока горловина глечика розгорнута під кутом. Оздоблення неполив'яних глечиків, як і інших різновидів простого посуду Поділля, залежало від характеру технології: теракотові зразки прикрашали розписом кольоровими ангобами, іноді – лискуванням, димлені – лискуванням, ритуванням тощо.

Полив'яні глечики, форми яких в українському гончарстві з'явилися значно пізніше від теракотових і поширились, вірогідно, під впливом міського цехового ремесла, дозволяють говорити про низку варіантів, у яких важко простежити регіональні особливості Поділля.

Вузькогорла посудина для зберігання, перенесення, використання під час літніх польових робіт і подавання на стіл рідини має в Україні низку місцевих назв: «тиква» – на Полтавщині, Середній Наддніпрянщині, «банька» – на Поділлі й Прикарпатті, «корчага», «канта» – на Закарпатті, «кубушка» – на Слобожанщині ⁷⁵. В основі образного вирішення форми баньки лежить зіставлення кулеподібного або широкого яйцеподібного тулуба з вузькою невисокою горловиною. Силует намічається плавними м'якими лініями й доповнюється вухом. Регіональні особливості подільської баньки простежити важко, бо навіть в одному осередку посудина може мати кілька варіантів, нерідко подібних до зразків з інших досить віддалених територій.

З полив'яним глечиком тісно пов'язана форма посудини, яка на Поділлі має назву «збанок», або «банька», на Полтавщині – «тиквастий глечик», на Середній Наддніпрянщині – «тиквач», на Слобожанщині – «кубушкуватий глечик», на Чернігівщині – «глек». У збанках зберігали квас, узвар, солили огірки, мочили яблука, маринували сливи, тримали сметану, патоку, олію. Вони трапляються теракотові з декором у техніці писання, димлені з лискуванням і риту-

⁷⁵ ПМА 1980-х років.

ванням, повністю полив'яні або вкриті поливою зсередини, а також мальовані. Основний принцип компонування форми – зіставлення підкреслено широкого «наповненого» тулуба, наближеного до кулі, звуженої в нижній частині, та порівняно вузької (дещо ширшої, ніж у баньки, і вужчої, ніж у глечика) горловини, утвореної стрункою – прямою або трохи розгорнутою – шийкою та профільованими вінцями. Злив м'яко підкреслений і розташований вздовж усієї висоти горловини (іноді він відсутній). Шийка й плечі сполучені вухом, яке нерідко профілюється. Варіанти виявляються в наявності або відсутності профілювання горловини й піддона, у градації висоти шийки, ширини тулуба тощо. Силует пізніших збанків дещо спрощений.

Барило – посудина, своїм походженням пов'язана з однойменними дерев'яними виробами, що найчастіше відбивається на конструкції: бічні сторони орієнтованого по горизонталі тулуба оперізують рельєфні або нанесені розписом смуги – імітація обручів. Нерідко барила спираються на чотири короткі ніжки й мають невеликий отвір із шийкою (чи без неї) і м'яко окресленими вінцями. Поряд розташовано вухо, орієнтоване горизонтально або (зрідка) вертикально. Іноді трапляються барила (великі) з двома вухами або з 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.

За технологічними характеристиками, за художніми якостями, за кількістю майстрів осередки подільського гончарства не рівнозначні. У низці центрів виготовляли лише теракотовий посуд, інші відомі мальованими мисками, і значна кількість осередків дає матеріал по всіх видах продукції.

Надзвичайно цікава подільська неполив'яна кераміка. Такі осередки як Тимар, Тиманівка, Тростянець, Воевод-

чинці, Павлівка, Верхівка, Ладижин (нині – Вінницької обл.), Адамівка, Пирогівка, Заміхів, Меджибіж, Ставниця (нині – Хмельницької обл.) Гончарівка, Струсів, Будзанів (нині – Тернопільської обл.) відомі чудовим тонкостінним неполив'яним посудом – горщики, глечики, баньки, риночки, макітри, двійнята. Конструктивні особливості форм доволі різноманітні. Однак щодо окремих різновидів посуду можна вивести спільні для всього регіону риси.

Своєрідний стиль ангобних розписів на теракотовому посуді склався в с. Адамівка (нині – Вінковоцького р-ну Хмельницької обл.), де за гончарним кругом працювали переважно жінки ⁷⁶. Адамівському або «зіньківському» посуду (від назви містечка Зіньків, із якого веде родовід адамівський промисел), за влучним висловом Т. Романець, «притаманна певна класичність, що викликає асоціацію з канонічними для європейців формами давньогрецького посуду» ⁷⁷. Адамівка разом з м. Зіньковом і с. Пирогівкою на початку ХХ ст. щодо кількості гончарів посідала перше місце в Подільській губернії – 867 майстрів ⁷⁸.

Особливо відомим став адамівський промисел завдяки виробам сім'ї гончаря Якова Йосиповича Бацуци (1854–1932/33?). Горщики, глечики, баньки, макітри розписували доньки майстра – Марія, Катерина, Ганна, Олександра та дружина Одарка Іванівна ⁷⁹. На стінках посудин вони від-

⁷⁶ ПМА 1981. Див.: Клименко О. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей. С. 16–165.

⁷⁷ Романець Т. А. Художні особливості неполив'яного посуду у виробках майстрів Адамівки. *Художні промисли: теорія і практика* : зб. наукових пр. Київ : Наукова думка, 1985. С. 71–91.

⁷⁸ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 109.

⁷⁹ Романець Т. А. Гончарне мистецтво радянського періоду (1917–1988). Рукопис. *Приватний архів Олени Клименко*. Арк. 27.

творювали сцени з повсякденного життя. Зображували селян за повсякденною працею – на полі, біля хати, в оточенні домашніх тварин тощо. Композиції доповнено рослинними мотивами, зображеннями сонця, зірок. Кращі зразки цих розписів відзначаються гармонійним зв'язком з формами посудин, виразними силуетами. Адамівські розписи позначені низкою своєрідних стилістичних рис, які свідчать про унікальність цього явища ⁸⁰.

У другій половині ХХ ст. багато адамівських майстрів зберегли традицію формування та розпису теракотового посуду, проте зображенням сюжетних сценок ніхто вже не займався. Провідні майстри (Марія Павлівна Бугаз, сестри Ганна Микитівна Гаврилюк та Марія Микитівна Матанчук, Іван Григорович і Марія Дмитрівна Зозуляки, Федір Давидович та Явдоха Гаврилівна Касіянчуки, Євгенія Герасимівна Трембовецька та інші) створювали макітри кількох розмірів, гладущики, «лазони» (квітники), горнятка для пряження молока, горщики, покришки, баньки, «збанки», слоїки. Переважають теракотові вироби з червонувато-вохристим приємного відтінку черепком. Розпис у вигляді «кривульок», косих рисок, смуг виконано брунатною з ледь помітним фіолетовим відтінком фарбою ⁸¹.

Вирізняється творчість доньки Я. Бацуци Олександри Пиріжок (1898–1983), яка виточувала на крузі тонкостінний посуд і досконало володіла технікою ангобного розпису по теракоті. У 1960-х роках майстриню «відкрили» співробітники Ленінградського музею етнографії народів СРСР (нині – РЕМ), і вона розпочала виконувати замовлення му-

⁸⁰ Детальніше про художні особливості гончарства Адамівки див.: Лашук Ю. П. Специфіка гончарства Смотрича й Адамівки. *Народна творчість та етнографія*. 1969. № 1. С. 32–36; Романець Т. А. Художні особливості неполив'яного посуду. С. 71–91.

⁸¹ Клименко О. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей. С. 164–165.

зеїв Ленінграда (нині – Санкт-Петербург), Києва, Львова. Розпис виробів О. Пиріжок продовжує здебільшого традицію рослинної орнаментики родини Бацуц. Асортимент виробів майстрині ширший, ніж в односельців: крім горщиків, глечиків, двійнят, макітер, у її доробку можна натрапити на вишукані перснеподібні куманці, а також форми, перейняті з міського посуду: глечики, вазони на ніжках, попільнички. Виробляла майстриня й іграшковий посуд – мініатюрні горщечки-двійнята, баньки, дзбаночки, мисочки. Цікаві й антропоморфні покритишки на ринки, маслобійки, оладниці, слої. Декор нанесено брунотно-фіолетовим ангобом за допомогою щіточки на тонкий яскравий червоно-вохристій черепок. Розпис складається з рослинних та геометричних мотивів.

У с. Пирогівка (нині – Віньковецького р-ну Хмельницької обл.) на початку ХХ ст. було близько ста гончарів⁸², які виробляли неполив'яний посуд. На початку 1980-х років промислом займалися лише троє. Іван Костянтинівич Мазуренко (1920 р. н.) робив теракотовий і димлений посуд, оздоблений лискуванням. Серед гончарів села, які гончарювали до середини ХХ ст., – Тетяна Овксентіївна Жердецька (1922 р. н.), Іван Григорович Коцюба (1892–1978), Ганна Василівна Коцюба (1933 р. н.), Костянтин Федорович Мазуренко (1894–1963), Пантелеймон Семенович Рудик (1898–?)⁸³.

У с. Заміхів разом із прилеглим с. Жабинці (нині – Новоушицького р-ну Хмельницької обл.) 1913 року налічувалося понад сто гончарських родин. На початку 1980-х років, як і раніше, тут виробляли простий посуд (горщики, макітри, гладушки, збанки, бабники, мисочки, вазони для квітів), оздоблений розписом темно-брунатурним ангобом. Черепок – світло-вохристій. Серед мотивів розпису популярні риси,

⁸² Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 12.

⁸³ Клименко О. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей. С. 165–166.

смужки, дуги, «кривулька», часто нанесена на концентричні лінії, які ділять декор на яруси. Трапляються й полив'яні вироби. Гончарі – Іван Давидович Кисіль (1924 р. н.), Пелагея Савівна Коліжко (1901 р. н.), Явдоха Михайлівна Колубай (1924), Мотря Федорівна Магльона (1911 р. н.), Ганна Мусіївна Машкатюк (1900 р. н.). Гарним майстром вважався Микола Корнійович Магльона ⁸⁴.

Найвідоміші осередки подільської мальованої кераміки – Бубнівка, Гайсин, Кіблич, Жерденівка, Василівка, Горишківка, Крищинці, Майдан-Бобрик, Шура-Бондурівська, Торканівка, Бар, Рахни-Лісові, Берлінці-Лісові (нині – Вінницької обл.), Смотрич, Миньківці (нині – Хмельницької обл.), Бережани, Копичинці, Підгайці, Товсте (нині – Тернопільської обл.).

Художні особливості мальованої кераміки Поділля найяскравіше демонструють миски, оздоблені яскравими підполів'яними розписами. Це унікальне явище художньої творчості подолян. В оздобленні мальованих мисок гончарі Поділля досягли неперевершених успіхів і створили низку справжніх шедеврів, які можна поставити в один ряд зі славетною італійською майолікою, дельфтським фаянсом, з виробами керамістів Сходу і навіть із вазописом Давньої Греції ⁸⁵.

Взагалі миски є поліфункціональним різновидом глиняного посуду. Прості з непоказним декором миски (полив'яні або теракотові чи димлені) подоляни, як і всі українці, використовували в повсякденному побуті для вживання їжі, розминання картоплі, замішування тіста, миття посуду, прання білизни тощо. У мисках подавали на стіл страви, а на великі православні свята їх виносили з хати до церкви. Миски застосовували в народних календарних звичаях та обрядах, у лікувальній практиці тощо. Мальовані миски розміщували на миснику для окраси інтер'єру, і вони разом з іншими елемен-

⁸⁴ Там само. С. 166.

⁸⁵ Мальовані миски Поділля. С. 5.

тами оздоблення подільської хати – рушниками, скатертинами, килимами, настінним малюванням, витинанками, дерев'яним посудом – створювали цілісний художній ансамбль, позначений високими естетичними якостями.

Дослідники українського мистецтва неодноразово відзначали високі художні якості мисок, створених народними гончарями. Наприклад, відомий мистецтвознавець Стефан Таранушенко розглядав миски «не як знаряддя, відкіля тридцятимільйонний народ їсть страви, а як пам'ятки мистецтва»⁸⁶. Знавець подільського гончарства, завідувач відділу Київського сільськогосподарського музею Юрій Александрович писав: «Нарід дуже кохається в гарних мисках і вживає їх для оздоби хати, виставляючи в мисниках. Миски передаються в спадщину. Гончарі, що славляться своєю оздобою мисок, тут мають добру пошану, а імена їх відомі на всіх базарах, де продаються миски. Взагалі відношення населення до миски в цій етнографічній території України [Поділлі. – О. К.] нагадує ставлення інтелігенції до картин та інших мистецьких речей...»⁸⁷. В іншій статті Ю. Александрович відзначав, що миска: «цінна й цікава не тільки як художній виріб, але й як об'єкт, де якнайпишніше й найрізноманітніше виявилось художнє багатство української народної ганчарної орнаментики. Через це колекція добре підібраних художніх мисок є цінний матеріал на декорації і прикраси, напр. стін житла...» [Тут і далі збережено орфографію цитованого джерела. –

⁸⁶ Цит. за: Істоміна Г. Мистецтво народної кераміки Волині другої половини XIX–XX століть. Рівне : Волинські обереги, 2009. С. 106.

⁸⁷ Цит. за: Пошивайло О. Вершинне явище українського гончарства. *Опішнянська мальована миска другої половини XIX – початку XX століття (у зібранні РЕМ етнографічного музею в Санкт-Петербурзі)* / автор-упоряд. О. Пошивайло, худ. Ю. Пошивайло, фотогр. Т. Пошивайло. Опішне : Українське Народознавство, 2010. С. 89.

О. К.]⁸⁸. Олесь Пошивайло стверджує: мальована миска «... поставала символом добробуту родини, її оберегом, а заодно й своєрідним каталізатором сімейного оптимізму, джерелом душевної гармонії, одухотворюючої краси, життєдайної радості. Водночас миска була й уречевленим втіленням поетичної душі етносу. <...> Фактично миска – безмір гончарських пошуків: ужитково-функціональних, формотворчих, образних, естетичних [...]»⁸⁹.

Одна з найважливіших функцій мисок – оздоблення інтер'єру. Здавна яскравим композиційним елементом ансамблю традиційного українського житла був мисник – дерев'яна шафа для посуду, яка складалася з кількох полицок і підвішувалася в хаті біля дверей. Одиарну полицку-мисник розміщували над дверима⁹⁰. Разом із розміщеним на ньому посудом (окрім глиняних, виставлялися також розписані дерев'яні миски, тарілки, хлібниці) мисник виступає яскравим композиційним і кольоровим елементом хатнього ансамблю, підкреслюючи естетичну роль побутових речей і ніби доповнюючи та врівноважуючи найважливіший духовно-емоційний куток селянського інтер'єру – покуть з іконами та іншими освяченими речами, а також стіл, за яким здійснюється

⁸⁸ Цит. за: Пошивайло О. Вершинне явище українського гончарства. С. 89.

⁸⁹ Пошивайло О. Вершинне явище українського гончарства. С. 88–89.

⁹⁰ Дослідники розрізняють кілька типів мисника: «полицю-мисник одинарний, мисник великий з багатьма полицками (дві, три і більше), який стоїть при стіні або підвішений під стелею. Здебільшого нижню частину мисника (прилавок) закривають дверками» [Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. Львів : Афіша, 2002. С. 327]. Прикрашають мисники розписом або різьбленням. Важливу декоративну роль відіграє і профілювання бокових дощок великих мисників та кронштейни у вигляді голівок коня, постатей вершника тощо [Там само. С. 328–329].

повсякденна і святкова трапеза. Найчастіше форма мисника та його оздоблення підкреслюють і вигідно «представляють» красу мальованих виробів, розміщених на ньому, адже саме вони несуть головне естетичне навантаження, тож і декоруються яскравими розписами.

На естетичному рівні «співіснування» мальованих мисок певного осередку із середовищем інтер'єру будується на принципах контрастного або органічного поєднання з іншими елементами ансамблю. Найважливішими факторами при цьому виступають лінійний ритм і колорит. Мальовані миски на тлі білої потинькованої стіни центральних регіонів України сприймаються інакше, ніж на тлі дерев'яної поверхні гуцульського зрубу або полтавської так званої митої хати. Велику роль відіграє тло миски, яке варіюється від червоно-брунатного, червоно-вохристого чи світло-вохристого до жовтуватого й майже білого. Саме воно й «читається» на поверхні стіни або контрастуючи (темне на світлому й навпаки), або створюючи ледь помітний відтінок: біла (ледь жовтувата) миска на тлі потинькованої хати. В останньому випадку увага акцентується на колориті малюнка, що, як відомо, найчастіше контрастний до тла миски. Своєрідністю інтер'єру подільської хати є широке використання стінопису, з яким активно взаємодіє мальована кераміка, насамперед миски, тож не дивно, що в оздобленні мисок і настінному малюванні нерідко науковці віднаходять подібні мотиви.

Поділля здавна славилось своїми мальованими мисками. На перший погляд, головне естетичне навантаження й художнє значення мальованої миски зумовлене виключно декором (у горщика або глечика найчастіше виступає на перший план форма). Однак не можна ігнорувати й особливості форми миски, від якої залежить характер декору, його композиція, манера трактування елементів орнаменту тощо. Навіть відбір цих елементів і вибір самого орнаменту найчастіше залежить від конструкції миски. Говорячи про форму миски з профільованими стінками, Є. Спаська зроби-

ла цікаве припущення: «...зрізаний конус, перебитий цією приступочною-пружком, – можна розглядати, як наслідок бажання ганчарів мати в самій формі розподіл на окремі обмежені поля, такі зручні, щоб розмістити окремого типу орнаментацию для кожної частини»⁹¹.

За характером вигину стінок миски відносяться до відкритого посуду». Ще 1916 року, характеризуючи кераміку Поділля О. Прусевич писав, що за формами вироби подільських майстрів можна розподілити на чотири типи. Останній із них він визначив як «тип мископодібний (тупий конус)», до якого відносив миски, макітри, покоришки, друшляки⁹². Л. Шульгина зараховувала миски до типу «тупі стіжкуваті відкриті форми» або просто «стіжкуваті відкриті» й поставила їх поряд із такими зразками кераміки, як «полумиски», «тарілки», «друшляки», «покоришки», «поставці», «поросятники», «макітри», «в'юшки» до грубок⁹³. І справді, до миски за формою близькі як поставці з осередків території сучасної Вінниччини, так і макітри із центрів Хмельниччини й Тернопільщини, а цідильники (друшляки) взагалі найчастіше повторюють форму миски певного осередку (рідше вони схожі на інші види посуду, наприклад, на ринки).

У переважній більшості гончарних осередків Поділля, як і повсюдно в Україні, вирізняються два типи конфігурації стінок миски – заокруглено розгорнуті та з колінчастим зломом (ребром) по середині висоти чи вгорі⁹⁴. Обидва (особливо другий) мають значну кількість варіантів. Перший тип миски вважається найдавнішим. Трапляється він в Україні майже повсюдно з варіантами в характері вигину стінок або у вирішенні вінець. Леся Данченко, аналізуючи народну кера-

⁹¹ Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. С. 209.

⁹² Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 63.

⁹³ Шульгина Л. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі. С. 145.

⁹⁴ Мальовані миски Поділля. С. 12.

міку Середньої Наддніпрянщини, розглядає цей тип як «миска з округлим бочком» і подає народні назви: «прості», «на шуту»⁹⁵. Л. Шульгіна щодо Бубнівки на Поділлі застосувала назву «кругла миска»⁹⁶. Виділяючи два різновиди подільських полив'яних мисок, М. Фріде відзначала: «Давніший тип має рівні, трохи заокруглені стінки з невеликим відхилом з горішнього краю, що його іноді заступає просте погрубшання або валець»⁹⁷. Миски з колінчастим зламом (ребром) також створювали в більшості регіонів України паралельно з круглобокими. Вони теж мають давню традицію: «Ребро з'являється на чашоподібних посудинах раннього неоліту»⁹⁸. Про виникнення таких мисок у давнину на території Середньої Наддніпрянщини писала Леся Данченко, наводячи народну гончарську термінологію першої половини ХХ ст.: «миски до лавки», «до полицки», «крайковані»⁹⁹. Обидва різновиди оздоблювали підполив'яним розписом, хоча серед круглобокх найчастіше трапляються прості, без декору.

Найчастіше в одному осередку робили обидва типи мисок із досить усталеним для певного регіону або центру характером вигину стінок. При цьому круглобокі в різних місцевостях доволі подібні, а ось миски з профілюванням стінок різняться. Наприклад, на півночі Полтавщини (Постав-Мука) й у низці центрів Чернігівщини (Верба, Осьмаки, Олешня) стінки мисок над ребром вгорі випрямлені. Подібний прийом трапляється на Гуцульщині й Покутті (Коломия, Косів, Пістинь, нині – Івано-Франківської обл.), а також на Західному Поділлі (Бережани, Товсте, Копичинці, нині – Тернопільської обл.),

⁹⁵ Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. С. 71.

⁹⁶ Шульгіна Л. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі. С. 150.

⁹⁷ Фріде М. Форма й орнамент посуду з Поділля. С. 82.

⁹⁸ Романец Т. А. Древние истоки форм и декора украинской народной керамики 2-й половины XIX–XX вв. С. 9.

⁹⁹ Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. С. 16, 35, 71.

де він поєднується з колінчастим зламом середини корпусу. Конфігурація вінець миски також має низку варіантів: пласкі вузькі або порівняно широкі відігнуті під кутом чи горизонтально, заокруглені й опущені вниз чи трохи підняті вгору, вирішені у вигляді валика, загнуті всередину тощо ¹⁰⁰. У багатьох осередках робили миски з конструктивно невираженими або наміченими ледь помітним потовщенням вінцями. Особливо це стосується мисок зі зламом у верхній частині стінок.

Подільська мальована миска має багато варіантів форм у межах обох типів – як круглобоких, так і з профільованими стінками, нерідко навіть в одному осередку. Її варіативність помітив свого часу (у 1910-х роках) О. Прусевич: «...Миски имеют несколько форм: с выпуклыми или ровными боками, с одним или двумя заламами» ¹⁰¹.

У 1920-х роках М. Фріде щодо різновидів форм подільської миски писала: «Найвідкритішу форму мають миски. Форми в мисок простих і полив'яних дуже неоднакові: прості миски бувають звичайно більші, глибші, з стінками, справленими більш сторчово. Полив'яні миски значно мілші, й стінки їх розходяться під тупішим кутом. Самі ж полив'яні миски також бувають двох типів...» ¹⁰².

У загальних рисах можна стверджувати, що на Східному Поділлі переважають миски з широко розгорнутими або порівняно високими стінками, які нерідко профільовані по середині. Миски Смотрича й Миньківців (нині – Хмельницької обл.) мають напівсферичну форму. Паралельно в Смотричі виробляли миски з колінчастим зламом стінок (місцева назва – «бранчова миска» ¹⁰³). Миски Бара мають невисокі заокруг-

¹⁰⁰ Мальовані миски Поділля. С. 12–13.

¹⁰¹ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 64.

¹⁰² Фріде М. Форма і орнамент посуду з Поділля. С. 82.

¹⁰³ Клименко О. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей. С. 167.

лені стінки, завершені відігнутими вінцями. Верхню частину стінок мисок з ребром по середині в багатьох осередках випрямлено або ж розгорнуто, вона може бути майже рівною або заокруглено розширеною: варіантів чимало. Нижня ж частина стінок цього типу мисок майже завжди доволі широка й нерідко дзеркало поступово переходить у боки, що при декоруванні дозволяє створювати цілісну композицію. Проте зовні денце в усіх різновидів мисок конструктивно виражене доволі чітко й утор не зрізано.

Як і повсюдно в Україні, подільські гончарі розрізняли назви мисок щодо певних функціональних різновидів, розмірів, конструкції тощо ¹⁰⁴. Наприклад, у Смотричі залежно від розмірів миски називали «тридцятині», «сорокові», «соткові», «двосоткові» ¹⁰⁵. У Майдан-Бобрику зафіксовано термінологію щодо розмірів: «дві миски на штуку», «три миски на штуку», «чотири миски на штуку», «шість мисок на штуку», «десять мисок на штуку» ¹⁰⁶. Найповніші відомості щодо термінології зафіксовано дослідниками гончарства Бубнівки й Жерденівки. Зокрема, у Бубнівці, згідно з Л. Шульгиною, гончарі виробляли такі миски: «миска проста з пружком» «кругла миска», «кругла без пружка», «миска-вазка». Ще були «мисникові миски» або «миски на показ», які могли бути як з профільованими, так і з заокруглено розгорнутими стінками («це така, що її тільки до мисника й кладут» ¹⁰⁷). Ще робили «миски на принос»: «...в них несут панахиди; кладут 4 калачі, до криси свічку приліпит, і так стоїт на столі» ¹⁰⁸. «Миски на принос» були переважно круглобокими й розмальованими

¹⁰⁴ Мальовані миски Поділля. С. 13.

¹⁰⁵ Клименко О. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей. С. 167.

¹⁰⁶ Гудак В. А. Художні особливості народної кераміки з села Майдан-Бобрик на Вінниччині. С. 45.

¹⁰⁷ Шульгина Л. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі... С. 150.

¹⁰⁸ Там само. С. 150.

не тільки з лицьової, а й з зовнішньої сторони ¹⁰⁹. Прості неполив'яні миски великого розміру з розписом ангобами називали в Бубнівці «солятири» або «гандоли» ¹¹⁰. Ще робили «...к а б а н н и ц ь к і м и с к и, дуже примітивної роботи, з рівними стінками [...]; роблять їх «під сухе голиво» [тобто вкривають поливою сухим способом і випалюють один раз. – О. К.] [...]. Купують їх «кабанники» на холодець, що його продають на базарі разом з мискою» ¹¹¹. Цікаво, що «салятирками» називали миски на принос у сусідньому з Бубнівкою селі Жерденівці, де також робили кілька функціональних різновидів мисок з назвами, подібними до бубнівських.

Назви й своєрідність форм мисок Бубнівки та навколишніх осередків доволі влучно описала Є. Спаська. На нашу думку, доцільно її процитувати: «Щодо мисок, де форма вже цілком відмінна від тарілок і тільки невелике денце ріднить миску з полумиском, то стінки цієї посудини виводять далеко крутіше. У мисках-вазках стінка піднесена однією суцільною плавною лінією догори, навіть інколи дуже вигинається назовні, а інколи, навпаки, трохи загинається досередини; краї її переважно закінчені округло. Миски прості з пружком, набувають складнішого гранчастого профілю; у ньому найтипівіший буде зовні – спочатку відхід стінки від денця під певним кутом, а всередині м'якою непомітною округлою лінією; далі – зовні чітка суха лінія зламу пружка (однакова й зовні, і з середини) й, нарешті, вгорі над пружком миски й зовні, і всередині одгинається знову під певним кутом. Самі краї простої миски бувають частіше плескуваті й з невеликим відходом назовні. <...> Ця найулюбленіша і найчастіша форма миски з пружком цього району однакова для Киблича, Жерденівки, Гайсина й Бубнівки» ¹¹².

¹⁰⁹ Там само. С. 150–151.

¹¹⁰ Там само. С. 151.

¹¹¹ Там само.

¹¹² Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. С. 208–209.

За формою до мисок близькі полумиски, верхню частину стінок яких (береги) широко розгорнуто й розміщено під кутом. В окремих осередках (Смотрич) береги мисок доволі широкі й нерідко смотрицькі миски ніби поєднують у собі форму миски й полумиска.

Тарілки також відносять до зразків так званого відкритого посуду. На форму подільських тарілок мали вплив відповідні порцеляново-фаянсові вироби, хоча не виключаємо збереження традицій XVIII ст., коли в Україні виробляли полумиски з широко розгорнутими берегами, які археологи називають «тарілками».

Художні особливості мальованої кераміки Східного Поділля яскраво характеризують вироби низки осередків, розміщених навколо Гайсина (Вінницька обл.). Серед них перше місце щодо кількості речей, майстрів, віртуозності й довершеності розписів посідає Бубнівка, яка є провідним центром не лише в межах Поділля, а й усієї України, своїм значенням в історії національної художньої культури подібним до Опішні на Полтавщині, Дибинців на Середній Наддніпрянщині, Косову на Гуцульщині. Як і в переважній більшості сільських гончарних осередків України, мальована кераміка в Бубнівці з'явилася під впливом центрів цехового гончарства. Найближчі з них – стародавні цехові міста Гайсин та Кіблич ¹¹³, хоча Л. Мельничук вважає, що поливу в Бубнівці використовували вже у XVIII ст. ¹¹⁴. З цього приводу вважаємо за доцільне навести думку Є. Спаської: «Полива – ознака високої вмілості, пев-

¹¹³ Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. С. 207; Геппелер Н. Жерденівські гончарі Лавренюки-Полив'яні. С. 6; Самарин Ю. А. Подольские гончары. С. 34–35; Мельничук Л. Гончарство нашого краю : минуле і сьогодення. С. 28; Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині XIX–XX століттях : історико-етнографічне дослідження. С. 249.

¹¹⁴ Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині XIX – XX століттях : історико-етнографічне дослідження. С. 248.

ного артизму, смаку й вимог заможної людности. Не розвива-
тиму тут цієї теми далі, зазначу лише, що й на Поділлі, як і по
інших місцевостях України, останніми століттями ганчарські
цехи по містах та містечках, що володіли цією вищою умілістю,
кращим матеріалом, випробуваною технікою, могли знати й
вживати поливу з давніх давен; звідти мусила вона, нарешті,
прийти й у містечко, і на село. Такими найближчими сусіда-
ми до Бубнівки, що мали поливу й розмальований посуд рані-
ше ніж вона, були місто Гайсин, м. Киблич і села Жерденівка,
Куни...»¹¹⁵. Дослідники народної кераміки Поділля неодна-
разово намагалися прослідкувати механізм проникнення
техніки мальованої кераміки в сільське гончарство, спираю-
чись на місцеві легенди й перекази. Такі перекази пов'язані з
Жерденівкою, Бубнівкою та іншими осередками Гайсинського
повіту. Однак, на нашу думку, це був закономірний для всього
гончарства України процес: впродовж ХІХ ст. внаслідок роз-
витку товарних відносин та промисловості, появи великих
мануфактур, згодом – заводів і фабрик і, головне, через зане-
пад цехового ремесла у великих містах мало місце поступове
стирання межі між міським і сільським гончарством: промисел
зникав у містах і набував все більшого значення в невеликих
містечках та селах¹¹⁶. У Подільській губернії наприкінці ХІХ ст.
міські ремісники становили лише 20 % від загальної кількості
гончарів¹¹⁷. Залишки цехових відносин найдовше затримались
у невеликих містечках, серед них – Гайсин і Киблич.

¹¹⁵ Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. С. 207.

¹¹⁶ Пошивайло О. Етнографія українського гончарства. Лівобережна Україна. Київ : Молодь, 1993. С. 93–94; Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині ХІХ – ХХ ст. : історико-етнографічне дослідження. С. 138–139; Клименко О., Сержант Л. Істоміна Г. Гончарство. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. Т. 3 : Мистецтво ХІХ століття. С. 109.

¹¹⁷ Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині ХІХ–ХХ століттях: історико-етнографічне дослідження. С. 138.

У Гайсині в одного з останніх цехових гончарів впродовж трьох років навчався Андрій Гончар, який започаткував, згідно з переказами, виробництво в Бубнівці мальованої кераміки¹¹⁸. Кілька слів про цей важливий для розвитку бубнівської кераміки осередок.

Перші письмові згадки про Гайсин (нині – районний центр Вінницької обл.) відносяться до початку XVII ст., коли містечко входило до Брацлавського воєводства і було фортецею, яка 1629 року налічувала 822 мешканці. У 1795 році Гайсин став окружним містом Брацлавського намісництва, 1797 – повітовим містом Подільської губернії¹¹⁹. Гончарством у Гайсині займалися здавна. Гончарний цех існував у містечку, можливо, від XVI ст.¹²⁰. У 1860 році в містечку було 339 ремісників (95 хат)¹²¹. Серед них були й гончарі. На початку XX ст. одним із них, згідно з О. Прусевичем, був М. Кривдюк¹²². Збереглися відомості і про продаж гончарних виробів¹²³.

Серед робіт гайсинських майстрів, що збереглися в музейних колекціях, зокрема в НМДМУ, переважають миски й полумиски, які датуються першою третиною XX ст. і дають часткове уявлення про характер мальованої кераміки містечка другої

¹¹⁸ Самарин Ю. А. Подольские гончары. С. 34.

¹¹⁹ Приходы и церкви Подольской епархии. С. 241; Історія міст і сіл Української РСР : у 26 т. Вінницька область. Київ : Інститут історії АН УРСР, 1972. С. 193; Клименко О. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей. С. 48.

¹²⁰ Мельничук Л. Гончарство нашого краю. Минуле і сьогодення. С. 26.

¹²¹ Географическо-статистический словарь Российской империи. Т. I. Санкт-Петербург : Тип. В. Безобразова и Комп., 1863. С. 608.

¹²² Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 116 (додаток, табл. 1–2).

¹²³ Приходы и церкви Подольской епархии. С. 242.

половини ХІХ – початку ХХ ст. Хоча атрибутування, здійснене завдяки написам, зробленим збирачами в 1920-х роках, приблизне й потребує уточнень¹²⁴. Гайсинські миски й полумиски мають профільовані стінки, що й обумовлює розташування декору і його характер: денце й нижню частину стінок оздоблено центричною композицією, верхню їх частину – поодинокими мотивами або орнаментальними смугами, вінця – «кривулькою» чи рисками-«карбиками». Серед елементів декору популярні «косиці», «сосонки», квіти. Зустрічаються також мотиви, подібні до «косиць», з характерними видовженими відростками, нерідко доповненими крапками. Манера трактування декору доволі динамічна, навіть «живописна». Їй притаманні якийсь особливий «неспокій», рухлива мінливість контурів, експресивність¹²⁵. За наявності певних аналогій з Бубнівкою виробу гайсинських майстрів відмінні й на рівні стилістики важко простежити вплив Гайсина на Бубнівку. До того ж ми не маємо речей середини ХІХ ст., які бачив Андрій Гончар (його виробу середини ХІХ ст. збереглися). Можливо, було запозичено лише техніку підполив'яного малювання й деякі елементи декору, а вже подальший розвиток бубнівської кераміки розвивався самостійно. У літературі існує думка, що мальовану кераміку бубнівці запозичили в Жерденівці¹²⁶. Хоча авторка цих рядків схильна вірити твердженню Ю. Самаріна щодо навчання Андрія Гончара в Гайсині, адже сам майстер розповів про це дослідникові¹²⁷.

¹²⁴ Клименко О. Осередки подільської кераміки в колекції Музею українського народного декоративного мистецтва. *Музеї народного мистецтва та національна культура : зб. наукових пр. за ред. д-ра мистецтв. М. Селівачова*. Київ : Златограф, 2006. С. 48.

¹²⁵ Про миски Гайсина див. також: Мальовані миски Поділля. С. 17–18, 62–63 : мал. 31–32.

¹²⁶ Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині ХІХ–ХХ століттях : історико-етнографічне дослідження. С. 249.

¹²⁷ Самарин Ю. А. Подольские гончары. С. 34.

Тісними були зв'язки Бубнівки і з іншим центром цехового гончарства – Кібличем (давня назва – Кублич). Це було містечко Гайсинського повіту Подільської губернії (нині – село Гайсинського р-ну Вінницької обл.), мешканці якого займалися здебільшого землеробством, деякі гончарством, шевством тощо¹²⁸.

Кіблич представлений у музейних зібраннях незначною кількістю виробів (переважно це миски й полумиски). Проте збереглися імена майстрів: Сафон Цвігун, Никифор Ямковий, Василь Кіблицький, який, згідно зі свідченнями деяких дослідників, працював у Жерденівці¹²⁹, хоча Л. Шульгина і Ю. Самарін пов'язували його з Кібличем. Л. Шульгиній бубнівські гончарі казали: «У Кібличі Ганка й Василь-німець [Василь Кіблицький? – О. К.] робили миски <...> так як Василь Кібличський, так ніхто не потрапити зробити»¹³⁰. Ю. Самарін відзначав, що Василь Кіблицький був знаменитим цеховим майстром, вишукані вироби якого насамперед миски, нагадують фініфть завдяки витонченій роботі і яскраво насиченому колориту¹³¹. Ще одного гончаря згадував О. Прусевич: С. Гетьман, який проживав у Кібличі у другій половині XIX – першій чверті XX ст., належав до селянського стану й мав родину з п'яти осіб. Його господарство вважалося «великим»¹³².

Згідно з переказами, у Кібличі навчався відомий бубнівський майстер другої половини XIX – першої третини XX ст.

¹²⁸ Приходы и церкви Подольской епархии. С. 362; Клименко О. Осередки подільської кераміки в колекції Музею українського народного декоративного мистецтва. С. 48.

¹²⁹ Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині XIX – XX століттях : історико-етнографічне дослідження. С. 249.

¹³⁰ Шульгина Л. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі. С. 159.

¹³¹ Самарін Ю. А. Подольские гончары. С. 36.

¹³² Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 116 (додаток, табл. 1–2).

Яків Гончар¹³³, а Є. Спаська вбачає значний вплив цього осередку на ранні бубнівські мальовані миски й полумиски: «... розглядаючи перші полив'яні бубнівські речі, шукаєш аналогії і традиції не в посуді попередньої бубнівської доби, а в старих зразках виробів сусідів-ганчарів Киблича, Жерденівки, Гайсіна. <...> Зовсім не властиві сучасній Бубнівці білі з плескуватим денцем тарілки – роботи майстерні одного з найстаріших ганчарів, зроблені, безперечно, під киблицьким впливом, як не в самому Кибличі»¹³⁴. Бубнівські гончарі шанували майстрів Киблича. Один із них говорив Л. Шульгиній: «Найкращі тепер миски з Киблича і здавна там славні миски були – звідти й люди почали переймати кибличську моду»¹³⁵.

Киблицькі миски часто мають пружок посередині стінок, який підкреслено концентричними лініями чи рядом великих крапок, що виступають своєрідним обрамленням композиції, утвореної «сосонками», «косицями», фляндрованими квітами, і розміщеної на денці та в нижній частині стінок. На вінцях – рисочки-«карбики», під ними – «спускавки». Тло біле, зрідка червоно-вохристе. Характерна риса киблицьких розписів – виконання фігурних зображень технікою фляндрування (наприклад, зображення птаха на невеликому полумиску Сафона Цвігуна з колекції НМДМУ).

Серед мисок з Киблича, що зберігаються в НМДМУ, є кілька речей, приписуваних талановитому гончареві Никифору Ямковому. Про цього майстра відомостей майже не збереглося. Працював він у другій половині XIX – початку XX ст., розвиваючи традиції місцевого цехового гончарства. У формах та декорі його мисок і полумисків наявні спільні риси з керамікою Бубнівки й Жерденівки.

Виділяється велика миска на принос Н. Ямкового, оздоблена складною композицією вертикальної орієнта-

¹³³ Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. С. 215.

¹³⁴ Там само. С. 208.

¹³⁵ Шульгина Л. Ганчарство в с. Бубнівці на Поділлі. С. 159.

ції, утвореною віялоподібними елементами, виноградними гронами, плямами фляндрівки й хрестами. Із зовнішнього боку стінки миски прикрашено «сосонками» та хрестами. Тло з лицьового боку миски біле ¹³⁶. Інша миска Н. Ямкового має червоно-вохристе тло, на якому розміщено зображення двох риб, доповнене написом: «*Окунь карас кушай на здоро...*». Композиція має обрамлення у вигляді смуг фляндрівки, «накапування», концентричних кіл; на берегах – широка смуга фляндрівки, вирішена подібно до оздоблення деяких жерденівських пам'яток. Зовні стінки прикрашено двома рядами хрестів кількох варіантів, доповнених крапками; навколо денця – «кривулька» з «накапуванням» ¹³⁷. Ще одну миску, також, вірогідно, роботи Н. Ямкового, подарувала Леся Данченко, що дозволяє довіряти атрибуції пам'ятки. Миска декорована своєрідною розетою, утвореною п'ятьма «сосонками», між якими розміщено цікаво трактовані грона винограду. Центр розети виконано фляндрівкою у вигляді плями, оточеної широким кільцем фляндрівки; навколо – лінія з групами крапочок; на вінцях – «карбики» й дугоподібні елементи ¹³⁸. П'ятипелюстковою розетою прикрашено ще одну миску з Кіблича невідомого майстра. Її пелюстки вирішено у вигляді пальметоподібних мотивів – «індичих хвостів» – надзвичайно популярних у Бубнівці та інших осередках Гайсинського повіту. Між пелюстками – грона винограду, трактовані схематично й подібні до «винограду» на мисці Н. Ямкового. У верхній частині стінок розташовано ряд «спускавок», також аналогічних до бубнівських ¹³⁹. Кіблич має чимало спільних рис з Бубнівкою, однак такого «буяння» орнаментики, розмаїття авторських почерків, творчої

¹³⁶ НМДМУ, інв. № К-1000.

¹³⁷ НМДМУ, інв. № К-836.

¹³⁸ НМДМУ, інв. № К-928.

¹³⁹ НМДМУ, інв. № К-12688.

фантазії окремих майстрів, що притаманні бубнівській кераміці, тут годі й шукати ¹⁴⁰.

Згадка про унікальний осередок подільської кераміки – Бубнівку одразу ж викликає в пам'яті яскраві помаранчево-вохристі миски зі складним декором, кожна з яких на перший погляд відрізняється від інших. Однак, незважаючи на багатство й різноманітність, при детальному аналізі доволі чітко можна простежити художньо-стильову своєрідність осередку загалом. Не можна не погодитися з думкою Є. Спаської: «Трудно згадати серед виробів усього українського гончарства таку рясноту, таку субтропічну рослинну орнаментацию, яка вражає на бубнівському посуді. Навіть огрядна чепурна Жерденівка поруч з нею здається уквітчаною рослинами одного-двох гатунків, а бубнівські гончарі ніби квітководи, що один перед одним змагаються, скільки гатунків рослин можуть вони вивести з того самого насіння. І доводиться уважно придивлятися, щоб побачити, що, власне кажучи, в основу всього покладені лише ті самі основні “вилоги”, “косички”, “сосонки”, “квіти”, що в Гайсині набрали такого одноманітного, нудного, сталого вигляду, що в Жерденівці трошки збагатили, але все ж таки накріпко уляглися в якийсь певний шаблон, ті самі, що спостерігаємо в найстаршому з усіх білому кіблицькому посуді» ¹⁴¹.

Зовнішні впливи стали для Бубнівки своєрідним поштовхом для розвитку власної неповторної традиції мальованої кераміки: «...своєрідний смак бубнівців, увібравши в себе знання й досягнення сусідів селян і городян свого повіту, перетворив його на власний стиль» ¹⁴².

Велика колекція творів бубнівських майстрів зберігається в НМДМУ (понад 200 зразків). Найдавніші бубнівські

¹⁴⁰ Про миски Кіблича див. також: Мальовані миски Поділля. С. 18–19, 64–71; мал. 33–39.

¹⁴¹ Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. С. 214.

¹⁴² Там само. С. 206.

миски з колекції Музею датуються кінцем 1850-х – початком 1860-х років, тобто вони відносяться до витоків мальованого посуду села. Кілька з них належать першому майстрові бубнівської мальованої кераміки Андрію Семеновичу Гончару (1823–1926). Його батько й дід (Семен та Арехта) були гончарями. Арехта Гончар у XVIII ст. був заможним, мав велику керамічну майстерню й, можливо, уже тоді робив полив'яну (не мальовану) кераміку¹⁴³. Остання з'являється в середині XIX ст. На звороті однієї з мисок зберігся напис чорнилом про те, що це робота першого полив'яного гончаря Андрія, виконана в останні роки існування кріпосного права. Декор мисок і полумисків середини XIX ст., створених Андрієм Гончаром, демонструє початок розвитку нової традиції: лаконічний, нанесений доволі невпевненою рукою, але вже характерний саме для Бубнівки.

Загалом роботи майстрів Бубнівки демонструють, як від досить лаконічних орнаментальних мотивів відбувся поступовий перехід до колористичного багатства й різноманітних комбінацій мотивів, характерних для цього села. Щодо їхніх змін упродовж трьох поколінь Є. Спаська писала: «Важкі, прості форми в дідів переходять у різноманітні, вибагливі в синів та онуків, суворо симетрійний, монументальний, стилізовано-рослинний орнамент замінює дрібніший, ближчий до природи, неспокійний»¹⁴⁴, при цьому «гончарі першого покоління подавали рослину значно стилізованіше й абстрактніше, ніж сучасні гончарі, що підходять до виображення квітки натуралістичніше»¹⁴⁵.

Головна особливість бубнівської мальованої кераміки – рясне заповнення тла, яскравий червоно-вохристий колір якого активно взаємодіє з кольорами розписів – білим, нерід-

¹⁴³ Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині XIX – XX століттях : історико-етнографічне дослідження. С. 248.

¹⁴⁴ Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. С. 219.

¹⁴⁵ Там само. С. 215.

ко з жовтуватим відтінком, зеленим, темно-брунатним (майже чорним) двох відтінків. Бубнівські гончарі надзвичайно рідко використовували біле тло, пояснюючи це тим, що місцева «побілка» поганої якості: «...на ній не можна писать <...>, бо лушиться в огні: нею би пописав, то лушиться все чисто. Через це побілку здобувають по інших місцях – у Гайсині, в Жерденівці»¹⁴⁶.

Підполив'яним малюванням гончарі Бубнівки декорували полумиски, тарілки, глечики, сільнички, «вазки на вареники», «поставці на кутю та сир» і, звичайно ж, миски. Характер їхнього оздоблення залежав від форми та призначення¹⁴⁷. «Миска-вазка» й «кругла миска» мають заокруглено розгорнуті стінки, «проста з пружком» – профільовані посередині, що впливає на характер композиції декору: у перших двох різновидів він найчастіше не ділиться на смуги, а миски зі зламом стінок угорі майже завжди прикрашаються «спускавками», затікання яких зупиняє пружок. «Миски на принос» (вони, як уважає Є. Спаська, виникли з «миски-вазки») ¹⁴⁸ мають переважно заокруглені стінки. Їх оздоблюють не тільки зсередини, а й зовні, що обумовлено функцією: за словами бубнівських майстрів, «в них несуть па-нахиди; кладут 4 калачі, до криси свічку приліпит, і так стоїт на столі»¹⁴⁹. «Поставці на кутю та на сир», призначені для куті на Різдво й освячення сиру (сирної паски) на Великдень, вирішували у вигляді глибокої миски з розгорнутими вінцями або наближеної до широкого циліндра. Їх також пишно розмальовували зовні. Зсередини найчастіше розміщували великий хрест і смугу орнаменту по вінцях. Більшість із них мали покришку¹⁵⁰.

¹⁴⁶ Шульгина Л. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі. С. 129.

¹⁴⁷ Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. С. 208–209.

¹⁴⁸ Там само. С. 209.

¹⁴⁹ Шульгина Л. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі. С. 150.

¹⁵⁰ Там само. С. 152.

Серед рослинних мотивів бубнівської кераміки найпопулярніші «косиці», «сосонки», ліроподібні «вилogi», «індичі хвости» (нагадують античну пальмету), квіти, виноград тощо. Геометрична орнаментика включає «стовпчики», «спускавки», «карбики» (косі риски), «колосок» (вузька смуга фляндрівки), «кривульки». Нерідко на святково-обрядових предметах трапляється зображення хреста ¹⁵¹. На поєднанні й варіюванні цих мотивів і будується декор виробів бубнівських гончарів, виконаний у техніках контурного малювання і фляндрування, часто поєднаними в оздобленні одного виробу. Композиції центричні або вертикальні. В основу центричних композицій найчастіше покладено своєрідну розету, утворену трьома, чотирма, п'ятьма й іноді більшою кількістю елементів. Це можуть бути «вилogi», «індичі хвости», «сосонки», «косиці», «виноград», розміщені в різних варіантах і поєднаннях. Нерідко розета складається лише з «індичих хвостів», що відрізняються кольором та розміром, і доповнюється «косицями» й «накапуванням», або з чотирьох-п'яти квітів, які чергуються з «сосонками» та «косицями». Центром розети є менша за розміром розета, фляндрована квітка, пара «косиць» чи просто велика крапка, яка з'єднує стеблини чотирьох, п'ятьох або сімох квітів, листочків чи гачкоподібних елементів, що утворюють своєрідну «вихрову розету» ¹⁵². Нерідко основу розети становить ромб з вигнутими сторонами, доповнений «сосонками», фляндрованими квітами, «косицями» ¹⁵³. Часто поєднання мотивів, розміщених на стінках у ритмічному чергуванні, також утворюють своєрідну розето-подібну композицію, навіть якщо вони не з'єднані між собою. Геометричні елементи (поодинокі крапки, «накапування», кола з крапками в центрі тощо) доповнюють основні мотиви або ж виступають обрамленням усієї композиції («кривуль-

¹⁵¹ НМДМУ, інв. № К-2780; К-804; К-841; К-810.

¹⁵² НМДМУ, інв. № К-816.

¹⁵³ НМДМУ, інв. № К-812.

ки», «колосок», концентричні лінії, «стовпчики», «спускавки»). На вінцях найчастіше розміщено риси-«карбики», іноді (на полумисках) – смугу фляндрівки.

Більшість майстрів, які працювали в Бубнівці у другій половині ХІХ – першій третині ХХ ст., мали прізвище «Гончар». Найталановитіші з них – Степан (один із найстаріших), його племінник Митрофан і онук Григорій, Іван із сином Михайлом, Данило, Лука, Мельон (Омелян), Мойса (Мусій), Семен, Тома (Хома), Яків ¹⁵⁴. Відомим майстром був Агафон Герасименко (1850–1925) – батько провідних гончарів ХХ ст. – Якіма (1988–1970) та Якова (1891–1969). Можливо, рідним братом Агафона Герасименка був гончар, якого Є. Спаська називає «Мойса Рига»: «...пишний Мойса Рига з хворою донькою». Його «орнаментальна щедрість кипить аж через край...» ¹⁵⁵. Дві роботи, вірогідно, виконані цим майстром, зберігаються в колекції НМДМУ ¹⁵⁶. Ім'я «Мойса» відповідає православному імені «Мусій», а «Рига» може бути вуличним прізвиськом, а насправді це був брат Агафона Якимовича Герасименка – Герасименко Мусій Якимович, про що свідчить Л. Шульгина: «Яким Герасименко [батько Агафона. – О. К.] – горшки робив; Яким мав синів – Мойсу Ригу та Афона [Агафона. – О. К.]; Семен не схотів робити. Мойса Рига – то славний гончар і Афона теж гарно робив за молодих літ» ¹⁵⁷. Отже, Агафон Якимович Герасименко і Мусій Якимович Герасименко (на прізвисько Мойса Рига) – рідні брати.

Одним із провідних майстрів, що стояли у витоків формування нової для Бубнівки традиції мальованої кераміки, був Степан Гончар, який робив миски, полумиски, тарілки, поставці на кутю тощо, оздоблені підполив'яним розписом у техніках ріжкування і фляндрування з використанням рос-

¹⁵⁴ Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. С. 219–221.

¹⁵⁵ Там само. С. 220.

¹⁵⁶ НМДМУ, інв. № К-812;К-813.

¹⁵⁷ Шульгина Л. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі. С. 158.

линних та геометричних мотивів («вилогі», «косиці», «сосонки», «індичі хвости», «квіти», «спускавки», «карбики» тощо). Є. Спаська називає його «найталановитішим із старих майстрів», для якого характерна «сувора чарівна <...> манера» й «великі, стилізовані квіти...»¹⁵⁸. Вироби майстра зберігаються в НМДМУ, РЕМ. Поставець Степана Гончара має чітку форму з майже рівними стінками й широкими вінцями. Із зовнішнього боку посудину декоровано широкою смугою, утвореною парами листочків (мотив «заячі вуха»), між ними спарені «косиці» знизу й крапки, що суцільно заповнюють кут між листочками, – угорі. У верхній і нижній частині стінок розміщено концентричні лінії з нанесеними на них «кривульками», на вінцях – «кривулька»¹⁵⁹.

Про племінника Степана Гончара, талановитого й самобутнього Митрофана Гончара, Є. Спаська писала: «Великі, спокійні, стилізовані квітки на важких мисках-півтораках роботи Степана, найталановитішого з старих майстрів, у його небожа, плодового різноманітного Митрофана, стають тонші, жвавіші, різноманітніші...»¹⁶⁰. І справді, роботи Митрофана Гончара доволі своєрідні, хоч і виконані в традиціях класичної Бубнівки. Його миска кінця ХІХ ст. вражає чітко організованою і водночас динамічною «вихровою» композицією, в основі якої складна розета, утворена своєрідними мотивами у вигляді великих вигнутих «косиць», доповнених меншими «косицями». Між ними – пучки розтягнутих крапель (ніби неповні «індичі хвости»). Усі великі темно-брунатні елементи доповнено білою «капанкою», що надає композиції якоїсь особливо виразної святковості, а дві «косиці» білого кольору на дзеркалі миски виступають своєрідним акцентом. Ребро посередині стінок миски оздоблено «кривулькою», над нею – ряд «спускавок», на вінцях «карбики». Їхнє нанесення

¹⁵⁸ Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. С. 219.

¹⁵⁹ НМДМУ, інв. № К-824.

¹⁶⁰ Там само. С. 219.

білим і темно-брунатним ангобами ніби об'єднує колорит миски в єдине ціле із загальним червоно-вохристим тлом ¹⁶¹.

Серед полумисків із зображеннями хреста ¹⁶² вирізняється зразок, датований 1898 роком. Його автором був, вірогідно, Мельон (Омелян) Гончар. Дзеркало посудини декороване зображенням трьох хрестів, з'єднаних в основі «виноградом», доповненим парою «сосонок» із «капанкою». Між хрестами розташовані спарені «косиці», що утворюють своєрідні «сонки», і дата – «1898». Над декором напис: «*Иисус Христосъ*». Береги полумиска оздоблені широкою смугою фляндрівки. Про Омеляна Гончара майже нічого невідомо. Він був сином Мойси (Мусія) Гончара, якого Є. Спаська згадує побіжно, разом із синами – Томою (Хомою) та Мельоном (Омелян) Гончарами, відзначаючи, що в їхніх роботах (як і в творчості деяких інших гончарських родин) «...орнаментальна щедрість кипить аж через край...» ¹⁶³. Про синів майстра, які працювали у 1920-х роках вона пише детальніше. Щодо Томи, атрибутовані роботи якого зберігаються в колекції РЕМ ¹⁶⁴, Є. Спаська зазначає: «...це – сучасний, чепурний, працюючий, відомий майстер, що легко йде на всяку новину <...>; фарби в нього густі, полива блискуча, форми чіткі, посуд крипкий, як ні в кого іншого; пише він щедро, вживає орнаменту різноманітного <...>. Він виробив свій певний стиль, що подобається споживачам, і його кріпко дотримується» ¹⁶⁵. Його брата Омеляна вона називає «мрійником», який рано помер, але залишив незначну кількість посуду, що «огрядністю й манірою нагадує посуд Томи, але рука, вдача якісь зовсім інші, зовсім індивідуальні: його квіти не справжні, а казкові, ряс-

¹⁶¹ НМДМУ, інв. № К-820.

¹⁶² НМДМУ, інв. № К-2780; К-804; К-841; К-810.

¹⁶³ Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. С. 220.

¹⁶⁴ Вагіна Л. Унікальні вироби в Музеї етнографії народів СРСР. С. 80.

¹⁶⁵ Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. С. 220.

ні, дрібні, переплетені між собою або стоять нерухомо, як у завороженому, казковому лісі»¹⁶⁶. І дійсно: характер декору полумиска майстра 1898 року відповідає цій характеристиці (НМДМУ, № К-804).

Брати Яким та Яків Герасименки були найвідомішими бубнівськими гончарями ХХ ст. Їхня творчість – особлива сторінка в історії Бубнівки. Вони робили різноманітний побутовий і декоративний посуд (миски, горщики, глечики, макітри, ринки, друшляки, вазки, барильця, банки-холодушки, куманці, баклагги), іграшки тощо¹⁶⁷. Технологічно досконалі роботи братів з тонким черепком і віртуозним розписом відзначаються вдалим пропорціями, умілим поєднанням декору з формою, органічним поповненням давньої бубнівської традиції інноваціями. Останні відповідають засадам народного мистецтва: столовий та чайний сервізи, вази, декоративні тарелі, які майстри виконували в Школі народних майстрів та Київських центральних експериментальних майстернях у середині 1930-х років, свідчать про творчий розвиток традиції. На Першій республіканській виставці українського народного мистецтва брати Герасименки були нагороджені дипломами 1-го ступеня й удостоєні почесного звання «майстер народного мистецтва» (1936). За участь у міжнародних виставках їх нагороджено золотими медалями¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Там само. С. 220.

¹⁶⁷ Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині ХІХ–ХХ століттях : історико-етнографічне дослідження. С. 250–251.

¹⁶⁸ Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. С. 152–153; Мельничук Л., Мельничук І., Вдовцов М. Бубнівська кераміка. С. 11, 16–26; Мельничук Л. Гончарство нашого краю : минуле і сьогодення. С. 28; Шпак Т. Садиба Герасименків. *Народне мистецтво*. 2003. № 3–4. С. 9–10; Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині ХІХ–ХХ століттях : історико-етнографічне дослідження. С. 259.

У колекції НМДМУ зберігаються як ранні миски, полу-миски, тарілки братів Герасименків ¹⁶⁹, так і їхні твори середини 1930-х років, виконані в Києві, коли вони створювали великі декоративні тарелі, оздоблені традиційними бубнівськими мотивами – «вилогами», «індичими хвостами», «косицями», «сосонками», «спускавками» тощо ¹⁷⁰, різноманітний посуд, чайні й кавові сервізи тощо.

Як було показано, у Бубнівці (з технічних причин) надзвичайно рідко використовували біле тло. Лише на окремих виробах, як, наприклад, на полумиску початку ХХ ст., який нагадує вироби з Кіблича ¹⁷¹. З цим осередком пов'язане ім'я ще одного талановитого бубнівського майстра, який навчався у Василя Кіблицького ¹⁷². Його ім'я пощастило встановити завдяки Є. Спаській. Це Яків Гончар. Дослідниця не ілюструє статтю його роботами, проте згадки в тексті дозволили віднести до кола його виробів кілька мисок з колекції НМДМУ. Вони відрізняються від речей інших бубнівських гончарів наявністю білого тла й виконанням зображальних мотивів технікою фляндрування – риса також притаманна гончарним виробам Кіблича. Якби не згадка Є. Спаської про цього майстра, обидва твори можна було б віднести до Кіблича. У Є. Спаської читаємо: «Виображення людини, характерне для Кіблича [у Бубнівці. – О. К.], бачимо тільки один раз на білій мисці Якова-гончаря, учня Кіблицького гончаря Василя. Під час навчання учень копіює свого вчителя, а, зробившись майстром у своєму селі, більш не вживає цього сюжету. <...> У згаданого вище Якова також є біла миска з птахами, що клюють виноград, зроблена під безсумнівним впливом Кіблича» ¹⁷³.

¹⁶⁹ НМДМУ, інв. № К-2779; К-2780.

¹⁷⁰ НМДМУ, інв. № К-2737; К-2752; К-2738.

¹⁷¹ НМДМУ, інв. № К-841.

¹⁷² НМДМУ, інв. № К-822; К-1065.

¹⁷³ Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. С. 215.

У Бубнівці, окрім мальованої кераміки, якій село завдячує своєю популярністю, виробляли простий посуд (горщики, глечики, макітри, ринки): адже в селі, як відзначала Є. Спаська, наявні поклади глини «різноманітних гатунків»¹⁷⁴. В ангобному розписі, крім смуг, цяток, рисок, «кривульок», концентричних ліній, рядів крапочок, трапляються рослинні мотиви (квіти, «сосонки», гілочки, «косиці») ¹⁷⁵, появу яких Є. Спаська пов'язує з впливом мальованих виробів ¹⁷⁶. Кольоровою поливою – зеленою, жовтою, брунатно-вишневою – вкривали барила, калачі, баклаги тощо. Створювали бубнівські майстри й фігурні посудини у вигляді баранців, каганці, ліхтарі на свічки, «баньки ставити на живіт», сюжетні композиції, іграшку тощо ¹⁷⁷.

Отже, багатоманітність бубнівської кераміки вражає. Вироби, створені майстрами цього видатного осередку є гордістю багатьох музейних і приватних колекцій ¹⁷⁸.

Найпопулярніші бубнівські орнаментальні мотиви – «вилוגи», «косиці», «сосонки» – були поширені в інших осередках колишнього Гайсинського повіту, проте майстри жодного з них не досягли такої довершеності й творчої варіативності, як гончарі Бубнівки. Зокрема в Жерденівці (нині – село Гайсинського р-ну Вінницької обл.) ці мотиви одноманітніші, дрібніші, трактовані доволі сухувато. Водночас жерденівські гончарі створили низку цікавих і нерідко вишуканих зразків. Недаремно Є. Спаська назвала цей своєрідний осередок східно-подільського гончарства «огрядною чепурною Жерденівкою» ¹⁷⁹.

¹⁷⁴ Там само. С. 202.

¹⁷⁵ Шульгина Л. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі. С. 146 (мал. 12, 13, 14), 148 (мал. 16), 149 (мал. 21, 22).

¹⁷⁶ Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. С. 206.

¹⁷⁷ Шульгина Л. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі. С. 153.

¹⁷⁸ Про миски Бубнівки див. також: Мальовані миски Поділля. С. 18–22, 38–61: мал. 1–29.

¹⁷⁹ Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. С. 214.

Дослідники пов'язують виникнення техніки підполив'яного малювання в с. Жерденівка з впливом Кіблича ¹⁸⁰. Згідно з переказом, зафіксованим Н. Геппенер, поміщики Ярошинські переселили з Кіблича до Жерденівки парубка, учня Кіблицького гончаря, який перейняв техніку підполив'яного малювання у свого вчителя й запровадив у Жерденівці. Цим парубком був Федір Лавренюк, що згодом отримав прізвисько «Полив'яний» ¹⁸¹. Ю. Самарин також навів цю легенду й додав, що вчителем Ф. Лавренюка-Полив'яного був талановитий гончар Василь Кіблицький і що Ф. Лавренюк-Полив'яний ще до скасування кріпосного права отримав волю за майстерність і високу художню якість виробів. Цю грамоту Ю. Самарин бачив в онука майстра ¹⁸². Згідно з другим варіантом легенди, «...якась жерденівська вдова одружилась з кіблицьким гончарем, її син вивчився полив'яному гончарству у вітчима й потім повернувся до Жерденівки, де почав робити полив'яний посуд» ¹⁸³.

Розвідка Н. Геппенер вичерпно знайомить з гончарством Жерденівки, з творчістю трьох поколінь жерденівських гончарів Лавренюків-Полив'яних – Федора, його сина Сили й онука Прокопа. Порівняння їхніх творів дозволило Н. Геппенер простежити зміни стилістики розписів у межах однієї родини: перехід від більш узагальнених мотивів декору та спокійної манери їх трактування в Лавренюка-діда до новіших, рухливіших та вигадливіших – у Лавренюка-онука ¹⁸⁴.

¹⁸⁰ Геппенер Н. Жерденівські ганчарі Лавренюки-Полив'яні. С. 6; Самарин Ю. А. Подольские гончары. С. 35–36; Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині XIX–XX століттях : історико-етнографічне дослідження. С. 246.

¹⁸¹ Геппенер Н. Жерденівські ганчарі Лавренюки-Полив'яні. С. 6.

¹⁸² Самарин Ю. А. Подольские гончары. С. 36.

¹⁸³ Геппенер Н. Жерденівські ганчарі Лавренюки-Полив'яні. С. 6.

¹⁸⁴ Там само.

Частина речей, які були в розпорядженні дослідниці, збереглася в колекції НМДМУ. Це миски, «салятирки» (місцева назва «миски на принос») і дуже цікавий цідильник роботи Федора. Дослідниця, характеризуючи доробок наймолодшого – Прокопа, відмічала: «...група білих мисок така огрядна, така чепурна, що робить вражіння ніби французьких речей доби рококо»¹⁸⁵. Працюючи в середині 1930-х років у Школі народних майстрів і Київських центральних експериментальних майстернях, П. Лавренюк створював традиційні для свого осередку речі, переносючи принципи декорування, характерного для Жерденівки, на нові для народної кераміки форми (вази, декоративні тарелі), а також розширюючи традиційний для Жерденівки колорит.

Серед виробів жерденівських гончарів найдавнішим є полумисок середини XIX ст. роботи засновника династії Лавренюків-Полив'яних Федора, оздоблений вишуканою центричною композицією, утвореною контурною розетою, п'ять закоруглених пелюсток якої виконано фляндрованою смугою. Навколо – ряд фляндрованих плям, доповнених арочками, що утворюють своєрідну «кривульку», над нею – рядок «накапування», на берегах – широка смуга фляндрівки, характерна для переважної більшості жерденівських полумисків і значної частини бубнівських¹⁸⁶. Два полумиски онука Федора – Прокопа Силевича Лавренюка-Полив'яного також декоровані розетковою композицією і на вінцях мають широку смугу фляндрівки¹⁸⁷. В обох речах Федір Лавренюк використав свій улюблений мотив – «вилогі». Один полумисок має характерне для Жерденівки біле тло. Можливо, у Жерденівці виконано й миску (полумисок) зі збірки О. Валька, опубліковану в альбомі «Мальовані миски Поділля»¹⁸⁸. Вірогідно, що авто-

¹⁸⁵ Там само. С. 26.

¹⁸⁶ НМДМУ, інв. № К-917.

¹⁸⁷ НМДМУ, інв. № К-920; К-922.

¹⁸⁸ Мальовані миски Поділля. С. 74–75; мал. 44.

ром цієї посудини був також Прокіп Лавренюк-Полив'яний. В основі хрестоподібної композиції – чотирипелюсткова розета, утворена широкими заокругленими плямами фляндрівки. Її пелюстки доповнено «вилогами», між якими розміщено великі плями фляндрівки, наближені до трикутника – віддалено нагадують мотив «виноград»; навколо – «спускавки», на берегах – широка смуга фляндрівки.

Загальне враження від мисок та полумисків, створених жерденівськими майстрами, – якась особлива «імпресіоністична» гра окремих кольорових плям, нечіткість ліній, майже суцільне заповнення білого або червоно-вохристого тла. Творчість гончарів даного осередку вкотре засвідчує, що привнесені зразки (техніка мальованої кераміки, мотиви декору тощо), будучи переосмисленими народними майстрами, стають поштовхом до виникнення цікавого й своєрідного явища ¹⁸⁹.

Цю думку ілюструють вироби ще одного осередку – шляхетні миски с. Крищинці колишнього Брацлавського повіту Подільської губернії (нині – село Тульчинського р-ну Вінницької обл.), де також популярні «вилоги», «сосонки», фляндровані квіти, розети, однак трактуються вони вишукано й стримано, ніби ще більше деталізуються, ніж в Жерденівці, проте водночас не створюють живописної мінливості кольорових плям, а навпаки – вражають графічною стриманістю. Крищинці відомі в історії української народної кераміки завдяки особі талановитого майстра дрібної пластики Івана Тарасовича Гончара, який разом з іншими майстрами представляв Поділля в Школі народних майстрів та Центральних експериментальних майстернях. Мисок він не робив. Окрім іграшки й сюжетних композицій, виробляв на гончарному крузі глечики, горщики, вази. А ось його рідне село славилось чудовими мальованими мисками, які сьогодні намагаються відродити гончар Сергій Погонець з дружиною.

¹⁸⁹ Про миски Жерденівки див. також: Мальовані миски Поділля. С. 22–23, 72–77, мал. 40–48.

Ю. Сіцінський наприкінці XIX – початку XX ст. відзначав, що всі православні мешканці Кришинців займаються хліборобством, а взимку й у вільний час – гончарством¹⁹⁰. Тоді в селі нараховувалося понад 150 гончарів¹⁹¹.

Миски з Кришинців порівняно великі за розміром і декоровані традиційними для Східного Поділля мотивами, які трактуються доволі детально й старанно виведені різком. Вирішено їх дещо інакше, ніж в Бубнівці чи Жерденівці. Один із популярних місцевих елементів декору – цікаве вирішення мотиву «вилочи»: у подвійний ліроподібний елемент вписано мотив, що ніби об'єднує пальмету (мотив «індичий хвіст») і «сосонку». Популярні тут і цікаві фляндровані віночки, як і інші елементи оздоблення, нанесені на концентричні лінії, і плями фляндрівки, утворені розтягуванням шпилькою концентричних ліній, що становлять основу тла декору стінок більшості мисок, адже майже всі візерунки місцеві майстри наносили на щільно розташовані концентричні лінії. Колорит виконано в теплій вохристій гамі¹⁹². В інвентарних книгах НМДМУ зафіксовано ім'я одного з авторів кришинських мисок початку XX ст. – Адам Скульський¹⁹³.

Низка подільських осередків території сучасної Вінницької області відома, як і Кришинці, високохудожніми фляндрованими мисками. Серед них вирізняються Торканівка, Горишківка, Василівка, Берлінці-Лісові, Рахни Лісові та ін.

Миски з Торканівки колишнього Ольгопільського повіту Подільської губернії (нині – село Тростянецького р-ну Вінницької обл.) мають невелике, часто опукле денце й високі двоярусні профільовані стінки. У декорі панують геометричні

¹⁹⁰ Приходы и церкви Подольской епархии. С. 114–115.

¹⁹¹ Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині XIX – XX століттях : историко-етнографічне дослідження. С. 268.

¹⁹² НМДМУ, інв. № К-13480, К-13933, К-971.

¹⁹³ Про миски Кришинців див. також: Мальовані миски Поділля. С. 23, 78–79; мал. 49–52.

мотиви з віртуозною фляндрівкою: аркоподібні елементи нанесені на концентричні кола й заповнені плямами фляндрівки. Тло брунатно-вохристе, розпис жовтуватого, темно-брунатного й зеленого кольорів ¹⁹⁴. Збереглися відомості, що на початку ХХ ст. в Торканівці гончарював Брухальський ¹⁹⁵.

Горишківка – містечко Ямпільського повіту Подільської губернії (нині – село Томашпільського р-ну Вінницької обл.) – у музейних збірках (найкраща з них – у НМДМУ) репрезентоване мисками й полумисками, датованими першою чвертю ХХ ст., переважно 1910–1920-ми роками ¹⁹⁶. Вони мають невелике денце й невисокі, широко розгорнуті стінки. Тло біле або (рідше) червоно-вохристе. Збереглося прізвище одного майстра – Гнат Глинський. Гончарі цього осередку віртуозно володіли технікою фляндрювання. Композиції розписів центричні: розета, оточена смугами декору у вигляді концентричних кіл, плям, рисочок, смужок тощо. Популярна 4-пелюсткова контурна розета, утворена кількома різнокольоровими лініями або арками. У пелюстках розети розміщено плями фляндрівки. На вінцях мисок – «кривульки», на берегах полумисків – кілька різнокольорових ліній, на які нанесено групи «карбиків». У центрі дзеркала майже всіх мисок і полумисків розташовано велику фляндровану розету, в оточенні кільця концентричних ліній, які нерідко розміщені й на стінках, де на них накладено орнамент. Г. Глинський одну зі своїх мисок оздобив своєрідною ромбоподібною композицією, утвореною дугоподібними елементами, доповненими відрізками фляндрівки. Композицію нанесено на концентричні лінії і вписано в ромбоподібний мотив зі зрізаними кутами, намічений «накапуванням». Угорі на стінках миски та на вінцях – концентричні лінії, у центрі

¹⁹⁴ Про миски Торканівки див. також: Мальовані миски Поділля. С. 23, 80–81; мал. 54–56.

¹⁹⁵ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 116; додаток, табл. 1–2.

¹⁹⁶ НМДМУ, інв. № К-958; К-952, К-959, К-946.

дзеркала – фляндрована розета ¹⁹⁷. Ю. Сіцінський наприкінці ХІХ ст. зафіксував у містечку близько 2 тис. мешканців (православних 910 чоловічої статі та 932 – жіночої)¹⁹⁸, а О. Прусевич називає цей населений пункт як гончарний осередок, де було здійснено обстеження ¹⁹⁹.

Фляндровані миски й полумиски з варіантами форм та розмірів походять з Василівки Вінницького повіту Подільської губернії (нині – село Тиврівської громади Вінницького р-ну Вінницької обл.). Це значний осередок, де в 1913–1915 роках існувала гончарна школа-майстерня ²⁰⁰. Розпис василівських виробів відзначається деталізацією дрібних фляндрованих мотивів, нанесених на концентричні кола й розтягнутих шпилькою. Трапляються «кривулька», S- та X-подібні елементи тощо. Популярні також високі «спускавки», горизонтальні смуги фляндрівки. З-поміж відомих майстрів початку ХХ ст. – К. Марисан і Ф. Крисько ²⁰¹. У музейних зібраннях, зокрема в колекції НМДМУ, зберігається небагато достеменно атрибутованих виробів із цього осередку. Цікавими зразками є мальований цідильник і полумисок. Цідильник повторює форму миски із заокругленими, широко розгорнутими стінками, у нижній частині яких і на дзеркалі (його центр підкреслено концентричними колами) розміщено наскрізні отвори, навколо розташовано декор, нанесений на концентричні лінії: X-подібні елементи, доповнені крапками й розтягнуті шпилькою, між ними – вигнуті дугоподібно рядочки «накапування» ²⁰². Аналогічними мотивами оздоблено

¹⁹⁷ НМДМУ, інв. № К-941. Про миски Горишківки див. також: Мальовані миски Поділля. С. 23, 82–85; мал. 58–61.

¹⁹⁸ Приходы и церкви Подольской епархии. С. 852.

¹⁹⁹ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 9.

²⁰⁰ Там само. С. 107.

²⁰¹ Там само. С. 116: додаток, табл. 1–2.

²⁰² НМДМУ, інв. № К-940.

береги полумиска, центр дзеркала якого також підкреслено концентричними колами, а нижня частина стінок декорована фляндрованою смугою у вигляді «кривульки» з крапками, нанесеною на щільно розміщені концентричні лінії²⁰³. Колорит обох посудин побудовано на поєднанні червоно-вохристого тла з декором, виконаним жовтуватим (смути та лінії), темно-брунатним (більшість мотивів, нанесених на концентричні лінії) і зеленим (окремі вкраплення) ангобами. При цьому м'які теплі відтінки основних кольорів і дрібне розроблення фляндрованих мотивів шпилькою надають виробам якоїсь особливої мальовничості²⁰⁴.

У с. Берлінці-Лісові Могилівського повіту Подільської губернії (Берлінці-Лісові, Лісові Бирлинці; нині – с. Лісове Барського р-ну Вінницької обл.), крім вишуканих фляндрованих мисок та полумисків, виробляли теракотовий, димлений та полив'яний посуд, зооморфні посудини у вигляді баранів і биків²⁰⁵, речі церковного вжитку й побутові предмети, іграшки тощо. Дослідники також фіксують виготовлення великих покришок для казанів, дахів для вуликів та величезних посудин для зерна, що вміщували до 80 кг²⁰⁶. У 1906–1907 в селі існувала гончарна школа-майстерня²⁰⁷. На той час Берлінці-Лісові за кількістю майстрів посідали друге місце в Подільській губернії – 100 дворів із 318 членами родин, зайнятих у промислі)²⁰⁸. З гончарів О. Прусевич згадує І. Гонтара, який розпочав за-

²⁰³ НМДМУ, інв. № К-937.

²⁰⁴ Про миски Василівки див. також: Мальовані миски Поділля. С. 23–24, 86–87; мал. 62–64.

²⁰⁵ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 66.

²⁰⁶ Гудак В. Гончарство села Лісове на Поділлі. С. 305–306.

²⁰⁷ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 98–100; Гудак В. Гончарство села Лісове на Поділлі. С. 305.

²⁰⁸ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 13, 110.

няття промислом близько 1906 року й мав родину із чотирьох осіб ²⁰⁹. Провідні майстри, які гончарювали у ХХ ст., – Григорій Іванович Гонтар, Іван Микитович Корсун, Іван Трохимович Корсун, Михайло Семенович Юкало ²¹⁰. У 1970-х роках в селі виробляли лише простий посуд ²¹¹.

Головні риси фляндрованих мисок Берлінців-Лісових – гармонійне поєднання окремих елементів, увага до деталей, спокійна врівноваженість мотивів, організованих у центричні композиції, увага до вільного тла, заповненого дрібними мотивами, розміщеними рядами. Орнаментальні смуги утворено одним або двома елементами, що чергуються (наприклад, крапка і фляндрована квіточка). На дзеркалі – розета або концентричні кола з нанесеними на них рисками чи плямами фляндрівки. На вінцях – «кривулька». Декор місцеві гончарі найчастіше виконували білим (часто з жовтуватим відтінком), світло-зеленим і брунатним ангобами на червоно-вохристому тлі приємного цеглистого відтінку ²¹². Чудові зразки мисок цього осередку зберігаються в колекції О. Молодого ²¹³.

Ще одним, відомим за межами Поділля гончарним осередком, були Рахни-Лісові Ямпільського повіту Подільської губернії (нині – село Шаргородського р-ну Вінницької обл.), продукцію якого на зламі ХІХ–ХХ ст. вивозили в сусідні губернії. Щодо цього Ю. Сіцінський відзначав, що головним заняттям мешканців Рахнів-Ліових було землеробство й важливою підмогою був гончарний промисел, а посуд рахнянські майстри продавали не лише на Поділлі, а й у сусідніх губерніях ²¹⁴. У 1912–1913 роках в

²⁰⁹ Там само. С. 116: додаток, табл. 1–2.

²¹⁰ Гудак В. Гончарство села Лісове на Поділлі. С. 307, 310.

²¹¹ Там само. С. 306.

²¹² Про миски Берлінців-Лісових див. також: Мальовані миски Поділля. С. 24–25, 88–91 : мал. 65–71.

²¹³ Там само. С. 88–91 : мал. 65–71.

²¹⁴ Приходы и церкви Подольской епархии. С. 869.

селі гончарювали понад 30 майстрів ²¹⁵, серед яких зафіксовано гончаря на прізвище М. Глова, що розпочав працювати наприкінці ХІХ ст. й мав родину із шести осіб ²¹⁶. Дослідники подільського гончарства з-поміж відомих рахнянських гончарів називають Тараса Швачного, Купріяна Глову, Омеляна Свистуна, Володимира Гончарука, Гаврила Волинця, Михайла Кривого, Петра Коноваліва та ін. Вони виробляли горщики, гладущики, баньки, макітри, миски, тарілки, полумиски, друшляки, ринки, форми для випікання бабок і пасок («стовпці») тощо ²¹⁷. На початку ХХІ ст. в Рахнах-Лісових гончарював лише один майстер – Михайло Чайка, котрий робив прості, невисокої якості глечики, горщики й макітри, зрідка – димарі ²¹⁸.

Особливо славилися Рахни-Лісові фляндрованими мисками. Місцеві гончарі, як і майстри з Берлінців-Лісових, також нерідко намічають центр дзеркала миски чи полумиска розетою або концентричними колами. Проте композиційне вирішення декору та його трактування зовсім інші. Розміщені на стінках візерунки досить щільно заповнюють тло білого або червоно-вохристого кольору. Серед популярних мотивів – «спускавки», S-подібні елементи, фляндровані квіти, арочки з крапельками, відрізки фляндрівки та «накапування», нанесені на концентричні лінії. Вінця найчастіше акцентуються «карбиками», доповненими крапками й плямами. Вироби рахнянських гончарів доволі повно представлені в музейних та приватних зібраннях, хоча далеко не всі вдається атрибутувати правильно: найчастіше місце їх виготовлення визначено як «Східне Поділля». Подальші дослі-

²¹⁵ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 13.

²¹⁶ Там само. С. 116: додаток, табл. 1–2.

²¹⁷ Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині ХІХ – ХХ століттях : історико-етнографічне дослідження. С. 244–245.

²¹⁸ Там само. С. 246.

дження, безумовно, допоможуть додатково виявити миски й полумиски з Рахнів-Лісових ²¹⁹.

Серед виробів східно-подільських осередків особливе місце посідають миски с. Майдан-Бобрик Вінницького повіту Подільської губернії (нині – Літинського р-ну Вінницької обл.), які оздоблені поодинокими гілочками з квітами, пуп'янками, виноградом, листочками, виконаними в техніці підполив'яного контурного малювання. Зрідка на гілці розміщено зображення невеликої пташки або ж пташка розміщена в центрі миски й оточена рослинними мотивами. Іноді кілька гілочок або квітів утворюють центричну композицію. В окремих мисках три або чотири мотиви розміщено на стінках у вигляді широкої смуги. Найчастіше контур малюнка виконано білим ангобом, що якимось особливо яскраво й святково «прочитується» на червоно-вохристому тлі. Білий контур доповнено зеленим і брунатним ангобами. Верхня частина стінок мисок прикрашена концентричними смугами, вінця – «кривулькою», береги полумисків – рослинними й геометричними мотивами: хвиляста гілочка із завитками та ягідками, фрагменти подібної гілочки, що чергуються з групою арок, смуга «накапування» тощо. Манера розписів лаконічна, навіть сухувато-графічна. Декор займає незначну частину миски, залишаючи багато вільного тла. М. Фріде подає цікаву характеристику мисок осередку, оздоблених контурним малюванням: «...на північному сході Поділля в селі Майдан-Бобр, <...> розпис на мисці складається з квітки на тоненькому перехиленому стеблі з чашечкою, намальованою у профіль, а не в розгорнутому вигляді, як повелося. На більшу миску такий малюнок занадто був би вбогий, а тому замість його беруть три такі самі квітки, що радіусами розходяться з центру миски...» ²²⁰. У колекції НМДМУ зберігається

²¹⁹ Про миски Рахнів-Лісових див. також: Мальовані миски Поділля. С. 92–111: мал. 72–99.

²²⁰ Фріде М. Форма і орнамент посуду з Поділля. С. 90.

миска з білим тлом, на якому зображено вишуканий букет ²²¹. У Майдані-Бобрику створювали також і фляндровані миски, у декорі яких популярні високі «спускавки». Одну з них 1909 року привіз Микола Біляшівський зі своєї експедиції («екскурсії», згідно з тогочасною термінологією) на Поділля. Миска має профільовані широко розгорнуті стінки, у верхній частині яких – суцільна смуга високих «спускавок», у нижній – фляндрований «віночок», між ними й навколо дзеркала – концентричні лінії, на вінцях – «кривулька». Під час Другої світової війни миску було вивезено до Німеччини й нещодавно відреставровано з фрагментів ²²². Декор ще однієї миски подібний, тільки «спускавки» розміщено групами, а фляндровану смугу вирішено не віночком, а своєрідним «багатокутником» із заокругленими кутами ²²³. У ще одній аналогічній мисці додано «кривульку» в центральній частині композиції, а «віночок» вирішено у вигляді фляндрованих квітів, з'єднаних хвилястою «капанкою» ²²⁴.

Обстеження села, здійснене О. Прусевичем у 1912–1913 роках, дозволило вченому зробити висновок, що в Майдані-Бобрику на той час працювало 32 гончарі, кореспондентське обстеження дало цифру 60 ²²⁵. Остання цифра підтверджується даними 1925 року, коли майстрів налічувалося 89, та 1927-го – 74 особи ²²⁶. Гончарювали і в сусідніх селах – Кам'яногірці, Павлівці, Гущинцях, Іванові. Проте там робили переважно простий посуд ²²⁷. Гончарі Майдан-Бобрика, крім

²²¹ НМДМУ, інв. № К-966.

²²² НМДМУ, інв. № К-1903.

²²³ НМДМУ, інв. № К-969.

²²⁴ НМДМУ, інв. № К-1974.

²²⁵ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 13.

²²⁶ Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині XIX – XX століттях : історико-етнографічне дослідження. С. 238.

²²⁷ Гудак В. А. Художні особливості народної кераміки з села Майдан-Бобрик на Вінниччині. С. 41.

мисок та полумисків, виготовляли глеки, гладущики, макітри, друшляки, вазони для квітів, кухлики для церкви,ринки з ручками і без ручок,ринки для печива тощо ²²⁸. О. Прусевич згадує майстра Д. Гончара ²²⁹.

У 1939 році в селі було організовано гончарську артіль, що об'єднала кількох осіб: чоловіки точили посуд на гончарному крузі, а жінки розмальовували його технікою ріжкування, іноді фляндруванням. Деякі майстри працювали вдома й здавали продукцію в артіль ²³⁰. На середину ХХ ст. гончарство в селі занепало, хоча в 1940–1950-х роках ще працювали окремі майстри (Григорій Григус, Данило Гончар та ін.) ²³¹. Наприкінці 1970-х років мистецтвознавець В. Титаренко з групою ентузіастів здійснив спробу відродити промисел: у Майдан-Бобрику вдалося створити гончарну майстерню, яка через юридичну й фінансову невизначеність та бюрократичну тяганину проіснувала всього два роки (1979–1981) ²³².

Миски з Майдан-Бобрика 1990 року, опубліковані В. Титаренком ²³³, дещо відрізняються від класичних речей першої третини ХХ ст.: утрачено майстерність у побудові лаконічних композицій, відсутня легкість у трактуванні мотивів тощо, проте збережено традиційні мотиви й принципи їх розміщення. Їхні автори (гончарі Павло Кравець, Мефодій Кравець, Іван Герасимчук, Іван Григус, малювальниці Настя Кравець і Марія Джумська ²³⁴) нині, на жаль, не пра-

²²⁸ Там само. С. 42–43.

²²⁹ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 116: додаток, табл. 1–2.

²³⁰ Гудак В. А. Художні особливості народної кераміки з села Майдан-Бобрик на Вінниччині. С. 42.

²³¹ Там само. С. 43, 45.

²³² Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині ХІХ – ХХ століттях : історико-етнографічне дослідження. С. 243.

²³³ Титаренко В. Миски Поділля : альбом. С. 63–70 (іл. 68–79).

²³⁴ Там само. С. 148.

цюють: експедиційні обстеження села, здійснені 2001 року Л. Мельничук з групою студентів, засвідчили, що вже тоді в селі ніхто не гончарював²³⁵. Під час цієї експедиції дослідниці пощастило встановити назви мисок у Майдан-Бобрику: «За формою місцеві жителі розрізняють п'ять видів мисок: кругла; підгонтра; підкриса; шута; барська (певний вплив барських майстрів простежується в білому тлі, ріжкованому розписі та в наявності елементів декору, зокрема рослинного чи геометричного характеру)»²³⁶. З останнім твердженням важко не погодитись: декор мисок Майдан-Бобрика має низку спільних рис з Баром, однак місцеві розписи набагато скромніші й одноманітніші. І це не дивно: адже Бар – один з найпотужніших осередків не лише подільського гончарства, а й загалом української народної кераміки²³⁷.

Бар – стародавнє цехове місто, що належало до Могилівського повіту Подільської губернії (нині – районний центр Вінницької обл.). Уперше згадується в грамоті Свидригайла 1405 року під назвою Ров²³⁸. У ті часи місто було розташоване на лівому березі річки Ров. На території міста розкопано курган доби бронзи, в урочищі Рові знайдено залишки давньоруського городища X–XI ст. Після загарбання Поділля поляками місто входило до складу Подільського воєводства й було власністю окремих шляхтичів²³⁹. У 1536–1537 роках розпочинається новий період в історії Рова, коли Бона, дружина польського короля Сигізмунда I (вона була донькою Міланського герцога Дж. Сфорца), купила Ров у польського воєводи Станіслава Одровонжа й зайнялася його відбу-

²³⁵ Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині XIX – XX століттях : історико-етнографічне дослідження. С. 243.

²³⁶ Там само. С. 241.

²³⁷ Про миски Майдан-Бобрика див. також: Мальовані миски Поділля. С. 25–26, 112–115, мал. 100–104.

²³⁸ Приходы и церкви Подольской епархии. С. 623.

²³⁹ Історія міст і сіл Української РСР. Вінницька область. С. 114.

довою. Улітку 1538 року королева розпочала будівництво замка для захисту від набігів татар і згодом перейменувала Ров на Бар (від назви італійського міста Барі, спадкоємного князівського володіння Бони в Італії). Задля сприяння будівництву й заселенню Бара йому 1538 року було надано привілеї на 16 років, а через два роки – магдебурзьке право. У 1546 році Бар став центром староства²⁴⁰. Усі ці заходи (особливо захист від нападів турків і татар) сприяли розвитку ремесел. У XVI ст. в Барі виник гончарний цех²⁴¹. Згідно з податковими списками, у цей час тут працювали 3 гончарі²⁴², у другій половині XVII ст. – 15²⁴³. Ю. Сіцінський відзначав, що населення Бара здавна займалося виготовленням глиняного посуду і що наприкінці XIX ст. 1/3 мешканців міста були гончарями²⁴⁴. Серед них – чимало заможних. За свідченням О. Прусевича, у керамічних осередках Поділля в період його обстеження наймана праця, за винятком двох господарств, не застосовувалась. Одне із цих господарств належало барському гончарю Желеховському. У нього працювали четверо найманих робітників. Один із них розмальовував миски, отримуючи 2 крб за сотню²⁴⁵.

Творчість гончарів Бара вирізняється низкою своєрідних, багато в чому неповторних рис на тлі гончарного мистецтва, як Поділля, так і всієї України, і водночас органічно впису-

²⁴⁰ Приходы и церкви Подольской епархии. С. 623; Історія міст і сіл Української РСР. Вінницька область. С. 114.

²⁴¹ Мельничук Л. Гончарство нашого краю: минуле і сьогодення. С. 27.

²⁴² Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 14.

²⁴³ Мельничук Л. Гончарство нашого краю: минуле і сьогодення. С. 27.

²⁴⁴ Приходы и церкви Подольской епархии. С. 623.

²⁴⁵ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 34.

ється в історичний контекст розвитку вітчизняної кераміки, демонструючи збереження порівняно давніх традицій²⁴⁶.

Асортимент виробів барських майстрів був доволі різноманітним. Окрім мисок і полумисків, які принесли славу осередку, тут виробляли баньки, дзбанки, вазони для квітів, макітри, глечики, слоїки, свічники, баклаги, антропо- й зооморфні посудини, іграшки. Найвідоміші барські гончарі – Петро Лукашенко (1835–1920), Петро Маніта (1882–1953), Григорій та Олександр Решітники, Павло Самолович, Григорій Круликовський, Франко і Йосип Врублевські, Стах, Франко та Іван Желеховські²⁴⁷. Серед гончарів Бара, що робили миски (їх називали «мискарями») дослідники вирізняють Стаха Желеховського, який «брався тільки за миски, полумиски, тарілки», Петра Маніту (саме йому належать миски, оздоблені характерною восьмикутною розетою-зіркою), Олександра Решітника (1886–1963), котрий робив миски з червоно-во-

²⁴⁶ Лащук Ю. Українські гончарі. Київ : Товариство культурних зв'язків з українцями за кордоном, 1968. 40 с.; Гудак В. А. Творчість гончарів міста Бара. С. 146–150; Мельничук Л. Гончарство нашого краю: минуле і сьогодення. *Народне мистецтво*. 2002. № 3–4. С. 26–30; Клименко О. Осередки подільської кераміки в колекції Музею українського народного декоративного мистецтва. С. 44–58; Клименко О., Сержант Л., Істоміна Г. Гончарство. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. Т. 3 : Мистецтво XIX століття. С. 109–164; Клименко О., Сержант Л., Істоміна Г. Гончарство. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. Т. 4 : Народне мистецтво та художні промисли XX століття. С. 119–160; Титаренко В. Миски Поділля : альбом. 152 с.; Клименко О. О. Гончарне мистецтво Бару в контексті розвитку української кераміки. *Місце барської кераміки в гончарній спадщині України: матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю в м. Барі, 12 вересня 2021 року* / відп. ред. А. Л. Щербань. Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друкарня «Рута», 2021. С. 75–88; Титаренко В. Барське гончарство. URL : https://www.vocnt.org.ua/statti/bar_pottery.

²⁴⁷ Гудак В. А. Творчість гончарів міста Бара. С. 146–147.

христими крапчастими візерунками, нанесеними на чорне тло, і, звичайно ж, Павла Самоловича (Самойловича), творчість якого пов'язана з впливом гуцульської кераміки²⁴⁸.

Характерні риси кераміки Бара виявляються й у формах виробів, і в принципах декорування, і в манері трактування мотивів. Миски мають майже рівні й лише трохи заокруглено розгорнуті стінки (на відміну, наприклад, від напівсферичних мисок Смотрича й Миньківців чи мисок з Шаргорода, стінки яких опукліші, ніж у Барі). Вінця відігнуті. Полумиски великі, порівняно глибокі (їхня форма часто наближена до форми миски); береги доволі широкі й розгорнуті під незначним кутом; вінця намічено ледь помітним потовщенням. Баньки яйцеподібної форми з вузькою шийкою, на якій розташовано характерний виступ (він трапляється в багатьох осередках, особливо на Західному Поділлі). У деяких зразків похилі поступово звужені плечі й стрункий силует, в інших тулуб доволі широкий, «наповнений», «статечний». При всій варіативності форм барські баньки мають аналогії з іншими подільськими осередками. У дзбанків кулястий, трохи видовжений і звужений у приденцевій частині тулуб і трохи ширша, ніж у баньки, шийка з плавно наміченим переходом від плечей і неширокими розгорнутими вінцями, що також викликає аналогії з іншими центрами Поділля. Зрідка під вінцями трапляється ледь помітний валик.

Баньки та дзбанки декоровані «кривульками», рисочками, концентричними колами та характерними аркоподібними мотивами, заповненими мазками. На подібні арочки-пелюстки можна натрапити в оздобленні української кераміки XVIII ст. (найчастіше на берегах мисок і полумисків), однак у більшості барських посудин вони доволі високі й іноді перетворюються на видовжені пелюстки, які в окремих випадках розміщені попарно, утворюючи мотив, який

²⁴⁸ Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині XIX – XX століттях : історико-етнографічне дослідження. С. 206–207.

гончарі Поділля (Бубнівка) та Середньої Наддніпрянщини (Гнилець) називали «заячі вушка». Рідше трапляються підкреслено стилізовані рослинні мотиви у вигляді хвилястої гілки з листям кількох варіантів. Переважають пари листочків з одним хвилястим краєм (віддалено нагадують лист аканта). Трапляються також трилисники та колоподібні й овальні мотиви, які доповнюють попарно розміщені листочки. Доволі своєрідний декор баньки з колекції МНАП, опублікованій Галиною Івашків²⁴⁹. На плечах посудини розміщено ряд круглих квітів на стеблах з парами листочків, доповнених «капанкою». Нижче – широкий фриз, утворений спареними листочками (нагадує мотив «заячі вушка»), під ним – пасмо концентричних ліній та своєрідна «кривулька», утворена аркоподібними елементами; подібна «кривулька» оперізує шию баньки. Баньку з цієї ж колекції²⁵⁰ декоровано чотирма подібними квіточками (тільки без стебла й листочків), а під ними розміщено зображення чотирьох птахів, що робить цю посудину унікальною, адже в Барі зображення птаха трапляється виключно на мисках²⁵¹.

Головну увагу майстри Бара приділяли оздобленню верхньої частини тулуба посудин, вирішуючи декор у вигляді широкого фриза, що складається з рослинних мотивів, кількох (переважно трьох) рядів арок-пелюсток або однієї смуги видовжених пелюсток, що утворюють своєрідну багатопелюсткову розету (якщо дивитись на баньку згори). Іноді фриз складається з ряду спарених листочків (мотив «заячі вушка»). Лаконічні риси, лінії, «кривульки» органічно доповнюють композицію декору. Їх розташовували під широким фризом, над ним або для розмежування окремих смуг, а також на шийці, вінцях чи ручці посудини.

²⁴⁹ МНАП, інв. № АП-8203, Івашків Г. Декор української народної кераміки. С. 126.

²⁵⁰ МНАП, інв. № АП-8234.

²⁵¹ Івашків Г. Декор української народної кераміки. С. 349.

Загалом характер мотивів та їхнє трактування багато в чому нагадує оздоблення кераміки XVIII ст., яка, як відомо, через зв'язки українських цехових майстрів з гончарями Центральної та Східної Європи, засвоїла цілу низку технологічних прийомів, частину асортименту виробів, принципів декорування, окремих елементів орнаментики тощо ²⁵². А Бар – це визначний центр саме цехового гончарства, традиції якого тут не були втрачені ²⁵³. Тетяна Романець слушно відзначила, що в декорі Бара «...відчуваються візантійська традиція і певний натяк на впливи італійської майоліки» ²⁵⁴. При цьому дослідниця погоджується з Костем Шероцьким, який пов'язував впливи італійського мистецтва на оформлення інтер'єрів подільського житла з епохою королеви Бони ²⁵⁵. Однак, на нашу думку, впливи на українське гончарство все-таки йшли через цехові зв'язки з європейськими гончарями, на творчості яких не міг не позначитися вплив італійської майоліки. Що ж до візантійської традиції, яка особливо відчутна в оздобленні мисок (про це – далі), то навряд чи можна її пов'язувати з традиціями доби Київської Русі або навіть зі зв'язками з Туреччиною та Кримом (що, до речі, можливо). Тут також, вірогідно, мали місце міжцехові стосунки з Європою. Це питання потребує подальшого дослідження.

Щодо декору мисок, то найчастіше трапляється зображення птаха в оточенні рослинних мотивів, гілка або центрична чотиричастинна композиція з листя, ягід, квітів, винограду. В окремих мотивах відчувається традиція орнамен-

²⁵² Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. С. 27.

²⁵³ Барська кераміка : фотоальбом / за ред. В. Титаренка. Вінниця, 2018. С. 7–8; Титаренко В. Барське гончарство. URL : https://www.vocnt.org.ua/statti/bar_pottery.

²⁵⁴ Романець Т. А. Розписний посуд як художнє явище. С. 460–461.

²⁵⁵ Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. 1. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. Киев : Типография С. В. Кульженко, 1914. С. 12.

тики XVIII ст. Розпис виконано темно-брунатним контуром і заповнено кольоровими ангобами²⁵⁶. У мисках барських гончарів контури орнітоморфного мотиву залишаються майже незмінними, а варіюється характер рослинного оточення й дещо різниться вирішення окремих деталей. Принцип композиції також доволі усталений: у нижній частині – гілка, над пташкою – рослинний мотив (ця композиційна схема поширена в багатьох регіонах). При цьому фігурку пташки контуром поділено на кілька частин, заповнених різнокольоровими ангобами²⁵⁷. У верхній частині стінок усіх мисок – концентричні лінії, на вінцях найчастіше «кривулька». Береги полумисків оздоблювали «кривулькою», рядами арочок-пелюсток, іноді широкими вертикальними різнокольоровими смугами-мазками.

Дослідники відзначають усталеність, «однотипність» у зображенні птаха барськими гончарями, відмінне від інших осередків Поділля, зокрема Смотрича²⁵⁸, його символізм, зв'язок з візантійською традицією: «Зображення птаха за деталями дуже близьке до того, що існувало у [візантійській. – О. К.] “зграфіто-кераміці”: опукле чоло, виступаючий з-під нього хижо вигнутий дзьоб, гачкоподібно загнуті лапки з пазурами, віялоподібний хвіст, розділений на поздовжні смуги або заповнений лускоподібним узором, орнаментальні поски навколо шийки»²⁵⁹.

У виробх Бара другої половини XIX – початку XX ст. переважає біле тло. Крім характерних для всієї України брунатного, зеленого й вохристого ангобів, використовували вохристий із рожевуватим відтінком і жовтий. У цьому ж колориті виконував розписи Павло Самолович, який запро-

²⁵⁶ НМДМУ, інв. № К-999; К-1023.

²⁵⁷ МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-47228, ЕП-47818, ЕП-47817; НМДМУ, інв. № К-996, К-997, К-1915.

²⁵⁸ Барська кераміка : фотоальбом. С. 7.

²⁵⁹ Романець Т. А. Розписний посуд як художнє явище. С. 458.

вадив у підполив'яний розпис ритування й зображення побутових сцен. Він навчався в Коломийській керамічній школі й зазнав впливу гуцульського гончарства. Однак його твори позначені низкою специфічних рис і свідчать про творче переосмислення системи розписів Прикарпаття. Деякі сценки, зображені майстром, мають безпосередні аналогії з керамікою Гуцульщини й Покуття не тільки кольоровим рішенням з переважанням зеленого й жовтого, а й за сюжетами та навіть трактуванням людських постатей. Навіть головні убори персонажів відповідають прототипам на косівських кахлях. Наприклад, сцена в шинку, відтворена на полумиску 1899 року ²⁶⁰, із зображенням двох чоловіків, що сидять за столом з двома пляшками й чаркою. Один з них грає на скрипочці, другий тримає келих. Над ними й на берегах полумиска розміщені рослинні мотиви, вирішені дещо інакше, ніж в Косові. Важливою особливістю є застосування «накапування» навколо квітів і вздовж стебел – доволі давній прийом, характерний для кераміки XVIII ст. У нижній частині композиції – напис: «1899 года мая 25 дня Па Самоловычъ». Майже ідентичну сцену зобразив П. Самолович і на полумиску 1900 року ²⁶¹. Лише один із персонажів тримає в руці не келих, а предмет, схожий на бубон, а над головами музик зображено не смугу рослинних мотивів (як у попередній композиції і на гуцульських речах), а характерну для Бара восьмипелюсткову розету-зірку, яка часто трапляється в декорі барських мисок. Інакше вирішено й оздоблення широких берегів полумиска, популярне й в інших барських речах, наприклад, на полумиску (вірогідно, що його також міг виконати П. Самолович) із зображенням хреста, доповненого ромбами з рослинними мотивами (криноподібні елементи у вершинах ромбів і листя вздовж їхніх верхніх сторін, що дивним чином викликає віддалені асоціації з крилами ангелів на українських полумисках

²⁶⁰ НМДМУ, інв. № К-1011.

²⁶¹ НМДМУ, інв. № К-1016.

XVIII ст.)²⁶². Береги обох полумисків декоровані широкими вертикальними смугами-мазками зеленого, жовтого й рожево-вохристого кольорів, які чергуються з рядами «капанки». Подібне оформлення берегів має і полумисок з колекції МЕХП ІН НАНУ²⁶³, тільки без рядків «капанки». Полумисок прикрашено вазоном з трьома восьмипелюстковими квітами й двома «класичними» барськими пташками обабіч верхньої квітки. Цікава деталь: майстер намагався намалювати пташок і в нижній частині композиції, однак не зміг їх розмістити під стеблами бічних квітів і дугоподібним елементом, на якому знаходиться ваза: вмістилася лише нижня частина тулуба, голівка, хвостик і лапки однієї пташки. Мабуть, мала бути й друга пташка (прокреслено риску, на якій вона повинна була «сидіти»), проте майстер за браком місця, вірогідно, передумав її малювати. Ця деталь не псує загального враження від декору й не заважає цілісності композиції, а навпаки – пожвавлює чітку симетрію. Різнокольорові мазки-смужки, перемежовані рядами «капанки», оздоблюють береги ще одного полумиска П. Самоловича, тільки розміщені вони не вертикально, а з діагональним нахилом²⁶⁴. Сценка, імовірно, зображує арешт шинкаря, якого за руки ведуть два військові з шаблями. Землю намічено рівною смугою, під якою розташовано рослинні мотиви (асоціація з косівськими й пістинськими розписами). Вражає вміння П. Самойловича закомпонувати всю побутову сценку в коло. Єдності композиції сприяє і використання рядів «капанки» не лише на берегах у вигляді розподільних рядів, а й розміщення її вздовж рослинних мотивів. Широкими різнокольоровими смугами-мазками прикрашено й береги полумиска кінця XIX ст. із зображенням пташки в оточенні рослинних мотивів²⁶⁵.

²⁶² НМДМУ, інв. № К-1018.

²⁶³ МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-49043.

²⁶⁴ НМДМУ, ін. № К-1014.

²⁶⁵ НМДМУ, інв. № К-996.

Серед творів П. Самоловича вирізняється полумисок із зображенням вершника з шаблею в руці. Чітка лаконічна манера виконання, увага до вільного тла, знову ж таки притаманне авторові вміння скомпонувати зображення в коло – ось головні риси цієї визначної пам'ятки, яку можна зарахувати до найкращих зразків українського народного примітиву ²⁶⁶.

Вироби другої половини 1910–1920-х років докорінно відрізняються від «класичного» Бара. В цей час поширюється темно-брунатне (майже чорне) або коричнево-вохристе (без обливання) тло й майже зникає контурний розпис, а з ним і зображення птахів, і рослинний орнамент. Застосовується техніка фляндрування з переважанням геометричних мотивів. Поки що за браком матеріалів важко пояснити таку радикальну зміну в характері розписів. Можна припустити, що збільшення попиту на гончарний посуд в часи громадянської війни та в роки розрухи викликало необхідність прискорення розписів, а фляндрівка якраз дає змогу працювати швидше й не потребує такої майстерності, як, наприклад, виведення різьком зображення птаха. Не треба забувати також про залежність колориту розписів від наявності сировини (як ми це бачили в Бубнівці). Можливо, саме в цей час з певних причин зменшується кількість побілу. Про зникнення білофонних розписів пише наприкінці 1920-х років М. Фріде: «...Тепер білі миски роблять переважно у Смотричі, але літ двадцять тому робили їх і в Барі» ²⁶⁷, тобто на початку ХХ ст. І далі: «На жаль цей розпис зник тепер <...>. Барські гончарі почали виробляти миски з звичайним безсюжетним орнаментом на червоному тлі <...>» ²⁶⁸. Кілька подібних мисок представлено в альбомі «Мальовані миски Поділля» ²⁶⁹. Обидві мають вохристе тло. Одна з них декорована своєрідною контурною

²⁶⁶ НМДМУ, інв. № К-1010.

²⁶⁷ Фріде М. Форма і орнамент посуду з Поділля. С. 86.

²⁶⁸ Там само. С. 89.

²⁶⁹ Мальовані миски Поділля. С. 148–149; мал. 142, 143.

розетою, що нагадує п'ятикутну зірку, між пелюстками доповнену плямами фляндрівки. На дзеркалі – своєрідна спіраль, утворена концентричними колами, обрамлена двома смугами, на одну з яких нанесено цяточки. Таке ж обрамлення має вся композиція. На берегах – концентричні лінії. Єдність композиції надають концентричні лінії на дзеркалі з обрамленням у вигляді двох смуг. На одну з них нанесено цяточки, подібні до накладених на контур розети. Чіткий ритм кольорових плям: акценти зеленого й брунатного з переважанням жовтуватого на вохристому тлі є характерними рисами мисок Бара 1910–1920-х років ²⁷⁰. Друга миска подібна не лише за колоритом, а й за принципом побудови композиції: навколо дзеркала, оформленого аналогічно до попередньої (це ж стосується і верхньої частини стінок), розміщено п'ять підкреслено стилізованих рослинних мотивів, що чергуються з відрізками косих рисок, які утворюють своєрідні «сіточки» ²⁷¹. Оздоблення обох мисок (так само, як і гарна якість їхнього технологічного виконання) свідчить про високу майстерність майстрів Бара, яка продовжувала розвиватись, не зважаючи на зміну стилістики.

У цілому Бар, як центр народного гончарства, відіграв надзвичайно важливу роль в історії української кераміки ²⁷². Його майстри зберегли й розвинули давні традиції цехового гончарства. Тут сформувалася унікальна школа народної кераміки. Про її вплив на інші осередки свідчить факт, повідомлений меджибізькими гончарями. Майстер з Меджибожа (нині – містечко Хмельницької обл.) С. Пилипчук (1885–1957), перебуваючи в Барі, засвоїв місцеву систему розписів і після повернення додому почав робити миски, які так і на-

²⁷⁰ НМДМУ, інв. № К-2727.

²⁷¹ НМДМУ, інв. № К-12716.

²⁷² Про гончарство Бара див. детальніше: Мальовані миски Поділля. С. 26–29, 134–149; мал. 137–144; Клименко О. О. Гончарне мистецтво Бару. С. 75–88.

зивали «барськими»²⁷³. Цікаво, що серед ілюстрацій до статті О. Прусевича представлені миски, виробництво яких в Барі сумнівів не викликає, але місцем їхнього виробництва зазначено «Меджибіж»²⁷⁴.

Упродовж кількох останніх років здійснюються спроби відродити барську кераміку²⁷⁵.

Атрибутування гончарних виробів (переважно мисок), умовно віднесених до Шаргорода, утруднюється майже повною відсутністю відомостей про цей осередок у літературних джерелах. Лише О. Прусевич згадує Шаргород серед обстежених ним гончарних центрів Могилівського повіту, а також відзначає, що, згідно з переданнями, у Шаргороді існував гончарний цех і що в Слободі Мурафській гончарний промисел виник під впливом Шаргорода²⁷⁶. Ось і все. Ніхто з дослідників подільської кераміки 1920-х років Шаргород серед осередків взагалі не згадує, тож не зрозуміло, чому такий потужний гончарний осередок залишився непоміченим.

Історія питання (вірніше постановки «проблеми Шаргорода») доволі давня. На початку 1980-х років співробітники Державного музею українського народного декоративного мистецтва (нині – НМДМУ) під час переінвентаризації колекції звернули увагу на миску, яку, згідно зі старими інвентарними книгами, за місцем знахідки було віднесено до Бакоти – стародавнього подільського містечка, де гончарством не займалися. Віднайшов цю миску 1926 року Данило Щербаківський під час «екскурсії» на Поділля. Декор миски

²⁷³ Клименко О. Гончарні осередки. С. 169.

²⁷⁴ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 9–116.

²⁷⁵ Місце барської кераміки в гончарній спадщині України : матеріали всеукр. наук.-практ. конф. з міжнародною участю в м. Бар 12 вересня 2021 року / відп. ред. А. Л. Щербань. Харків, 2021. 264 с.

²⁷⁶ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 9, 18, 19.

в загальних рисах нагадував оздоблення барських мисок, але позначений низкою специфічних рис, відмінних від Бара: вона мала доволі опуклу форму стінок, цікаві вінця й головне – своєрідний декор із зображенням стилізованої церковної бані в оточенні рослинних мотивів, трактованих інакше, ніж у Барі²⁷⁷. На другій мисці, також привезеній Д. Щербаківським з Бакоти, у стилістично подібній манері виконано зображення двох птахів²⁷⁸. Беручи до рук обидві миски, музейні працівники (серед них – авторка цих рядків) навіть на підсвідомому рівні відчували, що це якимось інше явище, ніж барська школа. Звернулися за консультацією до Лесі Данченко, яка припустила, що подібні миски робили в Шаргороді. Згодом приватні колекціонери, які віднаходили миски цього кола у значній кількості на території Могилів-Подільського району Вінницької області, почали відносити їх до Шаргорода. Велику аналітично-пошукову роботу в цьому напрямку здійснив В. Титаренко. Низка спільних рис із Баром у цих пам'яток, а також експедиційні дані щодо обстеження Шаргорода співробітниками НМЗУГО, які не підтвердили виробництво подібних мисок у Шаргороді, викликає сумніви щодо їхнього виробництва саме там, а не в Барі. Залишаю питання відкритим, поділяючи думку В. Титаренка й визнаючи, що миски, названі умовно «шаргородськими»²⁷⁹, були створені в цікавому, своєрідному й надзвичайно потужному осередку подільського гончарства, який розвивався або навіть виник під впливом Бара. Спільність першоджерела обох традицій сумніву не викликає: низка мотивів подібні. Однак манера виконання розписів різна. Для детальнішого вирішення цього питання відсилаю читача до статті В. Титаренка в журналі «Народне мистецтво» й дозволяю собі скористатися його

²⁷⁷ НМДМУ, інв. № К-1024.

²⁷⁸ НМДМУ, інв. № К-1017.

²⁷⁹ Титаренко В. Бар чи Шаргород. Народне мистецтво. 2008. № 1–2. С. 37.

висновками та процитую головні положення, які загалом поділяю ²⁸⁰.

В. Титаренко слушно відзначає: «...серед мисок, які в минулому безапеляційно відносили до барської школи, є такі, що належать до іншої стилістичної школи, умовно названої шаргородською» ²⁸¹. Я повністю поділяю думку щодо умовності назви. Далі В. Титаренко звертає увагу на характер орнаментування мисок, відмінний від Бара, на особливості форми й технологічну своєрідність. Цитую: «На відміну від барських шаргородські гончарі творили композиції більш розвинені і насичені деталями, заповнюючи всю внутрішню площину миски щільно, від чого увесь розпис здається трохи перевантаженим. Барські ж гончарі компонували розпис більш стримано, заповнюючи ним центральну частину внутрішньої поверхні миски» ²⁸². Відзначаючи легкість, каліграфічність зображення пташки в Барі, де вона є «головним персонажем», автор зауважує, що в шаргородських композиціях птах «...виступає рівноправним компонентом поряд з іншими або навіть другорядним. <...> Для обох шкіл властиво будувати ще один тип композиції на основі восьмипроменевих розеток, тобто суміщення двох перехрещень. Тут також помітною є суттєва різниця в принципі компонування. Барські гончарі полюбляють зобразити розетку в центрі внутрішнього поля миски так, щоб між розеткою і каймою з концентричних ліній по краю миски залишалося незаймане біле тло. <...> Шаргородські ж гончарі максимально заповнюють все поле миски, розетка торкається кайми впритул. Елементи детально розробляють...»²⁸³. Відмінність виявляється і у формах мисок: «...боковини шаргородських мисок переважно опуклі і тяжіють до ку-

²⁸⁰ Там само. С. 36–39.

²⁸¹ Там само. С. 37.

²⁸² Там само. С. 38.

²⁸³ Там само. С. 38–39.

лястої форми, а барські більш прямі і тяжіють до конічної форми. <...> Вінця шаргородських більш різноманітні <...>, барські ж мають неповторну сталу форму і зовсім не зустрічаються на шаргородських мисках»²⁸⁴. Щодо технологічної якості черепка, то «...за цим показником шаргородські миски поступаються якісно барським. <...> Фактура черепка у барських мисок завжди майже ідеально гладенька і глиняну масу готували дуже щільною і тонко молотою. Шаргородські миски часто ззовні мають вигляд порівняно більшої шершавості і менш якісно підготовленої глиняної маси, від чого черепок відшаровується і має втрати у вигляді пластин»²⁸⁵. Як бачимо, аргументи доволі переконливі. Залишається тільки встановити, у якому осередку виконані так звані шаргородські миски. Навіть якщо це Бар, то якесь його дивне й своєрідне «відгалуження».

Проаналізуємо цю групу пам'яток, умовно називаючи їх «шаргородськими». Позаяк В. Титаренко детально розглянув і продемонстрував на таблицях форми мисок і охарактеризував особливості черепка, зосередимося на декорі. Переважають рослинні, геометричні мотиви, зображення птахів, церковних бань з хрестами, мотиви, схожі на частини гербів. Серед них – ціла низка таких, що викликають асоціації з гончарством XVIII ст. Їх значно більше, ніж у Барі. Популярною є восьмипелюсткова розета-зірка з витягнутими загостреними променями, яка не тільки займає всю внутрішню поверхню миски (на це звернув увагу В. Титаренко), а найчастіше виступає доповненням до різних варіантів композиції. Її розміщують між парою птахів²⁸⁶ чи між і навколо них; біля поодинокого птаха. До давніх мотивів відносяться й варіанти хрестів, вписаних у коло. Їх чимало. 3-поміж великих розет у центрі миски також варіантів чимало. Варіюються

²⁸⁴ Там само. С. 39.

²⁸⁵ Там само.

²⁸⁶ НМДМУ, інв. № К-1017.

й рослинні мотиви, серед яких переважають тюльпаноподібні квіти, листя, рідше – виноград, криноподібні елементи тощо. Усі елементи декору трактуються доволі динамічно й майже не залишають вільного тла. Значну роль відіграє лінійний ритм і великі кольорові плями ²⁸⁷.

Отже, миски, умовно віднесені до «шаргородської» школи, є явищем цікавим, самобутнім і водночас близьким до творів майстрів Бара й частково інших давніх цехових осередків. Осмислення цього явища тільки розпочалося. Цікаво було б розглянути його в контексті загальноєвропейської традиції й пояснити асоціації з італійською майолікою, керамікою Візантії та Близького Сходу.

Найвідомішим осередком території сучасної Хмельницької області є Смотрич – стародавнє цехове містечко (нині – Кам'янець-Подільського р-ну), яке 1448 року отримало магдебурзьке право ²⁸⁸. У першій половині XVI ст. тут, згідно з податковими списками, був зареєстрований один гончар як платник податку в розмірі одного золотого ²⁸⁹. Обряди та звичаї, пов'язані з цеховим гончарством, збереглися у Смотричі до 1980-х років ²⁹⁰.

У колекції НМДМУ зберігається кілька унікальних мисок і полумисок смотрицьких цехових гончарів 1860–1890-х років, які свідчать про надзвичайно високий рівень розвитку гончарства в містечку вже в другій половині XIX ст. Кожен із них репрезентує певний стилістичний напрямок місцевої

²⁸⁷ Про миски Шаргорода див. також: Мальовані миски Поділля. С. 29–30, 150–203; мал. 145–206.

²⁸⁸ Приходы и церкви Подольской епархии. С. 368.

²⁸⁹ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 14.

²⁹⁰ Савін Ю. Гончарство Поділля. Комплексний збір пам'яток гончарства Смотрича у Кам'янець-Подільському історичному музеї-заповіднику. *Українське гончарство : науковий збірник за минулі літа*. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 304.

кераміки. Полумисок роботи Якова Родзянського з високими конусоподібними стінками, вкритий зеленою поливою, датується 1860-ми роками. Юхим Грондецький – автор миски 1890-х років, декорованої фляндрованими квітами й великими крапками, між якими розміщено концентричні кола з нанесеною на них зигзагоподібною «кривулькою», видозміненою фляндруванням. Серед найдавніших зразків смотрицької кераміки – велика миска (полумисок) 1860-х років смотрицького цехового майстра Юхима Яглохи з широкими білими, брунатними й зеленими смугами ²⁹¹ і полумисок 1890-х років, прикрашений гілкою з п'ятьма характерними пальметоподібними мотивами, популярними в Смотричі в першій третині ХХ ст. Розписи смотрицьких майстрів початку ХХ ст. нагадують мереживо й відзначаються якоюсь особливою легкістю та делікатністю, що досягається застосуванням незначної кількості елементів орнаменту, вільно розміщених на поверхні миски чи полумиска, або детальною розробкою великих мотивів: тулуб птаха, квітка, листя, трикутник заповнюються рисками, «капанкою», крапками, плямами фляндрівки. Проте деталізація не заважає цілісності сприйняття речі.

Якщо в другій половині ХІХ ст. в Смотричі робили полумиски з високими конусоподібними стінками й широкими відігнутими під кутом берегами й миски з пружком, то на початку ХХ ст. і в 1920-х роках миски мають переважно заокруглені, досить розлогі стінки, наближені до півсфери; стінки полумисків невисокі, широко розгорнуті вгорі. У декорі з'являється особлива пишність, яка з часом відточується й поступово спрощується. Переважають асиметричні композиції на білому тлі, утворені гілочками з ягідками, квітами у вигляді великої крапки, оточеної «накапуванням», галузками з мереживним листям, розробленим рисками, плямами фляндрівки, віялоподібними й пальметоподібними листочками. Один із найпопулярніших елементів смотрицького де-

²⁹¹ НМДМУ, інв. № К-1029.

кору – великі крапки, іноді з маленькою крапочкою в центрі. Назви мотивів – «гребінець», «виноград», «шишка», «смеречка», «когутик»²⁹². Характерною для Смотрича є композиція із зображенням пташки на гілці з листочками. Вона легка, не перевантажена деталями. Кожен майстер малював пташку та її оточення по-своєму. Варіантів трактування зображення пташки так само, як і декоративних елементів, що її оточують, надзвичайно багато, про що свідчать твори, які збереглися в музейних і приватних зібраннях. Іноді трапляються дві пташки, симетрично розміщені відносно гілки. Серед провідних смотрицьких гончарів кінця ХІХ – початку ХХ ст. варто згадати Романа Микитовича Червоняка (1886–1933), Дмитра Івановича Качуровського (1885–1948), батька й сина Тимофія (1855–1933) та Дмитра (1899–1977) Небесних, Карпа Петровича Білоогого (1888–1974), Максима Небесного²⁹³.

Окрім складних витончених розписів, у Смотричі трапляється листя у вигляді широких мазків зеленого кольору, виконаних пензлем (а не ріжком). Нерідко два таких листочки розміщуються над спинкою пташки і сприймаються як її крильця. Ще одна своєрідна група виробів гончарів Смотрича – «смугасті» миски, декоровані кількома широкими різнокольоровими смугами зеленого, вохристого, темно-брунатного й білого ангобів із нанесеними на них концентричними лініями та «кривульками». Одним з авторів таких мисок був Дмитро Качуровський²⁹⁴. Траплялися в Смотричі також речі ідеологічного спрямування, виконані під впливом професійного мистецтва. Ідеться про неодноразово опублікова-

²⁹² Клименко О. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей. С. 167.

²⁹³ Клименко О. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей; Клименко О. Спогади про Смотрич. С. 40–43.

²⁹⁴ Клименко О. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей. С. 167.

ні миски «Буржуй» (автор – Тимофій Небесний) та «Англія», а також миски з портретом Леніна з колекції НМДМУ.

Загалом у Смотричі переважає біле тло. Однак можна натрапити на брунатне й червоно-вохристе, виконане в техніці мармурування, а на ньому розміщено невеликі за розміром зображення риби, пташки або рослинні мотиви.

Після Другої світової війни продовжував активно працювати Карпо Білоокій. Його роботи оздоблювала дружина – Уляна Тимофіївна Білоока (1894–1963), донька відомого майстра кінця XIX – першої чверті XX ст. Тимофія Небесного. Переважають миски й полумиски, розмальовані брунатним, зеленим, вохристим ангобами по білому тлу в техніках контурного малювання й фляндрування. Композиції декору найчастіше асиметричні, з вільно розташованими на поверхні виробу мотивами. Популярні зображення пташки в оточенні рослинних елементів – квітів, утворених великими крапками, гілок, «сосонок». Чіткі симетричні композиції з ритмічно розміщеними елементами складаються зі смуг геометричної орнаментики: переважають крапки, смуги, «спускавки», «кривульки». Стилiстично виділяються два підходи в трактуванні мотивів декору: мазки широкими площинами, виконані пензлем зеленою поливою, та надзвичайно дрібні мазочки й цяточки, які надають виробам особливої витонченості й, наче мереживо, вкривають поверхню посудин. Отже, у своїй творчості Білоокі зберегли й розвинули найкращі здобутки смотрицької школи ²⁹⁵.

В останні десятиліття XX ст. в Смотричі мальованих мисок вже не робили. Останні виконані 1979 року сином К. Білоокого Василем (1921 – після 1981), але їхній декор відрізняється від класичних мальовок У. Білоокої. У 1980–1990-х роках працював Михайло Костянтинівич Карпович (1927 р. н.), який робив теракотовий і полив'яний посуд.

²⁹⁵ Про миски Смотрича див. також: Мальовані миски Поділля. С. 30–32, 204–325, мал. 207–340.

Підполив'яним малюванням ніхто в містечку вже не займається ²⁹⁶.

Значну частину смотрицьких мисок оздоблено смугами геометричного орнаменту, виконаного в техніці фляндрування й нерідко доповненого великими крапками. Подібні миски й полумиски створювали в іще одному осередку сучасної Хмельницької області – с. Миньківці Дунаєвецького району. На жаль, цей цікавий гончарний осередок до останнього часу залишався «білою плямою» в історії української народної кераміки. Вироби його майстрів постійно плутають з роботами гончарів Смотрича або просто відносять їх до Поділля. Не менше проблем з атрибуцією виникає і в музейних працівників. Лише кілька десятиліть тому вдалося розібратися з атрибуванням творів миньківських гончарів ²⁹⁷.

Уперше увагу співробітників Державного музею українського народного декоративного мистецтва (нині – НМДМУ) миски с. Миньківці привернули 1979 року, коли з експедиції на Хмельниччину музейні співробітники Наталя Корнієнко та Тамара Романова привезли з Новоушицького району низку зразків, які нагадували миски зі Смотрича. Однак відчувалось, що це якийсь інший осередок. Датовали їх приблизно 1910–1920-ми роками. Згідно зі статистичними даними початку ХХ ст., в Новоушицькому повіті найвідоміший гончарний осередок – Заміхів ²⁹⁸. Обстеження Заміхова 1981 року авторкою цих рядків показало, що в ньому (так само, як і в сусідньому с. Жабинці) виробляли лише теракотовий і (рідше) вкритий поливою простий посуд, а мальованих виробів

²⁹⁶ Клименко О. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей. С. 166–168.

²⁹⁷ Клименко О. Гончарство Поділля: до проблеми атрибуції. С. 170–186; Клименко О. Самобутній осередок Подільського гончарства. С. 38–43.

²⁹⁸ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 13.

ніколи не робили. Проте в одній хаті було знайдено низку мисок, аналогічних до придбаних музеєм раніше. Допоміг випадок. Місцева літня жінка-гончар повідомила, що знайдені миски з підполив'яним малюванням виконано в Миньківцях. Це й уможливило встановити місце виготовлення мисок. Подальші опитування гончарів Смотрича підтвердили, що в Миньківцях виробляли миски і що в сусідньому з Миньківцями с. Антонівка наявні багаті поклади білої глини, за якою їздили гончарі Смотрича. Майстри з Миньківців також її там купували (багато їхніх мисок має біле тло). Згодом експедиційні дослідження були підтверджені літературними джерелами щодо виробництва у Миньківцях мальованих мисок²⁹⁹, а розкопки Лесі Данченко на території села дозволили остаточно встановити місце створення цих високохудожніх речей. Цікаво, що серед виробів, вивезених до Німеччини під час Другої світової війни й частково відреставрованих у 1990-х роках, наявні миски з Миньківців, тобто у довоєнний час цей осередок також був репрезентований у музеях Києва.

Якщо відомості про гончарство Миньківців доволі обмежені, то історія села неодноразово цікавила дослідників завдяки існуванню тут «Миньковецької держави» – явища унікального не лише в історії України, а й усій Східній Європи. Взагалі Миньківці – нині село Дунаєвецького району Хмельницької області, раніше – містечко Ушицького повіту Подільської губернії – досить давнє поселення, відоме вже в XVI ст. як королівське володіння³⁰⁰. У XVII ст. Миньківці належали магнатам Станіславським, один з яких, Адам Станіславський, побудував тут невелику фортецю й 1637 року подав клопотання королю щодо присвоєння Миньківцям статусу містечка з наданням магдебурзького права. Протягом наступного століття Миньківці належали родині Тарлів, потім

²⁹⁹ Там само. С. 96: Карта «Пункты производства и районы сбыта мисок».

³⁰⁰ Приходы и церкви Подольской епархии. С. 803.

Скаржинському, від 1786 року – Войцеху Мархоцькому, після смерті якого в 1788 році містечко разом з околицями успадкував його племінник Ігнацій Сцибор-Мархоцький³⁰¹. Саме він і заснував «Миньковецьку державу», що існувала в Ушицькому повіті Подільської губернії наприкінці XVIII – першій третині XIX ст. Після переходу Поділля під владу Росії (1793) Ігнацій 1795 року демонстративно оголосив свої володіння незалежною «державою» із власною законодавчою і виконавчою владою, судами та своєрідним парламентом, що приймав місцеві закони. На кордоні своїх володінь І. Мархоцький встановив стовп із написом: «*граница Миньковского государства от Российского царства*»³⁰². У 1801 році чи не найпершим у Східній Європі він скасував кріпацтво. Завдяки старанням Ігнація Мархоцького Миньківці, що були проголошені «столицею держави», з бідного малолюдного населеного пункту перетворилися на квітуче містечко з чотирма тисячами мешканців. Тут з'явилися суконна й паперова мануфактури, друкарня, млини, безкоштовна лікарня з двома кваліфікованими лікарями. Сусіди й місцева влада вважали Ігнація «великим диваком». Він захоплювався античною міфологією, влаштував свята на честь богині Церери, мав чотири резиденції для різних пір року, оголосив себе верховним жерцем, писав закони для селян і друкував їх у своїй друкарні. За свої дивацтва (особливо за встановлення поганських свят) І. Мархоцький зазнавав переслідувань і навіть деякий час перебував під арештом³⁰³. Однак завдяки підтримці друзів та участі російського імператора Олександра I, який 1818 року відвідав Миньківці й був вражений побаченим, старого графа залишили у спокої³⁰⁴.

³⁰¹ Приходы и церкви Подольской епархии. С. 803; Клименко О. Самобутній осередок подільського гончарства. С. 40.

³⁰² Приходы и церкви Подольской епархии. С. 803.

³⁰³ Там само.

³⁰⁴ Клименко О. Самобутній осередок подільського гончарства. С. 40.

За часів володіння І. Мархоцьким Миньківцями згодано можна говорити і про успішний розвиток ремесел, зокрема й гончарства, адже містечко, як керамічний осередок, мало досить давні традиції: уже в XVI–XVII ст. тут існував гончарний цех. Л. Мельничук віднайшла в архівах текст панських привілеїв миньківському гончарному цеху. Його положення «стосувалися всіх сторін діяльності гончарської спілки: організаційно-правової, громадського та приватного життя її членів, виконання ними релігійних обов'язків тощо»³⁰⁵. До 1769 року відноситься архівна згадка про двох миньківських гончарів – Івана та Олексу³⁰⁶.

На зламі XIX–XX ст. в Миньківцях, вірогідно, було кілька десятків гончарів. О. Прусевич відзначає, що 1913 року з гончарним промислом були пов'язані 15 родин (17 чоловік) і що в містечку впродовж 10 років 8 гончарів припинили заняття промислом³⁰⁷. В. Захар'єв вважає, що в 1920-х – на початку 1930-х років у Миньківцях гончарювали близько 10 майстрів³⁰⁸. Говорити про те, що тут робили миски й у післявоєнний період, поки що немає підстав: необхідне детальне опитування найстаріших мешканців села. Це полегшить атрибутування деяких миньківських мисок, які виглядають досить «новими» й могли бути виконані в 1950-х роках. Однак сьогодні це питання поки що залишається відкритим.

Наприкінці XIX – у першій третині XX ст. в Миньківцях виробляли в основному миски й полумиски, а також полив'яний посуд. Переважна більшість миньківських мисок і полумисків з колекцій музеїв та приватних збірок датується по-

³⁰⁵ Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині XIX – XX століттях : історико-етнографічне дослідження. С. 123, 125.

³⁰⁶ Івашків Г. Декор української народної кераміки. С. 66.

³⁰⁷ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 13, 20.

³⁰⁸ Захар'єв В. Бурлики – миньківецькі гончарі часів НЕПу. *Український керамологічний журнал*. 2001. № 2. С. 45.

чатком ХХ ст. – 1930-ми роками. Лише окремі згодом можна віднести до повоєнного часу. Їхні особливості після перегляду великої кількості речей і порівняння їх зі Смотричем викристалізуються досить чітко.

Щодо характеру форм мисок, то найближчі аналогії демонструє Смотрич: в обох осередках стінки разом з денцем наближені до напівсфери. Утім, смотрицька миска має вінця з характерним потовщенням в основі: вони потовщені трохи й відігнуті та найчастіше пласкі або ледь помітно заокруглені. У Миньківцях вінця без потовщення, заокруглено відігнуті й трохи опущені вниз. Форма полумиска типова для подільського регіону: заокруглені в нижній частині стінки вгорі широко розгорнуті під кутом.

Декор миньківських мисок і полумисків має багато спільного зі Смотричем. Однак у Миньківцях трапляються тільки центричні композиції і використовується переважно геометричний орнамент, тоді як у вертикальних і асиметричних композиціях смотрицьких майстрів бачимо зображення пташки в оточенні рослинних мотивів, риби, гілки, пальмети, «сосонки», квітів, великого листя тощо. У Миньківцях, на відміну від Смотрича, ніколи не робили так званих смугастих мисок, не застосовували «мармурування» тощо. Водночас у Смотричі створювали значну кількість мисок із геометричними мотивами, ритмічно розміщеними навколо центра. Саме тут і виникають проблеми при атрибутуванні: Смотрич відомий багатьом, а ось Миньківці... Спробуємо хоча б частково поставити крапку над «і» та розібратися в цьому питанні, що певною мірою допоможе колекціонерам і музейним працівникам атрибутувати вироби Миньківців ³⁰⁹.

Перше й дуже важливе враження при сприйнятті кераміки справляє колорит. В обох осередках використовували біле тло. Темне, як і біле, тло трапляється повсюдно в Україні,

³⁰⁹ Про миски Миньківців див. також: Мальовані миски Поділля. С. 32–33, 326–343; мал. 341–388.

зрідка – у Смотричі й дуже часто – у Миньківцях, де воно має два своєрідні відтінки – брунатно-вохристий (він якийсь особливий за тоном: іноді відверто коричневий, іноді зовсім світлий), і вишневий, нерідко доволі яскравий. Подібний вишневий колір тла типовий для Голоківки на Середній Наддніпрянщині (нині – Черкаського р-ну Черкаської обл.) й, наскільки відомо авторці цих рядків, не трапляється більше ніде, тож у поєднанні з іншими ознаками може вважатися одним із найвагоміших аргументів у процесі атрибутування миньківської кераміки. Свої вироби миньківські майстри розмальовували, як і повсюдно в Україні, кольоровими ангобами, контрастними до тла.

Популярні мотиви миньківських мисок – широкі смуги фляндрівки (іноді дрібна фляндрівка суцільно вкриває всю поверхню миски або полумиска), великі крапки, великі крапки з «капанкою», аркоподібні мотиви, високі «спускавки», смуги, лінії, плями фляндрівки, «кривульки», «капанка», «карбики» (ряд рисочок) на вінцях, різноманітні розети різних конфігурацій, розмірів, характеру виконання (наприклад, виконані технікою фляндрування). Найчастіше вони контурні. Розета може бути намічена арками, опуклими або увігнутими в середину. Серед елементів орнаменту значна частина загальноукраїнських: смуги фляндрівки, лінії, рівні смуги, «кривулька», «капанка», ряд невеликих арокочок-пелюсток, подібних до арокочок, які бачимо в оздобленні мисок і полумисків XVIII ст. та баньок з м. Бара XIX ст. Вони дещо нагадують гуцульський мотив «копитця». Великі арки трапляються в багатьох осередках України.

Окремо варто виділити мотиви, подібні до Смотрича. Це великі крапки; «кривулька» на вінцях; широкі смуги фляндрівки; «кривулька», утворена арочками або звичайна, яка доповнюється великими крапками; великі крапки, оточені «накапуванням»; дугоподібні елементи.

На відміну від Смотрича, у Миньківцях ніколи не трапляється велике листя, виконане широкими мазками зеле-

ної фарби, смугасте тло, зображення пташки, рослинні мотиви. Водночас у Смотричі не побачимо ні популярної на денцях мисок з Миньківців фляндрованої розети, ні «карбиків» на вінцях, ні високих «спускавок», розташованих по всій висоті стінок.

Якщо спробувати віднайти аналогії в інших осередках подільського гончарства, то контурну розету, утворену арками, бачимо в Горишківці та Кібличі, фляндровану розету на дзеркалі – у тій-таки Горишківці, Берлінцях- Лісових та Рахнах-Лісових, «карбіки» на вінцях – в Бубнівці, великі крапки – на Хмельниччині та Тернопільщині. До речі, саме великі крапки, особливо популярні в Миньківцях і Смотричі, утруднюють атрибутування виробів.

І все одно, усі загальноподільські, загальноукраїнські та власні традиційні елементи орнаментики миньківські гончарі трактують своєрідно, розміщуючи їх і комбінуючи між собою так, як це характерно саме для Миньківців, що дає змогу намітити кілька варіантів розташування й поєднання мотивів між собою. Розглянемо їх. 1. Центричні композиції, у яких переважає широка смуга фляндрівки, нерідко в поєднанні з «кривулькою», смугами, а також з великими крапками. Вони можуть бути доповнені арками, «кривульками», концентричними лініями, «капанкою». Нерідко контурна розета виконується фляндруванням. Аркоподібні мотиви на дзеркалі утворюють розету, доповнену великими крапками. 2. Високі «спускавки», які поєднуються з рядами великих крапок, «накапуванням», «кривулькою» і навіть розетою, утвореною арками, доповненими великими крапками. 3. Розета, утворена б великими пелюстками-арками та багатопелюсткова, також утворена арочками-«копитцями» (хоча її можна трактувати і як ряд аркоподібних мотивів). Розету доповнюють знову ж таки великі крапки, «накапування», «кривулька», великі крапки, оточені «накапуванням», великі крапки з крапкою в центрі тощо. Варіантів безліч; 4. Широкі аркоподібні мотиви, що утворюють розету на стінках миски або на берегах по-

лумиска. Доповнення ті самі: великі крапки, «накапування», «кривульки». 5. Розета, яка ніби «перейшла» в багатокутник із вигнутими сторонами. Вона намічена тонкою лінією, «накапуванням» і великими крапками. 6. Декор стінок складається з рядів великих крапок, оточених «накапуванням» (нагадують своєрідні розети). В Опішні на Полтавщині подібні мотиви називають «зірочками».

Вінця мисок декоруються «карбиками» (найхарактерніша, як уже згадувалося, риса Миньківців) або «кривулькою». Дзеркало – фляндрованою розетою (також характерна риса; аналогії знаходимо в Берлінцях-Лісових та Горишківці), розетою, утвореною арочками, нерідко, доповненими великими крапками. Часто дзеркало оточене концентричними колами, на які іноді нанесено великі крапки. Зрідка центр дзеркала підкреслений концентричними колами, що в окремих випадках є серединою фляндрованої розети.

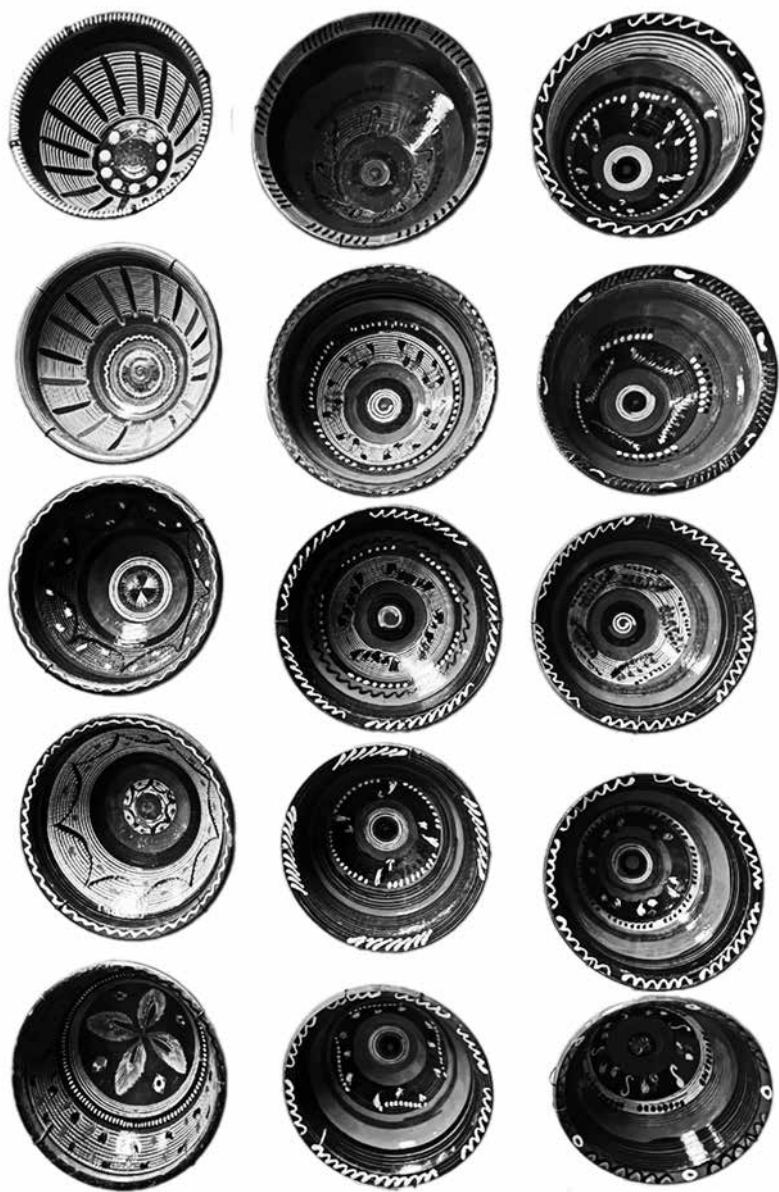
Детальний аналіз миньківських мальованих мисок і полумисків допомагає виявити цілу низку творчих манер окремих майстрів, однак їхні імена встановити, на жаль, неможливо, хоча в літературних джерелах вдалося віднайти окремі з них. О. Прусевич у додатку до своєї праці згадує М. Глуховського, який на час обстеження вченим Поділля (1913) гончарював упродовж 30 років разом з родиною, що складалася із 7 осіб і виробляв значну кількість посуду. «Розмір підприємства великий» («Размер предприятия крупный») – так охарактеризував гончарне господарство М. Глуховського дослідник³¹⁰. Надзвичайно цінні дані про майстрів віднаходимо в статті В. Захар'єва. Окрім багаточисленної родини гончарів Бурликів (Михайло Григорович із синами Федором, Захаром, Леонтієм, Юхимом; Василь Григорович; Олексій Григорович), автор згадує інших майстрів – Михайла Клиничка, Василя

³¹⁰ Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. С. 116: додаток, табл. 1–2.

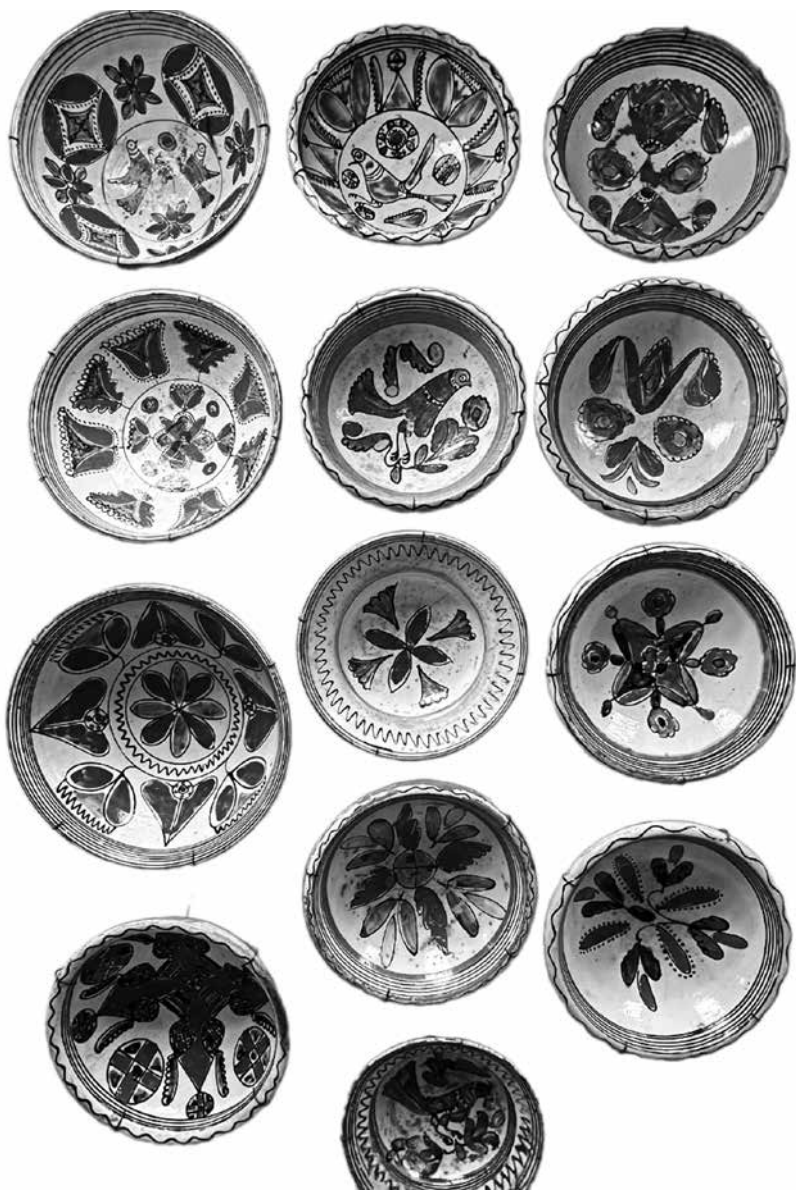
Глуховського, родину Петриків ³¹¹. Більшість із цих гончарів, вірогідно, створювали миски.

Отже, гончарне мистецтво Поділля є цікавим і своєрідним явищем в історії вітчизняної художньої кераміки. Тут функціонувала значна кількість осередків, де працювали талановиті майстри, які створювали різноманітний посуд зі своєрідними регіональними ознаками, пластику, архітектурну кераміку тощо. За всієї своєрідності подільського гончарства воно має багато спільних рис з іншими регіонами України й свідчить про невичерпний творчий потенціал нашого народу.

³¹¹ Захар'єв В. Бурлики – миньківецькі гончарі часів НЕПу. С. 44–46.



Миски. Східне Поділля. Перша третина XX ст.
Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполів'яне малювання.
НМЗУГО, фрагмент експозиції. Світлина Тараса Пошивайла



Миски. мм. Бар, Шаргород (нині Жмеринського р-ну Вінницької обл.).
Кінець XIX – початок XX ст. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполив'яне
малювання. НМЗУГО, фрагмент експозиції. Світлина Тараса Пошивайла



Миски. сел. Смотрич (нині Кам'янець-Подільського р-ну
Хмельницької обл.). Перша третина XX ст.
Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполів'яне малювання.
НМЗУГО, фрагмент експозиції. Свіглина Тараса Пошивайла



Миски. м. Бар (нині Жмеринського р-ну Вінницької обл).
 Кінець XIX – початок XX ст. Глина, ангоби, полива; гончарний круг,
 підполив'яне малювання. НМЗУГО, експозиція.
 Світлина Тараса Пошивайла



Миски. м. Шаргород (нині Жмеринського р-ну Вінницької обл).
 Кінець XIX – початок XX ст. Глина, ангоби, полива; гончарний круг,
 підполив'яне малювання. НМЗУГО, експозиція.
 Світлина Тараса Пошивайла



Миски. с. Рахни Лісові
(нині Тульчинського р-ну
Вінницької обл). Перша третина
XX ст. Глина, ангоби, полива;
гончарний круг, підполив'яне
малювання. НМЗУГО, експозиція.
Світлина Тараса Пошивайла

Миски. сел. Смотрич (нині
Кам'янець-Подільського р-ну
Хмельницької обл.). Перша третина
XX ст. Глина, ангоби, полива;
гончарний круг, підполив'яне
малювання. НМЗУГО, експозиція.
Світлина Тараса Пошивайла



Миски. с. Миньківці (нині Кам'янець-Подільського р-ну Хмельницької обл.).
Перша третина XX ст. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполив'яне
малювання. НМЗУГО, експозиція. Світлина Тараса Пошивайла

Розділ 2

Зінаїда Косицька

ХУДОЖНЬО-ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ ВИТИНАНОК В ІНТЕР'ЄРІ УКРАЇНСЬКОГО ЖИТЛА: ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІСТЬ

Інтер'єр житла українців, облаштований ужитковими й декоративними речами, з давніх часів представляв художню цілісність, і в кожному регіоні сформувалися неповторні самобутні ансамблі, у яких виразно простежуються спільні риси, характерні для всієї України, а також місцеві самобутні відмінності. Серед різних побутових і декоративних речей у сільському житлі українців від середини ХІХ ст. набувають поширення паперові хатні оздоби, до яких відносимо різноманітний декор: площинні витинанки, об'ємні чи пласкі квіти, паперові фіранки на вікна, паперові рушники, композиції на зразок килимів тощо.

Такі новації у формуванні селянського інтер'єру в ХІХ ст. започаткували зміни художньо-образного наповнення й спричинили появу тоді нового виду оздоб, у яких набули продовження попередні художні практики народних майстрів, що століттями шліфувалися в різних видах народного мистецтва, насамперед вишивці, килимарстві, гончарстві. Українські селяни почали використовувати відомі художні прийоми, застосовуючи їх уже для виготовлення паперового декору. При цьому

майстри створювали відмінні варіанти мотивів і композиційних схем, пов'язаних передусім із технічними особливостями нового матеріалу та локальними смаками. Наприклад, якщо в осередку домінували рослинні мотиви, зокрема в хатньому малюванні¹, то для паперових прикрас разом з ними використовували ще й геометричні форми, зручніші для виготовлення в техніці вирізування ножицями.

Значне поширення паперових оздоб від другої половини ХІХ ст. мало економічні й соціальні причини: помітного впливу в цей час набуває активний розвиток вітчизняних папірень, що створило відповідну матеріальну основу². Не менш важливим чинником у поширенні витинанок було визволення селян від кріпацтва й будівництво хат на дві половини³, в одній з яких готували їжу, спали, а другу ошатно прибирали. Про оздоби з паперу Володимир Гагенмейстер зауважував, що витинанки з кольорового паперу є найбільш скромними хатніми прикрасами, які завдяки чіткій графічності надають виразної строгості «хатнім декораціям»⁴.

¹ Смолій Ю. Мальовані печі Катеринославщини 1910-х років. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: зб. наукових пр. / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. Вип. 8. С. 70.

² Стеблій Ф. Папірні Східної Галичини в добу мануфактури (кінець ХVІІІ – перша пол. ХІХ ст.). *Нескінченна подорож*: книга пам'яті Ореста Мацюка / Центральний держ. іст. архів України у Львові; Укр. нац. комітет істориків; Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2009. С. 39–40.

³ Зозуля Н. Паперові та інші прикраси в інтер'єрі подільської хати. За матеріалами досліджень 1972–2009 р. *Джерела до української етнології: матеріали польових досліджень* / НАНУ; Відділення літератури, мови та мистецтвознавства; НМНАПУ. Київ: Задруга, 2011. Вип. 1. С. 201.

⁴ Гагенмейстер В. Настінні паперові прикраси Кам'янецьчини. Кам'янець-Подільський: Видання Художньо-промислової профшколи, 1930. С. 3.

У деяких регіонах паперові квіти й голуби біля ікон мали популярність уже від перших десятиліть ХІХ ст.⁵ Такі прикраси найчастіше виготовляли дівчата й господині, іноді їх створювали, щоб поділитися з менш вправними сусідами чи для продажу на місцевих ярмарках. Траплялося, що за ножиці бралися чоловіки, у родинях часто долучалися діти. Важливо, що техніка вирізування дає змогу виконувати за ритмічним чи довільним вирішенням як дуже дрібні деталізовані орнаменти, так і композиції великих розмірів.

У художньому аспекті помічаємо схожість поширення паперових оздоб з явищами, що супроводжували розвиток супутнього виду творчості – хатнього малювання, яке свого часу також замінило попередній декор, найперше кахлі на печі⁶. Прикраси з паперу спочатку також доповнили, а згодом у деяких осередках витіснили хатнє малювання та замінили інші вжитково-декоративні вироби народних майстрів, наприклад килими й рушники.

Уже наприкінці ХІХ ст. витинанки народних майстрів демонстрували на Крайових виставках у Тернополі (1887), Львові (1894), що засвідчує неабияке зацікавлення мистецьким явищем як виразним проявом естетичних смаків українців. У наші дні, пройшовши різні етапи еволюції впродовж двох століть, витинанки трансформувалися на вишукані твори станкового характеру, що надають сучасним інтер'єрам – приватним оселям і громадським приміщенням – виразного національного колориту й неповторної самобутності.

Показово, що вирізування з паперу нерідко мало велику популярність у періоди економічної нестабільності держави. Такі приклади помічаємо не лише в історії

⁵ Косицька З. Історія української витинанки : монографія / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. С. 89.

⁶ Берченко Є. Н. Настінне мальовання українських хат та господарських будівель при них. Зошит 1. Дніпропетровщина. Харків : Державне вид-во України, 1930. С. 9.

України. Зокрема, у Франції в добу рококо, за часів короля Людовика XV (1710–1774), генеральний контролер фінансів і філософ Етьєн де Силуетт (Étienne de Silhouette, 1709–1767) у світських колах запровадив вирізані зображення з паперу, оскільки тоді його країна перебувала в стані війни й позбулася багатьох колоній, а марнотратство при королівському дворі призвело до того, що спорожніла казна. Ці обставини спонукали головного економіста країни поширити політику ощадливості, у тому числі й на окремі види мистецтва. Тому він запропонував у колах аристократії замість дорогого живопису колекціонувати й прикрашати інтер'єри дешевшими силуетними зображеннями. Для жителів Франції з тих пір ім'я Ф. Силуетта стало синонімом усього дешевого, особливо після публікації карикатури на самого міністра з підписом «a la Silhouette», що була вирішена як контурне стилізоване зображення. Відтоді вирізки з паперу починають називати «силуетними» чи просто «силуетами»⁷. Незважаючи на такі контексти подій при королівському дворі, тіньові зображення швидко набули популярності. Навіть меблі й посуд у ті часи часто декорували вирізаними з паперу різноманітними художніми композиціями.

Набагато складніші обставини склалися в Україні після Першої і Другої світових воєн, коли було знищено великі й малі господарства, спустошено садиби, і в селянському житлі найпершим декором, яким селяни могли прикрасити інтер'єр, були часто саме паперові прикраси. Жителька с. Білоусівка про часи після Другої світової війни розповідає: «...у війну не було нічого, та й це ми вирізали, хто

⁷ Marcinkas F. Lietuvos ir pasaulio popieriaus karpinių menas. Baltarusija, Belgija, Danija, Didžioji Britanija, Islandija, Ispanija, Izraelis, Japonija, JAV, Kanada, Kinija, Lenkija, Lietuva, Meksika, Olandija, Prancūzija, Rusija, Suomija, Šveicaria, Švedija, Ukraina, Vengrija, Volkietija, Vietnamas. Monografija. Vilnius : Almanachas «Tautodailė», 2010. S. 18, 162.

чим бачив»⁸. Поступово налагоджувалася економіка, почав з'являтися в побуті папір. Жителька с. Сирватинці (Хмельницького р-ну Хмельницької обл.) згадує: «Тоді люди бідно жили. Старі хати були, і, зрозуміло, що як тільки якийсь приходило свято, всі хотіли прикрасити свою оселю, щоб було святково, бо прийдуть родичі, прийдуть дівчата до дівчат, а хлопці до хлопців. І кожному хотілося, щоб хата була весела. А як її прикрасити? Не було ж тоді ніяких іграшок, як це зараз можна прикрасити. І люди використовували папір. Папір брали різний. Брали той, що на цигарки йшов, він легкий прозорий або знаходили якісь залишки старих газет у скринях у бабусь. І ще тоді з'явилися шпалери, то цей папір також використовували. Правда, шпалери для селян були дуже дорогими, але все одно дівчата намагалися якось їх купити. Вони були не тільки дуже дорогі, а їх ще й не було в широкому продажу. Їх привозили зі Львова, з Києва. Ще був такий папір зжатиї кольоровий, з якого квіти робили. Так, квіти, наприклад, з барвінку робили для вінків, а вже з газет, зі шпалер вирізали різні витинанки <...> на свята діти бігають по хатах, забіжимо, де особливо красиво і дивуємося»⁹.

Пізніше, в останній чверті ХХ ст., поширення вирізаних паперових робіт в Україні значно активізував вихід книги М. Станкевича «Українські витинанки»¹⁰, у якій автор представив це мистецтво як самобутній вид народної творчості. Особливо помітний сплеск розвитку витинанок активізувало перше «Свято витинанки», організоване в 1993 році Марією Гоцуляк, майстринею і тогочасною директоркою

⁸ Село Білоусівка Тульчинського р-ну Вінницької обл., див.: [Інтерв'ю з Ганною Грабець] // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 41.

⁹ [Інтерв'ю з Оленою Бондарчук] // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 27–28, 29.

¹⁰ Станкевич М. Українські витинанки. Київ : Наукова думка, 1986. 124 с. : іл.

Будинку творчості м. Могилева-Подільського. На творчу зустріч були запрошені майстри з усієї України. Згодом Оксана Городинська підтримала важливу ініціативу і з 2002 року відновила проведення таких творчих зустрічей, а з 2008 року вони регулярно проходять як трієнале ¹¹, що заклало основу великої хвилі поширення цього виду мистецтва.

Показово, що коли в 1990-х роках підприємства з випуску декоративно-ужиткових виробів без державної підтримки зазнавали ¹², то проста техніка витинанок і повсюдна доступність паперу давали змогу народним майстрам і професійним художниками легко та ефективно передавати власні рефлексії саме в цьому виді творчості.

Розглядаючи детальніше оздоблення українських осель паперовими оздобами, варто зауважити, що в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. паперові прикраси використовували всередині житла й зовні, як це було характерно і для хатнього малювання. В інтер'єрі їх кріпили насамперед на місця, де господині традиційно розміщували до цього розписи, рушники, сухі букети чи інші декоративні акценти: біля ікон ¹³, на верхній частині печі ¹⁴, на комині, грубі, над вікнами й на простін-

¹¹ «Свята витинанки» в м. Могилеві-Подільському пройшли в 1993, 2002, 2008, 2011, 2015, 2018 та 2021 роках. Із 2011 року зустрічі набули статусу міжнародних.

¹² Клименко О. Передмова. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2011. Т. 4. Народне мистецтво та художні промисли ХХ ст. С. 8.

¹³ Косицька З. Витинанка в ансамблі декору української хати. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наукових пр.* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. Вип. 8. С. 84.

¹⁴ Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / відп. ред. Я. Запаско. Львів : Вид-во Львівського ун-ту ім. І. Франка, 1969. С. 90.

ках між ними ¹⁵, у деяких осередках на стелі (ближче до покутя), а також на сволюку ¹⁶ й поперечних балках – слижах; у Західних областях також під мисником ¹⁷. Нерідко в хатах з дуже скромним достатком місце тканого килима біля ліжка ¹⁸ займала саме імітація цього виробу з паперу ¹⁹. У декорі осель кінця ХІХ – початку ХХ ст. часто трапляються складні композиції на зразок «вазона», нерідко укладали жанрові сцени ²⁰. В оформленні екстер'єру селяни використовували подібні підходи: найчастіше витинанки кріпили над вікнами й на кутах хати ²¹.

Етнографи зазначають, що на противагу таким паперовим прикрасам, як «кандило» і «павук», які завжди були прикріплені до стелі, більшість паперових оздоб не мають чітко визначеного місця ²². У різних осередках витинання, зокрема,

¹⁵ Щербаківський В. Орнаментация української хати / видання «Богословії»; Ed «Bohoslovia». Рим, Roma : Esse-Gi-Esse, 1980. Рис. 2.

¹⁶ Берченко Є. Н. Настінне мальовання. С. 10; Курочкін О. В. Новорічні свята українців. Традиції і сучасність / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Київ : Наукова думка, 1978. Іл. XLIX.

¹⁷ Гургула І. Витинанки. *Нова хата. Журнал для плекання домашньої культури*. Львів, 1929. Верес. Ч. 10. С. 3.

¹⁸ Долінська М. Майстри народного мистецтва Української РСР. Довідник. Київ : Мистецтво, 1966. С. 128.

¹⁹ Косицька З. Витинанки Поділля кін. ХІХ – поч. ХХ ст. *Наукові праці Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника : зб. наукових пр.* Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький О. А., 2017. Т. 1. С. 165.

²⁰ Марта Юркова. Композиція із саннями, вершником і прив'язаною козою фризового характеру // НМДМУ, інв. № 3689 (50,8 см × 42,2 см).

²¹ Шероцький К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. Т. 1. Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем. Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1914. Т. I. С. 124, 130 (рис. 60).

²² Гагенмейстер В. Настінні паперові прикраси. С. 3.

на Слобожанщині, Житомирщині, Наддніпрянщині, у селах Поділля, Волині, Галичини, витинанками й паперовими рушниками, крім стін, оздоблювали портрети, дерев'яні полиці²³, меблі, зокрема буфети (креденси), шафи тощо. У селах західних областей часто ними прикрашали рами ікон²⁴, що особливо характерно для Покуття. Фото, обрамлені в паперові чи картонні рамки з простим наклеєним декором контрастних кольорів, після Другої світової війни були поширені на всій території України²⁵. У селах Півдня України витинанки на межі XIX і XX ст. розміщували серед довколишнього настінного малювання над проходом до іншої кімнати (с. Парутине²⁶). У цьому разі паперову прикрасу виготовляли поліхромною, великих розмірів, накладаючи кілька розет різного діаметру (від більшої внизу до найменшої вгорі), що створювало ефект різнобарвних концентричних кіл. На Поділлі яскравими паперовими акцентами – квітами, листям – нерідко доповнювали стінописи²⁷.

Існували осередки, у яких односельчани клеїли паперові прикраси на шибки вікон²⁸, часом їх підвішували за нитку до сволока, і вони звисали в просторі, також їх кріпили голками

²³ Лесів В. Ключ від писаної скрині. *Жовтень*. Львів, 1983. № 1. С. 91.

²⁴ МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕР-40838. (Експонати надіслав проф. М. Кіт, припис біля експонатів).

²⁵ Див.: Войтович В. Пересопниця – Рівненський край: історія та культура. Рівне : Видавець Валерій Войтович, 2011. С. 180, 713, 771.

²⁶ Село Парутине, тоді Херсонської губернії, нині Миколаївського р-ну Миколаївської обл. Див.: Шероцький К. С. Очерки по історії. С. 119. Рис. 47.

²⁷ Село Ніверка Кам'янець-Подільського р-ну Хмельницької обл. // НМДМУ, інв. № ДР 3735. 1926 р.

²⁸ Села Слободище, П'ятка Житомирської обл., початок – середина XX ст., див.: [Інтерв'ю з Дмитром Степовиком] // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 46.

акації до стін і стелі ²⁹; пізніше, із другої половини ХХ ст., – кнопками до сволока, в окремих селах – на паркані довкола храму, на церковних воротах, на дверях світлиці з внутрішнього боку ³⁰ та ін.

Присутність різноманітних орнаментальних мотивів, що в народній свідомості мають усталені символічні значення (хрести, зірки, квіти, дерева, півні, голуби), а також розташування витинанок у місцях, що відіграють у домівках визначальну роль, найперше біля божників і на печі, дають підстави стверджувати про тісний зв'язок їх із календарною і родинною обрядовістю, що існувала в минулому в багатьох видах хатнього декору та поступово втратила своє значення. Таку думку висловлює сучасна дослідниця хатнього малювання Наталя Студенець, зазначаючи, що пріоритети в оформленні житла, системи розміщення декору в інтер'єрі й екстер'єрі з певним охоронним значенням і циклічністю відновлення переконують у вторинності практичних та естетичних функцій стінопису ³¹. Уважаємо, що такі висновки мають значення для трактування оформлення сільських осель також оздобами з паперу.

Ці міркування дають підстави стверджувати, що швидке поширення витинанок у ХІХ ст. набуло виразної активності не лише через простоту виготовлення, а й через сприяння увиразнення загальної ідеї, яка пронизувала життя українців, а саме: жити за встановленими моральними правилами й примножувати красу сотвореного світу, засвідчуючи через неї власні, невидимі оком настрої та головну стимулюючу

²⁹ Село Орлівка Гайсинського р-ну Вінницької обл., див.: [Інтерв'ю з Сергієм Довганем] // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 54.

³⁰ Місто Ямпіль Вінницької обл. // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 32.

³¹ Студенець Н. *Традиційний стінопис Поділля кінця ХІХ – першої половини ХХ століття*. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2010. С. 41.

силу, що спонукала селян з року в рік до кожного великого церковного свята вирізувати витинанки, прикрашати й доповнювати вже сформований тисячоліттями зручний і ошатний сільський інтер'єр.

Природно, що широкий діапазон локальних народних традицій до початку ХХ ст. в різних регіонах створив основу для формування відмінних місцевих схем розміщення витинанок і паперових квітів. Водночас схожість планування типового житла українців дає змогу простежити багато спільних рис, оскільки для більшості областей України загальні принципи розташування в хатньому інтер'єрі різноманітного оздоблення, зокрема й паперового, зумовлено доволі однотипним плануванням осель, що впродовж багатьох століть залишалося незмінним до початку, а в окремих – і до середини ХХ ст.³² Про таку подібність українського житла в різних областях зазначав Хв. Вовк, акцентуючи, що в українській оселі скрізь знайдемо подібне: «Вхід до хати – з сіней; коло самого входу з одного боку – піч у кутку, з другого – в другому кутку або біля печі – полиця чи мисник для посуду, між піччю та так званою причільною, цебто вузькою стіною хати знаходиться піл. <...> Варіації цього розпологу речей у хаті дуже нечисленні»³³.

Для виготовлення паперового декору майстри щоразу використовували традиційні мотиви, найчастіше ті, які бачимо на місцевих вишитих, різьблених, тканих, керамічних, металевих виробках. Переважно це ромбічні, квадратні, розеткові, трикутні елементи, різні інші геометризовані чи абстрактні форми, з яких надалі майстри komponували

³² Клименко О. Українська народна кераміка в ансамблі традиційного житла: мальована миска. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наукових пр.* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. Вип. 8. С. 63.

³³ Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. Київ : Мистецтво, 1995. С. 112–113.

складніші: зірки, хрести, «стрілки», «сосонки»³⁴, «баранячі роги»³⁵, хвилеподібні композиції тощо. Набули поширення також антропо-, зоо-, орнітоморфні й рослинні мотиви різного художнього вирішення. Техніка вирізування додавала деталям і загальному вигляду паперових оздоб неповторних вирішень, які в подальшому приводили до появи відмінних форм і нових типів оздоблення.

Для кращого опису розміщення витинанок в українських домівках варто розпочати з огляду різних видів оздоб та їх поділу за головною ознакою – типом симетрії, що диктує кінцеву форму виробу. Відтак природно перший поділ зробити на симетричні й несиметричні зразки, адже саме використання різних типів симетрії під час складання податливого матеріалу вирізняють це мистецтво від інших видів народної творчості й диктують використання відповідних мотивів – ажурних чи силуетних зображень, а в подальшому кінцевий вигляд оздоб³⁶.

³⁴ «Сосонка», «косиця», «косиці» – мотиви, утворені низкою «стрілок», розміщених переважно одна за одною в ряд. Див: Селівачов М. Лексикон української орнаментики. (Іконографія, номінація, стилістика, типологія) : рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навч. посіб. для студентів вищих навч. закладів мистецтва / ІМФЕ НАНУ ; КДІДПМД ім. М. Бойчука ; Музей українського народно-декоративного мистецтва. Київ : Редакція вісника «АНТ», 2005. С. 321, 296.

³⁵ «Баранячі роги», «ріжки», «баранчики», «баранці» – назва симетричних чи білатеральних спіральних елементів, обернених протилежно один до одного на зразок ріжок, рідше без ріжок, спрямовані назустріч один одному. Техніка вирізування часто призводить до криволінійності цих елементів. Див.: Селівачов М. Лексикон української орнаментики. С. 278.

³⁶ Несиметричні вироби трапляються в народних витинанках рідше, подальша їх класифікація іде за порядком, схожим на поділ симетричних зразків, а саме – за технікою виготовлення (прості, складні, накладні, комбіновані).

Домінуючою групою народних витинанок є симетричні твори. Деталізуючи їх поділ, зауважимо, що використання центральної осьової симетрії уможливорює в подальшому виготовляти розеткові, квадратні / ромбічні форми. Роботи з однією вертикальною віссю (дзеркальна симетрія), найчастіше вирізані з одним головним центральним мотивом (дерево, вазон, архітектурна споруда – церква і т. ін). Оздоба фризівого характеру на зразок «гагілки», «хоровода» дає змогу створювати дзеркальна симетрія з кількома паралельними осями. Трансляційну симетрію спостерігаємо у фризівих композиціях, укладених з окремих однакових мотивів, розташованих один за одним в ряд, наприклад, зображенням птахів, коли всі схожі силуети наклеєні головами в один бік. У межах таких чотирьох основних типів симетрії (центральна, дзеркальна з однією віссю, дзеркальна з кількома паралельними осями й трансляційна) подальший поділ витинанок варто провадити за схемою, запропонованою М. Станкевичем, а саме: розрізняти вироби на прості, складні (складені), накладні й комбіновані ³⁷. Кожна із цих груп враховує техніку виконання, тому до простих відносимо оздобу, вирізані з одного аркуша; вони завжди монохромні. Складні (складені) витинанки утворюють із багатьох різних модулів, у традиційних народних композиціях це переважно панно з мотивом «вазон», «дерево», «килимok», сюжетна композиція. Способом накладання одних деталей на інші виготовляють накладні витинанки. Типовим прикладом використання такого прийому є виготовлення розеткових оздоб на зразок «сонечка», для яких вирізують кілька розет різних діаметрів, укладаючи їх у подальшому почергово одну на одну від більшої внизу до найменшої вгорі й суміщаючи по центру. За допомогою двох чи більше різних технік створюють комбіновані ви-

³⁷ Станкевич М. Українські витинанки. С. 28. Цей поділ зручний для групування асиметричних витинанок.

тинанки, наприклад, в одній оздобі використовують вирізування й малювання чи штемпелювання – пробивання ажурних мотивів різними формами-штемпельками³⁸. Для прикрашення житла українці виготовляли всі названі типи витинанок; переваги надавали залежно від місцевих традицій, уподобань і вміння господині.

Оформлення покутя (божника). Найголовнішим місцем у кожній селянській хаті завжди залишається покуть – божник з іконами. Тому цей куток господині прикрашали особливо дбайливо й вишукано. З давніх часів покуть традиційно оздоблювали найкращими вишитими й тканими рушниками, часто їх доповнювали сухими букетами, які з появою паперу почали замінювати на штучні квіти, виготовлені власноруч, оскільки вони довше зберігали колір і естетичну привабливість. Про оформлення паперовими прикрасами ікон в літературних творах у першій третині ХІХ ст. згадує Григорій Квітка-Основ'яненко. Це «квіти» й «голуби»³⁹, вирізані зі шпалер. З огляду на характеристику Миколи Сумцова творчості письменника, що Г. Квітка-Основ'яненко завжди представляє «вищою мірою правдивий етнографічний матеріал»⁴⁰, подаємо цю інформацію

³⁸ Народні майстри другої половини ХХ ст. виготовляли їх із гільз невеликих патронів, заточуючи гострий край, а під час роботи з папером ударили молотком на тупий кінець гільзи. Останнім часом трапляються випадки, коли заточують голки разових шприців найбільших розмірів, ними акуратно пробивають «очко» для птахів у витинанках чи формують різні композиції, наприклад, групові ажурні мотиви, схожі на низку дрібних намистин тощо.

³⁹ Квітка-Основ'яненко Г. Твори : у 2 т. Київ : Дніпро, 1978. Т. 1. С. 218, 336, 344.

⁴⁰ Сумцов Н. Ф. Этнографические заметки. Из «Этнографического обозрения». Москва : Типо-литография «Русская», 1889. Кн. III. 25 с.

як позбавлену найменшого художнього вимислу. Вигляд тогочасного декору сьогодні уточнити складно через відсутність його опису, утім, припускаємо, що квіти могли бути пласкими чи об'ємними, наближеними до природних форм, а також стилізованими. «Голуби» біля ікон ще донедавна виготовляли в багатьох селах України з трьох прямокутних паперових заготовок, складених на зразок «гармонії» – це майбутні «крила» і «хвіст», які з одного боку стискають, закріпивши тісно ниткою, а з іншого – розправляють. Потім їх усі три разом з'єднують і всю конструкцію доповнюють умовним тулубом із головою, формуючи його з м'якоті житнього хліба, рідше – солоного тіста. Нерідко за тулуб слугувала писанка, до якої доліплювали з воску голову пташки. На згинах таких паперових «гармоній» могли додатково вирізати різноманітні мотиви: ромби, кружки, абстрактні форми, що додає ажурності й гри світлотіней, посилюючи відчуття легкості всього виробу. Зауважимо, що паперові оздоби «голуби», поширені на Поділлі, мають зовсім інший вигляд – це поздовжні паперові смужки, у яких один край розмальовано рослинною орнаментикою, а другий обрізано на зразок пелюсток і доповнено різними ажуром ⁴¹. Можливо, що тогочасні прикраси Слобожанщини мали й такий вигляд, утім, відсутність згадки письменником про малювання дає підстави вважати, що дівчата виготовляли «голуби» саме першого зразка: з паперовими крилами й умовним тулубом та головою.

Про «квітчання квітками» ⁴² кіотів і образів на божниках у селах Слобожанщини йдеться в описі побуту слободи Нищеретове Старобільського повіту (нині – с. Нещеретове

⁴¹ НМДМУ, інв. № ДР 3737 (88 см × 14 см).

⁴² Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии: очерки этнографии края / под. ред. В. В. Иванова. Т. 1. Харьков : Издание Харьковского губернского статистического комитета, 1898. С. 121 (в оригіналі «квітчання квітками»).

Сватівського р-ну Луганської обл.). Зазначається, що селяни виготовляли оздоби власноруч із кольорового чи цигаркового паперу. Біля ікон прикрашали також «шпалерами, тобто папером найяскравіших і барвистих малюнків»⁴³. Використовували для оздоблення квіти з паперу і в слободі Євсуг Старобільського повіту (нині – с. Євсуг Старобільського р-ну Луганської обл.), ними насамперед прикрашали біля ікон.

У слободі Марківка (нині – с-ще Марківка Старобільського р-ну Луганської обл.) виготовляли не лише паперові «квіти». Там господині прикрашали весь покуть «ангелами», «зірочками» й різними прикрасами, що тягнулися далеко по стінах. У самому ж кутку завжди була лампада з підвішеним унизу голубом, часто саморобним, іноді золоченим, іноді зі шкаралупи фарбованих яєць⁴⁴.

У с. Котельва Охтирського повіту Харківської губернії (нині – с-ще Полтавської обл.) над іконами й під стелею був поширений декор «завитки з кольорового паперу»⁴⁵. На жаль, нині складно визначити, який саме вигляд він мав. Назва підказує, що міг бути об'ємним.

У селах сучасної Полтавщини старші жителі згадують про білі паперові ажурні серветки, якими в другій половині ХХ ст. часто застиляли полиці з іконами так, щоб вирізаний край звисав у повітрі. До цього часу витинанки в цьому краї не були поширені. Мотиви тут використовували найпростіші: трикутники, стрілки, кружальця, овали.

Жителі сіл Наддніпрянщини на початку ХХ ст. також завжди пишно прикрашали біля ікон. Василь Бабенко писав,

⁴³ Жизнь и творчество крестьян. С. 121. (в оригіналі ««шпалерами», т. е. бумагой самых ярких цветов и пестрых рисунков»).

⁴⁴ Там само. С. 889.

⁴⁵ Сумцов Н. Ф. Очерки народного быта. Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии. Харьков: Типо-литография «Печатное дело», 1902. С. 15 (в оригіналі «витушки из цветной бумаги»).

що «кидається в очі покуть. Уся завішена іконами, рушниками, штучними квітами з паперу й соломи»⁴⁶. Одним із варіантів хатнього паперового декору біля ікон може бути гірлянда, збережена від початку ХХ ст. у фондах Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького⁴⁷. Прикрасу виготовлено на зразок окремих «квіток», поєднаних в ряд і скріплених ниткою. Кожна зі складових виготовлена із семи-п'яти різнобарвних розет, накладених одна на одну (від найбільшої внизу до найменшої вгорі) та з'єднаних посередині кількома тугими стібками. Діаметр найбільших розет унизу від 10 до 16 см; кожна наступна має щораз відповідно менший розмір. Краї всіх складових обрізані на зразок довгих чи коротких «пелюсток», що нагадують різноманітні гострі й тупі зубчики. Іноді оформлення по краю подібне до трапецій і горошин. У центрі верхньої розети додатково прикріплювали пучок різнобарвних тонких смужок, що виразно нагадують про тичинки. Дуже схоже, що виробам одразу після виготовлення надавали неабиякої пишності, щоб уподібнити їх до природних форм⁴⁸.

⁴⁶ Бабенко В. Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края. Издание Губернского земства к XIII Археологическому съезду. (С 75-ю фототипиями, рисунками и чертежами в тексте). Екатеринослав : Типогр. губернского земства, 1905. С. 26 (в оригіналі: «в глаза первым долгом бросается “покутя”, вся увешенная иконами, рушниками, искусственными цвѣтами изъ бумаги или соломы»).

⁴⁷ ДНІМ, інв. № Е-2634 КП-42157. Колекція Е. К. Евенбах.

⁴⁸ Для надання пишності паперовим виробам народні майстрині затискають у лівій руці край оздоби (пелюстку, листок), а правою тримають лезо ножа чи ножиць перпендикулярно до площини паперу знизу і правим великим пальцем притискають папір зверху, рухаючи руку від пальців лівої руки до протилежного краю виробу. Подібні рухи роблять сучасні продавці живих квітів, коли зав'язують букети різними синтетичними стрічками й довгі кінці ефектно закручують спірале- чи хвилеподібно з допомогою ножа чи ножиць.

Є згадки про паперові прикраси с. Таромське (нині – частина м. Дніпра), які селяни називали «квитки» й «ризки», що «служать для оздоблення хат»⁴⁹. Найвірогідніше, що їх використовували для оформлення божника і стін довкола. Від початку ХХ ст. в с. Петриківка (Дніпропетровської обл.) активно виготовляли «рушники» з паперу, оздоблюючи їх елементами витинання, а також «занавіски», які мали дуже різноманітні форми, зокрема трикутні, П-подібні. Вони були поширені до 1960-х років. «За своєю природою мальовані рушники є явищем імітаційного характеру»⁵⁰ і не тільки відтворюють художні особливості текстильних виробів, а як рівнозначний елемент декору перебирають на себе їх функції. Часто в Петриківці рушники виготовляли з цигаркового паперу⁵¹ (місцева назва – «з папириси»). Також виготовляли оздобу зі звичайного білого паперу, якими прикрашали насамперед ікони, «вугли хати», про що свідчать автентичні твори народних майстринь Агафії Бельмас⁵² і Ярини Пилипенко⁵³.

⁴⁹ Каталог Екатеринославского областного музея имени А. Н. Поля. Археология и этнография. Екатеринослав : Тип. Губернского правления, 1910. С. 394. Экспонаты утрачено, оригінальний напис: «Служат для украшения хат».

⁵⁰ Смолій Ю. Українські мальовані рушники першої третини ХХ ст. Проблема імітації в народному мистецтві. *МІСТ: Мистецтво. Історія. Сучасність. Теорія* : зб. наукових пр. з мистецтвознавства і культурології / Національна академія мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. С. 249.

⁵¹ Статива О. Майстер декоративного розпису Надія Білокінь : альбом. Київ : Мистецтво, 1966. С. 8.

⁵² Бельмас Агафія. «Занавіска». 1938 р. с. Петриківка. Папір; малювання, вирізування // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 8/1274. Од. зб. 19.

⁵³ Пилипенко Ярина (Орина) Улянівна (1893–1979). «Рушник». 1939 р. с. Петриківка. Папір; малювання, вирізування // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 8-1274. Од. зб. 17; Пилипенко Я. У. «Занавіска», якою прикрашають вугли хати». 1939 р. с. Петриківка. Папір; малювання, вирізування // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 8-1274. Од. зб. 20.

У цих оздобах головним акцентом був декоративний розпис; часто загальна форма імітувала полотняний рушник із «китицями», які майстри прорізували на вузьких кінцях виробу. Траплялися варіанти, коли низ виробу оформляли «пелюстками», доповнюючи їх площини ефектним прорізним ажуром на зразок «кружева».

На Київщині від початку ХХ ст. паперові рушники також набули поширення. Ними декорували ікони, наприклад, у м. Трипіллі Київської губернії (нині – с. Трипілля Обухівського р-ну Київської обл.). Місцева традиція відрізнялася від петриківських варіантів тим, що паперову основу не розмальовували, а укладали на ній вирізані барвисті розети, зокрема, за схемою «шахівки» (рожеві, червоні, зелені «зірки»). Унизу оформлювали «китиці» – також розрізали папір тоненькими смужечками⁵⁴.

На Уманщині рушники з паперу в першій чверті ХХ ст. теж оздоблювали різнобарвним наклеєним вирізаним різнокольоровим декором. Збереглися пишно оформлені композиції на цигарковому папері з мотивом «вінок» та зі звичайного паперу із цим мотивом, укладеним із різноманітних барвистих модулів («квітів», «листя», «галузок» тощо). Унизу «рушники» завершені частими розрізами для імітації китиць (с-ще Стеблів Корсунь-Шевченківського р-ну Черкаської обл.)⁵⁵.

Паперові рушники початку ХХ ст. збереглися також у фондах Національного історико-культурного заповідника «Переяслав»⁵⁶. Їх декоровано малюванням, що імітує вишивку зі смугастою орнаментикою рослинного характеру.

⁵⁴ РЕМ, інв. № 2206-120а-2 (80 см × 26 см).

⁵⁵ Архів Д. М. Щербаківського // НА ІА НАНУ. Ф. 9. Од. зб. 95. Арк. 26.

⁵⁶ Художник Іван Шостак, син Г. Собачко-Шостак, передав з приватної колекції Є. Прибильської НІЕЗ «Переяслав», інв. № КВ 14411, М-IV-1399.

Ажурних елементів на їх площинах дуже мало – лише кілька ромбічних мотивів унизу. Імовірно, що свого часу були поширені й інші варіанти з більшою кількістю ажуру.

Про використання паперових прикрас біля ікон на Півдні України свідчать записи про колекцію вчителя П. Рябкова, зокрема про «квіти», зібрані в Нікопольському повіті. Їх виготовляли з тонкого кольорового паперу для оздоблення покутя (с. Водяне Кам'янсько-Дніпровського р-ну Запорізької обл.)⁵⁷. Схоже, що йдеться про пласку розету великих розмірів, оскільки вказано лише її діаметр, що найчастіше трапляється з експонатами площинного характеру. Вірогідно, вона мала подібність з оздобою, поширеною в південному с. Парутине, що була згадана раніше й опублікована в книзі К. Шероцького⁵⁸. Серед багатьох експонатів колекції Нікопольського повіту записано про хатні оздоби – «квітки» «для прикрашення образів». Їх кріпили до скіпки завдовжки 44 см⁵⁹. Можливо, це були об'ємні різнокольорові дрібні квіти, прикріплені до однієї дерев'яної скіпки в ряд чи густіше, на зразок розквітлої гілки. Такі прикраси часто розташовували вгорі, над іконою, з боків чи довкола. Малоімовірно, щоб це була прикраса з одною квіткою на такій довгій скіпці.

У цьому ж повіті селяни для оздоблення покутя використовували надзвичайно самотутні прикраси із «серцеви-

⁵⁷ РЕМ, інв. № 2765-6. «Квітка – цветные бумажные домашнего изделия из разноцветной тонкой бумаги для украшения переднего угла крестьянских хат, діам. 0,23 м. Таврическая губ., Мелитопольский у., с. Водяно, Малорусы»; діаметр 23 см.

⁵⁸ Шероцкий К. Очерки по истории. С. 119. Рис. 47.

⁵⁹ РЕМ, інв. № 2743-12. У книзі надходжень такий оригінальний запис: «Квітки – цветы бумажные для украшения образів, – из разноцветной тонкой бумаги; прикреплены к лучине, высота 0,44 м». Сам експонат не зберігся, можемо досліджувати лише за записом у книзі надходжень від 7 липня 1913 року.

ни соняха»⁶⁰. У колекції під одним номером записано одразу 22 такі зразки, що може свідчити про однотипність і розмаїття варіантів, а також про неабияку популярність такого декору. На жаль, прикраси не збереглися. За описом можна уявити їх вигляд, особливо допомагає в цьому запис про останню оздобу, виготовлену з кукурудзяного листа, яке покриває качани. Прикраса схожа на «складний бант»⁶¹, має доволі великі розміри – 18 × 20 см. Її могли кріпити одну вгорі чи внизу, можливо, поруч з іконами симетрично на стінах з обох боків.

⁶⁰ Імовірно, що працівник музею під «серцевиною соняха» мав на увазі частину його стовбура, оскільки видовженої пластини в іншому місці соняха вирізати неможливо. Навіть якщо використати частини кошика-суцвіття та вирізати з нього прямокутні пластини, то вони після висихання будуть викривленими, неестетичними й крихкими, а тому незручними для виготовлення оздоб. (РЕМ, інв. № 4176-12. «Украшение настенное (в хате) из сердцевины подсолнечника; сделано в виде круглой многоконечной звезды (диаметр 0,15 м) из отдельных узких пластинок, сходящихся в центре; в концах пластинок и в центре наклеены кусочки разноцветной материи и бумаги. Екатериносл. губ. Никопольс. у., Украинцы»; РЕМ, інв. № 4176-14. «Украшение настенное (в хате) из сердцевины подсолнечника, сделано в виде круглой многоконечной звезды (диаметр 0,10 м) из отдельных пластинок, сходящихся в центре, украшенных на концах и в центре наклейками из разноцветной материи. Екатериносл. губ. Никопольс. у., Украинцы»; РЕМ, інв. № 4176-21. «Украшение настенное (в хате) из сердцевины подсолнечника; сделано в виде розетки (диаметр 0,11 м) из отдельных удлиненных пластинок и украшено наклейками из разноцветной материи. Екатериносл. губ., Никопольск. у., Украинцы»). Запис. 8.V.1925.

⁶¹ РЕМ, інв. № 4176-22. «Украшение настенное (в хате) из облочки початков кукурузы, сделано в виде сложного банта, высота 0,20 м, ширина 0,18 м. Екатериносл. губ. Никопольс. у., Украинцы». Запис. 8.V.1925.

Такого типу прикраси із «соняшничкової серцевини» мають значно менші розміри, їх діаметри від 6 до 15 см. Кожну з них виготовляли за однаковою схемою з видовжених «пластин»⁶², що сходяться у центрі разом, утворюючи «багатопрорізову зірку», розету. Одна з таких прикрас описана як «чотирипрорізова зірка», тобто мала форму хреста⁶³. Усі вони доповнені наклеєним декором, вирізаним із червоної тканини, «золотого» паперу й грошових знаків⁶⁴; траплялися з

⁶² РЕМ, інв. № 4176-15. «Украшение настенное (в хате), из сердцевины подсолнечника, сделано в виде круглой многоконечной звезды (диаметр 0,06 м) из отдельных удлиненных пластинок, сходящихся в центре, украшенное на концах и внутри наклейками из разноцветной материи. Екатериносл. губ. Никопольск. у., Украинцы»; РЕМ, інв. № 4176-18. «Украшение настенное (в хате) из сердцевины подсолнечника, сдано из отдельных пластинок, сходящихся в центре в виде круглой розетки (диаметр 0,08 м.) и украшен наклейками из разноцветной материи. Екатериносл. губ. Никопольск. у., Украинцы».

⁶³ Через те, що запис зроблено 8.V.1925, коли панувала комуністична ідеологія, імовірно, працівник музею не наважився написати слово «хрест», а лише як «четырёхконечная звезда». (РЕМ, інв. № 4176-16. «Украшение настенное (в хате) из сердцевины подсолнечника; сделано в виде четырёхконечной звезды (высота 0,11 м) из отдельных кусочков и украшена наклейками из разноцветной материи. Екатериносл. губ. Никопольск. у., Украинцы»).

⁶⁴ Вірогідно, після громадянської війни початку ХХ ст. багато купюр були знецінені й використані селянами для оздоб. (РЕМ, інв. № 4176-13. «Украшение настенное (в хате), из сердцевины подсолнечника; сделан в виде круглой многоконечной звезды (диаметр 0,14 м) из отдельных узких пластинок, сходящихся в центре; украшено наклейками из красной материи, золотой бумаги и вырезками из бумажных денежных знаков. Екатериносл. губ. Никопольск. у., Украинцы»).

наклеєними вовняними нитками⁶⁵, що, імовірно, призібрані на зразок китиць. Форми паперових наклеєнок не вказано. Це, схоже, були різнокольорові кружала чи інші геометризовані мотиви. Одна з розет була приєднана до дерев'яної палички завдовжки 30 см. Такий розмір дуже типовий для ікон, тому, можливо, деякі оздоби зі скіпками стояли над іконами так, щоб вони могли оздоблювати їх угорі, а дерев'яне «стебло» залишалося невидимим за іконами. Серед інших записів трапляється декор, у якому окремі розеткові модулі з'єднані в одну гірлянду на зігнутому дугою дроті (20 × 28 см⁶⁶). Імовірно, таке оформлення розміщували вгорі над іконами. Усі ці приклади свідчать про багатство різних варіантів прикрашення покутя на Півдні України.

У колишньому Житомирському повіті Волинської губернії в сс. Слободище (нині – Бердичівського р-ну Житомирської обл.) і П'ятка (нині – Житомирського р-ну Житомирської обл.) витинанки були поширені до другої половини ХХ ст. Для осередків характерні самобутні оформлення божника. Тут розміщували паперові оздоби перед іконами від стелі до низу, замінюючи полотняні вироби (рушники чи

⁶⁵ Народні майстри могли використовувати вовняні фарбовані нитки, стягуючи їх у китиці, оскільки всяке інше оздоблення з вовни має менший ефектний вигляд. (РЕМ, інв. № 4176-17. «Украшение настенное (в хате) из сердцевины подсолнечника: сделанные из отдельных пластинок розетки, украшенные наклейками из разноцветной шерсти и вырезками из бумажных денежных знаков, прикреплены проволокой к деревянной палочке; длина 0,30 м. Екатеринос. губ. Никопольск. у., Украинцы»).

⁶⁶ РЕМ, інв. № 4176-20. «Украшение настенное (в хате), из сердцевины подсолнечника; сделано из одиннадцати отдельных многоконечных звездочек и розеток, украшенных наклейками из разноцветной материи и прикрепленных проволокой к согнутому полукругом металлическому пруту; ширина 0,28 м, высота 0,20 м. Екатеринос. губ. Никопольск. у., Украинцы».

тюль), що традиційно висіли в цьому місці в заможніших господарів. Називали їх «веляно»⁶⁷ й формували з двох довгих смужок, аби вони звисали паралельно до ікон на незначній віддалі, виразно виокремлюючи покуть. Паперові «веляно» створювали так само з двох прямокутних частин великої довжини, декоруючи щедро різними геометричними прорізами. Додатково дві орнаментовані половинки між собою скріплювали в кількох місцях м'якушем хліба чи голками акації. Для їх виготовлення намагалися придбати тонкий цигарковий папір, а в бідних родинах вирізали з газет. Нижній край «веляно» іноді сгав невеликої тумбочки, поставленої в цьому кутку, зазвичай у заможніших господарів. Полотняні рушники й тюль народні майстри на рівні ікон призбирували у складки, прикріплюючи їх до стіни стрічкою. А в паперових оздобах для огляду ікон робили ромбічний виріз великих розмірів, називаючи його «віконцем», «віконцем до неба», «воротами в Рай». У селах були окремі майстрині, які на прохання сусідів чи родичів вирізували паперові «веляно» для односельців.

На Поділлі в багатьох осередках прикрашали стіни біля покутя різноманітними композиціями з кольорових витинанок, орнаментованими по всій площині прорізними мотивами. Зразок такого оформлення спостерігаємо в експозиції Тульчинського краєзнавчого музею, де відтворено інтер'єр оселі кінця XIX – початку XX ст. сусіднього с. Тиманівка. Покуть у селі з двох боків декорували барвистими композиціями з ромбічних модулів, що можуть водночас нагадувати умовні хрести чи гранично стилізовані мотиви «вазона». Збоку, на східній стіні, укладали вертикальний ряд з п'яти ве-

⁶⁷ Косицька З. Використання витинанок для декору покутя в українських оселях кін. XIX – поч. XX ст. Регіональні особливості. *Грані історії* / Міністерство освіти і науки України, Державний вищий навчальний заклад «Донбаський державний педагогічний університет»; Горлівський інститут іноземних мов. Дніпро : Ліра, 2023. Вип. 5 (13). С. 71.

ликих різнокольорових ромбів з ажурними прорізами, доповнюючи їх дотичними схожими ромбічними й розетковими витинанками. Композиція займає майже всю висоту від лави до верхнього фризу. З іншого боку покутя не створено симетричного оформлення, утім, композиція має повторення в іншому кутку східної стіни, де стоїть ліжка. Саме над ним на стіні укладено подібну орнаментуку. Тому від дверей вся східна стіна сприймається як єдина завершена узгоджена композиція з вертикальним декором по кутках – біля ліжка й покутя.

У селах Тернопільщини, на Західному Поділлі, східну стіну декорували за подібним принципом, але за «оберненою» схемою: прикрашали не кутки, як у Тиманівці, а вгорі посередині стіни, над вікнами, де зазвичай висять фотопортрети господарів⁶⁸. Найчастіше тут укладали великі ромбічні модулі за схемою «шахівниці». Декоровану прямокутну площину обрамлювали рядком дрібніших витинанок. Кутки при цьому залишалися незайманими, і це створювало ефект білих струнких виразних колон на кутах хати.

На стінах у с. Жеребки Старокостянтинівського повіту Волинської губернії (нині – с. Підгірне Хмельницького р-ну Хмельницької обл.) на початку ХХ ст. великі різнокольорові витинанки розміщували рядком від кутка покутя до краю східної і південної стін, підкреслюючи в такий спосіб полицю з іконами, що часто також тягнулася вздовж усієї довжини цих двох стін. Цей декоративний ряд виокремлював одразу також вікна, оскільки його розташовували приблизно посередині їх висоти, і деякі витинанки прикріплювали вже на простінках між ними⁶⁹.

⁶⁸ Українське народне мистецтво. Тканини та вишивки / редкол.: Білозуб В. Г., Заболотний В. І., Рильський М. Т. та ін. Київ : Державне вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1960. Кол. табл. XLIX.

⁶⁹ Щербаківський В. Орнаментация української хати. Рис. 2.

У хатах с. Великий Кучурів Сторожинецького району Чернівецької області існувала традиція біля ікон з боків розташовувати витинанки «Рай-деревця» з паперу, підфарбовуючи їх по контуру «синькою», що додавало виразної вишуканості білим оздобам на білій стіні. Прикраси відтворено в експозиції хати НМНАПУ завідувачкою відділу Карпати Романою Кобальчинською, яка до справи залучила майстра Сергія Танадайчука ⁷⁰.

Ефектні композиції з вирізаних оздоб укладали і в селах Галичини. Вони також насамперед пов'язані з покутем, тут традиційно прикрашали ними «рами образів» ⁷¹. У перші десятиліття ХХ ст. в околицях Львова, у с. Грядя (Львівська міська громада Львівської обл.), у помешканні Івана Мігули ікони декорували паперовими штучними квітами власного виробництва «в стилі народного орнаменту» ⁷². Імовірно, це були традиційні композиції, схожі на місцеву вишивку, укладені з паперових ромбічних і розеткових модулів, оскільки майстри в багатьох регіонах незалежно від форми витинанок називали їх «квітами».

У селах Покуття орнаментальні вирішення біля божника мали значну кількість локальних варіантів. Музейні експона-

⁷⁰ Танадайчук С. Витинанки. Витинанкові іграшки. Київ : Видавничий дім «Соборна Україна», 2000. Вип. 18. С. 47. Експозицію хати в НМНАПУ відтворив у 1998 році майстер витинанки Сергій Танадайчук (1963–2002) з м. Бердичева Житомирської обл. на прохання Романи Кобальчинської (1946–2013), вирізавши паперові оздоби, характерні для цього регіону.

⁷¹ «ramy obrazów». – *Пер. з польс.* З. К.; див.: [Fr. I.] Dział etnograficzny na Wystawie. *Kurjer Lwowski*. Lwów, 1894. № 233. S. 1.

⁷² 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 : Друкарня НТШ, 1924. С. 17. URL : <http://elib.nplu.org/view.html?id=6477>.

ти представляють зразки кінця XIX – першої третини XX ст., укладені за схемами «хрестів», різноманітних восьмикутних «звезд», «ромбів», фризів, килимків, шпалерних «сіток», «шавівниць» тощо. У кожній із них простежується ритмічне гармонійне чергування більших ромбічних модулів з меншими, іноді по краю великі композиції обрамлено рядом фризових витинанок, які називали «лиштвами», «мережками».

Вирізняється композиція із центральним зображенням традиційного свічника-трійці, або ж «трикирія», як його частіше називають у колах парафіян. Саме таке зображення створене на початку XX ст. народними майстрами с. Стриганці (Тисменецького р-ну Івано-Франківської обл.), що зберігається в колекції МЕХП ІН НАНУ⁷³. На білому картоні великого розміру між розлогими раменами, викладеними з ромбічних витинанок, розташовано дві листівки-ікони із зображеннями Богородиці та Ісуса Христа як Пастиря з ягням на плечах. Можна припустити, що такого свічника-трійцю з різних модулів у цих осередках могли укласти на стінах між звичайними іконами чи під ними.

У с. Торговиця на Івано-Франківщині (Коломийський р-н) та в ближніх осередках упродовж XX ст. для прикрашення оселі виготовляли довгі багаторапортні барвисті «стрічки», «мережки»⁷⁴, які за орнаментикою нагадують вишиті й ткані місцеві вироби. Їх кріпили, або, як кажуть місцеві жителі, «клали», угорі на стінах під стелею і під іконами (у регіоні традиційно великі образи на стінах і сьогодні розміщують парами на певній віддалі одне від одного – зображення Ісуса Христа й Богородиці). Верхній фриз витинанок називали «карнизом», він обрамлював усю кімнату. Зазвичай народні майстрині «взори» під образами не повторювали, а створю-

⁷³ МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40808.

⁷⁴ Липчук П. Витинанка. 1981 р. Приватна колекція Петриченко А., інв. № 4318; Є. Гринюк. Витинанка. 1983 р. Приватна колекція Петриченко А., інв. № 4507.

вали нові суголосні варіанти ⁷⁵. Так прикрашали домівки до кінця 1970-х років, а потім уже намагалися робити ремонт як у місті, «з накатом», тобто на стіни, пофарбовані відповідними фарбами, зазвичай світлих тонів, наносили орнаменти, що імітували шпалери.

Про самотутні деталі розміщення витинанок у с. Гринява (Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.) розповіла Катерина Юрнюк ⁷⁶. Тут паперові ажурні оздоби-квадрати вирізували різних кольорів, розміщуючи їх на стінах під іконами, чергуючи кожну з «австрійськими мисками» (фаянсові з мальованим декором), їх у краї часто використовували для прикрашення інтер'єру ⁷⁷. У с. Прокурава (Косівського р-ну Івано-Франківської обл.) за часів Другої світової війни квадратні витинанки з ажурним орнаментом прикрашали стіни під іконами – по чотири укладали за схемою хреста. Окремі господині «вирізані папери» розміщували над і під вікнами.

На Лемківщині (Польща), де жили переважно українці, також використовували паперові прикраси для оформлення покутя. «До свят молоді дівчата виготовляли малі витинанки чи купували їх у місті (“партички”, “зубки”), які наклеювали на так само на передній стіні під образами (Тилява, Ганьчова, Вільховець ⁷⁸), а часом і по периметру хати викладали низку,

⁷⁵ Косицька З. Історія української витинанки. С. 208.

⁷⁶ [Інтерв'ю з Катериною Юрнюк] // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 21–24.

⁷⁷ Косицька З. Нотатки про сучасних майстрів Гуцульщини (щоденникові записи під час експедиції 16–25 черв. 2012 р.). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наукових пр.* / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2014. Вип. 14. С. 202.

⁷⁸ Села Тилява (Tyława), Вільховець (Olchowiec) розташовані в Підкарпатському воєводстві, с. Ганьчова (Hańczowa) – у Малопольському воєводстві (нині – територія Польщі).

створену з квадратних дрібних витинанок»⁷⁹. Як можна нині бачити в оформленні українських хат у Музеї народної архітектури в Сяноку (Польща, Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku), цей ряд розташовували на рівні середини стіни, продовжуючи за локальними естетичними смаками декоративну лінію, що починалася під рядом образів.

«Такі квіти також нещільно приколювали між іконами та на інших стінах, а іноді їх ставили букетом на столі. Квітами доповнювали вільні місця між негусто розвішаними іконами (Квятонь), а якщо ікони висіли щільним рядом, то квіти розташовували під сподом. Не раз ікони прикрашали гірляндами дрібних квіточок. Декорація інтер'єру штучними квітами трапляється і сьогодні ще в багатьох селах (Лосе, Жепедж, Команьча, Перегримка)⁸⁰.

Ікони прикрашали з нагоди свята зеленню, а в хатах, де були молоді дівчата, які особливо дбали про облаштування хати, образи прикрашали штучними квітами й кокардками з кольорового цигаркового паперу, що їх самі виготовляли (Білянка, Поляни, Новиця)⁸¹. <...> Майже все оздоблення кімнати було зосереджено переважно на головній стіні – перед входом, і в

⁷⁹ *Wnętrza – zdobnictwo. Łemkowszczyzna*, opracowała: E. Kryg-Kępa, zespol 22, sygn. 296 // «Rozdział IV. Zdobnictwo wnętrza i zabiegi o czystość» [Muzeum Budownictwa Ludowego, Sanok. Materiały z badań terenowych. Музей народної архітектури в Сяноку. Польща]. S. 45. (В оригіналі: «Z okazji świąt młode dziewczęta wykonywały małe wycinanki lub kupowano je w mieście (“partyčky”, “zubki”), które przyklejano również na frontowej ścianie (X pod obrazami (Tylawa, Hańczo-wa, Olchowiec), a czasami i naokoło izby biegił szlak złożony z kwadrato-wych drobnych wycinanek»).

⁸⁰ Село Лосе (лем.), розташоване в Малопольському воєводстві, сс. Жепедж, Команьча (лем.) – у Підкарпатському воєводстві, с. Перегримка – у Нижньосілезькому воєводстві (Польща).

⁸¹ Села Білянка (лем.) й Новиця (лем.) розташовані в Малопольському воєводстві, с. Поляни розташоване в Підкарпатському воєводстві.

кутку, де стояв стіл. Модні у міжвоєнний час і, по-справжньому, дуже скромні в цій місцевості витинанки клеїли борошняним клеєм в ряд навіть на стіні під іконами. Це були маленькі квадрати, ромби, трикутники, зубчасті смужки з глянцевого паперу, які називали “зубки”, “трикутники” “партички” “квадрати” “кружки” “квітки” / “чачка”. Іноді вони мали форму маленьких квіточок, виготовлених із різноманітного паперу, який могли наклеювати часом у кілька шарів»⁸².

⁸² *Wnętrze – zdobnictwo. Łemkowszczyzna*, opracowała: E. Kryg-Кęпа, zespół 22, sygn. 296. // «Rozdział IV. Zdobnictwo wnętrza i zabiegi o czystość» [Muzeum Budownictwa Ludowego, Sanok. Materiały z badań terenowych. Музей народної архітектури в Сяноку. Польща]. S. 48. (в оригіналі: «Kwiaty takie przypinano również luźno między obrazami i na pozostałych ścianach, a nieraz ustawiano je w bukiecie na stole. Kwiatami uzupełniano wolne przestrzenie między rzadko rozwieszonymi obrazami (Kwiaton), a jeśli te zawieszane były w zwartym szeregu umieszczano kwiaty pod spodem. Obrazy przystrajano z okazji świąt zieleńią, a w domach gdzie były młode dziewczęta szczególnie dbające o wystrój izby, przyozdabiano obrazy sztucznymi kwiatami i kokardkami z kolorowej bibułki, które same wykonywały (Bielanka, Polany, Nowica itd). Kwiaty takie przypinano również luźno między obrazami i na pozostałych ścianach, a nieraz ustawiano je w bukiecie na stole. Kwiatami uzupełniano wolne przestrzenie między rzadko rozwieszonymi obrazami (Kwiaton), a jeśli te zawieszane były w zwartym szeregu umieszczano kwiaty pod spodem. Nieraz obrazy przybierane były całymi girlandami drobnych kwiatuszków. Dekorację wnętrza sztucznymi kwiatami spotyka się jeszcze dziś w wielu wsiach (Łosie, Przepędź, Komańcza, Pielgrzymka). <...> Prawie całe zdobnictwo izby koncentrowało się głównie na tej najbardziej widocznej ścianie – naprzeciw wejścia, oraz w rogu, gdzie stał stół. Modne w okresie międzywojennym, coprawda bardzo skromne na tym terenie wycinanki przyklejano klejem mącznym w rzędzie również na ścianie pod obrazami. Były to drobne kwadratki, romby, trójkąty lub ząbkowane pasy glansowanego papieru zw. “zубki”, “trykutniki”, “partyčky”, “kwadraty”, “kółka”, “kwiatki” / “czaczka”. Czasem przybierały one postać drobnych kwiatów, z różnokolorowych papierków, niekiedy naklejane w kilku warstwach».)

Як можемо підсумувати, художні прийоми для оформлення покутя народні майстри в усіх осередках використовували за місцевими традиціями, а також за індивідуальними вподобаннями. Їх розмаїття свідчить про спільні, а також відмінні художні прийоми й застосування різних технік. Завжди головною була сама ідея – прикрасити й увиразнити чільне місце домівки. За словами жительки с. Білоусівка Ганни Грабець, оздоблювали витинанками й квітками між образами й на стінах. «Всякі візерунки робили, які хто придумав, та й одна у другої, та й одна у другої, та й вчились»⁸³.

Піч, комин, груба. Розглядаючи оформлення печі, варто зазначити, що цю частину інтер'єру українці також завжди прикрашали надзвичайно дбайливо, розмальовуючи чи акуратно підводячи, що залежало від локальних художніх традицій та естетичних уподобань господині. У цій виразно домінуючій частині сільського житла⁸⁴ селяни готували їжу і в холодну пору року обігрівали оселю. Збереглися згадки з кінця ХІХ ст. про паперові оздоби на печах сіл Слобожанщини, зокрема у згаданому вище селищі Марківка (Старобільського р-ну Луганської обл.). На жаль, розміщення та головні мотиви сьогодні вже невідомі.

Жителі сіл Наддніпрянщини традиційно оздоблювали піч яскраво та пишно. Крім декоративного розпису, від початку ХХ ст. господині часто кріпили на ній прикраси з паперу. Найпоширенішими серед них були мальовки з квітами й букетами, у яких поєднано дві техніки: декоративний розпис та вирізування зображення по контуру. Їх наклеювали на обрані місця. Такий вид оздоб набув особливої популярності завдяки мобільності, оскільки красивий орнамент завжди можна було придбати на ярмарку й наклеїти в себе вдома. Особливо

⁸³ Грабець Ганна Ксенівна, 1926 р. н. // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 40.

⁸⁴ Смолій Ю. Мальовані печі Катеринославщини 1910-х років. С. 70.

ставали в нагоді ці куповані прикраси з паперу, коли господиня вправно не могла оздобити оселю, а хотіла це зробити за місцевими смаками якнайкраще.

Серед колекції Є. Евенбах, зібраної в с. Петриківка, є дві копії дівочих постатей, укладених із паперових частин різних кольорів: головного убору, керсетки, рукава сорочки, спідниці, черевичок, стрічок тощо⁸⁵. Імовірно, ці зображення були розміщені в кожному з двох симетричних дзеркал печі. Таке розташування схожих мальованих мотивів можемо побачити на фото 1920-х років⁸⁶. У цьому ж осередку Є. Евенбах скопіювала витинанку «Млин» великих розмірів, що прикрашала піч (1913)⁸⁷. Це зображення могли кріпити вже не в симетричних дзеркалах, а між ними посередині.

У першій третині ХХ ст. в регіоні, як засвідчують тогочасні публікації⁸⁸, «окремі орнаменти (вазони, букети, геометричні вирізані фігури, паперове мереживо) клеїли на стіни, на печі (комини)», надаючи ошатності всій оселі.

У ближньому містечку Царичанка (Дніпропетровської обл.) до 1960-х років прикрашали паперовими оздобами печі майже в усіх хатах, зокрема Марфи Соляник і Трохима Лопатки⁸⁹. У кожному із дзеркал кріпили невелику (видовжену по вертикалі) одинарну витинанку ромбічної форми з простими хвилясто-лінійними прорізами чи на зразок ромбів, трикутників тощо. Прикраси до стіни клеїли молоком, замінюючи перед святами до кінця 1960-х років.

⁸⁵ РЕМ, інв. № 4057-22/1-2.

⁸⁶ Берченко Є. Настінне мальовання. Табл. XXXVII.

⁸⁷ ДНІМ, інв. № Е-2137 КП-41660, 20 см × 27 см; папір розфарбовано в коричневий колір.

⁸⁸ Українське народне мистецтво. Украинское народное искусство: ковроделие, ткачество, вышивка, роспись, гончарные изделия. Москва ; Ленинград : Гос. изд-во «Искусство», 1938. С. [23], поз. 54.

⁸⁹ АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 5.

У м. Умані та на його околицях на печах господині традиційно розміщували мотив із «вазоном»⁹⁰. Збереглися три зразки початку ХХ ст., за якими нині можемо аналізувати місцеві традиції вирізування й декору печей. Усі вони вниз мають невеликі посудини, іноді виконані лише умовно. Центральне стебло завжди струнке, гілля за товщиною таке ж, як і «стовбур», щораз розходиться від середини парами під кутом близько 45°. Довжина нижніх «гілок» і верхніх однакова, що створює два-три виразні ритмічні яруси і посилює враження потужного динамічного стремління вгору. Центральне стебло й усе гілля завершені виразними розетковими квітами – простими чи накладними, сформованими з кількох різнокольорових шарів.

Традиції оздоблення печей у хатах Житомирщини, зокрема в її південній частині, можемо аналізувати на прикладі інтер'єру хати Власа й Марії Степовиків у с. Слободище⁹¹. Піч із боку заслонки традиційно розмальовувала господиня, як і більшість односельчанок. Дітям дозволяли прикрашати бічну частину від лежанки. Тут розміщували переважно чотири ромбічні витинанки в кутках, часом із них формували в цьому місці вертикальні ряди. Горизонтальні ряди – угорі й унизу – наклеювали багато рідше, адже саме тут був активний рух на піч і з печі, тому оздобу швидко затириалися. Цей декор до середини ХХ ст. фарбували природними барвниками – глинами, коли щастило – олівцями.

У вищезгаданому подільському с. Тиманівка комин і піч довкола нього оформляли як єдиний ансамбль, розташовую-

⁹⁰ «Окрестности города Умани. Орнамент печки»; «Умань. Орнамент печки». Архів Д. М. Щербаківського // НА ІА НАНУ, Ф. 9. Од. зб. 95. Принагідно висловлюємо щирі вдячність мистецтвознавиці Наталі Студенець, поради якої сприяли віднайденню цих унікальних архівних матеріалів.

⁹¹ Степовики Влас Федорович і Марія Сидорівна // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 44–52.

чи мотиви в різних частинах і підкреслюючи конструктивні лінії. Майже всю верхню частину комина могло займати виразне силуетне зображення червоного півня; навколо нього, а також навколо дзеркала печі ⁹² найчастіше розміщували менші за розміром восьмикутні різнокольорові розети-зірки, різні галузки із зеленим листям природних і вигаданих форм, «хрестики», квіти-розети тощо. Угорі комин обрамляли фризом із ритмічно розташованих розеткових зелених і червоних витинанок, ще вище – вузький ряд барвистих паперових трикутників.

У с. Бакота ⁹³ Хмельницької області дотримувалися схожого художнього вирішення. У хаті народної майстрині Ольги Отаманюк уся піч і стіна біля неї були щедро декоровані витинанками, що можемо бачити на ілюстрації першої третини ХХ ст. ⁹⁴ У верхній частині комина в осередку також кріпили велику центральну витинанку з парою птахів, що повернені одне до одного дзьобами й розташовані вгорі символічного мотиву Дерева життя. На нижній і бічній частинах комина – фігури вершників, із боку засліпки їх парні силуети розташовано за дзеркальною симетрією щодо центральної ромбічної оздобы. Угорі комин декорували вузьким виразним фризом з окремих невеликих зображень різних птахів так само силуетного вирішення. Серед них є впізнавані (одуди, півні) й умовно символічні зображення.

Завдяки музейним працівникам можемо побачити й інші варіанти оформлення печей у селах Поділля. Так, у с. Крищинці (Тульчинського р-ну Вінницької обл.) й Кадиївці (Кам'янець-Подільського р-ну Хмельницької обл.) місцеві майстрині поодинокими й водночас виразними витинанка-

⁹² У площині самого дзеркала печі витинанок у цьому осередку не розміщували.

⁹³ Село Бакота затоплене в 1981 році внаслідок будівництва Дністровського гідровузла.

⁹⁴ Гагенмейстер В. Настінні паперові прикраси. С. 4 : іл.

ми прикрашали комин печі й дзеркало на грубі. На прохання Ніни Зозулі, завідувачки відділом Поділля, у 1978 році різні типи місцевих витинанок вирізала майстриня Марія Руденко, оформивши експозицію музейної хати. У родині Олександра Салюка для оформлення печі вирізали витинанку з Деревом життя. Самобутню схему, характерну для сіл Хмельницької області, відтворено в залах Хмельницького обласного краєзнавчого музею. Тут на комині й довкола вікон бачимо декоративний розпис, а над вікнами посередині вгорі прикріплено вирізані з паперу Дерево життя й обабіч парні окремі силуети голубів.

Можемо стверджувати, що в оздоблені українських печей витинанками найвиразнішими частинами були комин і дзеркала, що відповідає їй головним конструктивним формам. На верхній частині комина часто кріпили одну виразну витинанку чи найбільшу з тих, що прикрашали довкола всю піч. Унизу комина, якщо була така традиція, також оздоблювали дбайливо, утім, тут витинанки були вже менших розмірів. Щораз пишній чи простіший декор угорі завершувала вузька орнаментика фризового характеру, значно простіших мотивів. Вона тягнеться по краю загальної конструкції печі. Подібним, іноді дещо виразнішим рядом підкреслювали форму комина з нижнього краю.

Сволок, стіни вгорі й біля ліжка, стеля, витинанки на меблях. Традиційно українці прикрашали сволок і стіни. На стінах угорі найчастіше розташовували фриз із квітів (Дніпропетровська обл.), великих ромбічних витинанок, пташок (Поділля), «карниза» на зразок стилізованої орнаментики місцевої вишивки (Галичина, зокрема Покуття).

Нерідко на головній балці – сволоку, що тримає стелю, з давніх часів карбували охоронну символіку, хрести, часто з датою початку будівництва дому та ім'ям господаря. Витинанками тут прикрашали в усіх осередках, де існувала традиція виготовлення паперових оздоб. Лінійна будова сволока диктувала відповідне фризове розміщення окремих ро-

зеткових, ромбічних паперових модулів чи поздовжніх, так званих стрічок. Незначні відмінності простежуються в окремих регіонах.

Зокрема, у селах Наддніпрянщини до Другої світової війни це були переважно розмальовані довгі паперові смуги, так звані слижі⁹⁵, з ажурним краєм. Тут у селах могли прикрашати сволок ще ромбічними окремими витинанками, прикріпленими рядком. Скажімо, так робила народна майстриня Марія Ляшенко в селищі Царичанка, яка, крім розеткових оздоб, на дзеркалах печі до 1960-х років кріпила ромбічні витинанки на білому, помащеному глиною, сволоку⁹⁶.

У подільському с. Білоусівка (Тульчинського р-ну Вінницької обл.) люди старшого віку згадують, що паперовими пласкими квітами з листочками «затуляли сволок»⁹⁷. У хатах с. Великий Кучурів Сторожинецького району Чернівецької області на сволоку кріпили ряд розеткових оздоб; у цьому регіоні стелю не мастили й білі витинанки виразно виділялися на потемнілому дереві.

Українці завжди любили прикрашати стіни, особливо вгорі. Уже було згадано, як на Дніпропетровщині квітами з паперу пишно оздоблювали покуть. Етнограф зазначає, що «так само прикрашали і всю стелю й верхню частину стін»⁹⁸. У селищі Петриківка до кінця ХХ ст. окремі майстрині декорували власні домівки різними витинанками, зокрема, власну оселю Антоніна Авдеєнко прикрашала ними до початку ХХІ ст. Її онука й талановита учениця, майстри-

⁹⁵ Слижі – поперечні балки, які клали на сволок. Їх також прикрашали, а оздоби назвали уже за назвою архітектурного елемента.

⁹⁶ АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 5.

⁹⁷ Грабець Ганна Ксенівна (дів. Фурзун). 1926 р. н., с. Білоусівка Тульчинського р-ну Вінницької обл. // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 41.

⁹⁸ Бабенко В. Этнографический очерк. С. 26. («Точно также украшается и весь потолок и верхняя часть стѣнок»).

ня витинанки Наталя Авдеєнко розказала авторці, що «витинанки були всюди».

На Київщині в с. Малополовецьке (Фастівського р-ну) в другій половині ХХ ст. фризом із паперових білих квітів угорі стін декорувала свою кімнату Олександра Линник-Ступніцька⁹⁹. До великих свят вона регулярно міняла цей нехитрий і красивий декор, часом старалася замінити його перед приходом лікаря, і тоді на допомогу їй ставала онука Світлана¹⁰⁰. Разом вони швидко вирізали потрібну кількість п'ятипелюсткових зразків, увиразнювали їх серцевини червоною аквареллю чи тушшю й, надавши пелюсткам об'єму, кожен наклеювали на нешироку смужку білого паперу. Щільний ряд білих квітів вони розділяли одну від одної розхиленими під кутом приблизно 45° парними зеленими листками, щоб стрічки-основи не було видно. Такий об'ємний декор, ніби вінок, надзвичайно ефектно демонстрував естетичні смаки господині. У зимовий час на її столі у вазі завжди стояло кілька галузок із прикріпленими паперовими квітами. Між подвійними рамами вікон лежали на ваті кілька розеткових чи ромбічних прикрас з ажурними прорізами. Загальним виглядом вони нагадували сучасні паперові новорічні «сніжинки». Усі полички майстриня також любила застеляти серветками, вирізуючи один край на зразок зубчиків чи умовних пелюсток і доповнюючи їх різноманітним нескладним ажуром. Свого часу вона долучила до цього мистецтва й авторку цього допису. Не раз траплялося, що розеткові квітки для стін й багатопелюсткові штучні троянди для букетів вони виготовляли уtring. На жаль, після її відходу в 1969 році ніхто з односельців не продовжив цих красивих традицій.

На Поділлі на стінах угорі часто наклеювали ряд півнів над мисником і вхідними дверима чи фриз із ромбічних витинанок

⁹⁹ Олександра Андріївна Линник-Ступніцька (1898–1969).

¹⁰⁰ Світлана Валентинівна Довга (дів. Линник) нині проживає в м. Білій Церкві Київської обл.

уздовж усіх стін¹⁰¹. У цьому краї відомі також випадки створення жанрових сценок одразу на побілених стінах. Зокрема, такі цікаві композиції створювала в с. Слобідка-Рихтівська в 1926 році шістнадцятирічна Марта Юркова. Її сюжетна композиція із зображенням виїзду на ярмарок представлена горизонтальним фризом¹⁰², у якому група фігур силуетного характеру вирішена в манері народного примітиву з виразно виділеними постатями: кінь, вершник, сані й коза, що прив'язана довгим шнуром до саней. Народній майстрині вдалося навіть передати динаміку руху.

Нерідко витинанки кріпили на меблях. Так, на дверях шафи їх розміщувала Параска Плитка-Горицвіт у с. Криворівня (Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.)¹⁰³. У другій половині ХХ ст., після повернення із сибірських таборів, де вона відбувала заслання як зв'язкова Української Повстанської Армії, цими паперовими оздобами П. Плитка-Горицвіт прикрасила серед іншого й авторську літературну спадщину – рукописні книги зі спогадами, поезією, фольклорні записи¹⁰⁴.

Письменниця витинанками обклеювала картонні коробки й навіть власну труну, що постійно чекала свого часу в її кімнаті. Найчастіше П. Плитка-Горицвіт вирізувала прикраси прямокутних, квадратних форм із невеликим геометричним й абстрактним ажуром, здебільшого на зразок символічного листа¹⁰⁵. Видання рукописів і виставка її рукописних книг

¹⁰¹ НМДМУ, Кабінет антропології та етнології ім. Ф. Вовка при ВУАН (бібліотека НМДМУ), фото інтер'єру сільського житла з рядом ромбічних витинанок угорі на стінах.

¹⁰² НМДМУ, інв. № 3689 (50,8 см × 42,2 см).

¹⁰³ Параска Степанівна Плитка-Горицвіт (1927–1998).

¹⁰⁴ Косицька З. Нотатки про сучасних майстрів Гуцульщини. С. 202.

¹⁰⁵ Витинанки П. Плитки-Горицвіт зберігаються в Літературно-меморіальному музеї І. Франка (с. Криворівня, директор – Луцюк Ганна Іванівна) // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 12–13.

поруч із живописними полотнами, іконами й витинанками широкому загалу були представлені в Коломиї вже після відходу авторки (2013 р., «Сповідь усамітненої»). Два заходи пройшли в Києві – у 2009 році в Історико-меморіальному музеї Михайла Грушевського й масштабна виставка в Мистецькому Арсеналі (2020) ¹⁰⁶.

У 1960–1970-х роках паперовими «серветками» нерідко застеляли полицки в шафах для одягу, насамперед ті, що проглядаються через верхнє віконце вузьких дверцят. Як правило, нижній край, що звисав у повітрі, оформляли на зразок «зубчиків» чи «пелюсток». В експозиції Лохвицького краєзнавчого музею ім. Г. С. Сковороди таким простим і ефектним декором у вишуканому буфеті оформлено полицки верхньої частини, що проглядаються за дверцятами зі склом. На запитання, хто із жителів і на чиє замовлення виконав ці оздоби, працівники відповіли, що буфет надійшов із панських покоїв, паперовий декор вирізав хтось із колег попередніх поколінь, його не змінювали з повоєнних часів ¹⁰⁷. На авторство виконавця особливої уваги не звертали, тому що майже в кожній хаті в ті роки в такий спосіб намагалися доповнити інтер'єр. Це було природним жестом для багатьох місцевих жителів. Такі традиції характерні для всіх регіонів України.

Північна стіна (за ліжком). На цій стіні за ліжком у селянських хатах традиційно розміщували килими, щоб утеплити стіну й надати додаткового затишку оселі веселими барвами й узгодженою орнаментикою. У бідніших селян такі вироби замінювали розписами чи витинанками. Збереглася копія зображення «Дерева життя», зробленого в с. Ніверка (Кам'янець-Подільського р-ну Хмельницької обл.), на якому гілля промальоване одразу на стіні, а квіти й листя виконані з паперу й наклеєні у відповідних місцях.

¹⁰⁶ Виставка «Параска Плитка-Горицвіт. Подолання гравітації». Жовтень 2019 – січень 2020 р.

¹⁰⁷ Від Другої світової війни (1939–1949).

У с. Петриківка також традиційно укладали килимки з паперу. Їх могли формувати з геометричних модулів (ромбічних витинанок) чи рослинних, розташовуючи за медальйонною схемою: із виразною центральною квітковою групою та пишним обрамленням довкола ¹⁰⁸. Такі вироби уже виставкового характеру в другій половині ХХ ст. виготовляла народна майстриня Ганна Гречанова. У с. Тиманівка всю стіну за ліжком часто декорували великими ромбами, укладаючи їх за сітчастою схемою як імітацію справжнього барвистого килима ¹⁰⁹.

Вікна. Вікна завжди привертала увагу господинь під час оздоблення житла, особливо перед святами. У вже згаданій колекції П. Рябкова, зібраній у районі м. Нікополя, зберігалося кілька прикрас для стін, стелі й вікон ¹¹⁰. В інвентарних книгах трапляється їх опис (квіти, розети), які могли бути плоскими чи об'ємними. Обидва типи, імовірно, кріпили посередині вгорі.

У селах Наддніпрянщини вікна прикрашали паперовими рушниками, виготовленими народними майстрами власноруч чи купованими на ярмарках. Часто тут кріпили ажурні «фіранки». У цьому регіоні їх нерідко доповнювали барвистим малюванням, що характерно саме для згаданого краю. На Поділлі й Галичині їх залишали переважно чисто білими.

У хатах Поділля на вікнах трапляється різний декор, часто це фризове обрамлення, укладене з невеликих різнокольорових ромбічних витинанок довкола дерев'яних рам (с. Тиманівка), нерідко розміщували вгорі поодинокі ви-

¹⁰⁸ Гречанова Г. Витинанки. «Килимок спичковий». 1980 // ДНІМ, інв. № Х-1478 КП-111318; «Килимок квітковий». 1980 // ДНІМ, інв. № Х-1553 КП-120321.

¹⁰⁹ Косицька З. Витинанки Поділля. С. 169.

¹¹⁰ РЕМ, інв. № 2743-13. «...украшения жилища из цветной бумаги. стены, потолок, оконъ» Екатеринославская губ., м. Никополь, Малорусы» (Без опису).

тинанки посередині вікна, часто вони були розеткового типу ¹¹¹ чи з Деревом життя, що особливо характерно для Хмельницької області ¹¹². У с. Підгірне ¹¹³ витинанки великих розмірів кріпили між вікнами.

На Тернопільщині оздоблювали вікна фіранками до останньої чверті ХХ ст. Їх особливо вправно умів вирізати майстер Дмитро Мимрик ¹¹⁴. У селах Буковини зображення «рай-деревця» з паперу біля ікон повторювали над кожним вікном, формуючи в такий спосіб єдиний гармонійний ансамбль (с. Великий Кучурів Чернівецького р-ну Чернівецької обл.; НМНАПУ).

У Західних областях України, насамперед у селах Покуття, витинанками прикрашали також «відкоси вікон і балки, на яких укладена стеля» ¹¹⁵.

На шибках паперові оздоби кріпили найчастіше перед Святом Різдва Христового. Така традиція збереглася й до сьогодні, змістившись на дні Нового року через тривалий період переслідування вірян у 1920–1930-х роках, а в другій половині ХХ ст. тоталітарна система приховано стежила за поведінкою громадян у цьому контексті.

¹¹¹ Хата с. Крищинці Тульчинського р-ну Вінницької обл. (НМНАПУ).

¹¹² Хата с. Кадиївці Кам'янець-Подільського р-ну Хмельницької обл. (НМНАПУ); Експозиція Хмельницького обласного краєзнавчого музею.

¹¹³ Раніше – с. Жеребки Старокостянтинівського повіту Волинської губернії, нині – с. Підгірне Хмельницького р-ну Хмельницької обл. Фото з місцевими паперовими витинанками опубліковано в книзі В. Щербаківського «Орнаментация української хати» [див. рис. 2].

¹¹⁴ Дмитро Мимрик (1947–2022). У 1994 році прийняв постриг в Унівському монастирі, отримавши ім'я Дам'ян.

¹¹⁵ «fatryny okien i belki, na króych spoczywa sufit». – *Пер. з польс.* З. К.; див.: [Fr. I.] Dział etnograficzny na Wystawie. S. 1.

Часто траплялися випадки, коли витинанки на вікнах свідчили про події в родині, про що згадують жителі Поділля: «Фіранок у нас не було в селі спочатку, я пам'ятаю з раннього дитинства на вікнах тільки на шибках наклеєних горобчиків і такі сніжинки, як георгіни-квіточки»¹¹⁶. Старожили розповідають, що ці квіти мали небагато ажуру, краєчок був оформлений, а всередині не було стільки багато прорізів. На одне вікно кріпили дві чи три такі квітки. Традиційно такі квіти клеїли на вікна, коли дівчина йшла заміж. У суботу в неї були «вінки». Якщо в неділю весілля, то в суботу в нареченої «вінки» – це коли до неї сходяться дівчата і проводжають її, співають пісні. На столі лежить кольоровий папір і розсипаний барвінок. Сам вінок пришпилюють потім нареченій під велян на голові. Віночок цей невеликого розміру, його плетуть, накладаючи листочки барвінку один на одного. Виходить він дуже подібним до сучасних браслетів, і його клали під велян. І в той день дівчата не тільки плели для нареченої цей віночок, вони ще й вирізали «витинанки», як їх зараз називають, а тоді на них не казали «витинанки», а так і називали «горобчиками», «зозульками». Ще дівчата вирізали різних птахів, іноді навіть химерних, а також фігурки хлопчиків і дівчаток. Птахів вирізували на зразок метеликів, по обидва боки крильця, а посередині вгорі голівка з дзьобом, внизу хвостик¹¹⁷. Ще й приказували: «Горобчики-хлопчики прийдіть до хати, візьміть нашу Настю». Уже точніше не згадаю тих слів, але зміст приблизно такий. Зозульки вшали на деревце, або на вікно, або на сволок. В селі «горобчиками» називали не тільки вирізані силуети дівчат і хлопчиків, а й ангелів»¹¹⁸.

¹¹⁶ Квіти на вікнах були подібні до розет, як їх вирізувала К. Гуржій-Крохмаленко у своїх витинанках, але в с. Сирватинці на них було менше прорізів. На такі зразки вказала респондентка.

¹¹⁷ Крила розташовували з боків вертикального тулуба.

¹¹⁸ [Інтерв'ю з Оленою Бондарчук] // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 27–30.

«Павук». Оздоба «павуки» – надзвичайно самобутній вид хатніх прикрас, що були поширені на Черкащині ¹¹⁹, у селах Поділля й Західних областях України. В. Гагенмейстер бачив такий декор у с. Кізя (Кам'янець-Подільського р-ну Хмельницької обл.) зазначаючи, що селяни розміщували їх завжди на стелі, на відміну від інших паперових оздоб, які не

¹¹⁹ Оздоба української хати. Павук. Реферати слухачів. (Київ. 1923–1924). Архів Д. М. Щербаківського // НА ІА НАНУ. Ф. 9. Од. зб. 136-ж. 2 арк. «Робився павук із паперу різнокольорового та соломи, має круглу або плоску форму різних величин і привішується проти стола коло ікон. Павуки робляться, переважно, у Великий піст, коли вже повертає на весну. До круглого павука береться жменя або пів жмені хліба і добре вимішується в круглу форму. Ріжуться солом'яні стрілки із куля такої довжини, якого павука бажано зробити і одним кінцем втикаються в хліб, а на другій нанизуються різнокольорові квадратні папірці (квадрат в півтора, або два сантиметри) по одному квадрату на соломинку. У хліб соломинки втикаються дуже густо одна коло одної, а на кінець розійшовшись рідшають <...>. Коли вже хліб кругом обтиканий солом'яними стрілками, павук рахується закінченим, привішується ниткою до стелі на віддаленні четверті, або пів аршина і починає поволі повертати кругом себе то в один то в другий бік. <...> Павук другої форми – плоский відразу впадається в очі коли заходеш до хати, він займає багато місця на стелі. Як і круглий, – робиться він із паперу та соломи, лише тут солома нанизується на нитку. На віддаленні аршина, або півтора від стін, до стелі вбивається цвяшок, до цього цвяшка нав'язуються нитки з соломинками і розходяться на вкрузі до стін де теж прив'язуються до цвяшків на віддаленні двох вершків одна від другої. Лиш перед тим як прив'язувати на кожну нитку набірають квадратних папірців, різного кольору і розставляють один коло одного по бажанню, який загустий має бути павук. Від центру довгі лапи павука поволі звисають і роблять вражіння, що вони ростуть. Ці павуки роблять часом із чорнобривців, або безсмертників».

завжди могли мати визначені місця ¹²⁰. Їх робили пласкими, на зразок великої витинанки, чи об'ємними.

У подільському с. Білоусівка (Тульчинського р-ну Вінницької обл.) Кость Широцький на початку ХХ ст. зафіксував «павук», вирізаний із червоного глянцевого паперу за формою, наближеною до квадрата з округленими кутами й рідкими лінійними прорізами, що можуть умовно символізували кінцівки павука ¹²¹.

В експозиції Тульчинського краєзнавчого музею «павука» в сільській оселі виготовлено просторовим. Матеріалами для нього обрано соломку, порізану на короткі трубочки, довгі нитки й різнокольорові паперові кружальця невеликих розмірів із рідкими зубчиками по краю. Спочатку на 12 довгих нитках однакового розміру почергово нанизано соломинки й паперові кружала, проколоті голкою посередині. Після цього всі низки з одного центру розміщено за радіальною схемою і закріплено в такий спосіб, щоб вони провисали посередині довжини. Цей та інші приклади свідчать, що «павуки» мали найрізноманітніші художні вирішення. У наші дні їх найчастіше виготовляють із соломи на зразок об'ємних кубічних конструкцій різних розмірів і складності.

У подільських оселях у першій третині ХХ ст. ще виготовляли «прапорці», нанизуючи їх почергово на тонкі шнури чи міцні нитки й у подальшому розвішуючи під стелею кількома рядами чи навхрест ¹²².

Букети з паперових квітів. Часто в українців у другій половині ХХ ст. на столах у вазах стояли штучні паперові квіти, виготовлені власноруч односельцями чи куплені на місцевих ярмарках і базарах. Ми вже згадували гілочки з квітами у домі О. Линник-Ступницької в с. Малополовецьке (Київської обл.). На Поділлі, у селах Барського району, в другій половині ХХ ст.

¹²⁰ Гагенмейстер В. Настінні паперові прикраси. С. 3.

¹²¹ РЕМ, інв. № 2342-418 (33 см × 32 см).

¹²² НМДМУ, інв. № ДР 3641.

у світлиці на столі у вазі ставили традиційне весільне «гільце», збережене господарями від пам'ятної події. Такий декор, схожий на пишний букет, можна було часто побачити ще до початку ХХІ ст. Нерідко траплялося, що стояло одразу два «гільця»: одне – з весілля батьків і поруч нове, приготовлене для доньки підліткового віку.

Витинанки в сучасному інтер'єрі. У наш час успіх витинанки продиктований різними чинниками. Ніколи не зникає її головна перевага – простота виготовлення й доступність матеріалу. Неабияке значення має також декоративність і виразна самобутність навіть у тих випадках, коли з хатньої оздоби вона переходить у сферу ілюстрації чи театральної декорації. Хвилеподібність історії поширення цього виду мистецтва свідчить, що паперові оздоби нерідко набували великої популярності, як іноді кажуть, «були модними»; нині для визначення таких тенденцій вживають слово «брендовими». Важливим чинником сьогоdnішнього поцінування колишніх паперових хатніх оздоб як високохудожніх творів, що можуть вільно конкурувати в культурному просторі України з роботами інших видів образотворчого мистецтва, є творчий внесок професійних художників. У цьому напрямі досягнуто значних успіхів, завдячуючи творчим пошукам митців, їх креативним знахідкам, які збагатили цей вид мистецтва й загалом художні набутки України, надавши їм виразного національного звучання. Чи не головним чинником стали також ґрунтовні розвідки науковців і колекціонерів, які не тільки досліджували витинанки впродовж тривалого часу й поширювали про неї важливу інформацію, а й формували ставлення громадськості до селянських оздоб як до національного самобутнього явища і сприяли поширенню серед загалу його найкращих зразків.

У цьому контексті особливо варто згадати доктора технічних наук Олексія Петриченка, колекціонера художніх паперових вирізок майстрів усього світу, які він постійно де-

монстрував у різних установах ¹²³. Важливо, що як доктор технічних наук, він започаткував використання декоративних можливостей паперових оздоб, упроваджуючи орнаменти витинанок у професійні види мистецтва, зокрема, застосовувати різні ажурні композиції в художній обробці металу й декорі керамічних плиток. У власній оселі науковця в Харкові кухня була прикрашена саме такими кахлями, орнаментованими зразками, створеними подільськими майстринями Валентиною Васильєвою і Марією Руденко. У 1979 році вчений розробив «Проект литих декоративних решіток за мотивами художніх витинанок» для електропобутових камінів.

З 1960–1970-х років витинанка все частіше потрапляє до інтер'єрів українців уже не як рукотворна оздоба, виготовлена для прикрашення сільського житла, а як яскравий авторський художній твір, обрамлений рамою зі склом. Одним із перших у такому оформленні починає декорувати місцеву бібліотеку власними творами Степан Батюк (1891–1965), педагог, майстер витинанки і різьблення по дереву із с. Салівка Тернопільської області ¹²⁴, онук Михайла Вербицького, автора гімну України ¹²⁵. Його доля склалася непросто, тривалий час він жив на Лемківщині на території Польщі, а в 1945 році був переселений на Тернопільщину. Авторські витинанки майстра легко впізнавані ¹²⁶, подібні

¹²³ Косицька З. Історія української витинанки. С. 129–130.

¹²⁴ Село Салівка нині у складі с. Ягільниця Чортківського р-ну Тернопільської обл.

¹²⁵ Станкевич М. Є. Батюк Степан Якович. *Енциклопедія сучасної України* : у 30 т. / ред. кол.: І. М. Дзюба [та ін.] ; НАН України, НТШ, Коорд. бюро Енцикл. Сучас. України НАН України. Київ : Поліграфкнига, 2003. Т. 2. С. 316.

¹²⁶ НМДМУ, інв. № ДР 2943–ДР 2950. «Витинанки». 1964 р. (ажурні розети, виконані за центральною симетрією, переважно з 8, іноді з 16 рапортів вишневого, темно-фіалкового, синього, темно-зеленого, яскраво-рожевого кольорів, d 34,6; d 35,5; d 35).

до розеткових оздоб польських майстрів, так званих «курпівських зізд»¹²⁷. Роботи С. Батюка завжди однобарвні, приваблюють ажурною орнаментикою, сформованою за центральною симетрією. Променисті складові розпочинаються від середини й набувають завершення до краю, множуючись у розгорнутому вигляді на вісім, шістнадцять чи навіть тридцять два рапорти¹²⁸. Кінцева загальна форма не завжди має подібність саме із зіркою-зіздою; часто вона нагадує символічну квітку на зразок орнаментованого кружка, вирізаного за різними поєднаннями рослинних і геометричних мотивів.

Пізніше, у 1990-х роках, оформлені в рамках витинанки стають характерним декором у міських квартирах, насамперед серед інтелігенції, а також в інтер'єрах громадських споруд України. У такому вигляді витинанка знову повертається в інтер'єр житла й загалом у мистецький простір, тепер уже не як виріб сільських народних майстрів, виготовлений для прикрасення власної домівки, а в містах як ексклюзивний художній твір станкового характеру, поцінований найвибагливішим художнім смаком. Такі прояви простежуються в контексті загальних художніх тенденцій, коли українське декоративне мистецтво після здобуття Україною незалежності намагалося «емансипуватися» від традиційної для неї винятково вжиткової функції, яскраво стверджуючи свою

¹²⁷ «gwiazdy kurpiowskie», (пол.). Див.: Błachowski A. Polska wycinanka ludowa. Toruń: Muzeum Etnograficzne w Toruniu, 1986. S. 40–41.

¹²⁸ Для збільшення кількості рапортів та збереження виразності мотивів необхідний особливо тонкий папір, щоб оздоба мала ефектний вигляд у розгорнутому вигляді, коли важливо візуально передати чітку лінійну ритмічність. Тому 8-рапортні розеткові оздоби набули найбільшого поширення, оскільки товщина сучасного глянцевого паперу найкраще відтворюється на такій кількості згинів.

внутрішню естетичну самодостатність, самоцінність ¹²⁹. У цей період у художньому житті помітні великі зміни: виникають численні галереї, проходять виставки за кордоном, українські митці розглядають свою творчість у контексті світових тенденцій ¹³⁰.

У просторі мистецтва витинанки такі події були зумовлені насамперед активним її розвитком у попередні часи, коли поступово розширювалася тематика робіт, посилена багатоплановими інтересами майстрів, різноманіттям форм і домінуванням творів нового напрямку, коли в декоративному мистецтві все частіше автори починають демонструвати особистісні рефлексії й настрої. Такому перебігу обставин виразно сприяли публікації мистецтвознавчих статей М. Станкевича про хатні паперові оздоби, а особливо його монографія «Українські витинанки» (1986).

Одним із прикладів використання паперового декору в інтер'єрі громадських приміщень в останній чверті ХХ ст. назвемо оформлення читального залу «Історія України» в Національній історичній бібліотеці України. Тут, біля письмових столів, на стіні було розміщено дві витинанки: із Деревом життя (Галина Хміль) і розеткового типу з постатями дівчат і юнаків, що взялися за руки (Зінаїда Косицька). Робота з деревом, на гіллі якого сидять дві пташки дзьобами одна до одної, була виконана з чорного паперу, а її тло декоровано під кольори вечірнього неба, коли у хвилини заходу сонця воно змінює барви від блакитного до темно-червоного. У вити-

¹²⁹ Чегусова З. Художня кераміка. (1990–2010-і роки). *Історія декоративного мистецтва* : у 5 т. Т. 5: Мистецтво ХХ – поч. ХХІ ст. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2016. С. 383.

¹³⁰ Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ ст. : концепція, нові підходи й оцінки. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. Вип. 7. С. 62.

нанці так само зверху донизу авторка змінила колористику від небесного до вишневого. Для втілення бажаного ефекту майстриня використала різні олівці, розкришивши стружки з осердя рівномірно по полю, а потім розтерши їх по площині. Цей прийом надав особливої ніжності тональним переходам тла, який не відволікав на себе зайвої уваги, а лише додавав потрібних акцентів до головного паперового зображення.

Особистісні манери кожної авторки демонструють різну відмінність. Зокрема, у Г. Хміль контурні лінії силуетів завжди м'які, граціозні, що додає виразного натуралізму рослинним мотивам і казковим птахам у загальній композиційній схемі. На витинанці З. Косицької постаті дівчат і хлопців, що тримаються за руки, творять живе динамічне коло. Фігури представлені в максимально спрощених формах з незначною кількістю ажуру, що надає виразності контрасту червоних постатей з білим тлом твору, посилюючи емоційний вплив на глядача.

В експозиції Черкаського обласного краєзнавчого музею витинанки відомого монументаліста-графіка Миколи Теліженка вписані особливо органічно. У залі з експонатами, пов'язаними з історією Вільного козацтва, зокрема діяльністю «Мошенського сільського козачого куреня оборони землі української» (1917–1921 рр.)¹³¹, значно збільшені фото паперових творів автора виразно доповнюють представлені експонати: давні строї українських воїнів, зброю, газетні публікації, світлини. Дві витинанки великих розмірів із виразними символічними образами виконано в напруженій гамі червоних, чорних і білих барв (із невеликими вкрапленнями жовтого) і справляють сильне враження, нагадуючи про криваві події важких років боротьби за незалежність України в першій чверті ХХ ст. На витинанці «Покрова» представлено

¹³¹ «Мошенський сільський козачий курінь оборони землі української» був сформований у селищі Мошни Черкаської обл. в роки Визвольних змагань 1917–1921 років.

образ Божої Матері – Оранти з піднятими вгору руками, обриси якої вивищуються, продовжуючи церкву, розташовану біля її ніг. Піднесені в молитві руки й широкі рукава одягу творять умовні крила, розхилені ніби омофор над постатями вершників, дзвонарів, пташиних силуетів, дубового листа й різної лінійної орнаментики. Таке поєднання в одному творі характерних елементів двох іконографічних типів зображення Богородиці – Покрови й Оранти – надзвичайно посилює художній задум митця. Мотиви умовного другого плану автор демонструє на чотирьох горизонтальних рівнях, розшифровуючи змістовне наповнення загальної композиції, чим додає посиленої експресії й драматизму.

На другому паперовому полотні «Холодний Яр» у центрі зображено козака Мамаю, який сидить з бандурою на тлі стовбура крилатого дуба з коренями, переплетеними глибоко в землі й перевтіленими на обличчя мужніх козаків. Таке розташування головної постаті Мамаю та його беззвучної і водночас сильної думи підказує сприймати його як серцевину реальних хвилин життя в символічному пісочному годиннику історії, верхню (майбутню) частину якої творить жива корона дерева, а нижню (пережиту) – коріння з ликами загиблих козаків. Художник надзвичайно тонко вирішив пропорції, продемонструвавши вічність часового виміру в жертвовному подвигу наших попередників. Дизайнери вдало збільшили реальні твори для посилення впливу зображень. У цьому проєкті особливо важливо згадати спільну працю професійного фотографа Миколи Васильєва й директора видавництва «Брама-Україна» Олександра Третякова, які активно долучилися на етапі втілення задуму.

Від початку березня 2019¹³² до липня 2020 року офіс «Українське радіо діаспори» («Емігрантське радіо») ефектно прикрашали твори з паперу полтавчанки Тетяни Ваценко,

¹³² URL : <https://www.facebook.com/emradioua/photos/a.131308994312782/251492038961143>.

яка демонструвала тут виставку і на тривалий час залишила її як самобутній декор у загальному просторі редакції. Ведучі чи запрошені співбесідники (зокрема професор, доктор мистецтвознавства Дмитро Степовик, що неодноразово брав участь у багатьох радіопередачах) завжди із захопленням розповідали про приємну атмосферу, що супроводжує натхненні розмови в офісі. Під час трансляції передач у мережі «Facebook», коли слухачі могли спостерігати за перебігом подій у студії, щораз впадали в око за спинами ведучих і гостей барвисті паперові витинанки на стінах¹³³. Настрої, створені самобутніми творами відомої майстрині, додавали національного звучання розповідям, візуально підтримуючи сказане в контексті української історії, української ментальності. Під час такого «ілюстрованого» ефіру відчувалося підтвердження кожного слова, що розлітається в різні куточки світу.

Глядачам найкраще було видно витинанку з птахом «Україна. Переможемо» (2015), яка на щорічній виставці «Твір року» Національної спілки майстрів народного мистецтва України 2015 року отримала першу премію. Авторка використала в ній прадавні мотиви, вдало поєднавши їх із сучасними: великого птаха, квіти, і як важливе доповнення – тло з применшеними монохромними постатями людей, силуетами хатів, церков, фантазійних дерев, закомпонованих між умовними стрічками, що хвилями розвіваються від розпростертих пташиних крил. Такий прийом надає творові натхненної динаміки й водночас представляє самобутні вирішення. Авторка вдало створила відмінні умовні плани твору, в якому центрального птаха представлено на тлі з демонстрацією важливих контекстів задуму: українців, їх архітектурні споруди, дерева, що постають важливими свідками складної і переможної історії країни. Птаха з короною на голові розміщено за діагональним спрямуванням до верхнього правого кута, де

¹³³ Емігрантське радіо. URL : <https://www.facebook.com/emradioua/photos/a.131308994312782/401572463953099>.

його приваблює й водночас чекає яскраве сонце, викладене з разків намиста-квітів. Широко розхилені крила займають велику площину на другій уявній діагоналі. Мальовничий пишний хвіст завершує стрімкий політ крилатого вісника до головної і єдиною мети – Сонця як Перемоги.

Джерелом натхнення Т. Ваценко в усіх роботах залишається народне мистецтво, його символіка, орнаментика, усе, що народжене й відшліфоване українською культурою від прадавніх часів. Серед орнаментальних мотивів – багато писанкарських, які авторка вдало трансформує, збагачуючи новаціями й самобутньою стилістикою. У її роботах щораз ніби оживають українські традиції, наша історія, пульсуючи патріотичними настроями самої майстрині як демонстрацією схожих настроїв усіх українців. Саме тому популярність творчості майстрині виразно помітна в художньому просторі України та Європи. У колористиці витинанок домінують синьо-блакитні, жовті, вохристі барви, передаючи щораз мажорні чи ліричні настрої конкретних тем. Улітку 2020 року витинанки авторка демонструвала на виставці в її рідній Полтаві, тому роботи з офісу довелося забрати, після чого трансльовані передачі зі студії «Українське радіо діаспори» на фейсбуці набули подібності з іншими, і тепер їх супроводжує споглядання стандартних стін і сучасної апаратури.

У наш час можна говорити про повернення оновленої української витинанки в сучасне оточення не лише на зразок творів станкового характеру й різних декоративних акцентів. Як у давнину паперовими прикрасами імітували килими, рушники, так і нині авторські роботи з паперу, насамперед великих розмірів, упевнено займають місця тематичних килимів, гобеленів і частково навіть шпалер. Білі витинанки, демонстровані без рам, схожі водночас на давні паперові фіранки великих розмірів, заповнюють сучасні інтер'єри, надаючи їм особливого шарму й національного колориту. Поєднання творчої свободи з конкретними завданнями в оформленні простору дало поштовх новим ефектним вирішенням і знач-

но поширило прийоми, що були виразно проявлені вже на початку нинішнього століття.

Однією з перших до такого декору ще в кінці ХХ ст. вдалася майстриня Ольга Шинкаренко, оформлюючи фойє Київського палацу дітей та юнацтва до свята Різдва Христового й Нового року. Початок її діяльності в цьому закладі припав на 1998 рік. Для здійснення творчих задумів майстриня почала використовувати білий папір великого формату, декоруючи білим ажуром колони в холі та стіни. Це принципово змінювало загальний інтер'єр, надавало йому не лише піднесеної святковості, а й таємничої казковості. Також майстриня неодноразово прикрашала сцену в столичному Будинку вчителя під час заходів, які тут регулярно проводила етнограф Романа Кобальчинська: дні Святого Миколая, виступи дитячих співочих колективів тощо.

Широкі декоративні можливості паперу спонукали і львів'янку Дарію Альошкіну вдатися до подібних спроб декорування приміщень. Так, одна з її перших виставок проходила в старій будові, стінам якої необхідно було додати шарму й новизни. Художниця пригадала великі паперові фіранки, що в селах Поділля, де вона виростила, виручали багатьох господинь в оздобленні осель. Це нашттовхнуло її на думку приховати «старі» неестетичні місця новим рукотворним паперовим декором.

У власних творах Д. Альошкіна щораз досконало поєднує особливості паперу для створення посиленого ажурі, об'ємних складок, часто представляє великі роботи без рам одразу на стінах, на вікнах і навіть у просторі. Скульптор за фахом, художниця, серед багатого набутку представила не одну серію нетрадиційних за формою робіт креативного художнього вирішення. Її рукотворними полотнами прикрашено інтер'єри київських магазинів «Cartier»¹³⁴, «Всі свої»¹³⁵. Особливо пока-

¹³⁴ Магазин французького бренду «Cartier» розташований за адресою: Київ, вул. Городецького, 17/1.

¹³⁵ Магазин «Всі свої» розташований за адресою: Київ, вул. Хрещатик, 34 (французький декоратор Ізабель Даєрон (Isabelle Daëron)).

зово, що національний стенд Паризького книжкового салону Livre Paris двічі оформляла саме Д. Альошкіна, демонструючи авторський декор з паперу на форумі просто над головами учасників. У 2018 році це були величезні ажурні пласкі писанки, щедро орнаментовані граціозними жіночими силуетами й традиційною народною орнаментикою ¹³⁶. Наступного року майстриня виготовила чотири ажурні полотна («Вікно», «Земля», «Вода», «Насіння»), об'єднавши їх у чотирикутну високу призму великих розмірів (без нижньої та верхньої основ), сторони-витинанки якої не торкалися одна одної на гранях, а були розташовані дещо віддалено між собою, що підкреслювало виразність кожної роботи й водночас посилювало легкість загальної просторової композиції.

Львів'янам художниця подарувала можливість милуватися її креативними творами на вікнах обласної бібліотеки для юнацтва ім. Романа Іваничука (пл. Ринок, 9) ¹³⁷. Особливо виразного ефекту авторські витинанки з орнаментальними прорізами надали приміщенню Центру ім. Митрополита Андрея Шептицького Українського католицького університету, де їх демонстрували влітку 2021 року ¹³⁸.

Майстриня регулярно виставляє твори перед жителями Польщі, Німеччині, Кореї, Франції та інших країн світу, де

¹³⁶ 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>.

¹³⁷ Матейчик О. Багато молодих людей працюють «під мене». Високий замок. Інтерв'ю. URL : <https://wz.lviv.ua/interview/421878-bahato-molodykh-liudei-pratsiuiut-pid-mene-video>.

¹³⁸ Адреса Центру Андрея Шептицького: м. Львів, вул. Стрийська, 29 а. Див.: У Львові ще одну локацію прикрасили оригінальними витинанками з паперу. URL : https://tvoemisto.tv/news/u_lvovi_shche_odnu_lokatsiyu_prykrasyly_oryginalnymy_vytynankamy_z_paperu_121584.html.

вона також творчо прикрашає інтер'єри громадських і приватних будівель. Важливо, що Д. Альошкіна знаходить час проводити майстер-класи в багатьох вітчизняних культурних центрах, у різних містах, передаючи ази вирізування школярям і дорослим. Після 24 лютого 2022 року, в час посиленої військової агресії російських військ в Україні, Д. Альошкіна багато майстер-класів провела в містах Польщі, зокрема у Варшаві й Кракові. Скажімо, під час виставки «POWERBANK / siła kobiet» («POWERBANK / сила жінок») ¹³⁹, що проходила в Етнографічному музеї імені Северина Удзелі в Кракові з травня по грудень 2022 року, майстриня не раз ділилася вмінням із багатьма охочими. Після цих гомінких зустрічей учасники розходилися з креативними витинанками, виготовленими власноруч під керівництвом досвідченої наставниці, прикрашаючи ними в подальшому власне житло.

Самобутнє використання паперових декорацій запропонувала Д. Альошкіна для показу театральних вистав. Тривалий час вона була режисеркою театру тіней «ДИВ» у Львові та відвідала з гастрольями чимало міст України. У дні святкування 110-річчя від дня народження Богдана-Ігоря Антонича (5.10.2019) художниця великими білими панно оформила постановку режисера Євгена Худзика «Зелене Євангеліє» у виконанні акторів театру «На Симонових стовпах» Українського католицького університету ¹⁴⁰. Відтоді шанувальники поета й театального мистецтва не раз відвідували покази вистави, під час якої сценічний простір заповнено й водночас розмежовано вертикально орієнтованими паперовими полотнами з вирізаною орнаментикою, що вдало передає образи улюбленого поета.

¹³⁹ Виставка була відкрита 26 травня в Етнографічному музеї імені Северина Удзелі в Кракові і тривала до грудня 2022 року (вул. Краківська, 46; «Будинок Естерки»).

¹⁴⁰ Вистава «Зелене Євангеліє» URL : <https://lviv-online.com/ua/events/theatre/vystava-zelene-yevangeliye/>.

Перед Різдвом і Новим роком майстриня завжди пропонує придбати чи орендувати різноманітні авторські витинанки для оформлення простору кав'ярень, ресторанів, фойє, магазинів, що дає змогу швидко змінити атмосферу інтер'єру, майже миттєво надати оточенню посиленої святковості. Їх можна використовувати на стінах, у просторі, на шибках великих вікон чи вітрин магазинів. І цей декор нині має помітний попит.

Тепер, переважно через наслідування стилістики самотніх витинанок Д. Альошкіної, цей тип оздоб – ажурні твори білого кольору великих розмірів без рам – набули неабиякої популярності по всій Україні. Окремі майстри повторюють образи самої Д. Альошкіної, багато хто творить власні художні композиції.

Різні типи витинанок на Донеччині, у м. Часів Яр, використала для оздоблення міських інтер'єрів викладачка, а нині очільниця місцевої Школи мистецтв Вікторія Нестерова ¹⁴¹. Зокрема, на заняттях художнього відділення, де вона навчала учнів вирізувати витинанки, спільними зусиллями з вихованцями цього відділення вони підготували низку робіт та прикрасили кімнату для занять і концертну залу паперовими рушниками великих розмірів. Школярі за рисунками викладачки виконали роботу з вирізування, удосконалюючи вміння володіти інструментом, шліфуючи власну практику на кращих зразках професійної художниці. Над оформленням працювали Тая Первак, Святослав Цимах, Вікторія Леонова. У класній аудиторії просто над головами були розвішені авторські роботи учнів, до яких, крім уже названих вихованців, долучилася також Єлизавета Євстігнеева. Щораз учні намагалися декор приурочити до якогось визначного свята, оновлюючи приміщення новим звучанням, надаючи інтер'єру бажаного колориту й відповідного настрою.

¹⁴¹ Школа розташовувалася в центрі міста за адресою: м. Часів Яр, вул. Незалежності, 2.

До Різдва Христового у 2020 році В. Нестерова оформила вхід до Картинної галереї Краєзнавчого музею на 2-му поверсі місцевого Палацу культури ¹⁴². Декор було виготовлено на зразок двох великих поздовжніх ажурних панно, вертикально орієнтованих і прикріплених паралельно один до одного з боків біля широкого входу ¹⁴³. На кожній роботі по периметру авторка представила ряд ажурних сніжинок із центральним зображенням стилізованого зимового пейзажу. На всіх полотнищах використано подібні мотиви, утім у кожній роботі їх розташовано за відмінними композиційними схемами, що надає загальному ансамблю вишуканої вільної гармонії.

До 30-річчя незалежності України шкільний колектив вирішив вирізати паперові рушники для увиразнення широкого переходу з однієї музейної зали Краєзнавчого музею до іншої. Над проектом цього разу викладачка й школярі працювали за іншим принципом: кожен робив свою частину від початку до кінця. Центральну частину виготовила В. Нестерова, бокові – Святослав Цимах і Єгор Акіменко.

Відзначення пам'яті жертв Голодомору в місті 22 листопада 2021 року набуло особливих акцентів завдяки новаційному оформленню з паперу в залі Краєзнавчого музею. Витинанку виготовили великих розмірів – це були два зажурені ангели, розташовані за дзеркальною симетрією й прикріплені в просторі до стелі за нитку, що давало змогу сприймати їх як реальних учасників заходу і як символ постійного жалю та незгаслої пам'яті. У такий спосіб витинанка поєднала різні часові простори, візуалізувавши невидимих свідків минулого як свідків страшних уроків історії України. На щастя, В. Нестерова зберегла всі твори, згадані вище, і вони не постраждали від обстрілів міста та постійних боїв, що тривають

¹⁴² Палац культури розташовувався за адресою: м. Часів Яр, вул. Центральна, 3.

¹⁴³ Автор і виконавець – В. Нестерова.

з початку російсько-української війни. Цьому допоміг щирий музейник і голова Громадської організації «Музей відкрито на ремонт» Леонід Марущак, який на початку війни вивіз роботи в безпечний регіон.

В Одесі майстриня Жанна Баркар білими витинанками з рослинною прорізною орнаментикою на Новий рік у 2020 році прикрасила шибки вікон в Мистецькій школі № 2¹⁴⁴. У пізній вечірній час ці роботи щораз набували особливо привабливого вигляду. В середині освітленого приміщення вони схожі на строгу графіку з темним, майже чорним тлом зовнішнього нічного простору, а зовні, навпаки, – їх контурні зображення виразно відтінені довколишніми блискучими променями світла, що лине з вікон на вулиці до перехожих.

Останнім часом витинанки великих розмірів вирізує також Наталя Шашкевич, прикрашаючи ними за вишуканим смаком різні інтер'єри. Зокрема, у Полтавському художньому музеї (Галерея мистецтв) ім. М. Ярошенка з 2019 року на новорічні свята її роботи традиційно оздоблюють Зимовий сад. Майстриня для цього окремо підготувала серію «Новорічні мрії». У Музеї твори розташовують на двох скляних аркоподібних парних дверях, що ведуть у Зимовий сад, також на шибках внутрішнього вікна, що посередині дверей. Така демонстрація панно одним величним рядом посилює вплив художнього задуму. У витинанках представлено тематичні зображення зоряного неба і струнких смерек, пишні ялини серед іскристого саява й далекі церкви на засніжених пагорбах під завірюхою сніжинок. Ці образи демонструють красу світу й водночас гармонію внутрішнього світу художниці. Тому відвідувачі вже перед входом відчують присмак перебування в зеленому оазисі, що ніби серпанковою білою ширмою відокремлений від світу й демонструє єдність природи з рукотворним мистецтвом.

¹⁴⁴ Мистецька школа № 2 розташована за адресою: м. Одеса, вул. Тираспільська, 20.

Саме тому цей куточок набуває особливої привабливості в різдвяні й новорічні дні. Недивно, що цю залу весільні пари найчастіше обирають для фотосесій. У Зимовому саду в цей період люблять призначати зустрічі для різних ділових розмов, адже тут можна водночас помилуватися рибками в акваріумі й просто відпочити. Часто в приміщенні замовляють пишні банкети. Художниця декорує також великими витинанками дві колони всередині зали, на журнальний столик у кутку кладе паперову білосніжну вирізану серветку (діаметр 60 см), ставить на неї настільну лампу з білим паперовим абажуром з прорізаним орнаментом, що додає цікавої гри тіней і відблисків світла. Таке оформлення триває від Зимового Миколая (6 грудня) до Водохреща (6 січня), а часом і до середини лютого.

Неповторні художні образи, утілені самотніми технічними прийомами, демонструє художниця з Луцька Олеся Іщук. У набутку майстрині сьогодні вже понад 2000 таких витинанок¹⁴⁵. За технікою це складні асиметричні панно, укладені з багатьох модулів, переважно рослинних форм: галузок, квітів, різноманітного листя тощо. Іноді складові мають абстрактні форми, підказані самотнім авторським світосприйняттям. Пані Олеся їх укладає одну на одну за власним уподобанням, формуючи завершену композицію в досконалому ансамблі окремих мотивів, покладених на основу ніби широкі вільні мазки. Щось подібне можемо спостерігати при аранжуванні живих букетів у мистецтві ікебана, що набувають, залежно від задуму майстра, найрізноманітніших форм і насичення. Найчастіше флоральні чи абстрактні мотиви художниця укладає багатьма шарами, доповнюючи відтінками кольорів і ефектними поєднаннями. Трапляється, що скла-

¹⁴⁵ Здається, лучанка просто ріже папір, а витинаються унікальні картини та портрети. URL : <https://www.volyn.com.ua/news/172455-zdaietsia-luchanka-prosto-rizhe-papir-a-vytynaiutsia-unikalni-kartyny-ta-portrety>.

дових небагато. Це щораз залежить від авторського задуму й мистецьких завдань. Відмінність від української народної витинанки простежується в роботах О. Іщук не тільки в техніці. Відчутні авторські естетичні вподобання також у виборі колористики, композицій, тематики, що тонко передають багатство особистісних настроїв, переживань і думок: «Зимове сонце» (2018), «Озеро» (2019), «Різнотрав'я» (2021).

Експресія творів майстрині завжди насичено емоційна, утім, без перебільшень вони позбавлені різких настроїв і наповнені досконалою гармонією, що дає можливість сприймати їх як цілющий потік ліричних настроїв, легкої зажури й м'якої привабливої сили. Часто ритміка ліній у її творах доповнена чергуванням уявно спроектованих композиційних площин, грою світлих і темних кольорів, спробою ввести світлотіньові переливи різних мотивів із глибшими тінями та яскравими відблисками, що досягаються різними комбінаціями складових. Детальна розробка кожного модуля, співмірність їх поєднання, гнучкість ліній і вмиле оперування варіаціями обраної палітри формують досконале поєднання різноманітних барв і відтінків. Усі ці особливості творів О. Іщук сприяють бачити їх як органічне доповнення сучасних інтер'єрів, у яких вони відіграють роль не самотнього декоративного доповнення, а центрального артоб'єкта станкового характеру.

Художниця використовує власні твори також у виставах Волинського академічного обласного театру ляльок, де вона працює художницею і оформлювачем, а останнім часом і постановницею. Вона спроектувала й виготовила декор для спектаклів «Як горобець розуму шукав», «Гусеня»¹⁴⁶.

Театральні сцени оформлює витинанками також Оксана Мазур з м. Хмельницького. Донька відомих художників

¹⁴⁶ Холбан А. Професія кризь об'єktiv: художниця – оформлювачка ігрових ляльок Олеся Іщук. URL : <https://volyn.tabloyid.com/privatnezhattia/profesiia-kriz-obektiv-hudozhnik-oformliuvach-igrovih-lialok-olesia-ishchuk>.

Людмили й Миколи Мазурів так само творить самобутні роботи й привносить в українське мистецтво власні художні вирішення. Одну з авторських витинанок Оксана вирізала масштабних розмірів з дідухом і двома ангелами (2 × 1,5 м) для оформлення вистави під час різдвяного фестивалю «Дар днесь пребагатий» (2019)¹⁴⁷. На тлі ажурного панно великих розмірів проходило театральне дійство в Хмельницькому обласному українському музично-драматичному театрі ім. М. Старицького. У прорізах витинанки світло творило цікаві тіні й додавало самобутніх візуальних вражень.

Своєрідні витинанки для оформлення інтер'єрів приватних помешкань створює львів'янка Христина Бала. Цим видом мистецтва майстриня захопилася ще з дитинства, пізніше вона закінчила коледж декоративного й ужиткового мистецтва ім. І. Труша та Львівську національну академію мистецтв. Нині художниця організувала авторську творчу студію для роботи з дітьми й паралельно працює в Будинку дитячої та юнацької творчості Шевченківського району м. Львова (студія «У світі декору»). Крім традиційних робіт на зразок складних панно, укладених із багатьох модулів чи вирізаних з одного аркуша, пані Христина почала виготовляти раніше не типові для народних витинанок індивідуальні портрети. Зокрема, вона створила низку образів, серед яких особливо вдало передано особистість Катерини Созанської – учениці київського Лицею рекламної та податкової справи № 21. Такі роботи доповнюють приватні помешкання портретованих і додають приємних вражень господарям і гостям дому.

Оригінальне використання оздоб із паперу у власній затишній оселі віднайшла Галина Дудар, викладачка математики й відома майстриня витинанки з Тернополя. Розеткові чи квадратні орнаментальні витинанки вона ламінує і використовує їх як зручні підставки під чашки й блюдця. Робить

¹⁴⁷ Світловська Л. Мереживо Оксани Мазур. URL : <https://proskuriv.khm.gov.ua/2020/01/30/мереживо-оксани-мазур/>.

їх різних кольорів; особливо святковими виходять з білого паперу. Чаювання з таким виготовленим власноруч декором одразу набуває дружньої атмосфери й додаткових зручностей. Немало власних виробів такого типу вона подарувала друзям і знайомим.

У дні другого Майдану (2013–2014) витинанки супроводжували революційні події в м. Києві. Першою була паперова сніжинка на сумнозвісній центральній ялинці біля консерваторії. Згодом вирізані елементи почали з'являтися на плакатах, прикріплених на цю саму ялинку учасниками Майдану, найчастіше тими, хто приїздив з інших міст і залишав їх тут як символи своєї подальшої присутності. Їх можна було побачити й на шинах у вигляді невеликого паперового голуба, намальованого ручкою на аркуші й похапцем вирізаного за контуром. Згодом паперові білі ангели з'явилися спочатку поодинокі, а потім у значній кількості на вул. Інститутській на гілках дерев біля портретів Героїв Небесної сотні. Нині такі ангели є невід'ємною частиною символіки щорічних Днів пам'яті (жовтень – лютий); особливо багато їх розвішують перед 18–20 лютого, вшановуючи розстріляних учасників¹⁴⁸.

Від початку повномасштабного вторгнення росії у 2022 році в Києві на клумбах Майдану Незалежності також почали з'являтися вирізані з паперу ангели. Їх прикріплюють поруч із прапорцями, кожен з яких символізує життя загиблого воїна як символ продовження нашої пам'яті про жертовних подвиг за нас.

Білих паперових ангелів нерідко можна побачити також у бліндажах чи інших місцях прифронтової зони на Донеччині й Луганщині від перших років російсько-української війни, яка спочатку проходила як Антитерористична операція (2014–2022). Зокрема, такий символічний охоронний ангел у роки

¹⁴⁸ Алею героїв Небесної Сотні прикрасили тисячі паперових ангелів. URL : <http://old.uinp.gov.ua/news/aleyu-geroiv-nebesnoi-sotni-prikrasili-tisyachi-paperovikh-angeliv>.

АТО висів над ліжком киянина Григорія Хитрука, коли він пішов на Схід захищати країну від ворога. За віком його уже не брали на військову службу, тоді Г. Хитрук вирішив закінчити курси поварів і згодом готував смачні страви для побратимів. У коротких відпустках часто дома розповідав, що «хлопці прийшли з охоти», а він їх зустрів смачним обідом. У наші дні таких охоронців також нерідко передають діти й дорослі в гарячі місця бойових дій для наших захисників. Для міцності їх часто вже виготовляють з тканини; саме такі жовто-блакитні символи охорони передали з м. Острога на фронт ¹⁴⁹.

У 2010-х роках витинанки в рамках оживлювали стіни гастроентерологічного відділення Центру інноваційних медичних технологій НАН України (завідувачка – Олена Бака)¹⁵⁰. Різноманітні кольори вирізаних творів надавали стандартним і ніби стерильним коридорам медичної установи вишуканої гармонії і домашнього затишку. В кабінеті електрокардіограм Національного інституту раку на дверях шафи щораз можна побачити прикріпленого ангела, якого подарувала медичним працівникам одна з відвідувачок кілька років тому ¹⁵¹. Дуже сподіваємося, що вона швидко одужала.

У відділі образотворчого та декоративного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики й етнології НАН України (завідувачка – Тетяна Кара-Васильєва) також тривалий час, з 2007 року, витинанки сучасних майстрів прикрашали інтер'єр кімнати ¹⁵². В офісі Центру «Паспортний сер-

¹⁴⁹ В Острозі виготовили патріотичних ангелів для захисників. URL : <https://zahid.espreso.tv/v-ostrozi-vigotovili-patriotichnikh-angeliv-dlya-zakhisnikiv>.

¹⁵⁰ Лікарня розташована за адресою: м. Київ, Вознесенський узвіз, 22.

¹⁵¹ Національний інститут раку розташований за адресою: Київ, вул. Юлії Здановської, 33/43.

¹⁵² ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України розташований за адресою: Київ, вул. Грушевського, 4.

віс» у будівлі універмагу «Україна» в 2018 році були розвішені за нитки під стелею жовто-блакитні паперові птахи, що додавало патріотичних акцентів відвідувачам і співробітникам¹⁵³.

Традиційно використовують паперовий декор для створення святкових акцентів під час різних подій у школах – це найчастіше оформлення холу, різні стенди в коридорах, класні куточки, що можуть швидко набувати потрібного ефекту з яскравими паперовими вирізками найрізноманітніших форм і кольорів. На початку нового навчального року серед них можна побачити вже звичні (вирізані з паперу) жовті й червоні листки дерев, що давно стали символом наближення осені й початку шкільних занять. Оригінальним декором із них до початку російського вторгнення у 2022 році прикрашала класну кімнату в київському Ліцеї рекламної та податкової справи № 21 вчителька молодших класів Тетяна Михайлівна Пішко¹⁵⁴. Довгу гірлянду з жовто-червоного листя в класі розміщували вгорі від вікна до дверей одразу перед дошкою, що вирізняло шкільну кімнату, розширювало її призначення бути не лише простором для уроків, але й водночас ніби територією для щирих розмов під уявним деревом міського скверу. Крім вирізування з паперу, Т. Пішко постійно практикувала з дітьми заняття з різних інших видів творчості, тому школярі в класі ще плели різні іграшки з бісеру, виготовляли сувеніри, зокрема новорічні зі сніговиками, ялинками, гноміками, малювали вітальні листівки тощо.

У цьому ж ліцеї на День знань у 2019 році викладачка Марія Янкова створила в коридорі стенд за допомогою різнокольорового паперу. Барвисті об'ємні квіти й літери, жовті й блакитні сердечка та інші виразні акценти допомогли створити візуальну розповідь про любов учнів до ліцею і навчання та важливість власного поступу. У лютому 2020 року

¹⁵³ Адреса: м. Київ, Галицька пл., 3, 3-й поверх.

¹⁵⁴ Київський ліцей № 21 розташований за адресою: м. Київ, вул. Саксаганського, 64.

під час відзначення в закладі Днів пам'яті Небесної сотні на конкурс серед інших робіт Алевтина Желева, на той час учениця 7-го класу, представила панно аплікативного характеру, скомпонувавши на чорному аркуші велику білу хмару, уподібнену за формою до серця з постатей білих ангелів з крилавими крапочками на грудях, вирізаними також на зразок сердець. Унизу композицію завершив ряд палаючих синіх свічок. Кілька окремих ангелів гармонізували загальну композицію й додали умовного простору. Робота тривалий час висіла в коридорі навчального закладу, виразно нагадуючи всім про подвиг Небесної сотні, і ніби самі стіни разом зі школярами сумували за розстріляними українськими Героями.

Серед численних міст і сіл України, де з'являються у дні пам'яті Небесної сотні білі ангели, назвемо с. Самгородок (Хмельницького р-ну Вінницької обл.). Тут школярі їх розвішують на деревах перед школою, і вони перегукуються зі «сніжинками» на шибках, які «дивляться» з вікон від початку зимових свят, а від Днів пам'яті уже наповнені смутком за тими, кому підло й цинічно обірвали життя.

У дитячих садочках також часто використовують паперові вирізки. Зокрема, у київському міні-садку «Совенята»¹⁵⁵ діти обводять свої долоньки й вирізують їх разом із вихователями, укладаючи в подальшому з них загальні зворушливі композиції. Вирізування з малечю в садку природно поєднують з малюванням, ліпленням. До Великодня тут ще вирізують паперові «писанки», розмальовуючи їх фарбами чи олівцями, що залежить від вибору дитини.

Давні традиції оформлення інтер'єру паперовими оздобами перед святом Різдва Христового нині в Україні найвиразніше можна простежити в прикрашенні шибок осель і громадських приміщень білими «сніжинками» й паперовими іграшками на новорічних ялинках. Традиційно вирізують

¹⁵⁵ Відділення садочка «Совенята», що у 2010-х роках розміщувалося в м. Києві на вул. Михайла Бойчука, 31, ф. 1.

ефектні оздоби з паперу в школах і студіях, де навчаються діти. Наприклад, у загальноосвітній школі № 1 I–III ступеня м. Вишневого Київської області вже в грудні такий декор починає біліти на вікнах першого та другого поверхів¹⁵⁶. Подібні ажурні розети в цьому ж місті наклеюють на скляні двері студії «Акварелька»¹⁵⁷.

У деяких церквах традиційно в ці дні з'являються паперові ангели. Саме ними священник Валерій (Копійка) багато років прикрашає храм Різдва Пресвятої Богородиці на київських Совках¹⁵⁸. Тут їх розвішують не тільки біля ікон, а й у просторі, ніби нагадуючи про Євангельські події, коли небесні посланці возвістили пастухам про народження Месії. Ангелів для храму вирізує Марія Кобальчинська й передає через Ларису Гриджук, давню парафіянку церковної громади. Ангелами й «сніжинками» прикрашає місцеву церкву також Наталя Авдеєнко, провідна майстриня селища Петриківка. Її різдвяний паперовий декор біліє на ланцюжках лампад біля ікон, на зелених гілках святкової ялинки, над сулією, де його прикріплено за ниточки до стелі. Подібні ангели прикрашають і житла парафіян, які ними оздоблюють до Різдва свят свої оселі.

У грудні 1997 року перед новорічними святами стилізованими паперовими ангелами була прикрашена окрема зала для банкетів у кав'ярні «Трапезна» Національного університету «Києво-Могилянська академія»¹⁵⁹. На стіні тоді було створено великих розмірів композицію з білими ангелами та

¹⁵⁶ Школа № 1 у м. Вишневому Київської обл. розташована за адресою: вул. Освіти, 9.

¹⁵⁷ Студія «Акварелька» в м. Вишневому Київської обл. розташована за адресою: вул. Л. Українки, 27 б / 70.

¹⁵⁸ Храм Різдва Пресвятої Богородиці розташований за адресою: м. Київ, вул. Каменярів, 13–15.

¹⁵⁹ Кав'ярня «Трапезна» розташована за адресою: м. Київ, Контрактова площа, 4.

сніжинками (виконали Роман Селівачов і Зінаїда Косицька). У такий спосіб керівництво закладу завбачливо потурбувалося про оформлення інтер'єру для проведення традиційних зустрічей, які тоді починали замовляти різні установи та приватні особи.

Узимку 2012/2013 року в Музейному провулку м. Києва у вітринах магазину «MIKI HOUSE» до Нового року дизайнери представили самобутні паперові інсталяції¹⁶⁰. Біле паперове стилізоване «гілля» ялини з обох боків від входу створили умовне зображення пишного, майже об'ємного дерева, розділеного на дві окремі засніжені половинки, роз'єднані між собою входом у приміщення. На паперових «лапах» лісової красуні поодинокі поблискували іскристими боками справжні об'ємні сині кульки, додаючи композиції новорічного настрою. На другому пласкому плані вітрини з білого паперу до самого верху вивищувалися вирізані віддалені білі гори з хатами й силуетами дерев і величезним місяцем угорі над ними. Показово, що місяць було розташовано майже над хатами, ніби він зачепився за будівлі й залишився так, аби побути серед цікавих подій. Під «засніженим гіллям» стояли манекени й іграшкові звірята, зодягнені у зручні «фірмові» зимові куртки й шапки. Художники особливо акцентували увагу на цих єдиних яскравих плямах у довколишньому царстві снігу і спокою, а невеликі іскринки ялинкових кульок на ялинкових гілках скромно нагадували про контекст свята. Важливо, що оформлення вітрини не передбачало постійної статичності, з часом кольорові акценти змінювалися, і замість одного манекена і двох звірят можна було бачити інші іграшки чи ще якусь кольорову переміну. І не тільки такий перебіг форм та колористики відбувався за склом магазину «MIKI HOUSE».

У день Святого Валентина перехожих чекали інші новації за склом цього магазину – на білих пухнастих «гілках»

¹⁶⁰ Магазин «MIKI HOUSE» у 2013 році розміщувався за адресою: м. Київ, Музейний провулок, 2 а.

з'явилися червоні сердечка, цього разу розвішені густо, як можливість передачі гарячих і сильних почуттів та їх реальний вплив на зміну настрою навіть серед засніженого простору.

У ці ж зимові дні в дизайні сусіднього магазину «DANIEL BOUTIQUE», розташованого тоді на початку Музейного провулка, також було використано папір¹⁶¹. Художнє вирішення з білого паперу було відмінним: над манекенами, одягненими в пальто й комбінезони, угорі на нитках висіли різноманітні паперові сніжинки. Кілька таких низок створили враження символічного лапатоного снігу. Зручність розміщення магазину дозволила, крім центральної вітрини, оформити на бічній стіні другу, в якій з окремої дерев'яної рами розчиненого навстіж вікна «розліталися» в різні боки білі паперові ластівки. У зимовий час такі нагадування про весняних вісниць особливо справляли враження на перехожих, а білий колір робив їх уявними посланцями власних мрій і думок.

Тієї ж зими в Києві, у вітринах магазину «HELEN MARLEN», що на вул. Архітектора Городецького, 11, були виготовлені з білого паперу й картону зменшені фрагменти «американських гірок»¹⁶², на доріжках яких красувалися окремі зразки взуття, демонструючи його витончену красу та надійність. На білих конструкціях короткі чобітки різних кольорів і різного фасону мали надзвичайно привабливий і ефектний вигляд. Паперове «чортове колесо» додавало ексклюзиву й відчуття екстриму.

Сучасні дизайнери для декору нерідко використовують не сам папір, а лише художні прийоми українських витинанок, утілюючи їх у дереві, штучних матеріалах чи навіть металі. Вдало ефект просвічуваних мотивів використано в оформ-

¹⁶¹ Магазин «DANIEL BOUTIQUE» у 2013 році розміщувався за адресою: м. Київ, Музейний пр., 2 б.

¹⁶² Магазин «HELEN MARLEN» розташований за адресою: м. Київ, вул. Городецького, 11.

ленні однієї з київських кав'ярень – «Молоко від фермера»¹⁶³. Тут металеві люстри під стелею імітують пташині клітки без дна, що в нижній частині доповнені об'ємним вінком із блискучих пишних квіток. Струмені м'якого світла додають виразності осяйним і затіненим деталям. І хоча люстри виготовлені за іншими технологіями, їх художнє вирішення перегукується з паперовими абажурами, які в 1950–1960-х роках часто можна було побачити в міських і сільських оселях. Таке вирішення приваблює витонченою пластикою знайомих образів, переплітаючи їх з особистими спогадами відвідувачів.

За подібним принципом створюють декор у магазинах мережі «Roshen», для чого обирають пластик, пресований картон чи інші нові практичні матеріали. Головне, що художники керуються цільовою ідеєю використання витинанок – створення святкової атмосфери. Приємно, що серед мотивів тут так само бачимо традиційні для української народної орнаментики квіти, птахи, дерева, листя. За стилістикою вони наближені до естетичних вподобань сучасників і за формами наближені до природних. Оздобу виготовляють пласкими (листя, ягоди) чи об'ємними (пишні квіти, птахи з розпростертими крилами). Часто вони легко впізнавані: білі дзвоники, конвалії, чорнобривці, мальви чи пласкі силуети шпаків біля справжніх дерев'яних шпаківень. Серед них трапляються й фантазійні вирішення.

В одному із київських салонів цієї мережі з пишних квітів, барвистого листя і кетягів калини й горобини у 2022 році було сформовано гірлянди, над якими «літали» пласкі ластівки¹⁶⁴. Кілька інсталяцій було розміщено вгорі, кілька – поруч із відвідувачами, що уподібнювало територію з куточком затишного саду.

Знайомий і водночас оновлений декор в магазинах «Roshen» зустрічає покупців традиційно перед Різдом

¹⁶³ Кав'ярня «Молоко від фермера» розташована за адресою: м. Київ, вул. Володимирська, 38.

¹⁶⁴ Цей магазин «Roshen» розташований за адресою: Київ, вул. Антоновича, 176.

Христовим і Новим роком. Це «сніжинки», які тут уже на папері й не тільки білі, а можуть бути червоного чи іншого кольору. Нерідко їх доповнюють пласкі імітації ялинкових іграшок на зразок традиційних скляних кульок. Подібне чи відмінне оформлення чекає відвідувачів у магазинах мережі не лише в столиці. Однаковий підхід до них у Львові, Вінниці, інших українських містах, де креативний дизайн фірмових відділень «Roshen» так само ефектний і гармонійний. Завжди в них можемо спостерігати цікаві художні вирішення, вишукані акценти, що додають відчуття ексклюзиву та комфорту.

Останнім часом не лише новорічні, а й інші свята все частіше набувають відмінних настроїв, завдячуючи виробам із паперу. Ідеться насамперед про день Святого Валентина, який нині активно відзначають українці разом зі своїми традиційними празниками. Вище вже було згадано про використання символічних червоних сердець у вітринах магазинів. Так само в багатьох ресторанах, кав'ярнях у середині лютого з'являються «валентинки», виготовлені з паперу чи інших сучасних матеріалів. Наприклад, у затишній київській піцерії ресторанного типу «Mario's tratteria» на Подолі в інтер'єрі в такі дні відвідувачів, крім живопису на стінах із вдалою імітацією італійських фресок, зустрічають також різнобарвні «сердечка», що звисають на ниточках різної довжини з люстр, біля дверей, біля дзеркал чи просто наклеєні на кахлі¹⁶⁵. Ці виразні сині, малинові, червоні акценти доповнюють вишукане оформлення візуальним нагадуванням про теплі стосунки, що бувають водночас найміцнішими і найкрихіткішими, якщо до них ставитися не дуже уважно. Прості знайомі форми дизайнери вдало вписують у простір, корегуючи різну довжину ниток, що додає ефекту присутності декору далеко вгорі та близько поруч.

Сердечка символізують любов не лише між закоханими. Зокрема, львівські студенти в день народження Ліни Костенко

¹⁶⁵ Піцерія «Mario's tratteria» розташована за адресою: Київ, вул. Верхній Вал, 4.

19 березня 2012 року вирізали їх із білого паперу і тримали в руках для спільної світлини як свідчення поваги й пошанування нашої талановитій поетесі¹⁶⁶. Того дня біля пам'ятника Іванові Франку вони читали її поезії разом і поодиноці. Подібні традиції – привносити прості й водночас промовисті паперові акценти в оточення – існують і в багатьох сім'ях українців, коли в родині відзначають якусь радісну подію.

У наш час глобалізаційних процесів, коли в мистецтві разом із засадами національної ідентичності неабиякий інтерес привертають відмінності, помітної популярності набуває мистецький феномен – творення художніх інсталяцій, що в українському культурному просторі все частіше можна побачити серед інших видів творчості, демонструючи одночасно об'єкт і декорацію. На різних заходах презентують нині цікаві проекти, створені з нових матеріалів. У таких випадках дуже часто автори застосовують для головних акцентів у візуалізації власних артпроектів властивості саме паперу – доступного й надзвичайно ефектного та «слухняного» матеріалу. Звісно, з такими творчими пошуками говорити про традиції витинанки не завжди доречно, утім, це не применшує переваг паперу як зручного матеріалу, що має сьогодні повноправне визнання серед іншого – ниток, шкіри, скла, металевих чи дерев'яних конструкцій тощо. Так, у серпні 2017 року у Львові український художник Роман Михайлов продемонстрував інсталяцію «Опіки», створену з пропалених вогнем паперових аркушів і дерева, розмістивши їх у приміщенні Львівського трамвайного депо. Експериментальний характер задуму полягав у представленні його під час прем'єри опери «За межі міфу. Амазонки»¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Терещук Г. Українська молодь святкувала День народження Ліни Костенко. URL : <https://www.radiosvoboda.org/a/24521086.html>.

¹⁶⁷ У творі використано музику В. А. Моцарта, польського композитора німецького походження Юзефа Антонія Францішека Ельснера (Józef Antoni Franciszek Elsner) і фрагменти опери Гауке Бергайде (Hauke Berheide) «Споглядання муру».

Організатори проєкту слушно вважали, що мистецтво має виходити за межі виставкового простору музеїв і галерей, включатися в культурні події, не пов'язані безпосередньо з виставками, сприяючи наближенню українського сучасного мистецтва до широкого кола глядачів і в такий спосіб стрімко підвищувати інтерес шанувальників¹⁶⁸. Потужність і сила оперної музики разом із проникливими візуальними творами створили цілісний мистецький вражаючий проєкт.

Папір використовує також для інсталяцій львівська художниця Тереза Барабаш, яка створює з нього об'ємно-просторові об'єкти – композиції геометричних форм із паперових модулів, поєднані між собою нитками-шнурами, ніби павутинами, що розташовані паралельними рядами для утворення єдиної кубічної чи іншої багаточислової форми¹⁶⁹.

Часом паперові арт-об'єкти майстрині стають фрагментами значно більших композицій. Наприклад, величезна, підвішена вгорі над головами відвідувачів пляма-хмара зшита із багатьох м'ятих аркушів, на яких проглядається надрукований текст. Підсвічення її посилює вплив на глядача, надаючи бажаного синього кольору. Саме так було сплановано в жовтні 2021 року головні акценти виставки-прогулянки «Слідами спогадів Підзамча»¹⁷⁰.

Особливий вплив на відвідувачів мала інсталяція «Під стіною» в місті Устка (Ustka) 21–26 квітня 2022 року під час

¹⁶⁸ Чембержі Д. Мистецька інсталяція: нові можливості та сенси в умовах євроінтеграції. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наукових пр.* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. Вип. 17. С. 222.

¹⁶⁹ Косицька З. Витинанки. *Історія декоративного мистецтва* : в 5 т. Т. 5: Мистецтво ХХ – початку ХХІ ст. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2016. С. 357.

¹⁷⁰ Експозиція була представлена за адресою: Львів, вул. Механічна, 4. Див.: Бондар Ю. Слідами спогадів Підзамча. URL : <https://zbruc.eu/node/108144>.

перебування художниці у дні російсько-української війни на території Польщі. Художниця в Малій галереї Центру творчої активності (Centrum Aktywności Twórczej) створила проект для пам'яті про українських дітей, які загинули від військових дій і ракетних обстрілів. Тоді їх було 205¹⁷¹. У цьому випадку хмари були вже рухливим кадром і декорацією, а білі об'ємні квіти на зразок кульок, зроблені зі сторінок дитячих шкільних зошитів, прикріплені на рівні ніг перед екраном, нагадували про обірвані життя. Ідею інсталяції авторка вербалізувала словами Василя Стуса: «А білий світ – без кольору і звуку, / Ні форми, ні ваги, ані смаку».

Для мистецтва витинанки особливо визначною подією стало відкриття у 2021 році експозиційного простору, де природно об'єдналися витинанки всіх областей і багатьох країн світу в залах новоствореного музею «Українська витинанка» в м. Могилеві-Подільському. Установу було відкрито в дні чергового Всеукраїнського фестивалю «Українська витинанка» 19 вересня 2021 року. Для цього міська влада передала історичну будівлю початку ХХ ст. – «Будинок Пошмейстера»¹⁷². На відкриття всіх жителів міста і всіх учасників творчої зустрічі запросив особисто міський голова Геннадій Глухманюк. Провідна майстриня витинанки, Оксана Городинська, директорка міського Центру народної творчості, давно мріяла про цю подію, експо-

¹⁷¹ На 23 березня 2024 року кількість загиблих дітей у цій війні становила 537, постраждалих перевищувала 1806 дітей. Див.: Наразі достеменно невідомо, скількиох українських дітей забрала росія. URL : <https://tsn.ua/ukrayina/v-ukrayini-onovili-dani-schodozagiblih-vid-viyni-ditey-nova-cifra-2410342.html#:~:text=Станом%20на%20ранок%2015%20вересня%202023%20року%20внаслідок,понад%201123%20-%20отримали%20поранення%20різног%20ступеня%20тяжкості.>

¹⁷² Фестивалі «Українська витинанка» стали продовженням «Свят витинанки». «Будинок Пошмейстера» розташований за адресою: м. Могилів-Подільський, вул. Київська, 41.

нуючи раніше твори митців України, Литви, Молдови, Канади й інших країн світу в невеликих залах міського Центру народної творчості. Тісно було колекції, започаткованій ще у дні першого свята 1993 року. Твори майстрів різних поколінь нині представлені вже як цільна збірка національного значення. І хоча будівля потребує серйозного ремонту, а цьому заважає війна, значний етап все ж таки завершено. Великі й маленькі твори, розміщені на стінах музею, уже сьогодні знайомлять відвідувачів з творами українських майстрів і світу.

Як бачимо, у культурному житті України паперові твори й техніку вирізування активно використовують від часів поширення паперу на теренах нашого країни й сьогодні. Перші паперові орнаментальні яскраві доповнення в сільських оселях відомі від початку XIX ст. Донині вони трансформувалися у твори не лише декоративного, а й станкового та інсталяційного характеру, рівнозначно поціновані в наш час з іншими видами образотворчого мистецтва. Тепер це вже самобутній вид творчості з відмінними технічними прийомами, композиційними структурами, кольоровою гамою, ритмікою та орнаментикою.

Сучасна хвиля застосування витинанок в облаштуванні інтер'єрів набуває нової активності й новаційних форм: поряд із роботами в рамках все частіше трапляються панно великих розмірів без рам, нерідко їх вирізають із білого паперу, що додає оточенню урочистого настрою. Природно, що сучасні дизайнери, проектуючи оформлення приватних інтер'єрів чи громадських приміщень – музеїв, Будинків культури, бібліотек, ресторанів і кав'ярень – використовують уже не лише традиційний декор (гобелени, художній текстиль, кераміку, живопис). Саме паперові витинанки щодня набувають помітної ваги в оформленні простору, що можемо пояснити великим діапазоном декоративних можливостей і якістю робіт із паперу, унікальною здатністю викликати в глядача широкий спектр естетичних почуттів, не менш глибоких і яскравих, ніж ті, що дарують інші види образотворчого й декоративного мистецтва.



Витинанки
Дарії
Альошкіної
в оформленні
стенду України.
Паризький
книжковий
салон
«Livre Paris»,
Франція.
2018 р.
Папір;
вирізування.
Світлина
Д. Альошкіної

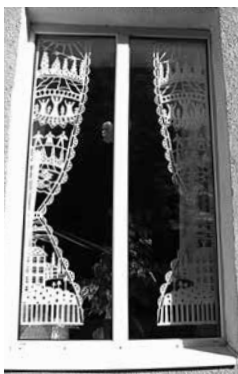


Витинанки «Рай-деревце» біля ікон та на сволюку. с. Великий Кучурів
(нині Чернівецького р-ну Чернівецької обл.). Кінець XIX – початок XX ст.
Папір; вирізування. НМНАПУ, експозиція

Витинанки
 Наталії
 Сташкевич
 до Різдвяних
 і Новорічних
 свят.
 Зимовий сад
 Полтавського
 художнього
 музею
 (Галерея
 мистецтв
 імені Миколи
 Ярошенка.
 2019–2020 рр.
 Папір;
 вирізування.
 Світлина
 Н. Сташкевич



Витинанки Вікторії Нестерової (центральна частина), Єгора Акіменка,
 Святослава Цимаха (бокові частини) до 30-річчя Незалежності України.
 2021 р. Історико-краєзнавчий музей м. Часів Яр Донецької обл.
 Папір; вирізування. Світлина В. Нестерової



Вікна школи з витинанками. с. Самгородок
Хмельницького р-ну Вінницької обл. 2021 р. Папір;
вирізування. Світлина Л. Пасічник

Витинанка Оксани
Городинської на
шибках вікна.
Центр народної
творчості,
м. Могилів-
Подільський
Вінницької обл. 2015 р.
Папір; вирізування.
Світлина З. Косицької



Витинанки Галини Дудар, ламіновані
для використання в сервіруванні
столу. м. Тернопіль. 2021 р. Папір;
вирізування. Світлина Г. Дудар



Витинанка
Олесі Іщук
в сучасному
інтер'єрі.
2024 р. Папір;
вирізування.
Світлина О. Іщук



Традиції української витинанки в сучасному дизайні інтер'єру магазину «Roshen». Київ, вул. Хрещатик, 29/1. Зима 2019–2020 рр.
Світлина З. Косицької



Вітрина магазину «Miki House», оформлена паперовим декором. Зима 2013–2014 рр. м. Київ, Музейний провулок, 2 а. Світлина О. Боровинської

Розділ 3

Наталя Студенець

ЗРАЗКИ ХАТНЬОГО СТІНОПИСУ В МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЯХ УКРАЇНИ

Хатній настінний розпис у традиційній селянській культурі – своєрідний вид народної творчості, пов'язаний із календарною обрядовістю та існуючий тимчасово. Нині основною джерельною базою вивчення цієї художньої практики є колекції зразків, що зберігаються в музеях України різних рівнів (як загальнонаціонального значення, так і регіонального, місцевого). Серед цих експонатів виокремлюються автентичні розписи на папері (дошці, полотні) та кальці, виконані майстрами, а також замальовки, етюди й кальки збирачів. Ці матеріали походять із різноманітних осередків Наддніпрянщини (Київщини, Черкащини), Поділля, Півдня України (Дніпропетровщини, Миколаївщини, Херсонщини) та Карпатського регіону (Лемківщини).

Для дослідника дуже важлива автентичність і точність фіксації розпису, що залежить від наукового підходу до збирання його зразків. Методики, вироблені в процесі вивчення стінописів у 1920-х роках, стали базовими для подальших досліджень. Вони мають важливе значення в сучасній музейній практиці, зокрема дають можливість атрибутувати експонати, визначити імена майстрів та збирачів настінного малювання.

До проблем фіксації хатніх стінописів звертались Данило Щербаківський, Наталя Коцюбинська, Тетяна Мішківська, Стефан Таранушенко та інші вчені. Програму збирання зразків стінописів уперше опублікувала Євгенія Берченко в 1928 році¹.

Мета представленої розвідки – проаналізувати музейні колекції, систематизувати зразки за методиками фіксації стінописів, по змозі уточнити або здійснити повну їх атрибуцію, визначити датування, належність до авторських збірок. Це важливо для історіографії досліджень розпису, музейної практики, а також для сучасних інтерпретацій традиційної народної орнаментики у творчості митців.

Методики збору зразків розпису першої половини ХХ століття

Поширеною практикою збору зразків розпису з початку його наукового вивчення було калькування – нанесення на прозору кальку контуру зображення, безпосередньо з мальованої поверхні, та подальше заповнення його фарбою. Ці методи використовували Костянтин Широцький у 1909–1912 роках, Євгенія Евенбах у 1911 та 1913 роках. Наприклад, зразки хатнього малювання Катеринославщини, зібрані художницею Є. Евенбах, – це копії, кальки та оригінальні твори майстринь на папері.

У період найактивнішого вивчення цього виду народної творчості в 1920-х роках одночасно з калькуванням і фотофіксацією в музеях застосовувались й інші методики збору зразків розпису.

Більшість дослідників орієнтувалися на оригінальну методику Д. Щербаківського, який уважав за необхідне мати

¹ Берченко Є. Як збирати матеріал до настінних розписів. *Мистецтвознавство. Збірник 1-ї Харківської секції науково-дослідчої катедри мистецтвознавства*. Харків : Державне видавництво України, 1928. С. 29–35.

зразок, ідентичний настінному, виконаний майстринею на папері з цілковитим відтворенням техніки й особливостями, що важливо, ґрунту стіни ². Як зазначає його учениця Н. Коцюбинська, дотриматися цих вимог виявилось складно – ґрунт обсипався. Водночас Д. Щербаківський уважав за необхідне фіксувати історію розпису, його зміни в часі, вивчати мотиви й композицію в архітектурному середовищі.

Цю практику фіксації стінописів використовували Н. Коцюбинська, Т. Мішківська, які збирали зразки в осередках Поділля (нинішньої Вінницької обл.) та Наддніпрянщини (нинішньої Київської обл.).

Методика Д. Щербаківського набула подальшого розвитку в програмній статті Є. Берченко про те, як збирати зразки настінного розпису ³. У 1927 році цю доповідь зачитано на засіданні секції Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, у 1928 році – за межами України.

Дослідниця розділила види стінописів та подала певну систему їх фіксації: збір «розписів-оригіналів», фотознімків та супровідного матеріалу. Особливу увагу в програмі-рекомендації автор приділила порадам стосовно «розписів-оригіналів», тобто виконаним безпосередньо майстринями. Так, вона наголошувала, як і Д. Щербаківський, на необхідності ґрунтованої поверхні для розписів, доцільності їх створення тими самими приладдями, фарбами, що й у хаті. Є. Берченко акцентувала на відповідності розмірів зразків і реальних стінописів, важливості оригінальних зображень у порівнянні з копією – замальовкою. Суттєві рекомендації стосувалися декорування коминів, а також безпосередньо творчого процесу. Низку вказівок було надано досліднику-збирачу щодо роботи та спілкування з майс-

² Коцюбинська Н. Що вимагав Д. М. Щербаківський від робіт по мистецтвознавству. Доповідь. 26.4.1929 // ІР НБУВ. Ф. 278. Спр. 255. Арк. 8–9.

³ Берченко Є. Як збирати матеріал до настінних розписів. С. 29–35.

тринями: оскільки важливо відтворити зразки типових для села розписів, малярка сама вибиратиме мотиви зображень.

Певні вимоги висувались до фото, які мали зафіксувати особливості розташування розпису в архітектурі. Є. Берченко також надала рекомендації щодо різних видів стінописів та їх реконструкції в музейних експозиціях.

Щодо супровідного матеріалу дослідниця рекомендувала записувати відомості про техніку виконання розпису, способи виготовлення фарб, особливості поширення цієї практики в певній місцевості, націлювала також збирати відомості про виконавця.

Попри застосування методики, надалі в неї вносились певні корективи та зауваження стосовно вивчення та збору зразків настінного розпису. Так, у 1930 році, під час обговорення доповідей аспірантів на засіданнях Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, після виступу Т. Мішківської про хатні стінописи м. Козина підкреслювалося, що автентичні розписи майстринь необхідно супроводжувати світлинами, замальовками їх композиції в екстер'єрі та інтер'єрі житла⁴. Важливо фіксувати відмінності між оригінальними творами на папері й на поверхні стіни. Необхідно також досліджувати історію цієї художньої практики в містечку та виявити час розповсюдження трафарету.

У подальшому окремі питання збору зразків стінописів залишалися дискусійними. Так, у статті 1931 року Т. Мішківська, аналізуючи книги про розписи кінця 1920-х років Костянтина Кржемінського, Єлизавети Левитської, Марії Щепотьєвої, підкреслювала, що їм не вистачає характеристики збирацьких методик. Дослідниця вважала, що зразки не повинні виконувати майстрині, які, що природно для

⁴ Новицький О. П. Запис обговорення доповідей аспірантів // ІР НБУВ. Ф. 279. Спр. 903. Арк. 1; Студенець Н. З історії київської мистецтвознавчої школи: Тетяна Мишківська. *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 27. С. 302–303.

творчого процесу, вносять зміни в зображення. Зразок-копію має виконувати, на її думку, дослідник ⁵.

Одночасно з калькуванням, фотофіксацією та авторським розписом на папері (дошці, полотні) в музейній практиці застосовувалися замальовки настінних зображень, а також етюди з натури. Зокрема, такими методиками послуговувалися викладачі та учні КПХППШ. Замальовки виконували й залучені до музейної роботи учні проф- і трудшкіл, професійні художники.

Про вироблені методики вивчення настінного розпису свідчать рецензії С. Таранушенка, директора харківського Музею українського мистецтва, на книгу К. Кржемінського «Стінні розписи на Уманщині. Мотиви орнаменту» та на альбом художника Івана Безпалька «Мотиви орнаменту на Київщині і Полтавщині» ⁶ (не було видано). У рецензії на книгу К. Кржемінського С. Таранушенко наголошував на необхідності подавати малюнки загального виду хат (зовнішнього і внутрішнього), рекомендував репрезентувати більше авторських творів малярок. Основним зауваженням ученого до матеріалів з настінного розпису в альбомі І. Безпалька була відсутність зображень архітектурного простору, в якому розміщено орнаментальні композиції – замальовки настінного розпису необхідно доповнювати фото з фіксацією всього ансамблю стінописів або його фрагментів. С. Таранушенко наголошував, що в замальовці важливо відтворювати особливості саме настінного розпису з його технічною специфікою, фактурою, авторською манерою виконання. Необхідні також анотації із вказівкою часу створення

⁵ Мішківська Т. Огляд літератури про розпис селянських хат. *Записки Всеукраїнського археологічного комітету ВУАН*. Київ, 1930. Т. 1. С. 317; Студенець Н. З історії київської мистецтвознавчої школи: Тетяна Мишківська. С. 302–303.

⁶ Таранушенко Стефан Андрійович [Рецензії на альбом Безпалька «Мотиви орнаменту на Київщині та Полтавщині»] 20 жовтня 1929 р. – 16 березня 1931 р. Машинопис // ІРНБУВ. ф. 278. Спр. 856–857. Арк. 1–4.

розпису, імені майстра та відомостей про нього. С. Таранушенко також підкреслював, що збирачеві необхідно вивчити весь авторський матеріал, аби зробити відбір кращик зразків ⁷.

Національний музей декоративного мистецтва України

У фондах музею зберігається найбільша в Україні колекція зразків хатнього настінного розпису, що походять із сіл Поділля (Вінницької, Хмельницької обл.), Наддніпрянщини (Київської, Черкаської, Кіровоградської обл.) та Півдня України (Дніпропетровської, Миколаївської та Херсонської обл.).

Збір зразків стінописів і формування колекції було розпочато в етнографічному відділі ВІМТШ у 1926–1927-х роках, що зафіксовано в нотатках інвентарних книг ⁸. Ці важливі архівні джерела містять інформацію про збирачів, місце походження, датування розписів тощо. Пам'ятки, передані до Філіалу Київського державного музею українського мистецтва (нині – НМДМУ) у 1954 році, поряд із новими інвентарними номерами містять попередні з позначкою етнографічного відділу, що дає змогу уточнити атрибуцію експонатів ⁹.

Значну частину музейної колекції становлять зразки хатнього малювання Поділля 1920-х років, що репрезентують цю традицію переважно в південно-західних осередках Вінницької

⁷ Там само.

⁸ Інвентарна книга по обліку експонатів етнографічного відділу за 1926–1938 р. // НА НХМУ. Оп. 1. Од. зб. 51. Спр. 1/209. Арк. 19–22 зв., 58–61.

⁹ До середини ХХ ст. ВІМТШ неодноразово змінював назви, відбувалися реорганізації музею. Під час Другої світової війни колекція розпису разом з тисячами предметів декоративно-ужиткового мистецтва була вивезена до Німеччини. Отже, до 1954 року відбулося декілька інвентаризацій експонатів колекції, що зумовило часткову фрагментарність в атрибуції.

області – у селах Гайсинського, Крижопільського, Могилів-Подільського, Томашпільського, Тростянецького, Тульчинського, Чернівецького і Ямпільського районів. Матеріали було зібрано Н. Коцюбинською, О. Кривицьким та членами етнографічного гуртка с. Озаринці, школярами трудшкіл Вінниччини. У фондах музею також представлені зразки розписів сіл Кам'янець-Подільського району Хмельницької області, зафіксовані викладачами й учнями Кам'янець-Подільської художньо-промислової школи ім. Г. Сковороди на чолі з директором В. Гагенмейстером.

З-поміж експонатів виокремлюються оригінальні розписи на папері та кальці, виконані майстрами, а також замальовки, етюди і кальки збирачів. Дотепер в науковий обіг уведено лише частину зразків музейної колекції¹⁰. Історію створення колекції хатнього малювання Подільського регіону розглянуто у двох окремих розвідках¹¹.

¹⁰ Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво. Київ : Наукова думка, 1966. С. 121, 125–126; Українське народне мистецтво. Живопис. Київ : Мистецтво, 1967. Іл. 72, 74; Студенець Н. Стилістика бароко у стінописах Могилівщини (Подільське Придністров'я). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ, 2008. Вип. 8. С. 82–87; Студенець Н. Традиційний стінопис Поділля кінця ХІХ – першої половини ХХ століття. Київ : Бізнесполіграф, 2010. 224 с.; Студенець Н. Традиційне й особистісне у мистецтві хатнього настінного розпису Поділля. *Духовні витоки Поділля: митці в історії краю. Матеріали ІV всеукраїнської науково-практичної конференції*. Хмельницький, 2014. С. 117–120.

¹¹ 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, 2014. С. 358–364; Студенець Н. Колекція зразків хатніх розписів Східного Поділля у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва. *Студії мистецтвознавчі*. 2014. Ч. 4. С. 61–79.

Серед автентичних творів розпису, що надійшли з ВІМТШ у 1927 році, виокремлюється збірка зразків, об'єднаних подібною методикою відтворення зображень. Це близько пів сотні повністю або частково атрибутованих одиниць зберігання. Більшість із них – оригінальні розписи майстринь та кальки, зняті зі стін селянських хат, були зібрані мистецтвознавцем Н. Коцюбинською, яка в означений період працювала позаштатним співробітником при Кабінеті українського мистецтва ВУАН та була аспіранткою Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.

Зразки хатніх розписів, датовані 1926–1927 роками, було зібрано Н. Коцюбинською в селах нинішньої Вінницької області – Ярмолинці, Гнатівка Тульчинської округи (нині – Гайсинського р-ну), Клембівка, Сказинці, Стіна Могилівської округи (нині – Ямпільського, Могилів-Подільського та Томашпільського р-нів). Прагнучи дотримуватись методики Д. Щербаківського, дослідниця збирала зразки розписів під час власних польових експедицій, а також за допомогою місцевих учителів – А. Волянського, С. Добролюбової, Ю. Максимчук, М. Левицького, М. Яцульчак. У листуванні з Н. Коцюбинською збирачі радилися щодо технологічних особливостей виконання розпису: з'ясовували питання щодо складу й тонування ґрунту, підготовки фарб, особливостей зберігання зразків тощо¹².

Оригінальні зразки розписів зі збірки Н. Коцюбинської виконано на великих аркушах проклеєного обгорткового білого паперу та сірого (для імітації поверхонь хатніх стін, що в подільських селах часто були тонованими)¹³. Водночас із

¹² Студенець Н. Колекція зразків хатніх розписів Східного Поділля у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва. С. 61–62.

¹³ Найбільший формат паперу використано для килимових композицій (приблизно 110 см × 70 см). У поодиноких випадках поверхню паперу вкрито ґрунтом.

малюванням на папері збирачі, а часом майстрині – авторки калькували настінні зображення (як засвідчують супровідні документальні нотатки).

Музейні зразки відтворюють відповідно до натурального розміру окремі мотиви, типові стрічкові й килимові композиційні структури стінописів. Зокрема, зразки стрічкового розпису («Хмелик», «Павонія», «Коситель») ¹⁴, композиції «під шпалер» («Килим», «Павучки») та «під килим» («Рожа, що цвіте повно», «Сосна») ¹⁵ виконано майстринею Палажкою Килимник із села Ярмолинці Тульчинської округи (нині – Гайсинського р-ну). Подібні композиції відтворив у своїх розписах «Лазон 1» [місцева назва «вазона». – С. Н.] та «Шпалери» майстер з цього ж таки села Микола Осика ¹⁶.

Традиційні килимові схеми («Сосна і Черешня», «Дубки») ¹⁷ й типові рослинні мотиви («Дубок», «Пшеничка», «Дерево вишнисте», «Квітка») ¹⁸ відображено у зразках стінописів Тодоски Волощук (Волощукрової) із села Гнатівка Тульчинської округи (нині – Гайсинського р-ну). Один із аркушів майстрині з мальованими фрагментами стрічкових композицій та окремими мотивами супроводжують нотатки: «1) “хмелик”, що малюють на комині, 2) “лазонік” [тобто «вазон». – С. Н.], що прикрашають стіни, 3) “квітки”, 4) “дубки”, які малюють під стелею, 5) “хмелик”, що малюють по-під стелю кругом»¹⁹. Серед творів Т. Волощук композиція «Дубки» ²⁰ намальована на обгортковому папері, вкритому ґрунтом на клейовій основі відповідно до методичних вказівок Д. Щербаківського.

¹⁴ НМДМУ, інв. № ДР-3651, ДР-3660.

¹⁵ НМДМУ, інв. № ДР-3640, ДР-3653.

¹⁶ НМДМУ, інв. № ДР-3647, ДР-3657, ДР-3659.

¹⁷ НМДМУ, інв. № ДР-3661, ДР-3663.

¹⁸ НМДМУ, інв. № ДР-1971–1974.

¹⁹ НМДМУ, інв. № ДР-1973.

²⁰ НМДМУ, інв. № ДР-3668.

У музейній колекції зберігаються розписи Марії Шинкарьової та Дарини Боднар із с. Клембівка Могилівської округи (нині – Ямпільського р-ну). Усі зразки М. Шинкарьової виконано гуашшю на проклеєному сірому обгортковому папері без попереднього малюнка олівцем. Наприклад, зображені виразні фрагменти декорування вікон, призьби зверху і з боків, стіни під стріхою, дверей тощо ²¹. У кількох роботах майстрині відтворене килимове малювання з типовим для тканих виробів світло-коричневим і чорним тлом, геометричним орнаментом. Зокрема, це горизонтально орієнтована композиція, що нагадує довгий вузький залавник медальйонного типу: в центрі основного поля розташовані виразні темні ромби, заповнені дрібними візерунками ²². Нижню та верхню облямівки килима сформовано з рядів гранично схематизованих «вазонів». Кольорова гама поєднує нейтральне тло паперу, що нагадує природний колір пряжі, з яскравими (фіолетовими, бордовими) контурами орнаменту й ніжно-блакитними, білими, жовтими вкрапленнями. Виразною асиметричною композицією виокремлюється інший килим з довільно намальованими квітковими мотивами та між ними – рослинними пагонами, об'єднаними в'юнкою хвилеподібною облямівкою ²³. Світлі візерунки зображені на чорному глибокому тлі, характерному для подільських килимів.

Графічно виразні мотиви вінка та гілки зі стін хати Сані Мельника відтворено на кальках майстринею Дариною Боднар ²⁴.

²¹ НМДМУ, інв. № ДР-3856.

²² НМДМУ, інв. ДР-3672. Студенець Н. Колекція зразків хатніх розписів Східного Поділля у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва. С. 63–64.

²³ НМДМУ, інв. № ДР-3675.

²⁴ НМДМУ, інв. № ДР-3853, ДР-3860. Як зазначено в супровідній документації, кальки Дарини Боднар виконані самою майстринею за 10 фунтів (4,5 кг) хліба.

Особливою стилістикою вирізнялися стінописи сіл Східноpodільської Наддністрянщини – Воєводчинець і Сказинець Могилівської округи (нині – Могилів-Подільського р-ну). Очевидно, кальки з місцевих розписів були надіслані Н. Коцюбинській, про що свідчить листування, зокрема, із Софією Добролюбовою²⁵. Технічний аналіз зображень на музейних кальках підтверджує думку про те, що копії виконували збирачі, а не автори хатнього малювання.

У с. Воєводчинці Могилівської округи (нині – Могилів-Подільського р-ну) було зібрано кальки розписів одразу трьох місцевих майстринь – Хіврі Мельникової, Дарки Козлан та Докії Швець.

Низка зразків пластично-виразних стінописів Х. Мельникової походить із хати Левонтія Лопатія²⁶. З-поміж фрагментів орнаментальних рослинних композицій привертає увагу зразок розпису із традиційним для народного мистецтва Поділля мотивом «птаха на гілці»²⁷.

Чіткими темними контурами, насиченими яскравими барвами, невимушеністю трактування розмаїтих рослинних мотивів вирізняються копії стінописів хати Гната Козлана (авторства Дарки Козлан, як засвідчують нотатки) та Докії Швець²⁸.

Із с. Сказинці (нині Могилів-Подільського р-ну) походять три кальки з розписів Гафії Власик у хаті Онися Олійника – стрічковий розпис віконниць, фрагменти малю-

²⁵ Щербаківський Д. М. Етнографія. Писанки. Листування Н. А. Коцюбинської з приводу збирання матеріалів про писанки, листи її кореспондентів з районів. 1927–1929 рр. Рукописи // НА ІА НАНУ. Ф. 9. Од. зб. 86. Арк. 2. Див.: Студенець Н. Колекція зразків хатніх розписів Східного Поділля у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва. С. 64.

²⁶ НМДМУ, інв. № ДР–3664, ДР–3666–3667, ДР–3669.

²⁷ НМДМУ, інв. № ДР–3665.

²⁸ НМДМУ, інв. № ДР–3663, ДР–3665, ДР–3668, ДР–3671, ДР–3681.

вання «під шпалер» та мотив «вазона» на комині ²⁹. Певне зацікавлення в аспекті трансформаційних процесів у стінописах становить зображення «вазона» з типовою традиційною структурою та мотивами п'ятикутних зірок, стилізованих під квіти ³⁰.

У фондах НМДМУ виокремлюється низка зразків стінописів, які, можливо, були також зібрані Н. Коцюбинською або надіслані на її прохання, адже вони зафіксовані за аналогічною методикою. Це оригінальні варіації мотивів «вазона» авторства Докії Перетятко, Тетяни Андрущенко, Пелагеї та Ксенії Кондратюк із с. Клебань (нині – Тульчинського р-ну), зображені в натуральний розмір на аркушах білого обгорткового паперу ³¹.

Серед зразків, зібраних Н. Коцюбинською, виділяється декілька виразних замальовок із сіл Стіна і Клембівка Могилівської округи (нині – села Томашпільського та Ямпільського р-нів), виконаних Х. Мончинським – фасад хати П. Шинкаря ³², житловий інтер'єр з мальованим на стіні килимом ³³.

У колекції настінного розпису Поділля значну частину становлять копії-замальовки збирачів і дослідників ³⁴.

²⁹ НМДМУ, інв. № ДР –3851–3852, ДР–3858.

³⁰ НМДМУ, інв. № ДР–3851.

³¹ НМДМУ, інв. № ДР–3648, ДР–3650, ДР–3677–3679. Див.: Студенець Н. Колекція зразків хатніх розписів Східного Поділля у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва. С. 64–65.

³² НМДМУ, інв. № ДР–3822.

³³ НМДМУ, інв. № ДР–3726.

³⁴ Студенець Н. Колекція зразків хатніх розписів Східного Поділля у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва. С. 65–67; Студенець Н. Мистецтво хатнього розпису Східного Поділля першої третини ХХ ст. у краєзнавчій діяльності трудшкіл. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр. : наук. записки Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Вип. 20, Т. 2. Рівне : РДГУ, 2014. С. 60–63.

Подібна техніка, прийоми фіксації розпису характерні для замальовок, виконаних завідувачем початкової школи с. Озаринці, першого на Поділлі шкільного краєзнавчого музею, головою місцевого етнографічного гуртка та членом Ради Всеукраїнського етнографічного товариства О. Кривицьким, а також дослідниками В. Парасуньком, Д. Гайворонюком, Н. Барцихівською, С. Козачком, учителькою трудшколи К. Козловською.

У 1923–1928 роках під час екскурсійних мандрівок школярі замальовували окремі мотиви та композиції хатніх розписів у селах Східноподільської Наддністрянщини: Вила Ярузькі, Воеводчинці, Карпівка, Сказанці, Слобода Яришівська (нині – Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.) і місті Гайворон (нині – Кіровоградської обл.). Ці матеріали було надіслано до ВІМТШ³⁵.

Дослідники виконали замальовки на аркушах зернистого паперу й тонованого картону стандартного формату, аквареллю й гуашшю, іноді з використанням чорної туші (для контурів зображення). На кожному аркуші, окрім номера, зазначили інформацію щодо місцевості, розміщення розпису на стінах будівлі, традиційних назв окремих мотивів. Музейні зразки справляють враження чистових матеріалів, виконаних не в польових умовах (в одному з листів до Д. Щербаківського О. Кривицький просить допомогти професійними порадами щодо цієї експедиційної роботи)³⁶.

Зразки хатнього розпису, відтвореного дослідниками в багатьох осередках Східноподільської Наддністрянщини, від-

³⁵ Інвентарна книга по обліку експонатів етнографічного відділу за 1926–1938 р. // НА НХМУ. Оп. 1. Од. зб. 51. Спр. 1/209. Арк. 19–22 зв.

³⁶ Листування Д. Щербаківського. 150 листів (в тому числі : від Клінгера В. – 14 листів, Кривицького О. – 12, Коцюбинської Н. – 8, Козловської В. – 4, від Курінного П. – 20). Рукописи // НА ІА НАНУ. Ф. 9. Од. зб. 168/к 444. Арк. 55–55 зв.

значаються різноманітністю рослинних мотивів, виразністю їх трактування, багатством деталізації. Хоча автентичність дещо втрачено під час фіксації, замальовки дають уявлення про особливості місцевої орнаментики, впливи в ній східних традицій та європейських художніх стилів.

Значну частину копійних матеріалів, датованих 1924–1926 роками, виконала Ніна Барцихівська. Дослідниця зафіксувала стрічкові композиційні структури, окремі мотиви букетів, гілок в селах Сказинці, Воеводчинці та Карпівка (нині – Могилів-Подільського р-ну)³⁷. Кілька замальовок розпису вона виконала в одній хаті селянина Олійника. У своїх копіях Н. Барцихівська прагнула відтворити особливості, характерні саме для стінописів Могилівщини – поєднання значної кількості барв, використання чорного або синього контуру зображення, асиметричні довільні композиції. Зразки, зафіксовані нею, подібні за технікою виконання до зібраних іншими дослідниками – К. Козловською в селах Шлишківці та Сказинці³⁸, В. Парасуньком в с. Воеводчинці³⁹, Д. Гайворонюком у с. Сказинці⁴⁰. Особливою увагою до назв місцевих мотивів вирізняються матеріали О. Кривицького, зібрані в селах Воеводчинці, Сказинці та Карпівка⁴¹.

З-поміж замальовок, що походять із сіл Сказинці та Борщівці, виділяються зразки за підписом С. Козачка⁴². Стилiстику місцевих розписів автор відтворив через власне творче сприйняття. Підстави для такого висновку дає порівняння матеріалів, виконаних різними дослідниками в одному осередку, зокрема в одній хаті.

³⁷ НМДМУ, інв. № ДР-1824-1849, ДР-3821.

³⁸ НМДМУ, інв. № ДР-3703, ДР-3716.

³⁹ НМДМУ, інв. № ДР-1823, ДР-3708.

⁴⁰ НМДМУ, інв. № ДР-3709.

⁴¹ НМДМУ, інв. № ДР-3643, ДР-3704-3714.

⁴² НМДМУ, інв. № ДР-3719-3724, ДР-3738-3739.

Окрім замальовок-копій для музею, було зібрано автентичні малюнки на папері (22 аркуші) та «голуби» для сволоків, які виконала дев'ятнадцятирічна малярка Гафія Подоба із с. Сказинці Могилівської округи (нині – Могилів-Подільського р-ну)⁴³. Мальовані «вазони» майстрині мають своєрідну авторську інтерпретацію: лаконічну асиметричну структуру в'юнкого паростка з акцентованою верхівкою – розлогою яскравою квіткою та основою у вигляді перевернутого трикутника. Розмаїття засобів виразності притаманне мальованим стрічковим композиціям «голубів», що виготовлені з білого паперу, декоровані з одного боку витинанням із заокругленими фестонами та бахромою.

У колекції зразків настінного розпису з фондів НМДМУ привертає увагу низка частково атрибутованих замальовок окремих мотивів, фрагментів стрічкових і килимових композицій, що походять переважно із сіл колишньої Могилівської округи⁴⁴. Більшу частину цих зразків, виконаних гуашшю та акварельними фарбами на аркушах шкільних зошитів або конторських книг, датовано 1926 роком, однак у супровідній документації не завжди вказана місцевість та ім'я збирача.

Чимало замальовок рослинних та орнітоморфних мотивів виконано у с. Вила Ярузькі. Зразки вирішено як засобами лінії, так і кольорової плями. Наприклад, це схематичні лаконічні зображення квіткового пагона, галузки, букета у два-три кольори, монохромного лінійно вирішеного «вазона» з дрібними деталями⁴⁵. Кілька графічних замальовок відтворюють поширений у різних видах традиційних художніх практик мотив «птаха на гілці».

Різноманіттям інтерпретацій привертають увагу стрічкові композиції, побудовані на основі хвилеподібно-

⁴³ НМДМУ, інв. № ДР-3827-3830, № ДР-3737, ДР-3854, ДР-3855.

⁴⁴ НМДМУ, інв. № ДР-1809-1822, ДР-3694-3702.

⁴⁵ НМДМУ, інв. № ДР-3817.

го пагона з виразними паростками, квітами, гронами та листям – пізнавані в'юн (в'юнок), виноградна лоза тощо. На замальовках трапляються імена дослідників Павла та Григорія Котенків⁴⁶. Ці імена учнів Вило-Ярузької трудшколи згадуються і в архівних джерелах серед збирачів фольклорних матеріалів Етнографічної комісії ВУАН – провідного академічного осередку вивчення української традиційної культури, що об'єднував збирачів-аматорів різних регіонів⁴⁷.

Зошити учнів Вило-Ярузької трудшколи, однієї з найкращих у сфері краєзнавчої діяльності на Поділлі в той час, із записами зразків усної народної творчості проілюстровано традиційними мотивами розпису⁴⁸. Простежується подібність малюнків з фондів НМДМУ та архівних джерел, що підводить до висновку – замальовки для музею виконали саме учні трудшкіл Вінниччини. Підтвердження знаходимо в невеликому повідомленні Г. Колцуняка про співпрацю школярів з ВІМТШ та про колекцію малюнків, зібраних учнями Могилівської округи⁴⁹.

У музейних зразках відтворено також настінне малювання низки сіл Могилівської округи (нині – Чернівецького, Ямпільського та Могилів-Подільського р-нів)⁵⁰. Збирачі зафіксували настінний розпис з тонкими прозорими лініями, дрібними деталями, значними просвітами тла в с. Коси, мінливий у своїх обрисах рослинний мотив у с. Садки, са-

⁴⁶ НМДМУ, інв. № ДР-1819, ДР-1822, ДР-3694, ДР-3727.

⁴⁷ Етнографічна комісія. Колективні збирачі. Вилянська с-г профдшкола та трудшкола. Вінницька область. Пісні, приказки, загадки села Косів, вірування, ігри та інш. 1924–1926 р. 193 арк. // АНФРФ ІМФЕ. Ф. 1–6. Од. зб. 495. Арк. 33, 37, 39 зв.

⁴⁸ Зошити надіслано до Етнографічної комісії ВУАН.

⁴⁹ [Колцуняк] Г. Українське народне мистецтво в школі. *Глобус*. 1928. № 19. С. 300.

⁵⁰ НМДМУ, інв. № ДР-1812, ДР-3700–3702, ДР-3731, ДР-3816.

мобутню за своєю стилістикою килимову композицію в с. Буша.

Виразні фрагменти декорування тильного боку хат – пофарбування та підведення з вигадливими контурами, стрічкові композиції, різноманітні фактури оздоблення будівель сіл Куниче, Шарапанівка (нині – Крижопільського р-ну Вінницької обл.) та Китайгород, Савинці (нині – Тростянецького р-ну Вінницької обл.) відтворено в низці акварельних етюдів⁵¹.

Серед музейних експонатів виділяються не атрибутовані або частково атрибутовані акварелі директора, викладачів та учнів Кам'янець-Подільської художньо-промислової профшколи ім. Г. Сковороди (далі – КПХППШ).

Ця школа однією з перших серед подібних закладів у 1920-х роках розпочала системні дослідження та популяризацію традиційних художніх практик Поділля. Зусиллями директора школи – художника, мистецтвознавця, педагога Володимира Гагенмейстера, а також викладачів та учнів закладу було організовано власне видавництво в літографічній майстерні альбомів, збірок, буклетів, листівок⁵². Нині серед видань, присвячених хатнім розписам, відомі праця В. Гагенмейстера «Настінні розписи Кам'яначчини. Матеріали до вивчення українського селянського мистецтва 1917–1927 років» (1930)⁵³, альбом «Стінні розписи на Кам'яначчині»⁵⁴ (1927),

⁵¹ НМДМУ, інв. № ДР–3693, ДР–3740–3741, ДР–3746, ДР–3752, ДР–3818–3819. Етюди виконували збирачі, що мали професійну підготовку.

⁵² Студенець Н. Народний розпис у виданнях Кам'янець-Подільської художньо-промислової школи. *Народна творчість та етнографія*. 1997. № 2–3. С. 118, 119.

⁵³ Гагенмейстер В. Настінні розписи Кам'яначчини. Матеріали до вивчення українського селянського мистецтва 1917–1927 років. Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, 1930. 36 с., 50 табл.

⁵⁴ Гагенмейстер В. Стінні розписи на Кам'яначчині : альбом. Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, 1927. 50 табл.

а також видання зразків розписів окремих осередків – «Розпис печі. Село Гута-Морозівська»⁵⁵ (1922), «Стінні розписи. Село Цвіклівці»⁵⁶ (1924), «Проскурівщина, с. Жилінці. Стінні розписи селянина Левитського»⁵⁷ (б. р.), «Проскурівщина: стінні розписи с. Жищинці»⁵⁸ (б. р.), «Кам'янецьчина. Стінні розписи. Село Студениця» (б. р.).

У цих виданнях було відтворено візуальні матеріали, зібрані на Поділлі під час колективних та індивідуальних експедицій у села здебільшого Кам'янець-Подільської, а також Солобковецької, Ново-Ушицької, Могилівської, Вінницької округ (нині – територія Хмельницької та Вінницької обл.).

У фондах НМДМУ зберігаються підготовчі матеріали викладачів та учнів КПХППШ, датовані 1925–1928 роками – етюди розписаних житлових, господарських будівель, окремих композицій і мотивів настінного малювання сіл Кам'янецької округи (нині – р-ни Хмельницької обл.). Виконавці цих зразків прагнули до точного відтворення стінопису з урахуванням його художніх особливостей⁵⁹. На жаль, не всі зразки паспортизовані, для їх вивчення необхідно було залучити додаткові, зокрема архівні, джерела. Окремі зразки відтворено в техніці літографії у виданнях КПХППШ – працях В. Гагенмейстера «Настінні розписи Кам'янецьчини. Матеріали до вивчення українського селянського мистецтва 1917–1927 років» (1930) та «Стінні розписи на Кам'янецьчині» (1927).

⁵⁵ Розпис печі. Село Гута-Морозівська : альбом. Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, 1922.

⁵⁶ Стінні розписи. Село Цвіклівці. Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, 1924.

⁵⁷ Проскурівщина, с. Жилінці. Стінні розписи селянина Левитського. Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, б. р.

⁵⁸ Проскурівщина: стінні розписи с. Жищинці. Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, б. р. 12 табл.

⁵⁹ НМДМУ, інв. № ДР–3864, ДР–3871, ДР– 3874, ДР–3875, ДР–3876.

За допомогою архівних джерел (списків імен та прізвищ, особових справ учнів закладу та інших документів) атрибутовано замальовки учениці керамічного відділення КПХППШ Марії Сваричевської, учнів другого курсу поліграфічного відділення Василя Артеменка, Вадима Смолянського й Сидора Гуліватого ⁶⁰. У замальовках М. Сваричевської ⁶¹, В. Артеменка ⁶², В. Смолянського ⁶³ зафіксовано композиції традиційного стрічкового розпису господарчих будівель. Одну із замальовок («Капочки та павонія»), що супроводжують нотатки про авторство, технологічні особливості розпису, було відтворено в літографії КПХППШ.

Особливості збирацької методики, що застосовували викладачі та учні школи, виразно демонструють акварельні етюди С. Гуліватого ⁶⁴, виконані 1928 року в с. Цибулівка (нині – Кам'янець-Подільського р-ну). Водночас із зображеннями екстер'єру хати та інтер'єру з акцентуванням на печі окремих етюд фіксує мотив «вазон» авторства майстрині Дарії Кучерявої ⁶⁵. Етюди виконано на тонованому папері акварельною технікою багат шарового лесування.

У с. Фурманівка (нині – Кам'янець-Подільського р-ну) було зафіксовано зображення квіткового мотиву за підписа-

⁶⁰ Звіт про стан школи за 1926–1927 навч. рік // ДАХО, ф. Р–1492, оп. 1, спр. 57, арк. 4.

⁶¹ НМДМУ, інв. № ДР–3684.

⁶² НМДМУ, інв. № ДР–3686.

⁶³ НМДМУ, інв. № ДР–1811.

⁶⁴ Ім'я Сидора Гуліватого (1909–?) часто трапляється в списках учнів школи. Він походив із селянської родини с. Іванковець Прокурівської округи; після закінчення трудшколи вступив до КПХППШ, де навчався з 1926 по 1929 роки [Особові справи учнів ткацького відділу // ДАХО. Ф. Р–1492. Оп. 2. Спр. 33. Арк. 120–130 зв.].

⁶⁵ НМДМУ, інв. № ДР–3824–3826.

ми «Т. Яворська Л. Яворська»⁶⁶ та два однакових рослинних мотиви за підписами «О. Ремер» й «Сочинська»⁶⁷. Ці прізвища (Яворська Тамара, Яворська Леоніда, Ремер Олена й Сочинська Олена) знаходимо у списках учнів ткацького відділення КПХППШ за 1927/1928 роки⁶⁸. До цієї ж групи творів за технікою виконання подібні зразки фрагментів рослинних композицій із сіл Фурманівки та Макова⁶⁹.

Фонди музею містять чимало зразків розписів, що походять з осередків Наддніпрянщини (нині Київської, Кіровоградської та Черкаської обл.).

Оригінальні зразки розписів 1920-х років було зібрано дослідниками в селах Гоголів та Гаврилівці Київської області⁷⁰ Малюнками «вазонів», «букетів», «гілок» на аркушах шкільних зошитів майстрині Софії Лях із с. Гоголів (нині – Броварського р-ну Київської обл.) було прикрашено хатні стіни замість стінописів (як зазначено в нотатках)⁷¹. Значний науковий інтерес становлять імітаційні зразки з цього ж осередку – мальований рушник (очевидно авторства С. Лях), що наслідує вишитий гладдю виріб обрядового призначення («божник», «завіску»)⁷² та паперова фіранка майстрині Євдокії Науменко з візерунком, подібним до вибійки на полотні⁷³.

На кінцях довгого вузького рушника, склеєного з окремих аркушів шкільного зошита, намальовано квіткові «галузки» та над ними рослинний «вінок» з літерами у центрі: «Х» (на одно-

⁶⁶ НМДМУ, інв. № ДР-1979.

⁶⁷ НМДМУ, інв. № ДР-3685, ДР-3729.

⁶⁸ Звіт про стан школи за 1926–1927 навч. рік // ДАХО, ф. Р-1492, оп. 1, спр. 57, арк. 73.

⁶⁹ НМДМУ, інв. № ДР-3733.

⁷⁰ НМДМУ, інв. № ДР-1961–1970.

⁷¹ НМДМУ, інв. № ДР-1963–1970.

⁷² НМДМУ, інв. № ДР-1961.

⁷³ НМДМУ, інв. № ДР-1962.

му кінці), «М» – на іншому⁷⁴. По краях виріб оздоблено орнаментальною стрічкою та вирізаними ажурними фестонами.

Віконна фіранка Є. Науменко також виготовлена зі склеєних аркушів цупкого паперу, увиразнена вирізуванням заокругленими фестонами й торочками по краю, орнаментована монохромними візерунками з використанням пензля і трафаретів (штампів)⁷⁵. Геометризовані «сосонки», розміщені поземно в один ряд, доповнені хрещатими «розетками» й крапками.

Із с. Гаврилівці Київської області походить оригінальний зразок розпису «вазона» (очевидно, в авторському виконанні майстрині)⁷⁶. Розлогий рослинний мотив намальовано у трьох барвах одразу в один прийом, без попереднього контура олівцем, відтворено на папері в натуральний розмір.

У фондах музею виявлено декілька зразків зі збірки розписів Т. Мішківської, яку вона збрала в містечку Козині (нині Обухівського р-ну Київської обл.) 1926 року⁷⁷. Виразні мотиви штапованого орнаменту «під шпалер» відтворено на аркушах сірого обгорткового паперу⁷⁸.

Серед колекції НМДМУ, датованої першою третиною ХХ ст., виокремлюється колективний альбом таблиць –

⁷⁴ НМДМУ, інв. № ДР-1961. Студенець Н. Мальовані рушники в музейних та архівних збірках України: регіональні художні особливості. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2020. Т. 3. № 2. С. 303.

⁷⁵ НМДМУ, інв. № ДР-1962.

⁷⁶ НМДМУ, інв. № ДР-1981.

⁷⁷ Інвентарна книга по обліку експонатів етнографічного відділу за 1913–1925 р. // НА НХМУ. Оп. 1. Од. зб. 15. Спр. 1/209. Арк. 63 зв. – 65 зв. На жаль, усю збірку зразків віднайти не вдалося. Відомо, що Т. Мішківська збрала кальки з розписів, авторське малювання на папері, замальовки, а також декілька мальованих рушників з цього осередку.

⁷⁸ НМДМУ, інв. № ДР-3638, ДР-3642.

зразків розписів с. Соснівка (нині Олександрівського р-ну Кіровоградської обл.), зібраних у 1925 році учасниками музейного семінару Д. Щербаківського (зокрема Л. Левитською, Т. Мішківською)⁷⁹. Етюди аквареллю та гуашшю виконано на аркушах картону стандартного формату; вони відтворюють стрічкові, килимові композиції, окремі мотиви та фрагменти розписів – «вазони», «гілки» тощо. Використано до трьох поєднань кольору, трапляються також монохромні зображення. У низці зразків відображено зовнішній розпис житлових та господарчих будівель: особливості пофарбування та підведення призьби, тильних стін, наличників вікон. Відтворено особливості розпису печей, а саме верхньої частини коминів, що характерно для цього осередку.

У музейній колекції зберігається чимало зразків розписів з сіл Уманщини першої третини ХХ ст. Авторські твори майстринь із сіл Городецьке, Війтівка, Дмитрушки, Любашівка (нині Одеської обл.), Кочубіївка Уманського району Черкаської області, датовані 1935 роком⁸⁰. В авторському розписі Явдохи Поліщук, датованому 1935 роком, зображено рушник із с. Війтівка (нині – с. Родниківка Уманського р-ну Черкаської обл.). Він вирізняється своєрідною структурою, побудованою на ритмі поперечних смуг, заповнених традиційними рослинними мотивами⁸¹.

Декілька виразних паперових рушників Уманщини, датованих кінцем 1950-х років, було передано до фондів НМДМУ Юрієм Лашуком. Зразки виготовлено з дуже тонкого, прозоро-

⁷⁹ НМДМУ, інв. № ДР-1850-1906, Інвентарна книга по обліку експонатів етнографічного відділу за 1913-1925 р. // НА НХМУ, оп. 1, од. зб. 15, арк. 643-647.

⁸⁰ НМДМУ, інв. № ДР-1907-1961. Частину цих зразків репродуковано у книзі : Найдено О., Ходак І. Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини ХХ століття. Історія, семантика, образи. Київ : Видавничий дім «Стилос», 2013. Іл. 64-70.

⁸¹ НМДМУ, ДР-3735.

го паперу, орнаментовано лінійними візерунками, доповнено ажурним витинанням і наскрізним вирізуванням по краях⁸². У малюванні відтворено традиційний для тканих та вишиваних виробів поперечносмугастий орнамент. Його розміщено трьома смугами, відмежованими ламаними лініями одна від одної, заповненими рослинними візерунками. Мальовані зображення не лише повторюють прототипи місцевих вишивок, а й імітують виразну фактуру, спрямування й нашарування стібків.

Науковий інтерес становлять зразки хатнього малювання Півдня України: етюди із зображеннями житлових споруд із сіл Хаджибеївський Лиман Одеської області, Кіндійка і Садове Херсонської області⁸³, а також автентичні зразки розписів із сіл Понятівка, Антонівка, Орлове Миколаївської області⁸⁴. Наприклад, в акварельному етюді хатнього інтер'єру із с. Кіндійка відтворено пофарбування та декорування печі технікою бризкання⁸⁵.

Цінні експонати музею – зображення мальованих печей з осередків Катеринославщини (нині Дніпропетровської обл.), зафіксовані художником М. Валукінським⁸⁶ та петриківськими майстринями⁸⁷. Зокрема, особливості поліхромної орнаменталії печей у 1920–1930-х роках відтворили на папері Тетяна Пата та Надія Білокінь.

Зразки хатнього малювання на папері із с. Петриківка (нині Дніпропетровської обл.) вирізняються особливим орнамен-

⁸² Студенець Н. Мальовані рушники в музейних та архівних збірках України. С. 303–304.

⁸³ НМДМУ, інв. № ДР–3809, 3867–3870.

⁸⁴ НМДМУ, інв. № ДР–3802–3808.

⁸⁵ НМДМУ, інв. № ДР–3869.

⁸⁶ Н. В. [Валукінський]. По Екат[еринославській] губ[ернії]. Папір, акварель. 1914 р. НМДМУ, Рук-197. Див.: Смолій Ю. Мальовані печі Катеринославщини з альбому Миколи Валукіна. *Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ століття*. Київ : Златограф, 2004. С. 171–178.

⁸⁷ НМДМУ, інв. № ДР–72, ДР–96, ДР–98.

тальним розмаїттям. Традиційні регіональні схеми декорування рушників знайшли відображення у творчості багатьох майстрів цього осередку. Скажімо, композицію мальованого рушника Н. Білокінь створено з укладених смугами квіткових візерунків, дрібних графічних елементів, об'єднаних у «букет», органічно доповнено наскрізним вирізуванням фестонів по краю.

На одному з мальованих рушників Т. Пати розлогий, гіллястий «вазон» з типовими петриківськими квітками – «цибульками» розміщено на кінцях виробу, над орнаментальними стрічками, створеними на основі хвилястих ліній та їх комбінацій. На іншому – тендітний «вазон» з вертикальною домінантою побудови й вигнутими гілками, у виразному обрамленні яскравих квітів, заповнює увесь простір на кінцях рушника⁸⁸. Малюванням декоровано і фігурно вирізані фестони рушників.

Національний музей народної архітектури та побуту України

В експозиції Національного музею народної архітектури та побуту України (НМНАПУ) відтворено житлове будівництво України в різноманітті регіональних традицій, зокрема репрезентовано особливості побілки та настінного малювання Наддніпрянщини, Поділля, Півдня України. Зокрема, на території НМНАПУ репрезентовано мальовані хати з Могилів-Подільського та Чечельницького районів Вінницької області, Кам'янець-Подільського та Новоушицького районів Хмельницької області, Балтського району Одеської області, Уманського району Черкаської області⁸⁹ тощо. Джерелами орнаментальних реконструкцій слугували матеріали польо-

⁸⁸ НМДМУ, інв. № ДР-1021.

⁸⁹ Зозуля Н. О. Подільські настінні розписи в Музеї народної архітектури та побуту України. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наукових пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. Вип. 8. С. 143–144.

вих досліджень, здійснених співробітниками музею переважно у 1970–1980-х роках.

Саме тоді розпочалося формування збірок зразків настінного розпису в фондах музею. Нині у НМНАПУ зберігаються замальовки хатнього малювання Уманщини, виконані в 1921–1923 роках Миколою Горбачевським; автентичні зразки настінного малювання з різних осередків Наддніпрянщини, Поділля, Півдня України другої половини ХХ ст.; кальки, зняті співробітниками музею з мальованих настінних килимів Одеської області; матеріали з Лемківщини Ірини Добрянської.

Замальовки хатніх стінописів, виконані в 1921–1923 роках М. Горбачевським, походять із сіл Уманського району: Війтівка, Городецьке, Дмитрушки, Маньківка, Паланка, Піківець, Романівка та інших ⁹⁰. Зразки відтворюють окремі мотиви, переважно традиційні «вазони», та їх окремі фрагменти, виразні деталі. Зображення акварельними фарбами розміщено на великих аркушах обгорткового тонованого паперу із детальним роз'ясненням де саме знаходився той чи інший мотив розпису ⁹¹.

У музеї зберігаються автентичні зразки настінного малювання другої половини ХХ ст. сіл Уманського району Черкаської області – Молодецьке, Родниківка, Томашівка. Це переважно рослинні композиції з виразним контурним та колористичним вирішенням ⁹².

⁹⁰ У супровідній документації зазначено, що зразки передано до музею у 1973 році.

⁹¹ НМНАПУ, інв. № Грр–400–529. Окремі зразки відтворено у техніці літографії в книзі Кржемінського К. Стінні розписи на Уманщині. Мотиви орнаменту. Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, 1927, а також репродуковано у виданнях: Найден О. С. Орнамент українського народного розпису : Витоки, традиції, еволюція. Київ : Наукова думка, 1989. 136 с. : іл.; Найден О., Ходак І. Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини ХХ століття. Історія, семантика, образи. Київ : Видавничий дім «Стилос», 2013. 304 с., 80 іл.

⁹² НМНАПУ, інв. № НД–14994–14998, Ж–17116–17150.

Приміром, своєрідною авторською манерою виконання позначені декілька зразків з с. Молодецьке. Розписи відтворюють настінні стрічкові рослинні композиції, основані на гнучких лініях, а також «вазони» із значною кількістю галузок, що тяжіють до горизонтального спрямування будови та структури у вигляді куща ⁹³.

Серед зразків музейної колекції виокремлюються оригінальні розписи, призначені для оздоблення печі, сволока та хатніх стін з с. Слобода Яришівська Вінницької області званої майстрині Анастасії Кондратюк ⁹⁴. Зразки (здебільшого фрагменти) виконані аніліновими фарбами на великих та менших аркушах білого зернистого паперу, відповідно до натурального розміру на стінах оселі. Водночас в окремому зображенні майстриня відтворила загальну орнаментацию, особливості розміщення поліхромії на зовнішніх стінах хати: навколо вікон і на кутових пілястрах ⁹⁵. Для авторської манери майстрині характерна легкість, ескізність виконання, звучність барв. Гнучкі розгалужені гілки з гронами ягід і силуетами пташок, букети соковитих квітів, грона винограду у стрічкових композиціях намальовано в один прийом, одним дотиком пензля без підготовчих контурів олівцем.

У фондах НМНАПУ виокремлюється низка авторських розписів на папері, що відтворюють зразки традиційного хатнього малювання Півдня України, а саме Катеринославщини першої третини ХХ ст., зокрема імітації текстильних виробів (рушників, фіранок, «лиштв»),

⁹³ НМНАПУ, інв. № НД-14994-14998. У супровідній документації ці розписи датовано 1986 роком, зазначено, що надійшли до музею від Харченко Є. Ф.

⁹⁴ НМНАПУ, інв. № Ж-1737-1777. За музейною документацією зразки датовано 1979 роком. Майстриню було запрошено для виконання розпису хати в музейній експозиції. Див.: Зозуля Н. О. Подільські настінні розписи. С. 143-144.

⁹⁵ НМНАПУ, інв. № Ж-1753.

а також «мальовки» для коминів⁹⁶. Зразки виконали відомі майстри Ганна Ісаєва (Ісаєва-Шаповал), Ганна Соколенко, Віра Павленко, Ганна Павленко-Чередниченко та Наталя Черниченко-Лампека.

Зразки розписів виділяються різноманітними варіаціями подібних орнаментальних і колористичних рішень. Наприклад, для композицій кількох рушників Г. Ісаєвої характерні узвичаєні структури з трьох поперечних смуг, у яких розміщено «букети»⁹⁷.

Традиційні візерункові схеми відтворено на рушниках Віри Павленко: над кількома смугами вміщено розлогий «букет» або в іншому творі – сюжетну композицію з жіночими постатями в традиційному місцевому вбранні в обрамленні вінка з квітів і кетягів калини⁹⁸.

У другій половині ХХ ст. багатьох дослідників приваблювали мальовані килими відомого осередку настінних розписів – с. Пужайкове Балтського (нині Подільського р-ну Одеської обл.). Їх фіксували та описували під час польових досліджень Тамара Косміна, В'ячеслав Кушнір. Низку кальок із цих розписів у 2009 році зняли співробітники НМНАПУ – Н. Зозуля, Л. Главацька, Р. Дубина. Дев'ять виразних фрагментів трьох килимових композицій виконано гуашшю з використанням прийомів суцільного заповнення контуру зображення фарбою, а також коротких експресивних штрихів і крапок⁹⁹. На кальку перенесено мотиви стилізованих троянд, фрагменти стрічкових облямівок тощо.

⁹⁶ НМНАПУ, інв. № Грр-863-914; Грр-1251-1269. За музейною документацією зразки надійшли до музею із сіл Петриківка та Колгоспівка Дніпропетровської обл. у 1979, 1987, 1988 роках.

⁹⁷ НМНАПУ, інв. № Ж-2054, Ж-2055, ГРР-899. Студенець Н. Мальовані рушники в музейних та архівних збірках України. С. 305-306.

⁹⁸ НМНАПУ, інв. № Грр-1275, Грр-1445. Студенець Н. Мальовані рушники в музейних та архівних збірках України. С. 306.

⁹⁹ НМНАПУ, інв. № НД-24502-24510.

Серед рідкісних експонатів у фондах НМНАПУ зберігається неопублікований альбом І. Добрянської «Настінний розпис лемківських хат. Матеріали до історії українського народного розпису»¹⁰⁰, що ґрунтується на матеріалах її польових досліджень 1930–1944 років у селах Ліського повіту (нині територія Польщі)¹⁰¹. Праця складається з ґрунтовної вступної частини, 73 кольорових таблиць з анотаціями до них, карти-схеми поширення розпису на території Лемківщини. У музеї зберігаються також рецензії на цю працю А. Будзана, Р. Герасимчука та Б. Бутника-Сіверського.

Значну цінність мають замальовки І. Добрянської, адже дослідниця намагалася бути максимально точною, прагнула наблизитися до відтворення натури, намагаючись засобами фарб (гуаші) відтворити фактуру мальованої дерев'яної поверхні. І. Добрянська зафіксувала зразки, здебільшого найвиразніші мотиви хатнього малювання, у лемківських селах Зубраче, Довжиця, Солинка, Смільник, Мигова Воля, Команча, Репедь Туринське, Щавне.

Харківський історичний музей ім. М. Ф. Сумцова

Унікальні зразки настінних розписів, зібрані мистецтвознавцем Є. Берченко в 1925–28 роках в осередках Криворізької, Катеринославської та Кременчуцької округ (нині Дніпропетровської обл.) зберігаються у фондах ХІМ. Ці автентичні розписи-оригінали, виконані майстринями, знаходилися у фондах МУМ, після реорганізацій харківських

¹⁰⁰ НМНАПУ, інв. № НД–2198.

¹⁰¹ Студенець Н. Хатній стінопис Лемківщини у вітчизняних та зарубіжних джерелах ХХ ст. – початку ХХІ ст. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії*. 2014. Вип. 14. С. 81–83.

музеїв у 1930-х роках їх було передано до ХІМ ¹⁰². Відтоді ця колекція не потрапляла в поле зору мистецтвознавців і не була досліджена.

Колекція вирізняється цілісністю збирацької методики, об'єднує неатрибутовані та частково атрибутовані експонати – композиції малювання з хатніх стін, печей, груб, стелі, а також зразки поширених традиційних мотивів: «вазонів», «букетів», «вінків» тощо. За даними Є. Берченко, вона зібрала понад 200 оригінальних зразків настінного розпису в супроводі світлин, невелику частину з яких опубліковано в низці розвідок дослідниці ¹⁰³. Саме ці праці допомогли встановити походження музейної колекції та здійснити атрибуцію окремих творів.

Зразки розписів, що зберігаються в музеї, створені місцевими майстринями на різних поверхнях: папері, фанері, текстильній основі. Наприклад, серед експонатів виділяються 24 зразки розпису ¹⁰⁴, виконані на невеликих аркушах паперу. В інвентарній книзі музею від 1955 року зазначено, що ці зразки походять із сіл Павлоградського району Дніпропетровської області, зібрані Є. Берченко в

¹⁰² Студенець Н. Мальовані килими з колекції Євгенії Берченко: атрибуція, художньо-стильові особливості. *Народне мистецтво ХХІ століття: актуальні напрямки досліджень : науковий щорічник* / за ред. С. Павлюка, О. Никорак, Л. Герус, О. Козакевич, Т. Куцир. Львів : Інститут народознавства НАНУ, 2021. С. 122 –124.

¹⁰³ 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 Є. Як збирати матеріал до настінних розписів. С. 29–35; Берченко Є. В. Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. Зошит 1. Дніпропетровщина. Харків ; Київ : Державне видавництво України, 1930. 43 с. : табл.

¹⁰⁴ ХІМ, інв. № 10095/1–10095/24.

1925–1927 роках, до музею передані сестрою дослідниці ¹⁰⁵. Здебільшого зображені традиційні для Петриківки мотиви («квітка», «цибулька») з пізнаваними орнаментальними елементами («гребінчики», «зернятка») тощо. На одному з творів зазначено авторство Тетяни Пати ¹⁰⁶.

Низку розписів, виконаних майстринями на ґрунтованій фанері та полотнах відповідно до програми Є. Берченко ¹⁰⁷, також було зібрано в осередках нинішньої Дніпропетровської області.

Частина «вазонів», мальованих на ґрунтованій фанері, атрибутована – це авторські твори Тетяни Пати ¹⁰⁸ із с. Петриківка Катеринославської округи (нині смт Дніпровського р-ну Дніпропетровської обл.), Кошикової Ярини ¹⁰⁹ та Гавриленкової Феодори ¹¹⁰ із с. Мишурин Ріг Кременчуцької округи (нині Кам'янського р-ну Дніпропетровської обл.). Окремі неатрибутовані зразки колекції повторюють «вазони» мальованої печі із с. Авули Кам'янської округи (нині Аули Криничанського р-ну Дніпропетровської обл.), що встановлено за допомогою опублікованих у працях Є. Берченко світлин ¹¹¹.

34 музейні зразки стінописів виконано на дрібнозернистих полотнах та мішковині, що часом сягають великих розмірів ¹¹². Тканину попередньо натягували на спеціальний підрамник, про що свідчать кріплення, пастозно вкривали крей-

¹⁰⁵ ХІМ, Інвентарна книга. Ф. Р-5942. Од. зб. 211.

¹⁰⁶ ХІМ, інв. № 10095/23.

¹⁰⁷ Берченко Є. Як збирати матеріал до настінних розписів. С. 31–32.

¹⁰⁸ ХІМ, інв. № 738, 747, 748. Стилiстично до робіт Т. Пати близькі зразки «вазонів» з колекції музею за №№ 734–735.

¹⁰⁹ ХІМ, інв. № 732, 745.

¹¹⁰ ХІМ, інв. № 740, 743.

¹¹¹ ХІМ, інв. № 744, 746, 801, 802. Див.: Берченко Є. В. Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. С. 36. Табл. XLVI.

¹¹² Окремі твори по довшій стороні сягають понад 2 м.

дняним ґрунтом як імітацію поверхні стіни. Зразки відтворюють малювання печей (ґруб), стелі, стін хати ¹¹³.

Зокрема, на ґрунтованих полотнах зображені окремі мотиви мальованої печі із с. Авули (Аули). Стилистично вони подібні до зразків, мальованих на фанері, відтворені селянками відповідно до реальних композицій на фасадних поверхнях, нішах та карнизи ґруби ¹¹⁴.

На ґрунтованих полотнах відтворено малювання фасадних стін коминів із с. Благовіщенка Кам'янської округи (нині Дніпровського р-ну Дніпропетровської обл.): мотиву «вазона-вінка», стрічкових композицій ¹¹⁵, а також розпису стелі із с. Кам'янське Кам'янської округи (нині Кам'янського р-ну Дніпропетровської обл.) ¹¹⁶.

Серед зразків розписів на полотнах виокремлюється низка килимів, створених у селах Капулівка, Олексіївка, Олександрівка, Перевізні Хутори Криворізької округи (нині Нікопольського р-ну Дніпропетровської обл.) ¹¹⁷.

¹¹³ На жаль, зразки не атрибутовано, інвентарні номери зазначені лише зі зворотного боку полотен. Окремі твори охарактеризовано в публікації: Студенець Н. Текстильні імітації в українських хатніх розписах: художньо-стильові особливості. *Декоративне мистецтво України IX–XXI ст.: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст: колективна монографія*. Київ, 2019. С. 200, 205–208.

¹¹⁴ ХІМ, інв. № 1025 А, 1026 А, 1031 А, 1033 А, 1034 А. Див.: Берченко Є. В. Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. С. 36. Табл. XLVI.

¹¹⁵ ХІМ, інв. № 791, 1034 А, 1035 А, 1038 А. Див.: Берченко Є. В. Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. С. 36. Табл. XLII; Берченко Є. Як збирати матеріал до настінних розписів. С. 31–32. Табл. XLIII–XLV.

¹¹⁶ ХІМ, інв. № 1041. Див.: Берченко Є. В. Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. С. 32. Табл. XI–XII.

¹¹⁷ Встановлено відповідно до світлин у працях Є. Берченко.

Для цих творів характерні інтерпретації традиційної народної орнаментики, а також відтворення композиційних структур і мотивів, запозичених із «панських килимів» – феномена елітарної культури. Килимові вироби осередків Лівобережжя та розписи, що їх наслідують, позначені впливами європейських художніх стилів – пізнього класицизму (ампіру), а також рококо періоду його повторного побутування в 1830–1850-х роках ¹¹⁸.

Для більшості мальованих килимів, репрезентованих у музейній колекції, типові концентричні схеми композицій, а також однорядне та багаторядне розміщення мотивів на основному полі.

Серед розписів з виділеним центром у вигляді орнаментованого кола («колеса»), «вінка», «вазона» та їх поєднання виокремлюються зразки, позначені стилем класицизм (ампір). Це проявилось в лаконічних композиціях, графічно своєрідному трактуванні типових мотивів та обрамлення на темному глибокому кольорі тла ¹¹⁹.

Виразне синтезування традиційної народної орнаментики та стильових інспірацій «панських килимів» відобразили твори із шестипелюстковою розетою в центрі композиції, оточеною з усіх боків рослинними мотивами та обрамленою кольоровою одинарною-подвійною чи потрійною стрічкою ¹²⁰. Зокрема, один зі зразків колекції має усталену центричну композицію, у якій розета органічно поєднується з рослинним плетивом та складним облямуванням у вигляді потрійних півкіл ¹²¹.

¹¹⁸ Студенець Н. Мальовані килими з колекції Євгенії Берченко: атрибуція, художньо-стильові особливості. С. 122–124.

¹¹⁹ ХІМ, інв. № 1023 А.

¹²⁰ ХІМ, інв. № 780, 1036 А. Студенець Н. Текстильні імітації в українських хатніх розписах. С. 205.

¹²¹ ХІМ, інв. № 1036 А. Очевидно, походить із с. Олександрівка Криворізької округи. Подібний зразок репродуковано: Берченко Є. В. Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. С. 34. Табл. XXI.

У кількох мальованих килимах центр акцентовано розімкнутим «вінком», що складається з окремих «квіток» та «галузок». Подібні зображення повторюються в кутах композиції, органічно доповнені орнітоморфними мотивами ¹²².

Бароковим візерунковим різноманіттям виокремлюється мальований килим із с. Олександрівка, центр якого творить розлогий мотив «вазона-вінка»: розімкнений «вінок» з умовною трикутною основою, всередині якого розміщено один над другим класичні традиційні «вазони» з виділеним вертикальним стеблом. Напис – «Марія Петрівна Руденко» (майстриня), симетрично розташований обабіч центрального мотиву, органічно доповнює складну орнаментальну композицію ¹²³.

Для композицій мальованих килимів характерне також однорядне розташування мотивів, аналогічне подільським залавникам. Із с. Капулівка походить зразок розпису з розміщеними по горизонталі в один ряд лавровими вінками, заповненими орнітоморфними мотивами ¹²⁴.

У музейній колекції ХІМ виокремлюються мальовані килими з багаторядним повтором мотивів по вертикалі та горизонталі, зокрема композиції з рясним та щільним розташуванням пластично виразних зображень «вазонів», «букетів» ¹²⁵. У цих зразках особливо відчутний вплив стилістики тканих килимових виробів.

¹²² ХІМ, інв. № 1034 А, 1039 А. Фото подібної килимової композиції з с. Капулівка Криворізької округи опубліковано: Берченко Є. В. Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. С. 34. Табл. XXVI.

¹²³ ХІМ, інв. № 1044 А. У розвідці Є. Берченко на одній зі світлин зафіксовано майстриню під час малювання цього килима на ґрунтованому полотні. Див.: Берченко Є. Як збирати матеріал до настінних розписів. Табл. XLVI.

¹²⁴ ХІМ, інв. № 782. Див.: Берченко Є. В. Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. С. 85.

¹²⁵ ХІМ, інв. № 1024 А, 1040 А. Це найбільший мальований килим у колекції, сягає розмірів 190 × 124 см.

Серед розписів на полотнах є кілька зразків, що відтворюють візерунок «під шпалер» із композиціями у скісні ряди. Поле поділено на діагонально розташовані стрічки, у яких розміщено зображення «букетів», «гілок», «квіток» тощо¹²⁶.

Значну наукову вартість мають зразки розписів, що походять із фондів регіональних та музеїв, зокрема з Національного історико-архітектурного заповідника «Кам'янець» (Хмельницька обл.) та Хмельницького обласного художнього музею.

Національний історико-архітектурний заповідник «Кам'янець» (Хмельницька область)

У фондах НІАЗ «Кам'янець» значну цінність становлять підготовчі літографічні відбитки, обкладинки та фрагменти видань КПХППШ ім. Г. Сковороди, що нині є бібліографічною рідкістю. Зокрема, це окремі аркуші із зображеннями в один-два кольори мотивів «вазонів», що увійшли до буклету «Проскурівщина: стінні розписи с. Жищинці»¹²⁷, а також обкладинка й фрагменти (окремі сторінки) нині унікальної книги В. Гагенмейстера «Настінні розписи Кам'яниччини. Матеріали до вивчення українського селянського мистецтва 1917–1927 років»¹²⁸. Серед матеріалів – підготовчі літографії до альбомів В. Гагенмейстера «Стінні розписи на Кам'яниччині»¹²⁹ та К. Кржемінського «Стінні розписи на Уманщині. Мотиви орнаменту»¹³⁰.

¹²⁶ХІМ, інв. № 725 (1022 А), 1040 А. Один зі зразків походить з с. Олексіївка Криворізької округи. Репродуковано: Берченко Є. В. Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. С. 83 (іл. 1).

¹²⁷ Проскурівщина: стінні розписи с. Жищинці. 12 табл. ч

¹²⁸ Гагенмейстер В. Настінні розписи Кам'яниччини. 36 с., 50 табл.

¹²⁹ Гагенмейстер В. Стінні розписи на Кам'яниччині. 50 табл.

¹³⁰Кржемінський К. Стінні розписи на Уманщині. Мотиви орнаменту. Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, 1927. 17 с., 50 табл.

Хмельницький обласний художній музей

У фондovій колекції ХОХМ зберігаються автолітографії В. Гагенмейстера¹³¹ та В. Шавріна¹³² із зображеннями мальованих житлових і господарських споруд Кам'яниччини (сіл Гута Морозівська, Адамівка, Кізя, Цибулівка, Панівці). Серед матеріалів музею – унікальна обкладинка буклету «Кам'яниччина. Стінні розписи. Село Студениця» (Кам'янець-Подільський: Вид. КПХППШ, б. р.)¹³³, адже така праця дотепер не згадувалася в розвідках про видавничу діяльність цієї школи.

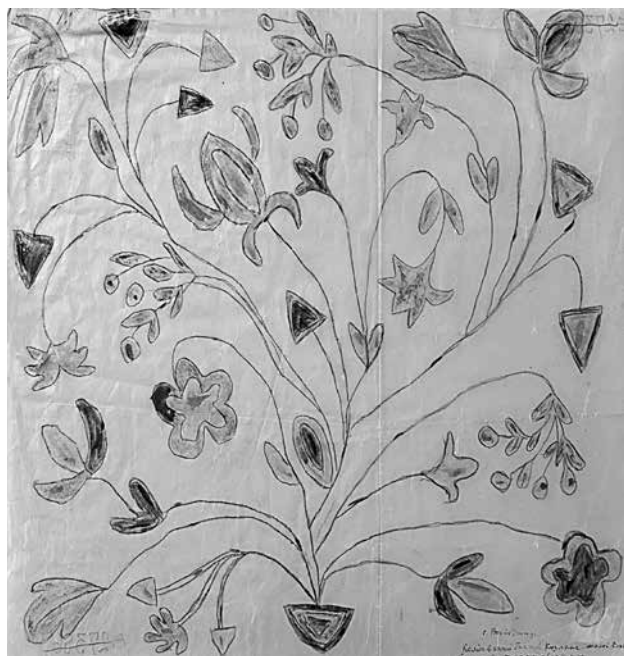
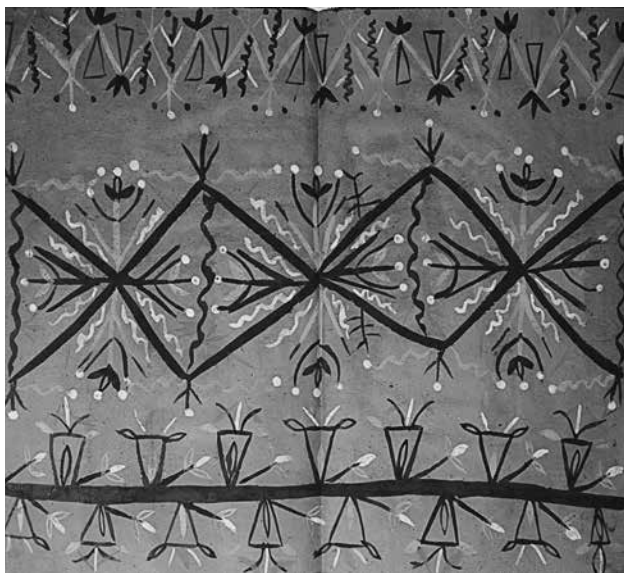
Хатній настінний розпис житла – вид творчості, що існує нині в нових реаліях та мистецьких формах. Розписи змінювалися в просторі й часі, тому так важливі матеріали, зафіксовані завдяки подвижницькій діяльності дослідників і збирачів. Музейні колекції зразків українського настінного розпису цінні різноманітням методик їх фіксації, продуманою системою збору, що дає можливість глибше осмислити це непересічне явище сучасною наукою.

¹³¹ ХОХМ, інв. № Гр-896, Гр-891, Гр-892, Гр-914, Гр-918.

¹³² ХОХМ, інв. № Гр-915, Гр-916.

¹³³ ХОХМ, інв. № Гр-2003.

Марія
Шинкарьова.
Мальований
килим.
с. Клембівка
Могилівської окр.
(нині Могилів-
Подільського р-ну
Вінницької обл.).
1926 р.
Папір, гуаш.
НМДМУ, збірка
Н. Коцюбинської



Розпис в інтер'єрі
хати (фрагмент).
с. Воеводчинці
Могилівської окр.
(нині Могилів-
Подільського р-ну
Вінницької обл.).
1920-і рр.
Калька, фарби.
НМДМУ, збірка
Н. Коцюбинської



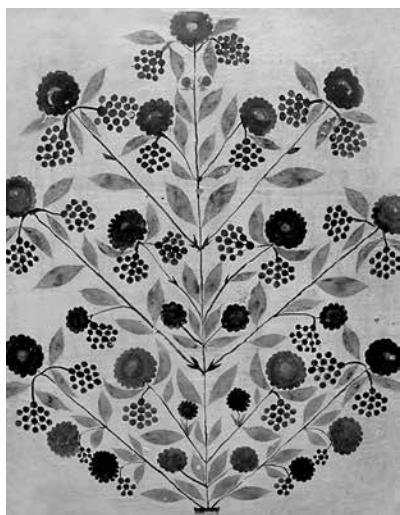
Замальовка настінного розпису. с. Шлишківці Могилівського пов. Подільської губ. (нині Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.). 1923 р. Папір, акварель, туш. НМДМУ, збірка О. Кривицького



Замальовка настінного розпису. с. Сказинці Могилівського пов. Подільської губ. (нині Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.). 1925 р. Папір, акварель, туш. НМДМУ, збірка О. Кривицького



Авторський розпис.
Мотив «вазон». с. Козачі Лагері
(нині Херсонського р-ну
Херсонської обл.) 1930-і рр.
Папір, фарби. НМДМУ



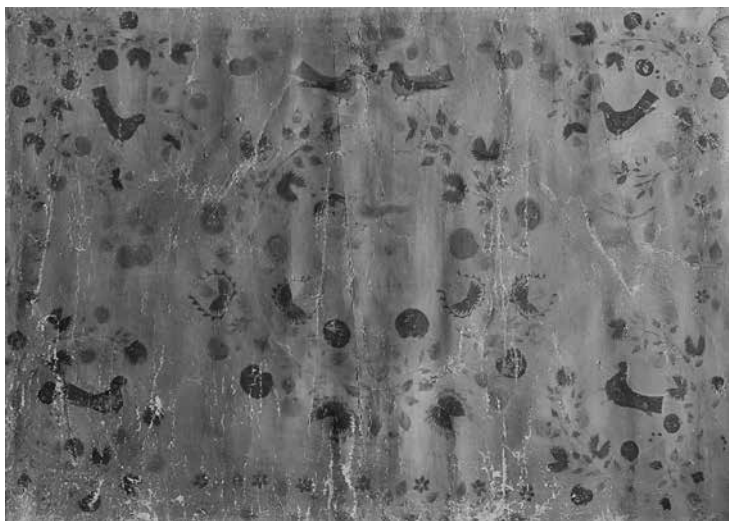
Ярина Кошикова. Мотив «вазон».
с. Мишуричів Кременчуцької окр.
(нині Кам'янського р-ну
Дніпропетровської обл.). 1920-і рр.
Дошка, ґрунт, фарби.
ХІМ, збірка Є. Берченко



Авторський розпис.
Мотив «вазон».
Дніпропетровська обл. 1920-і рр.
Дошка, ґрунт, фарби.
ХІМ, збірка Є. Берченко



Анастасія Кондратюк. Стрічкові розписи. с. Слобода-Яришівська
(нині Могилів-Подільського р-ну) Вінницької обл. 1979 р.
Папір, фарби. НМНАПУ



Авторський розпис. Дніпропетровська обл. 1920-і рр.
Полотно, ґрунт, фарби. ХІМ, збірка Є. Берченко

Наукове видання

**ДЕКОРАТИВНЕ
МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ:
НАРОДНЕ І ПРОФЕСІЙНЕ, ІСТОРІЯ
І СУЧАСНІСТЬ, ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ**

Книга 1

Редакторка-координаторка

Олена Щербак

Літературна редакторка

Надія Ващенко

Операторка

Ірина Матвеева

Комп'ютерна верстка

Олена Григоренко

Формат 60x84/16

Обл.-вид. арк. 11,77

Ум.-друк. арк. 11,88

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України
01001 Київ, вул. М. Грушевського, 4