

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ

**ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ІМ. М. Т. РИЛЬСЬКОГО**

<http://www.ethnolog.org.ua>

ІСТОРІЯ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

У п'яти томах

Головна редколегія:

Ганна Скрипник – головний редактор
Людмила Пономар – відповідальний секретар
Андрій Бокотей, Валерій Геєць, Іван Дзюба, Микола Жулинський,
Ярослав Ісаєвич, Володимир Литвин, Володимир Овсійчук, Борис Олійник,
Мирослав Попович, Віталій Склярєнко, Валерій Смолій,
Галина Стельмащук, Андрій Чебикін, Ярослав Яцків

Київ

ІСТОРІЯ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Мистецтво ХІХ століття

Том третій

Редколегія третього тому:

Ганна Скрипник – головний редактор
Тетяна Кара-Васильєва – науковий редактор
Наталія Студенець – відповідальний секретар
Андріана Вялець, Петро Гончар, Людмила Дяченко, Надія Капустіна,
Ігор Кожан, Сергій Кролевець, Сергій Чайковський, Роман Чмелик,
Катерина Фесик, Ольга Курчакова,
Сергій Лаєвський, Ярослава Ткачук

Київ, 2009

УДК 730/749 (477) "18"
ББК 85.123 (4УКР) 1
I-90

Затверджено Вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

<http://www.ethnolog.org.ua>

Передмова

Це видання «Історії декоративного мистецтва України» присвячене ХІХ століттю.

У колективній праці на тлі суспільно-політичних реалій розглянуто різні аспекти розвитку народного, професійного, промислового, церковного декоративного мистецтва. В усій повноті розкрито художні особливості вишивки, ткацтва, килимарства, вибійки, вбрання, гончарства, різьбярства, малювання, писанкарства, витинанки, плетіння, металообробки, скла, фарфору та фаянсу тощо.

В окремих розділах визначено етнорегіональну специфіку народного мистецтва; види і жанри декоративного мистецтва висвітлено в європейському контексті, з погляду еволюції художніх стилів – пізнього класицизму (ампіру), еkleктики, історизму, модерну; проаналізовано процес пошуку нових художніх прийомів при одночасному збереженні усталених традиційних засад.

Хронологічно дослідження охоплює кінець ХVІІІ – початок ХХ ст.: сягаючи вглиб, витюки певних мистецьких явищ поширюються в Новому часі.

Національна художня культура ХІХ ст., декоративне мистецтво зокрема, розвивалися в складний для України період. Знищення офіційних інституцій Гетьманщини, втрата політичної автономії призвели до інтеграції України в імперську систему.

Як наслідок – українські етнічні землі зазнали поділу між Російською й Австро-Угорською імперіями. Значна частина цих земель увійшла до складу імперії Романових – одного з найбільших тогочасних державних утворень. Лівобережжя (Полтавська, Чернігівська, Харківська губернії), Правобережжя (Київська, Волинська, Подільська губернії), Південь (Катеринославська, Херсонська, Таврійська губернії) вважалися, по суті, російським краєм. Адміністративно роз'єднані території Галичини, Закарпаття, Буковини належали Австро-Угорщині. Іноземна експансія впродовж тривалого часу призвела до етнічного нівелювання суспільства, космополітизму, часткової втрати власної самобутності, формування «малоросійської» ментальності. Чимало представників української еліти відійшли від національної культури до російської, розчинилися в імперському середовищі.

У непростих умовах 30–40-х років ХІХ ст. під впливом західноєвропейських ідей в Україні формується новий суспільний прошарок – інтелігенція, основним полем діяльності якої стає національна культура¹.

Великої популярності серед тогочасної свідомої інтелігенції набула «Історія Русів» з образом неіснуючої України – вільної, незалежної, перейнятої почуттям національної гідності². Майже століття під впливом цієї книги відбувається процес формування в українців власної національної позиції, справжнього патріотизму³.

До зеніту загальнолюдських надбань підняв українську культуру Т. Шевченко, який, за висловом Б. Грінченка, «своєю національною самосвідомістю єсть геній, а своєю незмірною вагою, значенням у справі національного відродження свого рідного краю єсть явищем феноменальним, єдиним, може, на світі»⁴.

Усупереч іноземній експансії, насильницькій русифікації український культурний рух ХІХ ст. досяг європейського рівня в утвердженні самоцінності вітчизняної культури. Попри Валуєвський (1863 р.) та Емський (1876 р.) укази звучить українське слово в творах Лесі Українки, І. Нечуя-Левицького, Марка Вовчка, Панаса Мирного, М. Коцюбинського, І. Франка, О. Кобилянської, Ю. Федьковича. Боротьбою за національну ідею сповнена творча діяльність М. Костомарова, П. Куліша, М. Шашкевича, В. Антоновича, М. Драгоманова.

¹ Когут З. Коріння ідентичності. – К., 2004. – С. 79.

² Полонська-Василенко Н. Історія України. – К., 1992. – Т. 2. Від середини ХVІІ століття до 1923 року – С. 56.

³ Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. – К., 2001. – С. 39.

⁴ Листи з України Наддніпрянської П. Вартового (Б. Грінченка). – К., 1917. – С. 49.

Потужний вплив на духовне життя нації мав громадський рух, найвагомим досягненням якого було створення Наукового товариства ім. Т. Шевченка під керівництвом М. Грушевського.

Провідними осередками національного відродження стають науково-просвітницькі центри – Львівський, Харківський, Київський університети.

XIX століття – початок формування національної школи театру, розвитку музичної культури.

Соціально-політичні трансформації в житті суспільства обумовили динаміку змін різноманітних стилів, течій та напрямів у мистецтві.

Основний стилістичний напрям на зламі XVIII–XIX ст. – класицизм з його завершальною стадією ампіром. Відображаючи імперську ідеологію, орієнтований на раціональні рішення, цей стиль знаходить втілення у палацовій архітектурі, будівництві міських ансамблів, нових міст на півдні України, у малярстві, скульптурі, декоративному мистецтві.

Водночас із диктатом класицизму розвивається сповнений національних настроїв і патріотичних почуттів романтизм 1830–1840-х років, який пробудив зацікавлення українською старовиною, народним життям, зумовив виникнення сентименталізму та реалізму в образотворчому мистецтві.

Стильовий синкретизм другої половини XIX ст. проявився в еkleктичних шуканнях, історичних інспіраціях в архітектурі, образотворчому, декоративному мистецтві. Завершив тривалі стильові пошуки модерн з його концепцією «національного стилю» та естетичною програмою, здатною забезпечити самодостатність декоративному мистецтву. Найвищого піднесення стиль модерн досяг у першому десятиріччі XX ст.

XIX століття – яскравий період розквіту традиційного мистецтва, яке, будучи органічною складовою селянського побуту, увібрало в себе філософію народного буття, глибинні світоглядні та естетичні уявлення. Традиційна культура, зокрема мистецтво, викликали особливе зацікавлення української інтелектуальної еліти, сповненої державницькими устремліннями. У збереженні та відновленні традиційного на той час вбачали основу відродження нації.

Попри політичний, релігійний гніт українське селянство плекало свою матеріальну й духовну культуру. В інтер'єрі житла, в ансамблі костюма різні види народної творчості утворювали цілісну систему.

Виразністю образно-пластичних рішень, різноманітністю художніх прийомів, технік виконання вражають численні музейні зразки вишивки, ткацтва, килимарства, вибійки. Багатство асортименту, своєрідність форм, декору характерні для виробів із кольорових металів. Особливою стильовою специфікою представлене гончарство XIX ст. Суттєвими регіональними відмінностями позначені поширені в Україні деревообробка та плетіння з рослинних матеріалів. Невід'ємну складову традиційного декору селянського житла становлять хатне малювання і витинанка.

Народне мистецтво, як результат колективної творчості, повільно реагувало на зовнішні зміни. Підпорядковане законам традиції, воно зберігало давні, архаїчні мотиви, орнаментальні структури, технології виробництва.

Гончарі, ткачі здебільшого працювали самостійно, задовольняючи, у першу чергу, власні побутові потреби. Водночас вироби виготовляли й на замовлення споживача, для продажу. Так виникли форми дрібнотоварного виробництва у вигляді сімейної, артільної організації. У першій половині XIX ст. з'являються вотчинні та фабричні мануфактури, а з другої половини століття – фабрична промисловість.

Стрімке утвердження в Україні капіталістичних відносин зумовлює заміну поміщицького виробництва фабричним, ручної праці – машинною. З кожним роком зростає кількість суконних, полотняних підприємств у давніх, традиційних ремісничих центрах Чернігівщини, Полтавщини. Виникають склоробні заводи з різноманітним асортиментом.

У кінці XVIII ст. в Корці на Волині започатковують фарфоро-фаянсове виробництво. XIX століття – період піднесення української фарфорової промисловості, швидкого засвоєння технологічних, естетичних новацій Західної Європи, зокрема наслідування зразків саксонських фарфорових виробів. Фабрики у Баранівці, Городниці, Волокитині перетворюються на потужні центри виготовлення фарфору. Відомим у Російській імперії підприємством на той час була Києво-Межигірська фабрика. Невеликі виробництва діяли у Київській, Волинській, Чернігівській губерніях. Нові стилістичні принципи, естетичні засади спонукали до творчої співпраці народних майстрів і професійних художників.

У другій половині XIX ст. простежуються взаємовпливи традиційного та професійного в народному мистецтві. Так, на розвиток гончарства впливало фарфоро-фаянсове виробництво. Своєрідна інтерпретація європейських художніх стилів знаходить вияв у килимарстві, вибійці, металообробці, гончарстві, меблярстві.

Привнесення ознак нових стилів, характерних для світського мистецтва, позначилося певним чином на розвитку церковного опорядження. Для церковного мистецтва XIX століття – складний та неоднозначний період. У 1803 році московський Синод заборонив зводити на землях України церкви «у малоросійському стилі». Натомість поширюється будівництво храмів у так званому «синодальному стилі»⁵. Виникають нові формотворчі засоби в народному сакральному будівництві, спрощується декор, зменшується застосування технік профілювання й різьблення в церковному інтер'єрі. Посилення контролю за церковними обрядами призводить до поширення промосковських типів богослужбових атрибутів, зокрема у сфері сакральної металевої пластики. На тлі загальної невизначеності в церковному мистецтві усталені традиції послідовно продовжують мальовані, гаптовані, а також металеві хоругви.

У XIX ст. у країнах Західної Європи, а також в Україні увага суспільства до народного мистецтва проявилася через сприяння його розвитку, підтримку майстрів, організацію виставкової діяльності. Перша вітчизняна виставка, названа «мануфактурною», відбулася в 1829 році в Петербурзі. У подальшому різнопланові виставки, на яких поряд з іншою продукцією експонувалися художні вироби гончарства, ткацтва, плетіння, деревообробки, влаштовували у столицях, повітових містах, містечках. Промислові й сільськогосподарські виставки відбувалися в Ромнах (1846, 1847, 1848 рр.), Полтаві (1851, 1853 рр.), Кролевеці (1850 р.), Києві (1857 р.), Харкові (1849, 1854 рр.). Чи не найбільше сільськогосподарських виставок організовано протягом 1880–1890-х років у Полтавській губернії – у Полтаві (1879, 1883, 1886, 1890, 1892, 1893, 1896 рр.), Кременчузі (1881, 1895, 1896 рр.), Ромнах (1880, 1884, 1899 рр.)⁶.

Вироби кустарних промислів західного регіону експонувалися в Перемишлі, Кракові (1870 р.), Відні (1873 р.), Коломиї (1880, 1883, 1885, 1887, 1888, 1912 рр.), Львові (1877, 1882, 1887, 1894, 1905 рр.), Станіславі (1879 р.), Тернополі (1885, 1887 рр.), Празі (1891 р.), Косові (1904 р.), Стрию (1909 р.)⁷. Промислові виставки останньої чверті XIX ст. стали одним із вагомих чинників організації перших музеїв.

Починаючи з 70-х років XIX ст., промисли та ремесла перебувають у полі особливої уваги урядових органів Російської імперії, громадських організацій. Свідченням цього є звіти про стан кустарного виробництва В. Василенка⁸, С. Давидової⁹, І. Фундуклея¹⁰, І. Зарецького¹¹, В. Доливо-Добровольської¹², А. Прусевича¹³, в яких містяться відомості про сировинну базу, економічні, соціальні умови роботи майстрів, історію виникнення промислів. Губернські земства спрямовують свою діяльність на підтримку, збереження й подальший розвиток кустарних промислів. Найбільш активно фінансували ремісників, проводили статистичні дослідження Полтавське, Київське та Подільське земства. За ініціативою губернських земств в осередках ткацтва, килимарства, гончарства відкриваються

⁵ Довганюк І. Архітектура українських церков. – Л., 1997. – С. 28.

⁶ Ханко В. Гончарі Полтавщини на виставках 1846–1913 р. // Українська керамологія. – 2002. – Кн. 2. – С. 281, 282.

⁷ Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: Структурування, методологія, художні позиції. – Л., 2005. – С. 175.

⁸ Очерки кустарных промыслов Полтавской губернии / Собр. и обраб. В. И. Василенко. – Полтава, 1900. – Вып. 1. Прядение и ткачество в Зиньковском и Миргородском уездах.

⁹ Давыдова С. Производство ковров в Полтавской губернии // Отчёты и исследования по кустарной промышленности в России. – СПб., 1892. – Т. I. – С. 92–95.

¹⁰ Фундуклей И. Статистическое описание Киевской губернии: Обзорение промышленности и торговли. – СПб., 1852. – Ч. 3.

¹¹ Зарецкий И. Гончарный промысел в Полтавской губернии. – Полтава, 1894.

¹² Доливо-Добровольская В. Ткацкий промысел в Гайворонском и Кролевецком у.у. // Отчёты и исследования по кустарной промышленности в России. – СПб., 1894. – Т. II. – С. 80–88.

¹³ Прусевич А. Ковровое производство в Подольской губернии // Кустарные промыслы Подольской губернии. – К., 1916. – С. 293–303.

навчальні ремісничі майстерні, школи. Чимало гончарських і ткацьких майстерень наприкінці XIX – на початку XX ст. виникло на Полтавщині¹⁴.

Важливою складовою загального культуротворчого процесу стало запровадження в Україні з другої половини XIX ст. художньо-промислової освіти, викликане ринковою потребою поліпшення художніх, естетичних якостей промислової продукції. Перші промислові школи виникають у Перемишлі (1880 р.), Ярославі, Ряшеві й Тарнові (1881 р.), Дрогобичі (1884 р.), Коломиї, Станіславі (1885 р.), Жовкві (1886 р.)¹⁵.

У другій половині XIX ст. започатковується історико-краєзнавче колекціонування цінних історичних, археологічних, етнографічних та мистецьких раритетів. Усвідомлення необхідності виокремлення української спадщини з іноземного культурного контексту, організації фахового збору мистецьких пам'яток, збереження традиційно-побутової культури зумовлює відкриття мережі музеїв. Перші музеї закритого типу було створено при Харківському університеті. Музеї, доступні для загального огляду, – на Півдні: в Миколаєві, Феодосії, Одесі, Херсоні, Керчі¹⁶.

Ідейний зміст національної мистецької спадщини визначали також приватні збірки, серед яких відомі колекції українських старожитностей В. Тарновського-молодшого на Чернігівщині, К. Скаржинської на Лубенщині, барона Ф. Штейнгеля на Волині, В. Дзідушицького у Львові.

Музеї стали осередками опрацювання, систематизації експонатів, організації виставок, сприяли пропагуванню народної творчості. Одне з перших видань в Україні, присвячених народному мистецтву, – серія з десяти альбомів, опублікованих за сприяння Львівського промислового музею упродовж 1880–1889 років. У 107 кольорових таблицях було відтворено типові форми та орнаментальні мотиви різноманітних ремесел Галичини – килимарства, ткацтва, кераміки, вишивки, писанкарства, металообробки тощо¹⁷. Таблиці доповнено текстом про техніку й технологію виробництва. Науково вартісною є програма для збирання народних писанок, видана Лубенським музеєм К. Скаржинської, та альбом з описом колекції писанок цього самого музею¹⁸.

В останній чверті XIX ст. розповсюджуються спеціальні посібники, таблиці й альбоми, присвячені народному мистецтву, передусім орнаментіці. Для цих перших спроб наукової систематизації матеріалу характерний описовий, інформативний характер. Низкою альбомів Олени Пчілки (1876, 1879, 1900, 1902, 1912, 1927 рр.) з кольоровими зразками вишивки, ткацтва, писанкарства представлена народна орнаментика Волині¹⁹. Подібне видання орнаментики Чернігівщини здійснила П. Литвинова у 1878 та 1902 роках.²⁰

Дух свого часу з його прагненням глибоко пізнати історію і культуру України, зокрема період її найвищого злету в XVII–XVIII ст., відобразили альбоми Д. Яворницького, М. Самокиша й С. Васильківського «З української старовини» (1900) та «Мотиви українського орнаменту» (1912).

Видавничу діяльність проводили губернські земства. Так, за сприяння Полтавського земства було опубліковано альбом зразків орнаментальних мотивів гончарного виробництва²¹, видано серію «Украинское народное творчество» з ілюстраціями творів земського музею – килимів, рушників, гончарства, різьблення²².

¹⁴ Наш рідний край. (З історії освіти на Полтавщині в дореволюційний період). – Полтава, 1991. – Вип. 12. – С. 74–83.

¹⁵ Шмагало Р. Зазнач. праця. – С. 49.

¹⁶ Скрипник Г. Етнографічні музеї України: Становлення і розвиток. – К., 1989. – С. 11.

¹⁷ Wzory przemysłu domowego. Wyroby włóścian na Rusi wydane przez Muzeum przemysłowe miejskie / Zebrał i zestawiał Ludwik Wierzbicki. – Lwow, 1880–1889. – Seria I–X.

¹⁸ Лубенский музей Е. Н. Скаржинской. Программа для собрания народных писанок. – К., 1895; Описание коллекции народных писанок Лубенского музея Е. Н. Скаржинской / Сост. С. Кулжинский. – М., 1899. – Вып. 1.

¹⁹ Украинский народный орнамент. Вышивки, ткани, писанки / Сост. О. П. Косачева. – К., 1876.

²⁰ Южно-Русский народный орнамент. Черниговская губерния Глуховской уезд / Собр. и сост. П. Литвинова. – К., 1878. – Вып. 1; Южно-Русский народный орнамент. Черниговская губерния (Уезды: Конотопский, Кролевецкий, Новгород-Сиверский и Стародубский) / Собр. и сост. П. Литвинова. – Х., 1902. – Вып. 2.

²¹ /Зайкевич А/. Мотивы малорусского орнамента гончарного производства. – Полтава, 1882. – С. 3–21.

²² Украинское народное творчество: в VI сериях. – Полтава, 1912–1913.

З другої половини XIX ст. через проведення статистичних експедицій, поширення програм-питальників активізуються етнографічні дослідження українського побуту. У 1869–1870 роках експедиційні обстеження в Україні та суміжних з нею районах Білорусі, Молдови очолив П. Чубинський. На матеріалі досліджень було підготовлено фундаментальну семи-томну (у дев'яти книгах) працю – «Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» (1872–1879), що відобразила тогочасне українство в усіх проявах його матеріальної й духовної культури.

Фундатором народознавчих досліджень на західноукраїнських теренах стала Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Т. Шевченка, до складу якої увійшли В. Гнатюк, І. Франко, В. Шухевич, М. Зубрицький. Однією з перших публікацій Етнографічної комісії є п'ятитомна монографія В. Шухевича «Гуцульщина» (Львів, 1899–1908). Етнографічні праці XIX ст. як джерело відомостей з народного мистецтва не втратили своєї актуальності донині.

В останній чверті XIX – на початку XX ст. відбувається становлення українського мистецтвознавства як науки. Цьому процесу сприяло запровадження курсу історії мистецтва в університетах країни та глибокі дослідження мистецьких пам'яток археологічною наукою. Важливу роль у формуванні мистецтвознавства відіграли Всеросійські археологічні з'їзди, започатковані Московським археологічним товариством. Із п'ятнадцяти наукових зібрань – шість відбувалися на теренах України. Основною метою з'їздів стало визначення заходів щодо збереження та охорони пам'яток національної культури, вдосконалення методів і прийомів їх дослідження, систематизації. Доповіді на кожному з'їзді охоплювали не лише найрізноманітніші аспекти археологічної науки, але й торкалися проблем загальної історії, етнографії, філології, а також історії мистецтва. Одна з перших теоретичних розвідок з української орнаментики – стаття Хв. Вовка (Ф. Волкова) у матеріалах III Археологічного з'їзду, що відбувся в Києві 1874 року²³. Найбільше досліджень з народного мистецтва було представлено на XII Археологічному з'їзді в Харкові 1902 року. Наукова спадщина форуму, присвяченого переважно Слобожанщині, містить розвідки про український народний одяг, килимарство (коцарство), ткацтво, гончарство, золотарство²⁴.

Важливе значення для розвитку мистецтвознавчої науки 80-х років XIX ст. – початку XX ст. мав єдиний у Лівобережній Україні часопис «Киевская старина» (1882–1906), на сторінках якого широко висвітлювалися питання українознавства і, зокрема, мистецтвознавства²⁵. Матеріалів, присвячених декоративному мистецтву небагато, серед них одна з найкращих публікацій того часу – перше у вітчизняному мистецтвознавстві дослідження писанкарства М. Сумцова²⁶.

Вагому роль у становленні мистецтвознавчої науки відіграли періодичні видання першого десятиріччя XX ст. «Рідний край», «Украинская жизнь», «Искусство в Южной России», «Сяйво», в яких представлені досягнення тогочасної української культури, мистецька спадщина минулого.

Традиційне мистецтво XIX ст. частково розглянуто в працях К. Широцького (Шероцького)²⁷, В. Модзалевського²⁸, М. Біляшівського²⁹, Д. Щербаківського³⁰, В. Гагенмейстера³¹,

²³ Волков Ф. Отличительные черты южно-русской народной орнаментики // Труды III Археологического съезда в России, бывшего в Киеве в августе 1874 года. – К., 1878. – Т. II. – С. 317–325.

²⁴ Познанский Б. Одежда малороссов // Труды XII Археологического съезда в Харькове 1902 г. – М., 1905. – Т. III. – С. 178–210; Бабенко В. Коцарство в Харьковской губернии // Труды XII Археологического съезда в Харькове 1902 г. – М., 1905. – Т. III. – С. 371, 372; Василенко В. О ткачестве в Полтавской губернии // Труды XII Археологического съезда в Харькове 1902 г. – М., 1905. – Т. III. – С. 353–354; Зарецкий А. Гончарное производство в Полтавской губернии // Труды XII Археологического съезда в Харькове 1902 г. – М., 1905. – Т. III. – С. 372; Покровский А. О золотарстве в Харьковской губернии // Труды XII Археологического съезда в Харькове 1902 г. – М., 1905. – Т. III. – С. 353.

²⁵ Палієнко М. «Киевская старина» (1882–1906) у громадському та науковому житті України (кінець XIX – початок XX ст.) – К., 2005.

²⁶ Сумцов Н. Писанки // КС. – 1891. – № 5. – С. 181–209; № 6. – С. 363–383.

²⁷ Широцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. – К., 1914. – Т. I. Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем.

²⁸ Модзалевский В. Гути на Чернігівщині. (До історії української промисловості та прикладного мистецтва). – К., 1926.

²⁹ Біляшівський М. Старе українське шкло // Сяйво. – 1913. – Ч. 5–6. – С. 137–142.

³⁰ Щербаківський Д. Український килим (попередні студії). – К., 1927.

³¹ Тульчинщина, село Орлівка. Вишивки низю: Альбом / Текст В. Гагенмейстера. – Кам'янець-Подільський, 1929; Поділля: Гутне шкло / За ред. В. Гагенмейстера і М. Олійника. – Кам'янець-Подільський, 1931.

В. Пещанського³², С. Таранушенка³³, Я. Риженка³⁴, молодшого покоління науковців 1920-х років – Є. Спаської³⁵, М. Щепотьєвої³⁶ та ін.

Серед нечисленних праць 1930–1940-х років, присвячених декоративному мистецтву, вирізняються розвідки Н. Онацького³⁷ з описом збірок українського гутництва, фарфору та фаянсу ХІХ ст. Сумського художньо-історичного музею та дослідження вибійки М. Новицької³⁸.

Матеріали з текстилю, різьбярства та розпису знаходимо у працях Інституту художньої промисловості 1950-х років – монографіях³⁹, альбомах⁴⁰, а також у серії «Українське народне декоративне мистецтво» (1952–1956)⁴¹ за редакцією Н. Манучарової.

Гутне скло, фарфор, художній метал розглядуваного періоду представлені в академічних виданнях монографіями В. Рожанківського⁴², Л. Долинського⁴³, Л. Сухої⁴⁴, альбомом з передмовою П. Жолтовського⁴⁵.

Певні узагальнення попередніх напрацювань містять колективні праці 1960-х років, зокрема «Нариси з історії українського мистецтва»⁴⁶. Значний літературний, архівний, фактичний матеріал з декоративного мистецтва ХІХ ст. вперше систематизовано у четвертому томі «Історії українського мистецтва»⁴⁷. Утім автори не уникли фрагментарності дослідження, зосередивши увагу на селянському мистецтві, залишили поза увагою елітарну та церковну культуру. Окремий розділ, присвячений суто декоративному мистецтву ХІХ ст., містить цінна колективна праця «Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва», видана під науковим редагуванням Я. Запасака⁴⁸.

Пам'ятки ткацтва, килимарства, вишивки, вибійки, вбрання, різьбярства, металообробки, малювання, кераміки, склярства ХІХ ст. з багатьох музейних колекцій представлені п'ятьма альбомами серії «Українське народне мистецтво» (1960–1974)⁴⁹.

Поглиблене вивчення декоративного мистецтва ХІХ ст., розпочате у 60–70-х роках минулого століття, триває донині, знаходить висвітлення в окремих розвідках і монографіях вітчизняних учених.

Народне ткацтво та промислове виробництво Західного регіону ХІХ ст. розглядають у своїх ґрунтовних працях С. Сидорович⁵⁰, О. Никорак⁵¹. Килимарству ХІХ ст., його осеред-

³² Пещанський В. Давні килими України. – Л., 1925.

³³ Таранушенко С. Українські писанки, як пам'ятки народного малярства (До постановки питання) // Праці науково-дослідної кафедри історії європейської культури. – Х., 1929. – Вип. 3. – С. 449–454.

³⁴ Риженко Я. Килимарство й килими Полтавщини. До виставки килимів Полтавського державного музею. – Полтава, 1928; Риженко Я. Українське шитво. – Полтава, 1929.

³⁵ Спаська Є. Кахлі Чернігівщини (ХVIII–ХІХ ст.). Попереднє звітлення. – К., 1927; Спаська Є. Ганчарні кахлі Чернігівщини ХVIII–ХІХ ст. IV етюд з циклу «Чернігівське гончарство». – К., 1928.

³⁶ Щепотьєва М. Українські килими. – Х., 1926.

³⁷ Онацький Н. Українське гутницьке шкло. – Суми, 1931; Онацький Н. Українська порцеляна. – Суми, 1931; Онацький Н. Межигірський фаянс. – Суми, 1931.

³⁸ Новицька М. Вибійка на Україні // Вісник Академії архітектури УРСР. – 1946. – № 1. – С. 40–42.

³⁹ Колос С., Хурган М. Декоративні тканини. – К., 1949.

⁴⁰ Українське народне декоративне мистецтво. Декоративні тканини / За ред. В. Заболотного. – К., 1956; Українське народне декоративне мистецтво. Різьба та розпис / За ред. В. Заболотного. – К., 1962.

⁴¹ Українське народне декоративне мистецтво: у VII вип. / За ред. Н. Манучарової. – К., 1952–1956.

⁴² Рожанківський В. Українське художнє скло. – К., 1959.

⁴³ Долинський Л. Український художній фарфор. – К., 1963.

⁴⁴ Суха Л. Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини ХІХ–ХХ ст. – К., 1959.

⁴⁵ Художні металеві вироби західних областей Української РСР (ХVI–ХІХ ст.). – К., 1959.

⁴⁶ Нариси з історії українського мистецтва. – К., 1966.

⁴⁷ Історія українського мистецтва: у 6 т. – К., 1969. – Т. 4. – Кн. 1; Історія українського мистецтва: у 6 т. – К., 1970. – Т. 4. – Кн. 2.

⁴⁸ Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Л., 1969.

⁴⁹ Українське народне мистецтво. – К., 1960. – Вип. 1. Тканини та вишивки / Упорядники Манучарова Н., Сидорович С., Красицька І.; Українське народне мистецтво. – К., 1961. – Вип. 2. Вбрання / Упорядники Колос С., Гургула І., Лобановський Б.; Українське народне мистецтво. – К., 1962. – Вип. 3. Різьблення та художній метал / Упорядники Юрченко П., Будзан А., Жолтовський П.; Українське народне мистецтво. – К., 1967. – Вип. 4. Живопис / Упорядники Бутник-Сіверський Б., Нагай В., Самойлович В.; Українське народне мистецтво. – К., 1974. – Вип. 5. Кераміка і скло / Упорядник Ю. Лашук.

⁵⁰ Сидорович С. Художня тканина західних областей УРСР. – К., 1979.

⁵¹ Никорак О. Українська народна тканина ХІХ–ХХ ст. Типологія, локалізація, художні особливості. – Л., 2004. – Ч. 1. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України).

кам, регіональним особливостям присвячено монографії А. Жука⁵², Я. Запаска⁵³. Низка вагомих праць Т. Кари-Васильєвої презентує мистецтво вишивки та гаптування⁵⁴. Етнічна й регіональна специфіка народного костюма, конструктивні, художні особливості його компонентів розглянуто в працях К. Матейко⁵⁵, Т. Ніколаєвої⁵⁶, Г. Стельмащук⁵⁷. Загальний огляд металу XIX ст. подає у своєму історичному нарисі П. Жолтовський⁵⁸. Окрема галузь металообробки – ковальство, представлена книгою С. Боньковської з аналізом видів і форм кованих виробів, особливостей їхньої технології⁵⁹. Ґрунтовно характеризує фарфор XIX ст. у своїй фундаментальній праці Ф. Петрякова⁶⁰. В іншій монографії дослідниця розглядає гутне скло цього самого періоду⁶¹. Регіональні особливості гончарства XIX ст. висвітлено у працях Ю. Лащука⁶², К. Матейко⁶³, Л. Данченко⁶⁴, О. Пошивайла⁶⁵, Л. Мельничук⁶⁶, А. Колупаєвої⁶⁷. Творчість визначних майстрів різьбярства Гуцульщини XIX ст. розкриває книга А. Будзана⁶⁸. Панорамний огляд деревообробки цього періоду – регіонів, шкіл, осередків побутування, а також детальну характеристику своєрідного паперового декору традиційного житла – витинанки, містять монографії М. Станкевича⁶⁹. Всебічному розкриттю теми сприяють фундаментальні дослідження з орнаментики⁷⁰, художньо-промислової освіти⁷¹, термінології⁷².

Окремого узагальнюючого видання, присвяченого суто декоративному мистецтву XIX століття, немає.

У роботі над томом велику допомогу щодо вивчення колекцій, ілюстрування матеріалів авторському колективу надали Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав», Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Національний музей історії України, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний музей народної архітектури та побуту України, Національний музей у Львові

⁵² *Жук А.* Українські народні килими (XVII – поч. XX ст.) – К., 1966.

⁵³ *Запаско Я.* Українське народне килимарство. – К., 1973.

⁵⁴ *Кара-Васильєва Т.* Полтавська народна вишивка. – К., 1983; *Українська вишивка. Альбом / Упор. Кара-Васильєва Т.* – К., 1993.; *Кара-Васильєва Т.* Шедеври церковного шитва України XII–XX ст. – К., 2000; *Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки. – К., 2008.

⁵⁵ *Матейко К.* Український народний одяг. – К., 1977.

⁵⁶ *Николаєва Т.* Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье. – К., 1988; *Николаєва Т.* Історія українського костюма. – К., 1996; *Николаєва Т.* Український костюм. Надія на ренесанс. – К., 2005.

⁵⁷ *Стельмащук Г.* Традиційні головні убори українців. – К., 1993; *Білан М., Стельмащук Г.* Український стрій. – Л., 2000; *Стельмащук Г.* Давні вбрання на Волині: Етнографічно-мистецтвознавче дослідження. – Луцьк, 2006.

⁵⁸ *Жолтовський П.* Художній метал: Історичний нарис. – К., 1972.

⁵⁹ *Боньковська С.* Ковальство на Україні (XIX – початок XX ст.). – К., 1991.

⁶⁰ *Петрякова Ф.* Украинский художественный фарфор (конец XVIII – начало XX ст.) – К., 1985.

⁶¹ *Петрякова Ф.* Українське гутне скло. – К., 1975.

⁶² *Лащук Ю.* Закарпатська народна кераміка. – Ужгород, 1960; *Лащук Ю.* Косівська кераміка. – К., 1966; *Лащук Ю.* Українські кахлі IX–XIX ст. – Ужгород, 1993. *Лащук Ю.* Покутська кераміка. – Опішне, 1998.

⁶³ *Матейко К.* Народна кераміка західних областей Української РСР XIX–XX ст. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1959.

⁶⁴ *Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К., 1974.

⁶⁵ *Пошивайло О.* Гончарство Лівобережної України XIX–XX століть і відображення в ньому основних духовних настанов української народної свідомості. – К., 1991; *Пошивайло О.* Етнографія українського гончарства. Лівобережна Україна. – К., 1993.

⁶⁶ *Мельничук Л.* Гончарство Поділля в другій половині XIX–XX ст.: Історико-етнографічне дослідження. – К., 2004.

⁶⁷ *Колупаєва А.* Українські кахлі XIV – початку XX століть. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевистість. – Л., 2006.

⁶⁸ *Будзан А.* Різьба по дереву в західних областях України (XIX–XX ст.). – К., 1960.

⁶⁹ *Станкевич М.* Українське художнє дерево XVI–XX ст. – Л., 2002; *Станкевич М.* Українські витинанки. – К., 1986.

⁷⁰ *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К., 2005.

⁷¹ *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: Структурування, методологія, художні позиції. – Л., 2005.

⁷² Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник: у 2 т. / Під заг. ред. Я. Запаска – Л., 2000; *Матейко К.* Український народний одяг: Етнографічний словник. – К., 1996.

ім. Андрея Шептицького, Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара», Білоцерківський краєзнавчий музей, Вінницький обласний краєзнавчий музей, Вінницький художній музей, Дніпропетровський історичний музей ім. Д. Яворницького, Житомирський краєзнавчий музей, Закарпатський музей народної архітектури та побуту, Запорізький краєзнавчий музей, Запорізький художній музей, Ічнянський краєзнавчий музей, Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського, Кременецький краєзнавчий музей, Кролевецький краєзнавчий музей, Львівський історичний музей, Львівський музей народної архітектури та побуту, Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України у Львові, Музей мистецтв Богдана і Варвари Ханенків, Музей українського народного декоративного мистецтва, Ніжинський краєзнавчий музей, Полтавський краєзнавчий музей, Полтавський художній музей (галерея мистецтв ім. М. Ярошенка), Рівненський краєзнавчий музей, Сумський краєзнавчий музей, Сумський художній музей ім. Н. Онацького, Тернопільський краєзнавчий музей, Харківський краєзнавчий музей, Харківський художній музей, Чернігівський історичний музей ім. В. Тарновського.

Висловлюємо щиро подяку працівникам музеїв – Ларисі Малишевій (БКМ), Лілії Гальчевській (ВОКМ), Романі Баран (КМНМГП), Надії Боренько (ЛМНАП), Галині Івашків (МЕХП ІН НАНУ), Ірині Бекетовій, Людмилі Білоус, Ользі Єрмак, Ользі Новодерьожкіній, Олені Шестаковій (МУНДМ), Ларисі Годліній (НІЕЗ «Переяслав»), Ользі Гирман, Ользі Карунній, Валентині Кульбаці, Світлані Пошивайло (НМЗУГО), Дануті Посацькій, Євгенії Дзядик (НМЛ), Ніні Зозулі, Людмилі Назаренко, Ірині Несен, Сергію Прохаському, Раїсі Свириді, Нелі Силенко, Галині Шафранській (НМНАП), Тамарі Кондратенко, Галині Галян (ПКМ), Ользі Бабенко (ПХМ), Тетяні Пошивайло, Ігорю Пошивайлу, Веселці Литвин (НЦНК «МІГ»), Ользі Гончаренко (ЧІМ), а також Олександрі Данченко, Олександрю Пошивайлу та Віталію Ханку.

Н. СТУДЕНЕЦЬ

Вишивка



<http://www.ethnolog.org.ua>

Рушник, XIX ст., Полтавщина

ВИШИВКА

Українська народна вишивка. Зразки народної вишивки дійшли до нашого часу від кінця XVIII – початку XIX ст., насамперед тому, що як витвір мистецтва її почали розглядати лише в 80–90-х роках XIX ст. Відтоді прогресивні діячі культури починають цікавитися нею, колекціонувати вишиті твори в музеях і приватних збірках.

Послідовними захисниками народного мистецтва були такі представники української культури, як Іван Франко, Олена Пчілка, Леся Українка, Михайло Коцюбинський. Вони наголошували на самобутності українського народного мистецтва, вказували на його велике значення в розвитку культури, формуванні національного світогляду.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. прокидається інтерес до народної вишивки. На оборону давніх традицій цього виду творчості піднялися видатні жінки, шанувальниці народного мистецтва, які захопилися збиранням візерунків, колекціонуванням вишивок. Значні колекції вишивок влаштовує в своєму родинному маєтку Михайлівці Лебединського повіту Варвара Капніст, перший приватний музей українських старожитностей організує в Лубнах Катерина Скаржинська. Свої колекції вони активно експонують на численних виставках, беруть участь в організації та підготовці матеріалів до археологічних з'їздів, які були важливими для збирання старожитностей краю.

У 1876 році в Києві виходить друком перша ґрунтовна праця «Український народний орнамент» Олени Пчілки (Ольги Косач), яка принесла їй широке визнання як глибокого дослідника української вишивки.

Усе своє подальше життя Олена Пчілка збирала народний одяг, узорі вишивок, вивчала їх, доповнювала й перевидавала свою працю «Українські взори» у 1879, 1900, 1902 та 1912 роках. Її донька Ольга Кривенюк також видала альбом «Українські народні узорі з Київщини, Полтавщини й Катеринославщини. Вирізування й настилування».

Слід згадати й іншу дослідницю української вишивки, відомого у свій час етнографа, фольклориста – Пелагею Литвинову, яка присвятила себе вивченню орнаментів Чернігівщини й опублікувала в 1878 році перший випуск «Південноруського народного орнаменту», який видавався й у наступні роки.

З цього часу починається збирання й систематичне вивчення узорів вишивки.

У процесі історичного та культурного розвитку в кожному регіоні України утворилися характерні орнаментальні мотиви й композиції, улюблені кольорові гами, специфічні техніки виконання. Майстри народної вишивки дбайливо передавали ці традиції з покоління в покоління, відшліфовували, розвивали й удосконалювали кращі досягнення своїх попередників. Вишивкою займалися повсюди. Кожний повіт, навіть кожне село мали власні місцеві традиції вишивки.

В українських вишивках збереглася значна кількість геометричних орнаментальних мотивів, які мали в давнину магичний зміст. Поряд із давніми мотивами з'являються нові, ближчі до реальної дійсності. Так, наприкінці XIX – на початку XX ст. у вишивках Київської, Харківської, Полтавської та Чернігівської губерній особливого поширення набув мотив стилізованих червоно-чорних троянд.

Художня довершеність і різноманітність вишивки залежать не тільки від створення досконалої орнаментальної композиції, тонкого відчуття кольору, а й значною мірою від техніки виконання. Це різні шви вільного малюнка, які називають верхніми, оскільки їх виконують по заздалегідь нанесеному на полотні рисунку, а також рахункові шви, які виконують, рахуючи нитки полотна – основи й підкання.

Характерною особливістю народної вишивки є різноманітність технік та їх поєднання (до 10–15 технік одночасно). Назви багатьох технік походять передусім від засобів виконання (вирізування, виколювання), від того, який предмет вишивається («рушниковий шов», «переміточний шов»), від назви місцевості («старокиївський шов», «городецький шов»), від зовнішнього вигляду шва, схожості його з певними речами («курячий брід», «солов'їні вічка», «гречечка», «зірочка», «овсяночка»). Назви багатьох технік свідчать про спостережливість народу, асоціативність його мислення.

У народі збереглося багато секретів фарбування ниток природними барвниками – корою дерев, корінням, листям, квітами, плодами рослин. Для закріплення кольору нитки запікали в житньому тісті, після чого вони не втрачали забарвлення протягом десятиліть.

Вишивка займала провідне місце в оздобленні народного одягу та предметів побуту: рушників, серветок та ін.

Українському народному костюмові притаманні утилітарність і певне естетичне навантаження. Він поєднує в собі мистецтва узорного ткацтва, крою, шиття, різноманітного декоративного оформлення. У комплексі художньо-

виражальних засобів костюма вишивка посідала провідне місце. Нею прикрашали одяг з домотканих лляного й конопляного полотен, грубововняного сукна, овчини. Це були сорочки, керсетки, спідниці, фартухи, пояси, головні убори. Верхній одяг – свити, сардаки, кожухи, кептарі – оздоблювали яскравою декоративною аплікацією зі шкіри та сукна, рельєфними крученими шнурами, металевими прикрасами та китицями, вишивали кольоровими нитками, бісером. Маючи витончений художній смак, майстрині перетворювали одяг і декоративні предмети побуту на витвори високого естетичного звучання.

У народному костюмі передусім помітне розвинуте відчуття ритму, гармонії, композиційної міри в побудові орнаменту. Колористичне вирішення будується або за принципом контрасту, або на підпорядкуванні певному домінуючому тону. На Полтавщині кольорова гама ґрунтується на контрасті розшитої білими нитками сорочки та яскравої плахти, на Поділлі й Буковині в костюмі переважають червоно-жовті барви, на Волині вишиті або ткані червоним сорочки поєднуються з червоно-жовто-зеленими спідницями-андараками та яскраво оздобленими кусаннями, на Гуцульщині – з пишно прикрашеними кептарями тощо.

Протягом історичного й культурного розвитку в Україні сформувалися найбільш доцільні методи й способи декоративного оформлення. Костюм завжди відображав мистецтво майстра, бо кожен має своє розуміння краси, форми, кольору, і ці нюанси індивідуальної творчості надавали виробу неповторної своєрідності та створювали широку варіантність у межах виробленої художньо-конструктивної системи.

В ансамблі жіночого одягу основну увагу приділяли вишитої сорочці¹. Композиція сорочки – це цілісна, чітко продумана, логічна конструктивно-декоративна система взаємозв'язку площин вишивки, з'єднувальних ажурних швів і вільних частин білого тла виробу, які підкреслюють декоративність вишивки. Вишивкою орнаментували рукава, поділ, пазуху, комір тощо. Тому композиція вишивки в загальній схемі сорочки будується на чергуванні горизонтальних і вертикальних орнаментальних ліній, що надає їй ритмічної різноманітності. Так, у полтавських жіночих сорочках неширокі вишивки розміщували на пазусі, рукавах, комірі та манжетах. Вони підкреслювали домінуюче значення саме вишивки рукава в загальній композиційній схемі сорочки.

Виріз горловини оздоблювали зубчиками, під якими містився вузький узор, поділ – мережкою «прутиком», що підкреслювало стрункість фігури. Рукава вишивали узором з ажурних і лічильних технік. Сорочки на будень вишивали скромно, просто, а святкові – значно складніше. Особливу увагу приділяли весільним і дівочим сорочкам.

Найпоширенішими в Україні були сорочки з уставками. Уставка, чи полик, – це вшивне плічко, що з'єднує задню й передню частини сорочки. Рукав викроюють із суцільного шматка тканини й під прямим кутом пришивають до станка. Вишивку відповідно розміщують на уставці, підпліччі, чохлах, подолі (пелені) та невеликому стоячому комірі.

Поликові сорочки з «пухликами» були характерні для Полтавщини й Чернігівщини. Одночасно з поликовою сорочкою побутував тип сорочки без уставки, із суцільним рукавом, пришитим паралельно до станка, верхній край якого призбирався разом із вирізом горловини. Вишивку при цьому розміщували на рукавах і подолі².

Чоловічі сорочки поділяються на сорочки з поликами («стрілкова», «вистіжкова») і сорочки без уставок – «чумацькі» або «лоцманські» (останні існували на Катеринославщині)³. У центральних регіонах України були поширені «українки» – сорочки з відкладним коміром і широким призбираним рукавом. У західних регіонах існувала «гуцулка» – тип сорочки, на якій вишивку розміщували уздовж пазухи та коміра, по низу рукава.

Для пошиття сорочки використовували тонке вибілене полотно, найчастіше «двадцятку». Іноді при нестачі тонкого полотна бідні селянки використовували його лише для верхньої частини сорочки та рукавів, а нижню частину – «підточку» – шили з грубого полотна. Ця особливість була тонко підмічена М. Коцюбинським у романі «Fata Morgana». Характеризуючи літніх жінок, що йдуть до церкви, він пише: «лопотіли сорочки», підкреслюючи цим їх класове соціальне становище.

Крім вишивки, велике художнє значення мали лінії крою. Їх не намагалися сховати, а навпаки, виявляли. Цього досягали завдяки ажурним швам, які підкреслювали конструкцію сорочки, намічали місця основних композицій вишивки і, крім утилітарної функції, несли декоративне навантаження: перетворюю-

¹ Кара-Васильєва Т. Українська сорочка: Альбом. – К., 1994. – С. 32.

² Ніколаєва Т. Український костюм. Надія на ренесанс. – К., 2005. – С. 107–122.

³ Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція і орнаментация // Матеріали до етнології й антропології. – Л., 1929. – Т. 21–22. – Ч. 1. – С. 64.

чись на орнаментальні мережки, прикрашали виріб. Це надавало сорочці ажурності, створювало художній контраст із цільним полотном і рельєфом вишивки. Принцип ажурного з'єднання швів типовий для всієї України, проте його колористичне вирішення різне, залежно від характеру декоративної будови сорочки. Так, біле «змережування», характерне для Полтавщини, доповнюється чорним і червоним кольорами в техніці «черв'ячка» на Київщині, переростає в широку ажурну полосу – «шелязку» з червоними ромбами на Чернігівщині й «шабаку» (червоного, чорного, білого кольорів) на Поділлі. Завершеності швам надає зубцювання комірів, манжетів і пазухи. Таким чином, у композиції сорочки вишивка має значення формотворчого елемента й несе декоративне навантаження.

Характер композиції орнаменту передусім підпорядкований місцю розташування вишивки, тісному зв'язку з іншими компонентами одягу, залежно від призначення. За локальними особливостями народної вишивки, які виявились у колориті, техніках виконання, типових орнаментальних мотивах і композиціях, умовно здійснено етнографічний поділ на регіони. Це – Середнє Подніпров'я, Полісся, Поділля, Південь України, Карпати й Прикарпаття.

До Середнього Подніпров'я належать райони, розташовані в середній течії Дніпра. За сучасним адміністративним поділом сюди входять Київська, Полтавська, Чернігівська, Житомирська, Сумська, Черкаська, Харківська, Кіровоградська та Луганська області. Тут побутували два типи сорочок: уставкові, або поликові, і тунікоподібні. Найрозповсюдженішими були сорочки з уставками, серед яких полтавський тип з «пухликами» виявився найдосконалішим і поширився по всій території України. Уставки давали можливість прибирувати тканину довкола шиї, комір був виложистий, рідше стоячий.

Одночасно з уставковою на Подніпров'ї був поширений тип тунікоподібної сорочки. Її шили з домотканого полотна, складеного на плечах так, що не було швів, а на заломі утворювався виріз для горловини. Коміра не було, його заміняла обшивка навколо шиї. До перегорнутого полотнища пришивали довгі рукави. Вишивка відповідно розміщували на рукавах і подолі. Вишитий або мережаний поділ сорочки завжди випускали з-під плахти, причому на Лівобережжі значно нижче, ніж на Правобережжі.

На Полтавщині найпоширенішими були уставкові сорочки з «пухликами». Їх робили у верхній частині рукава – там, де він при-

шивається до уставки. Для цього полотно збиралося у вигляді зигзагів у один-два ряди, іноді кількість рядів досягала семи. «Пухлики» – один із прикладів поєднання естетичної й утилітарної функцій шва. Саме «пухлики» є найвиразнішою деталлю полтавського костюма. Такий спосіб прибирування рукава у верхній частині створює враження об'ємності, наповненості повітрям, певної скульптурності. В уставкових сорочках пишно зібрану горловину обшивали тонкою смужкою полотна, так само як рукава.

На Полтавщині основну увагу в сорочках приділяли оздобленню рукавів, які в розміщенні вишивки мали тридольну композицію: горизонтальні лінії уставки, підпліччя й вишивка рукава. Рукав виконували у вигляді або вертикальних рядів (частіше трьох) «ламаного дерева», або суцільного заповнення площини сіткою з ромбів, розеток, хрещатих мотивів.

Провідне місце на Середньому Подніпров'ї займають полтавські вишивки, для яких характерні ніжна кольорова гама, деталізовані орнаментальні мотиви, поєднання м'яких пастельних тонів. Найпоширенішими є відтінки голубого, вохристого, коричневого, зеленого й сірого кольорів. Тут не застосовували відкриті кольори, усі барви м'які, приглушені (за винятком червоного та синього в рушниках).

Використання домотканого полотна, що має крупне переплетіння ниток, застосування рахункової техніки та геометричні орнаментальні форми зумовили загальний характер полтавської вишивки. Найпоширенішою є вишивка білим по білому («біллю»). Вона створює рисунок високого рельєфу зі світлотіньовим моделюванням. Залежно від напрямку світла, узор по-різному то відбиває, то поглинає його, створюючи багату гру⁴. Для більшої контрастності додавали сурові або ж підфарбовані в попелясті тони («куницями») нитки.

На Полтавщині традиційними осередками народного мистецтва є Решетилівка, Опішня, Кременчуг, Нові Санжари, Лубни та Великі Сорочинці. Особливості полтавської вишивки – поєднання рослинного, рослинно-геометричного та геометричного орнаментів, використання мотивів, характерних для цієї місцевості. Це – «гілка», «ламане дерево», «барвінок», «хмелик», «морока», «курячий брід» і «зозулька». В основі геометричного орнаменту лежать найпростіші фігури: скісний та прямиий хрести, квадрат, ромб,

⁴ Кара-Васильєва Т. Полтавська народна вишивка. – К., 1983. – С. 47–58.

трикутник, зірчасті мотиви. Їх комбінації в різних поєднаннях створюють розмаїтість і величезну кількість варіантів композиційних побудов. Відмінною рисою геометричних орнаментів є віртуозність внутрішньої розробки мотивів у поєднанні з чіткою лінією, що об'єднує всю композицію.

Композиції геометричного орнаменту мають безперервний ритм. По суті, це ланцюг, де одні елементи є одночасно частинами інших, тому важко знайти його початок. Різноманітність мотивів досягається за рахунок використання величезного арсеналу технік оздоблення сорочок, різноманітних доріжок, скатертей, наволочок. Це техніки наскрізного вишивання: вирізування, що утворює чіткі ажурні квадрати на полотні; виколювання, довбанка, що створюють сітку з дірочок, з яких виникають різні геометричні фігури, а також ажурні мережки.

Класична техніка Полтавщини – лиштва, або лічильна гладь, пов'язана з точним рахунком ниток полотна. Існує величезна кількість узорів, вишитих лиштвою. Залежно від зображуваного мотиву, узори лиштви мають відповідні назви: лиштва «клинцева», «човникова», «хмельова», «сніжкова», «яблучкова», «ключова». Поєднання цих технік збагачує виразні засоби орнаментальних композицій, надає їм схожості з мініатюрою⁵.

Характерною особливістю вишивок Київщини є дрібно розчленовані орнаментальні мотиви, які становлять чітку, врівноважену композицію рослинного або геометричного орнаменту. Улюблені мотиви – грона винограду, гілочки з ягодами, квітами. Найпоширеніша вишивка – «зірочки». У жіночих сорочках домінує червоний колір, силу звучання якого підкреслюють чорний, іноді жовтий і синій.

Типовим для вишивок Київщини є контрастне зіставлення білого поля сорочки з червоним і червоно-чорним візерунком. Нижче горизонтальної лінії полика на всьому полі рукава в шаховому порядку розміщено орнаментальні мотиви, які іноді відокремлені лініями ажурних мережок переважно червоного кольору, або ж суцільну орнаментальну сітку, на перехрестях і в центрі якої вишито червоні «зірочки». Широко застосовуються в жіночих і чоловічих сорочках ажурні мережки й змережування окремих частин «черв'ячком» чорного та червоного кольорів.

Крім найпоширеніших на Київщині технік вишивки – гладдю, «зірочками», хрестиком – використовували «набірування», яким часто прикрашали чоловічі сорочки. Щільність про-

кладених без пробілів стібків, різна забарвленість простих геометричних фігур у м'якій або насиченій кольоровій гамі створюють величезну різноманітність композиційних вирішень цієї техніки.

Для вишивки Черкащини характерний рослинний орнамент, що складається з грон винограду, ягід, невеликих квіточок. Тут, як і всюди в Україні, широко застосовують поєднання червоного з чорним. Рукава жіночих блуз суцільно розшиті тонким орнаментом.

На лівобережній частині Черкащини, яка раніше входила до Полтавщини, збереглася традиція вишивок білим по білому в техніках «лиштва» та «вирізування». Цікавою особливістю цих вишивок є горизонтальне розміщення орнаменту на рукаві у вигляді кількох звислих гілок, на відміну від полтавських, де найпоширенішим є вертикальне розташування.

Досконаліми є вишивки с. Суботів – батьківщини Богдана Хмельницького. Тут поширений жовтий колір, який переливається всіма відтінками золота завдяки дрібно покладеним стібкам «верхоплута», «хрестика». Колір стиглого жита поєднується з темно-вишневим, іноді підсилюється додаванням чорного.

Багата на традиції вишивки й чернігівська земля. Чернігівщину умовно поділяють на південні райони, які входять до Середнього Подніпров'я, та північні, що належать до Полісся. Залежно від цього, за техніками, орнаментальними мотивами й кольорами одні вишивки тяжіють до Полтавщини, інші – до Полісся.

У південних регіонах основний рисунок орнаменту виконується білим зі скупим вкрапленням («цяточками») червоного та чорного кольорів. Чоловічі сорочки вишивають неширокими смугами геометричного орнаменту, рукава жіночих блуз – суцільними композиціями чіткого графічного характеру. Нижче полика розміщують вертикальні лінії геометризованих гілок або окремих елементів у вигляді видовжених ромбів. Це так званий човник – один із найулюбленіших і найпоширеніших мотивів на Чернігівщині.

Як і в інших регіонах України, на Чернігівщині поширена ажурна вишивка. Характерними для неї техніками є лиштва, вирізування, виколювання, довбанка, різноманітні мережки, які, на відміну від білих узорів Полтавщини, насичуються кольором. Так, «шабак» виконують в чотири кольори: чорним, білим, червоним і синім. Змережування «шеляжок» у вигляді ажурних стрічок – червоним, чорним, білим та жовтим кольорами.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. значно поширюються мотиви троянди в червоно-чорній гамі, виконані в техніці «хрестика».

⁵ Кара-Васильєва Т. Полтавська народна вишивка. – С. 58–77.

На Київщині вони набувають декоративно-площинного характеру й суцільним килимовим орнаментом укривають усе поле рукавів жіночих сорочок, а також манишки. Квіткові мотиви поширюються і в оздобленні манишок чоловічих сорочок, які на Київщині перетворюються на широкі нагрудні прикраси. До сорочки на Наддніпрянщині вдягали вовняні картаті плахти, які були святковим одягом.

Наприкінці XIX ст. носили широкі червоні, зелені, сині, фіолетові пояси з тонкої фабричної вовни, які іноді з обох кінців вишивали «тамбурною» вишивкою у вигляді великої квітки.

Із середини XIX ст. на Україні з'являються керсетки, різноманітні за кроєм та засобами художнього оздоблення. На Полтавщині побутували зелені, коричневі й темно-вишневі керсетки. Спинка була відрізна по лінії талії, кількість «вусів» (трикутних клинів) доходила до семи-дев'яти, перед лишався вільним, неприталеним. На Полтавщині керсетки оздоблювали по низу та на правій полі широкими смугами кольорового плису, оксамиту. Їх укладали в стримані, виразні лінії, підкреслені строчкою. У деяких місцевостях керсетки оздоблювали також вишивкою у вигляді однотонного рослинного орнаменту – «левадкою»⁶. Іноді вишивку розміщували на спині та по лінії талії.

Особливо цікаво та своєрідно оздоблювали керсетки на Київщині. Вони значно коротші, ніж полтавські та мають асиметричне оздоблення верхньої частини з акцентами в нижньому куті, так званому нарізнику. Обшивали оксамитом із зубцюванням, яке підкреслювали декоративною кольоровою строчкою. Верхню частину керсеток пришивали до нижньої підкладки за допомогою дрібного вистьобування. Лінії керсетки вистрочували в різних напрямках, створюючи своєрідний художній ефект і візноманітнюючи поверхню керсетки.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. на Київщині, Полтавщині й Чернігівщині поширився такий вид одягу, як «юпки». Це своєрідна укорочена свита з довгими рукавами, шита із зеленого сукна чи баї. Особливість юпки – оздоблення пришитими по всьому полю тканини маленькими червоними хвостиками з вовняної пряжі – «перчиками».

У Центральній Україні існувала велика кількість різноманітних головних уборів, оскільки з'являлися з непокритим волоссям для

жінки було ганьбою. Волосся намотували на кибалку у вигляді круга, а зверху закривали очіпком, який стягували ззаду стрічками. Заможніші селянки носили очіпки з парчі, шовку, оксамиту, а бідні – з простого полотна. Їх оздоблювали вишивкою, бісером. Поверх пов'язували білу вишиту хустку, з-під якої було видно лише верх очіпка. Наприкінці XIX – на початку XX ст. очіпки вийшли з ужитку, їх замінили фабричні хустки з тонкої вовни та шовку.

На Середній Наддніпрянщині різноманітні форми верхнього одягу були щедро оздоблені декоративними прикрасами. Узимку носили довгі свити з білого сукна, вишиті чорними шнурами. Для Чернігівщини, Північної Полтавщини та Київщини характерні темно-коричневі та сірі чоловічі свити. Поширеними були також літнячки завдовжки до колін, розшиті кольоровими нитками. Зимовий одяг складався з кожухів і кожушин.

На Слобожанщині, в Богодухівському повіті, кожухи вирізнялися багатством і своєрідністю орнаменталізації: вишивка розміщувалася на спині й рукавах. Переважали червоні та оранжеві кольори.

На Полтавщині вбрання з білих овечих шкур шили переважно двох видів: кожухи – довгі, вільні, з виложистим коміром, в талію на три «вуси»; та короткі кожушини. Велику площину білої овчини густо вишивали кольоровим гарусом – вовняними нитками. Техніка вишивання полягала в тому, що на білому тлі кожуха вуглиною малювали контури майбутньої орнаментальної композиції, а потім вишивали «гладдю». Вишивкою оздоблювали комір, поли й спину кожуха.

У різних місцевостях склалися свої традиції розміщення вишивки. У Роменському повіті кожушини вишивали кольоровим гарусом на верхній полі й спині, в Кобеляцькому та Прилуцькому – по краях коміра, у с. Перекопівці Решетилівського повіту кожухи мали високий стоячий вишитий комір. Особливо славилися кожухи Зіньківського повіту⁷. Орнаменталізація вишивки кожухів складалася з рослинних мотивів, використовувалися вовняні й шовкові нитки червоного, зеленого, рідше бузкового кольорів. Орнамент первісно мав символічне значення. Про це свідчать переважання червоного кольору, символіка якого пов'язана з весільним обрядом, і головні елементи візерунків – «сосонка», «зорі», «яблучко». На спині вишивали стилізовану підкову, як оберіг від «злого ока». Узор

⁶ Николаева Т. Народное моделирование женской одежды и применение его традиций в современной практике (На материалах Украины) // СЭ. – М., 1977. – № 3. – С. 90

⁷ Рижено Я. Українське шитво. – Полтава, 1929. – С. 21.

«яблучко» (кружечки, поділені на чотири частини, в яких нитки одного кольору чергуються з іншими) був символом любові⁸.

Полісся охоплює територію сучасних Волинської, Рівненської, Житомирської та північних районів Київської, Чернігівської й Сумської областей. Віддаленість цього етнографічного регіону від великих промислових центрів, несприятливість природних і географічних умов спричинили ізольованість культурно-побутових та економічних процесів розвитку. Тут довше, ніж в інших районах України, зберігали в побуті, народному мистецтві та віруваннях архаїчні елементи, які несли відголос не лише давньоруської, а й праслав'янської традицій.

На Поліссі поширені жіночі сорочки, що густо призбируються навколо шиї, мають виложистий комір і чохла. Чоловічий костюм на Поліссі був дуже стриманий щодо оздоб. До святкового вбрання чоловіків входила сорочка, яка мала широку вишиту манишку, стоячий або виложистий комір і чохла, на які рясно призбирували рукав сорочки. Її надягали навипуск, поверх вузьких, шитих із саморобного полотна, а пізніше з купованої пістрі штанів.

Здавна на Волинському Поліссі існував звичай прикрашати сорочки візерунковим ткацтвом, під впливом якого утворилася техніка шитва «занизування». Характерною особливістю цієї техніки є те, що вишивальна нитка протягується вздовж орнаменту, аналогічно шву «поперед голки». Залежно від узору, вишивають горизонтальними паралельними стібками справа наліво до кінця ряду, а потім у зворотньому напрямку. Домінуючим тут завжди є червоний чи вишневий колір, силу звучання якого підкреслюють синім або чорним. Геометричні орнаментальні мотиви суцільно вкривають усе поле рукава. На полику й підпліччі орнамент лягає в горизонтальному напрямку, а нижче полика організовується у вертикальні смуги. Часто в оздоблених ткацтвом сорочках чохла й комір вишивають дрібним хрестиком червоно-чорними квітковими мотивами. На відміну від орнаментів сорочок Середнього Подніпров'я, які мали ефект глибини простору, ажурності, на Поліссі орнамент на рукавах сорочок лягає площинно, вкриваючи все тло, вишивка активно виступає завдяки червоному кольору й технікам поверхневого шва – занизуванню, заволіканню, настилуванню.

Для Житомирщини характерна вишивка червоним із синім або чорним кольорами, що суцільно вкриває рукав сорочки. Поряд із занизуванням стає поширеним дрібний хрестик.

У поліській вишивці використовують нескладні орнаменти, які утворюються з ритмічного повтору окремих або вписаних один в одного ромбів, восьмикутних зірок, ламаних ліній. Особливе місце займає мотив «осьмирожка». Найпоширенішим мотивом вишивок Полісся є розетка. Вона має чотири, шість і вісім загострених чи заокруглених кінців, які по чергово вишиваються червоними або чорними нитками. Розетки чергуються із зображеннями ромбів, кругів, зигзагів, хрестів у різних варіантах. Мотив хреста часто вписується в ромби, прямокутники та має різне кольорове забарвлення – червоне, чорне або синє. Нерідко у вишивці трапляється мотив птаха, іноді в центрі зображують Дерево життя, гілки з ягодами та листям. Подекуди мотив птаха конкретизується до більш ясного відтворення лебедя, орла, павича, качки. На Чернігівському Поліссі зафіксовано мотиви пугача, зрідка грифона, орла, коня. З архаїчних мотивів трапляються стилізовані антропоморфні мотиви у вигляді ромба, які мають місцеву назву «на козака».

Поліська вишивка вирізняється розміреним ритмом лаконічних мотивів. Найулюбленіші в поліщуків лінійні орнаменти, що складаються з ромбів, усередину яких вміщено геометричні розетки різної конфігурації

У вишивці Полісся зберігається велика кількість геометричних фігур, пов'язаних із легендами й віруваннями наших пращурів. Значна кількість орнаментальних мотивів, що в давнину мали магічний зміст, з часом втратила своє первісне значення. За асоціацією з певними істотами утвердилися їхні нові назви: «волові очі», «оленячі голови», «баранячі роги».

У поліських орнаментах декілька технік виконання одночасно не застосовуються. Основне емоційне навантаження належить червоному кольору, який відіграє важливу роль і подається без півтонів. Чергування червоного узору й білого тла вносить у вишивку додаткову ритмічність і красу.

Поліські майстрині досягали у вишивці безконечних варіацій одних і тих самих мотивів. На Західному Поліссі геометричні орнаменти комбінуються в бордюри, що розміщуються вздовж осьової лінії. У ритмічному повторі одного й того самого мотиву вільний простір заповнюється половинками інших елементів. Так, якщо бордюр складається з ромбів, то простір між ними заповнюють трикутники чи половинки розеток. Орнаменти суцільно вкри-

⁸ Білецька В. Вишиті кожухи в Богодучівській околиці на Харківщині // Науковий збірник науково-дослідної кафедри історії української культури. – Х., 1927. – Ч. VII. – Вип. 1. – С. 67.

вають усе поле рукавів жіночих сорочок та широкою смугою – манишки в чоловічих.

У вишивках теперішніх Рівненської та Волинської областей переважають геометричні орнаменти, композиції яких утворюються з ритмічного повторення ромбів, ламаних ліній, восьмикутних зірок. Основний колір – червоний, іноді додавали чорну чи синю нитки. Червоний колір також характерний для вишивок Київського та Чернігівського Полісся.

Поширеними були техніки занизування, що імітує візерункове ткацтво, вирізування, ажурні мережки. Застосовували мотиви «терен», «виноград» і «ключики».

На Київському та Чернігівському Поліссі також було поширеним шиття «білим», яке поєднували з ажурними техніками «вирізування» та різноманітними мережками. Типовим для Чернігівщини є елемент ажурного поєднання двох частин сорочки за допомогою наскрізної мережки, так званої чернігівської розшивки.

Вирізняються вишивки сучасних Ковельського, Камінь-Каширського, Володимир-Волинського, Любомльського та Любешівського районів, а також вишивки північно-східної частини Волині. У селах Забужжя та Пульмо вишивали стрічковими узорами, утвореними з рядів уписаних у прямокутники ромбів, що по чергово вишивалися червоним і синім кольорами. Якщо північно-західні райони Полісся вирізняються синьо-червоною з дрібними орнаментальними елементами вишивкою, то для зорів Східного Полісся характерні червоно-чорні поєднання кольорів і орнаменти масивних форм.

У поліських районах Рівненщини вишивали в техніках вирізування, набірування та гладдю білими нитками, якою оздоблювали жіночі сорочки, рушники. На Поліссі також використовували ажурні розшивки (техніка, при якій дві частини сорочки поєднуються між собою за допомогою наскрізної мережки). Різні елементи народного одягу виконували усталеними техніками шитва. Так, уставки, манжети, коміри, а також пазухи жіночих і чоловічих сорочок виконувалися заволікуванням, занизуванням; кожухи, свити – гладдю; рушники – стебловим, тамбурним швами. Хустки з білого лляного полотна мали великі китиці на кутах та ромбічний орнаментальний малюнок рельєфної вишивки гладдю.

Крім давніх мотивів поширені рослинно-геометризовані – «рожі», «берізки», «хміль», «барвінок», а також «гусячі лапки», «сливки», «старчики». Їх використання давало майстриням можливість створити стилізований художній образ живої природи.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. у вишивці широко розповсюджуються мотиви троянди в червоно-чорній гамі, виконані в техніці хрестика. На Київщині вони набувають декоративно-площинного характеру й суцільним килимовим орнаментом укривають все поле рукавів жіночих сорочок. Квітковими мотивами оздоблюють манишки чоловічих сорочок, що перетворюються на широкі нагрудні прикраси.

Різняться за кроєм і оздобленням верхній одяг Полісся. Це безрукавки-шнуровиці, катанки й довгі куцані. Найпоширенішими були білі суконні свити з «вусами» по боках або на чотири фалди, яскраво оздоблені китицями, шнурованням, а також зимовий одяг: гуньки, чумарки, капоти, кожухи, кабати. Чоловічі свити були з білого, сірого або коричневого сукна. Комір, поли, прорізи кишень і викоти рукавів обшивали різноколірним крученим шнуром з вовняної нитки. Наприклад, білу свиту обшивали чорним чи коричнево-червоним шнуром.

Надзвичайно красиво та своєрідно вбирали на Поліссі жінки своє волосся. Так, на Рівненщині надягали кибалку, потім чеpecь, а поверх пов'язували намітку чи хустку. У кожній місцевості існував свій звичай пов'язування хусток і наміток. На Поліссі вони були у вигляді вузького прозорого серпанкового полотна, перетканого на кінцях рядами з червоних орнаментальних смуг⁹.

Поділля займає територію між Південним Бугом і Дністром, його умовно поділяють на Західне Поділля та Придністров'я. Подільська вишивка – одна з найскладніших і найкрасивіших в Україні. Бездоганні щодо техніки виконання, ці високохудожні вишивки зачаровують з першого погляду.

Найкращі полотна ткали в чорноземних районах Поділля, де були особливо сприятливі умови для вирощування конопель. Лляне полотно м'яке, має дрібну клітку, сірувато-охристі відтінки, а конопляне – тугіше, зеленувато-сірих відтінків. На Україні відомо близько 20 різновидів полотна. У XIX ст. вишивали лляними, конопляними та вовняними нитками ручного переплетіння. Нитки пряли з найкраще вичесаних волокон льону чи конопель, тоненько та рівно, щоб нитка вільно рухалася у вушку голки й легко стелилася на тканині. Потім нитки білили, фарбували, натирали воском або жиром. Нитки для вибілювання золили в діжках – «зільніцях». У діжки складали змотані нитки, пересипали попелом зі спалених дров

⁹ Матейко К. Український народний одяг. – К., 1977. – С. 149.

і заливали окропом. Лугова вода поступово вибілювала нитки, потім їх прали та висушували на сонці чи на морозі. Таким нитками вишивали, часто комбінуючи із сірими, небіленими, що мали зеленуватий відтінок. Для фарбування використовували кору вільхи та дуба, ягоди бузини, цибулиня. У південних районах Східного Поділля нитки для вишивання змочували гарячою водою з розчином лугу, отриманого від спаленої соломи гречки. У результаті нитки набували світлого вохристого кольору, який називали «пшеничним». Від середини XIX ст. почали користуватися привозними бавовняним, вовняними, металевими та шовковими нитками, бісером.

Серед жіночого народного одягу основну увагу приділяли багато орнаментованій сорочці, крій якої визначав розташування та композицію вишивки. Декоративний акцент зосереджено на рукаві – тій його частині, що зветься поликом. Рукав поділяється на три частини: верхню (поверхниця), найширшу середню (полик), та нижню (підпліччя). Вишивку на полику та у верхній частині рукава застосовували дуже давно. Це відгомін праслов'янської символіки – підкреслення сили та вправності руки. Наявність вишитих поликів на рукавах зафіксовано на Поділлі в документах XVIII ст.

Для сорочок Літинського повіту на Вінничині характерне підпліччя іноді вдвічі довше за орнаментальну смугу полика. Часто його декорували окремими мотивами орнаменту – «одскочками». У святкових сорочках прикрашали весь рукав («порукав'я»).

У подільських сорочках, крім рукава, вузькими симетричними смугами орнаменту оздоблювали площини навколо розрізу пазухи – «погрудки» і «побічниця», або «приборки», які йдуть паралельно «погрудкам». Орнамент «погрудок» часто переносили і на спину сорочки. Цей принцип розміщення вишивки на спині та грудях характерний і для східних, і для західних районів Поділля. У вишивці Східного Поділля переважають складні геометричні мотиви. Їх мініатюрна розробка справляє враження дорогоцінної мозаїки.

Бездоганністю та витонченістю вирізняються вишивки сіл Клембівка, Стіна, Яланець та Городківка. Тут здавна займалися вишивкою як промислом не лише жінки, а й чоловіки. Свої вироби вони вивозили на ярмарки в Київ, Санкт-Петербург, Париж та інші міста.

У 1892 році в газеті «Буковина» Михайло Коцюбинський у статті «Вироби селянок Поділля на виставці в Чикаго» із жалем писав про тяжкі умови праці талановитих вишивальниць с. Клембівка. Розуміючи величезне зна-

чення мистецтва вишивки, він закликав: «Давно вже пора звернути увагу на народний промисел і всілякими заходами підняти його»¹⁰.

Після участі вишивальниць Поділля у I Всеросійській виставці в Санкт-Петербурзі (1902 р.) клембівська вишивка виходить на міжнародний ринок збуту – її продають в Англії, Німеччині, Данії. Михайло Коцюбинський зазначав, що в Клембівці з'являються «справжні гаптарки-спеціалістки, що тільки й живуть з гаптування, що не йдуть в жнива жати хліб, а сидять вдома над шитвом, щоб налагодити вишивок на продаж на ярмарок»¹¹.

До нас дійшло небагато імен народних майстрів, серед них Юстина Ременюк, яка зберегла високе мистецтво вишивки низзю, успадкувавши його від матері – колишньої кріпачки, що заробляла шиттям на життя.

Класичною технікою Поділля є низь чорного й червоного кольорів, що лягають густими насиченими лініями. Цю техніку виконують з вивороту, на лицьовому боці вона має протилежне розміщення кольорів. Різні засоби виконання низи зумовили її назви: «паршива», «сліпа», «дрібненька», «цвіткова» тощо¹².

Цікаві вишивки сіл Голенищево (нині Летичівського району Хмельницької області) та Соколівка й Багринівці (Вінничина), що межують між собою. Дуже ефектно виглядають сорочки, коли смугу узору, вишитого чорними нитками, зрідка обведено червоними й жовтими. Узори вишивають низинкою та штапівкою, яка має місцеву назву «збиране».

Майстрині вдало користуються графічною лінією для підкреслення основних рис орнаменту – «поквітненням», коли червоний колір обводиться чорним, а чорний – червоним. Щоб уникнути одноманітності узорів, застосовують ритмічне чергування червоного й чорного кольорів у квадратному або шаховому порядку.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. існувало два великих осередки вишивки низзю – один у Гайсинському, другий – на півночі Ямпільського повіту. Домінуючим був чорний колір вишивки, іноді до нього додавали темно-вишневий або ж у червоно-чорну гаму включали жовтий чи зелений. Трапляється на Поділлі й вишивка чорними та синіми нитками. На південному заході Поділля поширена поліхромна вишивка. Особливо вміло вишивальниці

¹⁰ Коцюбинський М. Твори: у 6 т. – К., 1962. – Т. 4. – С. 20.

¹¹ Там само.

¹² Тульчинщина, село Орлівка. Вишивки низзю: Альбом / Текст В. Гагенмейстера. – Кам'янець-Подільський, 1929. – С. 6.

використовували біле тло полотна, що ставало повноправним елементом орнаменту.

Яскраве декоративне оздоблення вишивкою, крученим шнуром, аплікацією з кольорової шкіри характерне для традиційного одягу, зокрема гуньок, камізелюк, кожухів. Широко використовували різноманітні мережки нитками чорного, білого та синього кольорів, а також шви поверхневого шиття: штапівка й стебнівка, які, мов павутиння, з'єднують у єдине ціле композиції орнаментів і вносять додатковий художній ефект. Особливо цікава мережка «шабак», яку виконують жовтими, зеленими та білими нитками, а також унікальні змережувальні шви «козацької мережки» в синіх, чорних, жовтих і червоних тонах. Ця мережка найпоширеніша в селах Чечелівка нині Гайсинського та Соболівка нині Теплицького районів, де має назву «миканиця».

Мережки трапляються на виробках й у Брацлавському повіті, а вишивка «зерновим виводом», «виколом», «зерном» – у Ямпільському та Ольгопільському повітах. У Вінницькому, Гайсинському, Ольгопільському повітах певне поширення мали й інші техніки ажурної вишивки, що називалися «різани». У давнину їх робили веретеном, а потім перейшли на вирізування ножицями.

Оскільки геометричні орнаменти, виконані низько, завжди крупних форм зі щільно зашитим тлом, для їх полегшення у вишивці застосовують «кафасор», або «поверхницю». Орнаменти цієї техніки витримані в зелених, сірих і охристих барвах. Вони створюють враження легкості, пунктирного мерехтіння спокійного кольору.

Композиційну основу вишивки утворюють складні поєднання й чергування різноманітних простих геометричних фігур: ромба, ромба з продовженими сторонами, численних варіантів ромба з гачками. Доповненням до ромбоподібних фігур виступають прямий і косий хрести, ламані лінії, різноманітні трикутники. Часто трапляються гребінцеві фігури. Ці «гребінчики» іноді бувають настільки густі, що залишається тільки одна незашита нитка тла для того, щоб увесь узор не зливався.

У подільській вишивці поширені такі мотиви рослинних форм: сосонка, вівсик, реп'яхи, семиріг, перерва, купчаки, соняшник, головка, горіцвіт, хмелики, чорнобривці, рута, яблучка, сливки. Трапляються й тваринні форми: вуж, в'юни, коропова луска, раки, п'явки, жабки, ластівки, голуби, зозульки, сови. Деякі мотиви нагадують предмети побуту: гребінці, лемеші, човни, бесаги, ланцюг.

Особливо поширеним в орнаменті низі є мотив «рожі» у різних варіантах: проста,

повна, стовпчаста, зірката, купчаста. Використовували й мотив «баранячі роги». Деякі мотиви поширені лише в певних місцевостях. Так, мотив «вуж» побутував у вишивці Летичівського та Ольгопільського повітів, «рак», «баранячі роги», «косиці» «купчак» – у с. Лесниче Ольгопільського повіту, «вівсик» – у Брацлавському повіті, «бесаги» – у с. Баланівка Ольгопільського повіту, «безкопчик» – в Ушицькому повіті. Один і той самий мотив у різних місцевостях мав свою народну назву. Наприклад, відомий у с. Гинашків Ямпільського повіту мотив «ластівка» у с. Баланівка мав назву «голуби», у с. Яланець Ольгопільського повіту – «зозулька». Мотив «барани» походив із с. П'ятківка Бершадського повіту, а в с. Калюсик називався «баранячі роги». Мотив «сосонка» на півдні називався «хвощ»¹³. Такі назви свідчать про поетичність і образність народного мислення, його асоціативність, уміння осмислити явище реального світу, довести його до певного ступеня декоративного узагальнення.

Відзначаючи високу художню майстерність, довершеність композиційно-колеристичного рішення, дослідники неодноразово звертали увагу на те, що в подільській вишивці відчуваються впливи візантійського та болгарського, а через них – грецького античного мистецтва. Крім того, Яланець – один з найяскравіших центрів подільської вишивки – був колись грецькою колонією¹⁴.

На Поділлі, особливо в с. Клембівка, часто використовують колір стиглого жита в поєднанні з чорним. Житній колір сорочок отримували шляхом запікання в тісті ниток, пересипаних хромітом, від чого колір набував інтенсивності й стійкості.

Вишивки білим по білому в с. Клембівка на Вінничині, на відміну від Полтавщини, вирізняються ювелірно розробленими мотивами та застосуванням філігранних технік («солов'їні вічка», «зерновий вивід», «довбанка»). Особливо поширена техніка «солов'їні вічка», хоч вона й потребує великої майстерності в розробці деталей. Дуже ретельно оздоблювали весільні сорочки, вишиті білим по білому або жовтими нитками.

Знаний центр вишивки на Поділлі – с. Стіна. Тут улюбленим кольором вишивки сорочок став чорний. На сорочках рукави густо зашивали чорною вовняною ниткою, так званою лучкою. Створювали узори у вигляді

¹³ Прусевич А. Народное вышивание // Кустарные промыслы Подольской губернии. – К., 1916. – С. 317–322.

¹⁴ Там само. – С. 311, 312.

вертикальних смуг рослинного-геометричного орнаменту («кучері», «волошка», «виноград») у техніках хрестика й штапівки. Ці майстерно вкладені орнаменти, сповнені динаміки та монументальної виразності, контрастували з горизонтальною тридольною композицією геометричного орнаменту полика у верхній частині рукава.

У давнину в Стіні, як і в Клембівці, шили на «бомбаку» (тонкому бавовняному полотні) так званим широм – срібною ниткою, скрученою з чорною, або ж золотою, скрученою з червоною.

Сорочки Західного Поділля вишивали чорним із незначним додаванням темно-червоного або жовтого кольорів. Вишивка має складну композицію, її розміщуєть на комірах і чохлах. Особливістю сорочок є наявність двох вертикальних ліній на грудях – «погрудок», трьох на спині, а також пишне оздоблення рукава. Це широка горизонтальна смуга полика з трьох частин і розшивка рукава у вигляді трьох вертикальних смуг рослинно-геометричного орнаменту або косих смуг, здебільшого геометричного малюнка.

Нагрудний одяг складався з керсетки чорного або синього кольорів, низ якої оздоблювали вишивкою чи бісером; носили кожухи, прикрашені хутром, аплікацією та вовняними шнурами. Кожухи були відрізнi по талії, прибирали на спині.

На Поділлі поширеним жіночим головним убором була перемітка – один із найдавніших способів пов'язування голови заміжньої жінки. Це довге полотнище з тонкої пряжі, кінці якого прикрашені тканим орнаментом. Пізніше її оздоблювали вишивкою срібними й шовковими нитками. У різних районах склалася своя традиція щодо пов'язування переміток, але кінці її завжди залишалися вільними, і на них добре вирізнявся орнамент. Саме перемітка надавала особливої величності та піднесеності всьому костюму.

Вишивки Тернопільщини характеризуються насиченим темним, аж до чорного, колоритом. Виконані вовною, густі, без пробілів орнаменти суцільно вкривають рукави жіночих сорочок, гаптовані «поверхневим швом». Від початку ХХ ст. поширилися хрестикова техніка та квіткові орнаменти, сама ж вишивка стала яскравішою завдяки введенню синіх, зелених і фіолетових кольорів.

На Східному Поділлі для надання сорочкам особливо святкового вигляду суцільний орнамент, що вкривав усе поле рукава, розцвічували срібними та золотими нитками. Легкості й ажурності надає змережування окремих частин сорочки «павучками».

На території східних районів Тернопільщини вирізняються яскравістю вишивки сучасних

Чортківського, Буцацького та Монастирського районів. На Гусятинщині самотніми центрами були села Самолусківці, Яблунів, Глібів, Гримайлів, Копиченці, Базар, Джурин та ін. Для Буцацького району характерними були сорочки з так званими капаними рукавами¹⁵.

Своєрідною красою вирізняються вишивки Наддністрянщини, зокрема Борщівського та Заліщицького районів. Узори тут виконані чорною вовною, гаптовані різноманітними техніками: поверхницею, стебнівкою, хрестиком, кучерявим швом. Саме ці шви створюють високий рельєф вишивки, протиставлення білого поля сорочки й чорної насиченої маси орнаменту. Для надання сорочкам святкового вигляду суцільні площини вишивки розцвічували срібними, золотими нитками, лелітками, окремі частини сорочки змережували «павучками» або іншими різнокольоровими мережками.

Так, у с. Вовківці Борщівського району вишивка рослинним орнаментом чорного кольору контрастувала з ширококими смугами мережок жовтого та жовтогарячого кольорів. У с. Усте широкі полики мають тридольну композицію, їх оздоблюють тоненькими смугами золотого й срібного шитва – «маскацела». Поширені тут також мережки «микання».

Особливо цікаві сорочки, рукава яких оздоблено косими смугами орнаменту так званих зірок. У верхній частині рукава серед смуг обов'язкове парне зображення солярних знаків – сонця й місяця. Така вишивка має назви «плечики», «крупленка», «рукав».

У Заліщицькому районі поряд з геометричним широко побутує рослинний орнамент великих форм у вигляді звивистих гілок, що вкривають перед та спину сорочки. У с. Богданівка сорочки вишивали червоним шовком, як на Покутті, ретельно їх «рисили», тобто збирали в дрібні складочки, що створювало додатковий художній ефект глибини поверхні полотна сорочки.

Вишивка Наддністрянщини має певні спільні риси з вишивкою Покуття та Пруто-Дністровського рівнинного межиріччя, куди входять нинішні Новоселицький, Заставнівський, Кіцманський, Хотинський, Кельменецький та Сокірянський райони, які дослідники відносять до Буковинського Поділля¹⁶. Тут були поширені кілька типів сорочок, серед яких сорочки з «морщенкою» та реліктова

¹⁵ Головацький Я. О народной одежде и убранстве русинов или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии. – СПб., 1877. – С. 74.

¹⁶ Костишина М. Особливості традиційного жіночого одягу Буковинського Поділля // НТЕ. – 1976. – № 6. – С. 59.

тунікоподібна жіноча сорочка, яка в кожній місцевості мала свої вертикальні й горизонтальні композиційні вирішення. Крім того, у деяких місцевостях на Покутті побутував унікальний тип сорочки з «крученими» рукавами.

Буденні сорочки прикрашали легкою вишивкою навколо розрізу пазухи, на подолі, на кінцях рукавів та в місцях з'єднання деталей крою. Вишивали низьку, настилом, хрестиком, мережкою різнокольорових тонів, вовняними нитками, заплоччю, додавали шовкові, срібні й золоті нитки, металеві лелітки.

Декоративний акцент у жіночій сорочці сконцентровано на рукавах, вишивка яких має яскраво виражену тридольну композицію. Полики заввишки 12 см – 20 см обробляли з трьох боків каймою, що утворює рамку, вишиту шовковими нитками з додаванням золотих і срібних.

У Заставнівському районі узори вишивки розташовано поперечними смугами – від двох до семи. Основу орнаментативної становлять дрібні геометричні елементи в поєднанні з рослинно-геометризованими мотивами яскравих зеленого, чорного та жовтого кольорів. Між ними розміщено вужчі смуги – «сухозлоті» або з кольорових ниток. Над поликом, у верхній частині рукава, вишивають смугу від 5 см до 15 см, так звана зморшка, або «морщенка». Її геометричний зор відрізняється від зору полика та нижньої частини рукава і за технікою виконання, і за композицією. Орнамент вишивають одноколірною ниткою – жовтою, світло-зеленою, іноді чорною або червоною. Мотив орнаменту – ромбоподібний, різноманітної конфігурації. Вишивка «зморшки» має багато спільного з вишивкою на сорочках східних районів Поділля, які декорують «кефасором», тобто легкою композицією, що вдало контрастує з насиченим поликом. Нижня частина рукавів завершується вертикальними смугами, в яких центральний «стовп» має форму розвинутої гілки зі стилізованими листям і квітами. Вузькі бокові «вілянки» складаються з дрібних, філігранної роботи мотивів, розташованих на деякій відстані один від одного, або у вигляді гірлянди.

Поширений також принцип ритмічного чергування наскісних смуг, побудованих з дрібних геометричних мотивів складної форми. На відміну від композицій Заставнівського району, в Кіцманському композиція поликів складається з великих орнаментальних мотивів рослинного характеру, зібраних у букети троянд і рож, іноді трапляються мотиви птахів. Нижня частина рукава завершується дрібними вузькими косими або вертикальними смугами у вигляді гілочок чи птахів. Особливо таке

оздоблення поширене в с. Ревне Кіцманського району.

У деяких інших селах цього району (Рівне, Ошихліби, Южинець) були поширені довгі кептарі – «цурканки». Їх оздоблювали хутром тхора, яскравою аплікацією із сап'яну та вишивкою. У композиції відчувається тонке розуміння майстринями особливостей фактури різних матеріалів – співвідношення білого тла «цурканки» з пухнастим теракотово-чорним хутром і яскравими кольорами сап'янової аплікації. Короткі безрукавки – «мунтяни» – у художньо-стильовому відношенні подібні до «цурканок» і споріднені з виробами молдавського населення.

У Кельменецькому районі вишивка сорочок стримана як у кольорі, так і в орнаментативній. Нижню частину лишають білою, тільки кінці мережать, утворюючи зборки («пшеничку»). Найпоширеніші тут різноманітні рослинні мотиви – ягоди, квіти, троянди, листки дуба, ялинові гілки. Їх вишивають переважно чорним кольором. У Сокирянському районі популярні сорочки «чернятки» з косими орнаментальними смугами.

До території Карпат і Прикарпаття належить Північне Прикарпаття (Львівщина й частково Тернопільщина), гірські райони Карпат (Івано-Франківська, частково Львівська області) та Закарпаття. Вишивки Львівської області становлять окрему групу. Вишивкам Сокальщини властиві легкі узори рукавів жіночих сорочок, що створюють враження тонкого мережива. Їх виконують переважно хрестиком нитками чорного кольору.

Для Городоцького району типові орнаменти, складені з багатопрорізованої розетки та її фрагментів. Вишивають червоним, додаючи синій, рідше чорний колір, так званім «городоцьким швом».

Особливості яворівського костюма проявляються в структурі матеріалу, крої, колориті, техніках вишивки. Жіночий одяг складався з сорочки, кабата, камізелки, спідниці, запаски й пояса. Характерною прикметою одягу є білий колір. Сорочки уставкові з невеликим розрізом на грудях, рукава довгі, закінчуються манжетами («дудами»). При комірці сорочку вишивали й густо збирали в дрібні складочки. Вишивку розміщували на уставці, манжетах, вилогах коміра. Вишивали тут також білі полотняні фартухи (запаски), хустки й кабати – верхній плечовий одяг, типовий і для чоловіків, і для жінок. До середини XIX ст. вишивали виключно білими й сірими нитками, які натирали воском для того, щоб вони блищали та більш опукло, рельєфно виділялися на білому тлі одягу.

Яворівські дрібноузорні вишивки складаються з найпростіших мотивів: кружечки – «сонечка», ромби – «віконця», «звізди», квіти – «ружі», виконані в техніці «стебнівки». Вони поєднувалися у стрічкові композиції, їх розміщення було зумовлене місцем і призначенням одягу. Так, прямий крій кабатів, які шили із суцільного шматка, розрізаного спереду на рівні поли, зумовлював розміщення вишивки в три поздовжні ряди на обох передніх полах з виділенням середнього ряду. Запаски, які шили з двох з'єднаних пілок білого лляного чи конопляного полотна, «рясували» в складки й декорували поперечними рядами вишивки. Дві частини запаски були з'єднані по центру за допомогою декоративних швів, мережання, що також вносило додатковий художній ефект.

На початку ХХ ст. на Яворівщині білі, з домотканого полотна камізели, кабати, запаски зникають, їх починають шити з чорної, синьої або червоної фабричної тканини. Це значно вплинуло на розвиток вишивки та її художньо-виражальних засобів. В оздобленні камізелей і кабатів майстрині застосовують рослинний, квітковий орнамент, сміливо користуючись жовтими, синіми, червоними, зеленими нитками в техніці гладі («кладення»), а пізніше й різнокольоровим бісером¹⁷. Багатством оздоблення вирізняються яворівські хустки на один ріг. Тут трапляються композиції «китиці», «гільце». Особливу групу становлять «бавниці» – жіночі головні убори. Вони складаються з невеликого лляного шматка тканини, суцільно вкритого смугастим малюнком з дрібних геометричних мотивів. Домінуючим кольором виступає червоний з додаванням вузьких смуг зеленого й синього, виконаних у техніці «яворівка». На Яворівщині носили довгі та широкі спідниці, густо зібрані коло талії в дрібні вертикальні складочки, по боках і ззаду. Спереду спідниці були гладенькими й прикривалися запасками. Найдавніші спідниці – білі, унизу декоровані вишивкою лляними небіленими нитками. У другій половині ХІХ ст. ввійшли в побут спідниці-мальованки – білі полотняні з вибивним узором. Поряд із мальованками були поширені спідниці-шорці, що шили з чотирьох пілок кольорової смугастої саморобної тканини, витканої з лляних, бавовняних і вовняних ниток. Їх також густо «рясували» коло пояса й забирали у складки.

Зимовим чоловічим і жіночим одягом був кожух – довгий, приталений, з півкруглим виложистим коміром. Кожух щедро оздоблювали. Нижні частини рукавів, умовні кишені,

кути піл обшивали кольоровими нитками ланцюговим швом, а також вишивали різноманітні орнаментальні мотиви гладдю («кладенням») шовковими або вовняними нитками червоних, зелених, жовтих кольорів, які виразно й декоративно виділялися на білому тлі кожуха.

Закарпаття славиться різноманітністю технік виконання й кольоровою гамою, яка охоплює до 10–15 кольорів. Використовуються також бісер, стеклярус, лелітки. Вишивка на рукавах жіночих сорочок – густа, без пробілів, виконана «кучерявим» стібком, заволікуванням, а також прозорим шитвом. Особливо цікаві сорочки з «брижами». Це густо зібрані на манжетах чи навколо шиї складки з вишитими поверх узорами.

Окрему групу становлять вишивки Гуцульщини, історико-етнографічного регіону, куди входять гірські райони нині Івано-Франківської й Чернівецької областей і Рахівський район Закарпатської області. Кожний район, навіть село, має свої художні прийоми, характерну кольорову гаму. З того, як вишита сорочка чи кептар, можна дізнатися, з якого села їх власник. У цілому гуцульські вишивки справляють враження коштовної інкрустації. Кольори вишивок завжди підпорядковані одному основному, домінуючому. Для верховинських вишивок характерна чорно-фіолетова гама, для пістинських – темно-вишнева, для яворівських – ясно-червона, для вишивок із с. Річки – зелено-голуба. Цікавими є узорі, де нитки кладуть у двох протилежних напрямках, через що колір має два різні відтінки. У Снятинському районі одяг прикрашають білим, прозорим шитвом, мережками, багатим рослинним візерунком.

Своєрідністю вирізняються вишивки с. Космач. Це яскраве художнє явище, що протягом тривалого часу зберігає своє мистецьке обличчя. Тут основну увагу в жіночих сорочках зосереджено на вишивці уставки, яка горизонтальною смугою виділяється на білому тлі рукава. Її вишивають окремо, а потім за допомогою вузької стрічки узору «обшиття» прикріплюють до виробу. Через різницю широкого рукава й вужчої уставки утворюються «призбирки», які народні майстрині перетворили на елемент художнього оформлення. Космацькі уставки виконують дрібним хрестиком, лише «снурки», що обрамлюють орнаменти, поєднуючи їх в єдину композицію, вишивають дрібними скісними стібками. Це «пшеничка», «сосонка», «кривулька». Основна прикмета космацької вишивки – осіння гама кольорів, насичена червоними, жовтогарячими, жовтими тонами. Чоловічі та жіночі сорочки вишивають лише хрестиком. Їх рисунок має

¹⁷ Захарчук-Чугай Р. Українська народна вишивка. Західні області УРСР. – К., 1988. – С. 148–154.

чітку геометричну будову, усі елементи з'єднано в ланцюжок, і вони ніби рухаються в одному напрямку. Космацькі орнаменти мають різноманітні назви: географічні – «микулицькі», «рожнівські»; рослинні – «дубовий лист», «соснові», «сливові», «черешневі»; тваринні – «баранкові», «качурові», «павукові» та ін. Найулюбленіший орнамент – «лекічі» – справляє враження руху завдяки динамічній побудові різноманітних трикутників, зірочок, квадратів. Космацькі вишивки лягають густими лініями орнаментів без просвітів білого тла.

Велична краса карпатської природи з її яскравими глибокими барвами сприяла формуванню своєрідної образотворчої мови. Так, у вишивці Гуцульщини поширеним є монументальний геоморфний орнамент, контрастні зіставлення кольорів. Оперуючи простими геометричними елементами, їх різноманітним забарвленням, народні майстрині створюють неповторні оригінальні вишивки.

На Гуцульщині й досі більшість жінок вишиває. Найпоширенішою є «низинка», яка шиється з вивороту, нитки йдуть паралельно основі, стібки лягають суцільними рельєфними площинами, створюючи інтенсивну кольорову гаму. Майстрині застосовують такі давні техніки, як «коління», «кручення», «позадголковий шов». Рукава жіночих сорочок суцільно вкривають вишивкою – дрібними розетками, «кочільцями», ромбиками, іноді вишивку розміщують у вигляді скісних орнаментальних смуг різної ширини.

У с. Яворів вишивали «сливові», «черешневі», «соснові», «кручені» орнаменти. Найулюбленішими мотивами тут є узорі «скриньковий» і «головканий». Колорит яворівських вишиванок червоний, підсилений жовтим, зеленим і чорним. Поступово гама змінюється в бік багатобарвності, переважають блакитні, зелені, сині кольори, а в брусторівських вишиванках – зелений і чорний. Вовняні, високого рельєфу вишивки поступаються місцем тонким бавовняним. У верховинській вишивці домінує чорний колір, орнаменти утворюються з різноманітних комбінацій ромбів, трикутників. Відмінність вишивки цього мистецького осередку полягає в детальній розробці середини елементів. Кожна форма орнаменту ділиться на маленькі квадратики, які заповнюють увесь внутрішній простір. Улюблені мотиви – «очкастий», «качуровий» і «скриньковий».

У вишивках Городенківського району колір вишневих і малинових відтінків часто поєднується із золото-жовтим та зеленим. Снятинські вишивки виконують білим прозорим шитвом, мережками «цирками» багатих рослинних візерунків.

Щедро, барвисто, з тонким художнім смаком оздоблюють на Гуцульщині верхній одяг: кептарі, сердаки, кожухи. Вони також різноманітні за кроєм і оздобленням. Серед орнаментів трапляються антропо- та зооморфні мотиви. На спинках кептарів на всю висоту вишивали людську постать, а при талії – ряд маленьких фігурок. Стилізовані зображення жіночої фігури, що мають відгос давньої символіки, зустрічаються в оздобленні бокових швів сердаків, на рукавах кожухів. У селах Вербовець і Старий Косів поширений мотив птахів із розпростертими крилами. Космацький кептар щедро прикрашений квадратами коричневого сап'яну, густо вибитими металевими прикрасами – каплями; жаб'ївський – барвистим вовняними шнурами з перевагою зеленого кольору; верховинський – широкою узористою стрічкою кручених ниток по низу. Гаму кольорів доповнюють темно-коричневі зубці із сап'янових аплікацій, вишивка зеленими нитками. Святково декоровані кептарі в с. Розтоки суцільно вкриті візерунками аплікацій з мотивами рачків, кучерів, зубців, дерева життя. Оздоблені вишивкою місцеві сердаки з чорного, вишневого, ясно-червоного сукна. Вишивка не тільки зміцнювала лінії швів, а й була яскравою декоративною оздобою. Сердаки обшивали вовняними нитками червоного та жовтого кольорів, підкреслюючи простоту й лаконічність крою. Вишивали мотиви «кучері», «звізди», «зубчики», нашивали яскраві червоні гудзики й китиці.

Давні традиції народного мистецтва збережені у вишивках Бойківщини, Опілля й Покуття. Покуття займає територію на південно-сході в межиріччі Дністра, Бистриці Надвірянської, Ворони та Пруту. Покуття розташоване в придністорвській частині Поділля та Прикарпаття, охоплюючи нині Снятинський, Городенківський, Тлумацький, частково Коломийський, Тисменицький райони. У с. Корнів Городенківського району популярна вишивка дрібним хрестиком «паскових» орнаментів у поєднанні з мережкою. У с. Ясенів-Пільний того самого району плечики в сорочках вишивали орнаментом «розкалісті». На Покутті був поширений звичай «рісити» сорочки. Варіанти червоного кольору в різних селах Покуття мали свої відмінності. У с. Стецева «червоненки» були оранжевого кольору, у селах Воронів і Раковець (Городенківський р-н) – темно-вишневого. Найпоширеніший сюжет узору – композиція з чотирикутників, усю площину яких заповнювали блискучими нитками. Сорочки «чорненки» носили заміжні жінки. Оздоблювали їх здебільшого геометричним орнаментом.

Це скісні вертикальні або розміщені у шахово-ому порядку лінії, що суцільно вкривали весь рукав. Нижче полика й «морщенки» смуги орнаменту розташовувались горизонтально у три-чотири ряди, складаючись із різноманітних елементів: ромбів, квадратів, зигзагів. Особливістю сорочок є ажурне мереження окремих частин, при цьому шви перетворюються на широкі орнаментальні смуги переважно вишневого кольору. На Покутті трапляються мотиви геометричного орнаменту – лама-на лінія, хрест, квадрат з гачками, які виконували вирізуванням, виколуванням, у Снятинському районі – білим, у Тлумацькому – чорним кольором.

Вишивання рушників. Крім оздоблення вишивкою різних елементів народного вбрання, її також широко застосовували в рушниках. Упродовж віків рушникам надавали важливе образно-символічне значення. Рушник у свідомості українського народу наділявся широким спектром знакових властивостей, і саме тому він являє собою непересічне явище духовної культури, є етнічним культурним символом України¹⁸.

Рушники є неодмінним атрибутом народно-го побуту, весільної обрядовості, застосовуються як традиційна окраса житла. Важливі події в житті народу ніколи не обходилися без рушників. Мабуть, у всьому декоративному мистецтві немає іншого такого предмета, який би концентрував у собі стільки різноманітних символічних значень.

Рушник супроводжував селянина протягом усього життя – і в радості, і в горі. Він завжди був символом гостинності – на ньому підносили дорогим гостям хліб-сіль. Рушники дарували в дорогу не випадково. Семантика рушника (полотна) розкривалася в значенні дороги, пов'язаної зі світлим радісним життєвим початком з одного боку і переходом в «інший» світ – з другого.

Існували подарункові рушники, які дарували на пам'ять, зокрема їх використовували під час проведів рекрутів, обвішуючи ними бранців з голови до ніг на знак побажання щасливої дороги та найшвидшого повернення. Під час будівництва хати рушниками підіймали сволоки, потім ці рушники дарували майстрам.

На рушниках приймали новонароджених, з ними ж проводжали людину в останню путь. Важлива роль рушника в похоронному обряді пов'язана з поєднанням сфер життя і смерті, адже похоронний обряд сприймався як сполучна

ланка між ними. З'ясовується семіотичний зміст рушника як дороги життя, де початок – народження, а кінець – завершення життєвого шляху.

Часто рушниками перев'язували корогви, хрести під час походу, процесії чи похорону. Існував звичай перев'язувати рушником придорожні хрести. Їх знімали лише після того, як вони були повністю знищені дощем або вітром, і тоді прив'язували новий рушник.

Особливо значну роль виконував рушник у весільній обрядовості, як один із найважливіших атрибутів. Кількість приготовлених дівчиною рушників була ознакою її працелюбності. Якщо про дівчину казали, що вона «рушників не придбала» – це було ознакою ледащиці, а якщо «скриня повна рушників» – це свідчило про хазяйновитість нареченої, було ознакою її заможності, багатства.

Широке значення мали рушники для декоративного оздоблення інтер'єру хати. У минулому їх вішали над іконами – такий рушник називали покутним, божниковим, божником, наобразним, іконним. Довжина божників сягала трьох і більше метрів. На Галичині рушники для прикраси образів були невеликими, їх посередині збирали й зв'язували стрічкою.

Рушниками прикрашали поширені в сільському побуті народні картини «Козак Мамай» та портрети Тараса Шевченка. Також рушники вішали на кілок, через що вони отримали назву «кілкові». Завдяки своїй яскравій орнаменталії, вони виконували функції своєрідних прикрас, декоративних акцентів у оздобленні сільської хати. Їх розташовували між вікон, дверей.

Поряд із рушниками в Україні широко побутували й хусточки – чотирикутні шматочки полотна розміром 50×50 см, вишиті найчастіше червоними нитками, іноді з додаванням синіх. За технікою шитва – це переважно рушниковий шов. Як свідчать історичні матеріали, описи майна козацької верхівки, хусточка була показником заможності й багатства її хазяїна. У народному побуті вона, як і рушник, мала символічне, обрядове значення.

Орнаменталія рушників і хусточок надзвичайно різноманітна. У процесі історичного та культурного розвитку в Україні в кожній місцевості утворилися характерні орнаментальні мотиви й композиційні рішення, найпоширеніша кольорова гама, притаманні лише певному осередку техніки шитва.

Найбільш цікаві й рідкісні – жіночі зображення. Жіноча постать з двома птахами в руках – мотив, що зберігся на найдавніших рушниках Поділля та Полтавщини. Цікавим є також рушник з Поділля із зображенням дерев

¹⁸ Кара-Васильєва Т. Український рушник. – К., 1997. – С. 3–23.

і двох жіночих фігур, які за розміром рівні деревам¹⁹.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. в орнаментативній рушників давні образні структури зникають, поступаючись місцем більш зрозумілим.

Серед різноманітних вишитих рушників своїм художньо-образним ладом вирізняються рушники Поділля. Найцікавіші з них створювали у селах нині Томашпільського, Крижопільського районів, зокрема в селах Клембівка та Городківка. Вони невеликі за розміром, кінці оздоблені горизонтальними, вертикальними або скісними смугами геометричного чи рослинного орнаменту, скомпонованого з окремих розеток. Вишивальниці відтворювали на полотні фантастичних коней з крилами, казкових птахів з розкішними хвостами, вершників у військовому одязі, жіночі постаті з піднятими вгору руками чи жінок, які тримають коней із вершниками або птахів. Ці вишивки зберегли з язичницьких часів зображення, що уособлювали сили природи, сонця, Великої Богині.

Подільські рушники вирізняються і розмірами, і орнаментальними мотивами, і кольоровою гамою. Вони вишиті в техніці «качалочки» червоними, жовтими, синіми, зеленими та чорними вовняними нитками, що лягають опуклими рельєфними рядами, утворюючи виразні композиції. Завдяки особливому таланту й віртуозному володінню техніками, вишивальниці століттями дбайливо зберігали й передавали з далекого минулого красу узорів подільських рушників. У с. Клембівка вишивкою рушників займалися не лише жінки, а й чоловіки. На початку XX ст. на зміну давнім мотивам приходить малюнок «самовар». У с. Стіна його вишивають кольоровою вовною з обох боків полотна. Значним осередком вишивки рушників на Поділлі на початку XX ст. було також с. Писарівка.

На Київському та Чернігівському Поліссі рушники оздоблювали горизонтальними смугами в техніках листви, вирізування й занизування. Занизування подібне до узорного перебірного ткацтва. Вишивку найчастіше виконують червоними нитками, іноді вводять додаткові чорний і синій. Узори переважно геометричні: ромби, квадрати, розетки. Занизування часто поєднують з ажурними техніками.

У центральних районах України – на Полтавщині, Київщині, Черкащині, Чернігівщині – набула поширення орнаментативна з пишних рослинних форм. Мотив дерева-квітки – один із найулюбленіших у шитві рушників.

Характерно, що давні образні міфологеми й символіка червоного кольору збереглися на рушниках, які мали обрядове значення та були знаками-символами²⁰. Мотив дерева-квітки протягом тривалого часу зазнавав модифікації та щоразу інтерпретувався, залежно від смаків і уявлень народних майстрів. Так, на Полтавщині в усіх видах народної творчості спостерігаються мотиви дерева й вазона з квітами. Відмічається їх стилістична єдність, що виявляється в загальному характері трактування мотивів, вільній живописній манері виконання, ритмічних побудовах. Однак їх втілення завжди підкорене властивостям того чи іншого матеріалу й залежить від специфіки певного виду мистецтва – кераміки, килимарства, вишивки. Мотив вазона з'являється в XVII–XVIII ст. як результат освоєння ренесансно-барокових мотивів із подальшою переробкою народним мистецтвом. Цікаво зазначити, що мотиви вазона та дерева скрізь зберігають однаковий принцип зображення рослини. На рушниках квіти й пуп'янки виглядають площинно, внутрішню будову квітки передано різними рушниковими заповненнями. Ці мотиви завжди мають логічні початок і завершення. Трапляються вазони найрізноманітнішої конфігурації, вази видовженої форми, округлі глечики, типові для кераміки Полтавщини. Їх площинне зображення підкреслюється орнаментальними заповненнями поверхні й сприймається як один з елементів композиції. Дерево-квітка часто виростає з умовно зображеної землі, що подається ніби в розрізі. Прагнення досягнути явища природи й проникнути в їх суть спричинило те, що в розрізі вишивальниця позначає крапками умовне зображення насіння, з якого виростає дерево.

Мотив дерева характерний для рушників Полтавщини початку й середини XIX ст. Загальна побудова композиції здійснюється за принципами симетрії та рівноваги мас. Симетрія полягає не в дзеркальному відображенні ідентичних мотивів, а в урівноваженні з обох боків стебла різних за малюнками, але однакових за габаритами елементів. Для більшої рівноваги в основі квітки по боках розміщують два найкрупніші мотиви. Бічні гілки, нанизані на основне стебло, згинаються під тягарем плодів та квіток. Верхівка позначається однією крупною квіткою з більш детальною розробкою деталей або квіткою з трьома гілками, що виходять з неї. На Чернігівщині, особливо в Городнянському районі, мотиви дерева й вазона ускладнюються зображеннями птахів. Це і

¹⁹ Українська вишивка. Альбом / Упор. Кара-Васильєва Т. – К., 1993. – С. 138–189.

²⁰ Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. – К., 2008. – С. 293

великі пави по боках дерева, і по кілька пар невеликих.

Прагнучи в орнаментуванні рушників передати пишність і красу природи, її цвітіння, вишивальниці розміщують на стеблі величезну кількість різноманітних квіток і майже не зображують листків, які, порівняно з квітками, зовсім невеликі. Уся увага вишивальниць сконцентрована не на передачі реальних форм природи, а на декоративному вирішенні всього малюнка, на орнаментальному заповненні площин мотивів. Саме це, при порівняно невеликій кількості елементів, створює велику варіантність орнаментів.

Важливим у рушниках є зображення птахів. Поступово символіка птахів як небесних представників змінює своє первісне значення. Вони втрачають риси фантастичності, їх зображення на весільних рушниках ХІХ ст. переходить у категорію символів кохання та сімейного щастя. Вигляд птахів стає більш реалістичним.

На розвиток рослинного рушникового стилю вплинули українське церковне гаптування та вибагливий рослинний орнамент бароко, зокрема, мотив «Дерево Ієсееве». У шитві рушників ХІХ ст. Дерево життя символізує природу, родючість та багаті врожаї.

Важливою рисою української вишивки є переосмислення християнської символіки, поширеної через орнаменти друкованих книг, розписів, ікон. У гаптування в ХVІІ–ХVІІІ ст. проникає мотив винограду, виноградної лози, як викупної жертви Христа. Ці мотиви поширюються в народній орнаментіці, у вишивці виноград асоціюється з радістю сімейного щастя.

Рушники на Середньому Подніпров'ї виконували техніками вільного малюнка. До них належить «рушниковий» і «тамбурний» шви, «полтавська» та «художня» гладь. Орнаменти виконують не за рахуванням ниток на тканині, а за попередньо нанесеним на полотно малюнком, який потім вишивають. Контур малюнка, найчастіше дерева-квітки, обводиться «стебловим швом», а площини зображення пелюсток, листя, птахів, мотивів «шахматка» і «риб'яча луска» вишивають «рушниковим заповненням». Це невеликі різноманітні квадратики й прямокутники, розміщені в шаховому порядку. У народі вони мають назви: «бігунець», «драбинка», «насіпочка», «прикріп». Ці заповнення утворюють чергування вертикальних смуг, хвилястих ліній, штрихів різної щільності, площин різного наповнення кольором – усе це створює враження динаміки внутрішнього руху. Для вишивання використовували куповані нитки «заполоч» або ж домо-

ткані нитки, фарбовані в буряковому квасі. Полотно використовували домоткане, найкращим вважалося кролевецьке. Нитки шитва лягають у різних напрямках, що створює багату гру червоної барви, яка ніби сяє. Декоративність підсилюється чітко окресленим контуром, і вся композиція стає легкою, ажурною.

Техніка рушникового шва в колишніх районах Полтавщини – Черкаському, Золото-ніському – замінюється компактнішою композицією, а рушникове заповнення – густо зашитими площинами, що дає насиченіший колір. На Київщині ця техніка ускладнюється контурною обводкою. Техніка «полтавського рушникового шва» на Київщині має назву «старокиївський шов» і, на відміну від попередньої, має густіші площини заповнення нитками. Рушники вишивають інтенсивним червоним кольором, що відображає давнє символічне значення рослини. Червоний колір рушників на Полтавщині доповнюється синім, на Київщині й Чернігівщині – чорним, на Катеринославщині – жовтим, на Харківщині – незначною кількістю зеленого. Рушники центральних регіонів України мають підкреслено вертикальну композицію. Вони орнаментовані з двох боків мотивами дерева-квітки або вазона пишних рослинних форм. У весільних рушниках в орнаменті присутні зображення птахів.

На зламі ХІХ–ХХ ст. в Україні, особливо на Сумщині, Полтавщині й Черкащині, значного поширення набула «тамбурна» техніка. Вона була поширена у вишивці Вірменії, в арабських країнах. У Франції вона дістала назву «tambur» (барабан). Російські назви – «в петлю», «петелькой», «цепочкой», «косичкой» – відтворюють характер цього шва, що складається з ланцюжка (петля в петлю). Цей шов також образно йменують «тропкой», «мышинной тропой». У російській вишивці «тамбурна» техніка з'явилася у ХVІІІ ст., в Україні в народній вишивці вона поширилась у ХІХ–ХХ ст. Мотиви орнаменту рослинні, вільних вигадливих ліній, не пов'язані з рахуванням ниток полотна. Вишивали узорі червоним кольором, іноді з додаванням жовтого, синього, чорного. Особливо цікаві так звані кумачеві рушники, які виконували білими нитками на червоному полотні.

У Чернігівській, Київській та Полтавській губерніях побутували рушники, вишиті рахунковими техніками: вирізування, лиштва, хрестик, різноманітні мережки. Так, у Бобровицькому районі Чернігівської області переважала вишивка стилізованими квітами червоних, білих і синіх кольорів. У Сріблянському, Прилущському, Козелецькому – поєднання червоного з чорним і білим кольорами в техніках мережки, хрести-

ка, глді. Ще наприкінці XIX – на початку XX ст. у Крелевецькому районі у вишивці рушників траплялося зображення сирина, виконане заплоччю червоно-малинового кольору з додаванням синього.

На початку XX ст. у вишивці рушників поширюються зображення жанрових побутових сцен, які майстрині запозичували із журналів «Нива», «Аполлон», «Искусство и художественная промышленность» тощо. Ці видання були поширені в провінції, та зацікавили й міське населення. Іноді подібні картинки на рушниках поєднували із текстами дидактичного характеру або з прислів'ями та приказками: «При сонце тепло, при матери добро», «У отца до венца, у свекра до конца», «Хлеб-соль ешь, а матку режь», «Вышивать тяжело, смотреть легко», «Умойся бело, утрись сухо» тощо. Малюнки для подібних рушників виконували художники у псевдоукраїнському стилі. Поширюючись, вони сприяли нівелюванню регіональних художніх традицій, скеровуючи вишивку рушників на шлях кітччу й невибагливого смаку.

На зламі XIX–XX ст. в Україні відбувається кардинальна зміна художньо-образного вирішення народної вишивки, зокрема рушників. Пояснюється це поширенням техніки хрестика, яка відома в Європі з XVIII ст., а в Росії та Україні – з початку XIX ст. Цією технікою вишивали в містах і панських маєтках різноманітні предмети інтер'єрного призначення: декоративні панно, оздоби на меблі, скатерки, серветки тощо. Здебільшого це були натюрморти, пишні букети з об'ємно-живописними формами квітів, багатою гамою кольірних відтінків.

Хрестик – одна з найпоширеніших рахункових технік, вона найлегша, найдоступніша у виконанні й перезніманий узорів. Завдяки цьому хрестик дає широкі можливості для кольорової розробки орнаментального мотиву, найчастіше в червоно-чорній гамі. Досконалість візерунка залежить від точного рахунку ниток тканини та діагонального перекриття верхніми стібками, які повинні лягати в одному напрямку.

У народному вишиванні ця техніка пов'язана з появою нових рослинних натуралістичних мотивів у червоно-чорній гамі. Техніка хрестика поступово витісняє давні засоби шитва, стали кольорову гаму, традиційні орнаментальні мотиви. Майстрині надають перевагу натуралістичним мотивам троянд, гвоздик, лілій, жоржин, хмелю, винограду, які поширюються через друковані взірці – дешеві альбоми з малюнками для вишивок у псевдонародному стилі.

Вишивка бісером. У XVIII–XIX ст. в Україні існувало багато поміщицьких майстерень, де жінки-кріпачки вишивали речі панського побуту: скатерки, серветки, гаманці, різноманітний одяг, предмети оздоблення інтер'єру (чохли на меблі, декоративні панно). На відміну від країн Західної Європи, де бісерне шитво існувало як промисел, і ним, як у Німеччині, займалися цілі області²¹, в Україні переважна більшість бісерних вишивок створювалася руками кріпачок у поміщицьких маєтках. Це було пов'язано в першу чергу із впливом західноєвропейської моди на бісер у одязі й побуті, в оздобленні поміщицьких помешкань. У цей період у зв'язку з широким будівництвом дворянських маєтків, які були осередками нових культурних і мистецьких традицій класицизму, різноманітні вироби з бісеру стали частиною художнього життя й побуту дворянських садиб і репрезентували особливості й атмосферу дворянської маєткової культури. Інтенсивне будівництво вимагало від власників декорування будинків відповідно до останніх вимог моди, запровадження найсучасніших засобів оформлення інтер'єрів, використання нових, невідомих раніше матеріалів, серед яких був і бісер²².

Бісер мав значне поширення, про що свідчать факти його поставок у великій кількості. Так, у 1778 році до Чернігова з Вроцлава прикажчик чернігівського купця І. Єньки привіз 215, а згодом ще 140 пудів бісеру, а македонський грек з Ніжина Д. Панталузій закупив у Гданську 30 пудів бісеру²³. Численні спогади сучасників, мемуарна та епістолярна література, а також живопис того часу свідчать про широке побутування творів із бісеру. Відомі майстерні Гудим-Левковича в с. Григорівка на Київщині, у селах Яланець на Поділлі, Бурімка й Долина на Полтавщині. Особливої популярності набули вишивальні майстерні на Чернігівщині. Здібних кріпачок направляли на навчання у відомі своїм високим рівнем вишивальні майстерні, звідки вони поверталися досвідченими майстринями й могли навчати рукоділлю інших дівчат. Саме такі поміщицькі майстерні, що славилися своїми бісерними вишивками, були в дворянській садибі в с. Романівщина на Ічнянщині в маєтку

²¹ Юрова Е. Старинные русские работы из бисера. – М., 1995. – С. 10.

²² Штанкіна І. Бісерні вишивки як частина художнього та культурного життя дворянських маєтків на Чернігівщині кінця XVIII–XIX ст. // Скарбниця української культури. – Чернігів, 2002. – Вип. 2. – С. 76, 77.

²³ Там само. – С. 76.

Г. Тарновського²⁴, в маєтках Домонтовичів у с. Пархимів Остерського повіту, Полторацьких у Сосниці. Бісерною вишивкою займалися також у таких відомих культурних осередках, уславлених своїми вишивальними майстернями, як Галаганів у Сокиринцях, де Бальменів у Линовицях.

У панських майстернях жінки-кріпачки для потреб поміщика та його родини виготовляли численні вироби, що вражають складністю вишивки, на виконання якої витрачали іноді по кілька років. Вишиванням захоплювалися не тільки жінки, а й чоловіки. Образ губернатора, який вишиває, – не лише творча фантазія Миколи Гоголя. Це був типовий факт того часу. За згадками сучасників, і сам Гоголь любив вишивати, але приховував це від сусідів. Подобалося вишивати також Михайлу Лермонтову. Багато вишивали й у монастирях на замовлення світських людей. Ці вишивки вирізняються особливою майстерністю та досконалістю технічного виконання.

У музеях України, переважно Чернігова, Сум і Полтави зберігаються численні вироби з бісеру, які дають уявлення про характер їх художнього стилю, зміни напрямів тогочасної моди, естетичних смаків замовників. Від кінця XVIII ст. до 50-х років XIX ст. вишивка бісером набула найбільшого поширення. Малюнки й сам бісер привозили переважно з-за кордону або вишивали за зразками відомих картин художників-живописців того часу.

Основними центрами бісерного виробництва були Венеція та Богемія. Виробництво скла у Венеції має давні традиції, про що свідчать мозаїки собору Сан-Марко, будівництво якого розпочалося в X ст. У 1221 році всі складувні майстерні з метою запобігання пожеж було перенесено на острів Мурано. Саме там і утворився центр з виготовлення бісеру, який упродовж тривалого часу залишався єдиним у Європі.

Венеціанська республіка пильно охороняла секрети виготовлення бісеру. Монополія зберігалася аж до кінця XVIII ст., а на початку XIX ст. конкуренцію їй склала Богемія. Різні методи виробництва були наслідком того, що існували й різні види бісеру: круглий – венеціанський і гранчастий – богемський.

Вишивка бісером широко побутувала і у вищих сферах суспільства, і в поміщицькому середовищі. Крім майстерень, де використовували працю кріпачок, вишивали й доньки поміщиків, і самі поміщиці, виготовляючи величезну кількість виробів з бісеру, щоб прикрасити власний побут. Також вишивали різно-

манітні аксесуари модного жіночого вбрання: монетниці (гаманці), сумочки різних форм, пояси, манжети, оздоби до суконь, які вносили яскравий декоративний акцент у загальний художній образ костюма. Вироби з бісеру користувалися популярністю не лише серед жінок, вони були улюбленими й необхідними предметами чоловічого вбрання та побуту. Це різноманітні розшиті бісером гаманці, бумажники, ермолки – невеликі круглі шапочки, які були незмінним атрибутом домашнього чоловічого одягу, а також приладдя для паління люльки, кисети для зберігання тютюну. Поміщицький побут передбачав спеціальні кабінети, де паління набувало вигляду надзвичайно вишуканого ритуалу. Характерною ознакою таких приміщень була кругла чи прямокутна підставка з колекцією люльок. Бісером оздоблювали чубуки та барботери люльок.

Аналіз виробів із бісеру свідчить і про еволюцію художньо-виражальних засобів і технік шитва, і про зміну художньо-стилістичних особливостей, у першу чергу орнаментальних композицій, кольорової гами. Наприкінці XVIII – на початку XIX ст. бісерні вироби, незважаючи на те, що вони відображали західноєвропейський напрям моди, мали ознаки впливу народної художньої культури. На перших етапах нова бісерна техніка знаходилася під впливом барокового шитва XVII–XVIII ст. Імітуючи старовинну техніку шитва золотими й срібними нитками, майстрині повторювали в бісері техніку «в прикріп», при якій бісерини закріплювали на поверхні за допомогою поперечних стібків. Композиції орнаментів складалася зі стилізованих букетів квітів, окремих галузок. Були поширені, особливо в плетенні гаманців і сумочок, геометричні мотиви, переважно розетки, ромбічні сітки або ромби зі стилізованою квіткою-зірочкою в центрі, що має аналогії в народній вишивці²⁵.

В орнаментиці бісерної вишивки на початку XIX ст. все відчутнішим стає вплив класицизму. Однак на перших порах у трактуванні орнаментів і прийомів їх виконання вирішальною лишається народна традиція. Народні майстрині по-своєму переробляли взірці для виконання. Поступово на початку XIX ст. в побуті, в оздобленні одягу та інтер'єру з'являється велика кількість нових речей, і саме це викликало появу нових технік бісерної вишивки. Це в першу чергу шитво за рахунком, в'язання гачком і на спицях, шитво по канві.

²⁴ Тарновський М. Качановка // Столиця и усадьба. – 1915. – № 40–41. – С. 5.

²⁵ Штанкіна І. Традиції народного мистецтва у бісерних роботах кінця XVIII – початку XIX століть // Скарбниця української культури. – Чернівці, 2004. – Вип. 4 – С. 41–46.

Від 20–30-х років переважна більшість бісерних вишивок виконується за друківаними чи мальованими зразками. Це чохла для меблів, вставки на ломберні столики, серветки, обкладинки альбомів, картини – із жанровими сюжетами та різноманітними квітковими букетами, романтичними пейзажами, які надавали помешканням затишності та живописності. Народні традиції, що живили українську вишивку й були міцним фольклорним підґрунтям, виявляються у вмінні досконало та гармонічно підбирати кольорову гаму, створювати з окремих орнаментальних мотивів композиції, винахідливо добирати до сюжетних сцен облямівки, рамки, в яких орнаменти виконували зі знайомих мотивів, і це надавало їм святковості й художньої виразності. Особливого поширення в 30–40-х роках набули картини-панно. Переважали квіткові мотиви, пишні букети й гірлянди квітів складали самостійні композиції, де квіти виконували у живописно-натуралістичному вигляді. У творчому початку XIX ст. перевагу надавали квітковим символічним композиціям, відповідно до алегоричного значення тієї чи іншої квітки. У побуті поміщицького середовища такі вишиті бісером картинки були дуже популярними. Переважали голубки в оточенні троянд, віночки з незабудок із вензелями та монограмами, човни з кошиком троянд, які часто доповнювали сентиментальними написами, дарували як освідчення в любові й вірності. Поява цих сюжетів була пов'язана з поширенням у дворянському середовищі сентиментальних романів і музичних творів, альбомів із поетичними присвятами.

У вишивках бісером поширюються алегоричні сюжети «Віра, надія, любов» у вигляді обвитого плющем хреста, куща троянд, палаючого серця, якоря, а також композиції із зображенням палаючих факелів, хрестів, постаментів з урнами, рогами достатку. Стають популярними такі елементи класицизму, як ліри, амфори, сфінкси, грифони, сюжети з античної міфології. Із розвитком і значним поширенням символізму особливу увагу звертають на пасторальні сюжети, сповнені сільської ідилії. Це вишивки 1840 року з Чернігівського історичного та 1844 року із Сосницького краєзнавчого музеїв. Від 40-х років у зв'язку з поглибленням інтересу до історії та античних пам'яток, знайдених під час археологічних розкопок, у вишивці бісером з'являються сюжети античних руїн, готичних замків. На декоративному панно з Остерського краєзнавчого музею вишито постамент з урною, на який граціозно спирається замріяна жіноча постать. Уся сцена несе відтінок романтичної загадковості.

Починаючи від 40–50-х років XIX ст. тематика бісерних вишивок значно розширює коло своїх сюжетів, переважно побутового жанру. Це сцени полювання, катання на ковзанах, так званих «зимових виїздів» – іконографічним зразком цих панно слугувала літографія О. Орловського із серії «Поштовий зв'язок в Росії» (1810–1820). З другої половини XIX ст. бісерні вишивки поступово почали зникати з побуту поміщицьких маєтків, залишаючись як вид рукоділля лише в міщанському середовищі.

Паралельно зі світською вишивкою, на Чернігівщині в Стародубі був значний осередок виготовлення шатів на ікони, які вишивали дорогоцінним камінням, перлами й бісером.

Роль художників-живописців у розвитку вишивки. З другої половини XIX ст. набуває поширення вишивка білим шовком на тонкій прозорій тканині. Нею прикрашали чепці, шарфи, носові хустинки, різноманітні деталі жіночого вбрання. В основі орнаментациї – тонко прорисовані вибагливі квіти, пишні букети, перев'язані стрічками, прикрашені бантами. Для посилення святковості й піднесеності додавали золоту та срібну нитки, мереживо.

Тарас Шевченко, як художник, завжди цікавився особливостями одягу, замальовував його крій, оздоблення, характерні деталі. Не випадково у своїх художніх творах він намагався звернути увагу глядача то на вишиту сорочку в портреті В. Кочубея, то на пишній прозорий рукав блузи, оздобленої білою вишивкою в портреті М. Максимович. Любовно випише він і орнамент червоної вишивки на сорочці матері в акварелі «Марія».

Речі, які дійшли до нашого часу й пов'язані з ім'ям великого Кобзаря, викликають особливий інтерес. За переказами, жінки-кріпачки в Сокиринцях вишили за малюнками Шевченка блузу й хусточку. Вишивка дуже тонка, вишукана.

У народному побуті хусточка завжди була символом вірності, пам'яті про кохану. Старанно, з любов'ю вишивали її наречені своїм судженим. Це був пам'ятний подарунок, що супроводжував козака в походах, чумака в далеких мандрах, бідняка – на заробітках на чужині. Це знайшло своє відображення в поезії Тараса Шевченка, зокрема у вірші «У неділю не гуляла...»²⁶:

У неділю не гуляла,
Та на шовки заробляла,
Та хустину вишивала,

²⁶ Шевченко Т. Кобзар – К., 1961. – С. 202.

Вишиваючи, співала:
 «Хустиночко мережана,
 Вишиваная,
 Вигаптую, подарую,
 А він мене поцілує.
 Хустино моя
 Мальованая...
 Мережаная...

Наприкінці XIX ст. видатні художники того часу розробляють ескізи для вишивок. Це стосується в першу чергу митців, які були об'єднані навколо створення розписів Володимирського собору в Києві.

Відродження слави церковного шитва відбувається наприкінці XIX ст. Пов'язано це передусім із поглибленням інтересу художньої інтелігенції до витоків давнього мистецтва, вивченням його традицій та їх реального втілення при будівництві кафедрального собору в Києві. Храм, якому нещодавно виповнилося сто років, присвячений хрестителю Русі – Володимирі. Від часів його створення він відіграв важливу роль у духовному й культурному житті киян. Вишити плащаницю для Володимирського собору судилося Олені Праховій. Вона народилася в родині відомого мистецтвознавця, археолога, художнього критика Адріана Прахова, знавця стародавнього мистецтва. Він доклав багато зусиль для реставрації фресок XII ст. у Софійському соборі та Кирилівській церкві в Києві, де багато й плідно працював з 1881 по 1892 рік. Упродовж 1885–1896 років він керував будівництвом і внутрішнім опорядженням Володимирського собору. Для здійснення цього грандіозного задуму А. Прахов запрошує до Києва найталановитіших художників того часу, які натхненно й напружено працювали над пошуком нового релігійного живопису. Діти Прахових виростили в атмосфері високих інтелектуальних і духовних інтересів, глибокої зацікавленості живописом, шанобливої поваги до митців, які зайняли вагомe місце в історії української культури. На їх очах народжувалися задуми композиції собору, ескізи втілювалися в монументальні настінні розписи.

Син Прахових – Микола Адріанович – був знаним художником, мистецтвознавцем, присвятив своє життя відродженню кустарних промислів. Він тривалий час працював у Сунках, в маєтку княгині Н. Яшвіль, вишивальні виробы майстерні якої здобували високі нагороди, мали широкий збут за кордоном.

Донька Прахових – Олена Адріанівна – була видатним художником, досконало опанувала секрети вишивки. У 1891 році вона їде до Італії вивчати мистецтво Відродження, знайо-

миться з творчістю Тиціана, Веронезе, Рафаеля, Мікельанджело. О. Прахова присвятила все своє життя вишиванню, глибоко розуміючи світ мистецтва вишивки, віртуозно володіючи ним. У 1894 році за ескізом В. Васнецова вона вишила образ святої Євдокії, про який художник із захопленням писав у листі до своєї матері, зазначаючи, що за це «я їй подарував на іменини “Богородицю” – акварель з ескізу». У родині Прахових є спомина про грандіозну за розміром величаву картину «Богоматір», виконану Оленою Адріанівною, яку в 40-х роках вона власноруч реставрувала, але нині сліди твору, на жаль, загубилися.

Отже, не дивно, що саме О. Праховій Васнецов довірив таку складну, відповідальну роботу, як шиття плащаниці за своїм малюнком. Грандіозність цього завдання співмірна з грандіозністю соборних розписів. У своїй роботі В. Васнецов продовжує традицію іконографії візантійських багатоплітних плащаниць, зображуючи власне сцену «Оплакування». Мабуть, у жодному із сюжетів шитва образ Спасителя, що страждає, жертвує, спокутує гріхи людства, не знайшов такого яскравого втілення, не розкрився так глибоко й так проникливо, з такою високою майстерністю, як у цій плащаниці. На виконання такої складної роботи пішло кілька років життя, сповненого пошуків і важкої, але натхненної праці. Художник попередньо намалював у натуральний розмір малюнок на полотні, який потім було натягнуто на підрамник, і в такому вигляді він слугував О. Праховій за взірець для вишивання. Протягом усіх років (з 1896 по 1897 рр.) у листуванні Васнецов дуже детально радиться з нею про всі художні й технічні завдання, які слід було вирішувати. Вивчаючи шитво XVII ст., він прагне наслідувати саме традиції цієї епохи, шити не сінеллю, а крупним шовком, обличчя «шити, як в старовину, гладдю, не розміщувати стібки за ліпленням обличчя», а паралельно.

У 1897 році плащаницю було завершено. Грандіозна за своїм розміром і складністю художньо-технічного виконання, вона являє вершину мистецтва церковного шитва. Це – справжній живопис голкою, де в усіх відтінках кольорового шовку натхненно передано малюнок В. Васнецова. У центрі – сцена «Оплакування», де в невимовній скорботі припала до обличчя Христа Богоматір, у жалобі схилилася до тіла Марія Магдалена, за ними – скорботна фігура Марії Клеопової, однієї з жінок-мироносиць. Праворуч біля ніг Спасителя у відчаї молодий безвусий Іоанн Богослов, найулюбленіший учень Христа, та

Никодим. За цією сценою із сумом спостерігає Йосип Ариматейський. Саме йому ввечері Великої п'ятниці було дозволено зняти розіп'яте тіло Спасителя та покласти його на камінь помазання. У центрі композиції – розквітле дерево, яке перетворюється на хрест – символ страждань Христа. Основна увага прикута до тіла мертвого Спасителя, яке виконано тонким крученим шовком світло-охристого кольору «швом по формі». Така техніка дає можливість за допомогою коротких стібків, які щільно прилягають один до одного, моделювати форму тіла й обличчя. Глибокий, насичений колорит вишневих, синіх, охристих кольорів посилює враження трагічної неминучості й драматизм усієї сцени.

Композиція побудована на глибокому відчутті ритму. Нахил усіх постатей підкорений гармонійному ритмічному повтору схилених у скорботі фігур, справа – чоловічих, зліва – жіночих. Угорі в темних хмарах обабіч Голгофи – два ангели: один тримає потир, другий – дискос. Саме так В. Васнецов відтворив святе причасття Тілом і Кров'ю Христовими, яке є основою Великого Входу і в літургії символізує шлях Спасителя та страждання, Його смерть і поховання. Усі дари в кінці Входу ставлять на престол, як на плащаницю, промовляючи: «Благообразний Йосиф з хреста зняв пречистее Тіло Твоє, плащаницею чистою обвив і, пахощами покривши, у гробі новім положив». Центральна частина обрамлена смугами сірого та малинового оксамиту, на якому шиті золотом літери цього молитовного напису. По краям – бордюри орнаменту, утвореного хрестиками, зображеннями херувимів, стилізованими квітами, у кутах зображено символи євангелістів – Марка, Луки, Матвія, Іоанна. Плащаницю вишито художньою гладдю різнокольоровим шовком. Літери молитви обабіч виконані золотими нитками черниціями Іпатіївського монастиря, що в Росії. Минуло сто років з часу створення плащаниці, вона не має аналогів, лишаючись шедевром церковного шитва.

О. Прахова була видатною особою свого часу. Завдяки творчій співпраці з художниками В. Васнецовим, М. Нестеровим та В. Котарбінським, вона мала можливість втілювати їхні малюнки у вишивці, спілкування з ними значно вплинуло на становлення її творчої особистості.

У 1899 році О. Прахова на прохання Марії Тенішевої вишила два панно для церкви в Талашкіно – «Архангел Михаїл» та «Архангел Гавриїл». У маєтку були створені художні майстерні, метою яких, на зразок Абрамцевських, було відродження народного мистецтва. Для

здійснення цієї мети сюди були запрошені М. Врубель, С. Малютін, М. Реріх. М. Врубель розробив проект церкви в Талашкіно, виконав розписи й мозаїки. Для цього храму були замовлені та вишиті панно за нездійсненими ескізами В. Васнецова для вітваря Володимирського собору в Києві, виконаними в 1885–1893 роках. Нині ескізи зберігаються в Третьяковській галереї в Москві й дають можливість відчутти ті зміни, що внесла О. Прахова під час вишивання. Це стосується насамперед того, що фігури стали більш виструнчені, детальніше пророблені пишні орнаменти одягу архангелів. Також змінено колористичне вирішення. Загальний тон вишивки перейшов від теплого до холодного. Він побудований на поєднанні світло-блакитного та зеленого з додаванням синього та вохристого кольорів шовку. Фігури архангелів виконані технікою гладі, стібки якої лягають, як найтонші мазки, що надає зображенню живописного вигляду. Ці роботи передають атмосферу урочистості, що панує у Володимирському соборі, і свідчать про високий талант О. Прахової, яка піднесла майстерність вишивки на високий рівень мистецтва «срібного віку».

Від першої зустрічі під час розписів Володимирського собору й упродовж усього свого життя, О. Прахова підтримувала дружні стосунки з М. Нестеровим, вела з ним постійне листування. Саме вона була натхненницею образу Варвари у Володимирському соборі, який у 1897 р. вишила, а згодом подарувала художнику.

О. Прахова створила чимало видатних творів за ескізами М. Нестерова. З глибокою проникливістю вона передає поетичність і ліризм образу в композиції «Ангел». Основна увага сконцентрована на обличчі ангела, яке виразно виділяється на червоному тлі німба в ореолі темно-коричневого волосся. Внутрішня зосередженість, замріяність і, водночас, невимовна туга відчуваються в ледь нахиленому обличчі з опущеними додолу очима та спокійно складених долонях. Загальний колористичний настрій роботи побудовано на гармонії багатих відтінків охристо-золотавого кольору шовкових ниток, які ніби випромінюють внутрішнє сяйво. Гармонійність колірних і лінійних ритмів виявлена півциркульною аркою, якою окреслено верхню частину композиції, її доповнює нахил голови та округлені плечі ангела. Уся його фігура чітко вимальовується на темно-вохристому тлі, яке утворене декоративно вирішеними крилами з тонкою графічною прорисовкою. Вишукана квітка лілеї праворуч ангела символічно нагадує про ту благосну звістку, яку приніс Архангел Гавриїл Богоматері.

Одразу після закінчення опорядження Володимирського собору й освячення плащаниці О. Прахова в 1897 році виконала за ескізом М. Нестерова наступну свою грандіозну роботу – «Богоматір». Її образ сповнений глибокої любові до свого сина, якого вона з ніжністю притулила до себе прекрасними материнськими руками, і, водночас, невимовної печалі, оскільки вона відчуває його майбутні страждання і жертвність заради людства. Уся увага сконцентрована на фігурі маленького Христа з розкинутими в благословляючому жесті руками, на його обличчі зі скорботними очима, сповненими рішучості й відваги.

Виконані О. Праховою за ескізами В. Васнецова та М. Нестерова портретні зображення – княгині Ольги, Євдокії, Олександра Невського – є свідченням того, що вона відстоювала концепцію Адріана Прахова, який упроваджував у соборі відтворення історичної тематики доби Київської Русі, зображення її видатних діячів.

О. Прахова була митцем широкого творчого діапазону. Крім величних, грандіозних творів на релігійні теми, вона охоче вишивала картини за проектом художника В. Котарбінського, у якого брала уроки малювання. Робота «Замріяна» (1900 р.) – це яскравий вияв стилю модерн у вишивці. Жіночі образи були типовим елементом орнаментальних композицій доби модерну, вони формувалися на широкому естетичному тлі творення таких образів в образотворчому мистецтві, літературі, на сцені. Живим уособленням стилю стала відома французька актриса Сара Бернар. У мистецтві жіночі образи – це відтворення певного ідеалу, спільне, що складається в типове, стилізоване – те, що за естетичними

нормами свого часу робить їх такими привабливими.

Естетичними канонами зображення жінки в цей час були твори О. Бердслея, Г. Клімта, А. Мухи. У своїй роботі В. Котарбінський відтворює пластичний канон жіночого образу. Це втілення грації постави, вишуканих жестів, переданих тонкими вигинами пластичної лінії. О. Прахова, яка досконало володіла мистецтвом гладі – «живописом голкою» – передала цей образ через найтонші благородні відтінки охристо-золотавих тонів шовкових ниток.

О. Прахова вишивала також за малюнками свого брата Миколи, відтворювала й свої власні композиції. Три панно для ширми дають певне уявлення про характер цих вишивок. Це ліричні пейзажі, для яких характерна гармонія ритмічних і тональних співвідношень.

Отже, вишивка XIX ст. розвивалася як складне художнє явище української культури. Її складовими є народна вишивка, шитво в поміщицьких майстернях, а також художня вишивка, яку виконували за ескізами видатних митців того часу – О. Прахової, В. Васнецова, М. Нестерова, В. Котарбінського.

Характерна особливість народної вишивки XIX ст. – яскраво виражена самобутність локальних особливостей різних етнографічних регіонів. Це виявляється в характерних орнаментальних мотивах, композиціях, кольорових гамах, специфічних техніках виконання. Українська народна вишивка протягом століття зберігала свою духовність, самобутність, національну своєрідність.

Т. КАРА-ВАСИЛЬЄВА

Список ілюстрацій

1. Сорочка жіноча. ХІХ ст., Пирятинський пов., Полтавська губ. Полотно, заполоч, лишт-ва, вирізування, зерновий вивід. МУНДМ.
2. Сорочка жіноча. ХІХ ст., Пирятинський пов., Полтавська губ. Полотно, заполоч, лишт-ва, штапівка, хрестик. МУНДМ.
3. Сорочка жіноча. ХІХ ст., Чернігівська губ. Полотно, заполоч, хрестик, лишт-ва, верхо-плут, розшивка. МУНДМ.
4. Сорочка жіноча. ХІХ ст., Киптівський пов., Київська губ. Полотно, заполоч, мережка, вирізування, лишт-ва, хрестик, ретязь, штапівка. МУНДМ.
5. Сорочка жіноча. ХІХ ст., Київська губ. Полотно, заполоч, лишт-ва, набірування, хрес-тик, вирізування. МУНДМ.
6. Розорка С. І. Сорочка жіноча. ХІХ ст., Чернігівський пов., Чернігівська губ. Полотно, заполоч, гладь, хрестик. МУНДМ.
7. Сорочка жіноча. ХІХ ст., Радомишльський пов., Київська губ. Полотно, заполоч, зани-зування. МУНДМ.
8. Сорочка жіноча. ХІХ ст., Подільська губ. Полотно, заполоч, низь, ретязь, хрестик. МУНДМ.
9. Сорочка жіноча. ХІХ ст., с. Михальче, Буковина. Полотно, бавовняні та металеві нитки, бісер, тамбурний шов, штапівка, набірування. МУНДМ.
10. Сорочка жіноча. ХІХ ст., с. Виженка, Буковина. Полотно, бавовняні нитки, бісер, шитво «у прикріп». МУНДМ.
11. Костюк Г. Сорочка жіноча. Пістинь, Станіславщина. Полотно, бавовняні нитки, хрес-тик, ретязь. МУНДМ.
12. Сорочка жіноча. ХІХ ст., Буковина. Полотно, вовняні нитки, хрестик, ретязь, стебнівка. МУНДМ.
13. Сорочка жіноча. ХІХ ст., с. Чернятин, Гуцульщина. Полотно, бавовняні нитки, хрестик, ретязь. МУНДМ.
14. Сорочка жіноча. ХІХ ст., Галичина. Полотно, бавовняні нитки, хрестик, ретязь. МУНДМ.
15. Сорочка жіноча. ХІХ ст., Гуцульщина. Полотно, вовняні нитки, низь, ретязь, змережу-вання, мережки. МУНДМ.
16. Цап С. М. Сорочка жіноча. ХІХ ст. Полотно, вовняні нитки, хрестик. МУНДМ.
17. Сорочка жіноча. ХІХ ст., Галичина. Полотно, вовняні нитки, хрестик. МУНДМ.
18. Мурин Г. М. Кабат жіночий. Вільшанка, Яворівський пов., Галичина. Полотно, лляні нитки, стебнівка, хрестик. МУНДМ.
19. Рушник (фрагмент). ХІХ ст., Полтавська губ. Домоткане полотно, заполоч, штапівка, гладь. МУНДМ.
20. Рушник (фрагмент). ХІХ ст., с. Федірки, Лебединський пов., Харківська губ. Домоткане полотно, заполоч, рушниковий шов. МУНДМ.
21. Рушник (фрагмент). ХІХ ст., Полтавська губ. Домоткане полотно, заполоч, рушниковий шов. МУНДМ.
22. Рушник (фрагмент). ХІХ ст., Київська губ. Фабричне полотно, бавовняні нитки, старо-київський шов. МУНДМ.
23. Рушник (фрагмент). Кінець ХІХ – початок ХХ ст., с. Курган, Лебединський пов., Харківська губ. Фабричне полотно, бавовняні нитки, тамбурний шов. МУНДМ.
24. Рушник (фрагмент). ХІХ ст., с. Клембівка, Ямпільський пов., Подільська губ. Полотно, бавовняні нитки, гладь «качалочки». МУНДМ.
25. Рушник. ХІХ ст., м. Балта, Подільська губ. Ляне полотно, бавовняні нитки, штапівка, гладь «качалочки». МУНДМ.
26. Рушник. Початок ХХ ст., с. Клембівка, Ямпільський пов., Подільська губ. Полотно, бавовняні нитки, гладь, штапівка. МУНДМ.
27. Рушник. ХІХ ст., с. Дмитрівка, Піщанський пов., Подільська губ. Ляне полотно, баво-вняні нитки, штапівка, гладь «качалочки». МУНДМ.

28. Вишивка бісером (фрагмент). Кінець XVIII – початок XIX ст., Чернігівська губ. ЧІМ.
29. Вишивка бісером (фрагмент). Кінець XVIII – початок XIX ст., Чернігівська губ. ЧІМ.
30. Вишивка бісером (фрагмент). Кінець XIX ст., Чернігівська губ. ЧІМ.
31. Вишивка бісером (фрагмент). XIX ст., Чернігівська губ. ЧІМ.
32. Вишивка бісером (фрагменти гаманця). XIX ст. ЧІМ.
33. Прахова О. (за ескізом В. Васнецова). Плащаниця. 1896–1897 рр. Оксамит, атлас, золоті, срібні та шовкові нитки, гладь. НКПІКЗ.
34. Плащаниця (фрагмент).
35. Прахова О. (за ескізом М. Нестерова). Ангел. 1897 р. Шовкові нитки, гладь. Приватне зібрання.
36. Прахова О. (за ескізом В. Васнецова). Архангели Гавриїл і Михаїл. 1899 р. Шовкові нитки, гладь. Талашкіно, Росія.
37. Прахова О. (за ескізом М. Нестерова). Богоматір. 1897 р. Шовкові нитки, гладь. Приватне зібрання.

<http://www.ethnolog.org.ua>



1



2

3



4





5



6



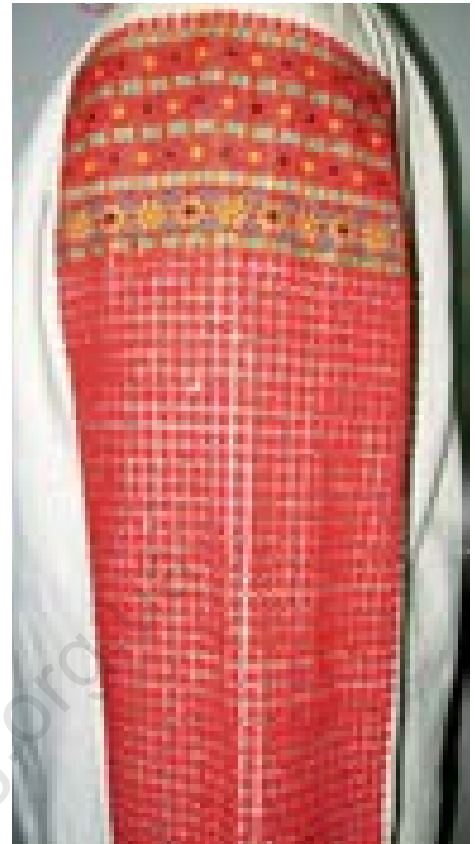
8



7



9



10

11



12





13



14



15



16

17



18





19



20



21



22



23



24



25



26

27





28

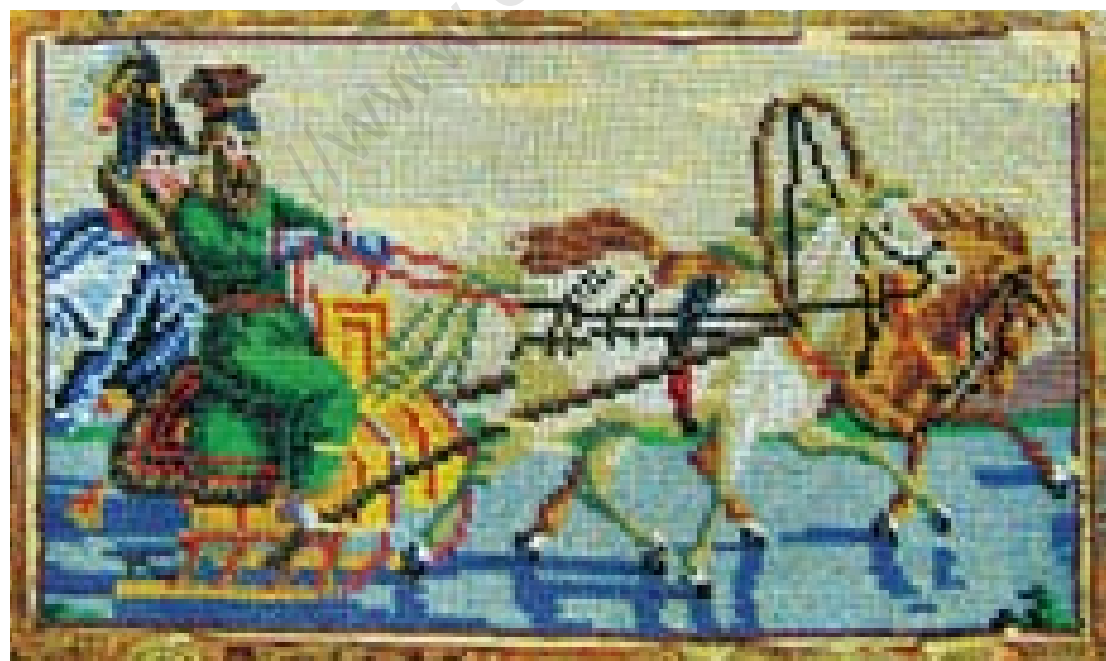
29







31



32



33

34



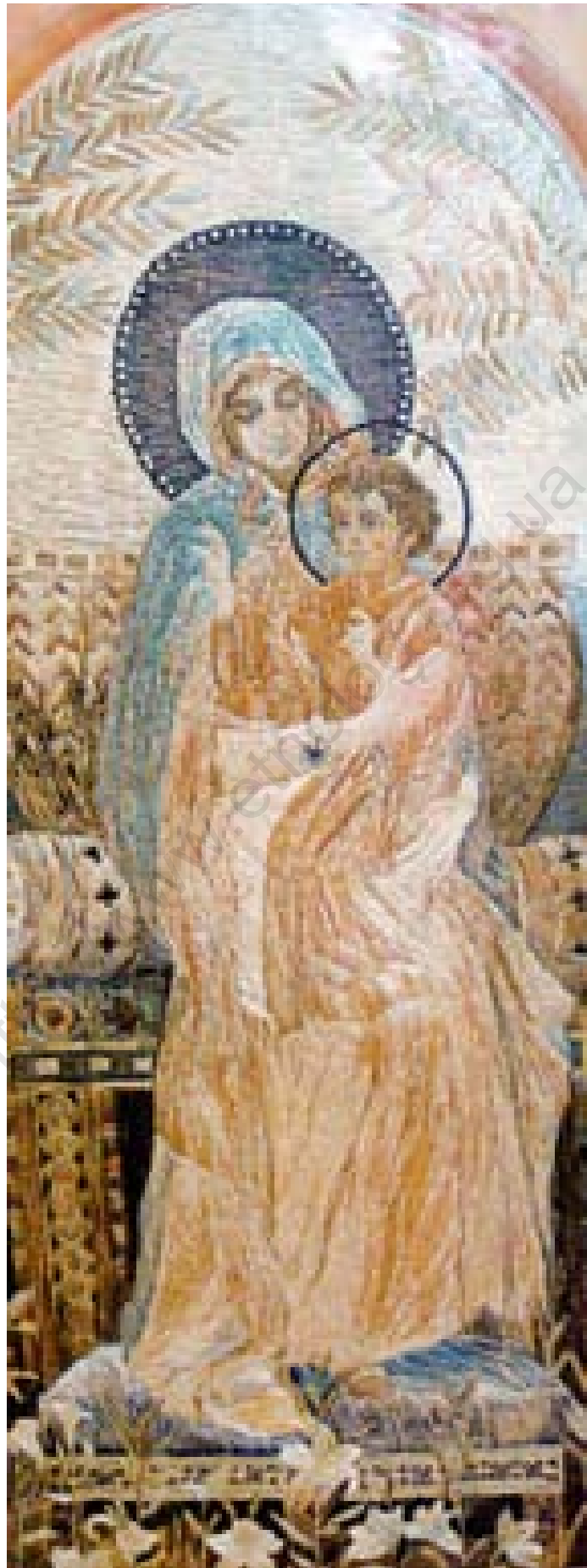


35



36





Ткацтво



<http://www.ethnolog.org.ua>

Рушник (фрагмент). Початок ХХ ст., с. Красне, Чернігівська губ.
Бавовна, перебірне ткання. ЧІМ, інв. № И-163. Фото автора.

ТКАЦТВО

Одне з чільних місць у побуті українців здавна займали ткані вироби. Виконуючи різноманітні функції, полотна, рядна, верети, настільники, рушники надавали інтер'єру традиційного житла неповторного етнічного забарвлення. Ткані сорочки, плахти, запаски, обгортки були важливою складовою одягового комплексу. У численних статистично-економічних працях останньої чверті XIX ст. кустарне виробництво, поряд із промисловим, розглядають як типове домашнє заняття.

Дослідження ткацтва XIX ст. ускладнюється тим, що датованих пам'яток, окрім кролевецьких виробів, майже не збереглося. Однак більшість музейних взірців тканин, атрибутованих кінцем XIX – початком XX ст., свідчать про усталеність і безперервність традиції ткацтва упродовж тривалого часу.

За традицією у ткацтві використовували конопляні та лляні нитки для основи, вибілений вал – для піткання. Наприкінці XIX ст. набули поширення бавовняні нитки фабричного виробництва – «бурунчук», «бомбак», «заполоч». Застосовували техніки узорного багаторемізного (чиноватого) і човникового ткання, різноманітні способи ручного перебору.

Свої виразності ремізно-човникове ткання набувало завдяки зіставленню на тканині площин, затканих групами ниток, спрямованих під різним кутом, що давало змогу створити чіткий рельєфний орнамент зі світлотіньовим ефектом. Графіку візерунка підсилювала темніша за тоном конопляна основа та світліший лляний уток. У процесі ткання на чотирьох-, восьми-ремізних верстатах вироби декорувалися мотивами скісних, зустрічних ліній, ромбів. Складніші композиції створювали на базі найпростішого та найпоширенішого візерунка у вигляді діагональних смуг («у ряди», «пружки», «косі ряди»). При рапортному повторенні ці смуги утворювали мотиви «у сосонку», «смерічку», «ялинки». На основі ламаних саржевих діагоналей ткали ромбоподібні візерунки, розмір і взаєморозміщення яких мали декілька варіантів. Рапорт із крупніших ромбів утворював композицію «в кружки», з дрібних – «коропова луска», «у гречечку». З прямокутних форм однакового або різного розміру складався візерунок «шашки». Складніші орнаменти – «в дамки», «ламаний хрест», «хрести», «млини», «книші» тощо. Так, в основі композиції мотиву «хрести» – ромб, заповне-

ний квадратами або прямокутниками, утворюваними то основою, то пітканням. Ускладнення й збагачення техніки сприяло появи нових візерунків – «гурковий», «сухарики», «тарілковий». Вироби з таким орнаментом, ткані на дванадцяти й більше підніжках верстата, були вершиною ткацької майстерності. Виразність чиноватих тканин посилювали горизонтальні кольорові смуги – переписки: одинарні, подвійні чи потрійні.

Човникові тканини вирізнялися декоративністю, багатством кольору. Характерна композиція для них – поперечносмугаста зі своєрідним геометричним орнаментом. Типова техніка ткацтва – «під дошку».

Розвиткові ткацьких промислів у XIX ст. сприяло широке використання у виробництві давніх перебірних технік, що давало змогу створювати кольоровий рельєфний орнамент над ґрунтовим полем тканини. У перебірних тканинах застосовували дві групи ниток піткання. Одна група формувала ґрунтове поле, а друга – застинала цей ґрунт візерунком. Використовували різноманітні техніки перебору – «під полотно», «під парки», «вибором», «миропільський».

Багаторемізне, човникове та перебірне ткання, а також їхні комбінації типові для багатьох груп тканин інтер'єрного призначення, а саме: покривал (ряден, верет), наволочок (пошивок), скатертин (обрусів, настільників), рушників (ручників, утирачів, стирок).

Покривала – поліфункціональна група тканин із характерними назвами у різних регіонах. Назву «рядно» вживали на Київщині, Поділлі; «верета» – на Покутті, Гуцульщині, Буковині; «плахта», «плат» – на Лемківщині.

Покривала шивали з двох однакових вузьких частин, які, залежно від призначення, виготовляли з однорідної чи змішаної пряжі.

Такі вироби мали звичайне полотняне, або ж складніше – саржеве переплетення. Чиноваті покривала із тканням у вигляді діагонально спрямованих смуг правого або лівого напрямку виготовляли майже по всій Україні. Очевидно, сама назва «рядно», а також її інші варіанти – «радов'яне», «рядовина», «рядове» походить від слова ряд¹. Побутували рядна «у сосонку», а також із ромбоподібним візерунком. На Західному Поділлі ткали однотонні верети з чиноватими візерунками «у вилки», «в очка».

Покривала були однотонними і поліхромними – «писаними». Водночас із рельєфним візерунком ткали кольорові поперечні смуги, рідше – як поперечні, так і повздовжні, які,

¹ Ароф'якін Є. Українська народна тканина // НТЕ. – 1983. – № 4. – С. 42, 43.

перетинаючись, утворювали кольорову клітинку. На Полтавщині, Чернігівщині ткани «у ряди» і «в сосонку» рядна доповнювали широкими кольоровими поперечними смугами, здебільшого двох кольорів (НМНАП, інв. № НД-13336, НД-19140). На Слобожанщині ткане «в кружки» рядно збагачували одинарними чи подвійними темними одноколірними смугами-переписками (НМНАП, інв. № Т-177). «Пасмисті» рядна характерні для Сумщини. На Східному Поділлі ткали рядна з різнокольоровими стрічками – «баточками», «смушками», рідше – «в ґратках» чи «кватерками», тобто в клітинку². Рядна й верети доповнювали заснівками – поздовжніми смугами червоного або чорного кольору.

Тканини Західного регіону поєднували чиновате й перебірне ткання, зокрема на Покутті й Гуцульщині. Верети Покуття мали поперечносмугастий візерунок із вузьких чорних і червоних стрічок, заповнених геометричними мотивами ромбів, косих хрестів, квадратів, трикутників тощо (МУНДМ, інв. № КТ-504, КТ-506). Подібні за своїм декором «павучкові» покривала Гуцульщини³. На Лемківщині побутували поперечносмугасті перебірані (перебірні) покривала.

Для ряден Півдня України характерні поліхромність, використання килимових технік.

Наволочки (пішви, пошивки) – порівняно невелика група тканих виробів у формі видовженого прямокутника. Однотонні – виготовляли по всій Україні для щоденного вжитку. Наволочки з декоративним оздобленням ткали в окремих регіонах. Своєрідністю вирізнялися наволочки Покуття, в яких використовували ручний перебір і килимове ткання. Побутували поперечносмугасті, клітчасті тканини, але найбільш багатством композиції характеризуються вироби з геометричним декором – «заборами», розміщеними по ширині. Дрібноузорні поперечносмугасті «пішви» побутували на Гуцульщині. Смугасті, картаті, узороткані перебірні наволочки були розповсюдженими в рівнинних і передгірських місцевостях Закарпаття.

У народному побуті особливим багатством декору вирізняються скатертини (скатерки, настільники, накидки, обруси тощо). Призначені

для покриття столу або скрині, вони відповідно до їхніх розмірів мали вигляд вузького прямокутника довжиною 2 м – 3 м і шириною 50 см – 60 см. Скатертини ткали полотняним і саржевим переплетеннями, застосовували перебірні та килимові техніки.

У ткацтві скатертей чиноваті переплетення утворювали прості й складні візерунки. Полотнище впоперек перетинали смугами-переписками червоного, чорного, синього або сірого кольорів. По вузьких краях скатертину оздоблювали складнішим декором: смугами різної ширини та барв. Композиція складалася із двох–п'яти груп стрічок. Найчастіше це був тридільний уклад смуг, у яких поєднувалося два–три кольори. Іноді домінував один червоний колір. Чиноватий візерунок гла виразно виділявся на поліхромних стрічках. Кольорові заснівки – одиничні, подвійні та потрійні, введені в основу по краю, слугували облямівкою виробу. Ткали заснівки і по всьому полотнищу, утворюючи, таким чином, клітчасту структуру⁴.

У різних ткацьких осередках склалися свої особливості композиції скатертин. Чиноваті візерунки «у сосонку», «в кружки», «у гречечку», «у книші», «у хрести» поширені на Полтавщині, Чернігівщині, Київщині. У ткацтві Зіньківського, Миргородського, Золотоносського повітів Полтавської губернії створювали візерунки «в ряди», «в сосонки», «в кружки», «тернові», «слив'яні», «дамки», «ламаний дуб»⁵ (НІЕЗ «Переяслав», інв. № Т-4980, Т-5342, Т-1127). Чернігівські скатертини мали саржевий декор «у вікна», «шаховий», «грушевий» (НІЕЗ «Переяслав», інв. № Т-2223, Т-2224, Т-2315). Скатерті Київщини ткані «окружками», «сосонкою», «гречкою», декоровані на вузьких кінцях трьома групами червоних і синіх стрічок (МУНДМ, інв. № КТ-1192, КТ-1193).

Серед чиноватих візерунків Полтавщини, Чернігівщини, Київщини найбагатшими були узорі «борисівка», «під борисівку», які походили з однойменної слободи Курської губернії.

² Трофимов Л. Ткацкий промысел в Подольской губернии // Кустарные промыслы Подольской губернии. – К., 1916. – С. 155.

³ Никорак О. Українська народна тканина XIX–XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості. – Л., 2004. – Ч. 1. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України). – С. 225–230.

⁴ Козій Г. Узороткані скатерті (каталог фондової збірки НІЕЗ «Переяслав») // Pereyaslavica. Наукові записки. Збірник наукових статей. – К., 2008. – Вип. 2 (4). – С. 253–255; Кустарная промышленность в Киевской губернии. Итоги анкетного и местного исследования, проведенного Киевской губернской земской управой по поручению Киевского губернского земского собрания. – К., 1912. – С. 236.

⁵ Очерки кустарных промыслов Полтавской губернии / Собр. и обраб. В. И. Василенко. – Полтава, 1900. – Вып. 1. Прядение и ткачество в Зиньковском и Миргородском уездах. – С. 34.

Переплетення ниток основи й піткання утворювали складні мотиви із замкненими ламаними діагональними лініями.

На Поділлі скатертини ткали «кісочками», «медівниками» чи «окружками», «короповою лускою», «дамками» тощо⁶. Чиновате ткання доповнювали поперечними смугами, зокрема потрійними смугами «павучків».

Покутські скатертини ткали чиноватими переплетеннями «у чини», «в очко», «в сосни».

На Гуцульщині скатертини мали візерунок у скісні пружки, «в колосок», «у вічка». Типовий декор – поперечносмугастий із дрібними візерунками. Особливо виразними були дрібновізерункові поперечносмугасті «павучкові» скатертини Гуцульщини⁷.

Рушники були важливою складовою традиційного побуту й супроводжували людину від народження до смерті. За практичним призначенням вони поділялися на господарські, декоративні й обрядові. Від призначення рушника залежала його форма, розміри, декор.

Господарські – «стирачі», «утирачі», «рушники» – були загальнопоширеними, використовувалися у щоденному побуті. Їх ткали простим полотняним, або саржевим переплетенням із грубої конопляної пряжі в основі та очоульону в пітканні. Ці рушники здебільшого невеликого розміру, з цупкого полотна – «вісімки», «десятки». Типовий ремізний рушниковий візерунок складався з діагональних рельєфних смуг – «пружки», «косі рядки», а також візерунків «ялинка», «в кружки»⁸. Кольорове оздоблення дуже лаконічне – поперечні смуги на кінцях.

Своїми розмірами, складними техніками виконання вирізнялися декоративні й обрядові рушники. У кожному регіоні вони мали свої особливості.

Зокрема, чи не найдовші рушники, до семи метрів, – «завески» (для ікон на покуті) виготовляли на Поліссі. Для них характерна поперечносмугаста композиція (НМНАП, інв. № Т-1520, НД-21793).

Довгими й вузькими були «наобразники» (божники, набожники) Чернігівщини, Київщини. Роль обрамлення у цих рушниках відігравали своєрідно декоровані кінці та один прикрашений довгий берег.

У рушниках «на грядку», «на жердку» декор зосереджували на одному кінці виробу.

Особливим декоративним багатством вирізнялися «кілкові» рушники, які набули поширення в центральних, північних і східних регіонах України. Основний композиційний акцент у таких виробах зосереджено на кінцях.

У багатьох регіонах України чільне місце у хаті займав крелевецький рушник.

Провідними осередками побутування перебірного ткацтва Чернігівщини були Крелевець, Козелець і Ніжин. Серед традиційних ремісничих центрів регіону найбільшою чисельністю ткачів вирізнявся Крелевець. Крелевецькі ткані вироби – рушники, скатертини з їхніми типовими «орлистими» («орляними») мотивами мали неабиякий попит далеко за межами Чернігівщини, привертати увагу на багатьох сільськогосподарських виставках.

Особливо цінувалися кілкові «королівські», «красні» рушники, які за ширини 40 см – 50 см сягали довжини 3 м – 4 м. Винятковою виразності крелевецьким рушникам надавало поєднання білого тла з червоним орнаментом, а з кінця ХІХ ст. навпаки – червоного тла з білим візерунком (ЧІМ, інв. № И-319). Поряд із цим у музейних колекціях трапляються рідкісні пам'ятки, в декорі яких використано декілька кольорів, зокрема синій, чорний.

Типова композиція крелевецького ткацтва – поперечносмугаста. Орнамент зосереджено переважно на кінцях виробу, середня частина залишається без візерунка, хоча ткали також рушники із суцільним заповненням поля орнаментом. У ХІХ – на початку ХХ ст. основними мотивами ткацької композиції були «шуліки» та «орли», очевидно, візантійського походження⁹. Тканий «шуліка» із розпростертими крилами знаходився, як правило, на кожному з кінців рушника. Двоголових орлів зображували попарно, по три, по чотири (у шаховому порядку). Іноді ці образи утворювали рапортну структуру. Упродовж століття образ орла видозмінювався, набуваючи узагальненого, спрощеного вигляду. З часом мотиви двоголових орлів розчинилися серед розет, кіл, ромбів, квадратів, візерунків «плахта», «у дамки», «півріжки» тощо. Іноді їх поєднували з образами півників, качок. Доповнювали композиції зображеннями одно-, трьох-, п'ятибанних «монастирок», «каплиць»¹⁰. Автономними образами (або в поєднанні з орлами) виступають «дерево життя» й триверхі «свічники».

Одна з особливостей крелевецького ткацтва – застосування різних технік перебору –

⁶ Трофимов Л. Знач. праця. – С. 154.

⁷ Никорак О. Знач. праця. – С. 355.

⁸ Ароф'якіна Є. Саржевий узор рушника. Конспект лекцій з теми «Багаторемізне народне ткацтво» (На основі досліджень автора). – Л., 1995. – С. 4–6.

⁹ Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. – К., 1995. – С. 71.

¹⁰ Спаська Є. Крелевець. Машинопис, 1928–1960 рр. // НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 48, од. зб. 14, арк. 81.

полотняного, двобічного («під парки»), «вибором» («з вибором»), однобічного. Полотняний і двобічний перебір використовували у першій половині, однобічний – наприкінці XIX ст. У 70–80-х роках XIX ст. кралевецьке ткацтво збагатилося репсopodobним «миропільським» перебором. «Миропільські» рушники зі своєрідною композицією, рубчастою фактурою поверхні були найдоржчими¹¹. Не обмежуючись перебором, майстри застосовували також техніку богуславського човникового ткацтва «під дошку».

Матеріалами для основи у першій половині XIX ст. слугували льон і конопля, а вже з другої половини століття їх замінила бавовна. Червоний колір отримували фарбуванням пряжі червцем, мареною, крапом.

Найстаріші, збережені донині кралевецькі рушники, належать до 30-х років XIX ст. Рушник із витканою датою «1838» знаходиться у Кралевецькому районному краєзнавчому музеї¹², із написом «1839. ПМ» зберігається в музеї Кралевецької фабрики художнього ткацтва¹³. На тканих виробках першої половини XIX ст. дату часто вплітали в загальний орнамент, зокрема на рушнику Леонтія Риндіна 1841 року¹⁴. Пізніше дату й напис ткали переважно на одному кінці виробу – рушник із датою «1878» із ЧІМ (інв. № Й-157)¹⁵, «1887 ГОДА» з МУНДМ (інв. № КТ-2041). Часто зазначали не лише рік, а й місяць, день виготовлення: «1872 ГОД А. МЬСАЦА А 11 ДНЯ» виткано на скатертині. Вказували прізвище, ініціали, іноді повне ім'я майстра – Настя Іваницька, Петро Бідний, Євдокія Карпцова¹⁶. Імена майстрів і дату створення розміщували також у поперечних смугах по всьому полю рушника. У текстах

трапляються помилки, розташування літер у зворотній бік, дзеркально обернені написи.

У книзі записів кралевецького ткацького цеху зазначені імена майстрів: Хоми Тищенка, Нечипора Пастушка, Степана і Сави Торобанів, Микити Задорожного, Корнія й Василя Лисенків, Дмитра та Ігната Лукашів¹⁷. Відомі цілі династії ткачів – Оболонських, Риндіних, Залізників, Щербанів. Так, серед Риндіних ткачами були Ілля, Єфим, Лаврентій та його син Єремій. Ім'я Єфима Риндіна згадується під час сільськогосподарської виставки у Кралевці 1845 року. З двадцяти чотирьох рушників, представлених тоді на виставці, два його вироби було визнано найкращими¹⁸. Утім найталановитішим із Риндіних був Лаврентій, що «умів складати візерунки і брав їх з морозу»¹⁹.

У 70–80-х роках XIX ст. кралевецьке художнє ткацтво набуло промислового значення. Суттєву роль у розвитку цього кустарного промислу відігравали скупники – постачальники сировини та організатори масового збуту ткацької продукції²⁰. «Рушниковим королем» серед скупників став Іван Єремійович Риндін, онук Лаврентія²¹, який спочатку лише скуповував ткані вироби, а пізніше обмінював дану в кредит пряжу на готові рушники. Розширюючи поле своєї діяльності, Іван Риндін відкрив склади готової продукції в Харкові, Києві, Москві. Кралевецькі вироби експонувалися на виставках у Парижі, Лондоні, Чикаго²². У 1905 році на Риндіна працювало три тисячі кралевецьких ткачів²³. Рушники на його замовлення виготовляли за певним стандартом. Часто на них з обох кінців виткано: «Г. КРАЛЕВЕЦЬ» та «И. Е. РЫНДИНЪ» (ЧІМ, інв. № Й-6173; НМНАП, інв. № Т-1060). Поряд із традиційними червоно-білими рушниками виготовляли так звані «царські», різнобарвні та строкаті, оздоблені лелітками.

¹¹ Доливо-Добровольская В. Ткацкий промысел в Гайворонском и Кралевецком уездах: отчет 1891 г. // Отчёты и исследования по кустарной промышленности в России. – СПб., 1894. – Т. II. – С. 82.

¹² Карась А. Кралевецьке ткацтво // Нариси історії Кралевеччини: збірник краєзнавчих праць. – К., 2002. – С. 46.

¹³ Карась А. Кралевецький рушник // Рушник: символ, образ, знак. Матеріали третьої науково-практичної конференції: доповіді та повідомлення. – Глухів, 2004. – С. 10.

¹⁴ Спаська Є. Кралевецьке ткацтво. Альбом фотографій, рисунків // НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 48, од. зб. 45, арк. 25.

¹⁵ Тканий рушник із датою «1878» з Кралевця зафіксовано у каталозі виставки XIV Археологічного з'їзду. Див.: Каталог виставки XIV Археологічного сьезда в г. Чернигове. – Чернигов, 1908. – С. 10.

¹⁶ Колос С. Кралевецькі рушники // НТЕ. – 1966. – № 6. – С. 52, 53.

¹⁷ Мусієнко П. Тканини // ІУМ: у 6 т. – К., 1969. – Т. 4. – Кн. 1. – С. 271.

¹⁸ Виставка сільських поизведений в городе Кралевец Черниговской губернии // Черниговские губернские ведомости. – 1851. – № 7. – С. 62.

¹⁹ Спаська Є. Господарство кралевецьких скупників Риндіних // УІЖ. – 1962. – № 5. – С. 110.

²⁰ Краткие очерки кустарных промыслов Черниговской губернии инженера-технолога Н. Пакульского. – К., 1898. – С. 12.

²¹ Спаська Є. Господарство кралевецьких скупників Риндіних. – С. 110.

²² Краткие очерки кустарных промыслов Черниговской губернии... – С. 12.

²³ Рерг Л. Художній переборний тканий промисел на Україні // Вісник промислової та промислово-кредитної кооперації України. – 1927. – № 7. – С. 26.

1895 року в Кролевці за постановою Чернігівського губернського земства засновано «Кустарно-ткацький склад», основним завданням якого було надання матеріальної допомоги ткачам, забезпечення їх дешевою сировиною, удосконалення верстатами. Вважалося, що склад стане не лише сировинною базою, осередком збуту готової продукції, але й, за прикладом Полтавського земства, показовою майстернею, де ткацьким виробам буде надано «більш мистецького смаку»²⁴. Склад проіснував 15 років, намагаючись створити конкуренцію скупникам. Під керівництвом подружжя Голосових оновлювалася орнаментика, у виробництво було впроваджено жакардовий верстат. Це зумовило появу «земських рушників» (НМНАП, інв. № Т-1561).

Утім наприкінці XIX – на початку XX ст. ткацтво часто поповнювалося не відповідними цьому виду мистецтва мотивами із друкованих зразків низької якості. На рушниках з'явилися «брокарівські» квіткові мотиви, копії орнаменту з опублікованих альбомів вишивки хрестиком.

Виразними стильовими рисами позначені рушники XIX ст. з Богуслава Київської губернії, ткані човниковою технікою «під дошку». Поперечні смуги цих виробів заповнені дрібними хрестоподібними візерунками, мотивами розет.

Неповторністю вирізняються перебірні рушники Півдня України. Найпоширеніші в цьому регіоні два типи рушників – бамбакові й гарусові, ткані «вибором» і «під парки». Бамбакові мали червоно-сині (чорні) узори, гарусові – багатоколірні. Для обох видів характерна поперечносмугаста композиція, домінування крупних геометричних мотивів (НМНАП, інв. № Т-2548, Т-2532, Т-2636).

Серед гарусових рушників вирізняються твори с. Лиса Гора Херсонської губернії із застосуванням поперечносмугастого укладу геометричних мотивів, серед яких «оленяча голова», «воволі очі», «заячі вуха», «вітряк» та інші²⁵.

У Західному регіоні рушники мали здебільшого обрядову функцію, їх майже не використовували як елемент декору житла. Вони були невеликі за розмірами. Вироби декорували смугами з геометричним орнаментом на обох кінцях. Так, на Гуцульщині побутовували поперечносмугасті поліхромні рушники.

Домоткані вироби відігравали найсуттєвішу роль в одяговому комплексі. У домашніх умовах ткали полотно та сукно для натільного, верхнього одягу. Жіночі головні убори, поясне вбрання, доповнення костюма виготовляли з використанням традиційних технік багаторемізного, човникового, перебірного ткання.

До своєрідних тканих виробів належить давній жіночий головний убір – намітка або перемітка у вигляді довгого рушника, орнаментованого на вузьких кінцях. Прозорі серпанкові намітки Чернігівщини, Київщини, Волині ткали розрідженим полотняним переплетенням. Підфарбована тканина мала вохристо-коричневий відтінок. Кінці намітки декорували кількома рядами вузьких червоних, білих стрічок, між якими ткали ряд геометричних мотивів – розету, «гребіночку» тощо (МУНДМ, інв. № КТ-578, КТ-579, КТ-580, КТ-582, КТ-586).

Багатством візерунків, тканих перебірою технікою, характеризується перемітка Покуття й Гуцульщини. Тридольні смуги на їхніх кінцях декоровано ромбо- та хрестоподібними мотивами (МУНДМ, інв. № КТ-639, КТ-640).

Технікою виконання, стилістикою орнаменту вирізняються перемітки Буковини з рельєфним візерунком на світлому тлі. Перебірне ткацтво тут сполучалося з ремізно-човниковим (МУНДМ, інв. № КТ-549, КТ-550, КТ-552).

Перебірну техніку застосовували в бавницях – різновиді вінкоподібного жіночого головного убору, широкої стрічки з геометричним орнаментом (МУНДМ, інв. № КТ-940, КТ-941, КТ-942).

Серед одягових тканин особливою майстерністю ткання виокремлюється незшитий поясний одяг – запаски, обгортки, фоти, плаhti.

Тканини для запасок та обгортки здебільшого смугасті, ткані чиноватим переплетенням «в кружки», «в ялинку».

Запаски Київщини в нижній частині декорували орнаментальними стрічками з мотивами ромбів і розет. На Волині ці вироби мали декор у вигляді широких орнаментальних стрічок по всьому полю. Для запасок Західного регіону характерне ткання вузькими барвистими смугами (МУНДМ, інв. № КТ-676, КТ-677, КТ-678, КТ-679).

Серед давніх одягових тканин яскравою гамою кольорів та композицією помітно вирізняється поясний незшитий одяг – плахта. Виготовляли його з двобічної тканини зі своєрідним декоруванням кольоровими квадратами.

Плахтове ткацтво набуло поширення на Чернігівщині, Полтавщині, Київщині. На Чернігівщині плаhti ткали човниковою технікою, на Полтавщині та Київщині – перебірою.

²⁴ Матвійчук І. Ткацькі вироби Кролевецького земського складу // Рідний край. – 1911. – № 25–26. – С. 24.

²⁵ Малина В. Народне мистецтво Півдня України кінця XIX – початку XX ст.: На матеріалах Миколаївської, Одеської, Херсонської областей. – Миколаїв, 2006. – С. 209–215.

Човникові плахти Чернігівщини мали дві основи й два піткання. Відповідно до кольору ґрунту виріб мав чорне, синє або червоне основне тло й отримував назви «чорнятка», «синятка», «червонятка».

Більшість плахових тканин Полтавщини походить із Зіньківського, Лубенського, Прилуцького, Лохвицького повітів. Для перебірного плахового ткацтва типові геометричні мотиви: «рожа», «шолудива рожа», «перчик», «раки», «гвоздика», «коропова луска». В основі тканини використовували червоні, сині або чорні нитки, поєднання червоної з синіми, червоної з коричневими, білими, жовтими й зеленими просвітками. Поряд з яскравою гамою кольорів побутували стримані барви в «пісних» плахах.

До асортименту тканих виробів належать сумки – бесаги, дзьобанки, тайстри. Бесаги й дзьобанки ткали чиноватим саржевим переплетенням у дрібну ахроматичну або поліхромну клітинку. Тайстри виготовляли килимовою рахунковою технікою з декором у поперечні смуги, заповнені геометричним і рослинним орнаментом.

З середини ХІХ ст. ткацтво, як своєрідна сфера народної творчості, почало втрачати своє провідне значення, поступаючись перед промисловим виробництвом.

Найбільш інтенсивно текстильна промисловість розвивалася на півночі Чернігівського краю. Тут діяло до двадцяти п'яти приватних суконних підприємств. Це фабрики поблизу Клишів Суражського повіту, в Машеві Новгородсіверського повіту, в Почепі Мглинського повіту, Понурівці Стародубського повіту²⁶. Вісімнадцять суконних фабрик діяло в Полтавській губернії. У 1820–1840-х роках текстильні підприємства засновано в Західному регіоні – у Тернополі, Золочеві, Бережанах, Крехові, Жовкві, Львові.

На тлі загальної підтримки кустарних промислів у кінці ХІХ – на початку ХХ ст. виникло чимало ткацьких шкіл-майстерень.

Такі школи діяли у селах Зозово Липовецького повіту, Пустовойти Канівського повіту, Оленівці Васильківського повіту, в Кагарлику на Київщині²⁷.

З метою допомоги ткацькому промислу ряд навчально-ткацьких майстерень і показових пунктів було створено на Полтавщині. Зокрема, ткацька майстерня в с. Дегтярях (відкрита в 1898 році) мала загальногубернське значення. До 1903 року тут було розроблено програму, за якою майстрині освоювали різноманітні технології – від найпростіших до жакардового ткацтва²⁸. Діяла також Олефірівська ткацька майстерня з відділеннями у Миргороді та Сорочинцях²⁹. Задля технічної допомоги кустарям, збуту їхньої продукції, губернське земство організувало ряд навчально-показових пунктів і кустарний склад. Серед п'яти ткацьких пунктів найкращим у губернії вважали Решетилівський³⁰.

У традиційних кустарних осередках Західного регіону виникли ткацькі товариства та школи при них. Перше таке товариство із ткацькою школою було створено в Косові 1882 року, пізніше – у Глинянах (1886 р.), Заліщиках, Чорткові, Вікні (1884 р.), Чернівцях (1887 р.)³¹.

Велике значення в справі підтримки та популяризації цього виду мистецтва відігравали промислові виставки.

Збережені зусиллями дослідників, текстильні вироби ХІХ ст. свідчать про високий художній рівень традиційного ткацтва. Барвисті рушники, скатертини, плахти й намітки розкривають духовний світ народних майстрів у всій його неповторній національній самобутності.

Н. СТУДЕНЕЦЬ

²⁶ Ростовцов П. О фабричной и заводской промышленности в Черниговской губернии // Черниговские губернские ведомости. – 1851. – № 37. – С. 323–326.

²⁷ Рерг Л. Зазнач. праця. – С. 29.

²⁸ Обзор деятельности земств по кустарной промышленности. – СПб., 1913. – С. 209, 210.

²⁹ Наш рідний край. (З історії освіти на Полтавщині в дореволюційний період). – Полтава, 1991. – Вип. 12. – С. 79.

³⁰ Обзор деятельности земств... – С. 212.

³¹ Никорак О. Зазнач. праця. – С. 28.

Список ілюстрацій

1. Рядно (фрагмент). Кінець XIX – початок XX ст., Хорольський пов., Полтавська губ. Конопля, ремізно-човникове ткання «в сосонку». НМНАП, інв. № НД-10140. Фото автора.
2. Рядно «писане» (фрагмент). Кінець XIX – початок XX ст., с. Новопетрівка, Роменський пов., Полтавська губ. Конопля, плоскінь, ремізно-човникове ткання «в кружки». НМНАП, інв. № Т-177. Фото автора.
3. Рядно «писане» (фрагмент). Кінець XIX ст., с. Саєво, Лебединський пов., Харківська губ. Ремізно-човникове ткання «в сосонку». НМНАП, інв. № Т-4235. Фото автора.
4. Верета (фрагмент). 1890 р., Покуття. Вовна, ремізно-човникове та перебірне ткання. МУНДМ, інв. № КТ-504. Фото автора.
5. Верета (фрагмент). Кінець XIX ст., Покуття. Вовна, ремізно-човникове ткання. МУНДМ, інв. № КТ-2684. Фото автора.
6. Наволочка-пішва (фрагмент). Початок XX ст., Покуття. Конопля, бавовна, ремізно-човникове та перебірне ткання. МУНДМ, інв. № КТ-1549. Фото автора.
7. Наволочка-пішва (фрагмент). Початок XX ст., Покуття. Льон, бавовна, ремізно-човникове та перебірне ткання. МУНДМ, інв. № КТ-668. Фото автора.
8. Наволочка-пішва (фрагмент). Початок XX ст., Покуття. Льон, конопля, заполоч, ремізно-човникове та перебірне ткання. МУНДМ, інв. № КТ-6049. Фото автора.
9. Скатертина (фрагмент). Кінець XIX – початок XX ст., Гадяцький пов., Полтавська губ. Конопля, ремізно-човникове ткання «в кружки». НМНАП, інв. № Т-5121. Фото автора.
10. Скатертина (фрагмент). Кінець XIX ст., Хорольський пов., Полтавська губ. Льон, конопля, ремізно-човникове ткання «в хрести». НМНАП, інв. № НД-19141. Фото автора.
11. Настільник (фрагмент). Початок XX ст., с. Дружня, Київська губ. Льон, конопля, ремізно-човникове ткання. НМНАП, інв. № Т-5460. Фото автора.
12. Настільник (фрагмент). Початок XX ст., с. Тростинка, Васильківський пов., Київська губ. Конопля, ремізно-човникове ткання. НМНАП, інв. № НД-23345. Фото автора.
13. Рушник (фрагмент). XIX ст., Чернігівська губ. Перебірне ткання. НМНАП, інв. № Е-100. Фото автора.
14. Рушник (фрагмент). Кінець XIX ст., Полтавська губ. Бавовна, перебірне ткання. НМНАП, інв. № Т-4524. Фото автора.
15. Рушник (фрагмент). 1878 р., Чернігівська губ. Бавовна, двобічний перебір. ЧІМ, інв. № І-157. Фото автора.
16. Рушник (фрагмент). 1900 р., Чернігівська губ. Бавовна, перебірне ткання. НМНАП, інв. № Т-3353. Фото автора.
17. Рушник (фрагмент). Початок XX ст., Чернігівська губ. Бавовна, однобічний перебір. ЧІМ, інв. № І-6173. Фото автора.
18. Рушник (фрагмент). XIX ст., Чернігівська губ. Бавовна, перебірне ткання «з вибором». ЧІМ, інв. № І-319. Фото автора.
19. Рушник (фрагмент). Кінець XIX ст., с. Лиса Гора, Херсонська губ. Бамбак, заполоч, конопля, перебірне ткання. НМНАП, інв. № Т-2528. Фото автора.
20. Рушник (фрагмент). Кінець XIX ст., с. Синюхін Брід, Херсонська губ. Бамбак, гарус, перебірне ткання. НМНАП, інв. № Т-2299. Фото автора.
21. Рушник (фрагмент). Кінець XIX ст., с. Синюхін Брід, Херсонська губ. Бамбак, гарус, перебірне ткання. НМНАП, інв. № Т-2306. Фото автора.
22. Плахтова тканина (фрагмент). XIX ст., Чернігівська губ. Вовна, човникове ткання. ЧІМ, інв. № І-81. Фото автора.
23. Плахтова тканина (фрагмент). XIX ст., Чернігівська губ. Вовна, човникове ткання. ЧІМ, інв. № І-109. Фото автора.
24. Плахтова тканина (фрагмент). XIX ст., Чернігівська губ. Вовна, човникове ткання. ПХМ, інв. № Тк-77. Фото автора.
25. Плахтова тканина (фрагмент). Перша половина XIX ст., Роменський пов., Полтавська губ. Вовна, перебірне ткання. ПХМ, інв. № Тк-27. Фото автора.
26. Плахтова тканина (фрагмент). XIX ст., Полтавська губ. Вовна, перебірне ткання. ПХМ, інв. № Тк-25. Фото автора.

27. Плахтова тканина (фрагмент). ХІХ ст., Полтавська губ. Вовна, перебірне ткання. ПХМ, інв. № Тк-28. Фото автора.
28. Плахтова тканина (фрагмент). Перша половина ХІХ ст., Лубенський пов., Полтавська губ. Вовна, перебірне ткання. ПХМ, інв. № Тк-31. Фото автора.
29. Плахтова тканина (фрагмент). ХІХ ст., Роменський пов., Полтавська губ. Вовна, перебірне ткання. ПХМ, інв. № Тк-32. Фото автора.
30. Плахтова тканина (фрагмент). ХІХ ст., Полтавська губ. Вовна, перебірне ткання. ПХМ, інв. № Тк-33. Фото автора.
31. Плахтова тканина (фрагмент). ХІХ ст., Полтавська губ. Вовна, перебірне ткання. ПХМ, інв. № Тк-34. Фото автора.
32. Плахтова тканина (фрагмент). ХІХ ст. ЧІМ, інв. № І-92. Вовна, перебірне ткання. Фото автора.
33. Плахтова тканина (фрагмент). ХІХ ст., Полтавська губ. Вовна, перебірне ткання. ПХМ, інв. № Тк-111. Фото автора.

<http://www.ethnolog.org.ua>



1



2

3





6



5



7



8



9



10



11



12



14

13



15



16



17



18



19



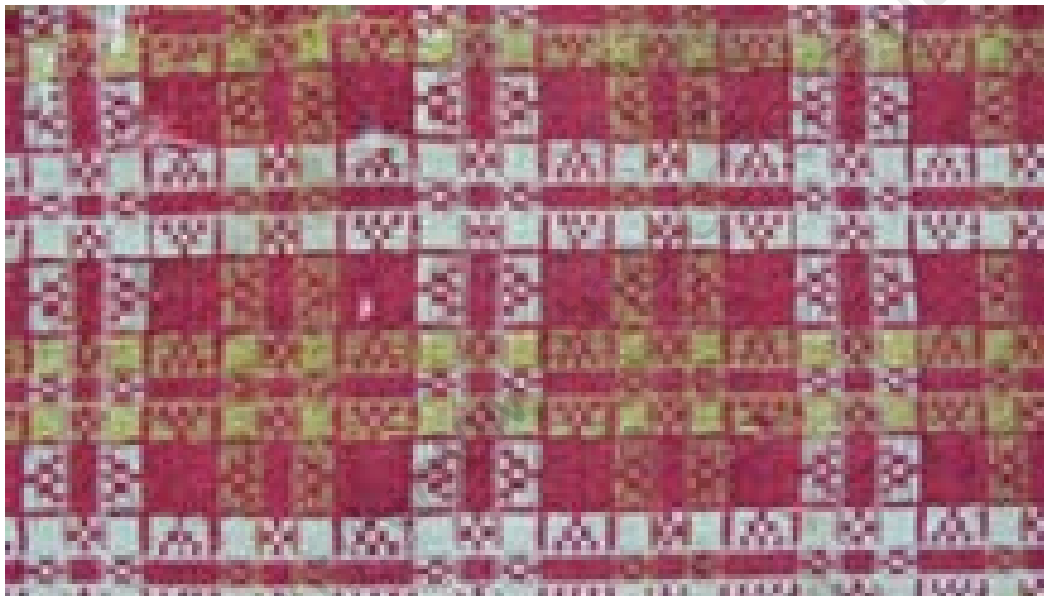
20

21





22



23



24



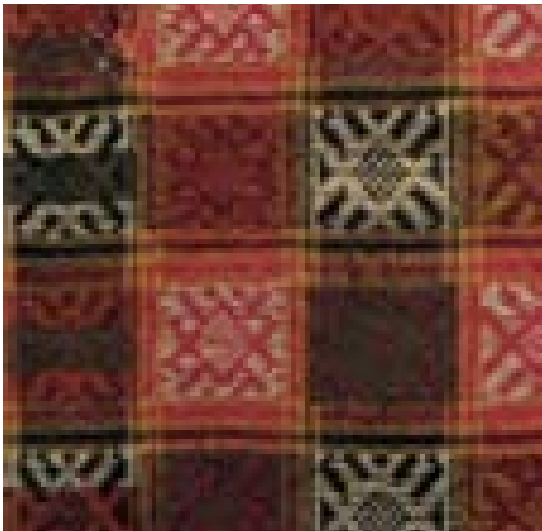
25



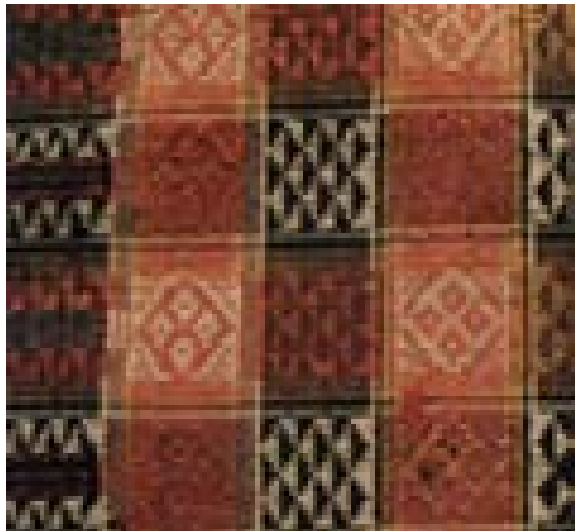
26



27



28



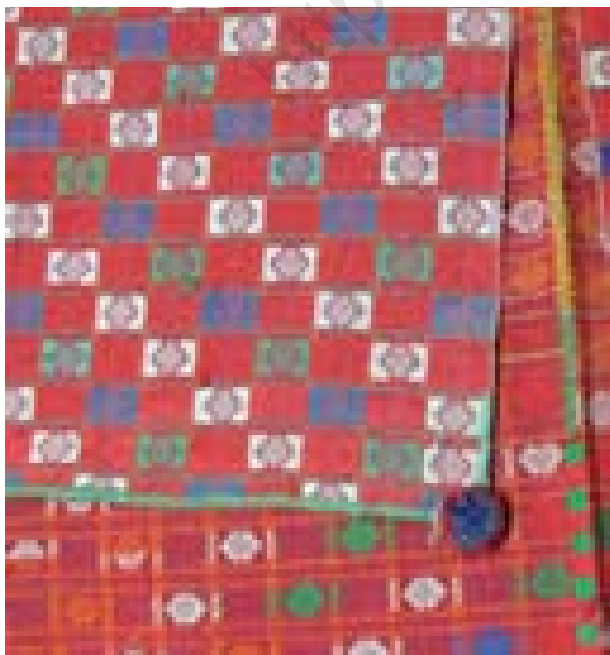
29



30



31

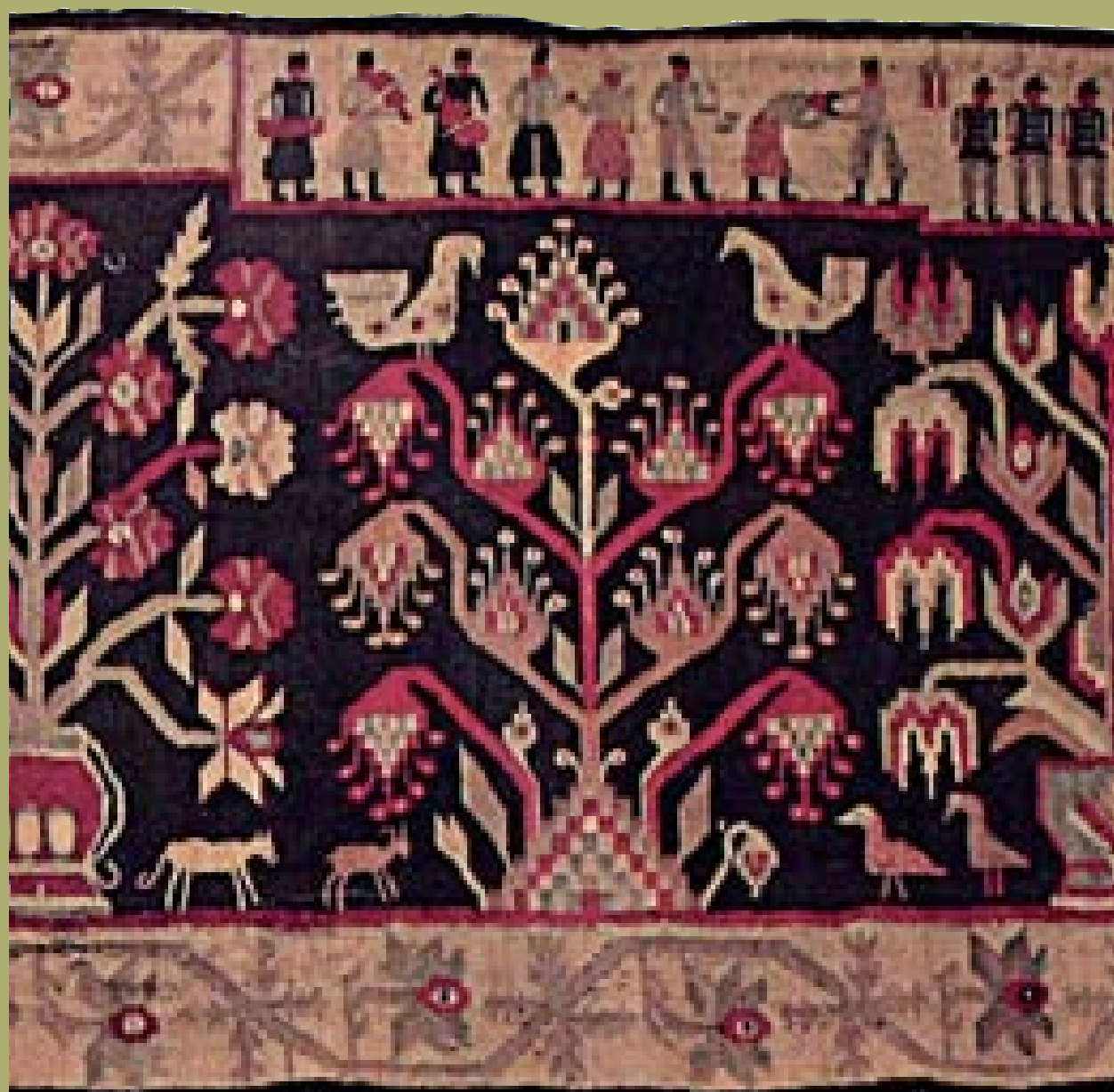


32



33

Килимарство



<http://www.ethnolog.org.ua>

Килим-залавник (фрагмент). 1871 р., Подільська губ.
Вовна, кругляння. МУНДМ, інв. № КТ-273.

КИЛИМАРСТВО

Дев'ятнадцяте століття – яскравий період в історії українського килимарства. Чимало збережених у музеях недатованих творів і творів із витканими (вишитими) датами дають змогу дослідити килимарські осередки, простежити розвиток килимового орнаменту та видозміни в його стилістиці. Розквіт цього виду мистецтва в першій половині XIX ст. змінюється поступовим його занепадом. Використання синтетичних барвників призводить до зниження технічних якостей килимів та втрати мистецької вартості виробів.

Вкриваючи архітектурні площини (стіни, підлогу) і меблі (столи, лави, скрині), килими, у синтезі з іншими видами мистецтва, формували внутрішній простір споруди, надавали особливого декоративного багатства шляхетському, міському, церковному та сільському інтер'єрам. Вони відігравали важливу роль під час весільного й поховального обрядів, становили частину посагу нареченої, були суттєвою складовою церковного майна. За функціональним призначенням у XIX ст. розрізняють: коври, килими, ліжники, настільники, налавники, залавники, підвіконня, полотарії тощо. В історіографії килимарства терміни «килим» та «ковер» позначають різні види тканих виробів. «Килимом» здебільшого називають вироби з нескладним геометричним орнаментом, ткані на звичайному горизонтальному верстаті в чотири підніжки. Термін «ковер» має давнє походження, об'єднує і ворсові твори, і гладкоткані зі складним рослинним візерунком. Коври здебільшого ткали на вертикальному верстаті й використовували для оздоблення стін¹. Ліжниками вкривали піл (ложе), налавниками встеляли лави, настільниками – столи. Залавники, підвіконня, полотарії, обіцята розміщували вздовж стін сільської оселі. Від утилітарної функції залежали декоративні особливості виробу, зокрема його вертикально чи горизонтально орієнтована композиція.

Основну роль у творенні стилістики килимів XIX ст. відігравали техніки гладкого двобічно-

го ткання – рахункова («лічильна», «овивання», «забирання») та гребінцева («кругляння», «вільна нитка»).

Давній традиційній рахунковій техніці притаманні прямі лінії піткання й переважно геометричний орнамент, який утворюється одночасно по всій ширині килима. Залежно від способів з'єднання площин різного кольору на межі, розрізняють техніки «на межову нитку», «на косу нитку», «у вічко». Під час створення візерунка технікою «на межову нитку» піткання площин різного кольору закріплюють на спільній нитці основи. На межі візерунка утворюється східчаста лінія. При тканні «на косу нитку» нитки піткання однієї кольорової площини закріплюють над суміжною на відстані кількох ниток основи. Орнамент має скісні зубчасті контури. «У вічко» – техніка, при якій нитки суміжних площин з'єднуються лише через декілька прокидок піткання, унаслідок чого між ними утворюється отвір.

Гребінцева техніка нагадує гобеленоткацтво, дозволяє вільно влітати нитку піткання, спрямовувати її відповідно до контурів зображення. Орнамент можна ткати поступово, окремими площинами. У килимах, виконаних цією технікою, домінують рослинні мотиви зі складними заокругленими обрисами. Виразність колориту творів досягається нюансами кольору.

У українському килимарстві поряд із двобічними гладкими килимами значно меншу частку становили ворсові. На Київщині, Полтавщині й Слобожанщині створювали ворсові однібічні коци, які виготовляли шляхом в'язання вузлів на основі. У багатьох регіонах України, зокрема на Полтавщині, Волині, а особливо на Гуцульщині та Буковині були поширені ліжники з ворсом. Їх ткали як гладкі двобічні килими, а ворс у готових виробів утворювався в результаті обробки водою.

У XIX ст. килимові вироби виготовляли в поміщицьких, монастирських майстернях, на міських фабриках, широко побутувало селянське кустарне виробництво.

«Панські» килими² – феномен елітарної культури першої половини XIX ст. Докумен-

¹ Очерки кустарных промыслов Полтавской губернии / Собр. и обраб. В. И. Василенко. – Полтава, 1900. – Вып. 1. Прядение и ткачество в Зиньковском и Миргородском уездах. – С. 12, 13; Щербаківський Д. Український килим (попередні студії). – К., 1927. – С. 7–10; Риженко Я. Килимарство й килими Полтавщини. До виставки килимів Полтавського державного музею. – Полтава, 1928. – С. 8.

² Термін «панський» килим зустрічається в працях багатьох дослідників килимарства – Б. Крижанівського, В. Пешанського, Д. Щербаківського, Я. Риженка, А. Жука, Я. Запаса. «Панському» килиму XVII–XVIII ст. присвячено низку статей та дисертацію Г. Когут. Див.: Когут Г. Українські «панські» килими XVII–XVIII ст. – Дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 2003; Когут Г. Килимарство // Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. / Гол. ред. Г. Скрипник. – К., 2007. – Т. 2. Мистецтво XVII–XVIII століття. – С. 143–154.

талні джерела містять чимало відомостей про поміщицькі килимарські осередки Лівобережжя, зокрема в Томарівці³, Черняхівці⁴. Згадується майстерня пана П. І. Булюбаша в селі Гриньках, що на Полтавщині⁵. М. Арандаренко повідомляє про кращі коврові виробництва Лохвицького повіту – у Худолеєвої в с. Бербениця та у Савицького в с. Луговики⁶. У Роменському повіті коври ткали в с. Слобідка⁷, у містечку Глинськ⁸. Поміщики Капністи мали майстерню в с. Михайлівка Лебединського повіту на Слобожанщині⁹. В архівних справах згадується Шполянська килимарня на Київщині¹⁰.

У поміщицьких осередках килими створювали за певними зразками. Орнаментика цих творів позначена східними та західноєвропейськими впливами. Так, на початку XIX ст. знавець орієнтального мистецтва Вацлав Ржевуський створив у своїх маєтках Саврані й Байбузівці Подільської губернії майстерні, де виготовляли вироби за східними взірцями¹¹. Запозичення з перських килимів мали місце й на фабриці Абрамовича¹². Твори «панських» ткацьких осередків Лівобережжя позначені європейськими художніми стилями – пізнього класицизму (ампіру), а також рококо в період його повторного розквіту, що припадає на 1830–1850-ті роки.

Поряд із поміщицькими майстернями існували монастирські, зокрема в Золотоніському, Чигиринському, Козельщанському, Брацлавському та Овруцькому монастирях¹³.

До середини XIX ст., у зв'язку з розвитком фабричної промисловості, виробництво «панських» килимів занепадає. Натомість протягом усього цього періоду спостерігається інтенсив-

ний розвиток кустарних селянських осередків на Полтавщині, Київщині, Поділлі та Волині. Для творів народних майстрів характерне використання усталених, традиційних композиційних структур, архаїчних мотивів, своєрідна інтерпретація образів, запозичених з «панських» килимових виробів.

Килимарство як вид народного мистецтва постійно привертає до себе пильну увагу. Свідчення цього – експозиції західноподільських килимів на виставках промислової та сільськогосподарської продукції у Львові (1877, 1884, 1890, 1891 рр.), Тернополі (1887 р.), Відні (1873, 1893 рр.), Коломиї (1898 р.).

В останній чверті XIX ст. рівень розвитку народного килимарства поступово знижується. З метою збереження й відновлення селянського виробництва за ініціативою земств і свідомої інтелігенції у місцях традиційних килимарських осередків – Дегтярях, Решетилівці, Опішні – започатковуються навчально-ткацькі майстерні губернського значення¹⁴. Кобеляцьке повітове земство створює пересувні та постійно діючі навчальні пункти в містечках Білики, Нові Санжари, Орлик та ін.¹⁵ У 1905 році В. Ханенко відкриває ткацьку майстерню в с. Оленівка на Київщині¹⁶, а Н. Семиградова разом із художницею Є. Прибильською – у с. Скопці¹⁷.

Чимало ткацьких центрів і шкіл виникло в цей час на Поділлі. Серед них Немирівська килимарня княгині М. Г. Щербатової, навчально-показовий пункт с. Тарабанівка Вінницького повіту тощо¹⁸. На початку XX ст. лише в межах Летичівського повіту на Поділлі працювало десять навчально-показових ткацьких шкіл.

На західноукраїнських землях майстерні діяли в Заліщиках, Збаражі, Токах на Тернопільщині, Глинянах на Львівщині. Найвідомішою була килимарня с. Вікно, створена в 1886 році знаним меценатом, поціновувачем мистецтва В. Федоровичем¹⁹.

³ Синицький Л. Малороссия по рассказам путешественников конца прошлого и начала нынешнего столетия // КС. – 1892. – Т. 36. – С. 239, 240.

⁴ Там само. – С. 238–284.

⁵ Из прошедшей жизни малорусского дворянства // КС. – 1888. – Т. XXIII. – С. 151.

⁶ Арандаренко Н. Записки о Полтавской губернии, составленные в 1846 г.: в 3 ч. – Полтава, 1852. – Ч. III. – С. 248.

⁷ Там само.

⁸ Федевич Л. Сумські килими із фондів Сумського обласного художнього музею імені Никанора Онацького // НМ. – 2003. – № 1–2. – С. 28.

⁹ Щербаківський Д. Зазнач. праця. – С. 14.

¹⁰ Мердер А. Мелочи из архивов юго-западного края // КС. – 1902. – Т. LXXVI. – С. 19.

¹¹ Прусевич А. Ковровое производство в Подольской губернии // Кустарные промыслы Подольской губернии. – К., 1916. – С. 296.

¹² Майстерня проіснувала до 1863 року. Див.: Щербаківський Д. Зазнач. праця. – С. 13.

¹³ Згадки про монастирські майстерні містяться в джерелах: Риженко Я. Зазнач. праця. – С. 21; Червяк К. Килимарство на Коростеньщині // Краєзнавство. – 1929. – № 3–10. – С. 18, 19.

¹⁴ Русское народное искусство на второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. – Пг., 1914. – С. 26, 27.

¹⁵ Наш рідний край (З історії освіти на Полтавщині в дореволюційний період). – Полтава, 1991. – Вип. 12. – С. 57, 58.

¹⁶ Кустарная промышленность в Киевской губернии. Итоги анкетного и местного исследования, проведенного Киевской губернской земской управой по поручению Киевского губернского земского собрания. – К., 1912. – С. 225.

¹⁷ Запаско Я. Українське народне килимарство. – К., 1973. – С. 34.

¹⁸ Трофимов Л. Ткацкий промысел в Подольской губернии // Кустарные промыслы Подольской губернии. – К., 1916. – С. 205, 206.

¹⁹ Запаско Я. Зазнач. праця. – С. 34; Hankiewicz S. Die Kilimweberei und die Kilimweberschule des Wladislaw R. / v. Fedorowicz in Okno. – Wien, 1894.

У Глинянах 1887 року під керівництвом Яна Юрайди розпочала свою діяльність промислово-ткацька школа. Тут виготовляли твори за подільськими та гуцульськими зразками²⁰.

Від кінця XIX ст. здійснювалося систематичне збирання килимів. У 1890-ті роки сформовано колекції подільських пам'яток, які зберігаються сьогодні в Кам'янець-Подільському історичному музеї-заповіднику. Килими XIX ст., зібрані Д. Щербаківським та М. Біляшівським, знаходяться нині в Музеї українського народного декоративного мистецтва та Національному музеї історії України²¹. Збірки творів досліджуваного періоду в музеях Полтави сформовані К. Мощенком, Д. Щербаківським, І. Зарецьким²². У Національному музеї Львова зберігаються килими, зібрані В. Пещанським²³. Цінні приватні колекції мали В. Кричевський, М. Грушевський, Б. Ханенко, В. Дзидушицький, В. Федорович і В. Красовський.

Килими окремих регіонів різняться своїми розмірами, пропорціями, використаними композиційними прийомами, принципами стилізації, поєднанням кольорів.

Значного розвитку набуло килимарство на Лівобережжі. Пам'ятки Полтавщини, Чернігівщини та Слобожанщини мають багато спільних рис, водночас відрізняються за композиційними структурами, колористичним вирішенням²⁴. Для килимів цих регіонів характерні вертикально орієнтовані форми, широке використання гребінцевої, рахункової та ворсової технік ткацтва.

Рослинна орнаментика представлена мотивами галузки, квітки, букета, вазона, вінка та деревоподібними образами. Рослини за своїм трактуванням наближені до природних прототипів, а також значно видозмінені.

Галузки різноманітні – у вигляді паростка, з вертикально визначеним, ламаним вигнутим вправо чи вліво, S-подібним стеблом, з кількома розгалуженнями тощо. Трапляються симетричні та асиметричні зображення з однією акцентованою або кількома рівнозначними квіт-

ками чи бутонами. Серед квіткових образів – троянди, жоржини, гвоздики, півонії. Трансформуючись, вони перетворюються на виразні фантастичні мотиви.

За іконографією букети поєднано кількома галузками або зображено у вигляді жмутка, з домінуванням квітів. Це симетричні чи асиметричні вертикально орієнтовані зображення. Зав'язаний на один-два вузли бант органічно доповнює основний мотив. Більш складне трактування банта нагадує квітку. Своєрідності букету надає хвилеподібна довільно розташована стрічка.

Нерідко мотив букета доповнюється кошиком з розширеними догори стінками, вигнутим контуром, виразними ручками чи вазою округлої, овоподібної форми на ніжці-балясині. У зображеннях ваз угадуються античні образи амфор і кратерів. Ажурні кошики й вази на килимах подібні до тогочасних фарфорових виробів. Інколи трапляються мотиви плетених рослинних кошиків, глечиків, вазонів різних форм.

Своєрідний рослинний мотив килимів – вінок із квітів, дубового чи лаврового листа. Серед деревоподібних мотивів переважають симетричні структури з одним або двома вертикальними стеблами, а також із горизонтальною домінантою будови.

Геометричні мотиви килимів – зірки, чотири-восьмираменні розети, хрести, ромби із зубчастим контуром тощо.

Органічним доповненням рослинних і геометричних мотивів виступають орнітоморфні – птахи, які видозмінюються відповідно до композиції: уподібнюються рослинам або гранично геометризуються. Зооморфні й антропоморфні зображення в килимарстві Лівобережжя трапляються рідко.

На **Полтавщині** переважають вертикально орієнтовані структури з різноманітними варіаціями повтору окремих мотивів прямими та скісними рядами на основному полі, композиції з акцентованим центральним мотивом, з вільним розташуванням візерунків тощо.

Мотиви рапортних структур чергуються, змінюючись за величиною, силуетом, кольором. У рапортній композиції комбінуються два-три однакових мотиви розквітлої гілки, букета чи вазона (ПХМ, інв. № Тк 352; ПКМ, інв. № ТК 3120). Це і дрібні, і крупні пластично виразні образи, іноді доповнені орніто-, рідше зооморфними мотивами.

Вироби окремих осередків мають свої локальні особливості. Для килимів Переяславщини характерні вертикально орієнтовані композиції, без кайми або з неширокою каймою. Переважають сітчасті композиції з густим розміщенням мотивів – квітучих галузок, що повторюються

²⁰ Шульга З. Ткацький осередок в Глинянах // Альманах 95/96. – Л., 1997. – С. 80, 81.

²¹ Романова Т. Український килим // НМ. – 1999. – № 3-4. – С. 18, 19; Іванова О. Українські килими XVIII – поч. XX ст. в збірці НМІУ // Український килим: генеза, іконографія, стилістика: тези і резюме доповідей. – К., 1998. – С. 31, 32.

²² Про це свідчать дані інвентарних книг ПКМ та ПХМ.

²³ Падовська О. Про килимові колекції // Український килим... – С. 50.

²⁴ Жук А. Дожовтневі українські килими з рослинним орнаментом // НТЕ. – 1962. – № 3. – С. 110, 111; Сидоренко Г. Килимарство Полтавщини // НТЕ. – 1959. – № 1. – С. 105-109.

в кількох кольорових варіантах. Трапляються композиції з дуже рясним і щільним розташуванням дрібних мотивів у одинадцять–двадцять чотири ряди (МУНДМ, інв. № КТ-147, КТ-26). Килим з Борисполя Переяславського повіту нагадує рапортну тканину з дрібним орнаментом. Мотиви гілок заповнюють усю його площину двадцятьма рядами, витканими в шаховому порядку (МУНДМ, інв. № КТ-73).

Для Золотоніського повіту типові рапортні композиції з квітучими гілками, розташованими в чотири, п'ять або сім рядів на темному чи світлому полі. Вироби мають чітко визначену кайму із зубчастим облямуванням. Серед багатьох осередків – сіл Вереміївка, Ірклеїв, Сушки, Урочище Погоріле, Бубнівка, Богданів, Чорнобай, Антипівка, Кропивна, Панське – своїми килимами вирізняється місто Гельмязів. Відомий твір з цього міста, датований 1831 роком, має типову композицію – на блакитному внутрішньому полі у вісім рядів розташовано золотаві квітучі галузки, вирішені на тонких кольорових нюансах. Широка вохриста кайма заповнена виткою тендітною гілкою та доповнена подвійним зубчастим облямуванням (МУНДМ, інв. № КТ-15).

З Лохвицького та Зіньківського повітів походять килими з рапортом, побудованим на основі геометризаних галузок зі складним ламаним стеблом. Вироби мають зубчасте облямування або широку кайму, заповнену геометричними мотивами. Мотив крупної квітучої гілки на темному тлі є основним у композиціях килимових творів із Хорольського та Миргородського повітів.

Рапортна композиція з квіткових галузок традиційна і для «панських», і для селянських килимів Лівобережжя. На думку польського вченого С. Шумана, у такій композиції відчутні впливи французького текстильного мистецтва²⁵. Вироби з найрізноманітнішими рослинними мотивами мають світло-жовте, біле або чорне тло. Відсутність кайми споріднює їх із тканинами.

Композиції з розташуванням мотивів у два вертикальні ряди нагадують образи французьких рокайлевих тканин, зокрема на килимі 1806 року з м. Градизьк Кременчуцького повіту. Динамічні рослинні мотиви врівноважує класицистична кайма у вигляді меандру (МУНДМ, інв. № КТ-8). Впливи стилістики рококо відчутні в творі з вертикально орієнтованими тендітними гілками, перевитими бантами з колекції Полтавського художнього музею (інв. № Тк 157).

У рапортних структурах килимів рисами стилю рококо позначені варіації букета, перев'язаного стрічкою. Тендітні, дрібні й укруп-

нені, лінійно-графічні або ескізно-живописні мотиви розміщуються на чорному, зеленому, блакитному чи коричневому тлі. Так, у килимі 1859 року вони ніби розчиняються в пастельних кольорах основного тла (ПХМ, інв. № Тк 213), в іншому творі – граціозні, чітко окреслені на темному фоні (ПХМ, інв. № Тк 170).

Типовою для «панських» килимів Полтавщини першої половини XIX ст. є композиція з розташованими в центрі букетом, окремою гілкою, кошиком або вазою з квітами²⁶. Часто цей мотив оточений одинарним чи подвійним вінком із дубового або лаврового листа, з бантом в основі (ПХМ, інв. № Тк 168, Тк 271; ПКМ, інв. № ТК 3186). Навколо центрального зображення рядами виткано дрібніші галузки, невеликі вінки (ПКМ, інв. № ТК 3145). Кайма виділяється іншим кольором і композиційно – гірляндою або в'юнкою стрічкою.

Ампірний вінок, запозичений із французького мистецтва, навіяний римською античністю, є одним із найпопулярніших мотивів «панських» килимів першої половини XIX ст. Центральний образ доповнюють стрічки, банти, ріг достатку, меандр тощо. Риси пізнього класицизму характерні для килима із с. Білики Кобеляцького повіту з монументальним, на всю площину поля, лавровим вінком довкола перев'язаного стрічкою букета. Композицію довершують ряди рослин і ріг достатку з квітами. На спільному з основними мотивами тлі – кайма, утворена квітковою гірляндою (ПХМ, інв. № Тк 181). Подібний за композицією килим з перев'язаним стрічкою лавровим вінком та плетеним кошиком з квітами походить із Зіньківського повіту. Зверху та знизу основного мотиву зображено по парі букетів (ПКМ, інв. № ТК 3186). У датованому 1799 роком творі з Полтавщини довкола основного мотиву – вінка – рослинні образи утворюють дивовижні плетива арабесок (ПХМ, інв. № Тк 204). Оригінальністю композиції вирізняється «панський» килим із с. Попівка Зіньківського повіту, у центрі якого два вінки розташовано один над другим (ПХМ, інв. № Тк 158).

Живописного звучання килимовим виробам надає поєднання багатого кольоровими нюансами темного тла зі складними тональними градаціями рожевих, зелених і блакитних барв у візерунках. Тональна виразність і світлотіньовий ефект досягаються використанням в окремих творах методу «штриховки», характерного для західноєвропейського шпалерного ткацтва. Барвисті штрихи з однієї кольорової площини проникають в іншу, створюючи враження зміни тону.

²⁵ Szuman S. Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie. – Poznan, 1929. – S. 37, 38.

²⁶ Козум Г. Килимарство. – С. 148.

Серед групи пам'яток у стилі пізнього класицизму в колекції ПХМ вирізняється твір з образом міфологічного Купідона всередині пишного квіткового вінка. Навколо його поста- ті кілька стилізованих сердець і напис «ОДНО: МНЬ: ПОЛНО» (ПХМ, інв. № Тк 187).

Окремі елементи «панських» виробів започивують сільські майстри. Так, композиція з акцентованим центральним мотивом поширюється в народному килимарстві й зберігається в ньому аж до початку ХХ ст.

Характерним композиційним прийомом для полтавських килимів є повтор одного мотиву по вертикалі – гілки, дерева, квіти (МУНДМ, інв. № КТ-38; ПХМ, інв. № Тк 172, Тк 235).

Виразну групу становлять килими з довільним розташуванням мотивів. Усе внутрішнє поле твору з колекції МУНДМ рівномірно заповнюють різновеликі неповторювані мотиви квітів у вазах, гілок, букетів і птахів. У композицію органічно вписується невеликий сюжет: хижий птах зі здобиччю в кігтях. Асиметрична композиція характерна й для монументального твору з образом дерева на всю площину поля (ПКМ, інв. № ТК 3370)²⁷.

Поряд із рослинними візерунками в селянському килимарстві Полтавщини побутував геометричний орнамент, тканий рахунковою технікою. Основне поле виробів з Миргородського та Хорольського повітів займає сітка зубчастих ромбів, зірчастих мотивів або хрестоподібних фігур (НМНАП, інв. № НД-16007, НД-16079, НД-22816). Трапляються також поперечносмугасті килими з Роменського, Кобеляцького, Миргородського повітів, поле яких з десяти, а то й сімнадцяти смуг заповнене ромбами, хрестами чи іншими геометричними мотивами. У кольоровій гамі таких килимів поєднано чорне або вохристе тло та яскраві візерунки – червоні, сині, зелені й білі.

З Полтавської губернії походять також «зірчасті» килими, де рапорт утворюють восьмикутники із вписаними в них зірками чи розетами. Своєрідного ритму візерункам надає чергування світлих мотивів на темному тлі й навпаки, як у творі із с. Єреміївка Золотоніського повіту (ПКМ, інв. № ТК 3213). На відміну від подібних подільських і волинських килимів, у виробках Полтавщини мотиви розташовано густіше – у три чи п'ять рядів по

ширині. Кайма в них вузька, у вигляді зубчастої лінії²⁸.

Серед геометричних килимів трапляються горизонтально орієнтовані композиції медальйонного типу з великими медальйонами-ромбами, які ніби виходять за межі основного поля (ПХМ, інв. № Тк 186).

Крім гладкотканих килимів на Полтавщині, переважно в Миргороді²⁹, ткали ворсові коци з характерним геометричним орнаментом із ромбів і зірчастих мотивів. Утім, за рахунок ворсистої поверхні візерунок набуває пом'якшених контурів. Коци квадратної та видовженої форм різноманітні за своїми композиціями: із сіткою ромбів по внутрішньому полю чи виділеним основним мотивом. Ворсові килими мають широку одинарну або подвійну кайму, контрастну за кольором до внутрішнього поля. Для них характерне поєднання яскравих зелених, помаранчевих, синіх і вохристих барв.

У південних повітах **Чернігівщини**, що межують з Полтавщиною, значного поширення набули вертикально орієнтовані килими з рослинними мотивами, розміщеними ритмічними рядами (МУНДМ, інв. № КТ-289). Побутували вироби з виділеним центром – вінком чи медальйоном, оточеним дрібними мотивами. Таку композицію має килим з Борзнянського повіту, датований 1819 роком (МУНДМ, інв. № КТ-294). Рідкісний експонат з колекції НМІУ в центрі композиції містить образ двоголового орла (НМІУ, інв. № Т-4545).

Вироби Чернігівщини мають спільні риси з килимами Полтавщини, але вирізняються більшою стриманістю орнаменту. У творах переважають чорне або біле тло та обрамлення основного поля у вигляді гірлянди. Контрастного звучання килимовим композиціям надає зіставлення темного глибокого тла й світлих пастельних візерунків на ньому. Головні килимарські осередки Чернігівщини ХІХ ст. зосереджені в Козелецькому, Ніжинському та Остерському повітах³⁰.

На **Слобожанщині** в суміжних із Полтавщиною повітах були поширені рослинні візерунки, часто розміщені в квадратних клітинках килимового тла. На думку В. Пещан-

²⁷ Килим належав скульптору Єлизаветі Трипільській. Див.: *Галян Г.* Про колекцію килимів у зібранні музею Полтавського губернського земства // *Титульний етнос: здобутки, втрачені.* – Полтава; Опішня, 2002. – С. 99–102.

²⁸ *Крыжановский Б.* Орнамент украинских и румынских килимов // *Материалы по этнографии.* – Ленинград, 1926. – Т. III. – Вып. 1. – С. 29.

²⁹ *Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России.* – СПб., 1892. – Т. 1. – С. 94, 295; *Очерки кустарных промыслов...* – Вып. 1. – С. 12, 13, 37.

³⁰ За даними інвентарних книг МУНДМ.

ського, ця композиція подібна до традиційної плахти³¹. Нерідко трапляються рапортні структури з рослинними мотивами. Таку орнаментацию мають вертикально орієнтовані твори із с. Нова Водолага (МУНДМ, інв. № КТ-378, КТ-383). Серед розмаїття килимів Слобожанщини є також «панські» з ампірним вінком, бантами та рогом достатку в центрі (ПХМ, інв. № Тк 262).

Особливо поширеним на Слобожанщині в XVIII – середині XIX ст. було коцарство. Цим ремеслом займалися в селах, але найбільше – в самому Харкові, у західній частині міста, де існувало кілька сотень таких господарств. З кінця XIX ст. промисел витіснили в передмістя. Поступово він припинив своє існування³². Харківські коци з геометричним малюнком у насичених синіх, червоних і зелених кольорах обрамляла одноколірна кайма.

Домінування рослинних мотивів – спільне для килимів Лівобережжя та правобережної **Київщини**. Для Сквирського повіту характерні рапортні структури, деталізовані рослини з витягнутими, розгалуженими по горизонталі гілками, подвійна чи потрійна виразна кайма навколо внутрішнього поля³³. Для килимів Бердичівського повіту типові укрупнені та водночас тендітні мотиви деревця або гілки. Враження мережаного плетива справляють композиції двох подібних творів із с. Юрівка – на темному тлі мотиви розлогих дерев з обрамленням у вигляді гірлянди (МУНДМ, інв. № КТ-256, КТ-264). У творах з Васильківського повіту рослинні мотиви немов розсіпані на загальному тлі. Так, у килимі з Фастова великі та малі квіткові паростки виткані на темному полі без певної системи (МУНДМ, інв. № КТ-202). Для подібного виробу із с. Дорогинка характерне упорядковане розташування рослинних мотивів (МУНДМ, інв. № КТ-224). Серед килимів регіону – твори з акцентованим центром – гронами винограду чи квітучою гілкою. Вони мають переважно чорне, рідше зелене або світло-вохристе тло, вирізняються м'якістю барв.

Чимало осередків килимарства в цей час побутувало на **Поділлі**. У своєрідному доробку подільських майстрів переважали горизонтально орієнтовані твори: довгі та вузькі налавни-

ки, залавники, підвіконня, обіцята й полотарії. Килими оздоблювали рослинним і геометричним орнаментом. Серед рослинних поширені гілки, букети, вазони та деревовидні мотиви. Геометричні візерунки – гачкуваті, хрестоподібні, ромбовидні, зірчасті, зокрема «баранчі роги», «кучері», «вітрячки», «косячки», «метелики». Орніто-, зоо- й антропоморфні мотиви виступають доповненнями композицій кайми та основного поля. Як зазначає дослідниця подільського килимарства О. Падовська, потреба в сюжетному зображенні виникла в останній чверті XIX ст. на тлі «повного вакууму давньої символіки основного килимового орнаменту»³⁴.

О. Падовська виділяє на Поділлі дев'ять орнаментальних композиційних структур³⁵. Домінуючими серед них є поперечносмугаста, тридольна, вазонна, медальйонна й рапортна.

Поперечносмугаста композиція характерна для багатьох типів килимових виробів: налавників, доріжок, підвіконь, вузьких залавників. Так, на Кам'яничині основне поле залавника поділено на поперечні смуги, заповнені геометричними візерунками (МУНДМ, інв. № КТ-6122). У килимах із тридольною композиційною структурою поле поділяється на три орнаментальні групи.

Високохудожні зразки східноподільського килимарського мистецтва – фризіві твори вазонного типу з однорядовим розміщенням мотивів. На основній площині горизонтального залавника розташовано три, п'ять, шість або сім квіткових вазонів – розкішні зображення симетричної будови на всю висоту центрального поля. Кожний із цих образів неповторний за структурою та кольоровим вирішенням. Найдавніша з датованих пам'яток такого типу – килим 1801 року із с. Розішки, на внутрішньому полі якого розміщено три розлогі вазони³⁶.

До «панських» можна віднести два подібні за композицією й технікою виконання килими першої половини XIX ст. з колекцій ВХМ (інв. № Т-656) та ВОКМ (інв. № Т-3114). Твори, очевидно, були виконані в одному осередку за єдиним зразком. Технікою кругляння по всій площині основного поля виткано своєрідні за вишуканою стилізацією, витонченою тональною й колірною розробкою вазони з квітами. У строгій симетрії, певній урочистості та помпезності звучання помітні риси пізнього класицизму. Окремі елементи цього стилю,

³¹ *Пецацький В.* Давні килими України. – Л., 1925. – С. 11.

³² *Іванов В.* Харьковские коцарки // Статистический листок. – Х., 1883. – № 8. – С. 134; *Сумцов Ф.* Харьковские коцарки // КС. – 1889. – Апрель. – С. 133–136; *Бабенко А.* Коцарство в Харьковской губернии // Труды XII Археологического съезда в Харькове 1902 г. – М., 1905. – Т. III. – С. 371.

³³ *Запаско Я.* Знач. праця. – С. 43.

³⁴ *Падовська О.* Килими Поділля. – Дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 1994. – С. 91.

³⁵ Там само. – С. 57–65.

³⁶ *Запаско Я.* Килимарство // ІУМ: у 6 т. – К., 1969. – Т. 4. – Кн. 1. – С. 261.

зокрема мотиви ампірних ваз у традиційних залавниках, запозичені подільським народним килимарством.

Вироби з мотивами вазонів часто доповнюють орніто-, зоо- й антропоморфні образи. Датований 1829 роком килим поєднує у своїй композиції монументальні вазони та образ двоголового орла (ВХМ, інв. № Т-10). У залавнику 1871 року з Бершаді Ольгопільського повіту (МУНДМ, інв. № КТ-273) на внутрішньому полі та каймі відтворено сюжетні сцени з музикантами, військовими й селянами. Подібний за композицією твір походить із відомого килимарського осередку цього самого повіту – с. Яланець (НМІУ, інв. № Т-233). По всій довжині внутрішнього поля розташовано одинадцять різновеликих квітів-вазонів, у вільних проміжках між ними виткано людські постаті й образи птахів. Правий верхній кут килима містить сюжетні зображення «проводів на війну»³⁷.

З Яланця походять кілька горизонтально видовжених залавників медальйонного типу, на внутрішньому полі яких закомпоновано великі ромбовидні розети. Виразного декоративного трактування набули образи дванадцятипелюсткових медальйонів-розет, відомих під назвою «подільської рожі». Між ними виткано сюжетні зображення та військові сцени, які стають частиною кайми. Своєрідно вирішена композиція кайми в килимі другої половини XIX ст. З трьох сторін основного білого поля вона поділена на клейма із вписаними вазонами. Симетрія порушується в місці зображення виструнчених військових. Нижня частина кайми заповнена невеликими розетами (МУНДМ, інв. № КТ-2763). В аналогічному килимі на фрагментах кайми присутні не лише вазони, а й мотиви хрестів і птахів. Ще в одному залавнику з Яланця, датованому 1844 року, у клеймах кайми крім вершників зображено постать Христа, дерева з парними птахами та павичів³⁸. Килими вазонного й медальйонного типу побутували здебільшого в Ольгопільському, Ямпільському та Балтському повітах.

Серед килимових композицій поширені рапортні з восьмикутними ромбами та розетами – «звіздами». Форма мотиву й тло при цьому є рівнозначними, взаємодоповнювальними (НМІУ, інв. № Т-4476, Т-4480).

Рапортні структури з мотивами гілок, квіток (ВХМ, інв. № Т-650) і дерев (ВХМ, інв. № Т-635), розміщених горизонтальними,

вертикальними рядами або в шаховому порядку, характерні для килимових виробів Летицького, Літинського, Вінницького й Брацлавського повітів³⁹.

У народному килимарстві Східного Поділля в кінці XIX – на початку XX ст. були поширені вертикально орієнтовані вироби з центричними композиціями. За своїм стилевим рішенням вони імітують вишивку хрестиком. У центрі такого килима виткано натуралістичний букет троянд, доповнений орнаментальними кутами-наріжниками й каймою (ВХМ, інв. № Т-651, Т-902).

Серед осередків Західного Поділля вирізняються Збараж, Токи й Товсте. У килимах Збаража переважають поперечносмугасті структури: центральне поле твору поділено на сім смуг, у ширших розташовано ромбовидні медальйони, у вузьких – зубчасті ромби. Для виробів іншого типу характерні рапортні композиції з мотивами розетки, деревця, вазона з квітами. Органічним поєднанням рослинних і геометричних образів у рапортних структурах відзначаються твори с. Кобилля⁴⁰. Для килимів Підволочиського, Токівського та Новосільського осередків характерні центричні композиції з основним мотивом «букета»⁴¹, для килимів Борщівського та Заліщицького повітів типовими є смугасті композиції.

Стилістика подільських килимів проявляється в своєрідній геометризації зображень. Саме тому, на думку О. Падовської, сприйняття творів, виконаних на кроснах, асоціюється з рахунковою технікою⁴².

Подібними за стильовою специфікою до подільських є буковинські килими. Утім килимарська традиція, сформована в поліетнічному середовищі **Буковини**, має ряд специфічних рис. На її формування вплинули зв'язки з регіонами Бессарабії, Молдавії та Румунії. Асортимент буковинських килимових виробів різноманітний. Типові настінні твори (скорці, коверці), налавники-лаічери, а також залавники, чи оббиванці. Чи не найстійкіший тип

³⁹ Прусевич А. Знач. праця. – С. 289.

⁴⁰ Запаско Я. Килимарство // ІУМ. – 1970. – Т. 4. Кн. 2. – С. 317; Запаско Л. Українське народне килимарство. – С. 50–52; Сидорович С. Орнаментальні композиції українських народних тканин XIX – початку XX ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К., 1962. – Вип. VII–VIII. – С. 67.

⁴¹ Сидорович С. Художня тканина Західних областей УРСР. – К., 1979. – С. 102; Сидорович С. Орнаментальні композиції українських народних тканин... – С. 69.

⁴² Падовська О. Килими Поділля. – С. 76.

³⁷ Іванова О. Килими XVIII–XIX століття Національного музею історії України // НМ. – 2000. – № 1–2. – С. 12.

³⁸ Романова Т. Знач. праця. – С. 21.

килимів – налавники, у яких збереглися давні орнаментальні мотиви⁴³.

Більшість буковинських килимів видовжені за формою. За технологією це переважно гладкі безворсові вироби, створені рахунковими техніками «на межовую нитку», «на косу нитку» та «у вічко». У килимарстві Буковини домінує геометричний орнамент – ромбовидні, хресто-подібні, зірчасті, гачкуваті, зубчасті мотиви тощо. Більшість візерунків побудовано на основі квадрата. Серед типових мотивів – «блискавка», «метелик» і «квітка». Від другої половини XIX ст. поширюються рослинні мотиви дерева, вазона, а також орнітоморфні – птахи. Натомість антропоморфні зображення у буковинському килимарстві трапляються рідко⁴⁴.

Типовою композиційною схемою килимів є поперечносмугаста та похідні від неї – медальйонна, рапортна, вазонна. У скорцях домінує медальйонний тип композиції. На основному полі розташовано два–три ромбовидні медальйони, які розмежовуються поперечними смугами⁴⁵. Часто основний мотив ромба не замикається, а візуально виходить за межі композиції. Це враження підсилюється відсутністю кайми, що, як правило, не відіграє суттєвої ролі в буковинських килимах (НМНАП, інв. № Т-318, Т-351). Поле килима декорували і більшою кількістю мотивів, розташованих уряд.

Рапортні, а також побудовані скісними рядами композиції характерні для налавників-лаічерів. Залавники (оббиванці) різноманітні за техніками ткацтва й композиціями, серед них типові поперечносмугасті та вазонні⁴⁶.

Килими Буковини поліхромні, поєднують до семи-дев'яти кольорів. У загальному колориті частка чорного, блакитного чи синього тла незначна. Суттєву роль тут відіграє тональний та кольоровий контраст локальних орнаментальних площин.

Найпоширенішими типами композицій килимів на **Волині** були «в круги», «в козаки», «в кулаки» та вазонні. Їх виконували рахунковими техніками, зокрема «в спуск» (аналогічна «на косу нитку»).

Композиції отримали свої назви від основних візерункових мотивів. Орнамент «у круги» різноманітний за своїми структурами. Одна з

поширених схем – рапортне розташування в два ряди восьмикутників з розетою всередині. Килими «в козаки» названі за основним мотивом стилізованої гачкуватої фігури (МУНДМ, інв. № КТ-1904). Центральне поле виробу поділено на вузчі й ширші поперечні смуги, в яких чергуються геометричні мотиви. Окрему групу становлять килими «в кулаки», на основному полі яких прямими рядами або в шаховому порядку розміщені різнокольорові хрести – «кулаки». Аналогічні композиції використовували у тканих запасах. Волинські килими мають подвійну чи потрійну кайму, ускладнену зубчастими облямівками. Перевага надається яскравим червоним, зеленим, білим і жовтим кольорам. На початку XX ст. цей промисел існував здебільшого в «шляхетних» селах, тобто вільних від кріпацької залежності – Бежи, Дідковичі, Васьковичі та Михайлівка Коростеньського повіту⁴⁷.

У декорі килимів Західної Волині домінував геометричний орнамент, Східної – рослинний. Один із відомих осередків килимарства Овруцького повіту – місто Норинськ. Звідси походять вертикально орієнтовані твори з виділеним центральним мотивом (МУНДМ, інв. № КТ-295, КТ-335) та рапортними рослинними композиціями (МУНДМ, інв. № КТ-342). Килими мають широку кайму, підкреслену контрастним облямуванням і заповнену зигзагоподібною гірляндою.

На Волині побутовали горизонтальні типи килимів, близькі за композицією до подільських. У фризівому килимі 1806 року із с. Висоцьке Волинської губернії на всю висоту основного поля виткано мотиви вазонів (МУНДМ, інв. № КТ-337).

Килимарство набуло розвитку й на **Півдні України**. З літературних джерел відомо, що на Катеринославщині XIX ст. цей вид мистецтва побутовав майже всюди. Найрозвиненіші осередки ткацтва були у Верхньодніпровському та Новомосковському повітах⁴⁸. Тут виготовляли довгі залавники із поперечносмугастою композицією й вироби з рапортними структурами, призначені для розміщення над полом біля печі⁴⁹. У Херсонській губернії килимарство набуло поширення в Ананьєвському, Єлисавет-

⁴³ Дутка В. Килим Північної Буковини XX ст. Традиції та новаторство. – Дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 2007. – С. 42.

⁴⁴ Там само. – С. 68.

⁴⁵ Бушина Т., Жук А. Килимарство Радянської Буковини // НТЕ. – 1967. – № 6. – С. 36.

⁴⁶ Дутка В. Знач. праця. – С. 56.

⁴⁷ Дудар-Нестер О. Килими Полісся // НТЕ. – 1980. – № 5. – С. 59, 60; Кобилінська Н. Килими Житомирського Полісся // НМ. – 2000. – № 3–4. – С. 18.

⁴⁸ Бабенко В. Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края. – Екатеринослав, 1905. – С. 63.

⁴⁹ Глухенька Н. Килими з Дніпропетровщини // НТЕ. – 1969. – № 1. – С. 83.

градському та Херсонському повітах⁵⁰. Серед геометричних мотивів у виробках переважали розети, ромби, зірки, «грабельки», «драбинки» тощо. Килими, виконані рахунковими техніками, мали поперечносмугасту, рапортну або медальйонну композиції⁵¹. Так, для Єлисаветградського повіту типові медальйонні горизонтально орієнтовані килими. На основному полі такого виробу в один ряд виткано великі розети-ромби. Трапляються фризиви тридольні композиції, в яких квадратні ділянки основного поля розмежовані вертикальними поперечними смугами. Виразність килима посилено широкою каймою, поділеною на окремі клейма чи заповненою гірляндою. Часто вона доповнена зубчастою облямівкою. У місцевих творах переважають теплі кольори – відтінки червоного, жовтого, доповнені насиченим синім або зеленим.

Від середини XIX ст. в килимарстві Півдня України з'являються квіткові мотиви, розміщені довільно або з однорядковим розташуванням по горизонталі чи вертикалі. За мистецькою вартістю вони поступаються геометричним килимам. У місцевій традиції килимарства багатонаціонального південного регіону помітно відчувається присутність стилістичних особливостей килимів росіян, молдаван, болгар.

Килимові твори *Прикарпаття*, а саме Косова та Глинян, позначені впливом західно-подільських зразків. У горизонтально орієнтованих композиціях переважають поперечносмугасті структури, заповнені своєрідними геоме-

тричними мотивами місцевого ткацтва: ромбами, «пилами», «рачками», «кучерями» тощо. У кольорах домінують теплі відтінки. Килими *Гуцульщини* – поперечносмугасті з поділом основного поля на три, п'ять або сім частин та заповненням їх різноманітними мотивами (МУНДМ, інв. № КТ-423).

Поряд із гладкотканими виробами в цьому регіоні здавна побутували ворсові ліжники. Однотонні монохромні й поперечносмугасті ахроматичні ліжники різного призначення ткали в багатьох гірських селах регіону. Найвідоміший осередок ліжникарства – Яворів. Тут виготовляли ліжники «в паси» і «в батки». Виразність декору виробів досягалася розташованими по всій довжині кольоровими поперечними смугами різної або однакової ширини. Від кінця XIX – початку XX ст. оздоблення ліжників ускладнюється, з'являються узористі поліхромні «коверці». Для цього типу виробів характерні різноманітні композиційні структури з нескладними мотивами.

Килимарство XIX ст. відзначається широкою палітрою стильових особливостей, багатством орнаменталізації та самобутністю технік виконання. Успішному розвитку цього виду мистецтва сприяло одночасне існування «панських», міських, церковних і сільських осередків виробництва та їх взаємовпливи. Найвиразніше національна специфіка цього виду народного мистецтва проявилася в килимах Полтавщини, Київщини та Поділля.

Н. СТУДЕНЕЦЬ

⁵⁰ Малина В. Народне мистецтво Півдня України кінця XIX – початку XX ст.: На матеріалах Миколаївської, Одеської, Херсонської областей. – Миколаїв, 2006. – С. 191; Русское народное искусство на второй Всероссийской... – С. 27.

⁵¹ Малина В. Зазнач. праця. – С. 191, 192.

Список ілюстрацій

1. Килим. 1831 р., м. Гельмязів, Полтавська губ. Вовна, кругляння. МУНДМ, інв. № КТ-15.
2. Килим. XIX ст., м. Гельмязів, Полтавська губ. Вовна, кругляння. МУНДМ, інв. № КТ-89. Фото автора.
3. Килим. 1860 р., Зіньківський пов., Полтавська губ. Вовна, кругляння. МУНДМ, інв. № КТ-115. Фото автора.
4. Килим. XIX ст., Полтавська губ. Вовна, кругляння. МУНДМ, інв. № КТ-96. Фото автора.
5. Килим. XIX ст., с. Чернорудка, Сквирський пов., Київська губ. Вовна, кругляння. МУНДМ, інв. № КТ-271. Фото автора.
6. Килим. XIX ст., Київська губ. Вовна, кругляння. МУНДМ, інв. № КТ-178. Фото автора.
7. Килим. XIX ст., с. Юрівка, Бердичівський пов., Київська губ. Вовна, кругляння. МУНДМ, інв. № КТ-256. Фото автора.
8. Килим-залавник (фрагмент). 1871 р., Подільська губ. Вовна, кругляння. МУНДМ, інв. № КТ-273.
9. Килим-скорц (фрагмент). Кінець XIX ст., Буковина. Вовна, рахункова техніка. НМНАП, інв. № Т-351. Фото автора.
10. Килим-скорц (фрагмент). Кінець XIX ст., с. Великий Кучурів, Буковина. Вовна, рахункова техніка. НМНАП, інв. № Т-318. Фото автора.
11. Килим-скорц (фрагмент). Початок XX ст., с. Великий Кучурів, Буковина. Вовна, рахункова техніка. НМНАП, інв. № Т-369. Фото автора.
12. Килим. XIX ст., м. Норинськ, Овруцький пов., Волинська губ. Вовна, кругляння. МУНДМ, інв. № КТ-295. Фото автора.
13. Килим. XIX ст., с. Лиса Гора, Херсонська губ. Вовна, рахункова техніка. Фото В. Малини.
14. Килим. XIX ст., с. Матвіївка, Херсонська губ. Вовна, рахункова техніка. Фото В. Малини.
15. Номировська А. Г. Килим. XIX ст., с. Синюхин Брід, Херсонська губ. Вовна, рахункова техніка. Фото В. Малини.







3



4

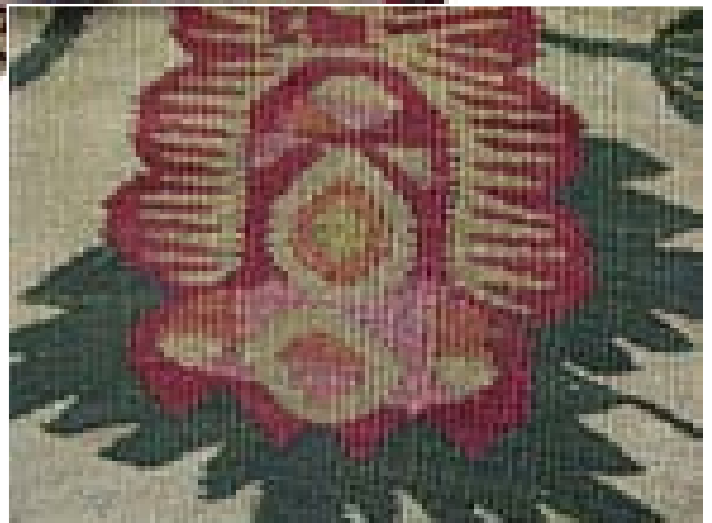




5



6



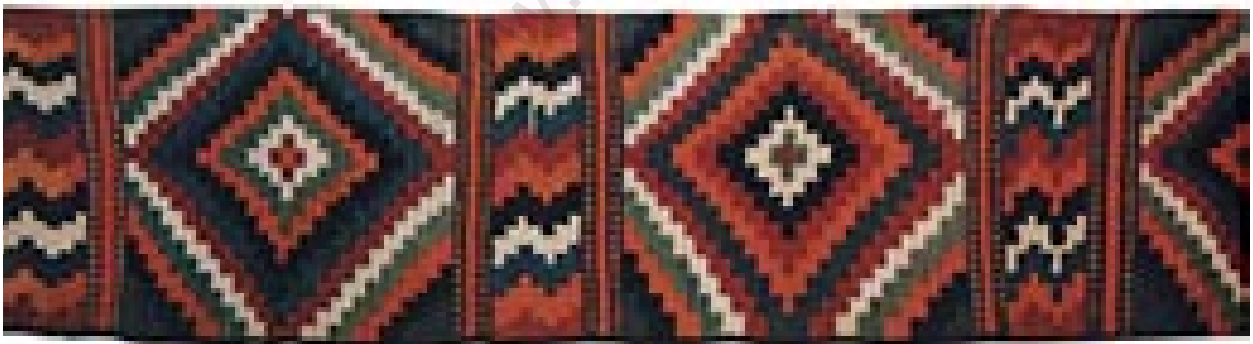




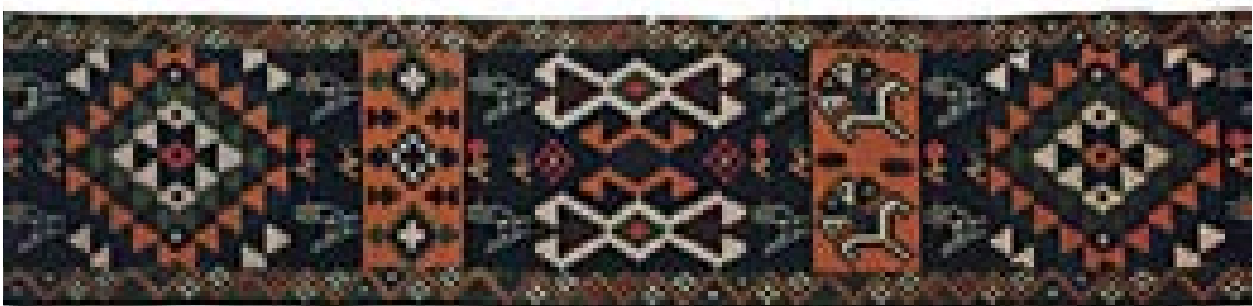
8



9



10



11





13



14



15

Вибійка



<http://www.ethnolog.org.ua>

Вибійчана тканина (фрагмент). Початок ХІХ ст.,
с. Сорочинці, Миргородський пов., Полтавська губ.
Ляне полотно, вибійка (олійна). МУНДМ, інв. № НТ-34. Фото Н. Денисенко.

ВИБІЙКА

З давніх часів тканини декорували різними способами: візерунок створювали в процесі переплетення ниток основи та підкання на саморобному ткацькому верстаті, вишивали голкою з ниткою або розписували фарбами. На зміну ручному розмальовуванню прийшла вибійка – друкування узору на тканині за допомогою штампа – «кліше» – дерев'яної дошки з різьбленим орнаментом. Завдяки простій техніці нанесення візерунка вибійка набула значного поширення в багатьох країнах світу, зокрема в Україні. Ручний спосіб друкування узору на тканині існував доти, поки не був витіснений машинним.

Нині немає можливості простежити історію послідовного розвитку вибійки в Україні, оскільки багатий речовий матеріал музейних колекцій датується переважно XVIII–XIX ст. До того ж, вибійки дійшли до нас в основному у вигляді фрагментів, що не дає повного уявлення про цілі виробу. Значна ж кількість вибіячаних дошок, що достеменніше підтвердили б місце походження вибійки, загинули під час Великої Вітчизняної війни від пожеж у музеях Києва й Полтави¹.

Саме речовий матеріал, тобто вибійки та дошки, що знаходяться в музейних колекціях, є основним джерелом вивчення цього виду художньої творчості. Найбільші збірки зосереджені в музеях Києва, Полтави, Львова та Санкт-Петербурга. У цих колекціях зібрано головним чином вибійки з Полтавщини та західних областей України, менше – з Київщини, Чернігівщини, Харківщини, Дніпропетровщини, поодинокі знахідки – з Волині та Поділля. Саме в цих регіонах було придбано пам'ятки під час експедицій. Надходили вони з приватних колекцій та виставок. Місця знаходження вибіянок вказують передусім на їх побутування, а не на осередки виготовлення².

Небагато збереглося документів, що свідчили б про місце та час виготовлення вибійки. Так, в описах майна панівної верхівки (козацької старшини та духівництва) знаходимо відомості насамперед про побутування в XVII–XVIII ст. вибіячаних тканин та їх призначення.

Визначити час виготовлення вибійки складно ще й тому, що дошки для друкування узору могли бути зроблені значно раніше, ніж їх використовували. Через це орнаменти вибіянок збереглися впродовж кількох століть.

Для характеристики художньо-стилістичних особливостей вибійки, поширеної в Україні в XIX ст., необхідно звернутися до пам'яток попереднього періоду. На художні ознаки орнаменту тканин впливали загальноєвропейські мистецькі стилі (бароко, класицизм, ампір, модерн). Торговельні та культурні зв'язки України зі Сходом і Заходом спричинили поєднання в орнаменталі української вибійки стильових рис, що характерні для інших країн. Особливо яскраво це явище простежується у вибіяках, що побутували серед заможних верств населення. У народній вибійці такі впливи відставали в часі, тому атрибуція цих пам'яток надзвичайно ускладнюється.

Тривале збереження узорів тканин селянського вжитку є проявом традиційності та спадкоємності, притаманних народній творчості. З давніх часів виробництво вибіянок в Україні мало й домашній, і промисловий характер. Із середовища сільського домашнього виробництва розвинувся міський промисел, однією із форм якого були цехові об'єднання.

З розподілом праці в XVII ст. на базі вотчинних майстерень виникли мануфактури, що існували до середини XIX ст.³ При ткацьких мануфактурах організовували вибіячані майстерні. Прикладом може бути Немирівська мануфактура на Поділлі, заснована ще в XVIII ст., де виготовляли «кубову» вибійку. Серед робітників-вибіячників працювали майстри різних спеціальностей: «розводчики», які розміщували узор на тканині; «малярі», які вибивали орнамент; «фарб'ярі», які фарбували вибійки. Особливо славилися немирівські «різчики», вибивні дошки яких були відомі по всій Україні.

Серед виробів привертають увагу вибивні тканини для одягу, знамениті немирівські хустки й «колтрини» – лляні або бавовняні полотна для оббивання стін. Згодом колтрини почали виробляти у друкарнях. Вибивання колтрин існувало й при друкарні Ставропігійського братства у Львові. У списку інвентаря друкарні згадуються «колтринові» дошки. Виробництво вибивних колтрин відоме й на Закарпатті⁴.

³ Сидорович С. Художня тканина західних областей УРСР. – К, 1979. – С. 21.

⁴ Там само. – С. 22. Цінна колекція фрагментів відбитків з колтринових дошок, а також оригінальні колтрини XVII–XVIII ст., що походять з різних районів західноукраїнських земель, зберігаються в Державному музеї українського мистецтва у Львові, а також у Музеї етнографії та художнього промислу АН УРСР у Львові.

¹ ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 191, арк. 11.

² Відомо, що багатокольорові бавовняні вибійки, виконані запарною або заварною техніками, є переважно російськими. Це підтверджується клеймами, які трапляються надзвичайно рідко й датуються лише XIX ст.

У різних виданнях трапляються відомості про існування в XIX ст. на Лівобережній Україні ткацьких осередків із майстернями, де виготовляли вибійчані тканини. Так, «у 1860-х роках мануфактури в Стеблеві й Таганчі Канівського повіту виробляють кольорові “вовняні” й тоновані полотна, прикрашені вибійкою... У їхніх різноманітних малюнках квітів відчувалися своєрідні вимоги ринку великого міста»⁵. Інший приклад: «до маєтків Києво-Печерської лаври належало містечко Сміла Роменського повіту Полтавської губернії – осередок ткацтва полотна, декорованого вибійкою, де застосовували зображення квітів і букетів, запозичені з парчі та вишивки на шовку»⁶.

Існували майстерні також при монастирях і поміщицьких маєтках, де вибійку робили майстри-кріпаки. Їм часто доводилося за бажанням власників копіювати іноземні шовкові тканини. Але чужі зразки вони переробляли на свій лад, трактуючи зори по-новому.

У другій половині XIX ст., після скасування кріпацтва, коли розвивалася текстильна промисловість, що витісняла домашнє виробництво тканин, відновленню вибійчаного кустарного промислу сприяли земства, які долучали до своєї справи інтелігенцію та фахівців. Саме земства наприкінці XIX – на початку XX ст. організували ткацькі школи та виробничі майстерні: 1898 року – у Дігтярях Полтавської губернії (нині смт. Срібнянського району Чернігівської області) та 1905 року – у Решетилівці Полтавської губернії. У дігтярівській школі 1911 року було відкрито вибійчану майстерню, де інструктор-хімік О. Тарутіна працювала над виготовленням кубової вибійки. У решетилівській майстерні 1912 року налагоджується виробництво вибійки під керівництвом В. Ткаченко⁷.

На другій Всеросійській кустарній виставці 1913 року «в числі експонатів мають набоечные доски столетней давности, и все производимое на пункте набойки печатаются, строго придерживаясь старинных образцов»⁸.

Відомо, що існувала земська школа в с. Олєфіївка Миргородського повіту Полтавської

губернії⁹. Поряд із земством, робили спроби організувати вибійчане виробництво кооперативні об'єднання та приватні особи. У приватних майстернях В. Ханенко в с. Геленівка (біля Мотовилівки) та Ю. Гудим-Левкович у містечку Зозові Липовецького повіту Київської губернії також виготовляли вибійку. Діяльність цих майстерень, як і земських, припинилася перед Першою світовою війною¹⁰.

Проте серед сільського населення з давніх часів і до початку XX ст. найпоширенішим був домашній промисел. Художньо-стилістичні особливості вибійок залежали не лише від технічних прийомів виготовлення, а й від смаків замовників і попиту на вироби серед різних верств населення.

Про вибійку XVII–XVIII ст., що побутувала серед козацької старшини та панської верхівки, збереглися відомості в архівних матеріалах. У джерелах того часу згадуються сувої вибійчаних тканин та речі, що пошиті з вибійки або підбиті нею. Так, в описі майна гетьмана Івана Самойловича та його синів за 1697 рік читаємо: «ковдра вибійчана», «завіса вибійчана», «рушник вибійчаний смугастий», «наволочки»¹¹.

Вибійкою оббивали стіни та меблі. У Сулимівському архіві є запис про «канаше стоячее набойкой выбитое»¹².

Крім того, вибійку використовували в одязі, про що свідчить згадка писаря Січі Запорізької Глоби – «...два старих кафтана, із них один вибійчатий»¹³, а також двобічний пояс із вибійчаним орнаментом, що імітує перські шовкові пояси, які носили заможні люди¹⁴.

З вибійки виготовляли церковний одяг православного духовенства (фелони, стихарі), а також підбивали богослужбові тканини (воздухи, пелени, покрівці)¹⁵.

⁵ Селівачов М. Художній текстиль // ІУМ: у 5 т. – К., 2006 – Т. 4. Мистецтво XIX століття. – С. 648.

⁶ Там само.

⁷ ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 191, арк. 78.

⁸ Вторая Всероссийская кустарная выставка под августейшим покровительством Государыни Императрицы Александры Федоровны, устроенная Главным управлением Землеустройства и Земледелия в 1913 году. – СПб., 1913. – С. 79–84.

⁹ Русское народное искусство на второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 году. – Пг., 1914. – С. 39. Збереглося фото цієї вибійчаної майстерні.

¹⁰ ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 191, арк. 78; Русское народное искусство... – С. 40.

¹¹ Якунина Л. Русские набивные ткани XVI–XVII вв. – М., 1954. – С. 12.

¹² Сулимовский архив. Фамильные бумаги Сулим, Скоруп и Войсеховичей XVII–XVIII ст. – К., 1884. – С. 116; ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 191, арк. 28.

¹³ ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 191, арк. 29.

¹⁴ Пояс зберігається у фондах МУНДМ (інв. № НТ-277).

¹⁵ У фондах НКПІКЗ знаходиться чимало таких пам'яток: фелони (інв. № Т-284, Т-394), стихарі (інв. № Т-822), пелени (інв. № Т-1079, Т-1081), покрівець (інв. № Т-2747) та ін.

Вибійчані тканини використовували й для палітурок церковних книжок: «да на престолі Евангеліе облачено вибойкою, а на нём крест медян»¹⁶. У колекції Музею українського народного декоративного мистецтва зберігається різьблений хрест XIX ст. зі вставками з вибійчаної тканини¹⁷.

Поруч із терміном «вибійка», який був поширений по всій Україні, існували інші назви, наприклад, «пейстря», «мальованка», «димка» на Яворівщині та Бойківщині, «друкованиця» на Лемківщині¹⁸. Мабуть, ці назви перш за все були пов'язані з відмінностями в технічних прийомах.

Для нанесення узору використовували домо-ткане полотно з місцевої сировини (льону, коноплі, вовни), а пізніше ще й бавовняну тканину з привізної пряжі. Важливим етапом виготовлення вибійки було приготування фарб. Склад і рецептура барвників впливали на якість тканини. Тому, з метою уникнення конкуренції, їх тримали в секреті та передавали з покоління в покоління лише близьким людям.

До другої половини XIX ст. використовували рослинні та мінеральні барвники, пізніше з'явилися штучні – анілінові¹⁹. Найпоширенішими в Україні були синя та чорна фарби, особливо в давніх зразках вибійки. Так, синю фарбу отримували змішуванням індиго з білилами. Для чорної фарби брали крейду та сажу з хвойних порід дерев, «щоб була вона, як воронове крило»²⁰. Використовували також земляні фарби-охри, що давали різні коричневі відтінки. Коричневий колір одержували з відвару кори верби та берези, червоний – з марени й червця. Перевага природних барвників полягає в їх міцності, яскравості та вишуканості тонів, що створювали гармонію кольорів.

Основним знаряддям виробництва була вибійчана дошка, яку називали «лице» або «дротання»²¹. Її виготовляли з твердих порід дерев: найчастіше з груші чи клена, у західних

регіонах – з явора. Це давало змогу отримати чіткий малюнок орнаменту.

Дошки були переважно двобічні: з одного боку – геометричний малюнок, з іншого – рослинний. Розмір дошок часто відповідав ширині тканини, за довжиною досягав 58–60 см, іноді до 90 см²². У західних регіонах дошки для виготовлення спідниць відповідали їх довжині. Форма дошки для рушників була прямокутною, для хусток і наволочок – квадратною. «Кліше» для заповнення тла рушників мало невеликий розмір та один орнаментальний мотив.

Різьблення виконували звичайним ножом або долотом. Плоский рельєф різби був пристосований для відбитка на тканині. Якщо орнамент був врізаним, тоді набивався фон, а навпаки – отримували відбиток рельєфного узору. Від цих різних прийомів залежало кольорове рішення: світлий візерунок на темному фоні чи кольоровий орнамент по білому полю.

Українські різьбярі виявили велику майстерність у виготовленні вибійчаних дошок. Різьблення відзначалося виразністю, лаконічністю, воно було логічно пов'язане з матеріалом та інструментом. Різьбяр, виконуючи орнамент на дошці, передбачав результат – його перенесення на тканину (РЕМ, фотовідбиток).

Поряд із дерев'яними, застосовували вибійчані дошки з металевими деталями, які виготовляли з мідних або латунних пластин, поставлених на ребро і зігнутих відповідно до малюнка та вбитих у деревину (НМІУ, інв. № Е-1646, Е-1620). Такі дошки були найпоширеніші в Західній Україні та Росії, що було зумовлено модою на тканини з дрібним малюнком²³.

В Україні побутувала вибійка різних технік: олійна, запарна (заварна) та резервна²⁴. Найширшого розвитку набула олійна вибійка. Процес нанесення узору олійною фарбою на тканину не потребував спеціально обладнаних майстерень. Необхідно було мати: вибійчані дошки, кілька пар «толочок» або «палітурок» – чотирикутних шкіряних подушок, плоский камінь – «курант» для розтирання фарби, дерев'яні лопатки, каток – «валок» і посуд для фарб.

¹⁶ Якунина Л. Зазнач. праця. – С. 14.

¹⁷ Хрест XIX ст. Уманський пов., Київська губ. Експериментальний музей Шербаківського Д. М. 1910 р. МУНДМ, інв. № д-1269.

¹⁸ Сидорович С. Зазнач. праця. – С. 66; ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 191, арк. 23.

¹⁹ ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 191, арк. 16. Фарбу розтирали з крейдою та змішували з конопляною або лляною олією і варили «аж поки пальці будуть злипатися».

²⁰ Лисенко С. Очерки домашних промыслов и ремесел Полтавской губернии. Роменский уезд – О., 1900. – Вып. 2. – С. 469–472; ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 191, арк. 17.

²¹ ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 191, арк. 14. Назву «дротання» мали вибійчані дошки з металевими деталями.

²² ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 189, арк. 26.

²³ Тканини з дрібним малюнком створювали під впливом ситценабивної промисловості, що досягла розквіту в XIX ст. в Росії, звідки продукцію експортували в інші країни.

²⁴ Запарна (заварна) та резервна техніки іммігрували з Росії або інших країн Сходу та Заходу. Див.: Новицька М. Вибійка на Україні // Вісник Академії архітектури УРСР. – 1946. – № 1. – С. 40. Так, у музеях зберігається чимало заварних вибійок з узором на бавовняній тканині, що відома під назвою «бахта» (ця назва має східне походження). Див.: ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 189, арк. 10.

Виготовлення вибійки починалося з того, що майстер клав дошку на підлогу, лаву або стіл. Полотно зволожували й скачували в сувої. Дерев'яною лопаткою намащували одну «толочку» фарбою, потім терли її об другу. Після цього наносили фарбу на дошку, поверх неї накладали полотно та викачували «валком»²⁵. Цей процес повторювали кілька разів по всій довжині тканини. Щоб узор збігався, дошка по кутах мала спеціальні «указки». Ці позначки допомагали майстру накладати «кліше» так, щоб уся поверхня тканини була рівномірно декорована.

Існував також інший прийом друкування узорів, коли намашену фарбою дошку притискали до полотна, розстеленого на столі. У цьому варіанті майстер ударяв по дошці молотком, і орнамент видруковувався на тканині. Такий спосіб був найбільш характерний для російської «набойки»²⁶.

Узор або тло олійних вибієнок часто виконували однією фарбою. При виготовленні багатокольорних вибієнок для кожної барви необхідно було вирізбити окрему дошку з певними мотивами, що входили як складові частини в загальний орнаментальний малюнок. Ці дошки почергово накладали на полотно. Інколи окремі частини орнаменту підмальовували вручну додатковою фарбою. Ручний розпис надавав малюнку неповторності та підсилював художній ефект вибійки.

Крім друкування вибієнок олійними фарбами існували й інші способи. Заварна техніка полягала в тому, що спочатку дошкою на тканину набивали протраву, потім її занурювали в гарячу фарбу, яка забарвлювала волокна тканини в місцях, оброблених протравною. При запарній техніці фарбу набивали разом з протравною, а потім закріплювали парною. Іноді комбінували запарну техніку з олійною.

Відома ще одна резервна техніка під назвою «кубова»²⁷. Орнамент вибивали резервною масою – «вапном», що захищало узор від забарвлення²⁸. Незахищена частина тканини зафарбовувалася в синій колір індиговим барвником, а

вапно змивалося кислотою. Потім вибієнку виполіскували у воді та сушили. Синій колір був дуже стійкий і зберігався тривалий час.

Найбільшу та найцікавішу групу тканин становить селянська олійна вибієнка. При натуральному господарстві селяни виробляли вибієчані тканини власноруч зі свого матеріалу, а залишки несли на продаж.

Вибієчаний промисел нерідко був «мандрівним», тобто майстри-вибієчники, коли закінчувалися жнива, брали необхідні для роботи інструменти та йшли по селах. Вони мали при собі зразки орнаментів – «взірники» (МУНДМ, інв. № НТ-696). Селяни вибирали собі малюнки за зразками й замовляли вибієнку на власному полотні.

В українських селах працювали і місцеві майстри, і приїжджі з Росії²⁹. Таке явище стало особливо поширеним, коли ситценабивна мануфактурна промисловість у другій половині XIX ст. витісняла ручний спосіб друку візерунка на тканині, і кустарі відправлялися на заробітки у віддалені райони. Місцем закупівлі сировини та збуту готової продукції були ярмарки, де майстри спілкувалися й обмінювалися досвідом. Предметом торгівлі були не лише тканини, а й вибієчані дошки.

З вибієнки мешканці села та незаможні верстви населення міста шили чоловіче, жіноче та дитяче вбрання: штани, спідниці, свити тощо. Вибієчаними тканинами підбивали жіночий плечовий одяг – керсетки, юпки. У ручний спосіб виготовляли хустки та речі для декоративного оздоблення житла – скатертини, наволочки, рушники та ін., що мали спеціальні композиції орнаментів. На жаль, більшість таких речей, виготовлених переважно в XIX ст., дійшла до нас лише у вигляді фрагментів. Так, збереглися згадки про те, що «до першої світової війни пам'ятають ще хлопців та чоловіків у смугастих вибієчаних штанах, ...вибієчані сукні малих дівчаток, іноді, квітчасті запаски або спідниці жінок, ...вибієчані наволоки на подушках та напірниках з рослинним орнаментом та рушники, що наслідували вишивки. Пам'ятають також вибієчників, які набивали на ярмарках, мандрували по селах або виконували замовлення вдома»³⁰.

²⁵ ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 191, арк. 18.

²⁶ *Соболев Н.* Набойка в России. История и способ работы. – М., 1912. – С. 99.

²⁷ Від XVIII ст. «запарна» та «кубова» вибієнки набули поширення передусім у Росії, звідки їх у великій кількості ввозили в Україну. Для таких тканин застосовували дошки переважно з металевими деталями, які давали більші можливості при виконанні тонких ліній малюнка. Див.: *Якунина Л.* Знач. праця. – С. 6; ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 191, арк. 22.

²⁸ Узагалі резервні техніки були завезені до Європи наприкінці XVII ст. Ост-Індською компанією.

²⁹ Зв'язки місцевого населення з російськими вибієчниками можна простежити на прикладі родини Кириченків із с. Підварки біля Переяслава: «...приїздили вибієчники з м. Серпухова, базою мали хату Кириченків, і залишали там, від'їжджаючи додому, своє приладдя та дошки, які купували або замовляли в місцевого українського різьбяра». Див.: ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 189, арк. 10–11.

³⁰ ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 189, арк. 27.

Вибійчаних тканин цього періоду збереглося в Україні найбільше, але остаточно атрибутивати ці пам'ятки надзвичайно складно. Виготовлення вибійки вимагало не лише досконалості різьблення та високої якості барвників, а й тонкого смаку в орнаментальному й кольоровому рішеннях. Композиційна та ритмічна побудова узору на тканині є одним із головних чинників художньої виразності. Саме майстерність виконавців викликає найбільший інтерес при вивченні цієї галузі українського декоративного мистецтва.

У декорі вибієчаних тканин широко застосовували мотиви, що дійшли до нас з давніх-давен. Вони з часом втрачали своє колишнє значення, естетично переосмислювались і продовжували існувати як декоративні елементи у вигляді ромбів, кіл, розет різноманітної конфігурації та розробки внутрішнього поля.

Багато узорів вибійки мали походження з місцевих флори та фауни. Різьбяр перевтілював мотиви в орнаментальну композицію на дошці, потім переносив на тканину. Щоб досягти синтетичного зв'язку декору з тканиною, майстер звертався до умовного трактування форм природи, досягаючи нової якості – декоративності. Орнамент вирішувався площинно, що пояснюється технікою перенесення його на тканину й бажанням зберегти її сприйняття як площини.

Місцеві майстри своєрідно сприймали й переоблякали образи, запозичені з країн Сходу та Заходу. Дешеві вибієчані тканини інколи імітували дорогоцінні – шовк, парчу, оксамит тощо. Однак узори змінювалися, додавалися нові мотиви, унаслідок чого створювалися орнаментальні композиції, що свідчили про невичерпну творчу фантазію народних майстрів.

Багато спільних рис в узорах української та російської вибієчки. Особливо це помітно у виробках Центральної та Східної України, тому що ці регіони належали до єдиної з Росією держави. Ця схожість пояснюється не тільки міцними торговельними та культурними зв'язками, а й спільним давньослов'янським походженням.

В орнаментах українських вибієчок відображено мотиви, що трапляються в різних видах декоративного мистецтва. Деякі узори нагадують різьблення по дереву, кістці, каменю або орнаментацию килимових, вишитих, керамічних виробів, рукописних книг. Вибієчані тканини й самі слугували зразками для орнаментации виробів декоративно-ужиткового мистецтва. Однак кожний вид мистецтва потребує власної специфіки трактування узору, з урахуванням перш за все властивостей матеріалів.

Характер узорів вибієчок зумовлювався функціональним розмаїттям тканин для одягу та предметів побутового призначення. Певну роль відігравала й мода на той чи інший візерунок.

Орнамент вибієчаних тканин можна умовно поділити на такі основні види: геометричний, рослинно-геометризований, рослинний та орніто-морфний. Різноманітність узорів досягається за рахунок їх композиційної будови, ритмічних повторів окремих елементів.

Можна виокремити кілька найхарактерніших композиційних схем орнаменту вибієчок: смугасті, килимові, центричні та геральдичні. Узори бувають поздовжні та поперечносмугасті. Смуги можуть бути різної складності: скомпоновані з однакових мотивів або з кількох різних (геометричних і рослинних).

Килимові композиції орнаменту становлять безперервний узор, що стелиться по всій поверхні тканини або утворюється з окремих мотивів, розміщених у шаховому порядку чи рядами. Трапляються композиції, побудовані навколо центрального мотиву, або геральдичні, що орієнтовані по вертикальній осі.

Геометричний орнамент вибієчок утворюється з досить обмеженої кількості простих елементів – трикутників, квадратів, ромбів, хрестів, зірок, розет і кіл, що з'явилися на зорі історії людства та дійшли аж до ХХ ст. Так, кола, заповнені розетками та хрестами, бачимо на фрагментах вибієчаних тканин XI–XII ст., знайдених під час розкопок курганів на Чернігівщині. Аналогічні мотиви трапляються на одязі дочок князя Ярослава на фресках київського Софійського собору XI ст. Схожі елементи орнаменту присутні у вибієчаних тканинах XIX ст.

Різноманітності розеток у вибієчках досягали кількістю та формою пелюсток. Деякі з них нагадують коліщатка із зубцями (вони так і називалися на Полтавщині), інші, з округлими пелюстками, перевтілювалися у стилізовану квітку. У західних регіонах України вони мають назви «на чички», «червінці», «на квіти», «баньки»³¹.

Композиції узорів геометричного характеру будуються на ритмічному повторенні й чергуванні смуг однакової або різної ширини, які контрастують з кольором тла. Залежно від їх пропорцій, створюється враження темних смуг на світлому фоні чи навпаки.

Вибієчки з орнаментом, який будується на почерговому розміщенні фарбованих і нефарбованих смуг, звуться «пейстрія», «по одній смужці», «тяжінка по одній смужці», «в лозинку» тощо³². У західних областях України й у Росії смугасті вибієчки називали «дороги»³³. Узори можуть складатися з прямих, хвилястих чи

³¹ ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 191, арк. 68.

³² ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 191, арк. 54.

³³ Соболев Н. Знач. праця. – С. 32.

ламаних ліній, між якими розміщуються кола, крапки, трикутники, зірочки, розетки, стріли.

Були поширені смугасті вибійки із «зубцями», «сорочими лапками», «клинцями» (МУНДМ, інв. № НТ-263). Вони розміщуються в одному ряду загостреною частиною вгору, в другому – вниз, що врівноважує композицію. Смуги з мотивом «клинці» іноді чергуються з хвилястими лініями – «клинці з кривулькою» (МУНДМ, інв. № НТ-757)³⁴.

Іншими варіантами композицій геометричного орнаменту є розташування окремих елементів у шаховому порядку, по діагоналі чи рядами. Повторення або чергування окремих елементів створює строгий ритм. Орнамент таких вибієнок будується з найпростіших елементів. Одним з варіантів є чергування кола із зіркою.

Трапляється вибієнаний узор із квадратів, розміщених у вигляді скісної «решітки». Малюнок, що являє собою сітку з ромбів із хрестами посередині кожного, нагадує орнамент плахтової тканини (МУНДМ, інв. № НТ-370).

У вибієнках з геометричним орнаментом особливо відчувається зв'язок із різьбленням. Найпомітніший він зв'язок у тканинах з малюнком, що утворюється ламаними лініями чи трикутниками. Вибієнки з геометричними узорами широко використовувалися в народному побуті протягом багатьох століть. Тканини з дрібним геометричним малюнком звичайно застосовували для одягу. Зі смугастих вибієнок шили, головним чином, чоловічі штани, жіночі спідниці, запаски. Особливо вони розповсюджені в Західній Україні. Збереглися замальовки такої одягу, виконані О. Кульчицькою³⁵.

Часто трапляються вибієнки з рослинно-геометризованим орнаментом. Такою є «зіркова» вибієнка, яка має килимову композицію. Її візерунок складається з кіл, що перехрещуються та створюють чотирипелюсткові розетки. Кожна пелюстка є частиною кола й належить одночасно двом розеткам. Мотиви узагальнені й тому набули геометричного трактування. За рахунок такої побудови досягнуто цілісності загального декоративного рішення.

В українських вибієнаних тканинах був поширений рослинний орнамент, природні форми якого переробляли на декоративні. Такий орнамент дає більше можливості для творчої фантазії майстра.

Розповсюдженими елементами рослинного орнаменту були квіти. Їх зображення нескінченно варіювалися. Геометризація деяких з них відбивалася в назвах: «квіти-кружальця»,

«коліщата» (МУНДМ, інв. № НТ-755)³⁶. Різноманітності досягали зміненням форм і трактуванням окремих елементів. Різні форми пелюсток нагадували певну квітку: ромашку, гвоздику, тюльпан, рожу, жоржину та ін. Деякі з них трактувалися ніби в поперечному розрізі (вигляд згори), інші – у поздовжньому (вигляд збоку). Трапляються й мотиви, що нагадують грона винограду чи плід граната (у східних країнах).

У рослинних орнаментах вибієнок також були поширені зображення листя клена, дуба, берези, папороті тощо. Майстри надавали рослинам певної стилізації, узагальненості форми та умовності кольорового рішення. Орнаменти таких тканин вирізняються виразністю, ритмічністю узорів, пластичністю ліній. Композиції рослинного орнаменту були такі самі, як і геометричного (смугасті, килимові), центричні й геральдичні.

Смугасті композиції рослинного характеру трапляються в західних і східних регіонах України. Орнаментальні смуги мають вигляд нескінченної розложистої гілки. Чіткий ритм створюється завдяки повтору головного мотиву, наприклад, квітки. Одним із варіантів є вибієнка з орнаментом із колосків і польових квітів, що утворюють вертикальні смуги. Осіння гама кольорів створює своєрідний настрій (МУНДМ, інв. № НТ-402).

Другий варіант – однокольорова вибієнка з вигадливим малюнком загнутого листя з ягодами й «лусковим орнаментом», що імітує коштовну парчеву тканину (МУНДМ, інв. № НТ-173). Майстер не повторює механічно іноземні зразки, а трактує узор відповідно до народних розуміння й смаку.

Смуги, утворені з рослинних мотивів, іноді підкреслювали лініями або смугами геометричного орнаменту (МУНДМ, інв. № НТ-262).

Як уже зазначалося, на рослинні орнаменти вибієнок в Україні впливали тканини, що були привезені з інших країн, наприклад, з Італії, Німеччини, Франції. При атрибуції таких вибієнаних тканин, тобто визначенні часу їх виготовлення, необхідно враховувати, що візерунки на них відставали від розвитку західноєвропейських стилів, тому вони присутні в зразках і XVIII, і XIX ст.

У XVIII ст. в орнаменталії тканин яскраво втілювався стиль бароко. Його ідеї відповідали мистецьким смакам українських споживачів і тому збереглися протягом тривалого часу. Орнаменти, пов'язані з витоками українського народного мистецтва, трансформувалися на місцевому ґрунті, набували оригінальності та

³⁴ ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 191, арк. 55.

³⁵ Кульчицька О. Народний одяг західних областей України. – К., 1959. – Табл. 40.

³⁶ ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 189, арк. 48.

неповторності. В основі композицій узорів вибіжок – хвилеподібна лінія гірлянд із квітів і листя. Неспокійний ритм створюється повторенням звивистих смуг. У малюнках таких тканин відчувається прагнення до реалістичності, що відбилосся в передачі пластичних форм квітів та їх деталізації. Об'ємність форм підкреслюється штриховкою та кольором.

Так, серед вибіжок часто трапляються тканини з квітами та мережаними стрічками на червоному «мареновому» тлі. Квіти пишних форм оточені листям, пуп'янками, ягодами та великими плодами, що нагадують гранат. Окремі елементи підфарбовані синім і жовтим кольорами (МУНДМ, інв. № НТ-482). Подібні вибіжки, вірогідно, були завезені з Німеччини й поширилися в Росії та Україні.

Інша вибіжка, поле якої вкрито суцільною сіткою з квадратів із чотирипелюстковими розетками посередині кожного, нагадує народну тканину з фактурним узором, що має світлотіньовий ефект (МУНДМ, інв. № НТ-16). Цікавою є вибіжка, в якій народний майстер своєрідно трактував мотиви орнаменту. Композиція тут побудована на чергуванні прямих і хвилястих ліній. Вигнуті смуги складаються з мотивів, що імітують хутро, і переплітаються з гірляндами квітів. Вибіжка виконана двома кольорами – синім і білим. Трактовка орнаменту площинна. Виконавець вибіжчаної дошки був, мабуть, кваліфікованим різьбярем. Він управно спрощує мотиви коштовних тканин, завдяки чому узор набуває оригінальності (МУНДМ, інв. № НТ-445).

У 70-х роках XVIII ст. в орнаментативній промислових тканин відбуваються зміни. Асиметрія, перевага хвилястих ліній, гра різноманітних мотивів замінюються чіткою побудовою орнаменту. Основою композиції стають прямі поздовжні смуги, на яких розміщуються окремі квітки або букети (МУНДМ, інв. № НТ-106). Ці зміни помітні і в орнаментативній вибіжчаних тканин. Орнаменти тут надзвичайно різноманітні. Смуги, що повторюються через інтервали, додають композиції ритмічності та злагодженості.

Від початку XIX ст. утверджується новий художній напрям. Композиції орнаментів тканин, як правило, симетричні. Широко використовують античні мотиви: меандр, акантове листя, пальмети, вінки. Вибіжки такого типу застосовували для оббивки стін і меблів у інтер'єрі заможних людей (МУНДМ, інв. № НТ-126).

Крім смугастих композицій рослинного характеру, поширюються кілька килимових схем. Перша – побудова узору на ритмічному повторі окремих мотивів поперечними рядами або в шаховому порядку. Її прикладом є орнамент вибіжки, що складається зі стилізованих

квітів. Повторювання однакових мотивів по горизонтальній та вертикальній осі створюють урівноважену композицію (МУНДМ, інв. № НТ-725).

Орнамент іншої вибіжки побудований на рівномірному повторенні окремих мотивів у шаховому порядку. Тло заповнене крапками. Майстер прагнув поєднати візерунок і поле в одне декоративне ціле (МУНДМ, інв. № НТ-196). Цей прийом був властивий вибіжкам і XVIII, і XIX ст.

У вибіжках Західної України орнаменти, що мали назви «дротання» (МУНДМ, інв. № НТ-645), «галузання», «барвікання», складаються з рослинних мотивів, розміщених смугами або в шаховому порядку³⁷. Прикладом є букети з галузок, які нагадують листя папороті, та квіти з «вертуном» із крапок у центрі. Візерунок білого кольору на синьому тлі. Вибіжку з таким узором використовували для пошиття спідниць. Орнамент змінювався, коли тканина збиралася в складки: у кожному ряду одні мотиви ховалися, а інші зливалися в єдину гілку.

Другий варіант композиційної схеми рослинного орнаменту – вільне заповнення поля вибіжки. Так, узор з пишних квітів на тонких вигнутих стеблинах заповнює поверхню тканини. Рослинні форми орнаменту мають площинне трактування. Виконані вони двома кольорами: синій узор на світлому фоні лляного полотна (МУНДМ, інв. № НТ-34). Подібні орнаменти трапляються в настінних розписах, стародруках та іконах.

Вибіжки зі стилізованими квітами, форми яких орнаментовані крапками та штриховкою, відрізняються ошатністю й декоративністю, що підсилюється сполученням контрастних кольорів: білого узору й чорного тла (МУНДМ, інв. № НТ-623). Прийом декорування великих мотивів орнаменту дрібнішими елементами є улюбленим у народних майстрів, наприклад, у вишивці полтавських рушників. Таким чином, виконавець твору вирізняє основні мотиви та демонструє складність побудови реальної квітки, тобто показує її об'єм у площині.

Типово українською за характером орнаменту є вибіжка з узором зі стилізованих рослинних мотивів – круглих розет, з'єднаних виткою стеблиною з елементами, що нагадують листя. Орнамент відрізняється плавністю ліній контуру рослинних форм і різноманітністю мотивів, які щільно заповнюють поверхню тканини. Тут використано всі можливості художніх засобів – виразність силуету, ритму, кольору. Площинний темний узор виступає силуетом на світлому тлі. Сполучення синього та білого утворюють контрастну гаму. У взаємо-

³⁷ ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 191, арк. 70; ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 189, арк. 22.

дії синій колір набуває глибини, світле тло – інтенсивності. Техніка вибійки, що пов'язана з різьбленням по дереву, зумовлює узагальнення мотивів, чергування яких створює певний ритм. Великий чіткий узор, виконаний олійною фарбою, добре виглядає на грубій поверхні полотна, фактура якого створює живописний ефект (МУНДМ, інв. № НТ-597). Вибійки такого характеру, мабуть, мали декоративне призначення. З них могли виготовляти завіси, покривала, наволоки.

До окремої групи можна віднести багатокольорні вибійки з дрібним рослинним орнаментом. Вони були поширені й у XVIII ст., і пізніше – у XIX – на початку XX ст. Їхня кольорова гама побудована на сполученні блакитного, жовтого, рожевого, зеленого та білого на коричневому фоні. Візерунок вибіячених тканин співзвучний з узорами фабричних ситців, які були поширені в XIX ст. в Росії та Україні.

Мотивами рослинного орнаменту таких вибіюк найчастіше були польові квіти – ромашки, волошки, дзвіночки та плоди, що нагадують груші, яблука, сливи тощо. Різноманітності узорів досягали за рахунок видозміни квіткових форм, а також завдяки різним композиційним прийомам і кольоровим рішенням.

Орнамент цих вибіячених тканин має килимову композицію, що складається з окремих мотивів, розміщених у шаховому порядку (НКПКЗ, інв. № Т-1038), або таких, що вкривають усю поверхню тканини (МУНДМ, інв. № НТ-264). Іноді тло щільно заповнюють крапки (МУНДМ, інв. № НТ-218). Найбільшу кількість подібних вибіюк знайдено на Полтавщині. З таких вибіюк шили предмети одягу – спідниці, юпки, керсетки.

В орнаментах українських вибіюк трапляються зображення птахів. Найчастіше вони нагадують горлицю, яка в народі зветься «орлиця», звідси й назва орнаменту – «орликовий»³⁸. Зрідка зображали паву з чубчиком і розпушеним пишним хвостом або півня. Ці образи також поширені на вишитих, тканих рушниках, дошках для медяників, керамічних виробів, у декоративних розписах.

«Орлицю» зображували, як правило, у профіль, але з розпластаними крилами, що створювало враження птаха, пурхаючого над гілками з квітами. Поверхню птаха заповнювали крапками й трикутниками, які створювали враження оперення й водночас додавали зображенню легкості та посилювали декоративність (МУНДМ, інв. № НТ-694).

Птахів, які сидять на квітучих гілках, розміщували рядами, причому часто в одному ряду вони були повернуті в один бік, а в іншому – у протилежний. Така побудова врівноважувала композицію. Орнамент ґрунтувався на чіткому ритмічному повторі мотиву птаха, доповнювався неспокійним ритмом закручених рослин, лінії малюнка якого повторюють контури птахів (МУНДМ, інв. № НТ-596). Птахи могли бути основним мотивом – тоді їх зображували великими, а рослинний орнамент доповнював композицію та заповнював вільне поле. У таких вибіюках народні майстри досягали декоративності завдяки чіткості та лаконічності малюнка й виразності силуету.

Оригінальністю вирізняються вибійки з центричними й геральдичними композиціями орнаментів. Центричні композиції вибіюк найчастіше мали чотирикутну форму й призначалися для наволочок на подушки чи оббивки стільців. У центрі замкненої композиції розміщували розети чи восьмикутну фігуру з вигнутими сторонами (МУНДМ, інв. № НТ-598). Вона була вписана в коло й оточена вінком із рослинних мотивів. Вільні кути прямокутника заповнювали гілками з квітами, на яких іноді розміщували птахів (МУНДМ, інв. № НТ-379). Мабуть, ці орнаменти мають східне походження. Спочатку вони були поширені у виробів заможної верхівки, пізніше стали улюбленими у вибіюках селянського побуту.

В українських вибіячених тканинах такі взірці набули своєрідного трактування. Мотиви вирішені площинно, у стилі, властивому народному орнаменту. Вибиті вони синьою або чорною фарбою на нефарбованому полотні. Завдяки цьому узор сприймається силуетом і нагадує народні «витинанки». Рівновага композиції, прагнення до заповнення площини орнаментом – риси, характерні для українського декоративного мистецтва.

Розглянемо кілька найтипівіших зразків так званої геральдичної композиції орнаменту. Вони майже ніколи не мають дзеркального відображення обох половин. Враження симетрії створюється лише ритмічним урівноваженням частин. Так, у вибіюці із зображенням вазона на вертикальному стовбурі розміщено три великі квітки, над ними – дві пташки з розпластаними крилами, голови їх повернуті в протилежні боки. Від центру відгалужуються ще по одній гілці з трьома рослинними мотивами. Великі форми квітів і птахів узагальнені й вирішені площинно, що надає композиції монументальності та декоративності. У колекції Музею українського народного декоративного мистецтва зберігається

³⁸ ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 191, арк. 65; ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 189, арк. 31.

вибійчана дошка з таким узором (МУНДМ, інв. № д-587)³⁹.

Мотив «вазона» трапляється й на інших зразках вибіжок, де він не є головним, а доповнює композицію, тобто розміщується на каймі (МУНДМ, інв. № НТ-436). Узагалі цей образ є улюбленим елементом орнаменту в багатьох видах українського народного мистецтва. Він поширений на рушниках, килимах, у декоративних розписах тощо.

Народні майстри, створюючи візерунки для тканин, завжди враховували призначення майбутніх виробів. Так, вибійки, з яких шили народний одяг, переважно мали малюнки з дрібним і простішим узором. У таких виробках орнамент добирали відповідно до фігури людини й крою одягу. Для декоративних тканин – покривал і фіранок – брали вибійки зі складним узором збільшених мотивів. Їх монументальний візерунок сприймався на відстані та відповідав масштабу інтер'єру.

Спеціальні орнаментальні композиції майстри створювали для штучних виробів: наволочок, хусток, скатертин. Головний принцип таких композицій – статичність узору, центричний або геральдичний рапорт орнаменту (на відміну від багатометрових вибіжаних тканин, де застосовувався стрічковий та сігчастий рапорт). У хустках і скатертинах краї закінчувалися каймою – «облямівкою». Композиція орнаменту таких штучних вибіжок і його масштаб залежали також від призначення й форми предмета. Наприклад, елементи орнаменту хусток здебільшого дрібніші, ніж на скатертинах. Відрізнялися композиції декору рушників, скатертин і хусток, що мали різний формат і розмір.

На жаль, цілих предметів збереглося дуже мало. Однак, більшість фрагментів вибіжок, що знаходяться в музейних колекціях, становлять цінну мистецьку спадщину, яка вражає різноманітністю орнаментальних мотивів, композиційних і колористичних рішень, надзвичайним відчуттям ритму, майстерністю у виготовленні фарб і різьбленні вибіжаних дощок.

Підсумовуючи, можна ще раз підкреслити деякі загальні риси вибійки – відчуття співвідношення орнаменту й тла, рівновагу окремих частин композиції. При суцільному заповненні поля тканини досягався непомітний перехід одного рапорту в другий. Характерне також площинне, стилізоване трактування елементів орнаменту.

Поряд із загальними рисами, вибійки різних місцевостей мають і відмінності. Але їх важко диференціювати за регіональним принципом, оскільки збереглися переважно відомості про місце побутування, а не виготовлення тканин.

Отже, вибійка західних регіонів України має свої особливості. Тут поряд із самобутнім рослинним орнаментом переважає геометричний, розміщений смугами або в шаховому порядку, побудований на контрастному зіставленні синього або чорного кольорів на світлому тлі полотна і навпаки. Характерним для вибіжок цього регіону є також те, що в них не використовували зображення птахів і центричні композиції. На відміну від вибіжаних тканин, поширених у східних районах України, що мали більш монументальні та декоративні форми мотивів, візерунки західноукраїнських тканин склалися з дрібніших елементів, що надавало їм легкості й тендітності.

Т. РОМАНОВА

Список ілюстрацій

1. Пояс. XVIII ст. Ляне полотно, вибійка (заварна?). МУНДМ, інв. № НТ-277. Фото Н. Денисенко.
2. Дощки вибіжани. XIX ст. Дерево, метал, різьблення. НМІУ, фотовідбиток / Зберігається в ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, інв. № Е-1646, Е-1620. Фото Т. Романова.
3. Дощка вибіжана. XIX ст., с. Іркліїв, Золотоніський пов., Полтавська губ. РЕМ, фотовідбиток / Зберігається в ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, спр. 229, од. зб. 53. Фото Н. Денисенко.
4. Взірник для вибіжаної тканини. XIX ст., Воронежська губ. Ляне полотно, вибійка (олійна). МУНДМ, інв. № НТ-696. Фото Н. Денисенко.
5. Вибіжана тканина (фрагмент). Початок XIX ст., Переяславський пов., Полтавська губ. Ляне полотно, вибійка (олійна). МУНДМ, інв. № НТ-263. Фото Н. Денисенко.

³⁹ Дощка для вибійки XVIII–XIX ст. Ізюмський пов., Харківська губ. Закупка за рахунок Валукинського М. В., 1913 р. – МУНДМ. – Інв. № д-587.

6. Вибійчана тканина (фрагмент). XIX ст., Полтавська губ. Ляне полотно, вибійка (олійна). МУНДМ, інв. № НТ-755. Фото Н. Денисенко.
7. Вибійчана тканина (фрагмент). Початок XIX ст., Полтавська губ. (?). Ляне полотно, вибійка (олійна). МУНДМ, інв. № НТ-757. Фото Н. Денисенко.
8. Вибійчана тканина (фрагмент). XVIII–XIX ст. Бавовняне полотно, вибійка (заварна?). МУНДМ, інв. № НТ-370. Фото Н. Денисенко.
9. Вибійчана тканина (фрагмент). Початок XIX ст. Ляне полотно, вибійка (заварна?). МУНДМ, інв. № НТ-402. Фото Н. Денисенко.
10. Вибійчана тканина (фрагмент). XIX ст., Чигиринський пов., Київська губ. Ляне полотно, вибійка (заварна?). МУНДМ, інв. № НТ-262. Фото Н. Денисенко.
11. Вибійчана тканина (фрагмент). XVIII ст. Ляне полотно, вибійка (олійна). МУНДМ, інв. № НТ-173. Фото Н. Денисенко.
12. Вибійчана тканина (фрагмент). XVIII ст. Бавовняне полотно, вибійка (заварна?). МУНДМ, інв. № НТ-482. Фото Н. Денисенко.
13. Вибійчана тканина (фрагмент). Початок XIX ст., с. Горбатин, Переяславський пов., Полтавська губ. Ляне полотно, вибійка (олійна). МУНДМ, інв. № НТ-445.
14. Вибійчана тканина (фрагмент). XVIII ст., Полтавська губ. Бавовняне полотно, вибійка (заварна?). МУНДМ, інв. № НТ-16. Фото Н. Денисенко.
15. Вибійчана тканина (фрагмент). XIX ст., Полтавська губ. Ляне полотно, вибійка (заварна?). МУНДМ, інв. № НТ-106. Фото Н. Студенець.
16. Вибійчана тканина (фрагмент). Початок XIX ст., м. Чигирин, Київська губ. Бавовняне полотно, вибійка (заварна?). МУНДМ, інв. № НТ-126. Фото Н. Студенець.
17. Вибійчана тканина (фрагмент). XIX ст. Ляне полотно, вибійка (заварна?). МУНДМ, інв. № НТ-725. Фото Н. Денисенко.
18. Вибійчана тканина (фрагмент). XIX ст. Конопляне полотно, вибійка (олійна). МУНДМ, інв. № НТ-196. Фото Н. Денисенко.
19. Вибійчана тканина (фрагмент). XIX – початок XX ст., с. Болехівці, Галичина. Ляне полотно, вибійка (олійна). МУНДМ, інв. № НТ-645. Фото Н. Денисенко.
20. Вибійчана тканина (фрагмент). Початок XIX ст., с. Сорочинці, Миргородський пов., Полтавська губ. Ляне полотно, вибійка (олійна). МУНДМ, інв. № НТ-34. Фото Н. Денисенко.
21. Вибійчана тканина (фрагмент). XVIII–XIX ст., с. Сорочинці, Миргородський пов., Полтавська губ. Конопляне полотно, вибійка (олійна). МУНДМ, інв. № НТ-623. Фото Н. Денисенко.
22. Вибійчана тканина (фрагмент). XVIII–XIX ст. Конопляне полотно, вибійка (олійна). МУНДМ, інв. № НТ-597. Фото Н. Денисенко.
23. Вибійчана тканина (фрагмент). XVIII ст. Ляне полотно, вибійка (заварна?). НКПІКЗ, інв. № КПЛ-Т-1038. Фото Л. Бех.
24. Вибійчана тканина (фрагмент). Початок XIX ст., с. Велика Бугаївка, Київський пов., Київська губ. Ляне полотно, вибійка (заварна?). МУНДМ, інв. № НТ-264. Фото Н. Денисенко.
25. Вибійчана тканина (фрагмент). Початок XIX ст., с. Іваниця, Прилуцький пов., Полтавська губ. Ляне полотно, вибійка (заварна?). МУНДМ, інв. № НТ-218. Фото Н. Денисенко.
26. Вибійчана тканина (фрагмент). XVIII–XIX ст., м. Бориспіль, Переяславський пов., Полтавська губ. Конопляне полотно, вибійка (олійна). МУНДМ, інв. № НТ-596. Фото Н. Денисенко.
27. Вибійчана тканина (фрагмент). XIX ст., Полтавська губ. Ляне полотно, вибійка (олійна). МУНДМ, інв. № НТ-694. Фото Н. Денисенко.
28. Вибійчана тканина (фрагмент). XIX ст., Чернігівська губ. Конопляне полотно, вибійка (олійна). МУНДМ, інв. № НТ-598. Фото Н. Денисенко.
29. Вибійчана тканина (фрагмент). XIX ст., Полтавська губ. Конопляне полотно, вибійка (олійна). МУНДМ, інв. № НТ-379. Фото Н. Денисенко.
30. Вибійчана тканина (фрагмент). XVIII ст., с. Ліплява, Золотоніський пов., Полтавська губ. Ляне полотно, вибійка (олійна). МУНДМ, інв. № НТ-436. Фото Н. Студенець.
31. Дошка вибіячана. XVIII–XIX ст., с. Комишеваха, Ізюмський пов., Харківська губ. Дерево, різьблення. МУНДМ, інв. № д-587. Фото Н. Денисенко.
32. Вибійчана майстерня в с. Олефірівка Миргородського пов. Полтавської губ. Початок XX ст. Репродукція з фото. Опубліковано у виданні: Русское народное искусство на второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. – Пг., 1914. – С. 39.



1

2



3





4

5





6



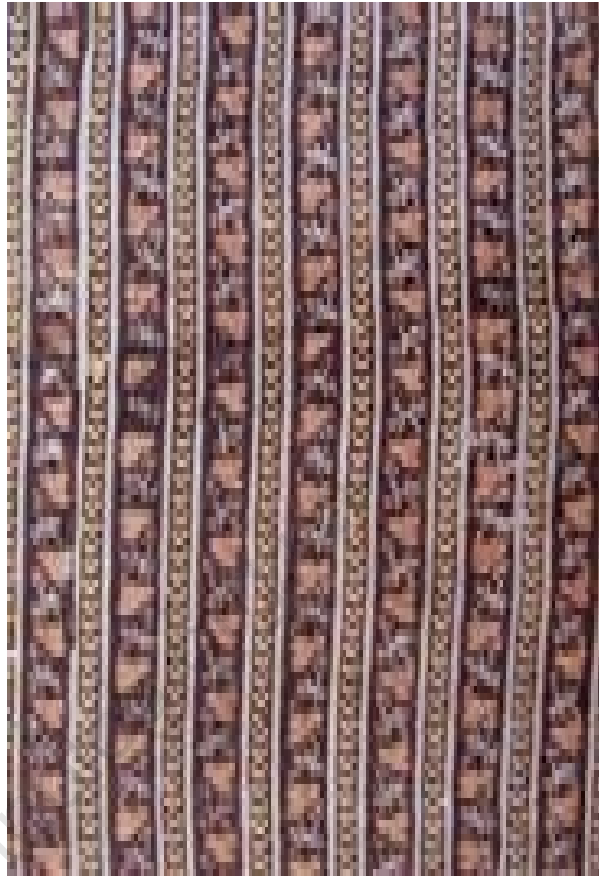
7



8



9



10

11





12



13

14





15



16

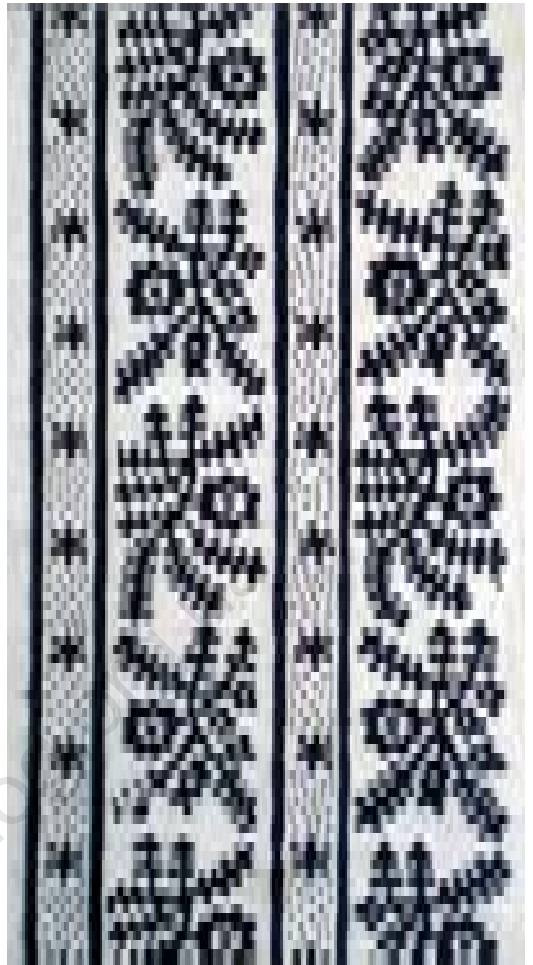


17

18



19



20





21

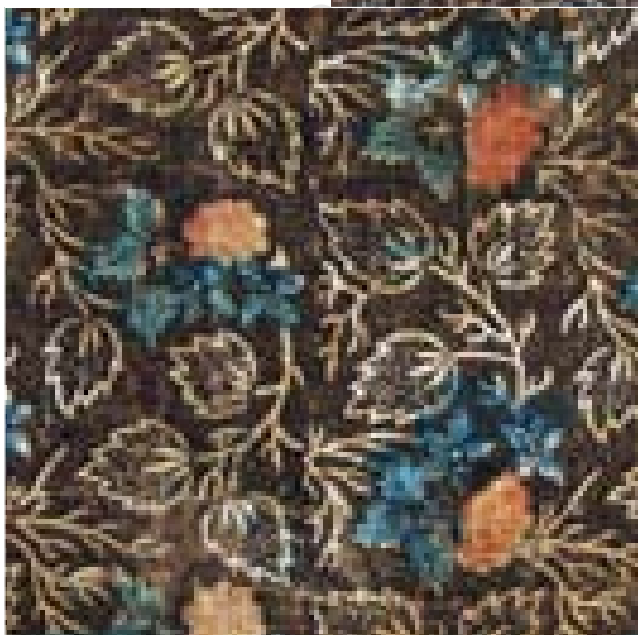


22

23



24





25



26

27



28



29





31

32



33



Вбрання



<http://www.ethnolog.org.ua>

Сорочка. Перша половина XIX ст., Східне Поділля.
Полотно, вишивка, кольорові нитки.
(В. А. Тропінін. Дівчина з Поділля. 1830-ті рр. Полотно, олія. НХМУ)

ВБРАННЯ

Український традиційний стрій (одяг) – яскраве самобутнє явище декоративно-ужиткового мистецтва. Якщо спробувати з'ясувати як, де, коли традиційне вбрання виникло й розвинулося у гармонійний ансамбль із багатьох предметів, встановити той дивовижний факт, що воно увібрало в себе нічим незміреним обсяг творчості, велику кількість мистецьких шедеврів із вишиваних, тканих, мережаних узорів, аплікацій та інших накладних оздоб, – стане зрозумілим, що маємо справу зі справді народним культурним витвором, який існував завжди разом із буттям самого народу. Той самий стрій (лише з певними часовими особливостями) присутній у кожній історичній добі України – докняжій, княжій, козацькій і побутовій на теренах України впродовж усього XIX ст., а з деякими змінами, аж до середини XX ст.

У XIX ст. носіями національних стрій були селяни. Українське селянство до 1862 року ще залишалося у кріпацькому стані, запровадженому Катериною II після зруйнування нею Запорозької Січі й скасування всіх козацьких привілеїв. У XIX ст. селяни змушені були й далі виготовляти вбрання у домашніх умовах на основі попередніх давніх форм із тканин власного виробництва. З полотна шили чоловічі й жіночі сорочки, спідниці, фартухи, чоловічі штани (у західних областях України подекуди й верхній одяг). Із сукна – верхній одяг: свити, сукмани, опанчі, киреї, сердаки, чугані, чугаї, з кранної матерії – чумарки, козачини. З овечого хутра виготовляли довгі й короткі кожухи, нагрудний одяг (безрукавки), шапки. Після скасування кріпацтва в селян з'явилося більше можливостей купувати тканини у крамницях. Заможніші селянки шили з тонкої орнаментованої тканини поясний жіночий одяг: запаски, обгортки, плаhti, спідниці. Збереглося багато компонентів одягу заможних селян із шовку, парчі, оксамиту, купованого сукна, які вони мали ще з козацьких часів. У скринях зберігали на святкові дні жіночі очіпки, керсетки, запаски із золототканої парчі. Ось як описує І. Нечуй-Левицький вбрання заможної дівчини в повісті «Хмари»: «Гарний дорогий горсет, тонка вишивана сорочка, товсте, добре намисто, срібні й позолочені дукачі, червоні сап'янці на ногах – все це показувало, що вона й справді була багатого батька дочка. Вся її голова була в квітках»¹.

¹ Нечуй-Левицький І. Хмари // Твори: у 2 т. – К., 1985. – Т. 1. – С. 245.

Чоловіче селянське вбрання. Яскраві описи селянського чоловічого вбрання подає І. Нечуй-Левицький у повісті «Дві московки»: «А тут і Василь вступив у хату в новім чорнім каптанці з фабрицького сукна, підперезаний зеленим поясом»². У повісті «Хмари» письменник характеризує вбрання національно свідомого парубка-студента із заможної селянської панської родини з Полтавщини, який навчається в Києві й приїхав у гості до батьків в українському строї: «На синові була чорна свита пошита не сільським кравцем. Сорочка була вишита заплоччю шовком. Всі груди й комір були залиті червоними мережками. Червона стьожка й застіжка були оксамитові, на голові бриль був солон'яний, але не простий. Сині шаровари були широкі»³. А також подає приклад одягу незможного парубка, якому дуже хотілося вибитися у панство. Селяни з таких парубків глузували й не поважали їх: «Коли це в шинк увійшов молодий парубчак в кранній сіренькій козачині, в чоботях на колодочках [...] Чорне густе волосся на голові було примазане, аж лисніло. Проділь був розділений збоку, шия була зав'язана червоною з квітами хусткою під викладчастий комір. Козачина була застебнута на грудях жовтим блискучим витертим гудзиком. З-під козачини виглядала на грудях ситцева жилетка. На голові картуз. Козачина підв'язана червоним поясом»⁴.

Натільним чоловічим одягом слугувала біла полотняна сорочка: у перекид (із суцільного полотнища без шва на плечах), з поліками (вуставками на плечах), з кокеткою. Найдавніший тип сорочки – у перекид, так званий тунікоподібний. Оскільки ширини полотна, витканого на верстаті, бракувало для пошиття виробу із суцільного шматка тканини, по боках такої сорочки вставляли прямі або розширені донизу клинці. Від їхньої форми залежала ширина та крій сорочки: пряма або розширена донизу. У широкі, довгі, об'ємні сорочки одягалися на Буковині, Українському Причорномор'ї та Приазов'ї (чумачка, лоцманка). Горловину виробу викінчували обшивкою, коміром-стійкою, пізніше – виложистими комірами (Гуцульщина, Бойківщина, Волинь, Полісся, Опілля). Пазушний розріз у сорочках на щодень найчастіше був спереду, посередині грудей. Виняток становлять оригінальні сорочки лемків із розрізом не на грудях, а на спині. У другій половині XIX ст. на Наддніпрянщині, Поліссі, Півдні України, Волині, Слобожанщині переважно

² Нечуй-Левицький І. Дві московки // Твори: у 2 т. – К., 1985. – Т. 1. – С. 46.

³ Нечуй-Левицький І. Хмари. – С. 223.

⁴ Там само. – С. 240, 241.

носили святкові сорочки із широкою вишитою манишкою, яка застібалася з боку грудей. Давніші сорочки оздоблювали на грудях мережкою. Вишивкою або тканням у святкових сорочках декорували комір, низ рукавів, в окремих регіонах – поділ. Основними вишивальними техніками були «ажурні вирізування», «виколовання», «солов'їні вічка», «зерновий вивід», рахункові – «лиштва», «занизування». Здебільшого використовували кілька технік одночасно. Чоловічі сорочки вишивали білими нитками (Наддніпрянщина, Слобожанщина, Лемківщина, деякі західні райони Полісся (Володимирецький, Костопільський), Буковина), чорними (Херсонщина), червоними й синіми (Лемківщина), зеленими й чорними (Херсонщина), коричневими (Бойківщина). Червоними й чорними вишивали повсюдно.

На Поліссі чоловічі сорочки декорували тканим червоним візерунком на комірці, чохлах, манишці, подолі. Інколи передню частину білої сорочки прикрашали вузькими (1 см) червоними смугами – від плечевого шва до стану. За графікою декор нагадує смугасту майку моряка.

Комір з'єднували червоною, синьою стрічкою або червоним вовняним шнурком, що закінчувався китичками; заціпали на скляні дрібні гудзики: сині, білі, червоні; скріплювали запонкою, шпонькою із дзеркальцем (Бойківщина), трісункою (Гуцульщина). Трісунку виготовляли зі щетини вепра, нанизуючи на неї намистинки, бісер, маленькі квіточки. Для оздоблення святкових, ритуальних, пролюдних (на вихід) сорочок використовували вишивку різних технік: вирізування, лиштва, меріжкування, прутик, хрестик. Усі ці яскраві доповнення надавали вбранню певних характерних рис із різними нюансами художньо-емоційної виразності.

Довжина сорочок була різною. На Поліссі, Західному Поділлі, Бойківщині, у Карпатах сорочка була довгою (інколи нижче колін), її носили навипуск, поверх штанів⁵. Таку сорочку використовували всі древні слов'яни. У тих районах, де низ сорочки заправляли у штани, її практичніше було шити короткою. Своєрідними були сорочки на Закарпатті. Вони мали широкі рукава й спереду були такими короткими, що не закривали живота.

Поясним одягом слугували полотняні й сукняні штани двох типів: із широкими штанинами й вузькими у західних областях України (Західне Полісся, Карпатський регіон). У Карпатському регіоні горяни надавали перевагу вузьким вовняним штанам природного білого й брунатного кольору або фарбованим у червону барву, які

називали «крашаниці» (Гуцульщина). Низ штанин оздоблювали широкою смугою вишивки. Розкішно вишивали білі сукняні штани з вузькими штанинами (Лемківщина): вишивку komponували нижче пояса на обох штанинах і на зовнішніх швах. На Західному Поділлі (над Дністром) полотняні штани від коліна до низу декорували горизонтальними складочками (рісунням). У центральних, східних і південних областях України носили широкі полотняні (для теплих пір року) і сукняні штани, які за кроєм подібні до давніших шароварів. Низ штанин заправляли в халяви чобіт. У деяких районах Закарпаття носили полотняні штани з дуже широкими прямими штанинами, які закінчувалися тороками. На відстані здавалося, що чоловік стоїть у довгій спідниці. Для степової частини Причорномор'я характерні шкіряні штани (ірхи, іршанки). Ірхи нагадували штани, відомі нам з іконографії скіфів (сколотів). На Волині, Поліссі носили штани «пістрякові» з доморобної тканини, а в промислових районах (Слобожанщина, Київщина) – з фабричної смугастої або картатої.

У талії штани стягували мотузком (очкурком). Крім того, використовували різні за шириною шкіряні пояси. У XIX ст. залишалися популярними чоловічі старовинні чумацькі череси – довгий шкіряний пояс із пряжкою на одному кінці та ремінцем на другому. Черес був зручним, бо слугував ще й своєрідним сховком, кишенею, де зберігали гроші, а також обладунком, до якого підвішували кисет із тютюном, за нього закладали люльку, а за потреби й ніж⁶. Широкими шкіряними поясами послуговувалися в Опіллі, а також у Карпатах. У гуцулів черес іноді застібався на п'ять пряжок і мав ширину 25 см – 30 см. Гуцульські пояси оздоблювали металевою фурнітурою, емальями, тисненням, сплетеними кісками. Гуцули надавали поясу великого значення – під час важких робіт, як от сплав лісу, пояс рятував від травм. Широкі шкіряні пояси (югаси) були розповсюджені також у лемків.

На Поліссі до неширокого шкіряного пояса чіпляли шкіряну торбину (калиту) на тютюн, кресало, і калитку на гроші, а також ножа на вузькому ремінці.

Крім шкіряних поясів, носили й вовняні, ткані або брані, червоного, синього, зеленого (у молоді) і білого (у старших чоловіків) кольорів. Такі пояси – яскравий акцент на тлі вбрання. Існувало два способи пов'язування тканих поясів: «по-селянськи», коли кінці пояса звисають з обох боків, і «по-козацьки», коли обидва кінці звисають з одного боку⁷. На Поліссі стар-

⁵ Матейко К. Український народний одяг. – К., 1977. – С. 51.

⁶ Воронай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис: у 2 т. – К., 1991. – Т. 2. – С. 386.

⁷ Там само.

ші чоловіки іноді підперізували сорочку скрученим вовняним шнуром, обидва кінці якого завершувалися китичкою.

Заможні селяни, міщани використовували також дорогі широкі й довгі шовкові, переткані золотом «перські» пояси, які були дуже розповсюдженими у козацькі часи.

В Україні популярним був нагрудний хутряний і сукняний одяг, а наприкінці XIX ст. – з будь-якої фабричної тканини, підшитої ватою. Серед нагрудних нош, якими постійно послуговувалися чоловіки, жінки й діти, були хутряні, переважно овечі. У давніших – розріз був збоку, під правою рукою та з'єднувався ремінцями або шнуром⁸. У XIX ст. на безрукавках розріз почали робити спереду. Цей тип ноші знайомий нам здавна, зі сколотських і слов'янських часів. Його розмаїття та красу ще й сьогодні можна побачити у вбранні карпатських горців – гуцулів, бойків, лемків (хутряні безрукавки-кептарі). Потрібно виявити неабияке уміння та вправність, щоб підготувати якісну шкіру, раціонально її розкроїти, а тоді ще й оздобити металевими капслями, аплікацією зі шкіри, плетеними шкіряними кісками, гудзиками, металевими пластинками, китичками, хутром, вовняними кольоровими кульками, шнурами – і все це об'єднати єдиним композиційним задумом. Не менш художні хутряні безрукавки виготовляли на Бойківщині й Покутті. На Лемківщині шили безрукавки (бруслик, лейбик, брушляк, друшляк, драбинка) із кольорового сукна, переважно синього й брунатного, які також пишно оздоблювали вишивкою, гудзиками, кольоровими шнурами.

На Західному Поділлі (сучасна Тернопільщина) нагрудний короткий, до талії, хутряний одяг шили з коротенькими рукавами⁹. Він мав оздоблені вишивкою поли й кишені. У другій половині XIX ст. на Східному Поліссі, Наддніпрянщині, Слобожанщині чоловіки носили синю або чорну з крамної шерстяної тканини безрукавку-камізельку з блискучими металевими гудзиками.

У центральних і східних областях України чоловіки одягалися у безрукавку з крамної шерстяної тканини – жилетку. А селяни, наслідуючи моду міщан, одягали ситцеву жилетку.

Верхній чоловічий одяг був сукняним: свита, кобеняк, чемерка, чумарка, опанча, кирея, бурка, сердак, сіряк, чуга, гуня, латуха, сернега, сермяга, чугаїна та ін. Залишалися у побуті селян ще й жупани. Найдавніший одяг на Україні – свита. Похідними від неї чоловічими ношами були

кирея, кобеняк, опанча. Свита за кроєм була трьох типів (залежно від крою спинки): пряма, без складок на спині, з усами по боках; з прохідкою та чотирма складками по обидва боки від прохідки (прохідка – площа без складок); без прохідки, коли спинка в стані відрізна, рясована (чумерка, чемерка¹⁰, чекмень, черкаса). Як стверджував Хведір Вовк, «Перша з цих форм свит найстаровинніша, поширена в північній смузі, подекуди на Галицькій рівнині та в передгір'ях Карпат; друга – в наші часи – найбільше на Правобережжі та в Галичині, а третя – майже виключно на Лівобережжі»¹¹. Іноді до свити пришивали каптур. Тоді цей одяг перетворювався на кирею, опанчу, кобеняк, бурку.

Гуцульський сердак, бойківський сіряк, поліська латуха зберегли давній крій «в перекидку», подібно до сорочкового. По боках такого одягу вставляли клинці. Гуцульський сердак виготовляли з чорного, коричневого, червоного сукна. Він був коротший за свиту й латуху, мав невеликий комір-стійку, прями рукави. Сердак, як і інші компоненти гуцульського вбрання, розкішно й з художнім смаком декорували вишивкою на грудях, вовняними шнурами, кольоровими китицями, кульками, які чіпляли біля коміра. Усі шви, розрізи по боках також оздоблювали вишивкою. Часто сердак носили наопах, тобто не вдягаючи в рукави.

Бойківський сіряк і поліську латуху, сермягу, волинську сернігу, свиту шили довгими. Декорували кольоровими шнурами, вишивкою, кульками, тканиною на лацканах і манжетах, але порівняно з гуцульським сердаком, значно скромніше.

Своєрідний одяг лемків – чуга, чуганя ззаду мав прямокутний довгий комір (галерея), який закривав усю спину. Комір унизу викінчували тороками-свічками. Галерею-комір декорували ромбоподібним орнаментом, різними за шириною смугами. За цим орнаментуванням можна було впізнати з якої місцевості походить селянин. Вбрання мало довгі, зшиті внизу рукави, які також закінчувалися тороками. Такі рукави використовували як кишені. Чуганю носили накинutoю на плечі.

Подібною за кроєм, але зі звичайними рукавами й дещо коротшим коміром, була буковинська весільна манта (мента).

Із весільного одягу варто назвати білу гуцульську гуглю й сіру манту, які мали розкішно декорований каптур.

⁸ Горинь Г. Шкіряні промисли західних областей України: друга пол. XIX – поч. XX ст. – К., 1986. – С. 50.

⁹ Там само.

¹⁰ РЕМ. – Кол. 161–166; ЦДІАУ. – Ф. 2205, од. зб. 233. – С. 15. Запис зроблено в Кременецькому повіті.

¹¹ Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. – К., 1995. – С. 162.

На Опіллі були розповсюджені білі свити з коміром-стійкою й каптуром, прикрашені червоним, блакитним або зеленим шнуром; білі опанчі з чорним шнуром і чорною тканиною на комірі, манжетах, швах (Сокальщина); сині капоти. Капота була довша й ширша від жупана.

На Східному Поділлі використовували чугайну із сукна рудого кольору, пошиту до стану з прохідкою. Вишивали таке вбрання яскравими вовняними нитками на комірі, вилогах, нагрудній частині, вертикальних кишенях, полах.

Різновид свити – чимліт із тонкого білого сукна, з коміром і вилогами, оздобленими червоним оксамитом і сукном. Цей одяг отримав назву від азійської тканини з козиної білої вовни. Чимліт відомий ще з XVI ст.

Традиційний верхній зимовий одяг на Закарпатті – гуня, петек, косматка – прямоспинного крою з рукавами. Гуня вирізняється з-поміж усього вбрання тим, що її лицевий бік ворсовий, нагадує вивернутий жух. Довгий ворс робили техніками ткання та звалювання сукна. Верхній одяг став різноманітнішим із появою фабричних тканин із перших мануфактур. Наприкінці XIX ст. на Закарпатті почали носити короткий, до стану, білий сукняний одяг у вигляді куртки з рукавами – «уйош». Поли, комір-стійку, низ рукавів, кишені-жебіки уйоша обшивали чорною або темно-синьою тканиною.

З плином часу найбільше розвивалося, урізноманітнювалося за формами саме сукняне верхнє вбрання. На давній основі виникали нові типи нош, що існували одночасно зі старими. Зовнішній вигляд одягу змінювався ще й залежно від декору, набуваючи регіональних особливостей. Нове вбрання входило у вжиток перш за все серед сільського панства. І не завжди воно заможному господареві личило: «В його обличчі, в жартах ніби проглядало щось козацьке, отаманське, й сміливе, й жартівливе. Високе й широке чоло, здорові кудлаті довгі вуса, запалені щоки – все це так не приставало до куцого, обчekanеного піджачка, до білих комірчиків, до вузьких рукавів. Козацький червоний кунтуш з вильотами на рукавах та золотими облямівками так і просився на його пишну постать, на його дуже широкі плечі»¹².

У другій половині XIX ст. улюбленим верхнім вбранням на Східному Поліссі, Слобожанщині, Півдні України були «чумарки» із синього тонкого фабричного сукна з відрізаною спинкою й рясними складочками на ній. Наприкінці XIX ст. їх шили з темної фабричної тканини, з відрізаними полами й спинкою. Коли низ і верх

виробу з'єднували, то нижню частину довкола талії повністю призбирували.

На Закарпатті теплим одягом слугував піджак-гуня – сукняний білий, коричневий, вільного крою. Його оздоблювали вздовж піл і низу вовняним шнуром.

Зимовим одягом у XIX ст., як і раніше, по всій Україні були різних типів кожухи. Вони різнилися довжиною, кроєм, оздобленням, технологіями вичинки шкур, які давали різний колір – білий, коричневий, чорний.

Чоловічі зачіски були різними по всій Україні: у кружок, під макітру (які були поширеними й у XVI–XVIII ст.), зачіска з довгим волоссям, яке спадало на плечі й спину (Гуцульщина, Бойківщина, Буковина), зачіска до закаблука з підголюванням потилиці. Цікаво, що на Бойківщині старші чоловіки заплітали волосся у дві коси, які від скронь спускалися на плечі. Таку зачіску було зафіксовано Хв. Вовком. Вони завжди органічно поєднувалися з головним убором.

Найпоширенішими головними уборами були: смушева шапка, малахай із сукняним верхом і клапанами-навушниками, гуцульська клепаня з лисячими довгими навушниками, шлик із опуклим або гостроверхим наголовком, невисока шапка копач, яку носили на Лемківщині, гуцульська невисока шапка – джумері, повстяні – йоломок, ярмулка, шоломок, магерка, циліндричні смушеві (стовбаті) шапки із суконним синім або зеленим верхом із розрізом ззаду або збоку, так звана мазниця чи шапка на завісах. Високі циліндричні шапки без розрізу, а також значно нижчі від «стовбати», що мали назву кучма¹³, носили по всій Україні. Високу конічної форми смушеву шапку використовували у Причорномор'ї, Слобожанщині, Наддніпрянщині, Бойківщині, Буковині. Шапки з квадратним верхом, очевидно, були запозичені. Їх виготовляли із сукна або овечого хутра. Ці убори мали назву рогулька, рогатівка, конфедератка, їх використовували переважно на західних територіях України¹⁴.

У літню пору носили солом'яні брилі, у центральних і східних районах – картузи, а в Карпатах – ще й фетрові капелюхи¹⁵. На Покутті, Поділлі, Гуцульщині, Буковині тулію капелюха-крисані оздоблювали стрічками, квітами, пір'ям, букетиками – трісунками. На Бойківщині парубки обводили наголовок солом'яного капелюха багатьма кольоровими стрічками, які спускалися на спину, подібно до стрічок від дівочого вінка.

¹³ Див.: *Стельмащук Г.* Традиційні головні убори українців. – К., 1993.

¹⁴ РЕМ. – Кол. 2148-45; 2148-44.

¹⁵ РЕМ. – Кол. 2148-43.

¹² *Нечуй-Левицький І.* Хмари. – С. 357.

Весільні крисані прикрашали квітами й пір'ям не лише на тулії, але й на полях і наголовку.

Універсальним взуттям у селян (чоловіків, жінок і дітей) були постолі, личаки. Личаки, сплетені з лика, носили на Поліссі, у деяких районах Опілля та Волині. Постолом надавали перевагу в Карпатах і в усій степовій Україні. Гуцули розкішно оздоблювали їх тисненням, капсями, пряжками. До постолів на Гуцульщині надягали вовняні плетені шкарпетки й ткани сукняні онучі (червоні, чорні), надзвичайно багато вишиті. Розкішно декоровані постолі гуцули вдягали й на свята. Повсюдно на Україні носили чоботи (бідніші селяни – тільки у святкові дні).

Жіноче вбрання. Не менш багатим за кількістю компонентів та їхнім матеріальним забезпеченням і оздобленням був комплекс жіночого вбрання. До обов'язків жінок входила переробка волокнистих культур (льону, конопель), обробка овечої вовни, виробництво тканин (полотна й вовняних) і виготовлення з них одягу для всієї сім'ї. Дівчаток привчали до жіночої справи, і передовсім вчили прясти, ткати, шити, вишивати.

Дівчина сама мала наткати сорочок, рушників, ряден до весілля на придане, а також пошити й вишити весільні сорочки собі та своєму судженому. Могутньою спонукою, основою цієї традиції було звичаєве право, за яким вбрання, постіль (подушки, рядна), рушники складали весільний посаг (придане). Це була майнова власність жінки, яка визначала її заможність і стан у суспільстві, якою вона мала право самостійно розпоряджатися: дарувати, лишати у спадок, продавати. Іншої власності в неї не було, усім майном, землею та худобою володів чоловік. Тому й дбали так про посаг своїх дочок батьки, уся сім'я: це був гарант її майбутнього. Цим, між іншим, пояснюється велика кількість дорогих нагрудних прикрас в українок: намиста, підвісок, сережок, перснів, дукачів і дукатів, бісерних виробів, згاردів. Ці речі в будь-який скрутний момент ставали предметом купівлі-продажу чи обміну.

Структурно комплекс жіночого вбрання складався з тих самих елементів, що й чоловічий – натільних, поясних, плечових, взуття, головних уборів, доповнень і прикрас. Відрізнялися типи нош, але й серед них було багато спільного, особливо у верхньому вбранні. Різниця вбрання бідних та заможних селян. І. Нечуй-Левицький у повісті «Микола Джеря» описав вбрання наймички і незаможної жінки-селянки. Наймичка-сирота була одягнена в бідну одягу – «рукави на сорочці були ледве поцяцьковані попівкою та маленькими блідими зірочками»¹⁶ й ніколи

було вишити собі сорочку «хмелем». Вбрання старшої жінки письменник охарактеризував так: «На Джерисі була спідниця з темної пістрі та сорочка з товстого полотна; в неї голова була заверчена наміткою. Намітка світилась, і через неї було видно високий очіпок з червоними лапатими квітками на жовтогарячому полі. Жовті старі чоботи були почернені по самі кісточки і тільки халяви ще жовтіли»¹⁷. Звичайно, заможніші дівчата й жінки-селянки вбиралися у багатше вбрання. З повісті «Дві московки» І. Нечуй-Левицького довідуємося, як одягалися дівчата середнього статку господарів: «Голови були завітчані червоними квітками і до самого пояса вітер розвівав по плечах стрічки. На них були однакові горсети, однакові червоні чоботи, сорочки їх були вишиті однаковим хмелем»¹⁸.

Головний елемент жіночого строю – сорочка з білого, домотканого полотна, лляного або конопляного. За кроєм жіночі сорочки, як і чоловічі, були трьох типів: у перекидку, вуставкові (поликові) і на кокетці. Відрізнялися вони довжиною – довгі (так звані додільні) та з підточкою. Поділ мав обов'язково виступати з-під поясного вбрання, тому його розкішно оздоблювали вишивкою або тканням (Полісся), мережкою (Слобожанщина), «пилочкою» (Південь України). Пилочка – оздоблення у вигляді зубчиків. Рукави в жіночих сорочках різними способами пришивали, примережували до плечової частини й викінчували на зап'ясті. Обрядові, святкові, пролюдні сорочки виготовляли з тонкого, якісного, старанно вибіленого полотна, оздоблювали багатою вишивкою чи тканими узорами. Щоденну сорочку шили з грубішого полотна й менше вишивали. Вона часто була не суцільнокроєна, а «з підточкою», тобто верх і рукави – з тонкого більш відбіленого полотна, а низ – із грубішого. Горловину (викіт) часто оформляли вузькою обшивкою – валиком або вшивали невисоку стійку. Робили й виложисті комірці, очевидно, пізніші. Жіночу сорочку вирізняли рясні морщення чи збирання біля викоту й на рукавах. Розріз-пазуха був спереду. Виняток становили сорочки на Бойківщині та Лемківщині, там у деяких місцевостях розріз робили на спині або збоку в проїмі.

Особливої уваги заслуговує вишивка на жіночих сорочках. Хоча існує величезна кількість візерунків, мотивів і способів побудови композицій, однак вони підпорядковані суворим правилам і творилися за певною системою. Перш за все, розміщували різноманітні вишивані узори на одних і тих самих, точно визначених місцях: на комірці (обшивці, стійці чи виложистому), на

¹⁶ Нечуй-Левицький І. Микола Джеря // Твори: у 2 т. – К., 1985. – Т. 1. – С. 442.

¹⁷ Там само. – С. 438.

¹⁸ Нечуй-Левицький І. Дві московки. – С. 37.

рукавах (на вуставці й чохлах, у багатьох місцевостях – по всьому рукаві), на пазусі, а часто – й на грудях, і подолі. Візерунки й композиції, що розгортаються в цілі орнаментальні ряди, паси й площини, складаються з геометричних знаків, рослинних, орнітоморфних, зооморфних і антропоморфних мотивів. Вишивка є особливо привабливою, цінною й коштовною ще й завдяки своїй кольоровості, барвистості. Чим глибша архаїка, тим менше кольорів. Виокремлюють такі панівні барви: червону, чорну, білу, золоту (жовта) і срібло (та сама біла). Біла пов'язана зі світлом, з Білим світом як творінням Творця. По всій Україні відоме вишивання білим по білому (Переяслав-Хмельницький р-н, південні райони Чернігівщини, Полтавщина, Слобожанщина, деякі райони Покуття, зокрема Снятинщина, деякі райони Західного Полісся та ін). Чорний колір в українській вишивці – колір могутньої сакральності, земного низу, матерії на противагу духові. Це колір священної графіки символізму, знаків, які від найдавніших часів несли священну ідею. Колорит залежав від традицій, які склалися в певній місцевості України. Багато чорного кольору у вишивці подільських сорочок, спорадично на Херсонщині, Чернігівському Поліссі, а також в Іваничівському районі Волинської області й на Сокальщині у Львівській області.

На Західному Поліссі сорочки прикрашали смугами червоного ткання. Над Дністром (Покуття, Буковина, Західне Поділля), окрім вишивки для декорування рукавів (по горизонталі) і низу сорочки (по вертикалі), застосовували рясно заправовані складки. На Східному Поділлі оздоблення сорочок характеризується багатством технік поверхневого шва – поверхниці, колодочки, хрестик, низь, миканиця. Virізняється також вишивка білими нитками, низинкове вишивання та вишивка чорними нитками килимового типу. У ХІХ ст. на Східному Поділлі, Буковині до кольорових ниток додавали золоту й срібну.

Дослідниця українського одягу, літератор і поетеса Майя Білан переконана, що узори на сорочках – відображення своєрідної й унікальної інформативної системи художньо-образного характеру. За функцією інформативності вишивка подібна до сучасної писемності, але на відміну від буквеного письма тут за допомогою знаків передані не звуки мови, а поняття, ідеї. Поєднанням окремих знаків і взорів передається інформація, цілі комплекси ідей, що є умовою людського існування й становить набуток людського пізнання. Колір із давнини також мав інформативну цінність¹⁹.

¹⁹ Докладніше див: Білан М., Стельмащук Г. Символізм українського строю // Український стрій. – Л., 2000. – С. 87–103.

Поясним одягом у жінок були пілка, джерга, обгортка, плахта, запаска, фартух, спідниця. Пілка – це робочий фартух із невибіленого домотканого полотна «рядна». Дерга (джерга) – також буденна одіж. Її виготовляли з товстих прядених вовняних ниток природного темного кольору (чорних, сірих, темно-коричневих). Спеціально витканим полотнищем обгортали стан, підперізували поясом або крайкою. Дергу носили у південних областях України, на Слобожанщині, Середній Наддніпрянщині.

На Поділлі, Покутті, Буковині, у деяких районах Гуцульщини вдягалися в обгортку («горботка», «опинка») – це прямокутний шматок ткани чорної або вишневої тканини. Її робили коротшою за сорочку, аби не закривати вишивку знизу. Заміжні жінки одну полу обгортки піднімали доверху й підтикали за пояс.

Розповсюдженим жіночим поясным одягом була плахта, яку в ХІХ ст. носили повсюдно, крім західних областей України. Це два полотнища, зшиті вздовж до половини. Перед тим, як одягнути плахту, жінка перегинала її вдвоє й обгортала нею свій стан. Зшите полотнище опинялося ззаду, а незшите двома смугами спадало на боки й вільно сходилося спереду. Поверх одягали фартух. Плахту оздоблювали шаховим орнаментом. У давнину виткану плахту вишивали барвистими шовковими нитками. Пізніше орнамент був тканим, із додаванням до вовняної пряжі шовку та срібних і золотих ниток. Залежно від типу орнаменту й домінуючого кольору кожна плахта мала свою народну назву: «крижева», «хрещатка», «грушева», «рогатка», «синятка» тощо. Червоно-вишневу гаму використовували на Полтавщині й Київщині, із вкрапленням синього й зеленого кольорів – у Переяслав-Хмельницькому районі, південних районах Чернігівщини.

Необхідним додатком до плахти була попередниця (ткана, як і плахта). Пізніше її шили вже з барвистої вовняної тканини. Нижню частину оздоблювали вишивкою або застроченими складочками. За кольором попередниці були різні, їх підбирали до відтінку плахти.

Дуже популярним поясным одягом були запаски двох типів. Вужчі, які мали зав'язки біля пояса, носили одразу дві: одну спереду, другу – ззаду. Другий тип запаски – широка. Нею обгортали стан так, щоб кінці сходилися спереду. Розріз закривали попередницею. Запаски були червоні, сині (Київщина, Чернігівщина), яскраві жовто-червоні, парчеві (південні райони Чернігівщини, центральні райони Київщини, Полтавщина) чорні, білі. У гуцулів і бойків вони були ще яскравішими. Ткали запаски з вовняних ниток у поєднанні з шовковими, а в Карпатському регіоні – метале-

вими «срібними і золотими». Virізнюються так звані килимові запаски, які використовували на Коростенщині (Житомирщина). Вони справді нагадують міні-килимки. Кожна запаска – це високохудожній самодостатній твір декоративно-ужиткового мистецтва з різноманітними композиційними схемами²⁰. На Слобожанщині був розповсюджений парчевий фартух (завіса), обшитий унизу сукном. На Західному Поліссі послуговувалися лляними запасками, оздобленими тканими червоними смугами, які розширювалися донизу.

Жіночими фартухами користувалися упродовж XIX ст. Вони утворювали єдиний гармонійний комплекс разом з іншими складовими частинами вбрання, особливо із сорочкою. Тому на рукавах сорочки й на фартусі компонували однакові орнаментальні мотиви. Фартухи з крамного сатину, ситцю особливо розповсюдились наприкінці XIX ст. Їх носили і в будні, і в свята. Без фартуха жінка не виходила з двору.

Спідниця стала популярною складовою одягу на східних землях України наприкінці козацького періоду. На західних теренах у вбранні знаті – значно раніше. Спідниці шили з різних тканин: полотна, оздобленого вибіркою привізних матеріалів; тканих із тонких або грубих вовняних ниток; однотонних у повздовжні пасочки (шорц – Яворівщина, літник – Волинь, Полісся, Київщина)²¹; полотняних у клітинку (фартух – Полісся); вовняних у клітинку (андарак – Східне й Центральне Полісся); вовняних із широкою вишитою смугою внизу (саян – північні райони Полісся). На Наддніпрянщині, особливо на Київщині й у південних районах Полтавщини, носили баєві спідниці, прикрашені вовняними кутасиками-перчиками. Одягалися також у спідниці з фабричної тканини, оздоблені внизу кількома рядами колорових стрічок (центральні райони Київщини, Волинь) і багатьма рядами стрічок-фарбіток (Лемківщина), строкаті широкі спідниці з фабричної тканини (південні райони Київщини), спідниці з темної фабричної тканини – «пістрі» (Слобожанщина, центральні області України). На Заході були розповсюджені спідниці-мальованки з вибігчастим орнаментом.

Велике значення при створенні строю, його силуету, емоційної виразності мав нагрудний одяг. Він виступав кольоровим акцентом або гармонійно поєднувався з усіма іншими складовими частинами вбрання.

Найпоширенішим одягом жінок, як і чоловіків, були теплі хутряні, сукняні, шовкові, оксамитові, ситцеві безрукавки, різноманітні за кроєм, довжиною, оздобленням. Використовували корсетку («кірсетка», «керсетка», «гестка», «горсетка»). Термін «горсетка» часто трапляється у творах І. Нечуя-Левицького, зокрема в повісті «Дві московки»: «Дівчата йшли в стрічках і квітках в червоних чоботях, в ситцевих юбках або горсетах»²². Керсетки шили із сукна тонкої вовни, оксамиту, шовку, парчі. Оздоблювали їх вишивкою, намистинами, аплікацією, декоративними швами. У різних регіонах України корсетка мала свої особливості у крої, колориті й оздобленні. У західних областях вона в стані закінчувалася язичками (Волинь, Лемківщина, Полісся, Західне Поділля). У східних, південних, центральних її шили облягаючого й спереду зашнуровували. Очевидно, такі горсети походять з XVII–XVIII ст. Згодом вона стала вільною спереду й облягаючою в талії на спинці. На спині від талії вставляли сім-дев'ять клинців-вусів (Середня Наддніпрянщина). Корсетки зі строкатої тканини (темно-сині, чорні у дрібненькі яскраві квіточки) оздоблювали аплікацією з іншої тканини (Полтавщина, Київщина, Чернігівщина). На Гуцульщині, Бойківщині, Буковині, Закарпатті поширеними були хутряні безрукавки. Довгу (до колін) білу хутряну безрукавку-цурканку, оздоблену аплікацією, вишивкою, тхорячим хутром носили на Буковині²³. Там же користувалися коротшими безрукавками, оздобленими вишивкою з бісеру й стеклярусу. На Закарпатті на короткій шкіряній безрукавці (кожушанці) яскравими вовняними нитками вишивали великі квіти, які щільно покривали поверхню виробу²⁴. Жіночі хутряні кептарі з Бойківщини й Гуцульщини не відрізняються ні кроєм, ні оздобленням від відомих вже нам чоловічих кептарів.

Верхнє вбрання жінок, як і чоловіків, було показником соціальної диференціації. Якщо сорочка залишалася основою строю всіх суспільних верств, то верхнє вбрання, хоч типологічно єдине, але матеріалами й оздобами настільки відрізнялося, що давню, типологічну основу його важко було й впізнати.

Найдавнішим верхнім одягом, від якого походила більшість типів сукняних нош, була свита. В описуваний час вона залишалася незамінним компонентом селянського вбрання по всій Україні. За кроєм жіночі свити були тих самих типів, що й чоловічі, в основному з білого сукна,

²⁰ РЕМ. – Кол. 2110-111. Придбана музеєм у 1914 р., походить із с. Беги на Житомирщині.

²¹ РЕМ. – Кол. 2193-5. Експонат походить із Обухович Радомиського повіту, колекцію, зібрано В. В. Стасовим у 1910 р.

²² Нечуй-Левицький І. Дві московки. – С. 37.

²³ Білан М., Стельмащук Г. Знач. праця. – С. 286.

²⁴ РЕМ. – Кол. 2110-10; 1003-162; 1002-23.

хоча використовували й сіре та чорне, тобто, зберігали природній колір вовни.

Жіночі свити вирізнялися великою кількістю вишивки, оздоб із кольорових шнурів, позументів, аплікацій кольоровим сукном і шкірою. Як і все інше вбрання, вони були святкові й буденні. Святкові виготовляли з кращої, м'якшої вовни, сукно брали тонше, біле. Серед таких виробів трапляються справжні шедеври.

На Східному Поділлі жінки носили приталену коричневу «чушку» до колін. Вишивкою оздоблювали шалевий комір і низ рукавів.

Усі селянки одягалися й у короткі сукняні ноші, які в різних місцевостях мали свої назви: кохта, куртка, куцань²⁵, кацавейка²⁶, куцак, гуня, уйош, кабат тощо.

Незвичну назву – юпка – отримало верхнє вбрання із саморобного сукна, яке пізніше почали виготовляти з баї, сатину. Юпки шили прилягаючими до стану, прямими й розширеними, з різними комірами й оздобами. У кожній місцевості був улюблений тип крою й декору. На Київщині та Полтавщині баєві однотонні зелені, сині, червоні юпки оздоблювали кутасиками-перчиками, контрастного до виробу кольору (зелена юпка – червоні перчики). На Чернігівщині цей вид вбрання шили зі строкатої тканини з великим, подібним до пелерини, коміром. На Слобожанщині їх декорували вишивкою вовняними кольоровими нитками технікою «гладь». Улюбленими були композиції з мотивів квітів. Часто одну й ту саму композицію повторювали і на керсетці, і на юпці. Крім вишивки застосовували й аплікацію з тканини. Особливо розкішно вишивали низ верхньої поли²⁷. На Слобожанщині юпки декорували машинною строчкою, тасьмою й стрічками²⁸.

На Дніпропетровщині та Сумщині виготовляли однотонні юпки з тафти, з широкими великими комірами. За кроєм вони нагадували корсетку, але з рукавами. Були юпки з кроєм у три, п'ять, сім вусів-складок. Колись вуса вважалися ознакою заможності: чим багатша жінка чи дівчина, тим більше вусів було в її одязі. За козацьких часів сукняну юпку оздоблювали золотим позументом.

На Херсонщині носили плечовий одяг із тонкого сукна – баска, себто кофта з довгими рукавами, прилягаюча до стану. Цей одяг разом зі спідницею селянки називали «парочка».

На Опіллі, Яворівщині жінки носили сукняні білі, чорні, сині кабати (короткі кофти), декоровані яскравою вишивкою (у червоних відтінках) квітковими мотивами. Тут «квітували» також і безрукавки-камізолі, і кожухи, і хустки, і сорочки. Червоні, жовті, рожеві, сині, зелені рослинні мотиви, вишиті яскравими нитками на складових частинах вбрання, вирізняються багатством і різноманіттям композицій і становлять художню особливість жіночих строїв Яворівщини.

На Західному Поділлі верхнім одягом слугували свита й короткий зі смугастою біло-чорною тканини кафтан (карман, капота).

Чемліт у жіночому строї ХІХ ст. за кроєм наслідував свиту. Заможніші селяни шили його з тонкого фабричного білого сукна. Комір і манжети виробу оздоблювали чорним оксамитом, а часом і вишивкою барвистими вовняними нитками. Спинка в чемліта подібна до крою чоловічої чумарки, тобто, рясована.

Взимку носили короткі й довгі білі й червоні кожухи. Поли й спинку такого одягу оздоблювали вздовж сивим або чорним смухом і вишивкою. Інколи розкішною вишивкою декорували низ передньої поли, komponуючи на ній мотив «дерева життя». Дублені червоні кожухи з досить великими комірами прикрашали вздовж піл строчкою-кривулькою. На Херсонщині носили коротку приталену кожушанку з густим морщенням ззаду, покриту тканиною.

На Одещині вдягалися в пальто з фабричної тканини – пальтісак.

Повсюдно на Україні носили зимовий одяг «бурнус». Різниця в кроєм. На Волині це був звичайний кожух, покритий сукном. На Херсонщині бурнуси шили з тонкого сукна або тканини (ластик), підбиваючи ватою. Його кроїли прямоспинним без клинів, поли викроювали різні – права трапецієподібна, розширена донизу. Цією полою жінка вкривала дитину, яку несла на руках («носити дитину в полі»).

Найпоширенішим зимовим одягом українок були кожухи (довгі), кожушанки (короткі), кожушки.

Кожухи виготовляли у багатьох осередках України. Славилися Волинь, Наддніпрянина, Слобожанщина. Найвідомішими центрами виготовлення кожухів були Охтирка, Богодухів, Чугуїв, села Краснокутського району (Слобожанщина), с. Котельова на Полтавщині. Гарно декоровані кожухи шили на Черкащині, Буковині, Гуцульщині. У Карпатському регіоні таке вбрання оздоблювали вишивкою та аплікацією зі шкіри. Богодухівські кожухи вишивали «берлінським гарусом», а давніше – вовняними нитками, фарбованими рослинними барвниками. Переважали нитки червоного (багатьох відтінків), зеленого, лілового кольорів. Типовими

²⁵ РЕМ. – Кол. 2110-14.

²⁶ РЕМ. – Кол. 2110-14.

²⁷ РЕМ. – Кол. 2110-10; 1003-162; 1002-23.

²⁸ Українське традиційне вишивання на Слобожанщині / Упоряд. та автор статті Сушко В. А. – Х., 2008. – С. 43.

мотивами декору були «зорі», «хрестики», «піднарижники», «підкова», «прямки», «прирамки», «на кружки», «стакани», «кривульки», «козлик». Мотив «дерева життя» вишивали на спині або внизу в кутику поли. «Підкову» компонували на спині. Мотив «яблука» був символом кохання, його вишивали на весільних кожухах²⁹.

Визначальним компонентом традиційного строю жінок були чоботи із сап'яну – сап'янці. На свято вдягали червоні, жовті, зелені сап'янці. Селянки також носили чоботи «чорнобривці», комбіновані з чорної й жовтої шкіри. Взуття прикрашали швами, головками цвяхів, складками (рісунням). Крім чобіт послуговувалися черевиками³⁰. У будні носили постолі, а в болотистій місцевості – личаки. Постолі морщили зі шматка шкіри, а личаки сплітали з лика липи, в'яза та ін.

Завершували ансамбль вбрання головні убори. У строї селянок вони ніколи не були річчю суто практичною, а й виконували знакову та художньо-естетичну функції.

За давньою традицією заміжні жінки всіх соціальних прошарків ховали волосся під головний убір, що був дуже складним, адже мав багато деталей. Прикладом такого стародавнього убору є намітка³¹. Її вигляд, на відміну від інших традиційних нош, не змінювався досить тривалий час, визначивши архітектоніку головного убору українок. У XIX ст. намітку часто називали, як і в попередніх XVI–XVIII ст., серпанком. Етнограф О. Шафонський відзначав, що намітка й серпанок відрізнялися матеріалом. Їх виготовляли із полотна різної якості. Намітку – зі звичайного полотна, серпанок – із тонкого, прозорого³². Способи їх пов'язування можемо побачити на іконах XVI–XVIII ст., а також в українському портретному й побутовому малярстві XIX ст. Аналіз побутового живопису XIX ст., зокрема відомих художників В. Тропініна, М. Пимоненка, С. Васильківського, К. Трутовського, а також акварелей художника Ю. Глоговського, фотоматеріалів із фондів музеїв України дає підстави стверджувати, що намітка була загальноновживаним і улюбленим головним убором усіх українських жінок.

Намітки вишивали вовняними нитками (Східне Поділля), прикрашали різними тасьма-

ми, стрічками (Бойківщина), складочками – «рісунням» (Буковина, Гуцульщина, Покуття), оздоблювали тканим орнаментом на вужчих кінцях. Під намітку одягали кибалку, очіпок і хустку. Очіпок (чепець, чіпок) – це шапочка, яку жінки після весілля не знімали на людях. Їого виготовляли з полотна, шовку, парчі. Іноді очіпки в'язали гачком на кроснах (Західне Поділля). Тоді вони були ажурними. Такі шапочки мали найрізноманітнішу форму – циліндричну, сідлоподібну, гребнеподібну, з плоским верхом або конічним³³. Від форми й висоти очіпка й кибалки (кільце, на яке намотували волосся) залежала форма цілого головного убору, який включав убрус або намітку.

Убрус – старовинний головний убір, відомий із найдавніших часів. Їого зображення знаходимо на багатьох книжкових мініатюрах XVI–XVII ст. Поверх убруса, як і в період Київської Русі, могли одягати шапку. Це добре видно на малюнку Ю. Глоговського, який він зробив у Галичині в 1834 році³⁴.

Розповсюдженим головним убором була хустка. У XIX ст., як і в попередні століття (XVII–XVIII), носили полотняні хустки, шиті шовком, вовняними нитками (Яворівщина), заполоччю (Полісся, Лемківщина), вовняні й шовкові хустки, куплені у крамницях («крамні») – рябі турецькі, тернові, салтисові, великі червоні й зелені квітчасті хустки, чорні з червоними квіточками, «пов'язані низенько по-полтавськи». Їх пов'язували так само, як і раніше: кінцями під підборіддям, кінцями назад, на тім'ї³⁵.

Окремої уваги заслуговують убори та зачіски дівчат, які відрізнялися від жіночих. Дівочі зачіски складали єдине ціле з убранням голови.

На відміну від жінок, які обов'язково ховали волосся, дівчата цього не робили. Вони заплітали одну або дві коси, які спускали на спину або укладали вінком на голові. На Поділлі, Наддніпрянщині поширеною була зачіска «у дрібушки»: спереду біля скронь заплітали косички, а потім усе волосся розподіляли на кілька пасом і заплітали в тоненькі «кіски-дрібушки». «Уранці вирядилась щонайкраще: поплела коси у самі міленькі дрібушки і вінком на голову поклала, повязала які були луччі скин дячки, а зверх усіх положила червону й квіточками завітчалась»³⁶.

²⁹ Там само. – С. 44.

³⁰ Горинь Г. Знач. праця. – С. 73, 74.

³¹ РЕМ. – Кол. 2206-16. Серпанкова намітка із шовку-сирцю з с. Трипілля. Серпанок був сірий, чорний і зеленкуватий; МХП ІН НАНУ. – Ф. одягу ЕП/21600.

³² Шафонський А. Черниговского намесничества топографическое описание с кратким географическим и историческим описанием малой России в Чернигове, 1786. – К., 1851. – С. 33.

³³ ДМНАП. – Інв. №3143.

³⁴ Український народний одяг XVII – початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського / Автори тексту та упорядники Д. Крвавич, Г. Стельмащук. – К., 1988.

³⁵ Стельмащук Г. Знач. праця.

³⁶ Квітка-Основ'яненко Г. Повісті та оповідання, драматичні твори. – К., 1982. – С. 72.

Святкові зачіски були складніші – «у колокілки», «у зв'язки» та інші. У різних місцевостях у дівчат були свої улюблені традиційні способи. «Товсті коси, не дрібно заплетені, двічі обвивали голову, й складались в корону на молоденькій голові. В косах була одна рожа й два жовтогарячі гвоздички»³⁷.

Щоденним головним убором дівчат, як і в попередні часи, була начільна пов'язка з тканини або вишита стрічка. До начільної пов'язки ззаду прикріплювали стрічки, а над скронями – квіти. У свята дівочий стрій доповнювали вінком із квітів, ковили, пир'я. Квіти для вінків дівчата вирощували біля хати, у городі («городчику»). Вінки плели з маку, чорнобривців, ромашок, барвінку, півоній, жоржин, а зимою – зі спеціально засушених і штучних квітів. Такий убір одягали тільки повнолітні дівчата. Вінок – це й знак чистоти, незайманості дівчини. Тому дівчина, яка вступила в дошлюбні зв'язки, не мала права його носити, ставала покриткою.

Багатими, складними за будовою, насиченими символікою були весільні вінки. Зокрема весільні головні убори на твердих основах – обручах, прикрашених не тільки квітами, а й пир'ям, стрічками, намистинами, монетами, бляшками, дзеркальцями. У кожному етнографічному регіоні вінок мав свої особливості.

Головні убори, як крона символічного світового дерева, спрямовані вгору – до неба, до сонця. Тож не дивно, що з ними були пов'язані космогонічні уявлення наших предків. Це засвідчують як форми, так і самі назви головних уборів, знаки місяця й сонця на них, а також пир'я, зображення птахів, які в системі народного світогляду належать до вищого небесного світу³⁸.

Жіночі прикраси в Україні також мають регіональні особливості. На Покутті дівчата носили велику кількість шийних прикрас. Іноді їх було так багато (с. Тишківці), що важко уявити, як дівчина повертала голову. Не менше прикрас і на дівочій голові. Зачіску тут доповнювали штучними косами-валиками із червоної пряжі, укладеними вінкоподібно, а також візерунковими стрічками і герданами, квітами.

Типовим і дуже популярним у дівчат і жінок усіх станів було намисто. Як і в козацькі часи,

використовували «добре намисто», «червоне намисто» – коралі. Вони були різних розмірів і форм, оправлені в срібло, великі круглі, як вишні або білі перламутрові – баламути або «різане намисто». Їх могло бути на грудях від одного до шести, а іноді й більше разків.

Вирізнялися прикраси з металу. Заможні селянки прикрашали груди дукатами, срібними згардами, лічманами. До намиста часто чіпляли хрестик і дукач на шнурочках, або нанизували їх разом із намистинами. Дукачі – це золоті або срібні монети, що звалися дукатами³⁹.

Намисто з литих металевих хрестиків різної форми, нанизаних на ремінчик, називалося згарда. Археологи знайшли у старослов'янському похованні на Чернігівщині намисто з бронзових хрестиків. Таке саме, але срібне, було знайдено в Києві. На початку ХХ ст. такі вироби ще носили на Гуцульщині⁴⁰. У західних областях України виготовляли дуже багато предметів із дрібного бісеру. Шийні накладні прикраси – дробинка, ланка, силянка, гердан, криза – були найпоширенішими на Бойківщині, Гуцульщині, Буковині, Лемківщині. Їх виготовляли у вигляді стрічки із дрібних кольорових намистинок (пацьорок). Виплетена стрічка на обох кінцях мала тороки, якими зв'язувалася. Шийну прикрасу з бісеру – «лучку» носили на Східному Поліссі. Популярною була металева шийна прикраса «лічман» – срібна кокарда з підвіскою на стрічці⁴¹.

«Шелести» – шийна прикраса, відома в гуцулів. Це металеві дзвіночки або листочки, нанизані на ремінчик або дротик. Вони виконували оберегову функцію – своїм шумом відганяли від дівчини нечисту силу.

Великою популярністю користувалося венеціанське намисто зі сплаву кольорового (бузкового, голубого, червоного, чорного, жовтого) скла й смальти, яке часто інкрустували або розписували золотом. Його й сьогодні виготовляють в Італії на острові Мурано, неподалік від Венеції. І на початку ХХІ ст. венеціанське намисто користується популярністю в українців.

Як і в козацькі часи, було розповсюдженим намисто з бурштину. До прикрас варто віднести й пряжки-чепраги, якими гуцулки скріплювали намисто.

На всій території України використовували також різнокольорове дешевше скляне дуте

³⁷ Нечуй-Левицький І. Хмари. – С. 256.

³⁸ Стельмащук Г. Сонце та місяць на барвінковому вінку // Літопис червоної калини: історико-краєзнавчий часопис. – 1992. – № 1. – С. 66–68; Стельмащук Г. Магічне коло (вінок як символ і оберіг) // Літопис червоної калини. – 1993. – № 3–4. – С. 60–62; Стельмащук Г. Магічне коло (закінчення) // Літопис червоної калини. – 1993. – № 5–6. – С. 60–64; Стельмащук Г. Про що розповідає дівочий вінок? // Літопис червоної калини. – 1992. – № 6–7. – С. 66–68.

³⁹ Білан М., Стельмащук Г. Народне вбрання Гуцульщини в контексті українського національного строю // Історія Гуцульщини: у 6 т. – Л., 2001. – Т. VI. – С. 319, 320.

⁴⁰ РЕМ. – Кол. 1388–164. Придбано на Чернігівщині.

⁴¹ Див.: Спаський І. Дукати і дукачі України. Історико-нумізматичне дослідження – К., 1970. – С. 167.

«монисто». У будні вбирали один разок, а на свято – скільки хто мав. Часом їх одягали стільки, що вони впиралися у підборіддя (Покуття). Старші жінки носили, як правило, один разок. За народними віруваннями, намисто лікувало зір, знімало головні болі (добре коралове намисто), лікувало зуб (бурштинове намисто), крім того, намисто оберігало дівчину й жінку від нечистої сили.

Популярними в дівчат були персні, сережки (ковтки)⁴², браслети-наручні (ретязі, Гуцульщина). Декоративний акцент вбрання – пояс і крайка. Кольорові акценти на одязі – шийні прикраси, вишивка на сорочках (на грудях, погрудках, комірі, чохлах, рукавах), вишиті або переткані запаски й фартухи узгоджувалися з усіма складовими частинами – головними уборами, зачіскою, взуттям, доповненнями – і творили єдиний композиційний ансамбль, який ми називаємо строем або убранням, шатами, вбранням. Отже, одяг селян XIX ст. характеризується високими мистецькими якістьми, багатством оздоб. У вбранні деяких селянок ще збереглися золототкані складові частини вбрання.

Золототкані очіпки, корсетки, запаски, дівочі стрічки селяни зберігали в скринях аж до початку XX ст. Згадані речі й сьогодні, на щастя, можемо побачити в музеях, завдяки музейним працівникам, етнографам і мистецтвознавцям. Попри всі укази й заборони українці завжди вбиралися у своє традиційне вбрання, носили його з гордістю, дбали про нього.

Мода української еліти. У XIX ст. найвищий стан українського суспільства, дітична еліта та інтелігенція, піднесли національний стрій до рівня історико-культурних цінностей. Етнограф назве цю функцію вбрання національно-визначальною. Це наукове формулювання означає національну гордість, патріотизм, що їх демонструвати в тих умовах було не так вже й просто.

Такі видатні діячі культури, як Павло Грабовський, Іван Котляревський, Микола Гоголь, Леонід Глібов, Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький, Тарас Шевченко, Іван Нечуй-Левицький, Микола Костомаров, Михайло Драгоманов, Микола Лисенко, Леся Українка, Іван Франко, Марко Вовчок, Ольга Кобилянська, Марко Кропивницький, Микола Садовський, Панас Саксаганський, Христина Алчевська та інші – були людьми свого часу,

вищою суспільною (більшість з них) забезпеченою верствою, якій доступні були і дворянські салони, і вищий світ. Вони наслідували європейську тогочасну моду, не шкодували коштів на дороге вбрання, як усі дворяни, користувалися дорогими речами й прикрасами. Але в гардеробі завжди зберігали українське традиційне вбрання й одягали його в урочисті моменти, коли треба було акцентувати свою національну приналежність.

Саме представники еліти в XIX ст., можливо, найтяжчому для українського суспільства, врятували від забуття національний стрій. Це мало й політичний контекст – вони були зі своїм народом, і народ приймав їх усім серцем, розумів, вірив і наслідував, навіть в одязі. Ось так описав І. Нечуй-Левицький вбрання сина заможного діди́ча з Чернігівського Полісся з-за Десни представника давнього козацького роду, який здобув освіту в Київському Університеті й залишився працювати в Києві: «... панич в сірому літньому убранні, в вишиваній сорочці, в солом'яному брилі з широкими крисами, з тоненькою дорогою паличкою в руці»⁴³.

Чоловічий одяг. У 1800–1815 роках у розвитку чоловічого костюма простежуються дві основні тенденції. Цивільний костюм став простішим, а значення форменого одягу зросло. В більшості європейських держав, особливо Франції, Германії, Росії, виріс бюрократичний апарат, для нього стало обов'язковим використання спеціальних мундирів, детально опрацьованих для різних видів адміністративних установ. У новому суспільстві основними джерелами доходів були промисловість, торгівля, банки. Провідні місця зайняли «ділові люди». Поняття елегантності для ділової людини тепер несумісне з парчею, атласом, оксамитом, напудреною перукою. Усі ці тканини замінили зручними вовняними різноколірними матеріалами. Життя ділової людини проходило не в салоні, а на біржі, у конторі, канцелярії, тому потреби в незручних блискучих тканинах вже не було. Змінився гардероб чоловіків. Фрак став щоденним одягом, для прогулянки й верхової їзди. Його носили з жилетом. У перші роки XIX ст. для фрака був характерним високий стоячий комірець і лацкани. Починаючи від 1804–1805 років, висота коміра зменшилася. Звичним способом пересування стала верхова їзда, тому було поширеним поєднання фрака й чобіт. Звичайним діловим одягом був двобортний редінгот або сюртук. Упродовж перших п'ятнадцяти років XIX ст. його носили як верхнє вбрання. У холодну пору

⁴² РЕМ. – Кол. 1388–163а-в. Срібні позолочені ковтки, складаються з трьох частин: шестипелюсткової квітки, бантика, конічної підвіски. Вироби придбані для музею в 1914 р. у м. Мена Сосницького повіту.

⁴³ Нечуй-Левицький І. Хмари. – С. 231.

для виїздів одягали каррик із пелериною. Модними стали короткі стрижки.

Офіцери й військово командування в період Наполеонівських воєн становили значний відсоток у суспільстві, а при дворі займали центральне місце. Тому їхня форма мала три різновиди: польова, парадна, бальна.

Жіночий одяг. Мода 1800–1815 років – наслідування античності. У жіночому костюмі відчувається вплив стилю ампір. У перші роки століття плаття шили довгими, часто зі шлейфом. Бальні плаття робили коротшими, з тонких, прозорих тканин на шовковій підкладці з білого індійського кашеміру й оздоблювали вишивкою.

Моделі одягу були різноманітні, але силует залишався один і його намагалися пристосувати до фігури. Тому виникла необхідність у корсетах, які почали носити з 1809 року. Різноманітність фасонів одягу досягали комірами, пелеринками, формою вирізу декольте. У моді залишалася вбрання з відкритими шиєю й грудьми. Модними були також рукави-фонарики й рукави, перехоплені стрічками біля ліктя. Одним із важливих елементів жіночого костюма залишалася шаль.

На початку XIX ст. асортимент верхнього жіночого одягу значно розширився. З'явилися різноманітні редінготи із застілками на повітряні петлі. Їх робили залежно від сезону або з легких тканин, часто бавовняних, або із вовняних, оздоблених оксамитом і атласом. Зимом носили теплий дует, довгий або до середини ікор із широкою спинкою в зборку, підбитий ватою або хутром, а іноді – лебединим пухом. У теплу пору одягали маленький спенсер поверх плаття, який слугував верхнім одягом, або пелерину, шаль.

У жіночому костюмі вже визначилися певні норми щодо його ношення. Ранком у помешканні жінка одягала на голову очіпок, вишитий і оздоблений рюшами. Коли виходила зранку на вулицю, то одягала шляпку-очіпок, який був більш строгим і мав тверду основу. Для пізнішої години дня одягали шляпку з твердими полями. Спереду спускали вуаль. Усталилося й призначення головних уборів. Шапо-капот був основною формою головного убору для вулиці. Літні капелюшки часто робили із соломки. Бальним головним убором слугував тюрбан. Постійним доповненням костюма були рукавички та віяла.

У кінці першого десятиліття XIX ст. легкі пластичні тканини поступово були замінені щільнішими. Сукня стала коротшою, часто її робили на щільному цупкому чохла. Плаття шили із дуже відкритою спиною, виріз декольте оздоблювали стоячим рюшем із накрохмаленого мережива, яке по краях обшивали перлами.

У 1815–1830 роках складна історична обстановка (період поразки імперії Наполеона I) покликає до життя новий стиль – романтизм.

Чоловічий одяг. Якщо уважно розглянути силует чоловічого одягу, що сформувався в 20-х роках XIX ст., то можна зробити висновок, що в ньому вже відчутний вплив романтизму з його ідеалізацією середньовіччя. Пишні вгорі рукави, тонка талія й розширена донизу «спідниця» редінгота утворюють ту саму схему, яка була в середньовічному жакеті. Модні тенденції залежали й від історичних подій. Так, у 1817 році, після вступу російських військ у Париж (1814), одягалися «а ля рус», копіювали козацькі штани, розширили груди редінгота, увели в моду хутра.

Основним чоловічим одягом залишалися фрак і редінгот коричневого, чорного, бронзово-зеленого, синьо-василькового тонів. Фрак робили з довгими полами (вечірній із коротшими), з відкладним шалевим коміром, найчастіше оксамитним. До вечірнього фрака одягали два жилети: із білого піке й оксамитовий, при цьому комір-піке випускали поверх оксамитового. Часто носили двобортні жилети. Редінгот мав високу застібку, невеликі лацкани й стоячий комір, а також пелерину.

Верхній одяг зберіг свою широку плащоподібну форму, зручну для далеких подорожей у кареті. Крім звичайного плаща, носили манто з однією або кількома пелеринами. Стали популярними високі шляпи. У 1820-х роках XIX ст. носили шляпу «болівар» із сильно розширеною вгорі тулією й широкими полями.

Жіночий костюм. Про період 1815–1830 років пишуть: чоловіки й жінки розділилися на два табори – одні в білому, як наречені, другі в чорному, як сироти. Жіночий костюм зберіг основні конструктивні лінії, але збільшилася кількість оздоб по низу. У 1819–1820 роках силует жіночого костюма змінився. Лінію талії опустили, спідницю зробили вужчою, верхню частину рукава помітно розширили, змінили й форму корсета, яка тепер виявляла природні обриси жіночого тіла. Короткі рукава робили лише в бальних платтях.

Рясніше оздоблення низу сукні робило силует об'ємнішим, жінка ілюзорно ставала нижчою на зріст.

Чоловічий одяг 1830–1848 років прийнято вважати кульмінацією романтизму. Жакет із широкими оксамитовими лацканами, широка краватка, що закривала білі плями білизни – найвища елегантність романтизму. Було модним виглядати блідим, виснаженим. Мода внесла зміни в довжину й ширину панталон, форму комірців і вирізу жилета. Великого значення надавали доповненням, зокрема краваткам, які в

той час мали вигляд косої смужки тканини або складеної по діагоналі хустини. Чоловічі краватки були мірилом елегантності.

До важливих деталей костюма належали капелюхи. У 1830-х роках було винайдено чоловічі капелюхи, які склалися по вертикалі. Вони були обов'язковими до вечірніх костюмів і з'явилися тому, що за правилами світського тону чоловік повинен входити в світлицю з капелюхом у руці.

У 1840-х роках костюм заможних людей складався з гранатового оксамитового фрака на підкладці з білого атласу, атласного жилета, затканого золотом або сріблом, мереживного жабо, білої краватки, білих панталонів, вишитих панчіх, лакованих туфлів.

До звичайного чоловічого вбрання належали фрак, редінгот (сюртук), плащ. За цією модою одягнений український байкар, прозаїк Євген Павлович Гребінка. На портреті⁴⁴ бачимо, що він убраний у сорочку, яка закрита краваткою. Поверх сорочки одягнуто жилетку. Видно світлі вузькі панталони. Верхній одяг – сюртук.

Українське панство часто поєднувало традиційний одяг із новочасним: «Павло Антонович довгенько не виходив до гостей і вийшов знов в українському убранні, тільки замість важкої свити на йому був легенький літній сюртучок. Червоний пояс дуже гарно обгортував його тонкий стан»⁴⁵. Новинкою стало пальто – коротке, вільне, воно користувалося великим успіхом і зберегло своє значення до наших днів.

Жіночий костюм. 30–40-і роки XIX ст. – період найбільшого розвитку європейської промисловості. Англія, Франція, Німеччина йшли шляхом механізації прядильних і ткацьких процесів. Зріс відсоток бавовняних візерункових тканин, які потрапляли в Росію та Україну.

Центром моди став театральний зал, де ложі являли собою виставку багатства, розкоші жіночих туалетів. Саме тут можна було побачити останні новинки моди романтизму. Модною стає делікатна, тендітна жінка.

Знову в моді тонка талія, стягнута корсетом, широкі рукави, розширена спідниця й відкрита спина.

Жінки носили високу зачіску, поєднуючи косу з букетиком квітів, із завитками стрічок, тасьми. Для жіночого костюма характерні велика кількість оборок, відсутність прямих ліній, багато світлотіней, зіставлення фактур. У ньому домінує принцип живописності. У кожний період дня носили відповідні туалети. До найхарактерніших деталей належали мереживні комірки,

якими обшивали декольте. Тепер вони перетворилися на комірець-косинку. До бальної сукні обов'язковими були рукавички.

Головними уборами слугували капелюшки у формі прилягаючої шапочки-капота, але з вищою тулією (для високої зачіски).

Верхній зимовий одяг робили на хутряній підкладці. Літній одяг оздоблювали рюшами.

У 40-х роках XIX ст. в моду ввійшла довга спідниця, під якою була штивна нижня спідниця-кринолін (*фр.* *crin* – кінське волосся; *lin* – льон), виготовлена з лляних ниток із додаванням волосся. Сукня мала опущену лінію талії, вузький довгий рукав. Силует складався з двох трикутників, вписаних у третій. Елемент живописності, характерний для 1830-х років, зник. Частіше почали використовувати деталі, модні у XVII–XVIII ст. Дуже інтенсивно розвивалося виготовлення тканин, зросла конкуренція виробництв. З'явилося багато тканин із золотою ниткою. Існували певні норми використання кольору: ліловий – у редінготах для прогулянок; чорний – у сукнях для театру, концертів; світлий, перлово-сірий, рожевий, білий – у сукнях для балу.

Костюми, необхідні придворній дамі упродовж дня: 1) ранковий наряд – розпашна сукня, капот із шерстяної тканини, до якого одягали батистовий, обшитий мереживом, очіпок; 2) розпашний пенюар із легкої тканини, який одягали коли робили зачіску; 3) для прийому ранкових візитів жінка перевдягалася в скромне шовкове плаття; 4) візити наносили в костюмі, який включав сукню, верхній одяг, шаль, бурнус, манто; 5) під час прогулянки вбиралися в редінгот; 6) для виїзду на обід необхідним був нарядний туалет із мереживним оздобленням; 7) найдорожчим і найрозкішнішим був бальний костюм.

У 40–60-і роки XIX ст. у моді залишалися шалі.

У 1850–1870-х роках форми чоловічого одягу стали простішими. Сорочки з рюшами, мереживом, жилети з парчі майже повністю зникли. Але з'явилася дешева розкіш: причіпні комірки, манжети, манишка. Значно простішими стали галстуки. Форми костюма продиктовані утилітарністю. Талію перестали підкреслювати, костюм став мішкуватим. Фрак перетворився на парадний одяг. Редінгот, сюртук доживають останні десятиліття. У 50-х роках XIX ст. виникає різновид редінгота – візитка. У 1860-х роках вона була невід'ємним елементом гардеробу чоловіка при дворі. У першій половині століття щоденним одягом поступово стає вест – піджак або куртка, що разом із брюками й жилетом утворює класичну «трийку». Від 60-х років XIX ст. усі компоненти цього виду вбрання почали шити з однакової тканини. Кольорова

⁴⁴ Див.: Клімов А. Україна. Видатні постаті. – Х., 2008. – С. 48.

⁴⁵ Неций-Левицький І. Хмари. – С. 231.

гама була обмежена темними відтінками. Тільки для літнього одягу могли використовувати світлі кольори. Розповсюдженими були костюми в клітинку, а також смугасті брюки.

Таким чином, проходить стандартизація і стабілізація чоловічого одягу майже на століття. Зміни в ньому торкаються деталей.

Після того, як почали використовувати швейну машинку з механічним приводом, від 50-х років XIX ст., широкого розмаху набуло виробництво, а також і продаж костюмів.

Важливим доповненням до костюма були рукавички. Їх одягали всюди. Коли приїжджали в гості, то знімали пальто, капелюх, а рукавички тільки коли сідали обідати. Модним залишалось носити палицю, головний убір – циліндр, з верхнього одягу – плащ і пальто. Взуття одягали тільки чорне.

Жіночий костюм наслідував моду XVIII ст. Сукні стали перевантажені деталями, як у період рококо. У 50-і роки XIX ст. ліф закінчувався баскою, рукав робили широким, спідницю оздоблювали воланами. Вся фігура вписувалася в трикутник із широкою основою. Ширина спідниці дорівнювала середньому жіночому зросту.

Зачіску робили високою спереду, а ззаду пасмо волосся ховали в сітку.

На початку 60-х років XIX ст. почали використовувати більше криноліна, особливо в бальних сукнях. Про кринолін згадує у своїх літературних творах І. Нечуй-Левицький: «Чи гарно прибралася Оленка на той бал? Мабуть, наділа шовкову сукню, убралася в золото та срібло, натягла кринолін отакелицький (показує), розпустила куафюру на голові, як гору»⁴⁶. Наприкінці 1870-х років силует жіночого плаття дещо змінився. Лінію талії підняли, між ліфом і вузькою вгорі спідницею зробили плавний перехід. Спідниця сукні легко розширюється донизу.

Основний крій у цей час – цільновикроєне плаття. Верхній одяг залежав від форми плаття. Тому основним його видом були різноманітні накидки. У 50-х роках XIX ст. з'явилися короткі й довгі жіночі пальта. Конструкція костюма стала такою, що верхню сукню трохи піднімали й закріплювали стрічками іншого кольору. Доповненням до костюма для вулиці були рукавички й парасолька.

У 1870–1880-х роках чоловіче вбрання майже перестали шити на замовлення. Готовий одяг почали широко використовувати в селі. Шити одяг у кравця вважалося розкішно, доступною обмеженому колу людей. Зміни силуету проходили повільно. Вони стосувалися лише ширини під-

жака й пальто, їхньої довжини, форми коміра й лацканів, кількості гудзиків, ширини штанів, вирізів жилета. Сорочка змінювалася ще повільніше. Змін зазнали краватка й комір. Високий накрохмалений комір одягали лише в урочистих випадках. У цей період почали вивчати тканини, їхні гігієнічні особливості. Лікарі виступили проти високих накрохмалених комірів.

Жіночий одяг у 1870–1880-х роках знову зазнав змін. У Франції повноцінними виконавцями костюмів стали будинки моделей, які диктували моду для всього «цивілізованого» світу.

У 70-х роках XIX ст. у костюм увели драперію, тим самим перенісши композиційний центр назад. Тому з'явився турнюр. Жіночу фігуру почали стягувати вищим корсетом. Сукня обтискала стан, ліф плаття, прикрашений вишивкою, бахромою, пліссе тощо, контрастував зі спідницею. Рух тканини в драперії турнюра починався в одній точці, підкреслений бантом або пухом, а потім переходив у шлейф. Ритм ліній драперії повторювали у зачісці, укладеній із локонів. Стрій українських пань, які мешкали в Києві описує І. Нечуй-Левицький у повісті «Хмари»: «По обіді Ольга й Катерина почали вбиратися в довгі сукні [...] Їм було дуже незручно йти в довгих сукнях, в котрих шлейфи плутались і спиняли їх на ході...». Наряд доповнювали білим модним капелюхом із рожевими букетами, чіпком із жовтими розкішними квітами. Між тими рожами пришпилювали золоті колоски пшениці. У вухах були золоті сережки з червоними довгими, як застигла крапля, коралями⁴⁷.

Найпоширеніші крої суконь аристократок – «полонез» і «принцез». Полонез був запозичений у XVIII ст., однак пристосований до силуету свого часу.

У сукні могли поєднувати кілька кольорів. Оздоблювали її мереживом, оборками, стрічками, вишивкою, гудзиками. Проте з цієї строкатості намагалися створити ансамбль: оздоби відповідали кольору капелюха й манто, сукня гармоніювала із взуттям і панчохами. У 1873 році в моді були кольорові панчохи, які підбирали до кольору сукні та взуття.

У цей період почали виготовляти все більше закритих суконь, а також виникла нова форма декольте – видовжене каре, оздоблене рюшами та мереживом.

Турбувалися й про жінок середнього статку. В журналах подавали рекомендації, як переробити плаття, щоб воно стало модним.

Вагомою причиною поширення практичної й скромної моди була поява нового соціального прошарку жінок-службовців і студенток. Стали

⁴⁶ Нечуй-Левицький І. На Кожум'яках. Міщанська комедія на п'ять дій // Твори: у 2 т. – К., 1985. – Т. 1. – С. 584.

⁴⁷ Нечуй-Левицький І. Хмари. – С. 153, 202.

популярними накрохмалені комірці, яскраві краватки. В інтелігенток вони були скромними, а в багатих – прикріплені коштовними шпильками тощо.

Близько 1870-х років силует знову змінився, турнюр майже зник, але збереглася драперія на шлейфі. Новий силует був особливо ефективним у цілнокроєному пальто.

Уже в 1870-х роках інтерес до копіювання костюма попередніх епох зник. Відбуваються пошуки нового, якого раніше ще не було. Тому звертаються до етнографії, яка в XIX ст., особливо в другій його половині, дуже швидко розвивалася. У 1877 році почали виготовляти пальто й жакети з використанням народних мотивів, орнаменту, який переносили на річ із модним силуетом.

Для другої половини XIX ст. був характерним також інтерес до мотивів Сходу. В жіночому костюмі це проявилось в появі японського халата.

Від 1881 року продовжують використовувати вузький і прямий силует. Виникає також короткий костюм без шлейфа. Було розроблено пояс, за допомогою якого укорочували спідницю (для прогулянок).

Наприкінці 1870-х років почали використовувати менше прикрас. Простота ліній при чіткому силуеті часто мала елегантніший вигляд, ніж костюм із великою кількістю оздоб.

В Англії 1872 року було створено «Асоціацію раціонального жіночого одягу», яка висунула програму реформ жіночого одягу. Лікарі виступили проти корсетів і за зміну білизни. Було оголошено конкурси на зручне й практичне убрання. Однак нічого суттєвого у цей період зробити не вдалося, все зводилося до того, що використовували елементи чоловічого вбрання. Виготовляли також двобортне пальто, яке витіснило менш зручні манто.

У 80-х роках XIX ст. турнюр знову повертається і вражає своєю потворністю.

Чоловічий одяг у 1890-ті роки характеризується стабільністю. Образ «ділової» людини залишився незмінним, але додалися окремі складові частини під впливом занять спортом. Зокрема, з'явилися компоненти з вільним кроєм, короткі штани для їзди на велосипеді, куртки. Піджак змінився сюртуком. До костюма почали одягати кольорові сорочки, але з білими комірцями. На голові носили солом'яні плоскі капелюшки. Разом із костюмом стали простішими й зачіски. У моді – коротко пострижене волосся. У другій половині XIX ст. рідко можна було зустріти чоловіка без бороди й вусів.

Жіночий одяг 90-х років XIX ст. характеризується наслідуванням костюма попередніх епох і активним пошуком нового стилю.

З 1893 року в сукнях значно розширюють плечі за рахунок рукавів. Талію стягують. Спідниця облягає стегна. У цьому силуеті костюм нагадував моду 1830 року. В останнє десятиліття XIX ст. у вбранні починають з'являтися риси модерну. Костюм, представлений на Всесвітній виставці в Парижі, був першою значною спробою відійти від еkleктизму. Художники намагалися переосмислити мистецтво Японії, скандинавські мотиви, форми рослинного характеру, що вражали своєрідністю своїх контурів.

Відбувається поступова зміна силуету жіночих суконь. Вузький ліф змінився блузою з напуском спереду, талія залишилася тонкою. Силует набув S-подібної форми. Рукав став вузьким, але вгорі з розширенням, що збільшувало плечі.

Суворе, з високим закритим коміром, довге плаття нового силуету надавало жінці особливої витонченості й претензійності.

У цей період виникає культ жіночої білизни. Медики суворіше виступають за відміну корсета. Деякі зміни відбуваються завдяки заняттям спортом, особливо їзди на ровері. З'являються відносно короткі спідниці, спідниці-штани.

Усі ці зміни в моді XIX ст. були характерні для вбрання заможних верств суспільства, аристократії, менше вони стосувалися дворянства й демократичної інтелігенції, зокрема слов'янофілів, які закликали носити національний одяг. В Україні в останній чверті XIX ст. інтелігенція поєднувала модні течії у вбранні з національними. З-під модного костюма можна було побачити вишиту сорочку. Часто носили смушеву шапку, коужухи з добре вичищеною шкіри.

Вбрання міщан. Жителі невеликих містечок України зберігали давні традиційні риси. Особливо помітною ознакою часу було виготовлення нош із куплених у крамницях або на ярмарках тканин. На ярмарках у кожному невеличкому містечку – Охтирці, Богодухові, Берестечку, Крем'янці, Торчині, Стрию, Миргороді, Опішні та інших можна було купити й готові речі: коужухи, свити, жупани, кунтуші, опанчі, капоти, кавтани, шапки, чоботи, черевики.

Одночасно в побут міщан почали проникати елементи європейської моди. Чоловіче вбрання включало сорочку, часто вишиту на комірці й манишці. Її шили з тонкого полотна, оздоблювали вишивкою. Низ сорочки заправляли в штани. Поверх одягали безрукавки-жилетки (камізелки), подібні до тих, які входили до «трійки». Однак носили жилетки як окремий вид вбрання, як традиційну безрукавку.

У XIX ст. у міщан збереглася мода носити жупани. Про це довідуємося з літературних

джерел, зокрема творів Григорія Квітки-Основ'яненка: «...За Наумовим словом ввійшли в хату двоє старостів, люди хороші, міщани, у синіх жупанах, аглицької каламайки, поясами подіперізувані...»⁴⁸.

Верхній одяг – жупани й кунтуші – носили такі самі, як у козацькі часи, проте на рукаві (від зап'ястка до ліктя) уже не було розрізу, характерного для кунтушів попередніх століть. На грудях кунтуш прикрашали петлицями, які були й у козацькому строї. Носили їх розстібнутими, показуючи жупан, а якщо запинали на гудзики, то обов'язково оперізувалися широким поясом. Відомий етнограф Я. Головацький відзначає, що у Бучачі й Роздолі (Західна Україна) у 1840 році можна було ще побачити міщан у червоних або синіх кунтушах, із жупанами під ними, із золототканними або срібними поясами⁴⁹.

Делія уподібнилася до критого сукном кожу-ха, діставши назву «бекеша». Він був прямо-спинним, із довгими рукавами, підбитий ведмежим або вовчим хутром із хутряним, іноді надто великим коміром.

Вбрання міщан великих міст наслідувало західноєвропейську моду. Часто діти робили зауваження своїм батькам, що вони вбираються «по-мужицьки». Це ображало батьків, вихованих на національних традиціях. Особливо це стосується середнього міщанства (київського, харківського), де ще не втратилася народна мова й національність, але де не було вже народної поезії. Батьки часто дорікали дітям, що вони «повбиралися у рукавички та в шляпу, рябі штани, жилетку і сіртука» то вже й стали великими панамі.

Верхній одяг міщани підперізували широкими (на кілька пряжок) шкіряними або тканими поясами. Носили чоботи.

Чоловічий одяг міщан мав багато спільних рис із селянським вбранням. Значно різноманітнішими були тканини. Вбрання декорували золотим позументом, гудзиками, хутряними комірами та підбивкою.

Стрій жінок із невеликих містечок включав білу з тонкого лляного полотна сорочку, часто вишиту на комірі й рукавах. У поясну вбранні городянок в описуваний період почали переважати спідниці. Їх шили з дорогих тканин: шовку, оксамиту, тафти. Дівчата-городянки спереду до спідниці чіпляли візерунковий фартух. Як бачимо, у XIX ст. традиції ще дуже міцно трималися навіть в одязі городянок. Адже в

їхніх строях фартух хоч і не виконував функціонального навантаження, однак залишався його обов'язковим компонентом.

У великих містах замість традиційного вбрання заможні городянки вбиралися у шовкову або оксамитову сукню.

Нагрудним одягом у міщанок, як і в селянок, залишилася корсетка, горсетка. У городянок вона відрізнялася дорожчим матеріалом. Це було крамне темне сукно або вовняна тканина, як правило, однотонна: блакитна, зелена, червона, синя. Оздоблювали її золотим позументом. У великих містах жінки накидали на плечі великі шалі.

Заможні городянки мали у своєму строї відповідні станові розкішні верхні ноші. До таких належить каптан (кавтан) – одяг із фалдами, що повторює крій свити з прохідкою. Найчастіше його виготовляли із синього, зеленого або малинового сукна, із шалевим коміром і манжетами на рукавах. Підкладку робили з білого або червоного шовку. Поли каптана, комір, вилоги на рукавах облямовували парчею.

У холодну пору року поверх кавтана заможні городянки одягали футерко – зелену шубу з довгими рукавами, підбиту дорогим хутром лисиці, куниці, білки. Її носили накинутою на плечі, не одягаючи рук у рукави. Комір зав'язували двома пришитими кольоровими стрічками. У містечках Галичини футерко шили із чорних або сірих овечих шкірок, а комір робили із дорожчого хутра. Спереду поли заціпали на гудзики й повітряні петлі з тасьми. Цей одяг використовували, як відзначає Я. Головацький, ще в середині XIX ст.⁵⁰

Не тільки чоловічим, а й жіночим святковим вбранням був кунтуш. На відміну від чоловіків, жінки під нього не одягали жупана. У XIX ст. вже вийшли з моди додаткові вузькі рукава з іншого матеріалу й кольору. Отже, жіночий кунтуш уже не мав дві пари рукавів, як це було в XVII ст. Від жупана він відрізнявся поперечним декором із золотого позументу на грудях. На Лемківщині цей декор називали «коники».

Жупан заможних міщанок відрізнявся від жупана заможних селянок тоншим, дорожчим сукном зеленого або блакитного кольорів. Він мав два клини-вуса, які оздоблювали золотими шнурками або позументом. Іноді цими оздобами обшивали всі шви виробу. Комір жіночого жупана робили відкладним і обшивали чорним або темно-вишневим оксамитом (часом були коміри з бобрового хутра), відвороти на грудях – парчею або оксамитом.

Жінки купецького стану носили плащ із капюшоном – мантиль.

⁴⁸ *Квітка-Основ'яненко Г.* Повісті та оповідання, драматичні твори. – С. 73.

⁴⁹ *Ів. К-ич.* Як одягалися колись наші міщани в Галичині // *Життя і знання.* – 1938. – № 5 (128). – С. 148, 149.

⁵⁰ Там само. – С. 149.

Дівчата-міщанки із заможних родин ще й у першій половині XIX ст. носили такі самі головні убори, як і селянки, але з дорожчих матеріалів. Начільна стрічка в них була із куплених тканих стрічок, оздоблених квітковим орнаментом, з оксамиту, гаптована золотом, прикрашена перлами, бісером.

У великих містах серед молодих міщанок було модним носити на голові «півпуда кіс». Вони могли бути не свої, а причеплені й прикрашені різними шпильками, стьожками, букетами. Уже в 60–70-х роках XIX ст. увійшли в моду нові форми головних уборів для старших жінок. І. Нечуй-Левицький у п'єсі «На Кожум'яках» описує сцену, коли донька київської пані, котра жила колись у селі примушує матір одягати модний міський головний убір: «Скиньте, мамо, оту міщанську хустку з рижками та вберіться в чепчик... Чи годиться ж мені на старість убиратися в чіпок, та ще з червоними стрічками?» – відповіла мати⁵¹.

У stroї городянок, як і селянок, були хустки й намітки, обов'язковим був очіпок. Розповсюджена у XVIII ст. шапка-кораблик, у XIX ст. уже вийшла з ужитку. Однак стали популярними шапки інших форм. Кілька фасонів жіночих шапок замалював у 1834 році художник Ю. Глоговський. Один із них – високий хутряний головний убір циліндричної форми із клапанами, що закривали вуха й фігурним вирізом над чолом. До клапанів пришивали стрічку, за допомогою якої в теплішу погоду їх піднімали догори, зав'язуючи на наголовку шапки. Такі самі шапки виготовляли із фетру. Побутували й інші шапки, зокрема із зеленого сукна у формі каптура, який облягав голову. Він також був довкола облямований сірим хутром. Інший головний убір нагадував капелюшок із полями, зібраними в складочки. Тулію капелюха обводили зеленою стрічкою й зав'язували над чолом бантом. Цікавий спосіб ношення зимової шапки Ю. Глоговський замалював у Стрию – високу циліндричну хутряну шапку одягнуто поверх намітки й перев'язано хустиною. Намітка обвита довкола шиї, один її кінець спадає з плечей на груди поверх червоного кунтуша⁵².

Городянки, як і селянки, мали в своєму гардеробі прикраси. Найбільше було коралів. Міщанки носили багато разків із крупними намистинами. Найкрупніші, які було добре видно на грудях, оправляли в срібло. Носили також срібні монети – дукачі, перли, гранатове намисто, а на Гуцульщині – намисто з венеціан-

ського скла, інкрустованого золотом, і металеві прикраси, вже описані у селянському stroї. Заможні городянки у великих містах носили золоті сережки, браслети, каблучки.

Городянки взували туфлі, чоботи (сап'янці, чорнобривці), чорні й червоні черевики на високих закаблучках, весільні білі черевички.

Отже, одяг міщан у XIX ст. мав ще багато традиційних компонентів, однак, від середини XIX ст. поступово включав усе більше новочасних елементів, а то й повністю наслідував нову європейську моду.

Одяг робітників. У XIX ст. темп розвитку промисловості наростає. Промислові центри й міста потребували робочої сили і, звичайно, почерпували її з села. Молоді люди, які не були повністю завантажені роботою біля землі, зацікавлені в заробітку йшли до підприємців-промисловців. Та заробітки затагувалися, ставали не сезонними, як завжди, коли всі заробітчани поверталися додому після Покрови, тобто, після збирання врожаю, а постійними, лише з відпустками на свята. Почали формуватися робітничі сім'ї та поселення, а відтак – і робітничий побут, і робітниче вбрання. Зміни поступово входили в традиційний спосіб життя. Це був саме процес – складний і навіть болючий, оскільки народження нового відбувалося за рахунок відторгнення від живого організму тисячолітньої традиції. Цей період і досі мало вивчений етнографами й фольклористами. Саме в народній пісенній творчості відобразився соціально-психологічний характер процесу. Ось, наприклад, зачин однієї народної пісні, поширеної свого часу в Таврії: «Орле, мій орле сизокрилий // Скажи мені правдоньку, де мій милий. // А твій милий на роботі, // Ой, та й на литейному заводі...». Або: «Ти машина, ти залізна, куди милого завезла! // Ти машина, ти звоночок, подай милий голосочок!» Уже й за словами вчуваються тужливі мелодії. Отже, все було не так просто, кожен крок своєї культури та історії вистраждала народна душа.

Той самий характер нового процесу та його зв'язків із глибокою народною традицією бачимо й у вбранні. Одяг робітників другої половини – кінця XIX ст. особливо показовий із цього погляду, він творився на основі традиційного вбрання українців.

При використанні традиційних форм одягу збереглися найбільш раціональні елементи, застосовані до нових умов життя й праці, особливостей виробничого, громадського й сімейного побуту. У чоловічому stroї залишилася сорочка із широкою вишитою манишкою. Штани носили такі самі, як у місті, низ штанин заправляли у чоботи. Поверх сорочки одягали «маринарку»,

⁵¹ Нечуй-Левицький І. На Кожум'яках. – С. 545.

⁵² Український народний одяг XVII – початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського.

тобто піджак. Верхнім одягом слугувала бурка, гунька, (щось середнє між свитою й сучасним пальтом), коротка куртка з фабричного або доморобного сукна. Зимом носили кожухи й кожушанки, смушеві шапки.

Жіночий комплекс вбрання складався із сорочки до талійки, оздобленої вишивкою, широкої спідниці з фабричної тканини, або «парочки» – кофта й спідниця, пошиті з однакової фабричної тканини, короткої кожушанки, тернової квітчастої хустки. Поступово одяг, виготовлений із фабричних тканин, втрачав традиційний характер, що часто не сприймалося родичами в селі.

Отже, у XIX ст. у селах України зберігався традиційний одяг, сформований у цілісний комплекс – стрій. На всій території України він мав основні спільні риси. За єдиним принципом вбудовували ансамбль – пошаровим накладанням убрання (натільне, поясне, плечове, верхнє, потім прикраси, доповнення, головний убір тощо). Повсюдно використовували одні й ті самі матеріали з натуральної сировини, виготовлені за єдиними технологіями ручного виробництва. Ніби мистецький канон, вироблені єдині художньо-естетичні правила оздоблення предметів ноші, в яких знайшли вияв найкращі досягнення українських майстрів візерункового ткання, вишивки, мережки. У ньому переважав білий колір натурального полотна й шкіри з червоними акцентами та вкрапленням чорного й синього, які застосовували з дивовижно витонченим почуттям смаку й міри. Повсюдно діяли єдині морально-етичні норми побутування строю, та попри всі спільні риси, в окремих місцевостях під впливом кліматичних, економічних чинників помітні свої характерні особливості строю. Це виявилось в колориті, зіставленні певних компонентів одягу, способах ношення його окремих деталей, прикрас. Тому й відрізняється вбрання XIX ст. у Наддніпрянщині й Слобожанщині, Українсьькому Приазов'ї та Причорномор'ї, Поліссі, Волині, Опіллі й Поділлі, Буковині й Покутті, Гуцульщині, Бойківщині, Лемківщині й Закарпатті. Локальні варіанти строю існували й у межах кожного з названих етнографічних регіонів. Іноді традиційний стрій відрізнявся навіть у селах, близько розташованих одне від одного. Мало навіть значення до якої парафії належали віруючі конкретного села. Ми виділимо лише загальні риси вбрання селян у великих етнографічних регіонах.

Одним із таких історико-етнографічних регіонів є *Середнє Подніпров'я*⁵³.

⁵³ Николаева Т. Украинская народная одежда: Среднее Поднепровье. – К., 1988; Білан М., Стельмащук Г. Український стрій. – С. 111–128.

Чоловічий стрій Середнього Подніпров'я складався з білої вишитої сорочки, заправленої в широкі з купованої тканини або полотняні штани, білої або коричневої свити, кобеняка (киреї), чемерки, каптанки, куртки-куцини, кожуха, смушевої шапки, солом'яного бриля, чобіт. Тут чоловічі сорочки вишивали найчастіше білими нитками (білим по білому) на манищі й внизу рукавів, хоча застосовували вишивання червоними й чорними нитками. Для оздоблення використовували вишивку різних технік: вирізування, лиштва, меріжкування, прутик, хрестик.

Невисокий комір-стійку, обшивку скріплювали кольоровою стрічкою. Стан оперізували червоним поясом. Чоловічі штани залишалися широкого крою, подібно до шароварів. Верхній одяг – свиту до ряс – обшивали на комір-стійці, полах і манжетах кольоровою тканиною, шнуром. У негоду на свиту чи кожух одягали кирею з відлогою (кобка, борогодиця) з домотканого полотна. У деяких місцевостях кирея заміняла свиту.

Отже, чоловічий комплекс вбрання Наддніпрянщини вирізняється просторою сорочкою, широкими штанами-шароварами, верхнім одягом – киреєю, конічною смушевою шапкою, солом'яним брилем.

Жіночий стрій складався із сорочки, плахти, запаски, корсетки, юпки, свити, кожуха, кожушанки, намітки, хустки, чобіт, прикрас. Найхарактерніші етнографічні риси в жіночому вбранні Наддніпрянщини виявляються у способах ношення й оздобленні складових частин. Сорочку найчастіше вишивали білими нитками (Переяслав-Хмельницький р-н, південні райони Чернігівщини, Полтавщина). Орнамент зосереджували на рукавах, поликах, лиштві сорочки. На місці з'єднання рукавів з уставками рукав збирали в складочки-пухлики. Крім білих ниток, застосовували червоні й чорні (центральні райони Київщини, Переяслав-Хмельницький р-н, південні райони Чернігівщини, Київщини), іноді додавали сині або зелені нитки (Київщина).

У Наддніпрянщині жінки носили поясне вбрання – плахту. Звідси вона розповсюдилася на Слобожанщину й Причорномор'я. Плахти виготовляли багатоколірні клітчасті, найчастіше в червоно-вишневій гамі (Полтавщина, Київщина) із вкрапленням синього й зеленого кольорів (Переяслав-Хмельницький р-н, південні райони Чернігівщини). Запаски також були різноманітні: сині, червоні (Київщина, Чернігівщина), яскраві жовто-червоні, парчеві (південні райони Чернігівщини, центральні райони Київщини, Полтавщина). Крім плахти й запаски, носили спідниці. У цьому етнографічному регіоні використовували баєві спідниці,

прикрашені вовняними китичками (перчиками) або спідниці з фабричної тканини, оздоблені внизу кількома рядами кольорових стрічок (центральні райони Київщини), строкаті широкі спідниці з фабричної тканини (південні райони Київщини), спідниці-андараки, червоні домоткані, оздоблені внизу великими геометризваними мотивами (Чернігівщина). Спідницю носили із вовняною, декорованою поперечними смугами запаскою або фартухом. Стрій доповнювала яскрава тканина або вишита крайка.

Велике значення при створенні строю Наддніпрянщини, його силуету, емоційної виразності відіграла корсетка. Вона виступала кольоровим акцентом або гармонійно поєднувалася тонально з усіма іншими складовими частинами строю. У різних районах Наддніпрянщини корсетка мала свої особливості у крої, колориті й оздобленні. Її робили з викотом або великим круглим коміром. Найчастіше корсетка мала вільний край спереду й підкреслювала стан ззаду. На спинці, як правило, робили сім-дев'ять клинів-вусів. У цьому етнографічному регіоні корсетка сягала нижче стегон. Її виготовляли зі строкатої тканини, оздоблювали аплікацією із тканини, строчкою (південні райони Київщини), сині або зелені сатинові корсетки прикрашали аплікацією з тканини, декоративними швами. Корсетки були однотонні кольорові (сині, голубі, зелені, чорні, помаранчеві), або строкаті (темно-сині, чорні в дрібненькі яскраві квіточки). У Наддніпрянщині як верхнє плечове вбрання носили баєві зелені, сині, червоні юпки, оздоблені по всій площині червоними, синіми пасмами вовни – перчиками. Узимку одягали кожух. Стрій завершувався головним убором – очіпком, наміткою, хусткою. Особливість вбрання Наддніпрянщини – ношення одночасно парчевої запаски й парчевого очіпка, що надає цілісності вбранню, або вишитої запаски й вишитого очіпка. Характерною деталлю є спосіб покривання нижньої частини сорочки запаскою. Низ сорочки з вишивкою завжди залишався відкритим і вдало поєднувався з іншими білими площинами строю. У Наддніпрянщині жіночий стрій вирізнявся багатством шийних прикрас: коралі, дукачі, гранати, бурштину, персні, ковтки – це далеко неповний перелік оздоб, які побутували ще до початку ХХ ст. Голову дівчата прикрашали вінками. Особливо вишуканими були весільні вінки.

Стрій **Слобожанщини**⁵⁴ має чимало спільних рис із одягом Наддніпрянщини. Чоловічий комплекс вбрання складався з білої сорочки, вишитої на комірі-стійці, чохлах і широкий манишці, яка заціпалася збоку; широких білих

полотняних (на літо) штанів, стягнутих у талії очкурком, сукняних (на зиму), або пістрьових у клітинку; солом'яного бриля та смушевої шапки; чорних шкіряних чобіт (пришвів); сукняної киреї, вовняної чемерки та кожуха. Із верхнього одягу в ХІХ ст. на Слобожанщині, як і в попередні століття, ще носили жупани. Видатний український історик Дмитро Іванович Багалій відзначає, що «на празники одягали жупани з тонкого німецького сукна, обложені золотом або срібляним позументом»⁵⁵. Верхнє вбрання підперізували в стані яскравим тканим поясом.

Жіночий стрій на Слобожанщині включав білу уставкову сорочку, вишиту на уставках уздовж рукавів і вузькому комірі. Низ рукавів (отлажки) збирали у складочки (на нитку). Подолок сорочки оздоблювали мережкою, прутиком. Художньої виразності цьому комплексові надають парчеві складові частини: очіпок, корсетка, запаска. Характерною для Слобожанщини була парчева або сатинова корсетка до дев'яти складочок-вусів, її оздоблювали на грудях зубцями, обшитими, як і поли виробу, кольоровою тасьмою (висічкою). Поясне вбрання – плахта – була тканина в клітинку жовтогарячої гама із вкрапленням червоної й чорної барв, «спідниця, обкладена позументом»⁵⁶. Парчевий фартух (завісу) обшивали внизу сукном. Верхній одяг – короткопалу юпку, багато декорували внизу на правій полі, з якої наче виростає мотив «дерева життя». У холодну пору року носили свиту. Її оздоблювали кольоровим шнуром, аплікацією. До середини ХІХ ст. жінки носили також жупани, які «були длинші, ніж парубоцькі»⁵⁷. Зимом вдягалися в короткі й довгі кожухи.

На ноги взували чоботи, заможніші носили черевички. «Чоботки, черевички були шкурятяні або сап'янові – червоні або жовті з залізними підковками замість закаблуків. На шії жіноцтво носило намисто або коралі, перли, і котра була багатша, та носила й більше низок намиста; туди нанизували також по одному або по кілька медальйонів або, як називали їх, талярів»⁵⁸.

Стрій завершує парчовий очіпок і велика квітчаста хустка. На початку ХІХ ст., як і в попередні ХVІІ–ХVІІІ ст., заможні жінки й дівчата «на головах носили шапочки-кораблики з чорною бархатною облямівкою. Верхня частина їх була парчова або з товстого важкого штофу»⁵⁹.

⁵⁵ Багалій Д. Слобожанський побут // Історія Слобідської України. – Х., 1993. – С. 168.

⁵⁶ Багалій Д. Зазнач. праця. – С. 168.

⁵⁷ Там само.

⁵⁸ Там само.

⁵⁹ Там само.

⁵⁴ Білан М., Стельмащук Г. Український стрій. – С. 131–139.

Жіночий комплекс вбрання Слобожанщини характеризується широким застосуванням парчевих тканин із жовто-червоним колоритом.

В Українському Причорномор'ї та Приазов'ї⁶⁰ вбрання має чимало спільних рис як з одягом Наддніпрянщини, так і Слобожанщини. Чоловіки носили вишиті сорочки з розрізом посередині грудей. Тут побутував особливий тип сорочок – чумацька та лоцманська. Штани були полотняні, також із фабричної тканини. У степовій частині регіону носили шкіряні штани (ірхи, іранки). Ірхи нагадували штани, відомі нам з іконографії скотів (скіфів). Вони характерні лише для степової частини Причорномор'я. Взимку чоловіки вдягали свити, гуньки з грубого сукна домашнього виробу, кирею, пальто із сукна, коротку кожуханку, кожух вільного крою (толуб) до роботи, довгий (до п'ят) просторий кожух – у дорогу, довгу вільного крою бурку з відлогою – у негоду та в дорогу. Улюбленим верхнім вбранням були чумарки із синього тонкого фабричного сукна з відрізною спинкою та складками на ній. Головними уборами слугували смушеві шапки, кашкети з козирком і солом'яні брилі, а повсякденним взуттям – чоботи (у степу – постоли).

Жіночий стрій включав білу сорочку, вишиту білими нитками з примережаними рукавами, сорочку, вишиту червоними й чорними нитками (Херсонщина, Миколаївщина), коротку сорочку (до талійки), клітчасту плахту, суконну джергу (в будні), широку спідницю з фабричної тканини, до якої одягали такий самий або тканій фартух, кірсетку з клинами. На Херсонщині, крім цих складових частин, носили довгу (до п'ят) спідницю в шість пілок і плечовий одяг із тонкого сукна – баску, себто кофту з довгими рукавами, яка прилягала до стану. Спідницю разом із кофтою називали «парочка». У холодну пору носили коротку кожуханку, приталену, із густим морщенням ззаду, покриту верху тканиною. На Одещині послуговувалися пальтом із фабричної тканини (пальтісак).

Верхнім одягом слугували бурнуса й кожухи. Бурнуса шили із тонкого сукна або тканини (ластик), на ваті. На Херсонщині бурнус робили прямоспинним без клинів, поли викроювали різні – права трапецієподібна, розширена донизу. Цією полою жінка вкривала дитину, яку носила на руках. Це так і називалося – «носити дитину в полі».

Взимку послуговувалися прямоспинним кожухом, оздобленим сивим смухом на комірці,

полах і рукавах. Іноді його покривали синім сукном. Дублені кожухи були з досить великими комірами й оздоблені вздовж піл строчкою-кривулькою. Завершував комплекс одягу головний убір – яскрава квітчаста велика хустка, під якою був очіпок і менша переважно біла вовняна чи полотняна. У кінці ХІХ ст. очіпок поступово вийшов з ужитку. Взувалися в червоні або чорні чоботи.

Народний традиційний стрій Українського Причорномор'я та Приазов'я одним із перших почав втрачати традиційний характер і наближатися до міського.

Комплекс вбрання населення Українського **Полісся**⁶¹ вирізнявся своєрідним колоритом. У ньому переважав білий колір, що становить давню загальнослов'янську традицію. Проте, крім білого кольору, використовували, як і на решті території України, червоний, чорний і цілий ряд природних тонів льону й вовни.

Чоловічий поліський стрій приваблює суворою красою, у ньому відсутні багатоколірність, декор виразний, але стриманий. У Чернігівському Поліссі полотняні білі сорочки вишивали на комірці, манжетах, манишці білими або червоними й чорними нитками. У північних районах Полісся нижню частину сорочки декорували червоною смугою. У північно-західних районах, на пограниччі з білоруським Поліссям, сорочки прикрашали тканиними смугами на плечах (поликах). Іноді поперечні тонкі (1 см) смужки компонували на грудях, що нагадує матроску моряків. Такий декор відомий тільки на Поліссі. Характерно, що сорочку носили поверх штанів і підперізували вузьким шкіряним поясом або вовняним шнуром. У північних районах Полісся надавали перевагу штанам із вузьким кроєм штанів. У південних районах сорочку заправляли в штани, які за кроєм подібні до шароварів.

Стрій на цій території об'ємний, його складові частини вільно лежать на фігурі. Чоловічі свити майже не декорували. Іноді тканиною оздоблювали манжети й лацкани. Взимку носили білий або коричневий кожух. Верхній одяг підперізували шкіряним або вовняним поясом, переважно червоним. Парубки надавали перевагу зеленим поясам, а старші чоловіки – чорним і білим. Характерна ознака поліщука – шкіряна торбина біля пояса, яку називали калитою

⁶⁰ Білан М., Стельмащук Г. Український стрій. – С. 143–154; Матейко К. Південь України // Український народний одяг. – С. 174–177.

⁶¹ Молчанова Л., Стельмащук Г. Одеяда // Полесье. Матеріальна культура. – К., 1988. – С. 334–365; Сахута Е., Стельмащук Г. Декор народної одежы // Обществєнный, семейный быт и духовная культура населения Полесья. – Минск, 1987. – С. 320–420; Матейко К. Полісся // Український народний одяг. – С. 146–153.

(на тютюн, кресало) і шкіряна калитка на гроші, а також складений ніж, прикріплений до вузького ремінця. Взувалися в постоли, а на свято – у чоботи. Головні убори носили такі: шапка з битого сукна (північні райони Центрального й Східне Полісся), суконна шапка з чотирикутним верхом – рогатівка, шоломок (західні, північні райони Полісся), смушева шапка; влітку – солом'яний капелюх. Сукняний шоломок оздоблювали довкола тулії кольоровим шнуром і вовняними кульками.

Жіночий поліський стрій вирізнявся тим, що його декорували різними техніками ткання, вишивання менш поширене. Жіночі поліські уставкові сорочки прикрашали червоним тканим орнаментом (Західне й Центральне Полісся). Якщо використовували вишивку, то виконували її білими нитками, інколи з вкрапленням червоних і чорних (Східне Полісся). Білими нитками вишивали сорочки також у Сарненському й Володимирецькому районах (Західне Полісся). Характерною ознакою жіночого комплексу вбрання був полотняний одяг. У західних районах поясний одяг шили з білого лляного полотна, прикрашеного впоперек червоними перебірними стрічками. Таку спідницю носили із запаскою, декорованою тканням, як і спідниця. Святкову спідницю (літник) виготовляли з домотканої вовняної тканини у поздовжні тоненькі стрічки. У центральних районах таку тканину ткали в клітини переважно холодних вишнево-червоних тонів із вкрапленням зеленої, білої барв. Пошиту з такої тканини спідницю називали андарак. До нього одягали килимову запаску. Назвали її килимовою тому, що вона мала вигляд невеликого килимка, оздобленого квітковим орнаментом, мотивом «дерево життя» або вільно розкиданими геометризваними елементами. Деякі композиції замкнуті, мають обрамлення, а деякі відкриті. Вирізняється колоритом поясний одяг Камінь-Каширського району (Західне Полісся). Спідницю й фартух ткали з білого й сірого полотна. Завдяки різним основі й пітканню отримували дрібну клітинку. В XIX ст. поясний одяг Східного й південних районів Центрального Полісся включав плахту.

Безрукавий одяг у Західному Поліссі характеризується скромністю. Короткі (до стану) безрукавки мали прямоспинний крій. Художньої виразності досягали за рахунок зіставлення контрастних кольорів сатину й ситцю на нагрудній частині безрукавки. У центральних і східних районах Полісся корсетки були зі складками-вусами, як у Наддніпрянщині. Безрукавки робили не лише з однотонної тканини, а й строкаті. Верхній одяг – свити (у північних районах із двома вусами по боках, а в південних – з прохідкою) оздоблювали кольоровими шнурами, а в

західних районах Полісся – ще й кольоровою тканиною та вовняними кульками-бубляхами. Бурнус, гуню, сак декорували за допомогою ручної, а згодом – машинної строчки. Колоритно виглядала дівчина або жінка в білому або червоному вишитому кожусі, червоних чобітках і великій квітчастій хустці. Декоративним акцентом на вбранні виступала крайка.

На **Волині**⁶² стрій мав чимало спільних рис із убранням Полісся й Поділля.

Чоловічий комплекс одягу в районах, які межували з Поліссям, включав білу полотняну довгу сорочку, яку носили навипуск, чорні або сині штани, чоботи. На сорочку одягали чорну безрукавку. Верхнім одягом слугували коричневі свити – сернеги, червоні кожухи, суконні бурки з відлогою. На голові зимою носили смушеві високі шапки циліндричної форми із сукняним верхом, нижчі «кубанки», а літом – капелюхи й кашкети.

У районах, що межують з Поділлям, чоловіки одягали білу сорочку, низ якої заправляли в широкі штани, свиту, бурку з відлогою, виготовлену з доморобного сукна, солом'яний капелюх, циліндричну смушеву шапку з оксамитовим або сукняним верхом, кашкет.

Жіночий стрій на Волині включав сорочку з домотканого полотна з відкладним коміром; коротку (до стану) безрукавку з глибоким овальним викотом, низ якої викінчений клапанами-язичками; вовняну спідницю-літник, ткану в поздовжні червоні, зелені, білі, сині вузьенькі смужки; вовняну запаску-попередницю, ткану в поперечні смуги, або візерункову зі складним геометричним орнаментом (південні райони Житомирщини); короткополю куртку (кусан, куцань), яскраво розшиту кольоровими нитками та оздоблену аплікацією із зеленого сукна; свиту, декоровану аплікацією та вишивкою на манжетах і в нагрудній частині, підв'язану крайкою; хустку, пов'язану під підборіддям або двома кінцями назад, або циліндричну кибалку, обв'язану квітчастою хусткою; чоботи й черевики. За колоритом короткополий куцань гармонійно узгоджувався з поясним одягом, спідницею й запаскою, а також квітчастою хусткою, що створювало композиційно завершений цілісний убраннєвий ансамбль.

Чоловічий стрій **Опілья**⁶³ (низовинні райони Львівщини) включав білу сорочку з широкими рукавами, білий полотняний кабат, вишитий

⁶² Білан М., Стельмащук Г. Український стрій. – С. 169–180; Стельмащук Г. Давнє вбрання на Волині: етнографічно-мистецтвознавче дослідження. – Луцьк, 2006.

⁶³ Чугай Р. Вбрання // Народне декоративне мистецтво Яворівщини. – К., 1979. – С. 42–60.

спереду чорними нитками хрестиком і стебнівкою, білі полотняні штани, білу полотнянку – верхній полотняний одяг типу свити, чорний капелюх, оздоблений червоною стрічкою та вовняним шнуром, білу суконну довгу капоту, чоботи, постолі. Найхарактерніші складові частини вбрання, які вирізняють цей стрій з-поміж інших, – сорочка, яку оздоблювали на відкладному комірі, манишці, манжетах, і кабат (Яворівщина). Білі свити з коміром-стійкою прикрашали голубим, зеленим шнуром; світло-сірі опанчі з коміром-стійкою та капюшоном – червоним шнуром; білі опанчі – чорним шнуром і чорною тканиною на комірі, манжетах і швах, а також синім шнуром горизонтально на грудях (Сокальщина); сині опанчі з капюшоном – червоним шнуром. Носили сині капоти. Взимку одягали кожухи, криті синім сукном, підперезані високим шкіряним поясом. Розповсюдженими головними уборами були дуже високі й низькі циліндричні смушеві шапки із синім або зеленим верхом. Носили також шапки з квадратним верхом, облямовані в нижній частині хутром. Використовували голубі плетені в поперечні стрічки вовняні циліндричні шапки, які щільно облягали голову. Взувалися в чоботи. У будні селяни послуговувалися постоліми.

Комплекс жіночого вбрання складався з білої сорочки, вишитої різнобарвними нитками з домінуючими рослинними мотивами. Давніші сорочки вишиті червоними нитками. Орнамент на них утворений із геометризованих елементів. Поясним вбранням в Опіллі були орнаментовані спідниці-шорці, ткані у поздовжні смуги, або спідниці-мальованки, запаски, пояс. Нагрудний одяг – полотняна вишита безрукавка, однотонна вишита камізелка, короткий кабат. Верхній жіночий одяг – білу свитку – оздоблювали зеленим або синім, спорадично червоним шнуром. У вбранні Яворівщини особливо колоритними були головні убори. У Городоцькому районі (Львівщина) розкішний підковоподібний високий весільний вінок, з яскравими штучними квітами, скріплювали на потилиці широкою тканною оброчкою. Дівчата носили вінки, утворені з тканого обруча, за який застромляли квіти. Коли дівчина виходила заміж, квіти знімали, тканий обруч перетворювався з дівочого головного убору на жіночий – бавницю. Зверху одягали хустку так, щоб яскрава бавниця виглядала з-під неї. Ткані або вишиті бавниці й хустки розкішно декорували поліхромною вишивкою орнаментом квіткового характеру. У комплексі вбрання зі спідницею-шорці і чорним вишиваним кабатом, вишивка яскравої кольорової бавниці узгоджується з орнаментом кабата, червоним поясом і орнаментальною смугою внизу сорочки, яка виглядає з-під запаски. У комплексі

«білий» домінує біле вбрання: кабат із білого тонкого сукна або полотна, біла вибійчана спідниця, біла сорочка, біла запаска. У ньому яскравий декор квіткового характеру, вишитий технікою гладі, зосереджено на нагрудній частині кабата, запасці, спідниці, уставках і комірі сорочки. Композиційної цілісності досягали за рахунок домінуючого білого кольору.

Своєрідність жіночого строю Яворівщини становлять білі, чорні, сині сукняні кабати, декоровані яскравою (у червоному колориті) вишивкою квітковими мотивами; сині, червоні, голубі сукняні камізолі, а також білі кожухи, декоровані поліхромною вишивкою з квітковим декором. Червоні, жовті, рожеві, сині, зелені рослинні мотиви, вишиті яскравими нитками на складових частинах вбрання, вирізняються багатством і різноманіттям композиції, становлять художню особливість жіночих строїв Яворівщини, вирізняють їх серед інших строїв України.

На *Поділлі*⁶⁴ чоловічий стрій складався з білої сорочки, білих, чорних або синіх штанів, чугаїни, опанчі, кожуха, конічної та високої циліндричної (на завісах) смушевої шапки, капелюха, чобіт. На Східному Поділлі сорочку з доморобного полотна, кроєну в перекидку з відкладним коміром, оздоблювали вишивкою на комірі, пазусі, нижній частині рукава, подолку. Часто застосовували вохристі нитки. Тунікоподібні сорочки з коміром-стійкою вишивали на комірі, пазусі, манжетах нитками червоного й чорного кольорів. У вишивці домінував геометричний орнамент. На Західному Поділлі сорочки були вишиті багатше, часто мали яскравий поліхромний декор, який закривав груди. Надзвичайно своєрідне поясне вбрання виготовляли на Західному Поділлі (південні райони Тернопільщини). Тут штани декорували поперечними складочками від коліна донизу штанини. Такий декоративний прийом характерний спорадично на Буковині (переважно в селах, розташованих над Дністром). Нагрудне вбрання – короткий до талії кожух із коротким до ліктя рукавом, оздоблений аплікацією зі шкіри, характерний виключно для строїв Західного Поділля. Верхній одяг Східного Поділля – чугаїна рудого кольору, пошита до стану з прохідкою. Вишивали її яскравими вовняними нитками на комірі, лацканах, нагрудній частині, вертикальних кише-

⁶⁴ *Матейко К.* Поділля // Український народний одяг. – С. 178–189; *Ніколаєва Т.* Історичні передумови формування традиційного одягу Поділля // Поділля: історико-етнографічне дослідження. – К., 1994. – С. 260–276; *Щербій Г.* Сучасний одяг: проблеми використання традицій // Поділля. – С. 276–282.

нях, краях піл. Крім вишивки, застосовували кольорові вовняні нитки й кульки. Опанчу (Західне Поділля) синього або сірого кольору оздоблювали на лацканах, манжетах, капюшоні червоною тканиною, на краях піл, кишнях, поясі – шнуром такого самого кольору. Кожухи декорували чорним смушком (комір, поли, низ рукавів) і вовняними кольоровими нитками. Чоловічий стрій Східного Поділля завершувала чорна смушева (стовбувата) шапка й чорні чоботи, а стрій Західного Поділля – висока циліндрична шапка «на завісах». Завіси – це три зав'язки зі стрічок, червоних або синіх, якими в кількох місцях скріплювали розріз на високій хутряній облямівці. Високу шапку виготовляли із синього сукна, такого самого, як на опанчі, або червоного, як на манжетах і лацканах. По висоті шапки робили хутрянний високий манжет (околок), який ззаду (по висоті) розрізали. Червоний колір на головному уборі, манжетах, лацканах гармоніював із червоним широким, поясом. Окрім теплих головних уборів на Поділлі носили різноманітні капелюхи. На Західному Поділлі вони були надзвичайно гарно оздоблені на тулії фарбованим пір'ям, бісерними стрічками. Особливо вишуканими робили святкові й весільні капелюхи. Для чоловічого строю Поділля характерні яскраві, насичені кольори.

Жіночий подільський стрій включав уставкаву сорочку, полотняну або ситцеву спідницю, вовняну запаску, червоний пояс. У південних районах Поділля спідницю заміняла чорна обгортка (горботка), а на Західному Поділлі – одноплатава опинка.

Верхнім одягом слугували свита, короткий зі смугастої біло-чорної та біло-синьої тканини кафтан «карман», капота, а також кожух. На голові носили очіпки, хустки, намітки. Своєрідними в цьому етнографічному регіоні були сорочки, в яких рукав від плеча до чохла вкривали вишивкою. Крім того, вишивали комір, манишку, вздовж якої прокладали вишивані смуги-погрудки. Низ сорочки також був вишитий. На Східному Поділлі оздоблення сорочок характеризується багатством технік поверхневого шва – поверхниця, колодочки, хрестик, низь, миканиця. Вирізняється вишивка білими нитками на білому тлі, низинкове вишивання та вишивка чорними нитками килимового типу. На Західному Поділлі характер оздоблення сорочок інший. Зокрема, поширене вишивання густих, щільних узорів, без пробілів, різними поверхневими стібками. Використовували так званий кучерявий шов, який виконували вовняними нитками. Такі вишивки мали вигляд ворсових тканин, які ніби мерехтять самоцвітами.

Поясне вбрання – сукняну спідницю-літник – оздоблювали внизу смугою чорного бавовняного

оксамиту (плису), а чорну горботку – тканною червоною смугою. На Східному Поділлі використовували запаски різних барв. Їх декорували попереочними візерунковими стрічками.

Різнорозмірними на Західному Поділлі були головні убори дівчат. У деяких місцевостях вони мали форму прилягаючого до голови уквітченого каптура (Гусятинський р-н), іноді вони були у формі циліндричної шапки, прикрашеної червоною пряжею, штучними квітами, розповсюдженими були й підковоподібні вінки. До вінка з тильної сторони прикріплювали різнокольорові стрічки – бинди. Заміжні жінки носили очіпки.

Для Східного Поділля характерні вишиті очіпки, що мали форму берега. Їх круглий верх суцільно декорували поліхромною вишивкою, виконаною технікою гладі. Композицію утворювали з квіткових мотивів. Такі очіпки використовували у Вінницькій області, а також в Уманському районі на Черкащині. До очіпка прикріплювали прозору намітку, через яку просвічувалася яскрава вишивка. У Західному Поділлі плели ажурні очіпки з білих ниток.

Верхній одяг оздоблювали кольоровим шнуром, а кожухи – вишивкою. Взуття – чоботи, черевики – декорували на задниках головками цвяхів.

Своєрідним вбранням вирізняється населення **Північної Буковини**⁶⁵.

Чоловічий буковинський стрій включав сорочку (без коміра) тадиційного крою «в перекидку», штани-портяниці (гачі), хутряну безрукавку, манту, кожух, постолі, капелюх, солом'яний бриль, смушеву шапку («кучму»).

Повсякденну чоловічу сорочку декорували вздовж пазухи, а святкову – ще й внизу широких рукавів і нижньої частини виробу білими нитками. Буковинський стрій вирізняється подовженим нагрудним безрукавим одягом (цурканка й мунтян). Білу хутряну безрукавку-цурканку оздоблювали на краях піл хутром тхора та аплікацією із сап'яну. Мунтян мав широкий накладний декор у вигляді стрічки по краю піл і пройм. Стрічку в'язали із чорних ниток, вона мала вигляд тканини букле. Ці безрукавки носили і чоловіки, і жінки. Своєрідна особливість буковинського строю – широкі, холодних відтінків ткані вовняні пояси. Білу або коричневу манту буковинці оздоблювали аплікацією зі шкіри, сукном, вишивкою або тільки шнуром.

Локальну особливість мало поясне вбрання. Святкові вузькі білі полотняні штани вишивали

⁶⁵ Костишина М. Український народний костюм Північної Буковини: Традиції і сучасність. – Чернівці, 1996; Кожоляно Я. Буковинський традиційний одяг. – Чернівці; Саскатун, 1994.

по низу штаня, найчастіше білими, рідше вохристими нитками. Візерунок був такий самий, як внизу широких рукавів сорочки. Головні убори – капелюхи – тут оздоблювали герданами, виплетеними з бісеру, вовняними китицями, пір'ям. Прикметно, що до весільного строю молодий одягав на шию й груди прикрасу, виготовлену з бісеру – гердан. Взуття – постолі (морщениці) – прикрашали металевими каплями, намистинами, пряжками. Чоловічі чоботи нічим не прикрашали.

Жіночий буковинський стрій включав довгу тунікоподібну сорочку або зі складками біля шиї – морщанку, поясне вбрання, одноплатову горботку, фоту, двоплатову запаску, фартух, спідницю, кептар, свиту, сердак, кожух, чоботи, черевики, постолі, головний убір – ручник (намітку). У буковинських строях (Кіцманський, Заставнівський р-ни) розкішно вишивали сорочки сухозліткою (нитка імітувала золото), кольоровими намистинами, вовняними нитками. Вишивкою рослинного орнаменту покривали рукави й нагрудну частину. Таку саму вишивку повторювали у намітках. До розкішно вишитої сорочки одягали горботку, ткану в поздовжні смуги з додаванням шовкової нитки, яка створювала привабливий блиск і рельєф. Між смугами komponували квіткові мотиви. В особливо святкових випадках дівчата й молоді жінки Заставнівського й Новоселецького районів замість горботки одягали фоту із фустами. Кінці фоти ніколи не підтикали під пояс як у горботки, оскільки спереду фоти звисав турпан, своєрідна вовняна шаль з китицями. Турпан закріплювали на поясі за допомогою крайки. Така багатошаровість поясного одягу збільшувала його об'єм, що впливало на художній образ строю. У рівнинних районах носили також сарафан-ріклю. Низ спідниці сарафана й фартух оздоблювали мереживними стрічками.

Нагрудний одяг такий, як і у чоловіків – цурканка, кептарі з коміром-стійкою. У передгірських районах жінки носили святковий кептар-кацавейку (Сторожинецький р-н). Підкладку в ньому викладали шкірками, верх ліфа до талії покривали хутром, а від неї вниз – шовком з яскравими крупними квітами.

Головні убори – намітки (ручники) – оздоблювали вишивкою й тканням. Від наміток інших регіонів вони відрізнялися орнаментом рослинного характеру. Іноді трапляються орнігоморфні мотиви. Узор вирізняється кольором, але найчастіше орнамент прочитується за рахунок рельєфу.

Своєрідність жіночих строїв Буковини – застосування у вишивці великої кількості кольорового бісеру. Ним вишивали сорочки, що були покриті суцільним візерунком на грудях, рука-

вах, іноді на спині. Це робило сорочку штивною й важкою (вага виробу сягала 4 кг – 5 кг). Бісером вишивали також і безрукавки: розкішні букети розцвітали на полах і спинці. Маленькі бісерні гілочки, квіточки розсипалися на полі намітки. Дівочі головні убори, які мали назву код, капелюшина, також оздоблювали бісерними стрічками, монетами, дзеркальцями, штучними квітами, ковилою. На Буковині головні убори дівчат були пишними, високими. Прикраси – бісерні стрічки, коралі, інколи з дукатами, скляне намисто з металевими підвісками. Своєрідною була весільна прикраса – салба (турецький вплив) – монети, прикріплені на тканині. Вага такої прикраси сягала п'яти кілограмів. Салби закривали сорочку від шиї до талії. Ткана дзьобанка (сумочка) довершувала стрій.

Одяг *Покуття*⁶⁶ характеризується переважанням червоно-вишневого колориту. Покутський народний стрій вирізнявся багатим і пишним декором, зокрема вишивкою «заборами» вовняними нитками й сухозліткою у намітках, вишивкою на сорочках, великою кількістю оздоб на головних уборах, багатством шийних прикрас. Одяг Покуття має багато аналогій в одязі Західного Поділля.

Чоловічий стрій включав тунікоподібну сорочку з широкими рукавами, коміром-стійкою. Вишиту на комірі, пазусі й рукавах, довгу сорочку носили поверх штанів, підперізували досить високим поясом. Улітку одягали штани з доморобного полотна, а взимку й на свята – із сукна. Нагрудний одяг – безрукавки – оздоблювали скромною аплікацією зі шкіри вздовж піл. Верхнім одягом слугували червоні й чорні сердаки, прикрашені вовняними шнурами, китицями. Стрій завершував повстяний капелюх, який тут декорували ще розкішніше, ніж у Західному Поділлі. Взимку носили шапку з лисячого хутра – клепаню, або смушеву кучму. На ноги взували чоботи або постолі. За доповнення правила торбина-тобівка, перекинута через плече. Художніми особливостями вирізнявся парубоцький покутський стрій с. Тишківці. Він включав білу сорочку, темні природного кольору вовни штани, такого самого кольору довгий сердак, високий солом'яний капелюх, чоботи. У цьому вбранні акцент робили на головному уборі й низі штанів, які пишню декорували. Верхній одяг – сердак – вирізнявся видовженими пропорціями й декором лише на швах.

Жіночий покутський стрій мав два типи сорочок – тунікоподібну й уставкову. У цьому етнографічному регіоні сорочку гофрували. Подолок заправовували поздовжніми складочками, а

⁶⁶ Білан М., Стельмащук Г. Покуття // Український стрій. – С. 271–280.

рукави – поперечними. У вишивці сорочок переважала червоно-вишнева гама. У деяких районах (Снятинщина) цей вид одягу прикрашали вишивкою білими нитками. Поясне вбрання – опинки, обгортки – ткали із вовняних ниток червоно-вишневих барв. Поверх одягали запаску. Опинку й запаску заправували у поздовжні складки. Лише на Покутті жінки підтикали краї опинки з обох боків за пояс, підв'язували широким тканим поясом. Саме в цьому етнографічному регіоні поверх широкого пояса додатково пов'язували вузьку крайку. Краї пояса й крайки закінчувалися вовняними китицями. Верхнім одягом слугував довгий сердак, головним убором – намітка, хустка. Намітки надзвичайно багато прикрашали вишивкою, закомпонованою на вужчих краях. До кольорових ниток часто додавали металеву нитку – сухозлітку.

Локальна особливість Покуття – велика кількість шийних прикрас. Іноді їх було так багато (с. Тишківці), що важко уявити, як дівчина повертала голову. Не менше прикрас носили дівчата й на голові. Зачіску тут доповнювали штучними косами-валиками із червоної пряжі, укладеними вінкоподібно, а також візерунковими стрічками й герданами.

На *Гуцульщині*⁶⁷ стрій відрізнявся від вбрання інших регіонів України ширшим використанням виробів зі шкіри, кольорового сукна й металевих прикрас.

Чоловічий традиційний гуцульський стрій включав білу полотняну сорочку з розрізом спереду посередині, широкими, зібраними біля зап'ястя рукавами й коміром-стійкою. Шви сорочки, комір, манишку прикрашали різноманітною за орнаментом і кольором вишивкою. Сорочку носили зверху штанів і підперізували широким шкіряним поясом-чересом. Черес, прикрашений металевими бляшками, каплями, інкрустацією, – одна з особливостей чоловічого гуцульського вбрання. До нього підвішували різні необхідні предмети: люльку, притичку для люльки, кресало, бганий (складений) ніж. Своєрідністю гуцульського вбрання були також зимові суконні червоні штани (гачі, холошні), вишивані внизу або вздовж бічних швів. Улітку гуцули носили білі полотняні штани (поркениці) на очкурі або шкіряному поясі-букурії. Їх заправляли у високі плетені з вовни капчурі (шкарпет-

ки), верхню частину яких розкішно декорували орнаментом. До своєрідних елементів гуцульського вбрання належать кольорові червоні або чорні онучі, вишиті кольоровими нитками. Характерну особливість строю гуцулів становить сердак – традиційний верхній одяг крою «в перекидку», з клинами, вставленими по боках, що робить його розширеним. Цей одяг шили з чорного або коричневого сукна. На такому тлі виразно виділялися кольорові вовняні шнурки, кульки, китички й навіть шви, підкреслені вишивкою червоними нитками. У сердаку найрозкішніше оздоблювали нагрудну частину, де переважали великі вовняні кульки, китиці, іноді вишивки.

Густим декором покривали безрукавки-кептарі. Їх оздоблювали аплікацією зі шкіри, сплетеними кісками, вишивкою, металевими гудзиками, різноманітними бляшками, каплями. Своєрідними були головні убори. Влітку носили чорні фетрові капелюхи-крисані, прикрашені штучними квітами, вовняними китичками, намистинами, пір'ям готура (глухаря) і різнокольоровими черв'ячками – сплетеними з вовняних шнурів або тканими ворсовими шнурами. Взимку одягали смушеву шапку-дзюмері, шлик із овечого хутра, клепаню зі шкіряним або сукняним верхом, прикрашеним над чолом лисячим хутром і двома довгими клапанами з хвостів лисиці. На ноги взували гостроносі шкіряні постолі, які також прикрашали металевими каплями й аплікацією.

Жіночий гуцульський стрій був ще барвистіший. У деяких місцевостях жіночі сорочки прикрашали багатою вишивкою. Своєрідності й колориту одягові гуцулок надавало поясне вбрання – запаска та обгортка, виткані з вовняних ниток і металевих – сухозлітки, що імітують золоту або срібну нитку. Поверх сорочки одягали кептар, його розкішно декорували, як і чоловічий. Гуцулки дуже любили різноманітні прикраси. У вухах носили ковтки, на пальцях – персні, полюбляли браслети-ретязі з мідного ланцюжка або плетені з різнокольорової вовни «наруквиці», наручні. Шию прикрашали намистом (моністом) зі срібних монет-дукачів або металевими монетами й хрестиками, нанизаними на дротик – згардами, а також маленькими дзвіночками (шелестами, колокольцями). Розповсюдженням було венеціанське монисто, яке виготовляли зі сплаву скла й смальти і часто інкрустували або розписували золотом.

Декоративним акцентом одягу гуцулки виступав яскравий пояс.

Жіночі постолі й чоботи також декорували. Чоботи «рісували», тобто робили поперечні складки на халявах, прикрашали різноманітними швами й металевими накладками. Головним

⁶⁷ Матейко К., Полянська О. Одяг // Гуцульщина. – К., 1987. – С. 189–203; Білан М., Стельмащук Г. Народне вбрання Гуцульщини... – С. 297–334; Falkowski Y. Zachodnie pogranich Nuculsczyczyzny. – Lwow, 1937; Falkowski Y. Polnocno-wachodnie pogranicze Nuculsczyczyzny. – Lwow, 1938; Вагилевич И. Гуцулы – обитатели Восточной отрогли Карпатских гор // Пантеон. – Л., 1887. – Т. XXI. – Кн. 5. – Отд. 3. – С. 17–56

убором заміжньої жінки була намітка, оздоблена на кінцях. Своєрідними були «рісовані» намітки зі складочками. Самобутнім у гуцулок був спосіб пов'язування хусток: вона закривала частину обличчя тороками, опущеними на чоло.

Художнім смаком вирізнялися дівочі зачіски й головні убори. Дівчата доплітали коси червоною вовняною пряжею, вовняними прикрасами-уплітками. Косу, викладену вінкоподібно, оздоблювали блискучими гудзиками. Особливими були весільні косиці у с. Космач – вінки складної будови з багатьох елементів: чільця або огольона (стрічки), вінка з квітів, пір'я, стрічок або пряжі, щітки, на яку прикріплювали малесенький віночок (завбільшки з монету в п'ять копійок), який мав вигляд чотиріпелюсткової квітки. Пелюстки вирізали з листочків барвінку. Вінки були різними в багатьох селах, але всі вони яскраві, з додаванням різних матеріалів: пір'я, штучних квітів, стрічок, червоної пряжі, намистинок тощо. Дівчата пов'язували голову, як і жінки, червоними хустками з візерунками. Збоку прикріплювали штучні квіти-чічки.

Порівняно з гуцульським, стрій бойків декорований скромніше. На *Бойківщині*⁶⁸ чоловіки носили сорочку-оплічу (довгу уставкову й безуставкову), як і гуцули, поверх штанів, підперізували широким шкіряним поясом. Біля коміра її прикрашали червоною стрічкою або металевою запонкою-шпонкою із дзеркальцем. У безуставкових сорочках пазушний розріз робили не на грудях, а на спині. Спереду її декорували дрібними складочками-брижами. В оздобленні сорочок переважали чорний, синій кольори вовняних ниток, а в деяких селах Західної Бойківщини – темно-коричневий і зелений. Чоловіки носили полотняні вузькі довгі штанигати. На Західній Бойківщині їх оздоблювали на швах кольоровим шнуром – червоним або синім. Узимку одягали сукняні білі штани-холошні. На пограниччі з гуцулами розкішно орнаментували хутрянні безрукавки, на решті території вони мали скромніший декор. Безрукавки з темно-сірого або брунатного сукна оздоблювали петлицями на грудях.

Верхній одяг – темно-сірі або темно-коричневі (гірські райони), білі сіраки – оздоблювали на швах вовняними шнурами, китицями; у Турківському районі – аплікацією із тканини, шкіри, червоними й білими шнурами. У Сколівському районі їх прикрашали голубими й білими вовняними нитками. Дуже різноманітними на Бойківщині були зимові чоловічі головні убори. Найчастіше вони сукняні з хутряною облямівкою або з овечого хутра, різні за фор-

мою (циліндричні, конічні) і за висотою. Улітку носили солом'яний бриль. Головні убори декорували скромно. Цікаво, що на бойківському підгір'ї тулію солом'яного капелюха обв'язували багатьма кольоровими стрічками, кінці яких ззаду звисали на плечі.

Жіночі сорочки були традиційного крою, довгі (довганя) й коротші, так само як і в чоловіків. Їх декорували навколо шиї, на манжетах щільно укладеними складочками-брижами. Розріз-пазуху робили з правого боку, в місці з'єднання пілочки з рукавом. Бойкині носили полотняні спідниці, які мали різну назву – фартух, кабат, сукня, мальованка. Знизу їх прикрашали вишивкою й мереживом. Поверх спідниці чіпляли полотняний фартух або вовняну запаску-катран, катранець. Безрукавий і верхній одяг оздоблювали вовняними шнурами. Дівочі головні убори, як і повсюдно на Україні, – вінки. Вони також мали локальні особливості: були у вигляді високої циліндричної сукняної шапки, обведеної довкола (зверху) штучними квітами. Взимку до тильної сторони шапки прикріплювали стрічки. У деяких місцевостях на весілля вінок одягала не лише молода, а й молодий поверх шапки, «щоб у купі все життя трималися». Вирізнялися жіночі очіпки з ажурним верхом і двома широкими стрічками, опущеними на спину. Поверх очіпка носили хустку й намітку, один кінець якої звисав на груди, а другий – укладений петлею, опущений на спину.

Невід'ємну частину бойківського жіночого вбрання становили прикраси – шийні, нагрудні, для вух і пальців. Різноманітними були прикраси, виготовлені з бісеру технікою плетіння, – криза, силянка, ланка, очко, драбинка, плетінка. Носили справжні корали – моніста, у вухах – металеві ковтки, на пальцях – мідні персні.

Своєрідними етнографічними особливостями вирізняється народний стрій *Лемківщини*⁶⁹. Одяг лемків XIX ст. характеризується багатством форм, широким використанням фабричних тканин із домінуючими білим і синім кольорами.

Чоловічий лемківський стрій включав лляну безуставкову сорочку-оплічу з розрізом на спині, без оздоб. Також носили сорочки із розрізом-пазухою на грудях, або з розрізом, який закривала планка. Сорочки часто мали вишивку, виконану білими нитками. Низ заправляли у

⁶⁸ Білан М., Стельмащук Г. Бойківщина // Український стрій. – С. 211.

⁶⁹ Стельмащук Г., Худик Г., Дмитриків Д. Одяг // Лемківщина: у 2 т. – Л., 1999. – Т. 1. – С. 324–346; Reinfuss R. Lemkowie jako grupa etnograficzna. – Lublin, 1948; Вагилевич І. Лемки – мешканці західного Прикарпаття / Підгот. до друку І. Д. Красовський // НТЕ. – 1965. – №4. – С. 76–79.

ляні штани – ногавки (Західна Лемківщина). Надзвичайно гарно оздоблювали сукняні білі штани. Улюбленою ношею були різноманітні безрукавки: голубі – лейбик, друшляк із двома рядами металевих гудзиків; коричневі з оздобою на грудях, виконаною шнурками, які називали «драбинка», вишиті кольоровими нитками на полах і спинці технікою гладі. У холодну пору одягали гуньку, чугу. На ноги взували шкіряні постолі – керпці, високі чоботи або черевики.

Найхарактернішими складовими частинами чоловічого вбрання були білі вовняні гуні, оздоблені чорним сукном, білі вовняні штани, шкіряний пояс-югас, чуга, фетровий капелюх – калап, узимку – шапка-копач із суконним верхом і смушевими навушниками, зав'язаними зверху. Найбільшою своєрідності чоловічому лемківському строю надавала чуга, верхній одяг, який побутував лише в лемків. Її носили накинutoю на плечі, не просовуючи руки в рукави, бо вони були внизу зашиті. Низ рукавів і широкий квадратний комір – галерея, який закривав спину до талії і нижче, закінчувалися довгими білими тороками – свічками. На галереї виконували стрічковий орнамент. Часто стрічки орнаментували ромбами. За характером орнаменту на галереї впізнавали з якої місцевості походить селянин.

На пограниччі з Бойківщиною жіночий стрій включав коротку безустановку сорочку – чехлик, спідницю з кольорової тканини – для дівчат, а з темно-синьої або чорної – для старших жінок. Спідниці були рясовані в дрібні складочки – збиранки, запаски оздоблені вузькими кольоровими стрічками – фарбітками в дівчат, кольоровою тасьмою – у жінок. Як нагрудну безрукаву ношу використовували приталений сукняний лейбик (лейбича) чорного, синього, зеленого кольорів. На холодну пору мали кожушницю, сукняні куртки або гуньки. Хустка-фацелик, плахтина, шкіряні ходаки, чобітки довершували комплекс вбрання.

Локальну особливість лемківського жіночого вбрання становлять суконні лейбики, оздоблені спереду мідними гудзиками й червоною тасьмою. На інших лейбиках була вишивка, виконана кольоровими нитками технікою гладі на полах і спинці. В оздобленні переважав рослинний орнамент. На пограниччі зі Словаччиною спідниці шили з однотонних тканин. Своєрідним у жіночому лемківському строї був головний убір – фацелик. Це велика біла хустка, яку зав'язували назад кінцями під великим, опущеним вздовж спини іншим кінцем. Два кінці накрохмаленої хустки, зібрані в складочки, стирчали, неначе два розкриті віяла. На плечах фацелик притримувався убором у вигляді довгого рушника, який у лемкинь називався плахтинкою. Фацелик і плахтинку носили виключно на

Лемківщині. Дівочі вінки робили високими. Особливим був спосіб кріплення до вінка стрічок: їх кріпили двома кінцями й опускали на плечі петлями, так званими засівками. Декоративним акцентом строю виступав широкий накладний круглий комір-криза, виготовлений із різноколірного бісеру. За формою комір нагадував княже «ожерелля» (барми).

Чоловічий стрій **Закарпаття**⁷⁰ складався з тунікоподібної короткої білої сорочки з широкими рукавами й розрізом на грудях, який оздоблювали білою вишивкою. Своєрідна в цьому комплексі чоловіча сорочка, пошита із суцільного полотна, відміряного на довжину розкинутих рук. Полотно перегинали навпіл у довжину, за ниткою основи таким чином, що переднє полотнище мало бути коротшим. Рукави були суцільнокроєні зі станом. Посередині робили пазушний розріз. Рукави зшивали. За такого крою сорочка була укорочена спереду. Цікаві в Закарпатті штани-гачі з білого полотна. Вони вирізнялися надто широкими штанинами, які внизу закінчувалися тороками. Стан підперізували високим шкіряним поясом.

Традиційний зимовий одяг на Закарпатті – гуня, петек, косматка – прямоспинного крою з рукавами. Лицьовий бік гуні ворсовий і нагадував вивернутий кожух. Її носили наопашки. На початку ХХ ст. почали використовувати короткий білий сукняний одяг у вигляді куртки з рукавами – уйош. Поли, комір-стійку, низ рукавів, кишені-жебіки, жєбічки обшивали чорною або темно-синьою тканиною. Крім вказаного вбрання, тут носили гуцульський, бойківський, лемківський строї.

Для жіночого вбрання південно-західних районів Закарпаття характерні короткі сорочки з розрізом збоку або на спині. Основним декором у них були морщення й брижі, оздоблені поверх утворених складочок вишивкою різноколірними нитками. Сорочки з інших місцевостей мали розріз посередині грудей, їх оздоблювали вишивкою нижче плеча й на манжетах. На довгих сорочках, так званих довганях, на плечах вишивали великі ромби, від них через увесь рукав до чохла – одну чи кілька ромбоподібних смуг (хвіст).

Поясними ношами тут були широкі спідниці з кольорової тканини, пошиті в складочки, і фартухи. У деяких районах Закарпаття поясною ношею виступав лише плат – широкий фартух, яким опинали стан, закриваючи сорочку й залишаючи лише вузьку смужку ззаду. Низ сорочки й плату

⁷⁰ *Маковський С.* Народное искусство Подкарпатской Руси. – Прага, 1925; *Полянская Е.* Народная одежда гуцулов Раховского района // Карпатський збірник. – М., 1972; *Білан М., Стельмащук Г.* Закарпаття // Український стрій. – С. 281–293.

оздоблювали мереживом. Верхнім одягом слугували гарно вишиті гладдю безрукавні кожушки-бунди, білі сукняні гуні з довгим ворсом.

Дівчата носили яскраві головні убори, прикрашені квітами, бісером і намистинами. Головний убір покривав верхню частину голови окремими яскравими накладками на вуха, які так і називалися – вуха, вушка. Головний дівочий убір мав назву парта, партиця. На шиї носили широку бісерну стрічку.

Отже, український національний стрій характеризується наявністю великої кількості локальних варіантів. Однак засади створення вбрання були однаковими на всій території України, що зумовлено єдиною господарською структурою народної культури. За своїм функціональним призначенням убрання поділяється на повсякденне, святкове й обрядове. Повсякденний одяг робили надійним для захисту від зовнішніх впливів і зручним для роботи. Його менше декорували, шили із грубіших матеріалів. Зовсім інше ставлення до святкового строю. У ньому підвищували вимоги до чистоти, гігієни, естетики. Святковий одяг вирізнявся матеріалами, збагачувався колоритом, способами його декорування. Ті предмети, які в будень були доцільними, у святкові дні покликани показати достаток і красу. І вже зовсім особливе ставлення до обрядового вбрання, яке найтісніше пов'язане з духовним світом людини. В обрядовому строї особливе місце відводиться символіці. Кожний символ упродовж віків не відкидався, а ставав традицією й перетворювався поступово на декоративний елемент. Тому до початку ХХ ст. національний стрій став історичною пам'яткою із нашарувань знаків-орнаментів, що відображали систему духовних цінностей і вірувань.

Національний стрій початку ХХ ст. можна розглядати і як історичну категорію, і як художню систему, що включає об'єм, конструкцію, крій, оздоблення, колорит. Кожний із цих складників залежав від певних обставин і функцій. Народний стрій належить до просторових видів мистецтва, його композиційна цілісність, об'єм сприймалися як скульптура, він мав досконало виглядати. Тому виготовляючи й укладаючи складові частини в єдине ціле, ця особливість строю завжди враховувалася.

Надзвичайно важливим у створенні костюма є крій. Тут знайшли найповніше втілення доцільність і раціональність у використанні кожного клаптика тканини, обдарованість і вивіреність у створенні форми й силуету, неперевершена кмітливність і вправність в умінні розміщувати й

декорувати шви. Народні майстри досконало володіли матеріалом, мистецтвом крою. Користуючись старовинними простими мірками, вони створили одяг, що точно відповідав зросту, повноті та іншим обмірам.

Для українських національних строїв характерна багат шаровість, пишність форм, велика кількість складових частин, які одягали одна на одну (сорочка – безрукавка – свита; сорочка – спідниця – фартух; плахта – запаска тощо). Таке нашарування форм творило відповідний силует: дзвоноподібний, прямий, трапецієподібний. Основні критерії народного ідеалу – доцільність і краса – сформували мистецькі засади творення строїв.

У кожному етнографічному регіоні України одяг селян відрізнявся формою та декором. Його прикрашали вишивкою, тканням, аплікацією, мереживом, шнурами й стрічками, додаючи в різних локальних осередках щось своє, неповторне, продиктоване кліматичними, географічними, економічними чинниками. Техніка декорування, вид орнаменту, ритм на всіх складових частинах вбрання підпорядковані єдиному принципові, обраному й закріпленому традицією в певному регіоні. Орнаментальні мотиви підпорядковуються композиційній цілісності всього вбрання. Геометричний, квітковий, стрічковий орнамент обов'язково повторювали на кількох складових частинах вбрання.

Таким чином, в українському національному вбранні досягали великої декоративності змілим зіставленням контрастних кольорів орнаменту із загальним білим, сірим, коричневим тлом вбрання, членуванням великих форм на менші й точним вдалим акцентуванням домінуючого кольору, який об'єднує весь одяговий комплекс у єдиний художній образ. Оздоблення народних строїв вирізняється багатством різновидів орнаментальних мотивів (рослинний, зооморфний, орнітоморфний, геометричний), різноманітністю технік: вишивання, яке в Україні налічувало понад сотню видів, ткання, аплікація, меріжка, мереживо, вирізування, а також оздоблювальних матеріалів – вовна, шовк, шкіра, метал, бісер.

Національний український стрій постає величною пам'яткою, що пов'язана з історією народу, розкриває його характер і творчу силу.

Композиційні засади його творення, знакова система, декорування належать до надбань світової культури.

Г. СТЕЛЬМАЦУК

Список ілюстрацій

1. Вбрання селянина зі Східного Поділля. Вишита сорочка і свита. (В. А. Тропінін. Парубок з Поділля. 1830-ті рр. Полотно, олія. НХМУ).
2. Довга полотняна сорочка, характерна на Бойківщині. (Ю. Глоговський. Селянин з гір поблизу м. Калуща. Перша половина XIX ст. Папір, акварель. ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ, відділ мистецтв. Колекція акварелей Ю. Глоговського, інв. № 1385).
3. Сорочка. Лемківщина. Полотно, вишивка на морщенні. МЕХП ІН НАНУ.
4. Жінка і чоловік у літньому вбранні. Кінець XIX ст., Закарпаття. Оpubліковано у виданні: Українське народне мистецтво. – К., 1961. – Вип. 2. Вбрання / Упоряд. С. Колос, І. Гургула, Б. Лобановський. – Табл. 207.
5. Вбрання, яке носили селяни в середині XIX ст.
6. Чоловічі штани-холошні. Кінець XIX ст., Лемківщина. Сукно, вишивка. Архів А. Худик (м. Свидник, Словаччина).
7. Вбрання парубків. Кінець XIX ст., с. Вашківці, Буковина. Оpubліковано у виданні: *Костишина М.* Український народний костюм Північної Буковини. Традиції і сучасність. – Чернівці, 1996. – С. 59.
8. Чоловічий пояс-черес. Кінець XIX ст., Гуцульщина. Шкіра, тиснення. МЕХП ІН НАНУ.
9. Чоловічий пояс-черес. Кінець XIX ст., Гуцульщина. МЕХП ІН НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Горинь Г.* Шкіряні промисли західних областей України (друга половина XIX ст. – початок XX ст.). – К., 1986. – Табл. б/н між стор. 48–49.
10. Чоловічий пояс-черес. Початок XIX ст., Буковина. Шкіра, полотно, вишивка бісером. ЧМНАП, ОДВ-1063 (а–б).
11. Пояси чоловічі. Кінець XIX ст., с. Вовчків, Київщина. Вовна, фабричне тканина. МУНДМ, КТ-1932 (а, б). Кінець XIX ст., с. Шибне, Київщина. Вовна, фабричне тканина. НМНАП, О-2969; О-1522; О-2589 (в, г, д).
12. Безрукавка-кептар. Кінець XIX ст., Закарпаття. Шкіра, аплікація, вишивка. МЕХП ІН НАНУ.
13. Нагрудний чоловічий одяг – кептар. Кінець XIX ст., Покуття. Шкіра, аплікація. Фототека МЕХП ІН НАНУ.
14. Безрукавка чоловіча – лейбик. Кінець XIX ст., Лемківщина. Сукно, вишивка. Архів М. Петрякової (м. Львів).
15. Чоловіча безрукавка-кептар. Кінець XIX ст., Покуття. Шкіра, аплікація, вишивка. МЕХП ІН НАНУ.
16. Верхній чоловічий і жіночий одяг – капота. На жінці (третій зліва) – біла полотнянка. Кінець XIX ст., Галичина. Фототека МЕХП ІН НАНУ.
17. Верхній чоловічий короткополий одяг – уйош. Кінець XIX ст., Закарпаття. Сукно. Оpubліковано у виданні: Українське народне мистецтво. – Табл. 210.
18. Верхній чоловічий одяг – сердак. Кінець XIX ст., Коломийщина, Покуття. Сукно, вишивка.
19. Верхній чоловічий одяг – гуня. Кінець XIX ст., Лемківщина, Свидниківщина. Біле і чорне сукно. Архів М. Петрякової.
20. Верхній чоловічий одяг – сірак. Середина XIX ст., Бойківщина. Сукно, кольоровий шнур. (Ю. Глоговський. ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ, відділ мистецтв. Колекція акварелей Ю. Глоговського, інв. № 1320).
21. Верхній чоловічий одяг – свита. Середина XIX ст., Бойківщина. Сукно, кольоровий шнур. (Ю. Глоговський. ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ, відділ мистецтв. Колекція акварелей Ю. Глоговського, інв. № 1796).
22. Верхній чоловічий одяг – опанча. Середина XIX ст., Галичина. Сукно, кольоровий шнур. (Ю. Глоговський. ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ, відділ мистецтв. Колекція акварелей Ю. Глоговського, інв. № 1672).
23. Свитка дитяча. Середина XIX ст., Полтавщина. Сукно. (О. Сластіон. Акварель). Оpubліковано у виданні: Українське народне мистецтво. – Табл. 25.
- 24–25. Фрагмент оздоблення гуцульського сердака. Кінець XIX ст., Гуцульщина. Сукно, вишивка, кольорові нитки.
26. Верхній чоловічий одяг – сердак. Кінець XIX ст., Гуцульщина. Сукно, вишивка, кольорові нитки. Оpubліковано у виданні: *Гоberman Д.* Искусство гуцулов. – М., 1980. – Фото 132.

27. Верхній весільний і святковий одяг – манта. Кінець XIX ст., Гуцульщина. Сукно, вишивка, кольорові нитки, аплікація. НМЛ.

27а. Фрагмент оздоблення манти.

28. Верхній чоловічий одяг – манта. Кінець XIX ст., Гуцульщина. Сукно, вишивка, кольорові нитки. Оpubліковано у виданні: *Гоберман Д.* Искусство гуцулов. – Фото 134.

29. Верхній чоловічий одяг – кожушок. Кінець XIX ст., Гуцульщина. Шкіра, аплікація, вишивка.

30. Верхній одяг – кожух. Кінець XIX ст., Поділля. Шкіра, вишивка. МЕХП ІН НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Гоберман Д.* Искусство гуцулов. – Фото 133.

31. Шапка з «таляром». Середина XIX ст., Львів. Сукно, каракуль. (Ю. Глоговський. ЛНБ ім. В. Стефаніка НАНУ, відділ мистецтв. Колекція акварелей Ю. Глоговського, інв. №1620).

32. Капюшон «бородиця». Середина XIX ст., смт. Новий Яричів, Галичина (Ю. Глоговський. ЛНБ ім. В. Стефаніка НАНУ, відділ мистецтв. Колекція акварелей Ю. Глоговського, інв. № 1377).

33. Смушева шапка. Кінець XIX ст., Галичина. Фототека наукової бібліотеки Інституту народознавства НАН України.

34. В'язана шапка. Середина XIX ст., Галичина. Кольорові вовняні нитки. (Ю. Глоговський. ЛНБ ім. В. Стефаніка НАНУ, відділ мистецтв. Колекція акварелей Ю. Глоговського, інв. № 1672).

35. Шапка-шлик. Кінець XIX ст., Гуцульщина. Шкіра, каракуль, кольорові нитки. МЕХП ІН НАНУ.

36. Шапка-клепаня. Кінець XIX ст., Гуцульщина, Покуття. Шкіра, лисяче хутро. ЛМНАП.

37. Шапка-джумери, рогата. Кінець XIX ст., Гуцульщина. Каракуль, кольорові нитки. ЛМНАП. Оpubліковано у виданні: *Горинь Г.* Шкіряні промисли західних областей України... – Табл. між с. 48–49.

38. Літній капелюх – крисаня. Кінець XIX ст., Покуття. Солома, бісер, пір'я, вовняні нитки.

39. Порохівниці та пістоль. Кінець XIX ст., Гуцульщина. Метал, дерево, ріг, інкрустація. МЕХП ІН НАНУ.

40. Люльки. Середина XIX ст., Гуцульщина. Метал, гравіювання, ажур. МЕХП ІН НАНУ.

41. Кисет. Кінець XIX ст., Львівщина. Шкіра, нитки. МЕХП ІН НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Горинь Г.* Шкіряні промисли західних областей України... – Табл. між с. 48–49.

42. Сумка чоловіча – тобівка. Кінець XIX ст., Гуцульщина. Шкіра, метал. МЕХП ІН НАНУ.

43. Сумка чоловіча – ташка. Кінець XIX ст., Гуцульщина. Шкіра, метал. МЕХП ІН НАНУ.

44. Калитка. Кінець XIX ст., Гуцульщина. Шкіра, метал. Фототека Б. Книш (м. Косів, Івано-Франківська обл.).

45. Чоботи жіночі. Кінець XIX ст., Покуття. Шкіра, вишивка, головки цвяхів. КМНМГП.

46. Чоботи жіночі «рисовані». Кінець XIX ст., с. Річка, Гуцульщина. Шкіра, поперечне «рисування», метал. МЕХП ІН НАНУ.

47. Чоботи жіночі. Кінець XIX – початок XX ст., Буковина. Шкіра, вишивка. Оpubліковано у виданні: *Горинь Г.* Шкіряні промисли західних областей України... – Табл. між с. 48–49.

48. Чоботи жіночі. Кінець XIX ст., Покуття. Шкіра, метал, декор. КМНМГП.

49. Чоботи жіночі – «чорнобривці». Кінець XIX – початок XX ст., Косівщина. Шкіра, метал, декор.

50. Чоботи – «калавирі». Кінець XIX ст., Буковина. ЧКМ.

51. Туфлі жіночі. Кінець XIX ст., Буковина. Шкіра, бісер. Оpubліковано у виданні: *Костишина М.* Український народний костюм Північної Буковини. – С. 53.

52. Чоботи жіночі. Кінець XIX ст., Опілля. Фототека Г. Стельмашук.

53. Постоли. Кінець XIX ст., Гуцульщина. Шкіра, метал. МЕХП ІН НАНУ.

54. Сорочка жіноча. Кінець XIX ст., Закарпаття. Полотно, вишивка, збирання. Оpubліковано у виданні: *Українське народне мистецтво* – Табл. 212.

55. Сорочка. Перша половина XIX ст., Західне Поділля. Фототека Г. Стельмашук.

56. Жіноча сорочка. Кінець XIX ст., Східне Поділля. Полотно, вишивка. МЕХП ІН НАНУ, інв. № 75239.

57. Жіноча сорочка. Кінець XIX ст., Буковина, Кіцманщина. Полотно, вишивка, кольорові нитки, меріжкування. Оpubліковано у виданні: *Костишина М.* Український народний костюм Північної Буковини. – С. 103.

58–60. Фрагменти рукавів жіночих сорочок. Кінець XIX ст., Середня Надніпрянщина, центральні райони Київщини. 58 – полотно, вишивка, чорні нитки. 59–60 – полотно, вишивка, білі, червоні нитки, вирізування. МУНДМ.

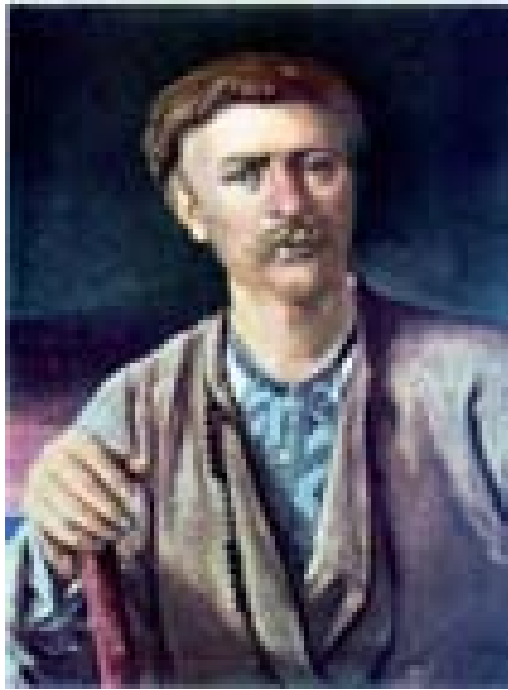
61. Народний стрій: сорочка, керсетка, плахта, пояс, хустка, коралі. Друга половина XIX ст., центральні райони Полтавщини. МУНДМ. Оpubліковано у виданні: *Николаева Т.* Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье. – К., 1986. – С. 211.

62. Дівочий народний стрій: сорочка, спідниця-саян, пояс, вінок, намисто. Кінець XIX ст., Чернігівське Полісся. МУНДМ. Фототека Г. Стельмащук.
63. Жіноче святкове вбрання: сорочка, керсетка, спідниця, запаска, очіпок, коралі. Кінець XIX ст., Зіньківський пов., Полтавська губ. ПІМ. Опубліковано у виданні: *Николаева Т.* Украинская народная одежда. – С. 210.
64. Жіночі пояси-попружки. Кінець XIX ст., Гуцульщина. Вовна, тканиня. Архів О. Никорак (м. Львів).
65. Поясний жіночий одяг – горботки. Кінець XIX ст., Буковина. Вовна, тканиня. Опубліковано у виданні: *Костишина М.* Український народний костюм Північної Буковини. – С. 107.
66. Фрагмент запаски та пояса. Кінець XIX ст., Лемківщина. Вибійка, вишивка. Архів А. Худик.
67. Спідниця. Кінець XIX ст., Лемківщина. Фабрична тканиня. Фототека М. Петрякової.
68. Корсетка. Кінець XIX ст., Київщина. Атлас, вишивка, аплікація. Опубліковано у виданні: Українське народне мистецтво. – Табл. 105.
69. Жіночий святковий стрій: сорочка, спідниця, корсетка, намисто з дукачами. Кінець XIX ст., Південна Київщина. Архів М. Токар (м. Львів).
70. Камізелка. Кінець XIX ст., Яворівщина, Галичина. Вовняна тканиня, вишивка, кольорові нитки, тасьма. Фототека Г. Стельмащук.
71. Камізелка. Кінець XIX ст., Західне Поділля. Фабрична тканиня, вишивка. Опубліковано у виданні: *Николаева Т.* Украинская народная одежда. – Табл. між с. 96–97.
- 72–73. Фрагмент кептаря. Кінець XIX ст., Гуцульщина. Шкіра, вишивка, нитки, аплікація. Архів Г. Стельмащук.
74. Верхній жіночий одяг – свита. Друга половина XIX ст., Слобожанщина. Сукно, вишивка, нитки. (О. Сластін. Акварель). Опубліковано у виданні: Українське народне мистецтво. – Табл. 18.
75. Свита жіноча. Кінець XIX ст., Київщина. Сукно, окантовка, червона тканиня горловини, вишивка в талії на спідниці. Опубліковано у виданні: Українське народне мистецтво. – Табл. 110.
76. Кабат. Кінець XIX ст., Яворівщина, Галичина. Фабрична тканиня, вишивка, кольорові нитки. Архів Г. Стельмащук.
77. Жіноче святкове вбрання: сорочка, плахта, запаска, юпка, хустка, чоботи. XIX ст., Катеринославщина. Опубліковано у виданні: Українське народне мистецтво. – К., 1961. – Табл. 34.
- 78–79. Фрагменти сердака. Кінець XIX ст., Гуцульщина. Зразок декорування. Сукно, вовняні нитки. Архів Г. Стельмащук.
80. Чільця. Складова частина весільного головного убору. XIX ст., Гуцульщина. Тканиня, метал. КМНМГП. Фототека Г. Стельмащук.
81. Святковий головний убір дівчини. Кінець XIX ст. Тканиня, вишивка, штучні квіти. Фототека Р. Чугай (м. Львів).
82. Весільний вінок. Кінець XIX ст., Гуцульщина. Картон, фарбоване пір'я, паперові квіти, намисто. РЕМ. Фототека Н. Калашнікової (м. Санкт-Петербург).
83. Весільний головний убір. Кінець XIX ст., Покуття. Пір'я, штучні квіти. Фототека Г. Стельмащук.
84. Весільний головний убір. Кінець XIX ст., Західне Поділля. Картон, паперові квіти, вінок із барвінкового листя, тасьма, намистини, бісер, вишивка, тканиня. МЕХП ІН НАНУ, інв. №ЕП-22776. Опубліковано у виданні: *Федорчук О.* Українські народні прикраси з бісеру. – Л., 2007. – С. 91.
85. Весільний вінок. Кінець XIX – початок XX ст., Західне Поділля. Стрічки, вовна, намистини, штучні квіти. Фототека Г. Стельмащук.
86. Весільний вінок. Кінець XIX ст., Західне Поділля. Вовняні нитки, намистини, штучні квіти. МЕХП ІН НАНУ.
87. Святкове вбрання. Кінець XIX – початок XX ст., Північна Буковина. Головні убори дівчат – карабуля. Картон, штучні квіти, нитки, стрічки, ковила. Фототека Я. Кожолянко (м. Чернівці).
88. Головний жіночий убір – рантух. Початок XIX ст., Яворівщина, Галичина. Полотно, вишивка, червоні нитки. (Ю. Глоговський. 1834 р. ЛНБ ім. В. Стефаніка НАНУ, відділ мистецтва. Колекція акварелей Ю. Глоговського, інв. № 1812).
89. Головний жіночий убір – рантух. Початок XIX ст., Галичина. Полотно. (Ю. Глоговський. 1834 р. ЛНБ ім. В. Стефаніка НАНУ, відділ мистецтва. Колекція акварелей Ю. Глоговського, інв. № 1296).
90. Головний убір – перемітка, пов'язана з петлюю-цибою. Початок XIX ст., с. Гошів, Галичина. Полотно. (Ю. Глоговський. ЛНБ ім. В. Стефаніка НАНУ, відділ мистецтва. Колекція акварелей Ю. Глоговського, інв. № 1907).

91. Головний убір молодиці (молодої одруженої жінки). Кінець XIX ст., Гуцульщина. Полотно, квіти-чічки. Фототека Г. Стельмащук.
92. Головний убір жінки – хустка. Кінець XIX ст., Гуцульщина. Фабрична квітчаста вовняна тканина. Фототека Г. Стельмащук.
93. Головний убір жінки – бавниця. Кінець XIX ст., Яворівщина, Галичина. Полотно, вишивка, кольорові нитки. Фототека Г. Стельмащук.
94. Хустка. Кінець XIX ст., Галичина. Фабрична квітчаста тканина. Фототека Г. Стельмащук.
95. Очіпок. Початок XIX ст., Львівське передмістя. Фабрична тканина, стрічки. (Ю. Глоговський. ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ, відділ мистецтва. Колекція акварелей Ю. Глоговського, інв. № 1593).
96. Жіночий капелюшок. Початок XIX ст., Львів. Фабрична тканина, стрічки, мереживо. Опубліковано у виданні: Український народний одяг XVII – початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського / Автори та упорядники Д. П. Крвавич, Г. Г. Стельмащук. – К., 1988. – С. 67.
97. Спосіб пов'язування хустки. Початок XIX ст., Львів. Фабрична тканина. (К. В. Келісінський. ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ, відділ мистецтва. Інв. № 1597).
98. Спосіб пов'язування хустки. Початок XIX ст., Львів. Фабрична тканина. (К. В. Келісінський. ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ, відділ мистецтва. Інв. № 1611).
99. Фрагмент хустки. Кінець XIX ст., Яворівщина, Галичина. Полотно, вишивка, кольорові нитки. МЕХП ІН НАНУ.
100. Жіночий очіпок – чеpecь. Кінець XIX ст., Закарпаття. Мереживо, стрічки, металеві кільця. УКМ. Фототека Г. Стельмащук.
101. Гердан. Прикраса на волосся. Фрагмент. XIX–XX ст., Покуття. Вовняна тасьма, бісер, нитки, нанизування. Опубліковано у виданні: *Федорчук О.* Українські народні прикраси з бісеру. – С. 110.
102. Гердан. Прикраса на шию – «лучка». Фрагмент. Кінець XIX ст., Київщина. Полотняна тасьма, бісер, нитки, нанизування. НМНАП, інв. № О-1206.
103. Гердан. Стрічка на волосся. Фрагмент. Кінець XIX – початок XX ст., Покуття. Вовна, тасьма, бісер, нитки, нанизування. ЛМНАП, інв. № О-7219.
104. Жіноча прикраса – селянка. Початок XX ст., Галичина. Бісер, нитки, нанизування сіточкою. МУНДМ, інв. № В-2280.
105. Жіночі прикраси. Кінець XIX ст., Гуцульщина. Венеціанське намисто, інкрустація, намисто, дукачі, пряжки-чепраги для скріплювання намиста. МЕХП ІН НАНУ.
106. Жіночі нагрудні прикраси – згарди. Кінець XIX ст. Металеві хрестики, пружинки. МЕХП ІН НАНУ.
107. Жіноча прикраса – криза. Кінець XIX ст., Лемківщина. Бісер. МЕХП ІН НАНУ.
108. Чепраги. Кінець XIX ст., Гуцульщина. МЕХП ІН НАНУ.
109. Портрет Орлая Івана Семеновича (1770(71)–1829), українського вченого й педагога, директора Ніжинського і Рішельєвського (Одеса) ліцеїв. Портретований одягнений у костюм стилю ампір.
110. Портрет Боровиковського Володимира Лукича (1757–1825), українського живописця, іконописця й портретиста, академіка Петербурзької Академії мистецтв. Портретований одягнений у костюм доби неокласицизму.
111. Портрет Гребінки Євгена Павловича (1812–1848), українського письменника-прозаїка, ліричного поета, байкара. На портретованому – модний у Європі костюм періоду романтизму.
112. Портрет Котляревського Івана Петровича (1769–1838). Портретованого зображено у вбранні, модному в Європі в період романтизму.
113. Портрет Квітки-Основ'яненка Григорія Федоровича (1778–1843), українського прозаїка, драматурга, журналіста, літературного критика, громадського діяча. Портретований одягнений у костюм, модний у Європі в 20-х рр. XIX ст. (романтизм).
114. Портрет Федьковича Юрія Адальбертовича (1834–1888), українського письменника. На портретованому – гуцульське вбрання (1867 р.)
115. Портрет Гоголя-Яновського Василя, батька М. В. Гоголя. На портретованому – модний у Європі костюм, який носили і українські поміщики в першій половині XIX ст.
116. Портрет Гоголь Марії Іванівни, матері М. В. Гоголя. Портретована вдягнена у костюм, модний у Європі на початку XIX ст.
117. Гоголь Микола Васильович (1809–1852) на репетиції комедії «Ревізор» в Олександрівському театрі в Петербурзі (Каратигін П., 1825). На портретованому – костюм, модний у Європі наприкінці першої чверті XIX ст.
118. Портрет Остроградського Михайла Васильовича (1801–1862), українського вченого-математика. Портретованого зображено у костюмі, який носили чиновники Петербургу в середині XIX ст.

119. Шевченко Тарас Григорович (1814–1861), український поет, письменник. На портретованому – модний костюм, який носили в Петербурзі в середині XIX ст. Т. Шевченко часто вдягав поверх модного вбрання кожух або свиту, смушеву шапку.
120. Портрет Максимовича Михайла Олександровича (1804–1873), вченого, історика, письменника, фольклориста. Портретований вбраний у костюм, модний серед дворянства в середині XIX ст.
121. Портрет Шашкевича Маркіяна Семеновича (1811–1843), основоположника нової української літератури в Галичині. Портретований вбраний у костюм, модний у Західній Європі в 40-х рр. XIX ст.
122. Портрет Гулака-Артемівського Семена Степановича (1813–1873). На портретованому – костюм, модний у Європі в 40-х рр. XIX ст.
123. Портрет Нечуя-Левицького Івана Семеновича (1838–1918). Портретований вбраний у костюм, модний серед панства у другій половині XIX ст.
124. Портрет Лисенка Миколи Віталійовича (1842–1912), українського композитора, диригента, педагога, фольклориста. Портретований одягнений у модний костюм, який носили в Європі в другій половині XIX ст.
125. Портрет Хвойки Вікентія В'ячеславовича (1850–1914), видатного українського археолога і дослідника культур на території України. Портретований вбраний за європейською модою другої половини XIX ст.
126. Портрет Грінченка Бориса Дмитровича (1863–1910), письменника, автора «Словника української мови». Портретований вдягнений у костюм, який носили в Європі у другій половині XIX ст.
127. Портрет Коцюбинського Михайла Михайловича (1864–1913), українського письменника. Портретованого зображено в модному європейському костюмі другої половини XIX ст.
128. Портрет Старицького Михайла Петровича (1840–1904), українського драматурга. Портретований вдягнений у костюм, модний у Європі в другій половині XIX ст.
129. Портрет Драгоманова Михайла Петровича (1841–1895), українського вченого й громадського діяча. Портретований одягнений у модний костюм, поширений у Європі в 60–70-х рр. XIX ст.
130. Портрет Франка Івана Яковича (1856–1925), видатного українського письменника, громадського діяча. І. Франко часто поєднував модні костюми з вишиванкою.
131. Портрет Тобілевича Івана Карповича (1845–1907), українського драматурга й актора. На портретованому модне вбрання, поєднане з елементами народного – вишитою сорочкою, смушевою шапкою.
132. Портрет Білозерського Василя Михайловича (1825–1899), українського громадсько-політичного і культурного діяча, редактора журналу «Основа» з братом Олімпієм. Портретовані одягнені у вбрання, модне в другій половині XIX ст.
133. Портрет Крушельницької Соломії Амвросіївни (1872–1952) і Джакомо Пуччіні. Каїр, 1904. Портретовані вдягнені у костюми в стилі модерн.
134. Портрет Лесі Українки (1871–1913) та її матері, письменниці Олени Пчілки (1849–1930). Фото 1898 р. Портретовані одягнені у сукні, модні в Європі наприкінці XIX ст. (стиль модерн).
135. Фото робітника І. Чорного. Кінець XIX – початок XX ст., с. Мануйлівка, Новомосковський пов., Катеринославська губ. Чоловік одягнений у характерне для робітників святкове вбрання – поєднання фабричного костюма з вишитою сорочкою. Оpubліковано у виданні: *Чабан М.* Діячі Січеславської «Просвіти» (1095–1921): Бібліографічний словник. – Дніпропетровськ, 2002. – С. 484.
136. Портрет Лесі Українки. Портретована зображена в народному дівочому вбранні: вишита сорочка, керсетка, прикраси, віночок.
137. Портрет Ольги Косач-Кривинюк (1877–1945), сестри Лесі Українки. Портретована вбрана в народний одяг: вишиту сорочку, керсетку, прикраси (силянка, венеціанське намисто, монисто). Оpubліковано у виданні: *Чабан М.* Діячі Січеславської «Просвіти»... – С. 257.
138. Активісти Київської «Просвіти». Петро Єфремов (стоїть третій зліва), Дмитро Дорошенко (сидить другий справа), Ольга Косач-Кривинюк (сидить перша справа). Всі просвітяни вбрані за модою кінця XIX – початку XX ст. Чоловіки, як правило, поєднували модний костюм і вишиванку. Оpubліковано там само. – С. 10.
139. Володимир Хрінніков (1876–1936) український інженер, видавець, меценат, діяч Катеринославської «Просвіти» з дружиною Марією. Подружжя вбране за модою кінця XIX – початку XX ст. (стиль модерн). Оpubліковано там само. – С. 471.
140. Засновники позичково-ощадного товариства в с. Дівка-1 під Катеринославом. У першому ряду третій зліва сидить Андрій Білецький. На фото ми бачимо поєднання фабричного вбрання зі смушевою традиційною шапкою. Оpubліковано там само. – С. 517.
141. Максим Ємець (праворуч) з сестрою і братом. Один із найактивніших учасників Катеринославського товариства «Просвіта». Брат Кирило – у характерному святковому вбранні з вишиванкою. Оpubліковано там само. – С. 194.

142. Петро Корж (стоїть перший зліва) з родиною. Перша половина ХХ ст. У центрі сидить батько Г. Корж. Родина вбрана в костюми фабричного виробництва. Оpubліковано там само. – С. 254.
143. Родина Миколи Бикова (1857–1917) на відпочинку. Український журналіст, критик, громадський діяч. Родина вбрана за модою кінця ХІХ ст. Лише головний убір на хлопчикові справа – традиційний солом'яний капелюх. Оpubліковано там само. – С. 103.
144. Микола Кузьменко (1872–1942), поет, один із фундаторів Катеринославської «Просвіти», з сином Миколою та Максимом Ємцем (у центрі). Носив козацьке вбрання – жупан, шаровари, пояс, традиційну смушеву шапку. Вся родина любила носити вишиванки. Оpubліковано там само. – С. 273.
145. Просвітяни с. Мануйлівка. До складу групи входять різні прошарки населення, але всіх їх об'єднує любов до України та її традицій, що простежується у вбранні. Оpubліковано там само. – С. 512.
146. Міщани. Кінець ХІХ ст., Полтава. Жителі українських міст часто поєднували костюм з вишитою сорочкою. Фототека Г. Стельмашук.
147. Міщани. Кінець ХІХ ст., Галичина. Фототека Г. Стельмашук.
148. Заможний селянин. Початок ХІХ ст. Вбранний у верхній одяг – опанчу з капюшоном, оздоблену синьою тканиною та шнуром. (Ю. Глоговський. ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ, відділ мистецтва. Колекція акварелей Ю. Глоговського, інв. № 1280).
149. Заможний селянин. Початок ХІХ ст. Біла свита, вишита червоними нитками. На добробут селянина вказує дорога шапка і чоботи. (Ю. Глоговський. ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ, відділ мистецтва. Колекція акварелей Ю. Глоговського, інв. № 1906).
150. Заможний селянин. Початок ХІХ ст., Галичина. Одягнений у білу свиту, оздоблену чорною тканиною та вишивкою. На голові висока смушева шапка, на ногах – чоботи. (ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ, відділ мистецтва. Колекція акварелей Ю. Глоговського, інв. № 1316).
151. Міський парубок. Початок ХІХ ст., Старий Самбір, Галичина. На парубкові – дорогий верхній одяг (кунтуш, бекеша). На голові солом'яний капелюх, на ногах – чоботи. (Ю. Глоговський. ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ, відділ мистецтва. Колекція акварелей Ю. Глоговського, інв. № 1331).
152. Дівчина-міщанка. Перша половина ХІХ ст., м. Стрий, Галичина. (ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ, відділ мистецтва. Інв. № 1792). Оpubліковано у виданні: Український народний одяг ХVІІ – початку ХІХ ст. в акварелях Ю. Глоговського. – С. 173.
153. Міщанка. Перша половина ХІХ ст., м. Дрогобич. (ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ, відділ мистецтва. Інв. № 1327). Оpubліковано у виданні: Український народний одяг. – С. 177.
154. Міщанка, що продає квіти. Перша половина ХІХ ст., м. Львів. (ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ, відділ мистецтва. Інв. № 1612).
155. Заможна селянка. Перша половина ХІХ ст., Стрийщина, Галичина. Вбрана у верхній одяг – кунтуш, оздоблений червоною тканиною і золотою тасьмою. (Ю. Глоговський). Оpubліковано у виданні: Український народний одяг ХVІІ – початку ХІХ ст. в акварелях Ю. Глоговського. – С. 180.
156. Вбрання селян. Кінець ХІХ ст., с. Нові Безрадічі, Київщина. Збірка НЦНК «МІГ».
157. Дівчата в народному вбранні. Кінець ХІХ – початок ХХ ст., Черкащина. Збірка НЦНК «МІГ».
158. Молода жінка з дітьми. Кінець ХІХ – початок ХХ ст., с. Копачів, Київщина. Збірка НЦНК «МІГ».
159. Мешканці с. Богушкова Слобода, Черкащина. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. Переважає вбрання з фабричних тканин. В моді залишається вишита сорочка і прикраса. НЦНК «МІГ».
160. Вбрання молодих жінок і дівчат. Кінець ХІХ ст., Полтавщина. Фототека ПІМ.
161. Мати з дітьми. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. НЦНК «МІГ».
162. Доньки Скадовського Сергія Бальтазаровича (1863–1918) у народному українському вбранні. Був потомственным дворянином, надзвичайно заможною людиною, заснував місто Скадовськ. Оpubліковано у виданні: *Лиховид О.* Скадовськ та скадовчани. – Скадовськ, 2005.
163. Вбрання селян. Кінець ХІХ – перша половина ХХ ст., с. Бакота, Поділля. НЦНК «МІГ».
164. Молодята. Херсонщина. На молодому фабричний костюм і вишиванка. Молода вбрана у «парочку» – кофточку-баску та спідницю. На голові весільний вінок. Архів М. Білан (м. Львів).
165. Чоловіче та жіноче вбрання. Кінець ХІХ ст., Слобожанщина. Фототека ХІМ.
166. Жіноче вбрання. Кінець ХІХ ст., Слобожанщина. Фототека ХІМ.
167. Жіноче вбрання. Кінець ХІХ ст., Східне Поділля. Фототека Г. Стельмашук.
168. Гурт просвітян із Січеславщини. Вбрання з фабричних тканин поєднане з традиційними компонентами.
169. Вбрання жінок. Кінець ХІХ – 30-ті рр. ХХ ст., с. Корнич, Покуття. НЦНК «МІГ».
170. Вбрання селян. Кінець ХІХ – початок ХХ ст., с. Тишківці, Покуття. НЦНК «МІГ».
171. Вбрання селян. Кінець ХІХ – початок ХХ ст., с. Банилів, Буковина. НЦНК «МІГ».
172. Вбрання лемкинь. Кінець ХІХ ст. Архів Д. Дмитрикiва (США).
173. Вбрання молодої. Кінець ХІХ ст., с. Космач, Гуцульщина. Фототека Г. Стельмашук.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



а

б

11



в

г

д

13



12



15



14





16



17



18



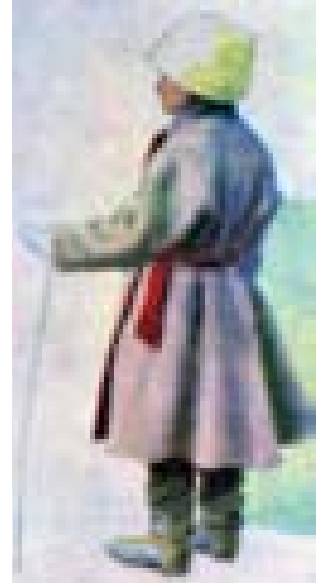
19

20

21

22

23



24



25



26



27



28



29



30





31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



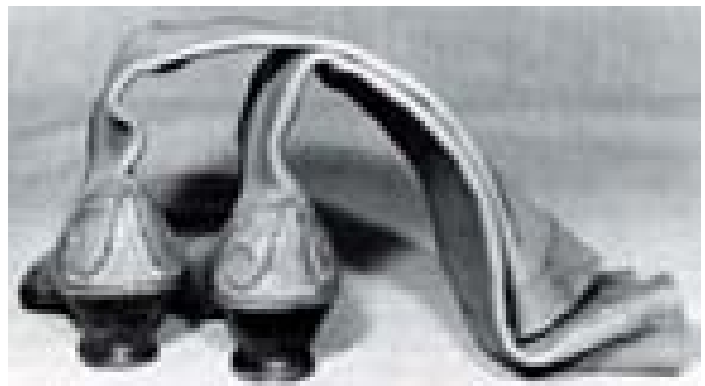
48



49



50



52

51



53



<http://www.ang.ang>



54



55



56



57



58



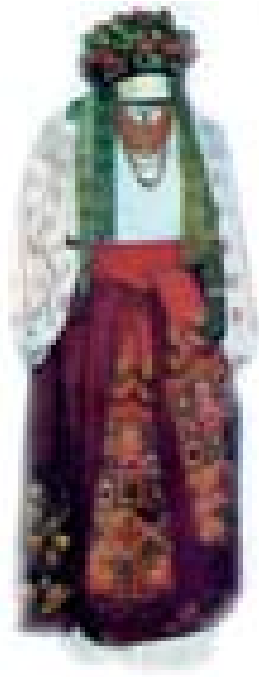
59



60



61

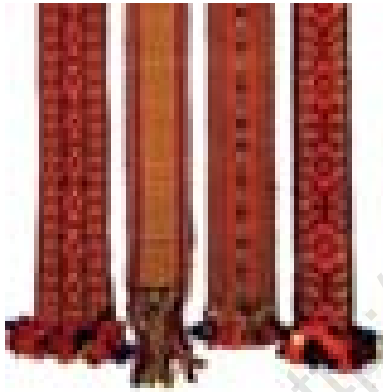


62

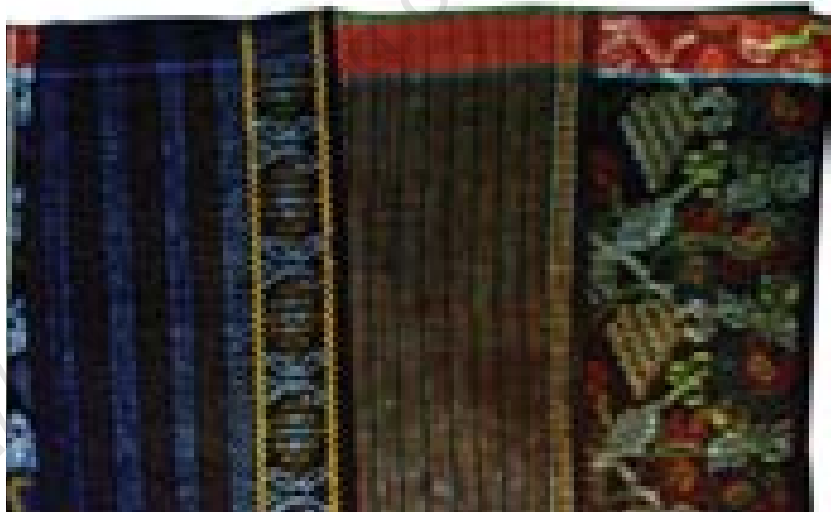


63

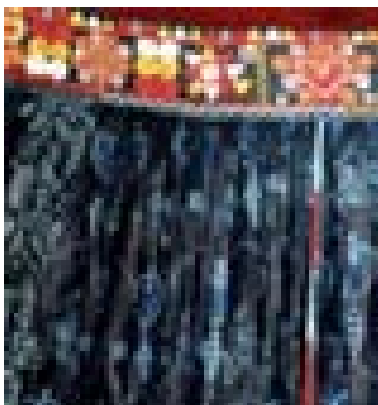
64



65



66



67





68



70



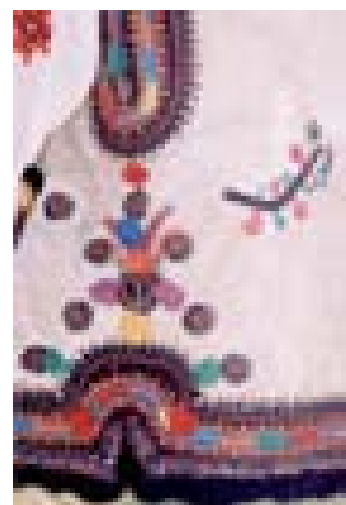
71



69



72



73

74



75



76



77



78



79





80



81



82



83



84



85



86



87

88



89



90



91



92



93



94



95



96



97



98



99



100





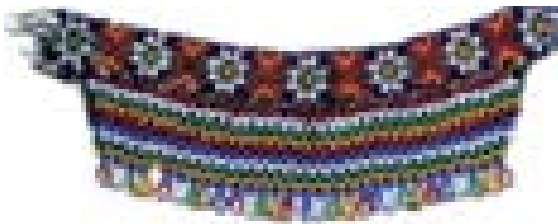
101



102



103



104



105



106



107



108





109



110



111



112



113



114



115



116



117



118



119



120



121



122



123



124



125



126



127



128



129



130



131



132



133



134



135



136



137

138



140



139





141



142

143

144



145



146



147



148



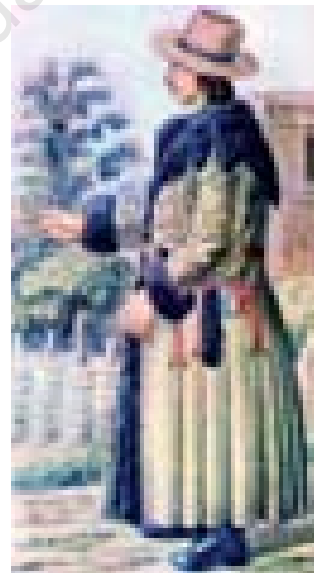
149



150



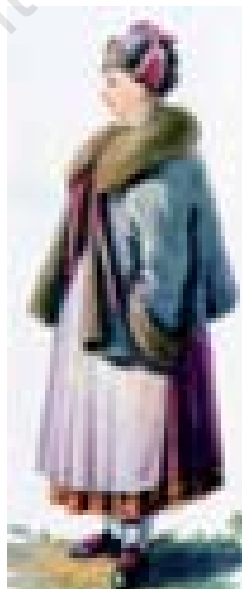
151



152



153



154



155





156



157



158



159



160



161

163



162



164



167



165



168



166





169



170



171



172



173

Гончарство



<http://www.ethnolog.org.ua>

Баранюк Петро. Миска із зображенням церкви та птахів. ХІХ ст., м. Косів, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМІГ, інв. № 93 КН-341. Фото В. Істоміна.

ГОНЧАРСТВО

Розвиток товарних відносин і промисловості, поява великих мануфактур, а згодом фабрик і заводів, зростання кількості населення в містах, динаміка росту населених пунктів – усі ці фактори зумовили зміни українського гончарства в XIX ст.¹ Найхарактерніша його риса у порівнянні з попереднім періодом – занепад цехового керамічного виробництва, що стало однією з причин поступового стирання межі між міським і сільським гончарством: промисел зникав у містах і набував усе більшого значення в невеликих містечках і селах². Як відомо, від часів Київської Русі існувала істотна відмінність між виробами міських і сільських гончарів. У XVIII ст. вона була ще досить відчутною. У XIX ст. ситуація кардинально змінилася: гончарі сіл і невеликих містечок активно перейняли досягнення великих міст і поступово передідали їх щодо кількості та (іноді) якості виробів. Спільні риси сільського й міського гончарства простежуються в організації виробництва, характері передачі майстерності, збуту продукції, а також у технології, асортименті та художньому вигляді виробів. Від другої половини – кінця XIX ст. ми можемо говорити про подібний 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 активніше входить продукція фаянсових і фарфорових заводів. У першій половині – середині XIX ст. це стосується лише заможних верств, а згодом (на кінець XIX – початок XX ст.) і переважної більшості міського населення. Тільки міські низи й селяни продовжували купувати гончарні вироби, що змусило майстрів виробляти предмети, розраховані на незаможних покупців³.

Про невпинне згасання гончарного виробництва у великих містах свідчать статистичні дані. Наприклад, у Полтаві 1836 року в гончар-

ному цеху налічувалося п'ять чоловік⁴, наприкінці XIX ст. дослідженнями губернського земства не зафіксовано жодного гончаря⁵. У Києві в 1865 році гончарством займалося 46 майстрів, 1870 року – 30. Згідно із записами в книзі Київської ремісничої управи, протягом 1843–1850 років свідоцтво майстра було видано лише дев'ятьом гончарям⁶. У Подільській губернії наприкінці XIX ст. міські ремісники становили лише 20% від загальної кількості гончарів⁷.

У XIX ст. сільські майстри активніше почали працювати на ринок, тоді як у попередні періоди вони в основному забезпечували виробами односельців і мешканців найближчих сіл. Позитивну роль у розвитку сільського ремесла відіграло розширення ярмаркової торгівлі. Якщо в містах Середньої Наддніпрянщини у XVIII ст. проходило по шість–вісім ярмарків на рік⁸, то в наступному столітті їхня кількість значно збільшується з кожним десятиліттям. У Подільській губернії 1886 року було організовано 120 ярмарків, у 1896 – 183. До того ж, подільські гончарі реалізовували свої вироби на чисельних базарах і торжках. Наприклад, 1895 року вони відбулися в 147 населених пунктах губернії⁹. Суттєву роль відігравали ярмарки й на Лівобережжі, зокрема на Полтавщині вони відбувалися майже в кожному великому населеному пункті по чотири рази на рік, а торги були щотижневими¹⁰.

Розвитку гончарства сприяла й реформа 1861 року. Нестача землі спонукала селян звертатися до кустарних промислів, у тому числі й до гончарного (за умов наявності в населеному пункті родовищ глини, а Україна, як відомо, багата на високоякісні гончарні глини, недарма її називають «країною глин», тож майже в усіх регіонах гончарний промисел був розвинений). Інтенсифікації керамічного виробництва також сприяла можливість (хоч і обмежена) міграції сільського населення, завдяки чому гончарі могли ознайомлюватися з технологічними й художніми досягненнями інших центрів, особливо давніх цехових міст і містечок.

⁴ Пошивайло О. Зазнач. праця. – С. 81.

⁵ Кустари и ремесленники Полтавской губернии: По сведениям, собранным в 1898 и 1900 гг. – Полтава, 1901. – С. 154, 155.

⁶ Данченко Л. Зазнач. праця. – С. 29.

⁷ Мельничук Л. Зазнач. праця. – С. 138.

⁸ Данченко Л. Зазнач. праця. – С. 28.

⁹ Мельничук Л. Зазнач. праця. – С. 140.

¹⁰ Василенко В. Местечко Опoшня Зеньковского уезда Полтавской губернии: Статистико-экономический очерк. – Полтава, 1889. – С. 11; Арндаренко Н. Записки о Полтавской губернии, составленные в 1846 году: в 3 ч. – Полтава, 1852. – Ч. III. – С. 101.

¹ Лашук Ю. Кераміка // ІУМ: у 6 т. – К., 1969. – Т. 4. – Кн. 1. – С. 285; Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К., 1974. – С. 28, 29.

² Пошивайло О. Етнографія українського гончарства. Лівобережна Україна. – К., 1993. – С. 93, 94; Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині XIX–XX ст.: Історико-етнографічне дослідження. – К., 2004. – С. 138, 139.

³ Лашук Ю. Зазнач. праця. – С. 285.

Водночас зафіксовані випадки переїзду збіднілих міських майстрів до сіл, а також поповнення сільських осередків розкріпаченими панськими ремісниками¹¹.

У другій половині XIX – на початку XX ст. кількість гончарів в Україні невпинно зростає, про що свідчать статистичні дані. Вони не зовсім повні й нерідко суперечливі: унікаючи податків, майстри часто приховували заняття промислом і навіть відмовлялися від участі у виставках¹². Наприклад, 1882 року в Опішному Полтавської губернії нараховувалося 216 гончарських господарств¹³, 1885 – 224¹⁴. Наприкінці XIX – на початку XX ст. маємо такі дані: у самому містечку й навколишніх селах – 187 дворів і 309 робочих рук, у Міських Млинах – 40 дворів, 125 осіб, у Попівці – відповідно 26 і 52¹⁵. На Поділлі, згідно з переписом 1897 року, працювало 3 650 гончарів і членів їхніх сімей (0,12% населення Подільської губернії), 2 893 (майже 80%) з них – у сільських центрах¹⁶. У повітових містечках Київської губернії 1865 року гончарним промислом займалися: у Василькові – 26 чоловік, у Каневі – 19, у Таращі – 12, у Чигирині – 3, у Сквирі – 11, у Радомишлі – 7¹⁷.

Протягом XIX ст. поступово втрачається значення гончарних цехів як незалежних професійних організацій ремісників. «Статут цехів», запроваджений за часів правління імператора Павла I (1799), і подальші законодавчі акти Російської імперії обмежували права цехових організацій, руйнуючи так звану цехову демократію згори¹⁸.

Проте у XIX ст. залишки цехових відносин виявилися досить міцними. Зберігалися вони насамперед на формально-організаційному та обрядовому рівнях із поступовою втратою професійної специфіки ремесла¹⁹. Уже в першій половині XIX ст. до гончарних цехів приймали мешканців навколишніх сіл, а згодом – не лише гончарів, а й усіх бажаючих²⁰.

Формально організаційна структура цеху не

змінилася. Як і раніше, його очолював цехмістер, який разом із ключником і писарем контролював діяльність цеху. Зберігалися й головні атрибути цеху: палиця – знак влади цехмістера, «звичай» – нагайка цехмістера, корогва – цехове знамено, цішка (ціха) – дощечка, яку майстри за дорученням цехмістера передавали один одному, таким чином скликаючи цеховиків на збори, печатка тощо. Якщо у XVIII ст. через брак коштів більшість гончарних цехів не мала власної корогви, то у XIX ст. вона стала необхідним атрибутом кожного цеху²¹. В ПКМ до Другої світової війни зберігалася корогва гончарного цеху містечка Глинськ Роменського повіту Полтавської губернії, виготовлена 15 листопада 1870 року. 1926 року її знайшов відомий дослідник гончарства Яків Риженко. Згідно з описом у старих інвентарних книгах музею, корогву було зроблено із зеленого сукна, на якому олійними фарбами намальовано образи ап. Петра й Павла, доповнені зображеннями глечика, сонця, молодика й восьмикутних зірок, виконаними технікою аплікації червоним сукном. На другому боці було розміщено зображення немовляти Христа з хрестом і терновим вінком. Корогва оздоблена «позументом з бахрамою», «шнурком». На ній також є написи з датою та прізвищами, можливо, очільників цеху й міської управи²².

Для запрошення членів цеху на збори продовжували використовувати дерев'яні дощечки – цішки. На цішці гончарів Зінькова Подільської губернії, за свідченням О. Прусевича, було зображено гончарний круг, на другому боці напис: «Сія цеха церкви Покровской молодшого братства сооружена 1802 года марта 18 дня»²³. На цішці цехмістера гончарного цеху м. Бар (Поділля), яка зберігається у ВОКМ, на одному боці зображено хрест, сонце, місяць, зірки, а на другому – глечик на гончарному крузі, доповнений написом: «Якуб Волянский, 1845»²⁴. На дощечці дибинецького релігійно-цехового братства було відтворено храм Успіння Божої Матері²⁵.

¹¹ Мельничук Л. Зазнач. праця. – С. 138, 139.

¹² Василенко В. Кустарный отдел на Опішнянської виставке / Доклад члена-корреспондента Полтавського сільсько-хазяйственного общества В. И. Василенко. – Опішня, 1890. – С. 2.

¹³ Василенко В. Местечко Опішня... – С. 28.

¹⁴ Гончарне виробництво, його шкідливості та шляхи оздоровлення. – Полтава, 1929. – С. 15.

¹⁵ Кустари и ремесленники Полтавской губернии. – С. 41.

¹⁶ Мельничук Л. Зазнач. праця. – С. 143.

¹⁷ Данченко Л. Зазнач. праця. – С. 29.

¹⁸ Мельничук Л. Зазнач. праця. – С. 132.

¹⁹ Пошивайло О. Зазнач. праця. – С. 97, 98;

Мельничук Л. Зазнач. праця. – С. 132.

²⁰ Пошивайло О. Зазнач. праця. – С. 97.

²¹ Там само. – С. 76.

²² Імена цехмістера та підскарбія зазначали на корогві та інших атрибутах цеху від середини XVIII ст. Див.: Пошивайло О. Зазнач. праця. – С. 78. Детальний опис корогви подає О. Пошивайло Див.: Там само. – С. 76.

²³ Мельничук Л. Зазнач. праця. – С. 128.

²⁴ Там само.

²⁵ Іонов Н. 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. – К., 1912. – С. 6.

Деякі гончарні цехи й управи мали власні печатки. Наприклад, на печатці гончарної ремісничої управи м. Ніжин на Чернігівщині відтворено знаряддя праці гончаря та глечик, а навколо – напис: «Нежинская гончарная управа»²⁶.

До XIX ст. збереглися й організаційно-обрядові функції гончарних цехів: здійснювали вибори цехмістра, писаря та скарбника, збирали кошти до цехової скриньки, проводили збори цеховиків, урочистий прийом нових членів до цеху тощо. Не припинялася і взаємодопомога цеховиків у разі скрутного фінансового становища, необхідності кредитування, а також спільне володіння глинищами. Збереглася традиція переходу підмайстра на рівень майстра із влаштуванням іспиту²⁷.

Цехи продовжували самостійно вирішувати судові справи, слідкувати за добропорядністю своїх членів і навіть застосовували покарання²⁸.

В окремих містечках зберігся традиційний одяг цеховиків. Наприклад, на Поділлі меджибіжські цехові гончарі носили довгий кунтуш, підперезаний червоним поясом і кольорові чоботи. Virізнялися вбранням і майстри гончарного цеху в Янові²⁹.

Цехові майстри продовжували брати активну участь у церковному житті: збирали кошти на будівництво, ремонт і оздоблення храмів, утримували власний вівтар або ікону з лампадою біля неї, виливали свічки, під час церковних свят влаштували хресні ходи з цеховими корогвами, свічками та іконами. Найчастіше цех мав певне місце в церкві. Обов'язковим було також поховання померлих братчиків³⁰.

Таким чином, протягом XIX ст. цеховий устрій в Україні остаточно втратив значення для розвитку гончарства як ремесла, однак зберіг свої основні обрядові функції до початку XX ст., а в окремих осередках і до пізнішого часу.

У другій половині XIX ст. у гончарних осередках України активно розвивалося дрібно-товарне виробництво. З ним нерідко поєднувалося виготовлення товару на замовлення: один майстер міг працювати для продажу на базарі

й виконувати замовлення односельців. Л. Мельничук (з посиланням на О. Бобринського) на матеріалі XIX ст. виокремлює кілька видів гончарного виробництва: домашнє, коли глиняними виробами користувалося кілька родин; ремісничє – виготовлення на замовлення з розповсюдженням виробів у межах даного осередку; сільське ремісничє виробництво з ринковим збутом продукції на місцевому базарі або в сусідніх селах (на відстані 1 км – 8 км) чи у більш віддалених (20 км – 30 км) і зовсім віддалених (на кілька сотень, навіть тисяч кілометрів) місцях³¹.

Організація гончарного виробництва у XIX ст. залишалася традиційною й досить усталеною, лише з незначними нововведеннями. У великих осередках, наприклад, в Опішному Полтавської губернії, серед майстрів найчастіше мала місце спеціалізація за видами продукції, хоча дотримувалися її не завжди. У більшості центрів virізнялися гончарі, які робили посуд, та мисошники.

Промислом займалася вся родина гончаря. Разом готували глиняну масу, фарби, поливу, глазурували вироби. Гончарний круг (у деяких центрах і декорування виробів) – привілей чоловіків. Жінки та дівчата займалися малюванням і ліпленням іграшки. Теракотовий посуд розписували самі гончарі на крузі ще вологим, одразу після виточування.

Діти змалечку були зайняті у виробництві. З 10–13 років хлопчики працювали за кругом. Дівчатка, крім допоміжних процесів, ліпили іграшку й засвоювали малювання.

Провідні гончарні осередки забезпечували виробами не лише жителів навколишньої місцевості (як це було у невеликих і маленьких центрах), а й сусідніх і навіть досить віддалених районів. Найчастіше для кожного осередку й групи майстрів існували певні місця продажу виробів (коли гончарі самі збували свою продукцію). О. Прусевич з цього приводу писав, що в Подільській губернії кожний гончарний пункт мав свої ринки збуту, розміщені неподалік³². Однак у кожному регіоні існували визначні гончарні осередки, вироби яких вивозили у досить віддалені райони. До таких осередків належить Опішне на Полтавщині, Дибинці й Цвітне на Середній Наддніпрянщині, Нова Водолага на Харківщині, Адамівка (передмістя Зінькова) на Поділлі. Майже всю територію Полтавської губернії, особливо район самої

²⁶ Пошивайло О. Зазнач. праця. – С. 76, 77.

²⁷ Пошивайло О. Зазнач. праця. – С. 79; Зарецкий И. Гончарный промысел в Полтавской губернии. – Полтава, 1894. – С. 119.

²⁸ Ионоу Н. Зазнач. праця. – С. 5; Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии // Кустарные промыслы Подольской губернии. – К, 1916. – С. 17; Пошивайло О. Зазнач. праця. – С. 83.

²⁹ Прусевич А. Зазнач. праця. – С. 18.

³⁰ Прусевич А. Зазнач. праця. – С. 18; Пошивайло О. Зазнач. праця. – С. 77, 84, 85; Мельничук Л. Зазнач. праця. – С. 131.

³¹ Мельничук Л. Зазнач. праця. – С. 142, 143. Див. також: Бобринський А. Гончарство Восточной Европы: Источники и методы изучения. – М., 1978. – С. 26.

³² Прусевич А. Зазнач. праця. – С. 93.

Полтави, гончарними виробами забезпечували переважно опішненські гончарі, які виїжджали також далеко за межі краю. Водночас на території окремих повітів Полтавської губернії завозили гончарні вироби із суміжних губерній. Нерідко в одному населеному пункті торгували майстри з доволі віддалених місць. Наприклад, на ярмарки у Золотоніський повіт приїжджали гончарі з Опішного й Комишні Полтавської губернії та Крилова Херсонської, у Кобеляцький повіт – з Опішного та Крилова³³. Цікаво, що з Крилова свою продукцію гончарі возили в населені пункти, розташовані неподалік Дніпра, доїжджаючи до Хорольського повіту³⁴. У прибережні райони Полтавщини (м. Переяслав) перевозили через Дніпро свої вироби й окремі гончарі Київської губернії, де вони конкурували з роботами гончарів Опішного й Комишні³⁵. У Миргородському повіті поряд із місцевими майстрами (з Хомутця, Комишні та Попівки) тогували опішняни³⁶. На ярмарки в Переяславський і Пирятинський повіти, окрім опішненських, лохвицьких (Постав-Мука) і миргородських (Комишня) приїжджали гончарі з Чернігівської губернії (Слобідка, Семенівка та інші центри)³⁷, які забезпечували горщиками і ярмарки Лохвицького повіту, продаючи їх поряд із виробами поставмуцьких мисошників³⁸. У Прилуцькому повіті, розташованому на межі з Чернігівською губернією, продавали гончарну продукцію переважно з осередків Чернігівщини – Ічні, Ніжина, Семенівки, а також із провідного центру суміжного Роменського повіту Полтавської губернії – містечка Глинськ³⁹. У Хорольський повіт вироби возили гончарі з розташованого неподалік Хомутця (Миргородщина) та з Опішного⁴⁰.

Відомості щодо місць збуту гончарів Подільської губернії збереглися від початку ХХ ст. (дослідження О. Прусевича, доповнене детальними картографіями стосовно продажу неполив'яних, полив'яних і мальованих виробів⁴¹). Дослідник наголошує на тому, що до Подільської губернії гончарну продукцію із сусідніх районів майже не завозили. Водночас, подільські гончарі у значній кількості експортували свої роботи до інших губерній⁴².

Наприклад, адамівські майстри, які виробляли теракотовий посуд, розвозили його не лише в межах Подільської губернії, а також доправляли до Волинської та Бессарабської губерній, Галичини й навіть Румунії⁴³. До Бессарабії виїжджали гончарі з Вапнярки, Джурина й Берлінців Лісових, на Херсонщину – з Івашкова й Пирожної. Меджибіжські гончарі їздили на Волинь. На ярмарках у Кам'янці-Подільському торгували майстри з Адамівки, Мнихівки, Смотровича⁴⁴. Досить широкий ареал збуту виробів гончарів Майдана-Бобрика, які, окрім Літинського й Вінницького повітів, виїжджали до Волинської та Київської губерній⁴⁵. На Київщину виїжджали й гончарі Гайсина, Бубнівки та Кіблича, що також активно торгували в Брацлавському, Гайсинському й Ольгопільському повітах власної губернії⁴⁶.

Гончарі с. Дибинці на Київщині свої вироби вивозили за сотні кілометрів, а на початку ХХ ст. за посередництвом скупників відправляли в південні губернії та у Бессарабію⁴⁷. Майстри с. Цвітне Чигиринського повіту збували простий і полив'яний посуд у Миколаєві, Херсоні, Одесі, Кишиневі, а також під Переяславом і Яготинном на Полтавщині⁴⁸.

Існувало кілька форм збуту продукції. Найдавніша – безгрошовий обмін на харчі, що здійснювався самим майстром або членами його родини: у простий горщик на Полтавщині, наприклад, насипали стільки зерна або городи, скільки він уміщав, у полив'яний – удвічі більше⁴⁹. Адамівські гончарі під час виїзду до Бессарабії, обмінюючи горщик на зерно, кукурудзу й борошно, насипали в нього стільки харчів, скільки він уміщав⁵⁰. З кінця ХІХ ст. переважає грошовий обмін⁵¹. Самостійно збували вироби гончарі, які мали коня або позичали його чи винаймали на певний час⁵². Нерідко посуд продавали дружини майстрів. Зокрема, під час досліджень В. Василенком Опішного на Полтавщині у 1880-х роках горщиками торгува-

⁴³ Там само. – С. 93, 94.

⁴⁴ Там само.

⁴⁵ Там само. – С. 95.

⁴⁶ Там само.

⁴⁷ Данченко Л. Зазнач. праця. – С. 109.

⁴⁸ Там само. – С. 169.

⁴⁹ Пошивайло О. Народні системи лічби в гончарстві на Лівобережжі України (ХІХ–ХХ ст.) // НТЕ. – 1988. – №1. – С. 46–49; Пошивайло О. Гончарство Лівобережної України ХІХ – початку ХХ століть і відображення в ньому основних духовних настанов української народної свідомості. – К., 1991. – С. 63.

⁵⁰ Прусевич А. Зазнач. праця. – С. 94.

⁵¹ Пошивайло О. Гончарство Лівобережної України ХІХ – початку ХХ ст. – С. 63.

⁵² Василенко В. Местечко Опішня... – С. 38, 20, 21.

³³ Кустари и ремесленники Полтавской губернии. – С. 18, 23, 24, 49.

³⁴ Там само. – С. 207.

³⁵ Там само. – С. 127.

³⁶ Там само. – С. 113, 115.

³⁷ Там само. – С. 132, 138, 141, 142, 147, 150.

³⁸ Там само. – С. 88.

³⁹ Там само. – С. 175–185.

⁴⁰ Там само. – С. 202–207.

⁴¹ Прусевич А. Зазнач. праця. – С. 93–96.

⁴² Там само. – С. 95.

ли 10 козачок⁵³. Зі збутом продукції у великих осередках була пов'язана окрема група місцевого населення – так звані «горшковози», які закуповували гончарні вироби й продавали оптом або вроздріб на базарах і ярмарках. Наприклад, на зламі XIX–XX ст. в Опішнянській волості мешкали вісім скупників гончарних виробів⁵⁴. Крім того, сюди приїжджали скупники з інших губерній – Київської, Катеринославської, Таврійської тощо. Посуд забирали сотнями або горнами. Важливу роль у збуті відігравали чумаки, які возили кераміку до Ростова-на-Дону й Таганрога⁵⁵. Взагалі через скупників, роль яких на кінець XIX ст. зросла, гончарі реалізовували значний відсоток продукції. Так, на Поділлі три чверті гончарних виробів забирали скупники, які нерідко попередньо позичали майстри гроші на матеріали та дрова для випалювання⁵⁶.

У гончарстві існували своєрідні системи лічби виробів із традиційною для кожного центру термінологією, що фіксувала окремі розміри посудини. Головною одиницею була «сотня». До неї входило сто («рядова сотня») або більше («сотня з укладом») речей.

Організація виробництва й характер передачі майстерності сприяли збереженню протягом XIX ст. традиційної основи українського гончарства: майже всі намічені риси гончарного виробництва властиві переважній більшості осередків України.

У другій половині XIX – на початку XX ст. в окремих центрах з'явилися перші ознаки занепаду промислу. Важливу роль у підтримці гончарства, як і взагалі кустарних промислів, від другої половини XIX ст. відігравали губернські земства, які створювали кустарні склади, учбові майстерні, музеї, влаштовували виставки, направляли у провідні центри інструкторів, організовували збут виробів. І хоча не всі заходи мали позитивні результати (особливо це стосується впливу на художній бік виробів), у цілому діяльність земств сприяла збереженню багатьох видів і осередків народного мистецтва.

Одним із найактивніших в Україні було Полтавське губернське земство, головним завданням якого була підтримка кустарних промислів, де робота провадилась у двох напрямках: 1) економічна підтримка, намагання врятувати їх від загибелі, забезпечити здатність конкурувати з фабричною промисловістю; 2) вплив на художні особливості виробів через

орієнтацію майстрів на національну традицію.

У публікаціях кінця XIX – початку XX ст. йдеться про труднощі, які склалися в гончарному виробництві – дорожнечу палива, відсутність дешевого кредиту, нестачу технічних знань, тяжке економічне становище, залежність від скупників⁵⁷, а також надаються рекомендації щодо поліпшення стану промислу: надсилати рецепти полив і зразки виробів для наслідування, влаштовувати майстерні й школи, створити музей і кустарний склад тощо⁵⁸.

Вирішальну роль у підтримці промислів земства відводили майстерням і навчально-показовим пунктам. Першу гончарну майстерню було влаштовано 1894 року в Опішньому Зіньківського повіту.

Земство здійснювало заходи не лише завдяки діяльності навчально-показових пунктів, майстерень, шкіл, Кустарного складу в Полтаві. У провідні осередки призначали інструкторів, яких навчали у земських школах. На Полтавщині функціонувало дві такі школи – Миргородська керамічна художньо-промислова школа ім. М. Гоголя та Глинська гончарно-інструкторська школа. Навчально-показові майстерні та керамічні школи працювали в багатьох гончарних осередках України: Постав-Муці на Полтавщині, Василівці та Берлінцях Лісових на Поділлі, Товстому на Тернопільщині, Коломиї на Станіславщині.

Земства інших губерній на теренах України були менш активними, хоча діяльність деяких із них, наприклад, у Чернігівській, Подільській і Катеринославській губерніях оцінювалася позитивно. Результати роботи земств та їхнього впливу на художні особливості виробів українських гончарів стали помітними вже на початку наступного століття, особливо це стосується діяльності Полтавського губернського земства в Опішньому.

Історичні особливості розвитку українського гончарства XIX ст. і матеріал, який зберігся в музейних і приватних зібраннях, дозволяють виокремити два основні періоди: 1) кінець XVIII – середина XIX ст.; 2) друга половина XIX ст. (від 1861) – початок XX ст. Виробів першого періоду залишилося небагато. Це, на

⁵⁷ Морачевский В. Промыслы и занятия населения // Россия. Полное географическое описание нашего Отечества: Малороссия. – СПб., 1903. – Т. VII. – С. 185, 186; Василенко В. Местечко Опощня... – С. 38.

⁵⁸ Королев Ф. Кустарное гончарство в Полтавской, Харьковской и Черниговской губерниях // Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. – СПб., 1892. – Т. 1. – С. 409; Василенко В. Кустарный отдел на Опощнянской выставке. – С. 8.

⁵³ Там само. – С. 9.

⁵⁴ Кустари и ремесленники Полтавской губернии. – С. 42.

⁵⁵ Василенко В. Местечко Опощня... – С. 38.

⁵⁶ Прусевич А. Зазнач праця. – С. 96.

жаль, не дозволяє окреслити локальні відмінності гончарства, хоча вони, безумовно, продовжували формуватися й викристалізовуватися у порівнянні з XVIII ст. До того ж, більшість відомих у майбутньому осередків взагалі не представлені в музейних колекціях і говорити про них можемо лише завдяки згадкам у літературних і архівних джерелах. Щодо другого періоду, то це час остаточного формування регіональних особливостей українського гончарства, період розквіту мальованої кераміки, зумовлений, на думку Ю. Лащука, зниженням цін на свинець – найважливішу складову безколірної прозорої поливи⁵⁹, що дозволило наблизити столовий гончарний посуд до більш дорого фаянсового й порцелянового.

В українському гончарстві XIX ст. спільні для більшості осередків риси простежуються у використанні матеріалів, технологічному процесі, асортименті виробів та частково в їхніх художніх особливостях (форми виробів, декор, колорит, манера виконання).

Етнографічні відомості другої половини XIX – першої третини XX ст. дозволяють детально охарактеризувати матеріали й технологію гончарного виробництва різних регіонів України та показати їхній вплив на стилістику виробів.

Висока якість і різноманітність властивостей українських глин вражали дослідників ще у XIX ст.⁶⁰ Гончарні та вогнетривкі глини більшості осередків Лівобережжя, Середньої Наддніпрянщини, Поділля, Волині вважалися найкращими в Україні.

Найчастіше гончарі змішували кілька видів глин, так звану «пісну» й «масну». Червону глину – «глей» – майже повсюдно використовували для виготовлення мисок та інколи додавали до горчечних глин. В окремих осередках Поділля до глею домішували білу глину⁶¹.

Для обливання та розпису виробів застосовували різнокольорові глини – білу («побіл», «побілка»), червоно-вохристу («червінька», «червінь»). Темно-брунатну фарбу – «описку» (на Поділлі її називають «рудка»⁶²) – робили з болотяної руди, що залишалася після повені на берегах водоймищ у вигляді чорних крупнок. Їх промивали, сушили, розмелювали й

розводили водою⁶³. Для отримання темно-брунатного кольору використовували також залізну окалину – часточки окису заліза – «циндрю», яку купували у 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 (барвники – оксиди металів). Часто в Україні трапляються зернисті поливи, в яких крупно перемелені часточки барвника після випалу утворюють мальовничі патьоки й плями. Новими для українського гончарства другої половини XIX – початку XX ст. були коричнево-фіолетова й синя поливи (барвники – оксиди марганцю й кобальту). Наприкінці XIX – на початку XX ст. марганцеву поливу вже досить широко використовували українські гончарі⁶⁴, а синю – лише в окремих осередках (Опішне й Хомутець на Полтавщині, Межирич на Слобожанщині, Товсте в Західному Поділлі, Коломия та Пістинь на Прикарпатті).

Технологія гончарного виробництва, як і в попередні періоди, складалася зі спільних для більшості осередків України етапів: 1) добування сировини; 2) приготування глиняної маси, ангобів, полив; 3) формування виробів; 4) їхнє декорування; 5) покриття поливою; 6) випалювання. Кожний етап суттєво впливав на художні особливості виробів.

Спосіб приготування глиняної маси, мета якого – очищення глини від сторонніх домішок і надання їй максимальної пластичності, – є спільним для більшості осередків і має незначні місцеві особливості. Спочатку глину заливають водою і перемішують лопатою або ногами. Потім дерев'яним молотом – «довбнею» – набивають так звану «кобилу» півсферичної витягнутої форми. Цей процес повторюють кілька разів, чергуючи з обробкою стругом (стружком), зробленим зі старої коси й призначеним для видалення чужорідних часток. Потім глину пересікають дротом, звільняючи від дрібніших домішок і викачують руками на лаві або столі. Далі масу розподіляють на «грудки», розмір яких відповідає певному виду виробів.

Майже усі вироби гончарі виточували на крузі. Ліпили лише іграшку та пластичні оздоблення посуду. Нерідко нижню частину тулуба барини (спідничку) виготовляли на крузі. Кахлі з рельєфним декором робили за допомогою форм (найчастіше дерев'яних). Румпи до них точили на крузі.

⁵⁹ Лащук Ю. Зазнач. праця. – С. 285.

⁶⁰ Гуров А. Геологическое описание Полтавской губернии. – Х., 1888. – С. 217, 218, 967, 968, 977–997; Василенко В. Местечко Опощня... – С. 8.

⁶¹ Прусевич А. Зазнач. праця. – С. 51, 52.

⁶² Шульгіна Л. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі // Матеріали до етнології. – К., 1929. – Вип. II. – С. 127, 129.

⁶³ ПМА: запис розмови з М. Півнем від 11.06.1987 (с. Вільхове).

⁶⁴ Іонов Н. Зазнач. праця. – С. 47, 48. Прусевич А. Зазнач. праця. – С. 56.

Протягом XIX ст. в Україні на зміну шльонському спицевому гончарному кругу, який використовували у попередні періоди, прийшов волоський⁶⁵. Шльонський круг до кінця XIX ст. ще можна було побачити в окремих осередках (переважно на Лівобережжі). Досліджуючи шльонський гончарний круг із Кролевця на Чернігівщині, Є. Спаська висловила припущення, що ним користувалися до середини XIX ст. на Поділлі, Київщині, Харківщині, Полтавщині⁶⁶. Наприкінці XIX ст. І. Зарецький зустрів шльонський гончарний круг у тих осередках Полтавщини, де виробляли кахлі⁶⁷. В етнографічних матеріалах Середньої Наддніпрянщини та Східного Поділля початку – першої третини XX ст. використання шльонського круга не зафіксовано⁶⁸. Круги обох типів складаються з двох дерев'яних дисків – верхнього («верхняк») і нижнього («спідняк»), які в шльонському крузі з'єднані спицями, що дозволяють обертати обидва круги навколо вкопаної в землю нерухомої вісі – «веретена». У волоському крузі «верхняк» і «спідняк» закріплені на «веретені» нерухомо й обертаються разом із ним.

Виточені на гончарному крузі вироби зрізали дротом і підсушували, а потім оздоблювали розписом техніками контурного малювання й фляндрування. Найчастіше перед розписом виріб обливали кольоровим ангобом. У деяких осередках (переважно в Західних регіонах) контурний розпис поєднували з ритуванням, виконаним по білій обливці, або з технікою «урізу», коли окремі елементи орнаменту після обливання ангобом зрізали ножом (Закарпаття). Такі різновиди декору простого посуду, як відбитки штампа, ритування та розпис кольоровими глинами (так звана описка) гончарі здійснювали безпосередньо на крузі, одразу після виточування по ще вологому черепку. Лискування (лощення) виконували по підсушеному черепку твердим предметом (камінцем, річковою рінню тощо).

Свинець для поливи перепалювали у спеціальних печах, які прибудовували до горна або приєднували до літньої варистої печі. Поливу наносили сухим (один випал) або рідким (два випали) способами. Для порошкоподібної поливи окис свинцю розтирали в мисці мако-

гоном чи просіювали крізь сито, для рідкої – обов'язково перемелювали кілька разів на жорнах. Потім змішували з кварцевим піском (для рідкої поливи його також перемелювали на жорнах), в окремих випадках (і лише для сухої поливи) – із глиною⁶⁹. Для нанесення поливи сухим способом вироби обмащували дьогтем і посипали порошком (ложкою або рукою). Для одержання рідкої поливи свинець з піском розводили водою⁷⁰. До кінця XIX ст., а в окремих осередках Лівобережжя й до початку XX ст., існував давній спосіб «крайкування» вінець посудини кольоровою поливою (сухим способом).

Випалювання, як і раніше, здійснювали у двокамерних горнах, які викопували в землі. Вони були відкритого, напіввідкритого й закритого типів і відрізнялися за планом. У переважній більшості осередків побутовували один тип горна з певним планом посудної камери. На відміну від інших центрів, в Опішному, горна були двох видів (обидва відкритого типу): круглі (для випалювання різних видів посуду) й чотирикутні («мискові»)⁷¹. І. Зарецький писав, що чотирикутні горна трапляються тільки у Зіньківському повіті⁷². У 1920-х роках Марія Фриде зафіксувала їх у Ніжині та Ічні (Чернігівщина), де побутовували тільки цей різновид⁷³. На Середній Наддніпрянщині горно в плані мало майже круглу, овальну чи грушоподібну форму⁷⁴, на Поділлі – овальну й напівовальну. Його верхня частина у вигляді напівсферичного витягнутого по горизонталі перекриття, засипаного землею, здіймалася над поверхнею ґрунту⁷⁵. В Бубнівці на Поділлі, як і в Опішному, були окремі горна для випалювання мисок і посуду, однак за зовнішнім виглядом вони майже не відрізнялися⁷⁶.

⁶⁹ ПМА 1980-х років.

⁷⁰ Прусевич А. Зазнач. праця. – С. 56, 57; Шульгіна Л. Зазнач. праця; Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України: Гетьманщина. – Опішне, 1993. – С. 103, 110; ПМА 1980–2008 років.

⁷¹ Зарецький І. Зазнач. праця. – С. 19; Рыженко Я. Техніка гончарного виробництва // Гончарне виробництво, його шкідливості та шляхи оздоровлення. – Полтава, 1929. – С. 28; Рыженко Я. Гончарство Полтавщини (до виставки кераміки 25 XII 1929 р. – 25 I 1930 р.). – Полтава, 1930. – С. 10.

⁷² Зарецький І. Зазнач. праця. – С. 19.

⁷³ Фриде М. Гончарство на юге Черниговщины // Материали по етнографії. – Ленинград, 1926. – Т. III. – Вып. 1. – С. 50, 51.

⁷⁴ Ионоу Н. Зазнач. праця. – С. 23; Данченко Л. Зазнач. праця. – С. 56.

⁷⁵ ПМА початку 1980-х років.

⁷⁶ Шульгіна Л. Зазнач. праця. – С. 140.

⁶⁵ Лашук Ю. Украинская народная керамика XIX–XX ст. – Автореф. дисс. ... докт. искусствоведа. – К., 1971. – С. 6.

⁶⁶ Спаська Є. Шльонський ганчарський круг: Другий етюд з циклу «Чернігівське ганчарство» // Матеріали до етнології. – 1929. – Вып. II. – С. 106.

⁶⁷ Зарецький І. Зазнач. праця. – С. 32, 33.

⁶⁸ Ионоу Н. Зазнач. праця; Шульгіна Л. Зазнач. праця. – С. 121.

Горна усіх типів складаються з камери для випалювання виробів (кабиці), топки й пригребіці. Кабиця відділена від топки горизонтальною цегляною підлогою («черінем») з отворами для доступу розпеченого повітря («дучками»). Черінь спирається на вертикальну опору («козел»). Топка безпосередньо пов'язана з пригребіцею, до якої майстер спускається по драбині для того, щоб закласти дрова та слідкувати за випалом.

Такий характер технології мав місце повсюдно в Україні протягом XIX ст. і був доповнений лише деякими змінами.

Традиційним був і асортимент виробів українських гончарів, де найдавніші зразки поєднувалися з новішими, які з'явилися в різні періоди у результаті потреб певного часу. Застарілі види асортименту поступово кількісно зменшувалися та зникали. Натомість виникали нові. Зміна замовника народної кераміки протягом XIX ст. зумовила й зміни асортименту виробів. На початку століття українські гончарі забезпечували своєю продукцією різні верстви населення, до яких входили середні й нижчі прошарки мешканців міст, селяни й навіть деякі заможні люди, які поступово, починаючи ще з XVIII ст., у столовому посуді переходили на фаянсові й фарфорові вироби, проте для кухонних потреб у великих помістях і багатих будинках поряд із металевими могли використовувати прості глиняні речі для приготування їжі й зберігання припасів. У другій половині (особливо наприкінці) XIX ст. гончарні вироби задовольняли попит лише міських низів, частини людей середнього достатку й насамперед селянства. З'являються вироби, створені під впливом фарфору й фаянсу, іноді шляхом переосмислення традиційних форм.

У XIX ст., особливо в другій його половині, асортимент виробів українських гончарів був надзвичайно широким і різноманітним: посуд; 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, покривки для вуликів, бродильники для вина, грузила для риболовлі). У великих осередках створювали всі або майже всі ці предмети. Менш значні центри спеціалізувалися на окремих групах.

Посуд, як і в попередні періоди, був найбільшою групою виробів. Значна частина його різновидів, окрім утилітарної, виконувала декоративну або ритуальну функцію. Найпопулярнішим залишався горщик – посудина для приготування їжі в печі, нагрівання води,

прання білизни. Відповідно до розмірів і побутового призначення, у більшості осередків України горщики мали певні назви.

У конструкції та декорі горщиків різних осередків України продовжувався розвиток сформованих раніше рис: спрощення пропорцій, чіткіше й органічніше поєднання елементів конструкції, доцільність розміщення декору з підкресленням найголовніших частин корпусу. Водночас орнаментика поступово стає простішою й погіршується якість черепка: порівняння виробів XVIII і кінця XIX – початку XX ст. дозволяють зробити висновок, що черепок став товстішим, проте поки що досконалість силуету зберігається. В цілому горщики XIX ст. вирізняються досить високими художніми якість. Головна риса конструкції горщиків різних регіонів України – широкий тулуб (наближений до яйцеподібного, кулястого або зрідка до заокругленого циліндричного) та невисокі (рівні, розгорнуті або відігнуті) вінця. Виразність композиційного вирішення найчастіше доповнюється плоским вухом (іноді – двома).

Вироби, які відносяться переважно до другої половини століття (більш ранні зразки майже не збереглися), дозволяють говорити про загальні художньо-стильові особливості цього найпопулярнішого різновиду посуду і, на відміну від попередніх часів, досить чітко виокремити регіони й певні центри.

Форми горщиків переважної більшості етнографічних районів центральної смуги України (зі сходу на захід) за характером силуету опукліші, найширша частина – «пуко» («пук») – м'яко намічена й часто розміщена трохи вище середини виробу, а іноді – майже посередині, стінки заокруглено звужені до денця. У межах цих спільних рис існує велика кількість місцевих варіантів, однак у цілому загальний принцип форми зберігається. Натомість у горщиків низки осередків північної смуги України (північна зона Середньої Наддніпряни, північ Чернігівщини) пуко розміщене вище середини висоти й чітко підкреслене лінією вигину тулуба, плічка круто звужені до вінця, а придонна частина вирішена у вигляді зрізаного конуса.

На Лівобережжі, зокрема в Опішному, тулуб горщиків підкреслено широкий, «наповнений». Заокруглені лінії його силуету контрастують з прямими, часто порівняно високими вінцями з чітко зафіксованою основою. Діаметр устя в 1,3–1,5 рази перевищує діаметр денця, до якого плавно звужено витончену придонну частину. М'яко окреслене пуко розташоване трохи вище середини висоти, яку завжди перевершує за розміром.

За характером вигину лінії корпусу опішненські горщики подібні до виробів інших

осередків Полтавщини й Слобожанщини (відмінності виявляються при досить детальному порівнянні) і мають низку аналогій із горщиками південної зони Середньої Наддніпрянщини й Поділля. Проте в цілому подільський горщик дещо витягнутий по вертикалі (особливо в Західному Поділлі), а горщик південної групи Середньої Наддніпрянщини пропорційно приземкуватіший: має ширші денце й придонну частину. У горщиків Слобожанщини денце ширше (відносно висоти й верхнього діаметра). Регіональні відмінності простежуються й у вирішенні вінець: вони бувають високі й короткі, прямі, ледь помітно чи широко розгорнуті, відігнуті.

Горщики з Олешні та інших осередків півночі Чернігівщини за формою подібніші до північних районів Київщини, ніж до південночернігівських. Вони мають круті, високо розміщені плічка, конусоподібну придонну частину й у цілому пропорційно стрункіші, ніж зразки центральної смуги України.

В окремих регіонах трапляються кулясті або трохи витягнуті по вертикалі чи ніби сплюснені згори горщики. Особливо це помітно на прикладі двійнят (близнюків) – спарених горщиків, з'єднаних між собою кільцеподібним вухом вгорі та двома валиками-наліпами на тудубі. Такі вироби використовували для носіння їжі під час польових робіт. Іноді об'єднували три і навіть чотири горщики. У XIX ст. горщики оздоблювали розписом технікою описки, ритуванням, лискуванням, відбитками штампа.

Не менш розповсюдженим різновидом посуду в побуті українців XIX ст. були макітри, які призначалися для замішування тіста, зберігання води, іноді – зерна, борошна, крупів; розтирання маку, картоплі, зрідка для запікання страв у печі. В них також квасили та солили на зиму буряки, капусту, огірки, золили білизну, подавали на стіл вареники, гречаники, пироги тощо. Такій поліфункціональності, яка є незаперечною ознакою архаїчності речі⁷⁷, відповідала й градація розмірів посудини. Висока якість глини Лівобережжя, Слобожанщини й деяких районів Правобережжя дозволяла виточувати на крузі тонкостінні кількавідерні макітри висотою до півметра й вище. Великі посудини для тіста були обов'язково полив'яними зсередини, для розтирання маку (вони порівняно невеликі) – лише теракотовими.

Щодо регіональних особливостей форми макітри, то порівняння окремих осередків доводить, що макітри Лівобережжя й Слобожанщини більш витягнуті по вертикалі, ніж зразки низки

центрів Середньої Наддніпрянщини, Поділля, Прикарпаття. Хоча в деяких осередках Середньої Наддніпрянщини трапляються великі макітри з досить високими стінками (Цвітне, Дибинці). Вироби Західного Поділля мають порівняно невисокі, широко розгорнуті стінки (Гончарівка, Струсів на Тернопільщині), а зразки зі Східного Поділля – ніби перехідний до нього від лівобережного тип. Визначальними елементами конструкції макітри лівобережних регіонів, зокрема Полтавщини, є широкий корпус із плавно розгорнутими високими стінками й вінця, що мають кілька варіантів (найчастіше вони пласкі й відігнуті майже горизонтально). Великі макітри, як і повсюдно в Україні, мають два (зрідка – одне) вуха, вигин яких ніби повторює силует тулуба. Діаметр устя перевищує висоту й майже вдвічі більший від діаметра денця. Зразки Слобожанщини також мають високі стінки, які іноді вгорі увігнуті в середину. На Чернігівщині такі вироби досить широкі, з високими стінками, придонна частина яких опукло звужена до денця.

Незначні конструктивні варіанти форми макітри в межах окремого осередку залежать переважно від розмірів. Проте вироби одного розміру також варіюються за рахунок більшої або меншої вертикальності стінок. Вінця макітер у переважній більшості осередків пласкі, відігнуті (ширші або вужчі), іноді під ними стінки ледь помітно увігнуті в середину. Трапляються й зразки з досить помітним нахилом у середину, наприклад, унікальна велика мальована макітра із с. Дибинці Київської губернії першої половини XIX ст. (БКМ) і макітра великого розміру кінця XIX – початку XX ст. (автор Павло Пічка із с. Малі Будища Полтавської губернії) з декором у вигляді широких вертикальних мазків, типових для опішненського теракотового посуду, з приватної збірки О. Пошивайло (смет. Опішне Полтавської обл.). Її високі стінки широко розгорнуті й вгорі увігнуті в середину. Придонна частина звужена до порівняно неширокого денця й за конфігурацією нагадує опішненський горщик.

Різноманітність форм і поліфункціональність були характерними також для ринку – кухонних посудин, доволі популярних у XIX ст. В них розминали варену картоплю й квасолю, смажили сало, картоплю, готували кашу, печеню, топили смалець тощо. Великі ринки застосовували для доїння кіз і корів. Їх так і називали «дійниця» («дійничка»)⁷⁸. У величезних витягнутих по горизонталі ринках-«гусятницях» і «поросятницях» запікали в печі птицю та м'ясо.

⁷⁷ Романець Т. Стародавні витки мистецтва української народної кераміки. – К., 1996. – С. 52.

⁷⁸ Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології... – С. 131.

У розглядуваний період продовжувалося виробництво кількох конструктивних різновидів ринок. Більшість з них за характером форми посідають проміжне місце між горщиком і макітрою: стінки заокруглено розгорнуті, плічка трохи увігнуті всередину, коротка шийка (нерідко вона взагалі конструктивно не виражена) закінчується вінцями зі зливом. Висота посудини від 10 см 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». Маленька риночка з такою ручкою на Лівобережжі називається «засмажка»⁷⁹. Не менш розповсюдженою була широка циліндрична ринка на трьох високих ніжках з «тулійкою». В окремих випадках рівні стінки такої ринки розгорнуті, вінця відігнуті або вирішені у вигляді валика. Вироби прикрашали досить лаконічно: кілька смуг, доповнених «кривулькою», ряд рисок тощо. Однак кольорові поливи, якими вкривали посудину зсередини, часто утворювали на зовнішніх стінках мальовничі патьоки, що надавало посудинам особливої ошатності.

За характером композиційної побудови до ринок заокругленої форми подібні цидильники (друшляки), стінки яких порівняно невисокі й розгорнуті ширше, ніж у ринок. Застосовували друшляки для проціджування рідини, протирання варених слив та інших фруктів, приготування томату тощо. Вони мали градацію розмірів, чому відповідали й назви менших посудин – «друшлячок»⁸⁰. У більшості випадків цидильники за формою подібні до миски або до широкої, як на Поділлі, макітри. Окрім розпису кольоровими ангобами, ритування та лискування, важливу роль в оздобленні цидильників відіграє характер розміщення отворів, які часто утворюють розету чи багатокутник.

Слоїк (у різних регіонах України зафіксовано назви «слой», «слоїк», «банка», «горщик на варення»⁸¹) – посудина для зберігання повидла, меду, смальцю, круп – не мав яскраво виражених локальних ознак форми. У більшості регіонів це виріб з яйцеподібним тулубом, який наближений до заокругленого й трохи розгорнутого вгорі циліндричного, з короткою шийкою й відігнутими вінцями. Загалом вироби цієї групи вирізняються простим силуетом. Їх обов'язково покривали кольоровою або безколірною поли-

вою (повністю зсередини й частково зовні), прикрашали ритуванням, а в окремих випадках навіть підполивним малюванням (Опішне, Дибинці, Васильків). Унікальний зразок мальованого слоїка кінця XIX – початку XX ст. походить зі Слобожанщини (МУНДМ).

Конструктивно виразністю вирізняються пасківники – форми для випікання великодніх пасок (регіональні назви: «тазок для пасок», «поставець», «ставчик», «ставець», «пасківник», «бабник», «баб'єрка», «бабошник»⁸²). На Полтавщині, Чернігівщині та Слобожанщині переважно використовували тазки для пасок циліндричної більш або менш розгорнутої догори форми, тоді як в інших регіонах України форми цього різновиду посуду могли мати дещо іншу конфігурацію. Наприклад, широко розгорнуті рівні стінки (Східне Поділля), як у великого пасківника з ВОКМ (інв. № КС-1445), або дзвоноподібну форму – у деяких осередках території сучасної Хмельницької й Тернопільської областей (Адамівка, Пирогівка, Гончарівка), хоча в західних регіонах України трапляються й циліндричні пасківники⁸³. Деякої різноманітності цьому типу посуду надають варіанти вінця: валикоподібні, відігнуті, прямі, трохи розгорнуті, іноді фестончасті. В окремих випадках просту лаконічну форму збагачували вертикальним рифленням уздовж усієї висоти стінок або кількома рядами вертикальних ум'ятин. Декорували ритуванням у вигляді вузьких ліній, зрідка на стінках пасківника можна побачити ритований хрестик. Зсередини вироби обов'язково покривали безколірною або кольоровою поливою, що на зовнішніх стінках утворювала мальовничі патьоки й плями. Робили також і широкі форми для тіста, які мали порівняно невисокі, трохи розгорнуті стінки й вухо (нагадує ринки). Один такий виріб (початок XX ст.), декорований ум'ятинами й ритуванням, походить, імовірно, з Опішного (МУНДМ, інв. № К-567).

Значна кількість видів посуду 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 глечиків, які розподіляють на неполив'яні (теракотові та димлені) та полив'яні

⁷⁹ Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології... – С. 132.

⁸⁰ Там само. – С. 131.

⁸¹ ПМА 1980-х років; Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології... – С. 147.

⁸² ПМА 1980-х років; див. також: Данченко Л. Знач. праця. – С. 132; Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології... – С. 142.

⁸³ Матейко К. Народна кераміка західних областей Української РСР XIX–XX ст. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1959. – С. 47. – Рис. 11.

(покриті кольоровими поливами або оздоблені підполивним малюванням). В українському гончарстві зафіксовано чимало місцевих назв неполив'яних глечиків: «глек», «гладиш», «гладуш», «гладун», «гладущик», «гладишка», «молошник»⁸⁴, «молочник», «млчник». Проте найуживанішою є «глечик». Це слово, як зазначив Микола Сумцов, з усіх слов'янських мов використовується лише в українській⁸⁵. Полив'яні посудини цього типу також називаються «глечик», зрідка – «кушин», на Поділлі та Прикарпатті – «дзбанок», «збанок», на Закарпатті – «довжанка».

Форми неполив'яних глечиків ХІХ ст. зберігають найархаїчніші елементи⁸⁶. У них, як і в декорі, логічно розвиваються особливості, намічені у попередньому періоді. У виготовленні форм глечиків майстри досягли особливої виразності, завдяки органічному поєднанню конструктивних частин і вирішенню силуету. Водночас зменшується кількість орнаментальних мотивів, спрощується їхнє трактування, скорочується площа заповнення декором, який концентрується переважно на плічках і горловині, тоді як раніше він нерідко займав майже всю поверхню стінок посудини. Особливо ця тенденція стає помітною наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.

Варіанти форм неполив'яного глечика свідчать про остаточне формування його регіональних особливостей.

Головним формотворчим елементом неполив'яного глечика Лівобережжя ХІХ ст., зокрема Полтавщини, є підкреслено висока циліндрична шийка (лише в окремих випадках вона ледь помітно звужена або розгорнута вгорі), яка контрастує із заокругленим тулубом, з плавним наміченим пуклом, що звичайно розташоване нижче середини висоти посудини. Придонна частина поступово звужується до неширокого денця (його діаметр на 1 см – 2 см вужчий від устя). Вінця конструктивно не виражені або вирішені у вигляді м'якого валика-потовщення. В окремих місцевостях краї шийки трохи розгорнуті й утворюють вузькі ледь помітні вінця. Основу шийки найчастіше досить чітко зафіксовано (без поступового переходу від плічок). Пропорційно тулуб і горловина майже рівні за висотою. Іноді тулуб на кілька

сантиметрів вищий від шийки. Нерідко горловина займає навіть більше середини висоти посудини. В окремих випадках глечики мають невелике пласке вухо.

Варіативність форми лівобережного глечика виявляється у більш або менш витягнутих пропорціях (за рахунок висоти горловини чи збільшення розмірів тулуба), частковому порушенні строгої циліндричності шийки, наявності або відсутності вуха, вінця і характері їхньої конструкції. Зокрема, у деяких центрах Чернігівщини та Полтавщини такі вироби мають досить плавний перехід від плічок до горловини й опуклу придонну частину, на Слобожанщині – ширше, ніби зрізане денце.

На Правобережжі у формі простого глечика простежуються кілька досить відмінних між собою варіантів, прототипи яких можна бачити у виробах ХVІІ–ХVІІІ ст.⁸⁷ Зразки південної зони Середньої Наддніпрянщини мають похилі плічка, які непомітно переходять у шийку та пукло, розміщене нижче середини висоти⁸⁸. Подібні глечики робили у деяких осередках Східного Поділля (Бубнівка). За композиційним принципом спільні риси наявні у виробах північної зони Середньої Наддніпрянщини (Васильків) і низки осередків території сучасної Хмельницької, Тернопільської та Львівської областей, де вони мають видовжений яйцеподібний тулуб, порівняно широку, трохи розгорнуту шийку із зафіксованою основою та вузькі, трохи розгорнуті вінця. Шийка завжди коротша від тулуба. В окремих центрах Тернопільщини досить масивна, порівняно висока горловина виробу розгорнута під кутом. Оздоблення неполив'яних глечиків, як і інших різновидів простого посуду, залежало від характеру технології: теракотові зразки прикрашали розписом кольоровими ангобами, іноді – лискуванням, димлені – лискуванням, ритуванням тощо. Часто в ХІХ ст. продовжували застосовувати «крайкування» вінця кольоровою поливою.

Полив'яні глечики, форми яких в українському гончарстві з'явилися значно пізніше від теракотових і поширилися, вірогідно, під впливом міського цехового ремесла, у ХІХ ст. розвивають традиції попереднього часу і, як і раніше, дозволяють говорити про низку варіантів, у яких важко прослідкувати регіональні особливості.

У музейних колекціях полив'яних глечиків, які можна достеменно атрибутувати, збе-

⁸⁴ Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології... – С. 127, 165, 169.

⁸⁵ Сумцов Н. Культурные переживания. № 48–49. Глек и Кглек // КС. – 1889. – Т. XXVI. – № 7, июль. – С. 44.

⁸⁶ Романец Т. Древние истоки форм и декора украинской народной керамики 2-й половины ХІХ–ХХ вв. – Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – М., 1988. – С. 3.

⁸⁷ Клименко О. Гончарство // Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. – Вінниця, 2007. – Т. 2. Мистецтво ХVІІ–ХVІІІ ст. – С. 205–207.

⁸⁸ Данченко Л. Знач. праця – С. 68, 69.

реглося небагато. Більшість з них датують початком ХХ ст., поодинокі речі – другою половиною – кінцем ХІХ ст. До ХІХ ст. (можливо, навіть до першої його половини або до середини) можна віднести мальований глечик із с. Дибинці Київської губернії⁸⁹, форма й оздоблення якого мають аналогії зі зразками ХVІІІ ст.: яйцеподібний, наближений до овалу тулуб, коротка шийка, масивні розгорнуті вінця зі зламом біля основи. Деякі інші форми зразки другої половини століття, що походять з Полтавщини: кулястий сплющений тулуб, масивні профільовані вінця, нерідко доповнені великим піднятим вгору зливом, подібним до середньовічних виробів⁹⁰. В альбомі, виданому 1913 року Кустарним складом Полтавського губернського земства, наведено мальований глечик, анований як «глечик для свяченої води»⁹¹. Серед рослинного декору з великими багатопелюстковими квітами закомпоновано дату «1854» («1859»?). У формі виробу із заокругленим тулубом, неширокою шийкою, профільованими вінцями-розтрубом, кільцевим піддоном-«копитком», відчувається зв'язок із традицією ХVІІІ ст. Поряд репродуковано глечик, оздоблений криноподібними мотивами й трьома горизонтальними рядами виноградних грон, що також названий «глечиком для свяченої води»⁹². Його найширшу частину розміщено нижче середини висоти, що надає виробу приземкуватості, незважаючи на досить високу шийку, поступово звужену й розгорнуту до широких муфтоподібних вінець. Цікавий також глечик з Опішного другої половини ХІХ – початку ХХ ст. (МУНДМ, інв. № К-551): кулястий тулуб на широкому піддоні-«копитку», рифлена шийка, профільовані вінця. Посудину покрито брунатною зернистою поливою. Збереження в цьому виробі давньої традиції підтверджує порівняння його з більш ранньою за часом виконання посудиною, яку згодом можна віднести до середини ХІХ ст. Йдеться про глечик («кувшин, не употребляемой ныне гончарами формы»⁹³) з альбому 1913 року, який також має рифлену шийку й розгорнуті профільовані вінця. Однак, опублікований в альбомі зразок, безумовно більш архаїчний,

про що свідчить пружок на плічках, висока рифлена шийка, муфтоподібні вінця, пластичне доповнення вуха, а також характер декору, виконаного технікою ритування у вигляді ліній і «кривульок». Кінцем ХІХ – початком ХХ ст. можна датувати глечик із рифленою шийкою, низькими вінцями й краплеподібним тулубом, розташованим на неширокому «копитку». Окрім рифлення, він декорований вузькими ритованими смугами й покритий темно-брунатною поливою (Меморіальний музей-садиба гончарської родини Пошивайлів, Опішне). Збереження давніх традицій прослідковуємо й у мальованому глечикі початку ХХ ст. з Опішного (МУНДМ, інв. № К-554): кулястий сплющений тулуб, низька кільцева ніжка, майже випрямлена з ледь помітним вигином шийка та масивні розгорнуті вінця, які в основі утворюють широкий пружок. Декор у вигляді широкої смуги рослинних мотивів (квіти, грона винограду, листя тощо), що займає всю поверхню тулуба, доповнений вертикальними рядами «накапування» на шийці та вузькими лініями на перехваті ніжки й в основі горловини.

Тиква – посудина з вузьким горлом для зберігання, перенесення, використання під час літніх польових робіт і подавання на стіл рідини. В Україні такий виріб має низку місцевих назв: «тиква» – на Полтавщині й Середній Наддніпрянщині, «банька» – на Поділлі й Прикарпатті, «корчага», «канта» – на Закарпатті, «кубушка» – на Слобожанщині⁹⁴. В основі образного вирішення форми тикви лежить зіставлення кулеподібного або широкого яйцеподібного тулуба з вузькою невисокою горловиною. Силует намічено плавними м'якими лініями й доповнено вухом. Простежити регіональні особливості розповсюдження певного конструктивного різновиду тикви важко, адже навіть в одному осередку посудина могла мати декілька варіантів, часто подібних до зразків з інших досить віддалених територій.

Тулуб теракотових тиков низки осередків (вони часто мають «крайковані» кольоровою поливою вінця) за формою наближений до кулі, сплющеної згори й витягнутої та звуженої у придонній частині. Варіанти простежуються у вирішенні плічок, які різко або поступово звужуються до основи шийки. Горловина іноді м'яко профільована, без зливу.

З полив'яним глечиком тісно пов'язана форма посудини, яка на Полтавщині має назву «тиквастий глечик», на Середній Наддніпрян-

⁸⁹ Данченко Л. Зазнач. праця. – С. 67 (іл.).

⁹⁰ Зайкевич А. Мотивы малороссийского орнамента гончарного производства. – Б. м., 1882. – Табл. ХХ (4).

⁹¹ Украинское народное творчество: Серия VI. Гончарные изделия. – М., 1913. – Вып. 1. Типы украинской гончарной посуды. – Табл. V. – Мал. 35.

⁹² Там само. – Мал. 36.

⁹³ Там само. – Табл. XVI. – Мал. 159.

⁹⁴ ПМА 1980-х років.

щині – «тиквач», на Поділлі – «збанок» або «банька», на Слобожанщині – «кубушкуватий глечик», на Чернігівщині – «глек». У тиквастих глечиках зберігали квас, узвар, солили огірки, мочили яблука, маринували сливи, тримали сметану, патоку, олію. Вони бувають теракотові з розписом технікою опіски (найдавніші – часто з «крайкуванням» кольоровою поливою), димлені з лискуванням і ритуванням, повністю полив'яні або вкриті поливою зсередини, іноді – мальовані. Основний принцип компонування форми – зіставлення підкреслено широкого «наповненого» тулуба, наближеного до кулі, звуженої в нижній частині, і порівняно вузької (дещо ширшої, ніж у тикви, й вузьчої, ніж у глечика) горловини, утвореної стрункою – прямою або трохи розгорнутою – шийкою та профільованими вінцями. Злив м'яко підкреслений, розміщений уздовж усієї висоти горловини (іноді його взагалі немає). Шийка й плічка сполучені вухом, часто профільованим. Варіативність виробів простежується у наявності або відсутності профілювання горловини, у градації висоти шийки, ширини тулуба тощо. У деяких осередках Середньої Наддніпряниці (Обухів, Канів) тиквачі мали порівняно невисоку горловину, іноді похилі плічка⁹⁵. Силует пізніх виробів дещо спрощений.

До тиквастих глечиків за формотворчим принципом (кулястий звужений до денця тулуб, неширока профільована шийка, вуха) подібні посудини, доповнені високим носиком, розміщеним у верхній частині тулуба. Найцікавіші зразки походять з Полтавщини. Вони повністю вкриті поливою. Профілювання горловини, пластичне оформлення основи носика дають підстави пов'язувати цей різновид посуду з цеховою традицією. Назву таких виробів з'ясувати не вдалося. Їхнє виробництво припинилося, імовірно, наприкінці XIX ст. В альбомі 1913 року таку посудину анотовано як «глечик для вареної»⁹⁶. На Середній Наддніпряниці виготовляли тикви з носиком, які використовували на олію, горілку, наливки⁹⁷. Як варіант тиквастого глечика цю посудину розглядає Я. Риженко⁹⁸.

Олександр Тищенко називає її «глечиком з носиком», «глеком-носаткою»⁹⁹.

Говорячи про призначення носатки у XVIII ст. як посудини для напоїв, Я. Риженко відзначає: «Нині де-не-де носатка вживається як умивальник»¹⁰⁰. В анотаціях до носатки з альбому 1913 року зазначено: «носатка для олії»¹⁰¹. Щодо функціонального призначення цієї посудини О. Пошивайло відзначає, що носатку застосовували як умивальник, для розливання олії на базарах та міцних напоїв під час свят¹⁰². Це досить рідкісний для українського гончарства різновид посуду. Більшість носаток кінця XIX – початку XX ст., що збереглися в музеях, створено, вірогідно, в Опішному. Мабуть, саме тут традиція їх виготовлення виявилася тривалішою, ніж в інших місцевостях.

Форма опішненської носатки вирізняється усталеністю. Вироби зламу XIX–XX ст. мають невисокий тулуб, розташований на порівняно високій вузькій круглій ніжці. Придонна частина широко розгорнута, заокруглені плічка трохи звужені й різко відмежовані від широкої невисокої шийки, короткі вінця вирішені у вигляді валика або зовсім відсутні. Горловина й пуко сполучені трьома плоскими вухами для підвищення на мотузках. На плічках розміщується носик. Варіанти цієї форми виявляються в тому, що ніжка замінюється на ширший низький піддон, а силует тулуба наближається до горщика. У носаток, покритих одноколірною поливою, форма пластично збагачується ум'ятинами, розміщеними навколо носика, а також завдяки профілюванню горловини й ніжки. Декорували такі вироби ритуванням або наліпами, на початку XX ст. – підполивним малюванням.

Куманець – ритуальна посудина, призначена для подавання міцних напоїв під час весілля¹⁰³. Посуд із кільцеподібним тулубом виробляли на Слобожанщині¹⁰⁴, Поділлі, Прикарпатті, Львівщині та в деяких інших регіонах. Розрізняють два види куманця: з кільцеподібним (переважає) і дископодібним тулубом.

⁹⁵ Данченко Л. Народна кераміка Наддніпряниці. – К., 1969. – С. 64; Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 155.

⁹⁶ Украинское народное творчество. – Табл. V. – Мал. 37, 38.

⁹⁷ Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 73.

⁹⁸ Риженко Я. Форми гончарних виробів Полтавщини // Науковий збірник Харківської науково-дослідної кафедри історії української культури імені академіка Д. І. Багалія. – Х., 1930. – С. 31.

⁹⁹ Тищенко О. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – К., 1992. – С. 158, 159, 188.

¹⁰⁰ Риженко Я. Форми гончарних виробів Полтавщини. – С. 34.

¹⁰¹ Украинское народное творчество. – Табл. VI. – Мал. 55.

¹⁰² Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології... – С. 140.

¹⁰³ Там само. – С. 135.

¹⁰⁴ Сумцов Н. Культурные переживания. № 50. Куманец // КС. – 1889. – Т. XXVI. – № 7, июль. – С. 46.

В обох випадках посудини мають круглу ніжку. У верхній частині розташовані носик, вузька шийка з вінцями та вухо. Форма куманця має багато варіантів і надає гончарям невичерпні можливості для індивідуальної фантазії.

До найдавніших куманців, які, можливо, виконані в Опішному, доцільно віднести вироби із пластичним декором у вигляді пташиних і зміїних голів або цілих постатей тварин (так звані «київські глечики»¹⁰⁵). Одна з таких робіт, що дозволяє говорити про виготовлення таких виробів уже в середині – другій половині XIX ст., репродукована в альбомі А. Зайкевича¹⁰⁶ і вражає складністю композиції: профільовані ніжка й шийка, носик у вигляді голови гадюки. В отворі тулуба розташована скульптурка коня, до ніг якого піднімається голова змії, що обвиває ніжку посудини. Кілька подібних (поки що не атрибутованих достеменно) виробів знаходиться в колекції МУНДМ. Порівняння зі зразком, наведеним у виданні А. Зайкевича, дозволяє пов'язати місце їхнього виготовлення з Полтавщиною, не виключаючи Опішного, що підтверджується наявністю аналогічних робіт в опішненського гончаря Федора Чирвенка, а також зі зразком із альбому 1913 року, анованим як «глечик київський, що походить із Зіньківського повіту»¹⁰⁷.

Барило – посудина, подібна до однойменних дерев'яних виробів: 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 розміщене вухо, орієнтоване горизонтально або (зрідка) вертикально. Іноді трапляються великі барила з двома вухами або з двома отворами. Композиція посудини варіюється за рахунок більш або менш видовженого тулуба й ступеня заокруглення його силуету, висоти шийки, ніжок (якщо вони є), розміру й характеру вигину вуха. Теракотові й полив'яні барила використовували для зберігання води під час польових робіт і для міцних напоїв.

Миски також належать до поліфункціонального посуду. Мальовані посудини розміщували на миснику для окраси інтер'єру (декоративна функція), під час трапези у святкові дні їх виставляли на стіл (утилітарна), а на Різдво та Великдень виносили з хати до церкви. Прості з

непоказним декором миски (полив'яні або теракотові чи димлені) використовували у повсякденному побуті для вживання їжі, розминання картоплі, прання білизни тощо.

Як і в попередні періоди, у XIX ст. у переважній більшості гончарних осередків вирізнялися два типи конфігурації стінок миски – заокруглено розгорнуті та з колінчастим зламом (ребром) по середині висоти чи вгорі. Перший тип вважається найдавнішим. Трапляється він повсюдно в Україні з варіантами у характері вигину стінок або у вирішенні вінця. Леся Данченко розглядає цей тип як «миска з округлим бочком» і подає народні назви: «прості», «на шуту»¹⁰⁸. Лідія Шульгіна щодо Бубнівки на Поділлі застосовує назву «кругла миска»¹⁰⁹. Виокремлюючи два різновиди подільських полив'яних мисок, Марія Фріде відзначає, що більш давній тип має рівні, заокруглені стінки¹¹⁰. Миски з колінчастим зламом також виготовляли в більшості регіонів України з найдавніших часів¹¹¹ паралельно з круглобокими. Про виникнення таких мисок у давнину на території Середньої Наддніпрянщини пише Л. Данченко й наводить гончарську термінологію першої половини XX ст.: «миски до лавки», «до полицьки», «крайковані»¹¹². Обидва різновиди оздоблювали підполивним розписом, хоча з-поміж круглобокх часто трапляються прості, без декору або оздоблені опискою, ритуванням чи лискуванням.

Найчастіше в одному осередку робили обидва різновиди мисок із досить усталеним для певного регіону або осередку характером вигину стінок. Зокрема, в Опішному на Полтавщині виготовляли кілька типів, серед яких найпопулярніші – миски з рівними, розгорнутими під кутом стінками, які вгорі утворюють різкий злам, що переходить у характерний жолобок із плоскими вінцями над ним. На півночі Полтавщини (Постав-Мука) й у низці центрів Чернігівщини (Верба, Осмаки, Олешня) стінки мисок над ребром вгорі випрямлені. Подібний прийом використовували на Тернопільщині й Станіславщині, де його поєднували із колінчастим зламом середини корпусу. На Східному Поділлі розповсюдженими були миски з широ-

¹⁰⁵ Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 37.

¹⁰⁶ Мотивы малороссийского орнамента гончарного производства. – Табл. XX, 2.

¹⁰⁷ Украинское народное творчество. – С. 27. – Табл. V. – Мал. 39.

¹⁰⁸ Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 71.

¹⁰⁹ Шульгіна Л. Зазнач. праця. – С. 150.

¹¹⁰ Фріде М. Форма й орнамент посуду з Поділля // Науковий збірник ленінградського товариства дослідників української історії, письменства та мови. – К., 1928. – Вип. II. – С. 82.

¹¹¹ Романиць Т. Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки. – С. 57.

¹¹² Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 16, 35, 71.

ко розгорнутими або порівняно високими стінками, які часто профілювали по середині. Вироби Смотрича й Миньківців (нині Хмельницька обл.) мають напівсферичну форму. Паралельно в Смотричі виробляли миски з колінчастим зломом стінок. Конфігурація вінець також має низку варіантів: пласкі вузькі або порівняно широкі відігнуті під кутом або горизонтально, заокруглені й опущені вниз чи трохи підняті вгору, вирішені у вигляді валика, загнуті всередину тощо. Трапляються й фестончасті вінця. У багатьох осередках робили миски з конструктивно не вираженими або наміченими ледь помітним потовщенням вінцями. Особливо це стосується виробів зі зломом у верхній частині стінок (Постав-Мука на Полтавщині, Олешня, Осмаки й Верба на Чернігівщині, Косів, Пістинь на Станіславщині).

Щодо технологічних ознак, в Україні виробляли миски теракотові, розписані кольоровими ангобами, димлені з лискованим декором, вкриті кольоровою або безколірною поливою, іноді прикрашені ритуванням чи відбитками штампа й мальовані з підполивним малюванням, які дослідники, зокрема Юрій Лащук, відносять до народної майоліки¹¹³.

Характер оздоблення неполив'яних мисок подібний до інших різновидів простого посуду й має багато спільних рис у досить віддалених осередках: смуги, риси, «кривульки», плями тощо. Нерідко теракотові миски, як і горщики, глечики або тикви, по берегах «крайкували» кольоровою поливою. Натомість мальовані миски вражають багатством регіональних особливостей.

В одних осередках мотиви розміщували щільно, заповнюючи майже всю поверхню виробів, в інших – залишали багато вільного гла. Могли використовувати й великі елементи орнаменту або зовсім дрібні чи (і це найчастіше) їхнє поєднання.

Манера трактування декору в окремих осередках спокійна, врівноважена, лінії малюнка й плями різнокольорових ангобів гармонійно співіснують, ненав'язливо доповнюючи одне одного, або ж навпаки – експресивна, побудована на контрасті м'яких і різко окреслених елементів. Традиції певного осередку поєднувалися з індивідуальним почерком майстра, який варіював і збагачував особливості своєї школи.

Набір орнаментальних мотивів декору українських мисок є досить усталеним у певних осередках чи регіонах, простежуються й загальноукраїнські елементи. Враження орнаментального багатства створюється завдяки незліченній кількості варіантів їхнього поєднання між собою.

Про еволюцію форм і оздоблення мисок протягом XIX ст. говорити важко. Збереглися вироби з окремих осередків, та й то переважно від другої половини XIX – початку XX ст. Виняток – миски с. Сунки Київської губернії, які дозволяють простежити розвиток стилістики декору протягом тривалого часу, починаючи від кінця XVIII ст. Окремі висновки можна зробити щодо Бубнівки й Смотрича Подільської губернії. Найбільше виробів походить із західних регіонів України (Косів, Пістинь, Коломия, Бережани).

Паралельно з мисками в багатьох осередках виробляли полумиски, які відрізняються від зразків XVII–XVIII ст. меншим денцем і вищими стінками, верхню частину яких відігнано під кутом. В окремих осередках полумиски іноді вирішені у вигляді давніх «крилатих мисок» або нагадують «міську» тарілку тощо. Принципи декорування таких виробів подібні до оздоблення мисок відповідних центрів з незначними видозмінами, викликаними особливостями конструкції.

Зооморфні й антропоморфні посудини та скульптура – порівняно давній різновид народної кераміки, виробництво якого наприкінці XIX – на початку XX ст. в Україні скоротилося, а у XX ст. у зв'язку зі зміною ритуальної функції (посуд для святкових напоїв) на декоративну він набув ознак декоративної скульптури, хоча й у XIX ст. чітку межу між скульптурою та фігурним посудом провести важко. Переважали зображення лева й барана, рідше – птаха (півень, курка) та вершника. Комозиційний принцип у зображенні тварин усталений: вони стоять на чотирьох ніжках, голову розташовано прямо або злегка відведено вбік, паща відкрита (отвір для виливання рідини). Між рогами (баран) або вухами (лев) зроблено другий отвір з маленькою покришкою. Тулуб вирішено у вигляді барила, доповненого масивною (лев) або невеликою (баран) головою. Популярні прийоми декорування – імітація вовни способом ліплення з пропущеної крізь сито чи тканину глини, ритування, ум'ятини, відбитки штампа, наліпи. Фігурні посудини найчастіше покривали зеленою або брунатною поливою. Виробляли також антропоморфні посудини (Слобожанщина, Середня Наддніпрянина), тулуб яких наближений до форми тикви або глечика й доповнений невеликою головою

¹¹³ Див.: Лащук Ю. Українське гончарство – феномен народного мистецтва слов'янського світу // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – К., Опішне, 1993. – Кн. 1. – С. 373.

та руками. Показовою є посудина у вигляді військового, покрита зеленою поливою (МУНДМ).

Іграшка – один із найархаїчніших різновидів народної керамічної пластики. Від XIX ст. достеменно атрибутованих її зразків у музейних колекціях збереглося небагато. Більшість речей належить до початку – першої третини XX ст. Порівняння їх з іграшкою XVII–XVIII ст. засвідчує збереження давніх традицій як у сюжетах, так і в манері ліплення. Глиняні свистунці кінця XIX – початку XX ст. демонструють обмежену кількість і усталеність сюжетів, незмінність пластичного рішення, а також дозволяють говорити про ритуальну першооснову образів¹¹⁴.

У більшості гончарних осередків України ліпили свистунці у вигляді птахів (курки, півника, качечки) і тварин (коників, баранців). Рідше робили баринь (переважно з пташкою під рукою), вершників, і лише в окремих центрах (Опішне на Полтавщині) – пташку з пташенятами (так звану «чайку»). Трапляються також біморфні зображення – птахоконі, птахобаранці, птахоолени – відгомін прадавніх космогонічних уявлень¹¹⁵. Усталеність образного ладу іграшки доповнюється стилістичними рисами, для яких характерне неухильне дотримання давніх традицій. Майстри намічають головні деталі (гребінець і хвіст півня, різьки баранця тощо), що дозволяє відрізнити одну тварину від іншої. Причому трактування цих деталей подібне в різних майстрів та універсальне для певного центру. Опішненського коника чи баранця важко переплутати з хомутецьким, канівським або адамівським виробом, хоча усі вони створені в єдиній для народної іграшки узагальнено-статичній манері.

У XIX ст. остаточно сформувалися регіональні особливості українського гончарства. На жаль, у музейних і приватних колекціях переважає матеріал другої половини століття. Кінець XVIII – першу половину XIX ст. найповніше репрезентують роботи гончарів **Середньої Наддніпрянщини**. За сучасним адміністративним поділом України до цієї зони української народної кераміки входять правобережні райони Київської області, правобережна частина Черкаської області (без Уманського р-ну) і частина Кіровоградської та Житомирської областей.¹¹⁶ Найвідоміші осередки мальованої

кераміки Середньої Наддніпрянщини – Дибинці, Канів, Обухів, Васильків, Сунки, Голоківка, Гнилець, Паланочка. Полив'яну кераміку виробляли майстри Цвітного, Ревівки, Крилова. Провідні центри простого посуду – Плахтянка, Гаврилівка, Луб'янка, Крива, Романівка, Старосілля, Буда-Орловецька, Пастирське¹¹⁷.

Протягом XIX ст. наддніпрянські гончарі виробляли усі різновиди асортименту української народної кераміки. Як видно з речей, які збереглися в музейних і приватних зібраннях, виготовляли переважно кухонний і столовий посуд, фігурні посудини й скульптуру, іграшку. Поступово припинилося виробництво кахлів; наприкінці XIX – на початку XX ст. архітектурна кераміка представлена переважно димарями. Перелік асортименту виробів гончарів Середньої Наддніпрянщини кінця XIX – початку XX ст. нараховує близько 30 різновидів¹¹⁸.

Як і скрізь в Україні, найдавніші традиції збереглися в простому неполив'яному посуді. Грунтуючись на особливостях його форм, Л. Данченко виділила в межах Середньої Наддніпрянщини дві групи кераміки – північну (київську) й південну (черкаську) з кордоном по річці Рось¹¹⁹.

Гончарі Середньої Наддніпрянщини для декорування виробів застосовували рослинні й геометричні мотиви, зображення птахів, а також (на найбільш ранніх виробках) людей. Простий неполив'яний посуд оздоблювали виключно технічним орнаментом із неодмінними для всієї України пасмами концентричних ліній, які на Наддніпрянщині називали «шарівкою». Між ними komponували різноманітні риси, крапки, плями, «кривульки». У мальованому посуді також переважали загальноукраїнські мотиви. Виключно наддніпрянським є мотив «гребінці», аналогії якому Л. Данченко віднайшла й у середньовічному західно-європейському гончарстві¹²⁰. До унікальних належать і V-подібні елементи, які трапляються лише у Василькові та зрідка в Обухові. Що ж стосується інших мотивів, таких як листя, квіти, виноград тощо, то вони трактуються своєрідно, мають аналогічне осмислення в більшості осередків регіону й лише частково (найчастіше за загальними озна-

¹¹⁷ Там само. – С. 92.

¹¹⁸ Іонов Н. Знач. праця. – С. 11, 12.

¹¹⁹ Данченко О. Про локальні особливості форми народних гончарних виробів Середньої Наддніпрянщини // Українське мистецтвознавство. – К., 1969. – Вип. 3. – С. 75–92; Данченко Л. Народна кераміка Наддніпрянщини. – С. 129–138; Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 10–19.

¹²⁰ Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 122.

¹¹⁴ Динцес Л. Русская глиняная игрушка. Происхождение, путь исторического развития. – М., Ленинград, 1936. – С. 16–21, 32, 33.

¹¹⁵ Найден О. Українська народна іграшка. Сміслові та образні основи // ОМ. – 1991. – № 3. – С. 28.

¹¹⁶ Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 5, 9.

ками) подібні до зразків з інших місцевостей.

Головна відмінність декору наддніпрянської кераміки полягає в його трактуванні, характері розміщення на стінках посудини, у поєднанні окремих елементів між собою. На відміну від інших регіонів, традиція бароко розвивалася тут безперервно й збереглася до ХХ ст.

Гончарство Середньої Наддніпрянщини кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ ст. найповніше репрезентують роботи майстрів с. Сунки Чигиринського повіту Київської губернії (нині – село Смілянського р-ну Черкаської обл.), де вже у ХVІІІ ст. робили мальовані кахлі й миски. Глибокий аналіз виробів сунківських гончарів здійснила Л. Данченко. Окрім мисок, їй вдалося аргументовано віднести до Сунок кахлі печі, що до Другої світової війни перебували у фондах Київського музею українського мистецтва (всього 62 кахлі: 41 лицьова, 21 карнизна). Світлини 30 з них Л. Данченко віднайшла в архіві Д. Щербаківського, опис решти – у старих інвентарних книгах музею¹²¹. Нині більша частина кахлів знаходиться в МУНДМ, кілька зразків – у НМІУ.

Миски й кахлі оздоблювали сюжетними сценками, зображеннями птахів, рослинними мотивами, у трактуванні яких відчувається вплив українського бароко. На сунківських виробках бачимо парні зображення чоловіка й жінки, жінки з дитиною, двох чоловіків із квіткою між ними, чоловіка з посудиною, вершника, музик, двох чоловіків, сцени полювання, водіння ведмедя тощо. Як слушно відзначає А. Колупаєва, у сюжетних розписах сунківських кахлів поширена тема кохання, яка втілює такий важливий її аспект, як родинний, коли представлені мати з дитиною¹²². Надзвичайно популярне зображення птаха на гілці з розком намиста на шиї. Іконографія цього мотиву має давню традицію, пов'язану з мистецтвом Сходу¹²³. Іноді трапляється пара птахів.

Антропоморфні й орнітоморфні зображення на мисках, окрім рослинних мотивів, доповнені смугами «гребінців» (миска із зображенням чоловіка з глечиком, МУНДМ, інв. № К-20). На вінцях розміщено «кривульку». Часто поодинокі «гребінці» доповнювали сюжетними сценками поряд із рослинною орнаментикою як на мисках (миска із зображенням двох чоловіків із квіткою, МУНДМ, інв. № К-19), так і на кахлях.

У роботах сунківських майстрів вражає віртуозне поєднання зображень, виконаних на основі сформованих канонів (постаті, обличчя), із умінням варіювати й збагачувати усталені зразки, доповнюючи їх новими елементами або змінюючи характер трактування. Самі ж персонажі жанрових сценок осмислюються з позицій народного примітиву, що стилістично споріднює їх з українською народною іконою та картиною: приземкуваті постаті з порівняно великими головами й схематично наміченими рисами обличчя. Наївна безпосередність у трактуванні образів поєднується із дивовижним відчуттям лінійного ритму в розміщенні рослинних мотивів: гнучкі галузки з великими складними квітами, видовженим листям, ягодами, виноградними гронами не лише доповнюють і збагачують сюжетні сценки, а й надають їм особливого емоційно-святкового відтінку (одна з головних рис українського бароко).

Провідним осередком наддніпрянської кераміки (як Опішне для Полтавщини, Бубнівка для Поділля та Косів для Прикарпаття) є с. Дибинці (Богуславський повіт, від 1800 р. – Канівський повіт Київської губернії, від 1923 р. – Богуславський р-н Київської обл.). Глиняні вироби виготовляли в Дибинцях здавна, про що свідчить виявлене поблизу села поселення доби бронзи із залишками кераміки. Вірогідно, вже у ХVІІ ст. тут робили мальований посуд і було засновано цехове братство, яке об'єднувало гончарів навколишніх сіл та існувало до 1917 року¹²⁴. Про устрій дибинецького братства збереглися досить детальні відомості від середини ХІХ ст. завдяки матеріалам, зібраним редакцією «Києвских епархиальных ведомостей», на які посилається відомий російський письменник Микола Лесков у своїй статті 1862 року «О христианских братствах в России».

Особливого розквіту гончарний промисел у Дибинцях набув у другій половині ХІХ – першій третині ХХ ст., коли гончарством займалося більше половини дворів і майже всі мешканці були пов'язані з промислом, а вироби вивозили далеко за межі Київської губернії¹²⁵. Збереглися імена окремих майстрів ХІХ ст. Серед них – родоначальник гончарської династії Масюків – Вакула Масюк. Наприкінці сто-

¹²¹ Там само. – С. 99–107.

¹²² Колупаєва А. Українські кахлі ХІV – початку ХХ ст. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевисть. – Л., 2006. – С. 303.

¹²³ Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 96, 97.

¹²⁴ За підрахунками Л. Данченко, дибинецьке братство було засноване наприкінці ХVІІ ст.: 1911 року в цехмістра братства Архипа Гарнаги зберігалася прибутково-видаткова книга братства, яка починалася з 70 сторінок. Втрачені 69 сторінок могли містити матеріал приблизно за 50 років. Див.: Там само. – С. 49, 50.

¹²⁵ Там само. – С. 108, 109.

ліття розпочав працювати його син Каленик Масюк (1876–1933) – один із провідних дибинецьких гончарів першої третини ХХ ст. Відомими гончарськими династіями у Дибинцях були Гарнаги, Тридіди, Волошенки¹²⁶.

Збереглася незначна кількість достеменно атрибутованих зразків ХІХ ст. дибинецького простого посуду. Більшість виробів датують кінцем ХІХ – початком ХХ ст. Серед них є кілька горщиків (МУНДМ, інв. № К-1, К-2). Дибинецький теракотовий посуд, оздоблений розписом кольоровими ангобами, має світлий, майже білий із рожевувато-вохригим відтінком черепок, на тлі якого чітко «читається» брунатний декор у вигляді рядів «шарівки», які чергуються з великими плямами, дугоподібними елементами, цяточками, рисками тощо. Часто великі плями нанесено безпосередньо на «шарівку».

Однак особливо прославилися Дибинці своїми мальованими виробами. Одна з характерних рис дибинецької кераміки – оздоблення підполивним малюванням не лише столового посуду (мисок, глечиків, тиков, макітер для вареників), а й суто побутових речей – горщиків, великих макітер для тіста, слоїв тощо.

Еволюцію стилістики дибинецьких підполивних розписів можна простежити від ХVІІІ ст.¹²⁷ Л. Данченко слушно наголошувала на впливі українського бароко на формування стилістики дибинецького контурного малювання¹²⁸. Насамперед цей вплив відчувається у використанні низки характерних мотивів (квіти, виноград, листя, пуп'янки), їхньому поєднанні між собою, характері розміщення, а також у трактуванні окремих елементів і орнаментики в цілому. Можна говорити про своєрідне барокове мислення творців дибинецької кераміки, у декорі якої поєднуються рослинні й геометричні мотиви, зображення птахів, риб, тварин. Найпопулярніші орнаментальні мотиви – виноград, тюльпаноподібні та багатопелюсткові квіти, листя, подібне до акантового, «гребінці», смуги, «кривульки». Для оздоблення мисок досить активно застосовували фляндрування: вертикальні «спускавки», плями фляндрівки, віялоподібні елементи, доповнені смугами, рядами «шарівки» та «кривульками», організовані в чіткі центричні композиції.

У БКМ зберігається унікальна дибинецька макітра з двома вухами. Виріб має напівсферично розгорнуті опуклі по всій висоті стінки, верхня частина яких увігнута в середину й завершена вузькими відігнутими вінцями, що відрізняє макітру від пізніших зразків Середньої Наддніпряни (у більшості виробів кінця ХІХ – початку ХХ ст. високі стінки ледь помітно розгорнуті). Декоровано її вигнутою гілкою, розміщеною горизонтально майже по всій поверхні стінок, з листям, ягідками та великими гронами винограду, що ніби «виростають» із віялоподібних квітів. Під вінцями – «кривулька», біля денця – широка смуга з кількох рядів дугоподібних елементів, які місцями утворюють хвилясті лінії. На вухах – діагональні риси. Розпис виконано в традиційній для Дибинців кольоровій гамі: на білому тлі зеленим, червоно-вохригим і темно-брунатним (контур) ангобами. Датують макітру першою половиною ХІХ ст., що підтверджується використанням архаїчного прийому «перекреслення» стеблини гілки кількома поперечними рисками¹²⁹.

Подібний прийом бачимо в декорі згаданого вже глечика з ПКМ¹³⁰, який також декорований вигнутою, розташованою горизонтально гілкою з великими віялоподібними квітами та листям, що займає майже всю поверхню тулуба посудини; на вінцях – широка смуга «гребінців».

Дибинецькі вироби кінця ХІХ – початку ХХ ст. свідчать про збереження доволі давніх традицій, які переосмислено й доповнено пізнішими елементами. Показовою в цьому плані є миска кінця ХІХ – початку ХХ ст. з експонатів, повернутих після Другої світової війни з Німеччини і відреставрованих у 1990-х роках (МУНДМ, інв. № К-12726). Посудину декоровано хрещатою композицією, в основі якої складна чотирипелюсткова розета, наближена до ромба (мотив, що трапляється в оздобленні полумисків ще в ХVІІ ст.¹³¹), до вершин якого прилягають суто барокові мотиви – великі виноградні грона, які є пелюстками розети. Між ними – геометричні елементи (контурні кола, фляндровані дуги, кола з вічками в центрі). Центр розети – квадрат, розподілений на менші квадрати з великими крапками. У верхній частині стінок – смуга «гребінців».

¹²⁶ Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 110–114.

¹²⁷ Клименко О. Зазнач. праця. – С. 215. – Іл. № 31, 32.

¹²⁸ Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 119.

¹²⁹ Там само. – С. 97, 98.

¹³⁰ Там само. – С. 67 (іл.).

¹³¹ Полумиски з Переяслав-Хмельницького історико-культурного заповідника та ПКМ. Див: Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 36, (іл.); Клименко О. Зазнач. праця. – С. 215. – Іл. 52.

Вінця підведені червоно-вохристою смугою, що є своєрідною рамкою усього композиційно насиченого декору, виконаного темно-брунатним, зеленим і червоно-вохристом ангобами по білому з приємним жовтуватим відтінком тлу.

Обухів – містечко Звенигородського повіту Київської губернії (нині – районний центр Київської обл.), відоме з XV ст. Архівні джерела засвідчують, що вже наприкінці XVIII – на початку XIX ст. тут виробляли миски (мабуть, мальовані)¹³². Зберігся тогочасний тиквач із широким яйцеподібним тулубом і профільованими у вигляді двох характерних уступів плічками, оздобленими смугами діагональних рисок. Посудину покрито брунатною з ледь помітним червонуватим відтінком поливою (НЦНК «МІГ»).

Місто *Васильків*, разом із прилеглими селами (Здорівкою, Путрівкою, Хлепчою, Застугною та Черкесом), вважалося найбільшим осередком мальованого посуду північної Київщини¹³³. Згідно з переказом, зафіксованим Л. Данченко, полив'яний посуд у Василькові до 1910-х років не робили: прості горщики, глечики, макітри,ринки були теракотові й димлені.

Васильків і, особливо, Здорівка відомі мисками й полумисками, оздобленими складними рослинними візерунками, організованими в асиметричні композиції зі щільно заповненим тлом. Рідше розмальовували глечики, макітри для вареників, слої. Найхарактерніші васильківські мотиви – велике видовжене листя з прожилками, листя наближене до трикутника із хвилястим краєм і характерним завитком, довге листя з хвилястим контуром, широкі короткі «кривульки-вужики», «гребінці», різнокольорові V-подібні елементи, по два-три вкладені один в один, кола з крапкою в центрі, ряди «накапування». Популярними були й зображення птаха в оточенні гілок, листя.

Канів – повітове містечко Київської губернії (нині – районний центр Черкаської обл.) також був досить відомим гончарним осередком, де у XIX ст. робили різноманітний столовий і кухонний посуд, зооморфні фігурні посудини, іграшку. На початку XX ст. гончарним промислом у Каневі займалося 45 родин, які мешкали в передмістях – Монастирку й Бессарабіі¹³⁴. Простий теракотовий посуд писали кольоровими ангобами, димлений («синій», по-місцевому) оздоблювали лискуванням, полив'яний – ритуванням (місцева назва – «мережка») у вигляді

рівних і хвилястий ліній, розміщених поодиночі або групами. Унікальний зразок теракотового посуду середини – другої половини XIX ст. – риночка з колекції МУНДМ (інв. № К-7) зі світлим, рожевуватого відтінку, черепком. Її дзвоноподібно розгорнуті стінки завершені відігнутими вінцями й доповнені вухом. Про особливості канівського полив'яного посуду XIX ст. можна говорити на основі виробів початку XX ст., в яких відчуваються давні цехові традиції (складний силует із профільованими плічками й горловиною, характер вінцець тощо). Показовим є ковбун (місцева назва тиквача) з колекції МУНДМ (інв. № К-6), вкритий зеленкувато-брунатною поливою зсередини й майже на половину висоти зовні. Його високі, конусоподібно звужені плічка мають кілька ледь помітних виступів, найширша частина тулуба розміщена нижче середини висоти, а придонна заокруглено опускається до денця, що надає формі посудини своєрідної краплеподібності. Коротка шийка завершена порівняно високими розгорнутими вінцями зі зливом. Чіткий, лаконічний декор – пасма вузьких ліній, що оперізують шийку, «кривулька», ряди заглиблень (відбиток зубчастого коліщатка) і група хвилястих ліній, нанесених багаторядним гребінцем, на плічках – свідчить про збереження традицій XVII–XVIII ст. У середині XIX ст. канівські миски мали складно профільовані стінки з чітко наміченим широким зламом. Їх прикрашали простим геометричним орнаментом у вигляді смуг, ліній, «кривульок», крапок, «спускавок», «гребінців». Використовували червоний, брунатний і білий ангоби, які доповнювали плямами зеленої поливи, нанесеними на розпис без подальшого покриття безколірною поливою. Іноді застосовували характерний для XVII–XVIII ст. прийом – використання для розпису зеленої поливи поряд з ангобами¹³⁵. Показовою в цьому плані є унікальна миска середини XIX ст. (МУНДМ, інв. № К-93), двоярусні стінки якої утворюють по середині широкий пружок, вінця пласкі. Декор, виконаний білим ангобом і зеленою поливою без подальшого покриття безколірною поливою, складається з рядів «шарівки», з нанесеними на них переривчастими зигзагоподібними «кривульками», що чергуються з вертикальними рисками. У центрі дзеркала розміщено розету, утворену зигзагоподібною «кривулькою» та оточену рядом цяточок. Декор унікальної миски майже повністю вкриває внутрішню поверхню посудини. Натомість у

¹³² Данченко Л. Народна кераміка Наддніпрянщини. – С. 65.

¹³³ Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 137.

¹³⁴ Там само. – С. 150.

¹³⁵ Пригадаємо, наприклад, миску з експозиції ПКМ та фрагменти з фондів НМЗУГО. Див.: Клименко О. Знач. праця. – С. 215. – Іл. 35, 48.

канівських виробів другої половини XIX ст. багато уваги приділено вільному тлу, на якому розміщено переважно геометричні мотиви – «кривульки», смуги, «косиці», переривчасті «кривульки», ряди арок із крапками або дугами, що компонуються навколо центрального елемента – найчастіше «вихрової» розети, утвореної шістьма–дев'ятьма завитками (МУНДМ, інв. № К-95–99). У Каневі трапляється мотив, поширений у Василькові – широка смуга з нанесеною на неї контрастною за кольором «кривулькою». На одній мисці біла смуга з брунатною «кривулькою», що оточує центральну розету, у верхній частині стінок доповнена двома переплетеними «кривульками», виконаними «накапуванням» (МУНДМ, інв. № К-94).

Поступово (на кінець XIX ст.) форма канівських мисок стала простішою, а підполівне малювання, яке виникло приблизно в середині століття, витіснило давню традицію розписів без подальшого покриття безколірною поливою. Саме ця техніка й зумовила особливості канівської мальованої кераміки наступного періоду.

Село *Гнилець* Звенигородського повіту (нині – Звенигородський р-н Черкаської обл.) відоме своїми мальованими мисками, хоча багато гончарів робили виключно простий посуд – горщики, макітри, глечики, ринки, слої, тикви, форми для випікання тіста («бабошники»). Майстри-мисошники спеціалізувалися на виготовленні мисок і полумисків та зрідка виконували мальовані глечики й тикви, оздоблені смугами «гребінців» і «півгребінців»¹³⁶. Простий посуд декорували розписом технікою описки, мальований – підполівним контурним розписом, з використанням рослинних і геометричних мотивів: круглі та віялоподібні квіти, грона винограду, подвійні заокруглені листочки, зображення птаха, «гребінці», «кривульки», смуги, «накапування». Вишуканий декор будували на грі гнучких контурних ліній (виконаних в основному білим ангобом) і ритмічному повторенні зеленого й брунатного кольорів на червоно-вохристому тлі. У Гнильці до кінця XIX ст. збереглася давня традиція оздоблювати стінки мисок із двох боків, як це бачимо на виробі з НМНАП (інв. № Е-108), внутрішня поверхня якого декорована вінком із трьох віялоподібних квітів, що чергуються з парами листочків. На вінцях – «кривулька», під ними – смуги. Із зовнішнього боку на стінках розміщені вузькі й широкі смуги, «кривулька» і ряд білого «накапування», нанесеного на зелену смугу.

¹³⁶ Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 132.

Гнилецькі миски другої половини XIX ст. оздоблювали також технікою фляндрування: групи «спускавок» розміщували під вінцями, а центр композиції намічали смугою фляндрики у вигляді так званого «колоска»¹³⁷. Серед майстрів, які працювали у другій половині XIX – на початку XX ст. відомі імена Василя Зацаринного, Овер'яна Косяченка.

Важливим гончарним районом Середньої Наддніпряни у XIX – на початку XX ст. був Чигиринський повіт із такими осередками, як Головкивка, Цвітне, Янич, Херсонка, Суботів, Полуднівка, Івківці, Мельники, Медведівка, Куликівка¹³⁸. Найвідоміші з них Головкивка (нині – село Чигиринського р-ну Черкаської обл.) і Цвітне (нині – село Олександрівського р-ну Кіровоградської обл.). Наприкінці XIX ст. у *Головкивці* гончарним промислом займався близько 50 майстрів, які виготовляли переважно мальовані миски, а також невеликі теракотові й полив'яні горщики, глечики, тикви тощо¹³⁹.

Вірогідно, у другій половині XIX – на початку XX ст., як і в наступні періоди, у Головкивці робили круглобокі миски, які оздоблювали фляндруванням, із невимущим, нерідко динамічним трактуванням елементів, мінливим перетіканням одного кольору в інший. Про це свідчить мисочка з колекції РЕМ, опублікована Л. Данченко, декор якої складається з великої чотирипелюсткової розети, утвореної ліроподібними мотивами (нагадують подільські «вилogi»), у які закомпоновані подвоєні «косиці». Між пелюстками – фляндровані квіти, на вінцях – «кривулька»¹⁴⁰.

Село *Цвітне* відоме насамперед столовим посудом, який покривали поливами зеленого, жовтого, рідше брунатного кольорів. Найпоширеніші різновиди асортименту – барила, глечики, тикви, куманці, миски, полумиски, сільнички тощо. Цвітнянські гончарі виготовляли також свічники, іграшку, зооморфні фігурні посудини й скульптуру. Теракотовий посуд (макітри, глечики, риночки з ручкою-«тулійкою», пампушники) мав світлий, майже білий із жовтуватим відтінком колір і тонкий черепок. Місцеві високоякісні глини дозволяли робити на крузі вироби великих розмірів – кількавідерні горщики й макітри¹⁴¹. Деякі вироби початку XX ст. зберігаються в МУНДМ. Серед них два барила (інв. № К-16, К-17), завдяки яким можна скласти уявлення про характер кераміки Цвітнього другої половини –

¹³⁷ Там само. – С. 137.

¹³⁸ Там само. – С. 160.

¹³⁹ Там само. – С. 160, 161.

¹⁴⁰ Там само. – С. 164 (іл.).

¹⁴¹ Там само. – С. 169, 170.

кінця XIX ст. Форма більшого з них наближена до циліндра. Декор у вигляді рельєфних смуг, розмішених по боках, ніби імітує обручі дерев'яного прототипу. Менша посудина має опуклі стінки й оздоблена з боків вузькими ритованими лініями.

Із Середньої Наддніпряни походять кілька керамічних творів, які поки що важко віднести до певного осередку, але вони стали класикою вітчизняного гончарства. Насамперед, це стосується миски із зображенням людської постаті в оточенні рослинних мотивів, декор якої стилістично подібний до дибинецьких розписів (МУНДМ, інв. № К-244)¹⁴². Зовні стінки декоровані смугами геометричного орнаменту.

Головні гончарні регіони Лівобережної України – Полтавщина, Чернігівщина, Слобожанщина, у кожному з яких до XIX ст. сформувалися власні художньо-стильові особливості.

У *Полтавській* губернії гончарним промислом займалися переважно у п'яти повітах – Зіньківському (Опішне з навколишніми селами та хуторами, Зіньків, Великі Будища, Куземин, Більськ), Кобеляцькому (Нові Санжари, Білики), Лохвицькому (Постав-Мука, Сенча, Городище), Миргородському (Попівка, Хомутець, Комишня, Велика і Мала Грем'яча), Роменському (Ромни, Глинськ), а також у Борисполі Переяславського повіту й Ладині Прилуцького¹⁴³. Порівняно із Середньою Наддніпряниною, на Полтавщині майже повсюдно створювали неполив'яні та покриті кольоровими поливами вироби, виразні форми яких активно збагачувалися профілюванням і різними пластичними доповненнями. Теракотовий посуд, як і скрізь в Україні, оздоблювали розписом кольоровими ангобами. В окремих осередках робили димлену кераміку з лискуванням (Городище, Котельва, Білики). Мальованими виробами славилися центри Зіньківського та Лохвицького повітів.

Окрім посуду та іграшки, в асортименті виробів полтавських гончарів значну роль відігравало виробництво зооморфних посудин і скульптури. Самобутніми зразками саме полтавської кераміки XIX ст. були носатки й тиквасти глечики з носиком. Збереглися надзвичайно цікаві курільниці, що найчастіше нагадують церковні бані, хоча трапляються й традиційні,

у вигляді мисочки на ніжці з ручкою. Декор прорізний: кола, риски, аркоподібні елементи. Такі вироби вкривали кольоровими поливами. В Опішньому створювали «трюхбанні» курільниці з мальованим декором.

Важливою особливістю гончарства Полтавщини XIX ст. було виробництво кахлів до кінця століття. Їх робили в Опішньому, Зінькові, Великих Будищах, Лазьках, Куземині, Комишні та Глинську Роменського повіту. Переважали теракотові кахлі з рельєфним декором (композиції хрестаті, сітчасті тощо). У Лазьках до кінця XIX ст. гончар Пилип Явдак створював унікальні мальовані кахлі, в оздобленні яких поєднував рослинні мотиви із зображеннями птахів. У ПКМ збереглися світлини печей роботи майстра, а в НМЗУГО знаходяться кахлі його печі 1885 року, знайдені О. Пошивайлом у Котельві¹⁴⁴.

Гончарні осередки Полтавщини за значенням, рівнем розвитку промислу та кількістю майстрів дослідники традиційно розподіляють на кілька груп¹⁴⁵. Перше місце посідає Зіньківський повіт на чолі з найвідомішим центром української народної кераміки містечком *Опішне* (нині – смт. Зіньківського р-ну Полтавської обл.) і навколишніми селами та хуторами (Миські Млини, Зайцеві хутори, Малі Будища, Попівка, Глинське, Хижняківка, Лазьки).

Найдавніша письмова згадка про опішненську кераміку датується кінцем XVIII ст. Це надзвичайно цінне свідчення Опанаса Шафонського про існування в містечку гончарного цеху¹⁴⁶. Протягом наступних 50 років промисел розвивався доволі інтенсивно: 1835 року тут працював 131 гончар¹⁴⁷, а на середину 1840-х років Опішненська волость посідала перше місце в повіті щодо гончарного виробництва, яким тут займалося 400 чоловік¹⁴⁸.

Друга половина XIX – початок XX століття – надзвичайно важливий період в історії опішненського гончарства, період його найбільшого розквіту. В цей час Опішне перетворюється на провідний осередок України, а в межах

¹⁴² Миску було придбано 1909 року в Каневі Історико-етнографічним фондом за 75 коп. Її передав А. Вержбицький.

¹⁴³ Зарецький І. Знач. праця. – С. 4; Ханко В. Осередки гончарства на Полтавщині // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа – К.; Опішне, 1993. – Кн. I. – С. 413.

¹⁴⁴ Пошивайло О. Унікальна пам'ятка кахлярського мистецтва Полтавщини // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – К.; Опішне, 1993. – Кн. I. – С. 400–410.

¹⁴⁵ Ханко В. Осередки гончарства на Полтавщині. – С. 413.

¹⁴⁶ Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание с кратким географическим и историческим описанием Малой России. – К., 1851. – С. 641.

¹⁴⁷ Василенко В. Местечко Опішня... – С. 28.

¹⁴⁸ Арандаренко Н. Знач. праця. – С. 96.

губернії виходить на перше місце¹⁴⁹. Важливі зміни в історії опішненської кераміки відбулися в другій половині XIX ст., коли Полтавське земство розпочало активну роботу щодо підтримки й розвитку місцевого гончарства. Саме його діяльність мала вирішальний вплив на формування художніх особливостей опішненської кераміки наступного періоду.

У 1894–1899 роках в Опішному функціонувала гончарна майстерня, організована Полтавським губернським земством з метою навчання дітей, створення зразків для гончарів, постачання їх матеріалами, забезпечення замовленнями, сприяння збуту виробів. Велику увагу приділяли технологічним експериментам – вивченню властивостей місцевих глин, приготуванню напівфаянсової маси, різних полив і фарб. За дорученням земства майстерню організував і очолив І. Зарецький¹⁵⁰.

Зразків опішненської кераміки XIX ст. збереглося порівняно небагато. Як і в інших регіонах, переважають речі кінця XIX – початку XX ст.

Своєрідним явищем в історії опішненського гончарства є простий неполив'яний посуд, доволі широкий і різноманітний асортимент якого подібний до інших великих гончарних осередків. Що ж стосується декору, то він вирізняється розгорнутими композиційними схемами, багатством мотивів і колориту. Як відмічав І. Зарецький, в Опішному та його околицях у XIX ст. (на відміну від інших центрів Полтавської губернії) для розпису кераміки застосовували три кольори: темно-брунатну фарбу «описку» й ангоби – білий («побіл») і червонувато-брунатний («глейок» або «червінька»)¹⁵¹.

Розписом кольоровими глинами (технікою описки) найчастіше прикрашали неполив'яні горщики, макітри, глечики, тикви, тиквасті глечики, іноді – миски й ринки. Декор розміщували у верхній частині посудини, підкреслюючи особливості її конструкції. На відміну від теракотових виробів XVIII – початку XIX ст., які оздоблювали рослинним і геометричним орнаментом, у середині – другій

половині XIX ст. застосовували виключно геометричну орнаментику, про еволюцію та міру традиційності якої говорити доволі складно через брак опішненських зразків кінця XVIII – першої половини XIX ст. Однак можна стверджувати, що основні елементи орнаментики збереглися.

В орнаменті розрізняють дві групи мотивів: місцеві опішненські (широкі горизонтальні й вертикальні мазки-смуги, мазки з нанесеним на них «накапуванням» тощо) і загальноукраїнські, серед яких найпопулярніші концентричні лінії, смуги, плями, риси тощо.

Декор, як і в інших осередках, розміщували смугами у верхній частині посудини. Найчастіше в основу композиції покладено вузькі лінії, розташовані групами, між якими робили різноманітні горизонтальні й вертикальні мазки (від маленької плями до соковитого розчерку), «кривульки», «коми», «накапування». Лише в окремих випадках візерунок створений кількома лініями.

В оздобленні горщиків переважає досить усталена композиційна схема, що з деякими змінами повторюється і в окремих глечиках, тиквастих глечиках і тиквах: на плічках між концентричними лініями в один ряд закомпоновано чотири–п'ять широких горизонтальних мазків-смуг, на вінцях розташовано групи скісних або вертикальних рисочок. Один із найдавніших зразків посуду з подібною схемою композиції – глечик кінця XVIII – початку XIX ст. (НМЗУГО).

Найскладніша (традиційна) композиція декору складається з трьох ярусів, основний з яких розташований на плічках і утворений широкими вертикальними мазками-смугами. Він поєднується з рядами концентричних ліній і вузькими смугами, між якими розміщено нижній ярус – ряд горизонтальних мазків-смуг або діагональних мазків-рисочок. Часто внизу композицію доповнено «кривулькою». У верхньому ярусі декору (на вінцях) нанесено горизонтальні мазки-смуги різної висоти й ширини темно-брунатного кольору, доповнені білим «накапуванням» – рівним або хвилястим (горщик з експозиції МУНДМ, інв. № К-574). Цікавим варіантом цієї схеми є тиква з ПКМ (інв. № КС-907). На її плічка нанесено ряд вертикальних мазків-смуг, на пуко – горизонтальні мазки, які чергуються з групами скісних рисочок. Композиція у трьох місцях доповнена широкою смугою з лініями.

У XIX ст. в Опішному продовжували виготовляти посуд, вкритий кольоровими поливами, зразки якого збереглися від XVIII ст. (фрагменти глечиків, вкритих зеленою поливою, НМЗУГО). Його масове виробництво вже

¹⁴⁹Василенко В. Местечко Опішня... – С. 28; Зарецький І. Знач. праця. – С. 4.

¹⁵⁰Полтавское губернское земское собрание XXXIV очередного созыва (20–30 января 1897 г.). – Полтава, 1899. – С. 336; Учебные мастерские губернского земства // Отчет Полтавской губернской земской управы за 1898 год. – Полтава, 1899. – Вып. 1. – С. 31, 32; Гончарная мастерская Полтавского губернского земства в м. Опішне Зеньковского уезда // Образцовые мастерские Полтавского губернского земства (Приложение к отчету Полтавской Земской Управы за 1895 год.) – Полтава, 1896. – С. 36–42.

¹⁵¹Зарецький І. Знач. праця. – С. 57.

в 1840-х роках відзначає Микола Арандаренко¹⁵². Застосовували зелену, брунатну й жовту поливи, рідше (наприкінці XIX – на початку XX ст.) – синю. Глечики, тикви, тиквасті глечики з носиком, носатки прикрашали ритуванням, відбитками штампа, ум'ятинами. Окремі елементи конструкції профілювали. Найпопулярніші орнаментальні мотиви – лінії, згруповані по три–чотири, «кривульки», риси.

Досить розвинену систему ритованого декору мають зразки, які, вірогідно, зберігають відгомін цехової традиції полив'яної кераміки. Серед них вирізняються носатки й тиквасті глечики з носиком, прикрашені смужками, врізами, рисками. Тиквастий глечик із носиком, датований 1879 роком, окрім рисок і ліній, декорований двома «сосонками», розміщеними під носиком (НМНАП, інв. № КС-4166).

Найбільшою групою опішненських виробів XIX ст., про які можна скласти уявлення завдяки музейним зібранням і літературним джерелам, є мальовані миски. Робили їх гончарі як у самому містечку, так і в навколишніх селах – Миських Млинах, Попівці, Малих Будисах. В оздобленні використовували переважно техніку фляндрування по білій або червоно-вохристій обливці. Місцева своєрідність виявляється як у характері трактування мотивів, так і в їхньому поєднанні між собою, а розміщення зумовлене формою миски, яка не має колінчастого зламу по середині висоти стінок (він розміщений угорі) і тому дозволяє вільно заповнювати декором усю внутрішню поверхню посудини.

Використовували переважно центричні композиції. Орнаментальні мотиви komponували навколо дзеркала, прикрашеного найчастіше розетою, іноді колом, рідко – спіраллю або асиметричним мотивом. Часто дзеркало взагалі не декорували, а лише оточували в основі стінок смугою фляндрівки, вузькими смужками, розетою тощо. Нерідко елементи розпису зі стінок «опускаються» на дзеркало, залишаючи вільним його центр. Майже завжди на вінцях розміщували «кривульки», а у верхній частині стінок, що відповідає зовнішньому їх зламу – концентричні лінії («опускання»). Головну увагу мисошники приділяли орнаментуванню стінок миски, комбінуючи мотиви у найрізноманітніших варіантах, серед яких можна виокремити низку типових композицій: 1) декор розташований у вигляді одного–трьох фризів, утворених «опусканням» із нанесеними на нього мотивами або смугами фляндрівки; 2) композицію розподілено вертикальними або заокругленими елементами на три (рідше – чотири, п'ять, шість) частин;

3) розподілено на три частини композицію на дзеркалі або стінках поєднано з широким фризом у верхній частині миски; 4) один або декілька різновидів (два–чотири) мотивів, чергуючись і повторюючись кілька разів, згруповано навколо дзеркала; 5) композиційною основою є контурна чотирих-, п'яти-, шестипелюсткова розета, заповнена й доповнена різними елементами (іноді її намічено не лінією, а смугою фляндрівки). Контур розети наближений до зірки або квітки із заокругленими пелюстками, або вона являє собою п'яти-, шестикутник із трохи вигнутими сторонами.

До найпопулярніших в Опішному мотивів відносяться смуги фляндрівки, утворені лініями трьох кольорів, перетворених розтягуванням шпилькою на своєрідні петлі. Така смуга мала назву «доріжка», її відрізки – «лиштва», подвійні – «двойна лиштва»¹⁵³. «Лиштва» може бути у вигляді рівного або вигнутого відрізка, горизонтальною, під кутом чи (зрідка) вертикальною. Мотив «гребінчики» за характером виконання подібний до «лиштиви», проте він коротший і розтягування шпилькою здійснене більш широко¹⁵⁴. Популярні «сосонки», розміщені по три–п'ять навколо центру миски. Часто трапляються «кривульки», згруповані по три й розтягнуті шпилькою («заводянка»)¹⁵⁵. Нерідко в їхніх вигинах розташовані фляндровані крапки. Фляндровані квіти мають назву «квіти» або «фіялочки»¹⁵⁶.

Широка смуга фляндрівки може бути утворена горизонтальними лініями («опусканнями») й плямами, що дуже дрібно зроблені шпилькою («дряпичка») або складатися з вертикальних смуг, розтягнутих шпилькою в один бік («волочок»)¹⁵⁷. Популярний також мотив «овесець» («овсець») – рядочок крапок, сполучених розтягуванням шпилькою¹⁵⁸.

Відомими гончарями Опішного й навколишніх сіл у XIX ст. були Іван Гладишевський, Федір Чирвенко, Остап Ночовник, твори яких збереглися від початку XX ст. і становлять основу інноваційного напрямку, сформованого

¹⁵³ Українское народное творчество. – Мал. 209; Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології... – С. 78, 89, 90. – Мал. 94, 123, 125.

¹⁵⁴ Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології... – С. 77, 78. – Мал. 92.

¹⁵⁵ Там само. – С. 80, 81. – Мал. 99.

¹⁵⁶ Там само. – С. 82, 99, 100. – Мал. 103, 149–Б.

¹⁵⁷ Українское народное творчество. – Табл. XIX. – Мал. 202, 200; Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології... – С. 76, 79. – Мал. 89, 96.

¹⁵⁸ Українское народное творчество. – Мал. 199; Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології... – С. 91, 92. – Мал. 129.

¹⁵² Арандаренко Н. Зазнач. праця. – С. 96.

в наступному періоді. Літературні джерела зберегли імена таких майстрів, як Петро Мосієць (Опішне), Олександр Рябокін, Клим Бадер (Міські Млини), П. Пічка (Попівка), Потап Півень (Зайцеві хутори)¹⁵⁹.

У Миргородському повіті переважало виробництво посуду. Одним із найвідоміших хомутецьких гончарів був Павло Калашник, твори якого експонувалися на всеросійській художньо-промисловій (1882, Москва) та сільськогосподарській (1887, Харків) виставках і були відзначені бронзовими медалями¹⁶⁰. Окрім побутового посуду, П. Калашник створював зооморфні фігурні посудини, свічники, чорнильніці, куманці, вази, застосовуючи ліпний декор і кольорові поливи (зелену, брунатну, синю)¹⁶¹.

У с. *Постав-Мука* – провідному осередку мальованої кераміки Лохвицького повіту (нині – Чорнухинський р-н) – робили переважно миски, оздоблені смугами й відрізками фляндрівки, організованими в легкі, спокійні, ніби застигли в часі композиції, доповнені рівними або хвилястими лініями. Нерідко між пелюстками контурної розети розміщували невеличкі фляндровані квіти. Тло найчастіше робили вохристого кольору, а мальовку – білого й темно-зеленого, майже чорного кольорів. Кращими гончарями-мисошниками осередку другої половини XIX – початку XX ст. вважалися Андрій Ступка та Йосип Карпенко, які на Всесвітній виставці 1900 року в Парижі отримали срібні медалі, а також Василь П'ятецький, родини Курилів, Можчилів¹⁶².

Гончарі *Сенчі* Лохвицького повіту (Лука Чумарний, Іван і Григорій Бакути, Хрисанф Литвиненко) виготовляли посуд великого розміру¹⁶³. Показовою особливістю оздоблення їхніх виробів було виконання ритованих візерунків по облиці ангобом¹⁶⁴, а також застосування техніки лискування вертикальної та діагональної орієнтації по червоному черепку. Тиквасти глечики, горщики, миски із Сенчі свідчать про ремісничу вправність майстрів і відчуття ними специфіки матеріалу.

¹⁵⁹ Зарецький І. Зазнач. праця. – С. 27, 43, 117.

¹⁶⁰ Ханко В. Осередки гончарства на Полтавщині. – С. 414.

¹⁶¹ Ханко В. Миргородський мистецький словник (кінець XVII – початок XXI сторіччя): Персоналії. – Полтава, 2005. – С. 106, 107.

¹⁶² Зарецький І. Зазнач. праця. – С. 117, 118; Ханко В. Осередки гончарства на Полтавщині. – С. 415.

¹⁶³ Лисенко С. Очерки домашних промыслов и ремесл Полтавской губернии. Промыслы Лохвицкого уезда. – Полтава, 1904. – Вып. III. – С. 124, 126; Ханко В. Осередки гончарства на Полтавщині. – С. 414.

¹⁶⁴ Зарецький І. Зазнач. праця. – С. 57.

У *Городищі*, розташованому неподалік від Сенчі, робили димлену кераміку, прикрашену лискуванням у вигляді сітки, вертикальних і діагональних смуг, а також ритованням (лінії, «кривульки», риси). Вірогідно, саме з Городища походить унікальний тиквастий глечик (приватна колекція, Київ). Він має широкий приземкуватий тулуб, вирішений у вигляді сплющеної кулі, профільовану горловину. Пласке широке вухо з'єднує основу вінець з підкреслено широким пуком, злив намічено м'яким виступом. Ритовані смуги й «кривульки» на плічках органічно доповнені лискованою сіткою в нижній частині тулуба та вертикальними смугами на шийці. Черепок темного, майже чорного кольору.

Гончарство *Чернігівщини*, як і інших регіонів, розвивалося в межах загальноукраїнських традицій, зберігаючи яскраві місцеві особливості, зумовлені історико-культурними й економічними чинниками.

Губернська влада, розуміючи важливе місце керамічного виробництва в економіці краю, намагалася стимулювати його шляхом заснування земських майстерень. Так, у 1892 році вчителя П. Пашутинського було відряджено до Новгородської губернії для вивчення там керамічного виробництва та до московського Строганівського училища¹⁶⁵. 1895 року було засновано земську навчальну майстерню в с. Олешня, якою він керував. У цю майстерню відряджали гончарів зі всієї губернії для ознайомлення з технологічними вдосконаленнями та новим асортиментом¹⁶⁶. Незважаючи на деякі організаційні помилки й недоліки в роботі, майстерня відіграла позитивну роль у розвитку місцевого гончарства в умовах залучення його до комерційної діяльності шляхом об'єднання гончарів у артіль та підвищення культури виробництва¹⁶⁷.

Наприкінці XIX ст. гончарство було одним із найрозвиненіших промислів Чернігівщини, яким займалося понад 3 000 осіб¹⁶⁸.

У межах Чернігівської гончарної зони історично склалися три групи осередків (за Ю. Лащуком) – північно-західна (Ріпки, Любеч, Городня, Олешня, Грабів, Олександрівка, Ловинь, Глібів хутір), східна (Сосниця,

¹⁶⁵ Шмагалю Р. Гончарний промисел і підприємництво: погляд крізь століття (З досвіду діяльності навчальної майстерні гончарства в с. Олешня на Чернігівщині) // НЗ. – 2004. – № 1-2. – С. 111.

¹⁶⁶ Краткие очерки кустарных промыслов Черниговской губернии инженера-технолога Н. Пакульского. – К., 1898. – С. 106.

¹⁶⁷ Шмагалю Р. Зазнач. праця. – С. 112, 113.

¹⁶⁸ Краткие очерки кустарных промыслов... – С. 81, 88.

Новгород-Сіверський, Шатрища, Кролевець, Короп, Верба, Осьмаки, Радичів, Глухів, Полошки, Конотоп, Ямпіль, Путивль, Мглин, Почеп), південна (Ніжин, Ічня, Борзна, Бровари, Остер)¹⁶⁹.

На північному заході Чернігівщини тривалий час зберігалися архаїчні риси, що виявилось в характері пропорційно довершених форм і досить скромному декорі виробів. Тут виготовляли переважно неполив'яний посуд. Поливи почали застосовувати тільки наприкінці XIX ст. У декорі переважав ритований орнамент у вигляді прямих і хвилястих ліній. Димлений посуд декорували лискуванням: орнамент у вигляді горизонтальних і вертикальних смуг, сітки ромбів, зигзагоподібних мотивів суцільно вкривав виріб. З появою полив ширше почали застосовувати підполивне малювання ангобами, яке стилістично співзвучне з розписом сусідніх осередків¹⁷⁰.

На сході Чернігівщини, крім димленого, виготовляли посуд, декорований підполивним малюванням із використанням геометричних, рослинних і зооморфних мотивів. Побутувало також виробництво кахлів¹⁷¹.

У виробках південних осередків регіону відчуються традиції цехового гончарства попередніх епох із його міцною професійною основою та впливами мистецьких стилів. Виточуючи на крузі посуд досконалих форм, гончарі не менше уваги приділяли й декоративному оформленню – зображенню квітів, птахів, риб, двоголових орлів. Своєрідність художньої мови виявляється в колористичному багатстві, детальній розробці головного мотиву, наміченого контуром за допомогою цяток, плям, штрихів. У декоруванні посуду й кахлів застосовували техніки фляндрування та ріжкування в поєднанні із заливкою фарбою окремих фрагментів у межах контуру. Нерідко зображальні мотиви доповнювали написами: миска роботи Афанасія Польовика з Ічні (МУНДМ, інв. № К-767) та миски з Ніжина (МУНДМ, інв. № К-785, К-794, К-12589).

Асортимент виробів гончарів Чернігівщини аналогічний асортименту українського гончарства взагалі. «Первоначально предметом гончарного промысла служили исключительно

изделия самые необходимыя в домашнем обиходе: горшки разной величины, миски кувшины для молока, макотры – позднее начали выделывать: вазоны для цветов, вазы, банки, тазы, блюда, тарелки – чайную посуду: чайники, глечики (в виде самоваров для чая), чашки, блюдца; детская игрушки – коники, солдатики, баранчики (барашки) и т. п. Таким образом приготавливают посуду неполиванную и поливанную, последняя нередко встречается на базарах и ярмарках даже с узорами по беловатому фону разделана в цветочки (вазочки миски и т. п.)»¹⁷². Пакульський згадує такі форми: «банка для масла (олії)», «бочонок для водки» (барильце), «кувшини для воды (кубышки)», «горшки для цветов (вазоны)»¹⁷³.

Горщики – найрозповсюдженіший посуд закритого типу. Вони переважно приземкуваті або дещо видовжені, найширша частина розміщена вище середини тулуба, стінки опуклі, плічка округлі, вінця помірно виражені, діаметр отвору трохи ширший за діаметр денця (с. Олешня чи Грабове, ЧІМ, інв. № ІК-604; горщик Хахалева з Глухова, МУНДМ, інв. № К-768). Більшість виробів теракотові, орнаментовані розписом коричневим ангобом на плічках і вінцях (горщик Никифора Веприка з Коропа, МУНДМ, інв. № К-798). У північних і північно-східних осередках (Олешня, Шатрища) виготовляли димлені горщики, прикрашені геометричним лискованим орнаментом¹⁷⁴.

Миски робили різних розмірів – від звичайних столових до великих кухонних. Їхні досить високі конусоподібні стінки вгорі випрямлені. Трапляються також миски напівсферичної форми – мисочка з Ніжина (МУНДМ, інв. № К-749), мисочка Никифора Веприка (МУНДМ, інв. № К-779). Стінки мисок північних районів Чернігівщини вгорі увігнуті всередину й завершені розгорнутими вінцями¹⁷⁵. На півдні (Ічня, Ніжин) – округлі, в Кролевіці – опуклі, іноді профільовані в середній частині.

Форми чернігівської макітри мають кілька варіантів. Трапляються макітри конусоподібні, ніби обрізані біля вінець, з рівними стінками (експозиція ЧАІЗ; НКМ, інв. № ІБ-428) та високі, з опуклими стінками й широким отвором, наприклад, макітра з Олешні 1910-х років (ЧІМ, інв. № 928). Вінця більшості макітер

¹⁶⁹ Лащук Ю. Украинская народная керамика XIX–XX ст.

¹⁷⁰ Могильченко М. Гончарство в с. Олешня у Чернігівщині // Матеріали до українсько-руської етнології. – 1899. – Т. I. – С. 62–64.

¹⁷¹ Спаська Є. Подорожі по Чернігівщині; уривки з щоденників, р.р. 1921–1926; головним чином про гончарство чернігівське // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. – Опішне, 1995. – Кн. 2. – С. 337–373.

¹⁷² Краткие очерки кустарных промыслов... – С. 93, 94.

¹⁷³ Там само. – С. 103.

¹⁷⁴ Спаська Є. Глечик з хрестиком // Матеріали до етнології та антропології. – 1929. – Т. XXI–XXII. – Ч. I. – С. 40; Краткие очерки кустарных промыслов... – С. 99.

¹⁷⁵ Могильченко М. Зазнач. праця. – С. 63. – Іл. 14, 15.

увігнуті всередину посудини, хоча трапляються й вироби з подібною до горщика формою (ЧІМ, інв. № 928).

Глечики Чернігівщини мають переважно кулеподібний, трохи витягнутий тулуб, високу й досить широку (іноді профільовану) шийку, акуратне, виважених пропорцій вухо з протилежного боку від якого – злив (ЧІМ, інв. № 6066; НКМ, ІБ-93). Форма гладішки аналогічна глечику. Для виробів північно-західних осередків характерні яйцеподібний тулуб, пряма шийка, трохи розгорнуті вінця¹⁷⁶. Зразки Кролевця мають дещо веретеноподібний тулуб, відносно коротку шийку, плавні лінії поєднання об'ємів. Іноді трапляються вироби із шийкою у формі зрізаного конуса, що дещо звужується догори (ЧІМ, інв. № 941).

Тиква має декілька різновидів. Для ніжинських виробів характерна видовжена яйцеподібна чи куляста форма тулуба, для кролевецьких – дещо сплюснена по горизонталі, для тиков північних осередків – монументальність, пропорційна врівноваженість форм.

Проміжною формою між тиквою й глечиком є «глек» – посудина для води. Від тикви вона зберегла кулеподібний чи трохи витягнутий тулуб. Шийка виробу досить широка, лійкоподібна – у північних осередках¹⁷⁷ (ЧІМ, інв. № І-6745), пряма з підкресленим зливом – у Кролевці. Характерну монументальність форми з масивним кулеподібним тулубом і короткою шийкою, що практично переходить у звуження перед вінцями, демонструє глек із Коропа (МУНДМ, інв. № К-770). Глекам південних осередків, зокрема виробам з Ніжина, характерна плавність ліній силуету, присадкуватість форми (НКМ, інв. № Б-216).

З кухонного посуду виготовляли також форми для пасок та бабок (ЧІМ, інв. № К-912, ІК-913), ринки, баньки (ЧІМ, інв. № ІК-788), чайники (МУНДМ, інв. № К-777; НКМ, інв. № ІБ-91, ІБ-215), кухлі (НКМ, інв. № ІБ-33), барильця.

З давніх часів на Чернігівщині існувала традиція обрядового зооморфного посуду у вигляді барана, лева, півня, оленя¹⁷⁸. Зразків останнього в музейних колекціях збереглося небагато, але існують літературні джерела, що підтверджують широке побутування таких виробів у минулому. Є. Спаська у своїх щоденниках пише, що їх виготовляли у Ніжині й Кролевці, де вона в 1926 році придбала для київського музею старовинного баранця у гон-

чаря Федора Строфуна¹⁷⁹. У колекції МУНДМ зберігаються дві фігурні посудини у вигляді лева (МУНДМ, інв. № К-12781, К-750) – одна з Глухова роботи Лазаревської, та посудини у вигляді барана – з Броварів (МУНДМ, інв. № К-682, К-685, К-689, К-727).

Глиняна пластика представлена в основному іграшкою (свищики, ляльки, іграшковий посуд «монетка») і скульптурою, переважно анімалістичною. У МУНДМ зберігаються іграшки роботи майстра Шутенка з Полошок – свищик-птаха і коники-свищики (МУНДМ, інв. № К-1493, К-1489, К-1464), коник і курка майстра Козлової з Глухова (МУНДМ, інв. № К-1489, К-1476).

На Чернігівщині виготовляли також свічники, ліхтарі, курушки, каганці (МУНДМ, інв. № К-792, К-793, К-741, К-792).

У другій половині ХІХ ст. великий вплив на асортимент чернігівського гончарства спричинило виробництво фарфорових і фаянсових виробів у регіоні. У цей період виникли форми, не властиві народному гончарству: тарілки (МУНДМ, інв. № К-801), чашки (гончар Фігура, Короп, МУНДМ, інв. № К-797), флакони (Ніжин, МУНДМ, інв. № К-772), вазочки (Ніжин, МУНДМ, інв. № К-773). Почали виготовляти також тази для умивання, нічні горщики тощо.

Яскравою сторінкою в історії українського мистецтва є кахлі Чернігівщини – своєрідний розвиток на місцевому ґрунті національних і європейських традицій. Є. Спаська поділяє кахлі Чернігівщини на «панські» та «селянські», що зумовлено як характером виробництва (заводське та кустарне), звідки й різниця в технології та стилістиці їх художнього оформлення, так і поширенням серед різних соціальних верств¹⁸⁰.

У попередньому столітті виробництво кахлів було зосереджене у цехах. У ХІХ ст. на Чернігівщині з'являються заводи з виготовлення кахлів, які були засновані поміщиками в своїх маєтках і підприємцями у відомих гончарних центрах. З різних джерел відомо, що у 1860-х роках такі підприємства, що переважно нагадували кустарні майстерні, функціонували в Ущерп'ї Суразького повіту, Волокитині Глухівського повіту, Глухові, Шатрищах та Клинцях Новгород-Сіверського повіту, Вороньках Козелецького повіту (в садибі Кочубея), с. Тулиголови Козелецького повіту¹⁸¹.

Художній образ селянської печі втілював світоглядні засади творчості гончарів

¹⁷⁶ Могильченко М. Зазнач. праця. – Іл. 14.

¹⁷⁷ Там само. – Іл. 14.

¹⁷⁸ Фриде М. Гончарство на юге Черниговщины. – С. 52.

¹⁷⁹ Спаська Є. Подорожі по Чернігівщині. – С. 369.

¹⁸⁰ Спаська Є. Гончарські кахлі Чернігівщини ХVІІІ–ХІХ ст. – К., 1928. – С. 21.

¹⁸¹ Краткие очерки кустарных промыслов... – С. 87, 89.

Чернігівщини, місцеву фольклорну традицію і культурні впливи. Наприклад, піч із с. Гужівка Ічнянського району¹⁸². Тут присутні найпоширеніші рослинні мотиви розписів кахлів: розетка, вазон, виноградна лоза. Вони споріднені із символікою «світового дерева», раю (ірію, вирію). Зображення птахів, тварин, риб, небесних світил – сонця й місяця «... у більшості випадків успадковані з язичницької міфології східних слов'ян, які органічно увійшли в давньоукраїнське мистецтво. У традиційному середовищі вони наділялися магічно-обереговими властивостями»¹⁸³. На кахлях південної Чернігівщини часто трапляються зображення фантастичних істот – птахів із головою лева чи людини. Прикладом може слугувати кахля В. Литвина, яку Є. Спаська побачила в Ніжині¹⁸⁴. Ці фантастичні мотиви мають дуже давнє походження й сягають своїм корінням мистецтва Київської Русі й Сходу¹⁸⁵. Народні майстри запозичили їх у народну кераміку з виробів цехових ремісників, лубочних картин і відтворили підкреслено декоративно, безпосередньо, іноді наївно, притаманними їм художньо-виражальними засобами. Поширеним було зображення коня, або вершника, особливо в Ічні. Малюнки на кахлях відтворювали літературні, біблійні сюжети, галантні сцени, були своєрідними репліками відомих графічних і живописних творів того часу – тобто були тісно пов'язані з усім комплексом духовної культури. У ХІХ ст. народні гончарі зберегли традицію попереднього століття. Малюнок виконували узагальнено, контуром передавали лише основні риси натури. Майстри вмело використовували обмежену кольорову гаму – це кольори натуральної глини (коричневі, вохристі, білі), зелена, фіолетово-коричнева, синя поливи. Деталі покривали в межах контуру фарбою іншого кольору або залишали кольору гла. Завдяки цьому малюнки виходили легкі світлі й ажурні. У Ніжині виготовляли кахлі, де малюнок виконували синьою емаллю на білому

тлі, часто у ромбоподібній рамці. Основний квітковий мотив таких кахлів – «фіалочка». Видатним ніжинським майстром-кахлярем був Лаврентій Дроб'язко.

На заводах кахлі декорували відповідно до моди й пануючих мистецьких стилів. Кахлі із зображенням квітів у вазонах і кошиках, ваз, урн виготовляли на заводі М. Єськова в с. Шатрище Новгород-Сіверського повіту та на заводі Захарченка-Путі в Глухові¹⁸⁶. В орнаментативній відчутній ампірній впливи. Тут виробляли також білі кахляні печі довершених пропорцій, співзвучних архітектурі панських будинків. Печі прикрашали рельєфним декором у вигляді людських постатей, ваз, рогу достатку.

З другої половини ХІХ ст. кахляне виробництво поступово згасає. У 1890-х роках, як галузь народного гончарства, воно збереглося тільки на півдні у Коропі, Ніжині та Ічні¹⁸⁷.

На Чернігівщині, як і повсюдно в Україні, найбільше декорували миски. Поширеним був підполивний розпис ангобами. Для розпису використовували глину різних кольорів (червоно-коричневу, жовту, білу) та емалі. Під час декорування або зберігали природний колір черепка, або покривали його фарбою іншого кольору, наприклад, білим ангобом. Застосовували усталені орнаментальні композиції, зумовлені формою миски: концентричні з ритмічною структурою; з домінуючим мотивом на денці та підпорядкованими йому аналогічними мотивами меншого розміру на стінках мисок (МУНДМ, інв. № К-790, К-801); довільні композиції із зображенням риби (МУНДМ, інв. № К-767), птаха (МУНДМ, інв. № К-766), квітки (НМНАП, інв. № НД-14801), декоративного мотиву абстрактного характеру (елементи фляндрівки на мисках із Ніжина – МУНДМ, інв. № К-749, К-785). Часто майстри сполучали в одному творі різні композиційні схеми, як у мисці з Ніжина геометричні мотиви і фляндрівку, (МУНДМ, інв. № К-794). Іноді декор розміщували не лише на внутрішній поверхні миски, а й на зовнішній (НКМ, інв. № ИБ-1677).

У північних і східних осередках Чернігівщини – Олешні, Грабові, Шатрищах, Семєнівці – довго зберігалася традиція виготовлення димленого посуду. У Ніжині, Ічні, Ямполі – міцними були цехові традиції. Разом з тим

¹⁸² Орел Л. Ічнянські кахлі // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – К.; Опішне, 1993. – Кн. 1. – С. 437–443.

¹⁸³ Колупаєва А. Українські кахлі ХІV – початку ХХ століть.; Колупаєва А. Терапедогічні мотиви в українських кахлях // НЗ. – 2000. – № 1. – С. 132.

¹⁸⁴ Спаська Є. Панські та селянські печі Чернігівщини. Альбом фотографій, малюнків, зарисовок, листівок та ін. (з відповідними поясненнями до цього матеріалу). 1921–1927 // НАФРФ ІМФЕ НАН України. – Ф. 48-5 / 41.

¹⁸⁵ Спаська Є. Гончарські кахлі Чернігівщини ХVІІІ–ХІХ ст. – С. 21.

¹⁸⁶ Штанкіна І. Кахлі Чернігівщини у зібранні Музею українського народного декоративного мистецтва // Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ століття / Збірник наукових праць за редакцією М. Селівачова. – К., 2004. – С. 170.

¹⁸⁷ Спаська Є. Кахлі Чернігівщини (ХVІІІ–ХІХ ст.). – К., 1927. – С. 9.

керамічне виробництво набувало нових рис відповідно до вимог часу – змінювалася організація праці й технологія, збагачувався асортимент. До нас дійшли прізвиська гончарів, що працювали у XIX ст.: Максименки у Глухові; Василь, Архип та Іван Строфуни у Кролевіці; Петро Фігура з Коропа; Сава та Іполіт Новики з Ямполья; Іван Сітько, гончарі Білики, Дударі, Бринчуки, Пархоменко, Лаврентій Дроб'язко з Ніжина; Дмитро, Йосип, Кирило Панасенки, Іван Іваненко, Хома Піщенко, Юхим Огієнко з Ічні та багато інших.

Значний вплив на місцеве гончарство спричинила кераміка переселенців із Західної Європи, що жили в маєтку Вишеньки графа Румянцева-Задунайського (с. Вишеньки біля Радичіва) з 1772 по 1842 рік¹⁸⁸. У них були високо розвинені всі види ремесел, у тому числі й гончарство. Посуд тут відливали у формах. Для оздоблення використовували як рельєфний, так і мальований декор, поливи та емалі різних кольорів. Для роботи в гончарнях наймали місцевих майстрів: на початку XIX ст. у них працювали місцеві гончарі Веприк і Мусій Пузир. Пізніше ці майстри почали працювати самостійно, започаткувавши явище, яке Є. Спаська умовно назвала «пузирівський посуд». Справу продовжили їхні сини – Григорій і Лаврентій Пузирі та Никифор Веприк. Григорій жив із батьком. Вони мали добре облаштовану майстерню, де виготовляли кахлі та посуд. Намагалися створити власну рецептуру керамічної маси, але позитивних результатів не досягли, тому користувалися рецептом, якого батько навчився у колоністів. Лаврентій організував майстерню в Новгороді-Сіверському, куди переїхав після одруження, де налагодив досить велике виробництво. І технологічно, і стилістично посуд, що виготовляли брати, дуже подібний.

Пам'ятки з музейних колекцій (МУНДМ, РЕМ, ЧІМ) свідчать про високий рівень майстерності цих гончарів. Посуд із тонким, бездоганно випаленим черепком покривали поливою світлих відтінків. Йому притаманний своєрідний стиль, який перегукується зі стилем німецької та чеської кераміки – у формотворенні відчувається зв'язок із фаянсовим виробництвом (миски нагадують тарілки, глечики – молочники); вироби вкривали світлою, майже непрозорою поливою. Прикрашали квітковим орнаментом, що нагадує орнамент кераміки західних слов'ян.

Никифор Веприк жив у Коропі, успадкував гончарські секрети від батька, який певний час

працював у колоністів, як і Мусій Пузир. Його вироби дещо відрізнялися від пузирівських, але були подібні до них за стилістикою. Виготовляв також горщики й тикви традиційних для свого регіону форм.

Успіх пузирівського посуду пояснюється тим, що він відповідав смакам не тільки сільських, а й міських жителів. На жаль, через закритість виробництва, обмеження його вузьким колом сім'ї він не залишив сліду в подальшому розвитку місцевого гончарства.

Гончарство **Слобожанщини** (нині – Харківська, Донецька, Луганська та частина Сумської області) вирізняється вишуканими формами простого посуду, яскравими кольорами полив та особливою чіткістю силуетів виробів, яка в наступному, XX ст., втрачається. Головні осередки народної кераміки Слобожанщини – Нова Водолага, Валки, Ізюм, Межиріч, Євсуг, Макарів Яр. До кінця XIX ст. в регіоні зберігся давній прийом «крайкування» кольоровими поливами. Підполивне малювання не набуло на Слобожанщині особливого розвитку. Головну увагу гончарі приділяли світлотіньовим ефектам, яких досягали профілюванням окремих конструктивних елементів (шийки, плічок, вінець тощо) і застосуванням ритованого декору. Зберігся антропоморфний і зооморфний посуд слобідських гончарів XIX ст. Показовими є дві фігурні посудини у вигляді чоловіка й жінки з експозиції МУНДМ (інв. № К-736, К-737). За формою вони подібні до тикви (кубушки), горловина якої вирішена у вигляді людської голови. «Чоловік» представлений у капелюсі. «Руками» він «тримає» носик посудини, зроблений у вигляді маленького глечика. Виріб покрито зеленою зернистою поливою. Волосся «Жінки» зібране на потилиці, її руки також розміщені біля носика, розташованого на плічках виробу. Тулуб посудини підкреслено широкий, краплеподібної форми, найширша частина розміщена нижче середини висоти. Обличчя й руки вкриті світлим жовтуватим-вохристим ангобом, брунатний тулуб оздоблений підполивним малюванням у вигляді овальних пірчастих листків, намічених розтягнутими краплями. Нижню частину тулуба оперізують смуги й «кривульки». Розпис виконано зеленим і білим ангобами. Обидві посудини походять із найбільшого гончарного осередку Слобожанщини – містечка *Нова Водолага* Харківської губернії (нині – районний центр Харківської обл.).

Іншим відомим центром XIX ст. було м. *Ізюм*, де також робили фігурний посуд, достеменно атрибутованих зразків якого не збереглося.

З території Слобожанщини, вірогідно, походять три скульптури у вигляді лева. Одна

¹⁸⁸ Спаська Є. Пузирівський посуд. Перший етюд з циклу «Чернігівське гончарство». – С. 376.

з них вирішена у вигляді традиційної народної посудини із циліндричним тулубом, що спирається на чотири прямі ніжки. Масивна голова лева з відкритою пащею відведена вбік. Скульптуру вкрито жовтуватою й брунатною зернистою поливами, що утворюють мальовничі патьоки (МУНДМ, інв. № К-677). Дві інші скульптури розміщені на плоских підставках і вкриті зеленою поливою. Вони також мають масивні голови з широко відкритими пащами (МУНДМ, інв. № К-738, К-676).

Одним із провідних осередків гончарства Слобожанщини був також *Межиріч* Лебединського повіту Харківської губернії (нині – село Лебединського р-ну Сумської обл.), майстри якого виготовляли різноманітний теракотовий, димлений і полив'яний посуд (гличики, миски, барила, тазки для пасок тощо), іграшку й димарі¹⁸⁹. Тут у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. працював відомий гончар Федот Падалка, який керував навчальною майстернею. На Всеросійській сільськогосподарській виставці 1887 року (Харків) його було нагороджено срібною медаллю. Ф. Падалка створював зооморфний фігурний посуд, куманці, гличики, квітники. Вироби вкривав кольоровими поливами або оздоблював делікатним розписом у вигляді вузьких смуг¹⁹⁰.

Поділля – один із найбагатших і найрізноманітніших щодо художньо-стильових особливостей гончарних регіонів України. Ця величезна територія охоплює сучасну Вінницьку область, західні райони Черкаської й Кіровоградської, північні райони Одеської та південні Хмельницької й Тернопільської областей. Ю. Лащук виділив на Поділлі дві зони народної кераміки – Східно-Подільську й Західно-Подільську¹⁹¹.

Асортимент виробів гончарів Поділля включає усі основні різновиди української народної кераміки. За технологічними характеристиками, художніми якістьми, кількістю майстрів осередки подільського гончарства не рівнозначні. В одних центрах виготовляли лише теракотовий посуд, у других – мальовані миски, у третіх – усі види продукції.

Найвідоміші осередки подільської мальованої кераміки – Бубнівка, Гайсин, Кіблич,

Жерденівка, Горишківка, Кришинці, Майдан-Бобрік, Шура-Бондурівська, Бар, Шаргород (нині – Вінницька обл.), Смотрич, Миньківці (нині – Хмельницька обл.), Бережани, Копичинці, Товсте (нині – Тернопільська обл.). Виробництво простого кухонного посуду (полив'яного, теракотового, димленого) переважало в таких центрах, як Верхівка, Тиманівка, Тиман, Тростянець (нині – Вінницька обл.), Адамівка, Заміхів, Меджибіж, Пирогівка (нині – Хмельницька обл.), Гончарівка, Струсів (нині – Тернопільська обл.). Теракотовий посуд на Поділлі, як і повсюдно в Україні, декорували ритунням і розписом кольоровими ангобами. В Адамівці та Пирогівці, окрім розпису технікою описки, – лискуванням по червоному черепку. Димлені вироби – ритунням і лискуванням. Мотиви декору неполив'яного посуду з Поділля майже не відрізняються від загальноукраїнських: «кривульки», концентричні смуги, плями, смужечки, рисочки, що підкреслюють конструктивні особливості форми й розташовані переважно у верхній частині тулуба.

У декорі мальованої кераміки подільські гончарі найчастіше поєднували контурний розпис і фляндрування. У більшості центрів ці техніки застосовували паралельно. Окремі осередки славилися фляндруванням (Рахни Лісові, Берлінці Лісові, Миньківці).

Композиції розписів мають багато спільного з керамікою інших регіонів. Щодо мотивів декору, то переважають загальноукраїнські із застосуванням рослинної й геометричної орнаментики. Трапляються зображення птахів, риб, іноді людей (Кіблич, Бубнівка) і навіть сюжетні сценки (Бар). Популярні такі мотиви, як «кривулька», «капанка», «косиці», «сосонки», квіти, «спускавки», «заячі вуха», які в кожному осередку трактуються своєрідно, хоча й трапляються не лише в межах Поділля, а повсюдно в Україні. Характерними виключно для Поділля є «вилogi», «індичі хвости», «каблучки», «карбики» тощо¹⁹².

Особливості мальованої кераміки Східного Поділля яскраво характеризують вироби низки осередків, розміщених навколо Гайсина. Серед них перше місце щодо кількості речей, майстрів, довершеності розписів посідає Бубнівка,

¹⁸⁹ *Закорко В.* Народна кераміка Межиріччя у фондах Сумського художнього музею // Український керамологічний журнал. – 2003. – №2–4. – С. 94.

¹⁹⁰ *Словник художників України.* – К., 1973. – С. 171.

¹⁹¹ Див.: *Лащук Ю.* Украинская народная керамика ХІХ–ХХ ст. – С. 16.

¹⁹² Про назви мотивів подільської кераміки див.: *Спаська Є.* Орнамент бубнівського посуду // Матеріали до етнології. – К., 1929. – Вип. II. – С. 201–223; *Геттнер Н.* Жерденівські гончарі. – К., 1928; *Лащук Ю.* Українські гончарі. – К., 1968; *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К., 2005.

де підполівні розписи виникли під впливом цехового гончарства¹⁹³. Найближчі центри – стародавні цехові міста Гайсин і Кіблич.

Перші згадки про *Гайсин* (нині – районний центр Вінницької обл.) відносяться до 1600 року, коли містечко входило до Брацлавського воєводства¹⁹⁴ і було фортецею, яка 1629 року налічувала 822 мешканці. 1795 року Гайсин став центром Брацлавського намісництва, 1797 – повітовим містом Подільської губернії¹⁹⁵. Гончарством тут займалися здавна. Гончарний цех існував у містечку від XVI ст.¹⁹⁶

Серед гайсинських виробів, що збереглися в музейних і приватних колекціях, переважають миски та полумиски (перша третина XX ст.), які дають часткове уявлення про характер мальованої кераміки другої половини XIX – початку XX ст.

Миски й полумиски мають профільовані стінки, що й зумовлює розташування декору та його характер: денце й нижню частину стінок оздоблювали центричною композицією, верхню – поодинокими мотивами або орнаментальними смугами, вінця – «кривулькою» чи «карбиками». Серед елементів декору популярні «косиці», «сосонки», квіти. Трапляються також мотиви, подібні до «косиць», з характерними видовженими відростками, нерідко доповненими крапками.

Кіблич (давня назва – Кублич), який виник у XVII ст., також у давні часи, імовірно, мав гончарний цех. Це було містечко (нині – село Гайсинського р-ну Вінницької обл.), мешканці якого займалися в основному землеробством, деякі гончарством, шевством тощо¹⁹⁷.

Кіблич представлений у музейних колекціях незначною кількістю виробів. Проте збереглися імена майстрів: Сафон Цвігун, Никифор Ямковий і Василь Кіблицький. Характерна риса кіблицьких розписів – виконання фігурних зображень технікою фляндрування (зображення птаха на невеликому полумиску Сафона Цвігуна, МУНДМ, інв. № К-932).

Серед виробів майстрів Кіблича (а це миски й полумиски) вирізняється велика «миска на принос» Н. Ямкового, оздоблена складною композицією вертикальної орієнтації,

утвореною віялоподібними елементами, виноградними гронами, плямами фляндрівки й хрестами. Із зовнішнього боку стінки миски прикрашені «сосонками» і хрестами (МУНДМ, інв. № К-1000).

Найвідомішим осередком сільського гончарства Східного Поділля є *Бубнівка* Гайсинського повіту. Від середини XIX ст. тут, як і в багатьох інших керамічних центрах України, особливого поширення набули підполівні розписи. Виникнення їх у Бубнівці нерідко пов'язують із впливом Гайсина – найближчого міста, де існував гончарний цех і де три роки в одного з останніх цехових гончарів навчався Андрій Гончар (1823–1926), завдяки якому в Бубнівці й з'явилися підполівні розписи. Про це сам майстер розповідав Ю. Самарину¹⁹⁸. Згідно з іншими джерелами, полив'яне виробництво потрапило до Бубнівки із сусіднього с. Жерденівка¹⁹⁹.

Найбільш повна колекція творів бубнівських майстрів зберігається в МУНДМ (понад 200 зразків). Найдавніші бубнівські миски музею датовані кінцем 1850-х – початком 1860-х років, тобто вони відносяться до витоків мальованого посуду даного села. У Бубнівці виробляли як мальований, так і теракотовий посуд, тому що тут наявні поклади глини «різноманітних гатунків»²⁰⁰.

У Бубнівці переважає яскраве вогнисто-червоне тло. Назва миски має низку варіантів: «миска на принос», «поставець». У цілому роботи майстрів Бубнівки демонструють як від досить лаконічних орнаментальних мотивів відбувся поступовий перехід до колористичного багатства й різноманітних комбінацій мотивів, характерних для цього села: «вилогги», «косиці», «індичі хвости» тощо. Аналіз бубнівської орнаментики блискуче здійснила Є. Спаська²⁰¹, якій пощастило зафіксувати імена майстрів, зокрема першого майстра бубнівської полив'яної кераміки Андрія Гончара, Агафона Герасименка та інших.

У колекції МУНДМ зберігаються дві унікальні миски Якова Гончара, який навчався в Кібличі у Василя Кіблицького²⁰². Декор мисок виконано під впливом Кіблича: біле тло (що не є характерним для Бубнівки) і зображення людської постаті на одній мисці та двох

¹⁹³ Гептнер Н. Зазнач. праця. – С. 6; Самарин Ю. Подольские гончары. – М., 1929. – С. 34, 35; Мельничук Л. Гончарство нашого краю: Минуле і сьогодення // НМ. – 2002. – № 3–4. – С. 28.

¹⁹⁴ Подольские епархиальные ведомости. – 1863. – № 23. – С. 883.

¹⁹⁵ Історія міст і сіл Української РСР. Вінницька область. – К., 1972. – С. 193.

¹⁹⁶ Мельничук Л. Гончарство нашого краю. – С. 26.

¹⁹⁷ Труды Подольского епархиального историко-статистического комитета. – Каменец-Подольский, 1901. – Вып. IX – С. 311.

¹⁹⁸ Самарин Ю. Зазнач. праця. – С. 33, 34.

¹⁹⁹ Гептнер Н. Зазнач. праця. – С. 7; Мельничук Л. Гончарство нашого краю. – С. 28.

²⁰⁰ Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. – С. 202.

²⁰¹ Там само. – С. 201–223.

²⁰² Там само. – С. 215.

птахів – на другій, виконані фляндруванням²⁰³. (інв. К-1065).

Дослідники 1920-х років Ю. Александрович, Н. Геппенер та Ю. Самарін пов'язують виникнення підполівних розписів у с. *Жерденівка* (нині – Гайсинський р-н) з Кібличем²⁰⁴. Розвідка Н. Геппенер вичерпно знайомить із гончарством Жерденівки, з творчістю трьох поколінь жерденівських гончарів. Деякі речі, які були в її розпорядженні, збереглися в МУНДМ. Це миски, «салятирки» (місцева назва «миски на принос») і дуже цікавий цідильник роботи Федора Лавренюка (інв. № К-903). Орнаментальні мотиви аналогічні бубнівським – «вилочи», «косиці», «сосонки» тощо. Однак вони дрібніші, деталізованіші. Активне використання техніки фляндрування створює живописну мінливість контурів, рухливість мотивів.

Берлінці Лісові (нині – с. Лісове Вінницької обл.) відомі насамперед своїми мальованими мисками, хоча в давнину в селі виробляли простий посуд (теракотовий і димлений), зооморфні посудини, речі церковного вжитку й побутові предмети. В асортименті, крім мисок і полумисків, переважали горщики, глечики, макітри, цідильники тощо. Дослідники фіксують також виготовлення великих покритих для казанів, дахів для вуликів та величезних посудин для зерна, що вміщували до 80 кг²⁰⁵. Головні риси фляндрованих мисок Берлінців Лісових – спокійна врівноваженість мотивів, організованих у центричні композиції, увага до вільного тла, заповненого дрібними мотивами, розміщеними рядами, орнаментальні смуги, утворені 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.

Гончарі із с. Рахні Лісові також часто оздоблювали дзеркало миски чи полумиска розетою. Розміщені на стінках візерунки досить щільно заповнювали тло. Серед популярних мотивів – «спускавки», S-подібні елементи, фляндровані квіти, арокки з крапельками, відрізки фляндрівки та «накапування», нанесені на концентричні лінії. Вінця найчастіше акцентували «карбиками», доповненими крапками й плямами.

До західно-подільської зони української народної кераміки Ю. Лащук відносить одне з найстаріших цехових міст Поділля – *Бар* (нині – районний центр Вінницької обл.)²⁰⁶. Про нього вперше згадується в грамоті Свидригайла 1405 року під назвою Ров²⁰⁷. Після загарбання Поділля поляками місто входило до складу Подільського воєводства й було власністю окремих шляхтичів²⁰⁸. Від XVI ст. у Барі існував гончарний цех²⁰⁹. Згідно з податковими списками, у цей час тут працювали три гончарі²¹⁰, у другій половині XVII ст. – п'ятнадцять²¹¹.

Характерні риси кераміки Бару виявляються і у формах виробів, і в характері декору. Миски мають заокруглено розгорнуті стінки. Вінця (нерідко вони досить широкі) відігнуті. Баньки яйцеподібної форми з вузькою шийкою, на якій розташовано характерний виступ. Дзбанки мають кулястий трохи видовжений і звужений у придонній частині тулуб і трохи ширшу від баньки горловину. Баньки та дзбанки декоровані «кривульками», рисочками, концентричними колами й характерними аркоподібними мотивами, заповненими плямами й мазками. Що ж стосується мисок, то в їхньому декорі найчастіше трапляється зображення птаха в оточенні рослинних мотивів, гілка або центрична композиція з листя, ягід, квітів. Малюнки намічено контуром і заповнено кольоровими плямами. Фігурку пташки контуром розподілено на кілька частин, які заповнені різнокольоровими ангобами.

У виробках Бара другої половини XIX – початку XX ст. панує біле тло. Крім характерних для всієї України брунатної, зеленої та вохристої фарб, використовували жовту й вохристу з характерним рожевуватим відтінком. У цьому самому колориті виконував розписи Павло Самолович, який у підполівне малювання запровадив ритованій контур і зображення побутових сцен. Він навчався в Коломийській гончарній школі й зазнав впливу гуцульської кераміки²¹². Однак твори П. Самоловича позначені низкою специфічних рис і свідчать про творче переосмислення системи розписів Прикарпаття.

²⁰⁶Лащук Ю. Украинская народная керамика XIX–XX ст.. – С. 18.

²⁰⁷Труды Подольского епархиального историко-статистического комитета. – Каменец-Подольский, 1901. – Вып. IX. – С. 750.

²⁰⁸Історія міст і сіл Української РСР. Вінницька область. – К., 1972. – С. 114.

²⁰⁹Мельничук Л. Гончарство нашого краю. – С. 27.

²¹⁰Прусевич А. Зазнач. праця. – С. 14.

²¹¹Мельничук Л. Гончарство нашого краю. – С. 27.

²¹²Мельничук Л. Гончарство нашого краю. – С. 27.

²⁰³Обидві миски знаходяться в експозиції музею МУНДМ.

²⁰⁴Див.: Геппенер Н. Зазнач. праця. – С. 6; Самарин Ю. Зазнач. праця. – С. 35, 36.

²⁰⁵Гудак В. Гончарство села Лісове на Поділлі // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – К.; Опішне, 1993. – Кн. I. – С. 305, 306.

Найвідомішим осередком території сучасної Хмельницької області є *Смотрич* – стародавнє цехове містечко (нині – смт. Дунаєвецького р-ну), яке 1448 року отримало Магдебурзьке право. У першій половині XVI ст. тут, згідно із податковими списками, був зареєстрований один гончар як платник податку в розмірі одного золотого²¹³. Обряди та звичаї, пов'язані з цеховим гончарством, збереглися у *Смотричі* до 1980-х років²¹⁴.

У колекції МУНДМ зберігається кілька унікальних мисок і полумисків *смотряцьких* цехових гончарів 1860–1890-х років, які свідчать про надзвичайно високий рівень розвитку гончарства в містечку вже у другій половині XIX ст. Кожен із них репрезентує певний стилістичний напрям місцевої кераміки. Полумисок роботи Якова Родзянського (інв. № К-1027) з високими конусоподібними стінками, вкритий зеленою поливою, датується 1860-ми роками. Миска 1890-х років Юхима Грондецького декорована фляндрованими квітами й великими крапками, між якими розміщено концентричні кола з нанесеною на них зигзагоподібною «кривулькою», видозміненою фляндруванням (інв. № К-1031). Серед найдавніших зразків *смотряцької* кераміки – велика миска 1880-х років із широкими білими, брунатними й зеленими смугами (інв. № К-1019) і полумисок 1890-х років, прикрашений гілкою із п'ятьма заокругленими листочками, виконаними розтягнутими краплями (інв. № К-1030). Розписи *смотряцьких* майстрів початку XX ст. нагадують мереживо й вирізняються особливою легкістю й делікатністю, що досягається застосуванням незначної кількості елементів орнаменту, вільно розміщених на поверхні миски чи полумиска, або детальною розробкою великих мотивів: тулуб птаха, велика квітка, листя, трикутник заповнюють рисками, «накапуванням», крапками, плямами фляндрівки. Проте деталізація не заважає цілісності сприйняття речі.

На розвиток народного гончарства **Західної України** впливала значна політична та соціальна нестабільність. Кордони, які розтинали в XIX ст. українські землі на «російську» й «австрійську» частини, не змогли завадити активному розвитку гончарства як цілісного

мистецького явища. Розвиток гончарства на західноукраїнських землях відбувався в умовах самовизначення етносу та назріваючої боротьби за незалежність. Українські гончарі, як складова частина етносу, не могли лишатися осторонь цього процесу. Вони надавали за власною ініціативою або за бажанням замовника своїм творам національного забарвлення всіма засобами художньої виразності. Характерна для всіх слов'ян Австрійської імперії хвиля національного пробудження зумовила небувале піднесення українського народного мистецтва, зокрема гончарства.

Скасування кріпацтва (спочатку Австро-Угорською імперією в 1848 році, а згодом Російською в 1861 році в цілому позитивно вплинули на розвиток українських кустарних промислів. Зокрема, статистичні дані свідчать, що в 1862 році на Галичині гончарним промислом займалося 1036 підприємств та одноосібних гончарів, у 1885 році ця кількість зросла до максимуму – 1225, а в 1890 – зменшилася до 1116²¹⁵.

У XIX ст. на західноукраїнських землях, як і в усіх країнах Європи, відбувається низка заходів (організація товариств, спеціалізованих гончарних шкіл, виставок) для розвитку й підтримки художнього ремесла. Особливої активності вони набули в другій половині XIX ст.

У 1880 році Товариство дослідження Карпат влаштувало в Коломиї народознавчу гуцульську виставку, на якій було представлено не лише старовинні предмети, й вироби тогочасних майстрів. У головному відділі виставки серед іншого були показані гончарні вироби Покуття²¹⁶. На виставці було представлено твори з Косівського повіту, зокрема з Кутів та Пістиня, з Коломийського, а також посуд зі Снятина та Кулачковець²¹⁷.

Ентузіасти спрямували свої зусилля на розвиток народних художніх промислів, зокрема, групуючись навколо Комісії з підтримки народного художнього промислу. У 1886 році при Львівській політехніці було створено Крайову керамічну станцію дослідів для гончарного промислу. Завдяки її художнім консультаціям утворилися гончарна школа в Коломиї (1876 р.), пізніше – в Товстому (1886 р.), Краєвий заклад у Поремб'є (біля Кракова) (1899 р.). Станція допомагала становленню фабрик І. Левинського

²¹³ Прусевич А. Зазнач. праця. – С. 14.

²¹⁴ Див.: Савін Ю. Гончарство Поділля. Комплексний збір пам'яток гончарства *Смотрича* у Кам'янець-Подільському історичному музеї-заповіднику // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – К.; Опішне, 1993. – Кн. 1. – С. 304.

²¹⁵ Провідник по виставці краєвій у Львові. – Л., 1894. – С. 25

²¹⁶ Регор Ф. Из Коломьи в Косов // КС. – К., 1896. – Т. 54. – С. 298.

²¹⁷ Лащук Ю. Покутська кераміка. – Опішне, 1998. – С. 34.

у Львові та Захарієвича й Вернера в Глинську. Усі ці заклади перебували під художнім керівництвом професора Львівської політехніки Юліана Захарієвича, палкого прихильника українського народного мистецтва²¹⁸.

У 1884 році в Галичині було засновано Товариство руських ремісників «Зоря»²¹⁹. З членів товариства в краєвій виставці 1894 р. за напрямом кераміки брали участь гончар Петро Кошак з Пістиня зі своїми щедро декорованими творами та Іван Левинський.

Цеховим майстрам Галичини та їх помічникам, челядникам, робітникам, селянам, які прагнули оволодіти ремеслом, дозволялося подорожувати з навчальною метою як по краю, так і за його межами ще з 1830 р.²²⁰ Гончарі відвідували інші краї для того, щоб поглибити знання, перейняти досвід художнього оздоблення виробів. Цехові організації на західноукраїнських землях були ліквідовані в 1873 році, а їх роль частково перейняли товариства.

Від 1888 року в Коломиї функціонувало торговельно-промислове товариство «Гуцульська спілка промислова», яке допомагало народним майстрам збувати свої твори²²¹. Діяльність спілки розвивалася переважно на базі Коломийського етнографічного музею, де були створені умови для зберігання речей художньої вартості. Товариство шанувало гончарне мистецтво гуцульських майстрів, яке становило не лише етнографічну, а й дуже вагому художню цінність. Для такої справи музей був місцем надзвичайно вдалим, тому що широкий загал міг легко ознайомитися з виробами народних майстрів та придбати їх. Крім того, вдалося відкрити дорогу народному мистецтву Гуцульщини за кордон через зв'язки місцевих музеїв, а також контакти з музеями у Відні та в Лондоні²²².

На краєвій виставці 1894 року було показано широкий асортимент народного гончарства: презентувались вироби із жовтої та червоної глини, димлені, полив'яні й неполив'яні, з декором і без нього. Усього налічувалося 186 експонатів: миски, горщики-близнюки, ринки, друшляки, горщики та інший посуд, виготовлений народними гончарами. Виготовлені за різноманітними технологіями презентовані вироби виконували святкові й щоденні потреби селян Галичини²²³.

Виставка охоплювала широкий спектр гончарних осередків. Із с. Вертелки Бродського повіту були показані димлені вироби (так звані сиваки): горщики-близнюки, в яких селяни носили їжу в поле, та «окури» («підкурювачі») – банькоподібні посудини з дірками у верхній частині та отвором посередині тулуба, за допомогою яких викурювали бджіл із вулика.

Представлені були й широкі дзбанки з витонченим вушком, які виготовляли спеціально для єврейського населення, котре, заваривши собі в п'ятницю ввечері каву в меншій посудині, вкладало її в дзбанок, унаслідок чого кави лишалася теплою до суботнього ранку. Для євреїв це було дуже зручно, адже їм за віросповіданням у суботу заборонялося розпалювати вогонь²²⁴.

Виставка показала, що для Бережан Заліщицького повіту були характерні вироби з червоної глини. Лінійна орнаментика характеризувала посуд із с. Смільна Бродівського повіту та із м. Сокаля. Оригінальними були дзбанки для олії з вузькими вухами.

На виставці експонувалися вкриті білою обливкою характерно орнаментовані вироби Василя Шостопальця (В. Шостопальського) із Сокаля, хоча самого майстра на той час уже не було серед живих.

Гуцульщина була репрезентована виробами Петра Кошака з Пістиня та Івана Баранюка з Косова. Серед виробів цих майстрів особливо виділялися «ліхтар» (підсвічник) на три свічки – «трійця» та зооморфна посудина «баран з горщиком для квітів на спині»²²⁵.

Яскравим мистецьким явищем на західноукраїнських землях у XIX ст. є гончарство Гуцульщини, яке відчутно впливало на народну кераміку сусідніх регіонів. Його художні особливості тісно пов'язані з традиціями народної кераміки Поділля й Галичини, особливо Коломиї²²⁶.

Найвизначнішими гончарними осередками були три містечка – Косів, Кути та Пістинь, які славилися виробами не лише на всю Гуцульщину, а й далеко за її межами.

У містечку Пістині наприкінці XIX ст. жило 27 гончарів, у повітовому місті Косові й прилеглих селах (Старому Косові, Сподній, Москалівці й Монастирську) було 23, а в містечку Кутах – 63 гончарі²²⁷.

²¹⁸ Баран Р. До проблеми формування українського національного стилю в кераміці // Животоки: Статті. Есе. Розвідки. – Коломия, 1994. – Кн. 7. – С. 25.

²¹⁹ Провідник по виставці краєвій... – С. 57.

²²⁰ Zbiór uslaw dla krolewstwa Galicji i Lodomeryi z 1830. – Lwow, 1832. – S. 89–91.

²²¹ Регор Ф. Знач. праця. – С. 301.

²²² Там само. – С. 302.

²²³ Провідник по виставці краєвій... – С. 148, 149.

²²⁴ Там само. – С. 149.

²²⁵ Там само.

²²⁶ Гоберман Д. Росписи гуцульських гончаров. – Ленинград, 1972. – С. 22.

²²⁷ Шухевич В. Гуцульщина. – Л., 1901. – Ч. 2. – С. 265.

У XIX ст. гончарні вироби були не лише предметом обміну на інший крам, а й предметом торгівлі. Однією з причин, чому гончарство не розвинулося в гірських селах, є те, що було неможливо возити з сіл гончарний посуд на торги в місто возом через нестачу доріг та особливості місцевого рельєфу. Коли ж гончар жив у містечку чи передмісті, він міг донести на своїх плечах до місця торгів стільки посудин, скільки планував продати, а решту залишити в хаті ²²⁸.

Гончарі з цих осередків постачали посуд не лише для жителів гір, а й для мешканців галицьких долин: Снятинського, Городенського, Коломийського, Печенізького, Надвірнянського повітів та буковинських повітів (Вижницького й Чернівецького). Завозили посуд скупники-гуртівники, які мали в містах згаданих повітів свої склади або ж під час ярмарок чи торгів лишали посуд посеред торгового місця, прикриваючи його на ніч ряднами, соломною тощо ²²⁹. На ярмарках не лише продавали, а й укладали угоди на замовлення гончарних виробів. Гуцули охоче купували та використовували щедро орнаментовані гончарні вироби і для побутового вжитку, і для окраси мисників та полиць, і для церковних потреб (поставники або ліхтари).

Аби заповнити посудом один горн, гончар мусив працювати влітку двадцять днів, а взимку – тридцять. Та якщо він мав двох помічників, справа виконувалася швидше: 6–7 днів у теплу пору року та 12–14 у період морозів ²³⁰.

Перед використанням глину обов'язково піддавали обробці, оскільки потрібно було надати їй необхідної пластичності шляхом змішування двох або більше сортів, а також видалити грудки, камінці, корені рослин. Як правило, гончарні вироби виготовляли з двох чи кількох видів глини. Глину, з якої виготовляли миски, на Гуцульщині називали «мищівкою» ²³¹. Жовту глину для виробництва горщиків іменовали «горщівкою» ²³².

Гончарі Гуцульщини вже на початку XIX ст. для декорування, крім технік різкування та фляндрування, застосовували техніку ритування (гравіювання) по облитому білим ангобом червоноглиняному виробу. Коли біла обливка підсихала, вироби ритували (продряпували малюнок). На білому тлі продряпані лінії виглядали дуже виразно. Вони були контуром малюнка й не дозволяли керамічним фарбам розтектися за межі, окреслені замкненою лінією,

що була виконана загостреною паличкою, шилом або «рильцем» («писаком»). Процес ритування народні майстри Прикарпаття називали «письмо писати».

Традиція датування гончарних виробів (з 1811 р.) була властивою для гуцульських майстрів. Збереглося дві керамічні ікони з присілка Яворова – Буковця (Богородиці з Немовлям та св. Миколая), підписані автором Матвієм (Матеушем) Ковальським, датовані 1811 р. ²³³

Після ритування найбільш уживаним було різкування та похідне від нього фляндрування. Гуцульські майстри малювали різком, наповненим рідкою «червінню». «Червінь» – це вохра (червона глина), змішана з поливою. Червону вохру гончарі Косова добували в «хоминських лісі», мололи її на жорнах, розчиняли у воді, додавали поливу, наливали в різок і малювали (найчастіше по обливці) лінії. Нерідко «червінь» втирали в ритовані лінії, а потім, якщо вона потрапляла на білу обливку, обережно коригували. «Червінь» надавала ритованому малюнку яскравості та більшої виразності.

Після ритування й нанесення «червіні» гончарні вироби перший раз випалювали в горні – особливій печі з трубою. Така піч складалася з вогнетривкої цегли або, що було набагато поширенішим, зі звичайного каміння з гірських річок Гуцульщини. Кам'яний каркас обмашувався зсередини товстим шаром глини. За даними В. Шухевича, гуцульські майстри в середньому завантажували в горні вісімсот мисок, а між ними горщики та дзбанки ²³⁴. Горщики випалювали 10 годин, а миски – 12–18 годин ²³⁵.

Після першого випалу обливка набувала яскраво-білого кольору, а «червінь» – виразного червоного. Охолоджені ритовані посудини майстри оздоблювали керамічними фарбами – «зеленню» та «жовтенню» ²³⁶. «Зелень» складалася з чверті перепаленої міді та трьох чвертей поливи. Нерідко «зелень» гончарі купували в крамницях.

Розмальовану зеленим і жовтим та политу посудину випалювали вдруге. Після другого випалу робота над гончарним виробом вважалася закінченою. Якщо було нанесено велику кількість зеленої або жовтої фарби, вони при випалі розтікалися, згладжуючи чіткі контури малюнка. Такий ефект «розмитості» фарби не вважався дефектом і надавав виробам ілюзорної легкості.

²²⁸ Там само. – С. 271.

²²⁹ Там само.

²³⁰ Там само. – С. 265.

²³¹ Там само. – С. 260.

²³² Там само.

²³³ Матейко К. Знач. праця. – С. 68.

²³⁴ Шухевич В. Знач. праця. – С. 263.

²³⁵ Там само.

²³⁶ Там само. – С. 264.

Для церковних потреб гончарі Гуцульщини виготовляли іконки, напестольні та настінні хрести, підсвічники, поставники, кропильники, свічники-тріїці.

На вітарних престолах у цій місцевості ставили низькі з широкою основою керамічні підсвічники – «поставники»²³⁷.

Від XIX ст. із церковного начиння збереглася лише значна кількість одинарних свічників та поставників. Поставник – свічник, розрахований на свічку, в кілька разів більшу за звичайну (у діаметрі до 6 см)²³⁸. Основу поставника робили масивною, щоб вона була стійкою опорою для свічки. Під чашею для свічки розташовувалася тарілочка, що затримувала стікаючий віск. Поставники на початку та в середині XIX ст. декорувалися досить стримано: цятками та рисочками, хвилячками та зеленою поливою по білій обливці (КМНМПП, інв. № 53, КН № 301).

Гончарство західних українських земель широко репрезентоване творчістю народних майстрів м. Косова. Косівське гончарство відчутно збагатило не лише українську, а й світову скарбницю мистецтва кераміки.

Народній кераміці Косова притаманні декоративні мотиви широкого діапазону – від геометричних, фітоморфних, зооморфних до сюжетних сцен із життя гуцульського, австро-угорського та єврейського люду.

Особливо цікаві місцеві кахлі XIX ст. Ще в XIX ст. чеський дослідник Ф. Регор зазначав, що на кожній косівській кахлі зображена певна картина, і такі картини не повторюються й навіть не варіюються...²³⁹ Яка б кількість кахлів не була в ансамблі печі, однакові не зустрічаються: якщо сюжет і дублюється, то обов'язково в новому викладі²⁴⁰.

Сцени із життя місцевого люду зустрічаються на кахлях, мисках на тулубах дзбанків, де зображення, розміщуючись по колу, пов'язані між собою.

Зооморфні мотиви в косівському гончарстві XIX ст. представлені на мисках, полумисках, глечиках, дзбанках, плесканках, горщиках-двійнятах. У зображеннях тварин виявляється гостра спостережливість митців. Серед зооморфних зображень домінували коні, олені, ведмеді-музики, пари птахів, півні, собаки, воли. Вони компоувалися, іноді парами, на всю площину кахлі, або поєднувалися з людськими зображеннями в сценах полювання,

розваг, прогулянок, праці, іноді слугували доповненням фітоморфних («дерево життя», «вазон») та геометричних («придорожній хрест» або «хрест») композиційних центрів на кахлях, мисках, дзбанках.

Зображення ведмедів-музик на фоні інтер'єру корчми було популярним у косівських композиціях на мисках та кахлях другої половини XIX ст.

Одним із визначних майстрів кахлярства Москалівки (присілка Косова) початку та середини XIX ст. був Петро Гавришів²⁴¹. У лаконічних композиціях майстра жанрово-побутові та релігійні сцени відтворені досить статично, стримано. Стилістично вони близькі до виробів майстрів Косова середини XIX ст.

Великий внесок у розвиток народної кераміки Гуцульщини зробила родина Баранюків – Іван, Михайло, Петро та Йосип.

Видатним народним майстром був косівський гончар Іван Баранюк (перше десятиліття XIX ст. – 1880 рр.), який активно працював до 1858 р. Його майстерність втілювалась у гончарному посуді та кахлях, яким властива виразність і композиційна рівновага. Авторству Івана Баранюка належать близько сотні кахлевих коминів та мисок з вишуканими ритованими малюнками, які обрамлені фляндрівкою, а також оригінальні суцільно фляндровані миски й ліхтарі²⁴².

Серед гончарних виробів Гуцульщини оригінальністю вирізняються зооморфні посудини для вирощування кімнатних рослин. На Гуцульщині такі підвазонники мали спільну назву «баранці»²⁴³. Зберігся «баранець» роботи І. Баранюка, орнаментований великими та малими колами й дрібними елементами – цятками, рисками тощо (КМНМПП, інв. № 462, КН № 1366).

Для декорування виробів І. Баранюк часто обирав мотив «букета» чи «вазона», які на денцях мисок відзначалися особливою виразністю й багатством елементів. Одні «вазони» І. Баранюка виконані в техніці риткування, інші композиції – технікою ріжкування. У першому випадку вазонний мотив І. Баранюк розміщував на денці й обрамлював його рядом трикутників та групою ромбів на берегах миски. Обабіч центральної квітки в композиції «вазона» присутні дві маленькі пташки. Квіти, які обрамлюють центральну частину «вазона», утворюють своєрідний вінок (КМНМПП, інв. № 406, КН-1310).

І. Баранюк зображав також Богородицю з Немовлям і святих, яких особливо шанували

²³⁷ Регор Ф. Зазнач. праця. – С. 304.

²³⁸ Слободян О. Пістинська кераміка XIX – першої половини XX ст. – Косів, 2004. – С. 42.

²³⁹ Регор Ф. Зазнач. праця. – С. 305.

²⁴⁰ Гоберман Д. Зазнач. праця. – С. 27.

²⁴¹ Лащук Ю. Покутська кераміка. – С. 88.

²⁴² Там само. – С. 100.

²⁴³ Слободян О. Зазнач. праця. – С. 42.

гуцули – Миколая, Катерину, Варвару, Петра й Павла, Кирила й Мефодія. Св. Миколай на кахлях І. Баранюка здебільшого має тотожну іконографію: благословляюча права рука, у лівій – Євангеліє. Кольорова гама традиційна: поєднання зеленого, брунатного та жовтого кольорів. Однак у ранніх кахлях і до 1849 р. домінує зелений колір, а в пізніших – брунатні відтінки (1853 та 1856 рр.).

У 1840-х роках Іван Баранюк і його сучасники створюють низку пам'яток з характерними сюжетами. Зокрема, добре відомі зображення сцен полювання, коли мисливець цілиться в оленя або ж стріляє в зайця; поштаря, який їде в бричці через міст²⁴⁴.

Удосконалення майстерності І. Баранюка відбувається в 1850-ті роки. Майстер створює нові сюжетні сцени вершників з шаблями чи пістолетами, панських прогулянок з кучером у розкішних каретах, оленів серед рослинної орнаментики, музик, подій у шинках.

Творчість Івана Баранюка сприяла формуванню плеяди відомих косівських майстрів – Михайла Баранюка, Петра Баранюка, Олексі Бахматюка. Мистецькі традиції Івана Баранюка продовжив його син – Михайло Баранюк (1834–1901 рр.). Як видатний колорист, він будував свої композиції на сміливих контрастах²⁴⁵. М. Баранюк створив значну кількість ритованих мисок. Народний майстер komponував мотиви, намагаючись заповнити все тло миски, проте в нього було присутнє почуття міри. На зразок майстрів Пістиня, по краю мисок він виводив орнаментальні смуги у вигляді зубців, копитець (півкіл), рисочок, кучерів, конюшинок тощо. Створивши технікою ритовання основу малюнка, Михайло Баранюк доповнював його червоним ангобом – «червінькою» та рудим – «рудкою». Така манера виконання притаманна лише Івану та Михайлу Баранюкам²⁴⁶.

Михайло Баранюк активно застосовував зооморфні мотиви. Безсумнівно, авторству М. Баранюка належить зображення півня, відтвореного на тарілці в оточенні рослинних мотивів (КМНМГП, інв. № КН-13767, КР-3053).

Для творчої манери М. Баранюка характерне розмаїття хрестів та інтенсивних гнучких фігоморфних побудов. Придорожній хрест в оточенні рослинної орнаментики фігурує на кахлі другої половини ХІХ ст. (експозиція

КМНМГП). Скромніше декоровано придорожній хрест в обрамленні двох птахів на місці кінця ХІХ ст. (КМНМГП, інв. № КН-14776, КР-3314). Миска М. Баранюка із зображенням придорожного хреста з двома пташками має традиційну кольорову гаму, проте з переважанням зеленого кольору. Хрест розташований на двох сходинках, нижня з яких декорована ромбами з «ільчастим письмом», різнокольоровими кружальцями та хвильками внизу, а верхня – лише «ільчастим письмом». Верхня сходинка, очевидно, уособлює ґрунт, оскільки з неї обабіч хреста ростуть дві великі квітки.

Особливістю мисок М. Баранюка є яскравий, майже червоний, колір замість характерного для інших майстрів брунатного. Існує думка, що М. Баранюк виробництвом кахлів, на відміну від батька, уже не займався (за Ю. Лащуком)²⁴⁷. Проте відомі кахлі роботи цього майстра. Ювелірна відточеність ліній, ретельне опрацювання дрібних деталей ставлять М. Баранюка поряд з кращими гуцульськими майстрами ХІХ ст.

Особливо цікаві його кахлі з сюжетними мотивами²⁴⁸. «Дует» складається з чоловіка, який грає на скрипці, та ведмеда з віолончеллю. Зелений у цяточки ведмідь гармоніює із зеленим верхнім одягом скрипача (експозиція КМНМГП). Захоплює складністю композиції та напруженістю моменту сцена «Дуелянти», де два австрійських офіцери на конях націлюють один на одного пістолети. Крім сюжетної сцени, кахля оздоблена й рослинною орнаментикою (експозиція КМНМГП). Динамічно зобразив М. Баранюк і вершника, який в одній руці тримає шаблю, а в іншій – пістолет; біля коня – маленький песик. Уся сюжетна сцена по краях кахлі обрамлена фляндрівкою (експозиція КМНМГП).

Петро Баранюк (1834–1902) на мисках і кахлях вибудовував досить складні композиції. Його малюнки завжди тонкі й чітко виконані²⁴⁹. В окремих його роботах переважає графічне начало.

За дослідженнями Ю. Лащука, у архівах не зустрічається ім'я Петра Баранюка. Проте атрибуція музейних колекцій, аналіз творчої манери, дослідження деяких учених (І. Гургули) доводять, що гончар Петро Баранюк таки був.

Вишуканістю відзначаються побутові сюжети П. Баранюка, які він виконував на мисках. Індивідуальною виразністю сповнені риси обличчя крамаря та покупця, які зважують крам на примхливо орнаментованих вагах

²⁴⁴ Лащук Ю. Українські кахлі ІХ–ХІХ ст. – Ужгород, 1993. – С. 67.

²⁴⁵ Гургула І. Народне мистецтво західних областей України. – К., 1966. – С. 59.

²⁴⁶ Лащук Ю. Покутська кераміка. – С. 100.

²⁴⁷ Там само.

²⁴⁸ Гургула І. Народне мистецтво західних областей України. – С. 59.

²⁴⁹ Там само. – С. 60.

(КМНМПП, інв. № 96, КН-344). У верхній частині композиції сюжет доповнено квіткою з двома відгалуженнями. Сюжетну сцену обрамлює на берегах миски смуга зеленої поливи та жовті хвилі, доповнені цятками.

Зовсім іншою щодо засобів декоративної виразності є миска із зображенням чоловіка в бричці, що свідчить про вільне володіння П. Баранюком різними прийомами оздоблення. Малюнок цієї миски виконано в досить чіткій графічній манері, яка підкреслюється використанням «ільчастого письма» – дрібної решітки з косими перехрещуваними лініями, що заповнює окремі площини композиції. З малюнком попередньої миски останню об'єднує характерна манера виконання рис обличчя – вони мають наче здивований вираз – та зображення квітки вгорі сюжетної сцени.

В обрамленні примхливо поєднаних арок, заповнених «ільчастим письмом» на берегах миски, розгортається сюжетна сцена на широкому денці: гуцул тримає в одній руці батіг і віжки, спрямовуючи довгоногого коня «в яблуках». Місточок додає динамічності композиції (КМНМПП, інв. № 97, КН № 345).

Заслугове на увагу миска, оздоблена мотивом «букета». На ній обабіч центральної квітки створено профільне зображення великих птахів, які тримаються за квітчані гілки (КМНМПП, інв. № 84, КН-332).

Серед творчої спадщини майстра з'являються схематизовані зображення храмів. З вишуканою легкістю на мисці закомпоновано церкву, на даху якої з обох боків зображені характерні для П. Баранюка птахи (КМНМПП, інв. № 93, КН-341). Береги миски оздоблено геометричними мотивами (трикутниками, ромбами) із використанням рослинних елементів.

Син Петра Баранюка – Йосип (1863–1942 рр.) надавав перевагу геометричним циркульним мотивам, які пропагувалися Коломийською гончарною школою, додаючи рослинні елементи. Він у своїй творчості відійшов від зображень людських постатей і вигадливих композицій, які створювали його дід та батько. Якщо на кахлі «Придорожний хрест» (КМНМПП, інв. № КН-5587, КР-1136) Й. Баранюк ще вводить зображення птахів і рослинності, то інша кахля із зображенням хрестоподібного мотиву позбавлена дрібних елементів і відзначається каліграфічністю та «циркульністю» (КМНМПП, інв. № КН-7139, КР-1598). У першому десятилітті ХХ ст. Й. Баранюк припинив заняття гончарством²⁵⁰.

Загалом, до середини ХІХ ст. в гуцульському гончарстві склалася чітка система образів, традиційного письма, декоративних рішень для зростання таланту Олекси Бахматюка (1820–1882 рр.). Його вироби були відзначені численними нагородами на різних виставках того часу. Твори майстра зберігаються в багатьох вітчизняних та зарубіжних музеях. О. Бахматюка вирізняв відмінний смак при виборі оздоб та майстерність виготовлення особливо прозорої поливи, «таємницю рецепту якої забрав із собою в могилу»²⁵¹. Усі роботи майстра наділені вагомими художніми якостями й відомі під назвою «Косівські майоліки»²⁵².

Життєвий шлях і творча доля Олекси Бахматюка висвітлені в працях багатьох авторів. Основним джерелом для відображення портрета народного майстра є його творча спадщина. За дослідженнями Ю. Лащука, авторству О. Бахматюка належать понад сто коминів і пічних ансамблів, серед яких було від 40 до 100 й більше кахлів, що принесли йому крайову, а згодом і світову славу²⁵³. Відомі печі О. Бахматюка 1861 та 1875 років²⁵⁴.

Майстер також створив велику кількість мисок, ліхтарів (поставників), дзбанків, «водопійч» та «пасківників» (глиняного посуду для священого у великодню ніч, який ще за життя митця діячі Наукового товариства імені Тараса Шевченка дбайливо збирали для музеїв Львова та інших міст)²⁵⁵.

Гончарську справу Олекса Бахматюк освоїв під наглядом батька Петра Бахматюка, від якого отримав у спадок майстерню²⁵⁶. Молодий Бахматюк удосконалив мистецтво свого батька.

Значний вплив на формування творчої манери О. Бахматюка здійснив Іван Баранюк. Наслідуючи його в оздобленні виробів, Олекса інтуїтивно вносив власні штрихи. Кольорові нюанси та секрети молодого автора, які не були властиві Івану Баранюку, зараз дають мистецтвознавцям унікальну можливість впізнавати твори Олекси Бахматюка. Згодом О. Бахматюк почав працювати самостійно. Своєю майстерністю й талантом він привабив велику кількість замовників. З часом у майстра з'явилося багато помічників – челядників.

Рука О. Бахматюка ніколи точно не відтворювала того, що вже одного разу було намальовано,

²⁵¹ *Резгор Ф.* Зазнач. праця. – С. 305.

²⁵² Там само.

²⁵³ *Лащук Ю.* Українські кахлі ІХ–ХІХ ст. – С. 67, 68.

²⁵⁴ Народне мистецтво Галичини й Буковини в 1916–1917 рр. – К., 1919. – С. 41.

²⁵⁵ *Лащук Ю.* Покутська кераміка. – С. 116, 117.

²⁵⁶ *Резгор Ф.* Зазнач. праця. – С. 305.

²⁵⁰ *Лащук Ю.* Покутська кераміка. – С. 101.

а навпаки, надавала кожному зображенню індивідуальних рис²⁵⁷. Особлива пластика ліній була притаманна рослинній орнаментіці майстра.

Техніка створення таких високохудожніх виробів у О. Бахматюка була аналогічною до техніки інших гончарів цієї місцевості. Визначальною ж для майстра була техніка ритунання. Для створення своїх шедеврів він використовував два «писаки» – вузький і загострений (для продряпування вишуканого малюнка на облитій білою глиною поверхні кахлів і гончарного посуду невеликих розмірів) та широкий (для ритунання великих посудин – в основному, мисок та дзбанків). Ріжком він користувався мало – лише для нанесення окремих рисок та облямовуючої (покрайньої) фляндрівки.

Визнання та слава до Олекси Бахматюка прийшли ще за життя – односельці вважали його найкращим майстром. Гончарі Косова глибоко поважали Олексу Бахматюка й обрали головою їхнього цеху. Для підвищення попиту на свої товари він іноді підписувався Бахматник або Бахмінський. Під прізвиськом Бахмінський майстер відомий у поляків. Початковий етап творчості Олекси Бахматюка закарбований у багатьох творах, які нині зберігаються у фондах Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття.

У творчості О. Бахматюка вагоме місце посідають геометричні (переважно в центральних композиціях) й рослинні мотиви. Майстер унікав повторень, створюючи на виробах стилізовані стебла рослин, які завершувались десятипелюстковими розетами, дзвіночками, тюльпанами або фантастичними квітами. Рослинний світ О. Бахматюк відтворював особливо вдало. На ранніх виробах присутня вигнута гілочка з поєднанням чотирьох, дванадцяти чи п'ятнадцяти розет. На кахлях з печей 1878 і 1879 років майстер створив велику кількість варіантів фіторморфних композицій.

Одним із характерних способів декорування О. Бахматюка є активне використання графічного прийому «ільчастого письма», яке майстер збагачує розмальовуванням, що надає виробам живописного характеру. Цей графічний спосіб, який водночас виступає й усталеним орнаментальним мотивом, О. Бахматюк найчастіше застосовував для оздоблення кахлів. Серед зооморфних композицій О. Бахматюка найпоширеніші поодинокі зображення (лев, який тримає в лапах колесо (КМНМГП, інв. № 3634), олень) та парні (двоє волів (КМНМГП, інв. № 8391), птахів і т. д.).

Дзбанок із пташкою належить до пізніх робіт майстра. Чотирипелюсткові розети оздоблюють тулуб і шийку виробу. Поміж декорованих «ільчастим письмом» та рослинними мотивами хрестоподібних розет розташовано зображення пташки, схожої на голуба, під ним – зелені галузки (КМНМГП, інв. № 22, КН-270). Орнамент на дзбанку О. Бахматюка підкреслює його архітектонічні частини (шийку й тулуб). Вінця дзбанка оздоблено концентричними лініями. Загалом у традиційній кольоровій гамі дзбанка переважає зелений колір.

О. Бахматюк своєрідно та дуже майстерно відтворював на кахлях і мисках сцени з гуцульського життя. Про це свідчать зображення селянина за плугом, ткача за верстатом, схиленого над кругом гончаря, вівчарів з трембітами, які женуть череду. Ю. Лащук акцентує увагу на побутових сюжетах із зображенням розваг і бійок у корчмі, роботи на млинах та побуту торговців, що становили значну частину людності тодішнього Косова²⁵⁸. Художник створював неповторні шедеври – кахлі із сюжетними сценами, обрамлені фляндрівкою. Розміри кахлів становили 20,5 см × 23 см. З набуттям досвіду О. Бахматюк урізноманітнює сюжети. Рік створення кахляної печі майстер, як і інші гончарі Косова, розміщує на центральній кахлі, яка за змістом об'єднує весь ансамбль. В основному, це кахлі із зображенням св. Миколая, Богородиці, австрійського двоголового орла, рідко – св. Катерини та Варвари.

Серед композиційних схем О. Бахматюк талановито малював і одну постать («Пані з квіткою») на всій площині кахлі (КМНМГП, інв. № 172/43, КР-131/43), і багатофігурні сцени (зображення вершників, торговців, музик, закоханих, вояків і т. д.).

На виробах О. Бахматюка багатоаспектно відображено й релігійну тематику. Такі кахлі, як правило, розміщувалися над усіма іншими. Вони оберігали й освячували родинне вогнище. Оскільки кахлі з релігійною тематикою були композиційним та ідейним центром печі, то саме на них найчастіше ставили дати виготовлення.

Зображення Богородиці було чи не найголовнішим у ансамблі кахляної печі. Богородиця з Дитям на кахлі О. Бахматюка 1849 р. виконана плавними лініями, м'якими переходами з домінуючим зеленим кольором. Голова Богородиці увінчана короною, а німб оздоблений короткими рисочками-променями. Варто зазначити, що О. Бахматюк, як і інші майстри

²⁵⁷ Гоберман Д. Зазнач. праця. – С. 29.

²⁵⁸ Лащук Ю. Покутська кераміка. – С. 118.

Покуття, німби святих виконував у формі серця.

Усі зображення святого Миколая на кахлях Бахматюка різні за настроєм, незважаючи на сталу композиційну структуру. Зображення св. Миколая та надпис «1848» на кахлі роботи О. Бахматюка виконано в традиційній для майстра манері (КМНМГП, інв. № 172/16, КР 131/16). Шати св. Миколая досить скромні. З орнаментального оздоблення кахлі наявна лише покрайня фляндрівка.

Зображення св. Миколая з датою створення 1855 р., хоч і збереглося гірше, та вирізняється багатством композиційних елементів. Св. Миколай на цій кахлі ніби звертається до людей жестом рук та доброю, ледь помітною посмішкою (КМНМГП, інв. № 172/6, КР-131/6). Шати святого оздоблені восьмипелюстковими квітами обабіч та хвилястою лінією внизу. По контуру кахлі, як і в попередньому варіанті, виконано фляндрівку. З обох боків св. Миколая розташовані колони з хрестами.

Ще одна кахля О. Бахматюка із зображенням св. Миколая без точної дати створення відзначається графічною чіткістю малюнка. Одухотворений вираз обличчя святого та підняті вгору очі показують звернення до Бога. В оздобленні цієї кахлі майстер використовує прийом «ільчастого письма» не лише на колонах обабіч св. Миколая, а й у верхніх кутах, що імітують завісу (КМНМГП, інв. № 12375/16, КР-2681).

Пізніший образ св. Миколая О. Бахматюк створив 1878 р. Серед способів оздоблення переважає «ільчасте письмо». Підпис дати, виконаний у техніці ритування, виглядає значно витонченіше та делікатніше (експозиція КМНМГП).

Зображеннями церков О. Бахматюк оздоблював кахлі, миски, дзбанки. На його мисках церкви переважно тридільні.

Гуцульські гончарі XIX ст. іноді зображали на своїх кахлях біля церкви дзвіницю та постать дзвонаря. У світогляді гуцулів того часу церковний дзвін був чи не єдиним сигналом до відвідування богослужіння, оскільки сім'ї горян жили на значній віддалі одна від одної та від церкви. Вирушали гуцули до церкви лише тоді, коли чули церковний дзвін. На кахлі О. Бахматюка зображено традиційну гуцульську церкву з дахом, укритим черепицею, трьома куполами, увінчаними хрестами, біля неї – дзвіниця та дзвонар (КМНМГП, інв. № 172/23 КР-131/23). Біле тло об'єднує всі елементи композиції та надає їй легкості й рівноваги. На вершині дзвіниці, увінчаної хрестом, сидить голуб, що уособлює Святого Духа.

Аналогічний сюжет, виконаний невідомим майстром з Косова, на кахлі XIX ст. компози-

ційно програє роботі О. Бахматюка через перевантаження кольором і деталями (КМНМГП, інв. № 140, КН-388). Автор прагне якомога щільніше заповнити біле тло різноманітними елементами. Перевантаженість композиції кахлі в нижній частині створює враження монолітності та дещо порушує композиційну рівновагу. Фігурка голуба для цієї композиції завелика – за масштабом вона майже дорівнює фігурі дзвонаря. Незважаючи на це, робота приваблює дитячою наївністю та барвистістю.

Твори О. Бахматюка вирізняються вишуканою декоративністю, сюжетною різноманітністю, умінням майстра з простих елементів створити велику кількість орнаментальних композицій. Основні орнаментальні мотиви гончар завжди розташовував на головних архітектонічних частинах посуду, вдало підкреслюючи опуклість дзбанків чи увігнутість мисок. «Виразність посилюють довільні потьокі зеленої поливи, котрі об'єднують бахматюківські твори в єдиний мальовничо-пластичний ансамбль»²⁵⁹. Твори Олексі Бахматюка є невід'ємною частиною не лише української, а й світової мистецької спадщини.

Відомим прадавнім центром гончарства на Покутті є м. Коломия. Тут уже на початку XIX ст. народні майстри мали досвід застосування підполивних розписів, побудованих на контрасті світлих і темних барв, утворених «побілкою» та «червінькою» – глинами з місцевих родовищ. Композиція більшості творів (мисок, тарілок, дзбанків, кахлів) проста й складається з незначної кількості мотивів, вільно розміщених на площині.

У XIX ст. гончарство було одним із найпопулярніших промислів у Коломиї. Коломийський гончарний цех у середині XIX ст. налічував близько сотні гончарів.

Народній кераміці Коломиї були притаманні стилізовані рослинні та геометричні мотиви: листки, гілки, цятки, кривульки, колові й спіральні лінії, нанесені зеленими та темно-коричневими фарбами на світлому тлі. Низка мисок із Коломиї є прикладом вдалої побудови композиції з вертикальною симетрією. Для них притаманні мотиви хреста чи розет, укладених по колу на білому тлі з дрібними зеленими заливами.

Коломийські гончарі нерідко зображували на мисках «хрест» на пагорбі у формі трикутника. Характерно, що «хрести» зображалися як за допомогою крапок (КМНМГП, інв. № 8219, КР-1895), так і ліній (КМНМГП, інв. № 7144, КР-1603). Хрестоподібними мотивами оздоблено також коломийський підсвічник. На його

²⁵⁹ *Лащук Ю.* Українські кахлі IX–XIX ст. – С. 69.

білій поверхні дрібні зелені затоки гармонійно поєднані з хрестами, концентричними колами та великими коричневими цятками (КМНМГП, інв. № 10259, КР-2213).

У XIX ст. коломийські майстри для оздоблення мисок активно використовували фляндрівку в поєднанні з іншими способами декорування (КМНМГП, інв. № 19888, КР-№ 4717). На білому тлі миски з Коломиї фляндрована розета, що є домінуючим центром композиції, гармонійно поєднана з крапковими та хвилястими мотивами на берегах миски (КМНМГП, інв. № 9852, КР-№ 2138). Схоже орнаментування характерне й для іншої миски, але, на відміну від попередньої, мотиви розкидані через однаковий інтервал по всьому тлі (КМНМГП, інв. № 15900, КР-№ 3754).

Коломийські майстри займалися виробництвом грубок, облицьованих прикрашеними фляндрівкою кахлями (аналогічно місцевим мискам). За дослідженнями Ю. Лащука, крім рельєфних кахлів у першій половині XIX ст. під впливом декоративних розписів на склі та місцевого іконопису відбуваються спроби створювати сюжетні сцени на кахлях, облитих білою глиною в техніці риткування. Кілька таких коломийських пам'яток зберігаються у фондах місцевого музею²⁶⁰. Для коломийських кахлів характерні вільні мазки зеленого кольору, знижена чіткість малюнків та обрисів самих кахлів задля створення єдиного ансамблю зеленої печі.

У 1876 році в м. Коломия було створено гончарну школу, статут якої зобов'язував розвивати спадщину О. Бахматюка. Заклад завжди спирався на традиції народної кераміки, проте різні зміни стосовно організаційних засад і керівництва впливали на художню орієнтацію школи й підштовхували до різноманітних, часто полярних творчих пошуків²⁶¹.

Коломийська гончарна школа, керуючись принципами народної кераміки, успішно розвивалась до 1880 р., поки до керівництва не прийшов Георгій Бехер, якому не вдалося поєднати власний технологічний досвід з місцевими тра-

диціями. Австрієць увів у традиційне орнаментування гончарних виробів ультрамариновий колір. Відтоді почався занепад школи²⁶².

З 1886 р. школа повільно відроджується під керівництвом В. Крицінського, з 1890 р. починається справжній розквіт у зв'язку з приходом нової генерації викладачів (О. Клімашевського, С. Дачинського)²⁶³. У Коломийській гончарній школі було створено велику кількість керамічних взірців.

Гончарство містечка Пістиня розвивалося в XIX ст. в руслі традицій покутської кераміки. На початку століття гончарний посуд пістинського осередку представлений широким асортиментом. Народні майстри застосовують техніку ритованого розпису по облитому білим ангобом тлі. Розквіт пістинського гончарства припадає на другу половину XIX ст.

Для неполив'яних гончарних виробів цього осередку характерний геометричний орнамент.

У своїх роботах поряд із фігоморфними мотивами («гілки», «букети», «вазони», «віночки» й «гірлянди») майстри Пістиня використовували геометричні – «копитця», «ромбики», «квадрати», «зірочки». Вагоме місце в розташуванні рослинних орнаментів на глиняних виробах Пістиня належить композиціям вазонного типу. Для пістинських мисок у композиції «вазона» замість «гличика» виступає форма, що більше нагадує «серце», з якого виходять угору вигнуті гілки. Такі композиції створювали П. Кошак, А. Кошак, П. Тимчук (КМНМГП, інв. № 3205), М. Стадниченко (КМНМГП, інв. № 4119), Ф. Марковський (КМНМГП, інв. № 6410).

Рослинні мотиви поєднували з тератологічними: зображенням птахів, звірів і риб. Антропоморфні мотиви виступають як поодинокі умовні фігуративні зображення або пов'язані в сюжетній композиції.

Пістинські кахлі першої половини XIX ст. вирізняються яскраво-жовтими й зеленими розписами, а з кінця XIX ст. – додаванням коричневої та синьої барв.

На глеках і дзбанках виникають три-, чотири- й багатоярусні структури, які підкреслюють архітектонічність посудини. В багатоярусних схемах декору дзбанів та горнят часто зустрічаються стрічкові рослинні композиції.

О. Слободян вважає, що багатоярусність бере початок від двоярусних поділів по середині опуклої поверхні посудини. Нижній ярус утворювали великі парні кучері-завитки, а верхній – підківки або зубці. Така орнамен-

²⁶⁰ До їхніх характерних особливостей учений Ю. Лащук відносить ніби невпевненість руки, якою намальовано святкові та побутові сцени: «Наприклад, легінь (юнак) у танці з гільцем-древком у руці, притананням гірському весільному ритуалу. Тут же й музика із скрипкою (також здавна характерною для культури свого краю); жона з граблями й гличиком у руках тощо. Або ж – сакральні мотиви і зображення церкви, Миколи Угодника і т. п.». Див.: Лащук Ю. Українські кахлі IX–XIX ст. – С. 56.

²⁶¹ Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Л., 2005. – С. 172.

²⁶² Там само. – С. 173.

²⁶³ Там само.

тальна побудова застосовувалася на невеликих виробках²⁶⁴.

У Пістині були поширені техніки ріжкування, покрайньої фляндрівки та ритування, які надавали виробам виразності. Точних відомостей про час упровадження ритування немає. О. Слободян припускає, що його запозичили селяни-гончарі від коломийських цехових майстрів на початку XIX ст.²⁶⁵

У середині XIX ст. миски оздоблювали рослинними й геометричними мотивами, рідше сюжетними композиціями. Характерною особливістю оздоблення пістинської кераміки є те, що великі за розміром орнаментальні форми розписів розташовувалися в багатоярусні композиції. Пістинські майстри використовували жовтогарячий барвник сурми, який змішували з поливою. Це відрізняло пістинські гончарні вироби від косівських.

Дослідження О. Слободяном церковних книг від 1874 р. виявили дати життя невідомих раніше гончарів: Антона Францевича Кошака (1821–1891), Григорія Хансера (1820–1879), Миколи Кошака (1821–1874), Антона Волощука (1830–1906), Якова Волощука (1836–1909), Михайла Красовського (1838–1885), Йосипа Кошака (1834–1879), Петра Михайловича (1836–1906), Антона Кур'янського (1839–1889), Миколи Зондюка (1843–1889), Івана Волощука (1846–1892) і Антона Михайловича (1858–1892)²⁶⁶.

У першій половині XIX ст. поліхромні гончарні вироби виготовляла родина Зондюків з Пістиня. Неповторний талант народного майстра Дмитра Зондюка (перша половина XIX ст.) відобразився в його гончарних виробках. Він був вихідцем із відомої гончарської родини. Прізвище зазнавало змін: Зондюк, Жондзюк, а згодом Зіндюк, Зінтюк²⁶⁷. Становлення й розвиток пістинської стилістики керамічного розпису середини XIX ст. тісно пов'язані з творчістю Д. Зондюка.

У творах майстра поширена характерна для орнаментики Пістиня схема галузки й букета, не обмежена строгою симетрією (КМНМГП, інв. № 15954, КН-3760). Анімалістичні та сюжетні розписи на гончарних виробках він часто поєднує з рослинними. Іноді в центрі замість пишної квітки з'являється зображення

павича. Авторству Д. Зондюка належить миска зі сценою, що показує двох цапів на кладці, жоден з яких не пропускає іншого (КМНМГП, інв. № 15955 КР-3761). Упевненістю руки майстра відзначаються експресивні лінії, якими виконано фігурки цапів.

Д. Зондюк дає різні варіанти постаті вершника: тулуб фронтально, голова в профіль, руки розведені, у правій – пістолет; водночас багато деталей узагальнено, щоб підкреслити найістотніше (експозиція КМНМГП).

Кахлі й миски авторства Д. Зондюка та його родини – це низка зображень панського виїзду, поштових візків, запряжених парами коней, полювання, музикантів-скрипалів у корчмі, цигана з ведмедем, строю «жовніврів». На мисках та кахлях (експозиція КМНМГП) народного майстра можна побачити характерне для Пістиня XIX ст. зображення Богородиці з дитям. Зображення св. Миколая на мисках Дмитра Зондюка відзначається лаконізмом, скупими засобами виразності (експозиція КМНМГП).

Із славнозвісної родини майстрів походив і Микола Зондюк (1843–1889), який виготовляв традиційні гончарні вироби²⁶⁸. Його творчій манері притаманна легкість у поєднанні з кольоровою насиченістю.

Микола Стадниченко був відомим гончарем у Пістині, проте його життєвий і творчий шлях донині малодосліджений. Відомо лише, що після закінчення Коломийської гончарної школи в 90-х роках XIX ст. він жив і працював у Пістині. Спеціалізувався М. Стадниченко на виготовленні декоративних тарілок зі складною, виразною орнаментикою. Легкістю та експресивністю відзначається його декоративна тарілка із зображенням бичків (волів), виконана наприкінці XIX ст. (КМНМГП, інв. № 4119). Силуети бичків та рослинно-геометричне обрамлення передані широко – в дещо начерковій манері, яка характерна для всієї мальованої кераміки Пістиня.

Петро Кошак (1864–1941(0)? рр.), уславлений майстер пістинської кераміки кінця XIX – першої третини XX ст., народився в Москалівці (нині Косів), проте його творчість припадає на період життя в Пістині. Він почав займатися гончарством у 1889 році, спершу виготовляючи простий неполив'яний посуд.

Навчався П. Кошак у Коломийській гончарній школі (1894–1897 рр.). Після її закінчення у своїй творчості спирався на традиції О. Бахматюка, працюючи переважно над створенням декоративної кераміки. Брав

²⁶⁴ Слободян О. Пістинський центр гончарства XIX – першої половини XX століття (Історія, типологія, художні особливості, майстри). – Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.06. – Л., 2001. – С. 12.

²⁶⁵ Там само. – С. 10.

²⁶⁶ Слободян О. Пістинська кераміка XIX – першої половини XX ст. – С. 22, 23.

²⁶⁷ Там само. – С. 117, 118.

²⁶⁸ Там само. – С. 132.

участь у виставках у Львові (1894 р.), в Косові (1904 р.), в Коломиї (1912 р.), нагороджений двома золотими медалями. Хоча творчість майстра припадає в основному на ХХ ст., збереглася кахля його роботи «Писар», яка датується кінцем ХІХ ст. (КМНМГП, інв. № 123/6 КР-2682).

У містечку Кути й селі Старі Кути в ХІХ ст. виготовляли димлені гончарні вироби, декоровані лощенням (КМНМГП, відділ у м. Косів, інв. № 489, КР-1393). За пропорціями вони нагадували кераміку м. Косова. Димлений посуд виготовляли також у Святині й Тисмениці.

У ХІХ ст. в Кутах виготовляли й кахлі. З цього осередку збереглася мальована кахля 50–60-х років (КМНМГП, інв. № 19691, КР-4631). Вона виконана в традиційній кольоровій гамі, близькій до Косова та Пістиня. Проте за орнаментикою кахля відрізняється від гончарних виробів цих осередків. Характерна риса її декору – рослинний орнамент у вигляді гострокутних елементів, схожих на трикутники. Така ж особливість спостерігається в оздобленні дзбанка: поєднання трикутників і півкіл (КМНМГП, інв. № 8293, КР-1938).

У с. Кути на зламі ХІХ–ХХ ст. працювали Антон Влос, Яків Влос, Петро Заріцький²⁶⁹. Димлений посуд виготовляли також у Снятині й Тисмениці.

Гончарство Закарпаття, спираючись на ранньослов'янські та середньовічні традиції, розвивалося й вдосконалювалося впродовж ХІХ ст. Основою для цього були значні поклади глини, розкидані по всьому Закарпатському підгір'ї від Ужгорода до Тячева²⁷⁰.

Визначними гончарними осередками Закарпаття в ХІХ ст. були Ужгород, Мукачеве, Хуст, Капушани, Севлюш. У ХІХ ст. значне місце серед виробників гончарного асортименту посідали Мукачівський та Ужгородський цехи²⁷¹.

Сільські майстри Закарпаття не поступалися міським. Сільське гончарство, вироби якого, хоч і були простішими, в межах своїх можливостей дбайливо зберігало все найкраще з минулих епох, створювало художні цінності, які не лише не поступалися перед зробленими у місті, а й часто визначали мистецьке обличчя цехових виробів²⁷².

Ліквідація цехових організацій у 1873 р. та перехід до капіталістичних відносин поставили гончарів у скрутне становище. Частина селян почала займатися домашніми промислами. У гон-

чарів із Хуста, Драгова, Дубовинки, Гуди, Виноградова, Вільхівки нерідко побутував, крім грошового, обмін на харчі – як на місцевих ринках, так і в сусідніх угорських та румунських селах. Майстри привозили вироби на ринки самостійно або продавали скупникам.

Близьким до баньки типом глека, характерним для Закарпаття, були посудини з місцевою назвою пивник (МУНДМ, інв. № К-1237) і корчага²⁷³ (ЗМНАП, інв. № КН-10939). Своєрідністю відзначаються невеликі горщики – «силки» (МУНДМ, інв. № К-1240). У ХІХ ст. такі посудини використовували для перенесення їжі, ставлячи їх один на одного. Більшими за розмірами від «силок» були горщики «рябуни» (місцева назва на Закарпатті). «Рябуни» іноді оздоблювалися орнаментами з простих геометричних елементів (МУНДМ, інв. № К-1247).

Відомими гончарними осередками на Буковині були Сад-Гора, Вашківці, Клинівка та Коболчин. Давнім гончарним осередком вважається Сад-Гора, де ще в середньовіччі виготовляли полив'яний посуд та кахлі²⁷⁴. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. в цьому осередку виготовляли миски, розписані кольоровими глинами технікою ріжкованих малюнків, де переважали геометричні мотиви²⁷⁵. Буковину вславили також гончарі із с. Коболчин. Народні майстри цього осередку виготовляли переважно димлену кераміку.

На народну кераміку Галичини впливала популярна на західних землях України гуцульська кераміка з її багатством поліхромного декору та складними орнаментами, а іноді й сюжетними сценами²⁷⁶. Гончарство Східної Галичини репрезентоване, насамперед, творами народної кераміки майстрів Сокаля, Потелича, Миколаїва, Гавареччини, Шпиколосів, Білого Каменя, Судової Вишні, Старої Солі, Яворова та Дрогобича.

Одним із відомих західноукраїнських гончарних осередків у ХІХ ст. був Сокаль. Вироби сокальських гончарів за способом декорування та кольоровою гамою близькі до гуцульських: на білий фон способом гравіювання наносився контур, по якому клали переважно три кольори – коричневий, зелений і жовтий²⁷⁷. До нашого часу дійшли імена сокальських майстрів

²⁶⁹Лащук Ю. Покутська кераміка. – С. 35.

²⁷⁰Лащук Ю. Закарпатська народна кераміка. – Ужгород, 1960. – С. 6.

²⁷¹Там само. – С. 9.

²⁷²Там само.

²⁷³Це посудина з розширеним доверху вустям, яке під час виготовлення приминали, утворюючи зливи. Її грецьким прототипом була ойнохоя (у перекладі – посуд для розливання вина). Використовувалася корчага як столовий посуд – для наливання води та інших напоїв.

²⁷⁴Лащук Ю. Кераміка. – С. 411.

²⁷⁵Там само.

²⁷⁶Голубець О. Львівська кераміка. – К., 1991. – С. 12.

²⁷⁷Там само. – С. 11.

В. Шостопальця, М. Кірика, І. Гордійчука, І. Білика, І. Боярського та В. Душка²⁷⁸.

Баньки в Сокалі мали традиційну грушоподібну або яйцеподібну видовжену форму. Шийки сокальських баньок досить видовжені, порівняно з іншими регіонами, та посередині мають невелике потовщення, до якого кріпиться вигадливо вигнуте вушко (НЦНК «МІГ», інв. № КН-2637). На баньках зображали в основному двох птахів, гілочку, сердечко, яке обрамлювало напис польською мовою. Як правило, на баньках писали: «Слава тому господареві, який приймає в домі гостей»²⁷⁹.

Упродовж XIX ст. в Сокалі розвивалося кахлярство. Найдавніші, датовані 1852 роком, кахлі цього осередку придбав МХП ІН НАНУ за сприяння Ю. Лашука²⁸⁰. Для кахлів Сокаля характерними були мотиви птахів, рослин та квітів-розеток. Велика кількість кахлів того часу має обрамлення вузькою смужкою зеленої поливи. Загалом, колорит сокальських кахляних печей характеризується наближеними один до одного відтінками, які створюють теплу стриману гаму, на відміну від контрастних ефектів у оздобленні гуцульських печей.

Особливо прославився талановитий гончар із Сокаля Василь Шостопапець (1836–1879 рр.). Вужче коло мотивів, специфіка колориту (широкі плями зелених, жовтих і коричневих полив), та збільшення основного композиційного елемента роблять твори В. Шостопальця майже не подібними до гончарних виробів Косова, Коломиї, Пістиня. Роботи майстра близькі до кераміки цих осередків лише за технологією виготовлення та декорування.

Для виробів В. Шостопальця характерні зображення птахів, гілок, пишних квітів, соняшників, іноді – годинника. Найулюбленишим його мотивом був птах. Майстер розміщує птахів так, що вони займають майже всю площу тулубів глечиків, дзбанків, двійнят, баньок. Майстер сміливо залишає біле тло навколо основного зображення, не намагаючись заповнити його деталями. Це надає зображенням птахів значущості, навіть монументальності.

Банька В. Шостопальця, яка зберігається у фондах Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» надійшла від Парахіна Василя Григоровича. На посудині характерне для В. Шостопальця зображення двох птахів, між ними – гілка з листям та квітами. На відміну від гуцульської кераміки, де нерідко домінують відтінки зеленого, у

баньці В. Шостопальця, як і в творах інших майстрів Сокальщини XIX ст., переважає жовто-вохристий колір, який надає виробам особливого теплої колориту (НЦНК «МІГ», інв. № КН-2277).

Двійнята з колекції НЦНК «МІГ», декоровані мотивом птаха, – чи не єдині серед інших форм посуду В. Шостопальця. Зовні вони вкриті білою обливкою, з'єднані вушком та двома глиняними смужками з боків; мають дерев'яну покрішку, оздоблену двома різьбленими хрестами. На двійнятах розташоване клеймо з роком виготовлення – 1872. Вони декоровані характерними для В. Шостопальця зображеннями птахів та рослинних мотивів – зеленого, жовтого й брунатного кольорів (НЦНК «МІГ» інв. № КН-8060).

В. Шостопапець виготовляв також антропоморфний посуд для напоїв, який прикрашав вільними за манерою виконання візерунками та різними дотепними написами.

Відомим осередком димленої кераміки на Львівщині була Гавареччина. На зламі XIX–XX ст. у цьому селі працювало понад 60 майстрів²⁸¹. На Крайовій виставці у Львові 1894 р. експонувалися роботи (підвазонники) майстра цього осередку – Яцька Домарницького²⁸².

Аналіз зразків народної кераміки свідчить, що димлення, переважно, поєднували з лошінням, яке надавало виробам металевого полиску. Лошіння (лискування) належить до давніх фактурних технік декорування народної кераміки. Лошіння буває суцільне, тобто таке, що повністю вкриває поверхню виробу, або орнаментальне. Використовується воно і як технологічний прийом (для надання більшої щільності та міцності черепку), і як декоративний. Лощився посуд закритого типу й миски. Суцільне лошіння виступає насамперед як технологічний прийом для ущільнення черепка, надання йому міцності та згладжування нерівностей. Такий різновид лощення являє собою, за дослідженнями К. Матейко, заглажені, ледь помітні вертикальні лінії, що йдуть уздовж тулуба посуду, а іноді утворюють сітку навколо вінець²⁸³.

Димлену кераміку виготовляли також у с. Шпиколоси. Яворівські гончарі декорували свої вироби зеленою, коричневою, прозорою поливами. У Потеличі та Миколаєві гончарні вироби частково обливали поливою.

²⁷⁸ Гвашків Г. Василь Шостопапець і кераміка Сокаля : Альбом. – Л., 2007. – С. 15.

²⁷⁹ Там само. – С. 33.

²⁸⁰ Там само. – С. 10.

²⁸¹ Кравченко Я. Щоб не зупинився гончарний круг // Український керамологічний журнал. – Опішне, 2002. – № 4 (6). – С. 71.

²⁸² Там само.

²⁸³ Матейко К. Зазнач. праця. – С. 83.

Для гончарних виробів Судової Вишні характерний квітковий орнамент, нанесений товстим ріжкуванням по всій поверхні посуду.

Визначним народним майстром кінця XIX ст. у Дрогобичі був Й. Мартинкевич²⁸⁴.

Серед асортименту гончарних виробів на Львівщині вагоме місце посідав зооморфний посуд. Визначальні риси тварин майстри відображали в конструкціях з простих геометричних форм, виконаних на гончарному крузі й доповнених ліпленими та мальованими деталями²⁸⁵.

Гончарство Західного Поділля представлено виробами із Буданова, Струсова, Гончарівки, Бережан, Товстого, Кременця. Відомим гончарним осередком XIX ст. було с. Товсте Гусятинського повіту. У селі були багаті гончарні традиції, що стали передумовою для створення в ньому гончарної школи. Тут працював видатний майстер Я. Прикарський. По білій обливці він наносив орнаменти способом риткування, подібно до майстрів Косова, Коломиї, Пістиня та Сокаля. Майстер у своїй творчості охоче використовував зооморфні мотиви: риби, олені та ін. Одним із ранніх творів Я. Прикарського є підписана автором миска із зооморфним орнаментом, датована 1862 р.²⁸⁶ Для мисок із Товстого характерна композиція вазона-букета, який виразно виділяється на білому тлі. Він складається з трьох крапчастих розет-листочків і двох мотивів «виноградних грон» брунатного кольору, на яких помітні легкі зелені розливи. Оздоблення виконувалося технікою ріжкування. У творчості невідомих гончарів Товстого мали місце виразні зображення тварин, риб та птахів. Вони зустрічалися в різних типологічних групах посуду, однак найпоширенішими були в мискарстві.

Для святкових мисок із Товстого була характерна композиція «хрест – Древо животворяще». Зображення хреста у вигляді квітучих гілок оточують птахи-риби (НЦНК «МІГ», інв. № КН 2539). На думку Р. Шмагала, воно перегукується з ідентичною символікою фресок та мозаїк Софії Київської та зображень на саркофазі Ярослава Мудрого²⁸⁷. Поява таких композицій із християнською символікою пов'язана з іменем священника М. Чачковського, який деякий час очолював гончарну школу в цьому осередку²⁸⁸. У 1886 р. в с. Товстому з

ініціативи М. Чачковського було засновано гончарну школу, яка була орієнтована на місцеві традиції народного гончарства (МУНДМ, інв. № К-3693). У школі виготовляли різноманітну продукцію, яку збували на ярмарках і в крамницях Кракова, Львова, Тернополя²⁸⁹. Цю гончарну школу закінчив Михайло Лукіянович, який до початку XX ст. працював у Товстому²⁹⁰.

Визначним гончарним осередком на Тернопільщині було с. Копичинці. Гончарі Копичинець використовували геометричний орнамент, який наносили способом ріжкування білою фарбою на коричневому тлі.

Гончарство Бережан представлене, насамперед, мисками з мотивом вазона, поданого в модифікації букета. Орнамент брунатного кольору вдало гармоніює з білим тлом мисок. Він переважно обрамлений групою концентричних кіл такого ж кольору або зеленими кривульками.

Гончарство на Волині розвинулося завдяки родовищам високоякісних глин, які були відомі місцевому населенню з давніх часів та займали чільне місце серед мінеральних багатств краю. У нарисі Волинської губернії 1878 р. зазначено, що майже по всій її території була поширена гончарна глина, а найкращий її сорт – у Кременецькому повіті²⁹¹.

У XIX ст. гончарство було найбільш розвиненим на півдні губернії, а саме у Володимирському, Луцькому, Кременецькому, Дубенському, Ровенському, Острозькому, Заславському, Староконстантинівському та Житомирському повітах. Вони розташовані на височині й частково пересічені в різних напрямках відгалуженнями Карпатських гір²⁹². Цей фактор зумовив утворення багатих покладів гончарних глин.

Комплекс гончарних виробів початку XIX ст. виявлено в с. Колом'є (нині Славутський р-н Хмельницької області)²⁹³. Горщики різної величини у верхній частині вкриті геометричним орнаментом. Окремі пам'ятки гончарства орнаментовані від шийки до нижньої частини корпусу. Серед гончарного посуду із с. Колом'є були знайдені й уламки орнаментованих широким валиком у вигляді фігурної рамки кахлів, один із яких був прикрашений рослинним мотивом. Румпи кахлів,

²⁸⁹ Шмагало Р. Мистецька освіта... – С. 172.

²⁹⁰ Там само.

²⁹¹ Отчет вольинского губернатора о состоянии Вольинской губернии за 1878 г. // ЦДІАКУ. – Ф. 442, оп. 532, спр. 181, арк. 19.

²⁹² Там само.

²⁹³ Романчук О. Гончарний комплекс початку 19 ст. села Колом'є на Славутщині // Вісник Нетішинського краєзнавчого музею. – Нетішин, 2002. – Т. 1. – С. 195–199.

²⁸⁴ Матейко К. Знач. праця. – С. 66.

²⁸⁵ Голубець О. Знач. праця. – С. 12.

²⁸⁶ Матейко К. Знач. праця. – С. 65.

²⁸⁷ Шмагало Р. Сакральна функція в українській кераміці XIX – початку XX століття // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи : Матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 4–5 травня 1993 р. – Л., 1994. – С. 78–79.

²⁸⁸ Там само. – С. 79.

виготовлених з такої ж глиняної маси, як і посуд, були висотою 6,5 см²⁹⁴.

Кахлі волинських майстрів XIX ст. розмірами не відрізнялися від аналогічних виробів інших осередків, що було пов'язано зі стандартами цегли, яку використовували при будівництві печей. Кахлі, як правило, оздоблювали рослинними та геометричними орнаментами. Отже, можна зробити висновок, що сільське кахлярство на Волині в поодиноких гончарних осередках існувало ще на початку XIX ст.

Наприкінці XIX ст. на Волині діяло тридцять шість гончарних осередків: Володимир-Волинський, Луцьк, Кульчин, Берестечко, Довге Поле, Грядки, Залібівка, Ступно, Мощаниця, Дермань, Острог, Вілія, Велика Клецька, Мала Клецька, Антонівці, Велика Іловиця, Залісці, Сураж, Кременець, Духів, Почаїв, Вишнівець, Великий Кунинець, Карпилівка, Загребля, Заріччя, Колом'є, Славута, Голики, Полонне, Миропіль, Старий Любар, Юрівка, Троянів, Романів і Баранівка. У «Відомості про фабрики та заводи» 1878 р. зазначено, що на той час у Волинській губернії існувало 11 гончарних заводів, на яких працювало 12 робітників²⁹⁵. Зазначимо, що десять гончарних виробництв знаходилося в Кременецькому повіті²⁹⁶, а ще один гончарний завод було зареєстровано в Овруцькому повіті²⁹⁷. Дані про поклади високоякісної глиняної сировини підтверджуються тим фактом, що на 1878 р. у Волинській губернії нараховувалося 13 черепичних, 52 цегельних та 6 фарфорових заводів²⁹⁸.

Мисками славився Кременецький повіт (у другій половині XIX ст. ця територія належала Волинській губернії). У цій місцевості в XIX ст. миски нерідко оздоблювалися вільними набризками зеленої, фіолетово-рудної, коричневої поливи. Іноді зелені набризки, які створювали аквапельний ефект, виконувалися по прозорій поливі (МУНДМ, інв. № К-1173).

У Кременецькому повіті гончарний промисел наприкінці XIX ст. був не централізований, а розкиданий по всій території повіту. Дохід гончарного промислу визначався ремісниками 50–75 % від загальної вартості²⁹⁹.

Гончарство в Луцькому повіті на зламі XIX–XX ст. було особливо розвинене в с. Кульчин,

де цим промислом займалося близько 150 сімей. Гончарі цього села на той час змушені були орендувати ділянки землі з покладами пластичної глини у відомства державного майна за досить високу ціну³⁰⁰. В оздобленні світлоглиняного посуду Кульчина домінують крапкові, лінійні та лінійно-хвилясті композиції, виконані техніками ритуння, витискування й малювання.

Багатством родовищ кольорових глин славився Острозький повіт Волинської губернії, де в XIX ст. були розміщені значні гончарні осередки. У XIX ст. в Острозькому повіті найвідомішими гончарними осередками були Острог і Вілія. Унікальні уламки гончарного посуду, датовані початком XIX ст., зібрані в Острозі з 1990 по 2000 рр. під час розкопок Круглої вежі XVI ст. на Замковій горі, які проводилися працівниками острозького Державного історико-культурного заповідника³⁰¹.

У XIX ст. гончарство продовжувало активно розвиватись у Вілії. Скасування кріпацтва тут значно поживило виготовлення гончарних виробів: селяни в пошуках засобів існування стали масово займатися цим промислом. Гончарні вироби вони возили на ярмарки до Острога, Рівного, Луцька, Кременця, вимінювали на хліб, крупу та інші продукти харчування³⁰².

На зламі XIX–XX ст. гончарний промисел у Вілії був найбільшим у Острозькому повіті. За даними, зібраними Товариством дослідників Волині та упорядкованими М. Д. Городецьким, гончарством у цьому селі на той час займалося 86 осіб, які виготовляли вироби загальною вартістю 3,5–4 тис. карбованців, а чистий прибуток на одного майстра в середньому становив 25 карбованців на рік³⁰³. В асортименті гончарів с. Вілія переважав глиняний посуд, який продавався на навколишніх базарах та ярмарках за ціною від 1 до 6 копійок за виріб³⁰⁴.

У XIX ст. на Волині глину збивали дерев'яним молотом («довбешкою») на дерев'яному щиті до гомогенного стану. Після збивання утворювали «пеньок», який мав округлу форму. Потім такий пеньок різали («стругали») лопатою, а тоді вже вимішували руками, вибираючи домішки, після чого розділяли («рвали») на шматки. У с. Вілія гончарі користувалися «стругом». Завершувалася підготовка глини утворенням «валька» напівкруглої форми. «Вальок» розділяли на чотири «кульки». З кожної кульки-заготовки

²⁹⁴ Романчук О. Гончарний комплекс початку 19 ст. – С. 195–199.

²⁹⁵ ЦДІАКУ – Ф. 442, оп. 532, спр. 181, арк. 77.

²⁹⁶ Там само. – Арк. 17.

²⁹⁷ Там само. – Арк. 78.

²⁹⁸ Там само.

²⁹⁹ Городецький М. Кустарная промышленность Вольнской губернии. Ее настоящее и возможное будущее. – Житомир, 1901. – С. 32.

³⁰⁰ Там само. – С. 27.

³⁰¹ Романчук О. Знач. праця. – С. 196.

³⁰² Історія міст і сіл УРСР. Ровенська область. – К., 1973. – С. 447.

³⁰³ Городецький М. Знач. праця. – С. 21.

³⁰⁴ Там само. – С. 32.

вирослав глечик чи горщик, макітра чи банька.

У XIX ст. процес формоутворення відбувався в хаті, а не в спеціальному підсобному приміщенні, як це було пізніше.

Для розширення кольорової палітри ангобів майстри використовували окиси металів. На Волині найчастіше застосовували окиси заліза та міді. Ці компоненти додавали до ангобу, виготовленого на основі білої глини. Гончарі завжди намагалися підібрати колір ангобу контрастний до тла виробу, що створювало виразний декоративний ефект.

Невід'ємною технологічною особливістю оздоблення посуду, виготовленого в осередках етнографічної Волині, був розпис «сирих» гончарних виробів червоною або білою глиною, які після такого декорування обережно зрізали з гончарного круга. Традиційним для народної кераміки Волині другої половини XIX ст. є оздоблення, виконане в техніці ритуння (продряпування, гравіювання) сирого черепка виробу дерев'яною паличкою або цвяхом.

Старовинна техніка ріжкування отримала свою назву від коров'ячого ріжка, наповненого ангобом. Така техніка декорування, як свідчать зразки традиційного посуду, що зберігаються у фондах Рівненського та Волинського краєзнавчих музеїв, була притаманна й народній кераміці Волині XIX ст. На виробах ріжкуванням виконувалися прямі й хвилясті лінії та інші орнаментальні елементи. На відміну від гончарних виробів Полтавщини, Середньої Наддніпрянщини чи Поділля, виконаних цією технікою, тут малюнок був лінійний, контурний, майже ніколи не зафарбовувався локальними кольоровими плямами.

У другій половині XIX ст. гончарний промисел був поширений у багатьох осередках Західного Полісся (північ Волинської губернії), серед яких визначалися Пружани, Городна (нині Білорусь), Рокита, Качин, Згорани, Яцули, Кривиця, Залішани, Городниця, Нові Петрівці, Млачівка, також Влодава, Біла Підляська, Клещелів (нині Польща) та ін. У деяких із них працювало понад 200 гончарів.

Залежно від місткості посуду склалася традиційна поліська гончарна система мір. Виникла вона в зв'язку з оптовим продажем великих партій глиняного посуду різних розмірів. Згідно з цією системою, посуд поділявся на групи: «мамзелики», «мамзелі», «семаки», «зливачі», «нарожняки», «подадинці», «одинці», «паляки»³⁰⁵.

³⁰⁵ *Новосіdlюк Г.* Традиційна кераміка західного Українського Полісся кінця XIX – початку XX ст. // Поліссезнавство: наукові фольклорно-етнологічні та мистецтвознавчі студії. – Рівне, 2005. – С. 147–155.

До характерних рис кераміки західної зони Українського Полісся належить ангобний розпис червоного кольору білоглиняних виробів, лощений декор чорнодимлених виробів, наявність вушок у пічному посуді, округлість (кулеподібність) горщиків та інших виробів. Такі особливості традиційної кераміки можна простежити з півночі (наприклад, кераміка Городни) до півдня Полісся. Прикмети західноукраїнської поліської кераміки властиві й глиняним виробам білоруських майстрів.

Досягнення гончарства Західного Полісся найповніше репрезентовано роботами рокитнянських гончарів. Село Рокита – знаменитий гончарний осередок північної частини Волинської губернії. Упродовж XIX ст. там майже в кожному дворі були гончарі, які виготовляли переважно димлені вироби. У оздобленні поверхні гончарних виробів Рокити домінують прості вертикальні смуги суцільного лошіння. Водночас на окремих пам'ятках починає з'являтися орнаментальне лошіння, яке має суто декоративне значення. Цей спосіб декорування базується на контрасті фактур, коли гладкі пролощені смуги контрастно виділяються на пористому черепку димлених виробів, та тональному контрасті, оскільки лискований орнамент виглядає світлішим за тло.

Народні майстри Рокити на гончарних виробах створювали безліч орнаментальних композицій, основними типами яких є лінійні (з характерним вертикальним розміщенням елементів) і рослинно-геометричні. Декорування димленого посуду Рокити характеризується поширенням орнаментальних мотивів сосонки, вертикальних і нахилених лошених смуг, сітки, виконаних технікою заглибленого декорування та лошіння. У оздобленні гончарних виробів цього осередку переважають лінійні структури з вертикальним нанесенням елементів і рослинно-геометричні композиції. Локальною відмінністю можна вважати зображення хрестоподібних і солярних знаків на денцях мисок.

У багатьох західноукраїнських осередках у XIX ст. виготовлялися іграшки. У XIX ст. іграшки-брязкальця виготовлялися в Старій Солі на Дрогобиччині й називалися «хихичками». Вони за виглядом нагадували яблука й містили дрібні камінці, які торохкотіли всередині. Прикрашалися «хихички» геометричним концентричним орнаментом³⁰⁶. Найбільшим центром виготовлення керамічних іграшок на Волині було с. Великий Кунинець Шумського р-ну Тернопільської обл. Гончарі цього села виготовляли антропоморфні та зооморфні іграшки.

³⁰⁶ *Матейко К.* Зазнач. праця. – С. 57.

Домінуючими серед керамічних іграшок був образ вершника. Фігурки вершників зображалися з притиснутими до боків руками. Такі свистунці виконані майстрами с. Великий Кубинець Шумського р-ну досить узагальнено за формою, але виразно за пластикою (Крем. КМ, інв. №150, КВ 423).

Антропоморфні свистки зі Старої Солі виготовлялися у вигляді жінки з дитиною на руках і з кошиком у руці або танцюючої жінки. Для іграшок цього осередку характерним було те, що постаті зображалися завжди в русі³⁰⁷. Розписувалися вони вертикальними білими смужками. Волинські керамічні іграшки у вигляді жіночих фігурок представлені лише одним образом жінки, що тримає під рукою гуску. Від опішненських «баринь» волинські іграшки відрізняються меншою розчленованістю форми. Для волинської іграшки «жінка з гускою» притаманне таке пластичне вирішення, при якому фігурка сприймається як один цілісний об'єм. Існує відмінність і за змістом іграшок-жіночих фігурок, оскільки опішненські барині тримають під рукою «курку»³⁰⁸, тоді як волинські – «гуску», яка виконувалася досить узагальнено, тому важко було помітити в птиці риси того чи іншого виду, а свою назву вона отримала від старожилів с. Великий Куинець – найбільшого на Волині центру виготовлення керамічних іграшок. Назву волинського варіанта таких іграшок зафіксували працівники Кременецького краєзнавчого музею (Крем. КМ, інв. № 144, КВ 417).

Зооморфні іграшки виготовлялись у Вишнівці та Великому Куинці. Досить поширеним на Волині було ліплення «коників»-свистунців.

Найпоширенішим видом керамічних іграшок є мініатюрний керамічний посуд другої половини XIX ст. – мисочки, дзбаночки, двійнята, горщики, баньки, зразки якого представлені майже в кожному музеї Волині.

Для волинських керамічних іграшок не характерні яскраві багатокольорові розписи. Іноді трапляється фактурне оздоблення іграшок технікою штампа (витискування) або гравірування (ритування).

Вироби гончарних осередків західноукраїнських земель, за наявності спільних рис у формах та орнаментиці, мали й істотні локальні відмінності. Рівень розвитку окремих країв суттєво відрізнявся, тому гончарство в різних осередках розвивалося з різною інтенсивністю. Гончарство західноукраїнських земель XIX століття – унікальне яскраве мистецьке явище, яке відображає тисячолітній творчий досвід спадкоємних відомих і анонімних гончарів.

XIX століття – один із найважливіших періодів в історії українського гончарства, коли цей вид народного мистецтва досягнув найвищого злету. Водночас наприкінці століття стали помітними ознаки занепаду, що й обумовило особливості його розвитку в майбутньому.

О. КЛИМЕНКО
Л. СЕРЖАНТ (Чернігівщина)
Г. ІСТОМІНА (Західний регіон)

³⁰⁷ Матейко К. Зазнач. праця. – С. 57.

³⁰⁸ Пошивайло О. Зазнач. праця. – С. 124.

Список ілюстрацій

1. Глечик. Друга половина XIX ст., м. Обухів, Київська губ. Глина, полива; гончарний круг, ритування. НЦНК «МІГ», інв. № КС-245. Фото О. Клименко.
2. Тиквач. Кінець XVIII – початок XIX ст., Обухів Київська губ. Глина, полива; гончарний круг, ритування. НЦНК «МІГ». Фото О. Клименко.
3. Макітра. Перша половина XIX ст., с. Дибинці, Богуславський пов., Київська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. БКМ. Фото О. Клименко.
4. Миска. Кінець XVIII – початок XIX ст., с. Сунки, Чигиринський пов., Київська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МУНДМ, інв. №. К-20. Фото О. Клименко.
5. Миска. Кінець XVIII – початок XIX ст., с. Сунки, Чигиринський пов., Київська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МУНДМ, інв. № К-19. Фото О. Клименко.
6. Миска. Кінець XVIII – початок XIX ст., с. Сунки, Чигиринський пов., Київська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. НЦНК «МІГ», інв. № КС-231. Фото О. Клименко.
7. Миска. XIX ст., Київська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МУНДМ, інв. № К-244. Фото О. Клименко.
8. Миска. Кінець XIX – початок XX ст., с. Дибинці, Богуславський пов., Київська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МУНДМ, інв. № К-12726. Фото О. Клименко.
9. Миска. Середина XIX ст., м. Канів, Київська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис ангобами й поливою. МУНДМ, інв. № К-93. Фото О. Клименко.
10. Миска. Кінець XIX – початок XX ст., с. Головаківка, Чигиринський пов., Київська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. НМНАП, інв. № КС-6932. Фото О. Клименко.
11. Миска. Початок XX ст., м. Обухів, Київська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. НЦНК «МІГ», інв. № КС-157. Фото О. Клименко.
12. Миска. Друга половина XIX ст., с. Гнилець, Звенигородський пов., Київська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. НМНАП, інв. № Е-108. Фото О. Клименко.
- 12а. Те саме, вигляд збоку.
13. Миска. Початок XX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. НМНАП, інв. № КС-3622. Фото О. Клименко.
14. Миска. Кінець XIX – початок XX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. НМНАП, інв. № КС-3756. Фото О. Клименко.
15. Миска. Початок XX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. ПХМ, інв. № К-13. Фото О. Клименко.
16. Миска. Початок XX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. НМНАП, інв. № КС-1239. Фото О. Клименко.
17. Миска. Початок XX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. НМНАП, інв. № КС-3621. Фото О. Клименко.
18. Миска. Початок XX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. НМНАП, інв. № КС-3755. Фото О. Клименко.
19. Лев. Скульптура. XIX ст., Харківська губ. (?). Глина, полива; гончарний круг, ліплення, ритування. МУНДМ, інв. № К-676. Фото О. Клименко.
20. Лев. Скульптура. XIX ст., Харківська губ. (?). Глина, полива; гончарний круг, ліплення, ритування. МУНДМ, інв. № К-738. Фото О. Клименко.
21. Лев. Скульптура. XIX ст., Харківська губ. (?). Глина, поливи; гончарний круг, ліплення, ритування. МУНДМ, інв. № К-677. Фото О. Клименко.
22. Лев. Скульптура. XIX ст., Полтавська губ. Глина, поливи, гончарний круг, ліплення, ритування. ПКМ, інв. № КС-1232. Фото О. Клименко.
23. Горщик. Кінець XIX – початок XX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис ангобами, крайкування поливою. МУНДМ, інв. №. К-574. Фото О. Клименко.
- 23а. Те саме. Фрагмент.

24. Тиква. Кінець XIX – початок XX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис ангобами, крайкування поливою. ПКМ, інв. № КС-907. Фото О. Клименко.
25. Глечик. Кінець XIX – початок XX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис ангобами, крайкування поливою. МУНДМ, інв. № К-670. Фото О. Клименко.
26. Глечик. Кінець XIX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис ангобами, крайкування поливою. Приватна колекція О. Клименко (Київ). Фото О. Клименко.
27. Слоїк. Кінець XIX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, полива; гончарний круг, ритування. Приватна колекція О. Клименко (Київ). Фото О. Клименко.
28. Пічка Павло. Макітра. Кінець XIX – початок XX ст., с. Малі Будища, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис ангобами, крайкування поливою. Приватна колекція О. Пошивайла (Опішне). Фото О. Клименко.
29. Тиква. Кінець XIX – початок XX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, полива; гончарний круг, ритування. МУНДМ, інв. № К-671. Фото О. Клименко.
30. Глечик. Кінець XIX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, полива; гончарний круг, ритування. НМНАП, інв. № КС-4311. Фото О. Клименко.
31. Глечик. Кінець XIX – початок XX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, полива; гончарний круг, ритування. МУНДМ, інв. № К-751. Фото О. Клименко.
32. Глечик. Кінець XIX – початок XX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, полива; гончарний круг, ритування. НМНАП, інв. № КС-1224. Фото О. Клименко.
33. Тиквастий глечик з носиком. XIX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. (?). Глина, полива; гончарний круг, ліплення, ритування. НМНАП, інв. № НД-13472. Фото О. Клименко.
34. Куманець. XIX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. (?). Глина, полива; гончарний круг, ліплення, ритування. НЦНК «МІГ», інв. № КС-97. Фото О. Клименко.
35. Глечик. Кінець XIX – початок XX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МУНДМ, інв. № К-522. Фото О. Клименко.
36. Тиквастий глечик з носиком. XIX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. (?). Глина, полива; гончарний круг, ліплення, ритування. НМНАП, інв. № КС-3288. Фото О. Клименко.
37. Тиквастий глечик з носиком. 1879, м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, полива; гончарний круг, ліплення, ритування. НМНАП, інв. № КС-4166. Фото О. Клименко.
38. Носатка. XIX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, полива; гончарний круг, ліплення, ритування. НМНАП, інв. № КС-780. Фото О. Клименко.
39. Носатка. XIX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, полива; гончарний круг, ліплення, ритування. НМНАП. Фото О. Клименко.
40. Тиквастий глечик з носиком. Кінець XIX ст., м. Опішне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Глина, полива; гончарний круг, ліплення, ритування. ПКМ, інв. № КС-355. Фото О. Клименко.
41. Кубушка. Перша половина XIX ст., Харківська губ. Глина, полива; гончарний круг, ритування. МУНДМ, інв. № К-5886. Фото О. Клименко.
42. Кубушка. Друга половина XIX, Харківська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис ангобами, крайкування поливою. МУНДМ, інв. № К-5885. Фото О. Клименко.
43. Кубушка. Кінець XIX – початок XX ст., м. Нова Водолага, Харківська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, ліплення, ритування, підполивний розпис ангобами. МУНДМ, інв. № К-737. Фото О. Клименко.
44. Тиквастий глечик. XIX ст., Полтавська губ. Глина; гончарний круг, ритування, лискування, димлення. Приватна колекція О. Клименко (Київ). Фото О. Клименко.
45. Герасименко Агафон. Полумисок. 1880-1890-і рр., с. Бубнівка, Гайсинський пов., Подільська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МУНДМ, інв. № 815. Фото О. Клименко.
46. Гончар Яків. Миска. 1880–1890-і рр., с. Бубнівка, Гайсинський пов., Подільська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МУНДМ, інв. № К-1065. Фото О. Клименко.
47. Ямковий Никифор. Миска. Кінець XIX – початок XX ст., м. Кіблич, Гайсинський пов., Подільська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МУНДМ, інв. № К-1000. Фото О. Клименко.

- 47а. Те саме, зворотній бік.
48. Миска. Кінець XIX – початок XX ст., м. Кіблич, Гайсинський пов., Подільська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. НМНАП, інв. № КС-7355. Фото О. Клименко.
49. Миска. Кінець XIX – початок XX ст., м. Бар, Подільська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. НМНАП, інв. № КС-4907. Фото О. Клименко.
50. Мойса Рига. Поставець. Кінець XIX ст., с. Бубнівка, Гайсинський пов., Подільська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МУНДМ. Фото О. Клименко.
51. Миска. Кінець XIX – початок XX ст., м. Шаргород (?), Подільська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. НМНАП, інв. № К-808. Фото О. Клименко.
52. Миска. XIX ст., м. Бережани, сучасна Тернопільська обл. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-43574. Фото О. Клименко.
53. Миска. XIX ст., м. Бережани, сучасна Тернопільська обл. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-43574. Фото О. Клименко.
54. Родзянський Яків. Полумисок. 1860-і рр., м. Смотрич, Кам'янецький пов., Подільська губ. Глина, полива; гончарний круг. МУНДМ, інв. № К-1027. Фото О. Клименко.
55. Миска. 1880-і рр., м. Смотрич, Кам'янецький пов., Подільська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МУНДМ, інв. № К-1019. Фото О. Клименко.
56. Грондецький Юхим. Миска. 1890-і рр., м. Смотрич, Кам'янецький пов., Подільська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МУНДМ, інв. № К1031. Фото О. Клименко.
57. Горщик. Кінець XIX – початок XX ст., Подільська губ. Глина, ангоби; гончарний круг, розпис. НМНАП, інв. № НД-23925. Фото О. Клименко.
58. Полумисок. 1890-і рр., м. Смотрич, Кам'янецький пов., Подільська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МУНДМ, інв. № К-1030. Фото О. Клименко.
59. Горщик. Кінець XIX – початок XX ст., Подільська губ. Глина, ангоби; гончарний круг, розпис. НМНАП, інв. № КС-598. Фото О. Клименко.
60. Маслобійка. 1891., с. Гончарівка, сучасна Тернопільська обл. Глина, полива; гончарний круг, ритування. ЛМНАП. Фото О. Клименко.
- 60а. Те саме. Фрагмент.
61. Глек. Кінець XIX – перша чверть XX ст., Чернігівська губ. Глина; гончарний круг, димлення, лискування. ЧІМ, інв. № І-6745. Фото Л. Сержант.
62. Носатка. Кінець XIX – перша чверть XX ст., Борзнянський повіт, Чернігівська губ. Глина; гончарний круг, димлення, лискування. ЧІМ, інв. № І-6343. Фото Л. Сержант.
63. Горщик. XIX ст., м. Ніжин, Чернігівська губ. Глина, полива; гончарний круг. НКМ.
64. Хахалев. Горщик. Кінець XIX – початок XX ст., м. Глухів, Чернігівська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МУНДМ, інв. № К-768. Фото Л. Сержант.
65. Глечик. XIX ст., Ічня, Чернігівська губ. Глина, полива; гончарний круг, ритування. ЧІМ, інв. № І-6066. Фото Л. Сержант.
66. Глек. Кінець XIX – початок XX ст., с. Верба, Кролевецький пов., Чернігівська губ. Глина, полива, ангоби; гончарний круг, обливка ангобом, відводка поливою. МУНДМ, інв. № К-770. Фото Л. Сержант.
67. Банка (слоїк). XIX ст., Північна Чернігівщина. Глина, полива; гончарний круг. ЧІМ, інв. № ІК-788.
68. Пасочник. Кінець XIX – початок XX ст., Південна Чернігівщина. Глина, полива, гончарний круг. ЧІМ, інв. № ІК-912. Фото Л. Сержант.
69. Чайник. Кінець XIX – початок XX ст., м. Ніжин, Чернігівська губ. Глина, полива; гончарний круг, ритування. МУНДМ, інв. № К-777. Фото Л. Сержант.
70. Тарілка. XIX ст., Чернігівщина. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МУНДМ, інв. № К-743. Фото А. Горілого.
71. Миска. Кінець XIX – початок XX ст., Ічня, Чернігівська губ. Глина, полива; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МУНДМ, інв. № К-767.
72. Миска. XIX ст. м. Ніжин, Чернігівська губ. Глина, полива, ангоби; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. НКМ, інв. № ІБ-1677. Фото Л. Сержант.
73. Миска. Початок XX ст., Ічня, Чернігівська губ. Глина, полива, ангоби; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МНАП, інв. № КВ-27/53 (Е-240). Фото Л. Сержант.
74. Миска. Кінець XIX – початок XX ст., м. Ніжин, Чернігівська губ. Глина, полива, ангоби; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МУНДМ, інв. № К-794. Фото Л. Сержант.

75. Микитенко Тихон (1850–1950-ті рр.). Миска. Початок ХХ ст., с. Верба, Кролевецький пов., Чернігівська губ. Глина, полива ангоби; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. ЧІМ, інв. № ІК-І-40. Фото Л. Сержант.
76. Миска. Початок ХХ ст. Ічня, Чернігівська губ. Глина, полива, ангоби; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. ЧІМ, інв. № ІК-6071. Фото Л. Сержант.
77. Миска. Кінець ХІХ – початок ХХ ст., м. Ніжин, Чернігівська губ. Глина, полива, ангоби; гончарний круг, підполивний розпис ангобами. МУНДМ, інв. № К-785. Фото А. Горілого.
78. Фігура Іван. Ваза. ХІХ ст., м. Короп, Кролевецький пов., Чернігівська губ. Глина, полива; формування на крузі, ліплення, розпис. ЧІМ, інв. № І-5691. Фото Л. Сержант.
79. Пузир Лаврентій. Глечик. ХІХ ст., м. Новгород-Сіверський, Чернігівська губ. Глина, полива, емалі; формування на крузі, ліплення, розпис емалями. ЧІМ, інв. № І-4738. Фото Л. Сержант.
80. Пузир Лаврентій. Каганець. ХІХ ст., м. Новгород-Сіверський, Чернігівська губ. Глина, полива, емалі; формування на крузі, ліплення, розпис емалями. ЧІМ, інв. № І-4733. Фото Л. Сержант.
81. Вазочка. Кінець ХІХ – початок ХХ ст., м. Ніжин, Чернігівська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис ангобами. МУНДМ, інв. № К-773. Фото Л. Сержант.
82. Пляшка. ХІХ ст., м. Ніжин, Чернігівська губ. Глина, полива; гончарний круг, ритування. МУНДМ, інв. № К-772. Фото Л. Сержант.
83. Пляшка. ХІХ ст., м. Ніжин, Чернігівська губ. Глина, полива; гончарний круг, ритування. МУНДМ, інв. № К-796. Фото Л. Сержант.
84. Вазон для квітів. ХІХ ст., м. Ніжин, Чернігівська губ. Глина, полива; гончарний круг, барелеф. НКМ, інв. № ІБ-92. Фото Л. Сержант.
85. Фігура Іван. Чашка. ХІХ ст. м. Короп, Кролевецький пов., Чернігівська губ. Глина, полива; формування. МУНДМ, інв. № К-797. Фото Л. Сержант.
- 86, 87, 88. Баран. Посуд. ХІХ ст., м. Бровари, Остерський пов., Чернігівська губ. Глина, полива; гончарний круг, ліплення. МУНДМ, інв. № К-709, К-682, К-685. Фото Л. Сержант.
89. Лев. Скульптура. ХІХ ст., Чернігівська губ. Глина, поливи; гончарний круг, ліплення. МУНДМ, інв. № К-12781. Фото Л. Сержант.
90. Лазаревська. Лев. Посуд. ХІХ ст., м. Глухів, Чернігівська губ. Глина полива; гончарний круг, ліплення. МУНДМ, інв. № К-747. Фото А. Горілого.
91. Качка. Свищик. Кінець ХІХ – початок ХХ ст., Чернігівська губ. Глина, полива; ліплення. МУНДМ, інв. № К-1621. Фото Л. Сержант.
92. Шутенко. Пташка. Свищик. Кінець ХІХ – початок ХХ ст., с. Полошки, Глухівський пов., Чернігівська губ. Глина, ангоб; ліплення, розпис. МУНДМ, інв. № К-1493. Фото Л. Сержант.
93. Бариня. Лялька. ХІХ ст., м. Глухів, Чернігівська губ. Глина, ангоби, полива; ліплення, підполивний розпис ангобами. МУНДМ, інв. № К-1781. Фото Л. Сержант.
94. Козлова. Коник. Свищик. Кінець ХІХ ст., м. Глухів, Чернігівська губ. Глина, полива. ліплення. МУНДМ, інв. № К-1489; Коник. Свищик. Кінець ХІХ – початок ХХ ст., с. Олешня, Городнянський пов., Чернігівська губ. Глина, ліплення. МУНДМ, інв. № К-1628.; Коник. Свищик. Кінець ХІХ – початок ХХ ст., с. Олешня, Городнянський пов., Чернігівська губ. Глина, ліплення. МУНДМ, інв. № К-1627. Фото Л. Сержант;
95. Кахля. Середина ХІХ ст., Південна Чернігівщина. Глина, формування, розпис емалями. БМОС, експозиція. Фото М. Селівачова.
96. Кахлі. Середина ХІХ ст., м. Ніжин, Чернігівська губ. Глина, формування, розпис емалями. НКМ, експозиція. Фото Л. Сержант.
- 97, 98, 99. Кахлі. ХІХ ст., с. Шатрище, Новгород-Сіверський пов., Чернігівська губ. Глина, формування, розпис емалями. НМІУ, інв. № К-1003. Оpubліковано у виданні: *Колупаєва А. Українські кахлі ХІV – початку ХХ ст. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевисть. – Л., 2006. – С. 199.*
100. Панасенко Йосип (?) Кахлі. Друга половина ХІХ ст., м. Ічня, Остерський пов, Чернігівська губ. Глина, ангоби, полива; формування, розпис. НМНАП, інв. № КС-2270.
101. Панасенко Йосип (?) Кахлі. Друга половина ХІХ ст., м. Ічня, Остерський пов, Чернігівська губ. Глина, ангоби, полива; формування, розпис. НМНАП, інв. № КС-2259.
102. Панасенко Дмитро. Кахлі. 1888 р., м. Ічня, Чернігівська губ. Глина; формування, підполивний розпис ангобами, НМНАП, інв. № КВ-254 /1-5/, /7-8/, /10-14/. Оpubліковано у виданні: *Колупаєва А. Українські кахлі ХІV – початку ХХ ст. – С. 359.*
- 103, 104, 105, 106. Кахлі. ХІХ ст., м. Ічня, Остерський пов., Чернігівська губ. Глина, ангоби, полива; формування, підполивний розпис. БМОС, експозиція. Фото М. Селівачова.
- 107, 108. Кахлі ХІХ ст., м. Ічня, Остерський пов., Чернігівська губ. Глина, ангоби, полива; формування, підполивний розпис ангобами. ІКМ, експозиція. Фото Л. Сержант.
109. Поставник. Пістинь, Галичина. ХІХ ст. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, риту-

вання, розпис. КМНМГП, відділ у м. Косові, інв. № 53, КН-301. Фото Г. Істоміної.

110. Автор невідомий. Колач. XIX ст., Косівський пов., Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, розпис. КМНМГП, інв. № 19 КН-267. Фото В. Істоміна

111. Баранюк Іван. Підвазонник у вигляді баранця. XIX ст., м. Косів, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 462, КН-1366. Фото Г. Істоміної.

112. Баранюк Іван. Миска із зображенням вазона. XIX ст., м. Косів, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 406, КН-1310. Фото Г. Істоміної.

113. Баранюк Михайло. Миска із зображенням півня. Кінець XIX – початок XX ст., м. Косів, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 13767, КР-3053. Фото Г. Істоміної.

114. Баранюк Михайло. Миска із зображенням придорожнього хреста й двох пташок. Кінець XIX ст., м. Косів, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 14776, КР-3314. Фото Г. Істоміної.

115. Баранюк Петро. Миска із зображенням зважування краму. XIX ст., м. Косів, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 96, КН-344. Фото В. Істоміна.

116. Баранюк Петро. Миска із зображенням чоловіка у бричці. XIX ст., м. Косів, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 97, КН-345. Фото В. Істоміна.

117. Баранюк Петро. Миска із зображенням букета й птахів. XIX ст., м. Косів, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 84, КН-332. Фото Г. Істоміної.

118. Бахматюк Олекса. Комин кахляної печі. м. Косів, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, розпис. Експозиція КМНМГП. Фото В. Істоміна.

119. Бахматюк Олекса. Кахля із зображенням св. Миколая. 1848 р., м. Косів, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 172/16, КР-131/16. Фото Г. Істоміної.

120. Бахматюк Олекса. Кахля із зображенням св. Миколая. 1855 р., м. Косів, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 172/6, КР-131/6. Фото Г. Істоміної.

121. Бахматюк Олекса. Кахля із зображенням св. Миколая. Друга половина XIX ст., м. Косів, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 12375/16, КР-2681. Фото Г. Істоміної.

122. Бахматюк Олекса. Кахля із зображенням св. Миколая. 1878 р., м. Косів, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. Експозиція КМНМГП. Фото Г. Істоміної.

123. Бахматюк Олекса. Кахля із зображенням церкви та дзвонаря. друга половина XIX ст., м. Косів, Галичина. Д Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 172/23 КР-131/23.

124. Кахля із зображенням церкви та дзвонаря. XIX ст., м. Косів, Галичина. XIX ст. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 140 КН-388. Фото В. Істоміна.

125. Бахматюк Олекса. Кахля із зображенням дівчини з квіткою. XIX ст., м. Косів, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 172/43, КР-131/43. Фото Г. Істоміної.

126. Бахматюк Олекса. Дзбанок. XIX ст., м. Косів, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 22, КН-270. Фото Г. Істоміної.

127. Бахматюк Олекса. Кахля із зображенням лева, який тримає колесо. XIX ст., м. Косів, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 3634. Фото Г. Істоміної.

128. Бахматюк Олекса. Кахля із зображенням сцени вечорниць. Друга половина XIX ст., м. Косів, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 124 КР-83. Фото В. Істоміна

129. Автор невідомий. Миска. Кінець XIX ст., м. Коломия, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, фляндрівка, розпис. КМНМГП, інв. № 19888 КР-4717. Фото Г. Істоміної.

130. Автор невідомий. Миска. Кінець XIX ст., м. Коломия, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, фляндрівка, розпис. КМНМГП, інв. № 9852 КР-2138. Фото Г. Істоміної.

131. Автор невідомий. Миска. XIX ст., м. Коломия, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, розпис. КМНМГП, інв. № 15900 КР-3754. Фото Г. Істоміної.

132. Автор невідомий. Миска. 1900 р., Коломийський пов., Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, розпис. КМНМГП, інв. № 7144, КР-1603. Фото Г. Істоміної.
133. Автор невідомий. Миска. XIX ст., Коломийський пов., Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, розпис. КМНМГП, інв. № 8219, КР-1895. Фото Г. Істоміної.
134. Автор невідомий. Підсвічник. XIX ст., м. Коломия, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, розпис. КМНМ, інв. № 10259, КР-2213. Фото Г. Істоміної.
135. Зондюк Дмитро. Миска із зображенням двох цапів на кладці. XIX ст., с. Пістинь, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 15955 КР-3761. Фото Г. Істоміної.
136. Зондюк Дмитро. Миска із зображенням вазона із семи квітів. XIX ст., с. Пістинь, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 15963 КР-3769. Фото Г. Істоміної.
137. Зондюк Дмитро. Миска із зображенням вазона. XIX ст., с. Пістинь, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 15954 КР-3760. Фото Г. Істоміної.
138. Зондюк Дмитро. Миска із зображенням вершника. XIX ст., с. Пістинь, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. Експозиція КМНМГП. Фото Г. Істоміної.
139. Марковський Франц. Тарілка із зображенням вазона. Кінець XIX – початок XX ст., с. Пістинь, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 6410 КР-1345. Фото Г. Істоміної.
140. Стадниченко Микола. Тарілка із зображенням бичків. Кінець XIX ст., с. Пістинь, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 4119, КР-№818. Фото Г. Істоміної.
141. Тимчук Петро. Миска. 1900 р., с. Пістинь, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 3205 КР-416. Фото Г. Істоміної.
142. Зондюк Дмитро. Миска із зображенням Богородиці з Дитям. XIX ст., с. Пістинь, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. Експозиція КМНМГП. Фото Г. Істоміної.
143. Зондюк Дмитро. Кахля із зображенням св. Миколая. XIX ст., с. Пістинь, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. Експозиція КМНМГП. Фото Г. Істоміної.
144. Зондюк Дмитро. Кахля із зображенням Богородиці з Дитям. XIX ст., с. Пістинь, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. Експозиція КМНМГП. Фото Г. Істоміної.
145. Зондюк Дмитро. Кахля із зображенням вершника. XIX ст., с. Пістинь, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. Експозиція КМНМГП. Фото Г. Істоміної.
146. Зондюк Дмитро. Кахля із зображенням вершника із шаблею та пістолетом. XIX ст., с. Пістинь, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. Експозиція КМНМГП. Фото Г. Істоміної.
147. Баранюк Йосип. Кахля із зображенням придорожного хреста. XIX ст., м. Косів, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № КН-5587, КР-1136. Фото В. Істоміна.
148. Баранюк Йосип. Кахля із зображенням хреста. XIX ст., м. Косів, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № КН-7139, КР-1598. Фото В. Істоміна.
149. Кошак Петро. Кахля із зображенням писаря. Кінець XIX ст., с. Пістинь, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. КМНМГП, інв. № 123/6 КР-2682. Фото Г. Істоміної.
150. Автор невідомий. Кахля. 50–60-ті рр. XIX ст., с. Кути, Косівський пов., Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, розпис. КМНМГП, інв. № 19691, КР-4631. Фото Г. Істоміної.
151. Автор невідомий. Дзбанок. Початок XX ст., с. Старі Кути, Косівський пов., Галичина. Глина, гончарний круг, димлення, лощення. КМНМГП, інв. № 489, КР-1393. Фото Г. Істоміної.
152. Малета І. Силка. Кінець XIX ст., Виноградівський пов., Закарпаття. Глина, полива, гончарний круг. МУНДМ, інв. № К-1240. Фото Г. Істоміної.
153. Автор невідомий. Дзбанок. Початок XX ст., с. Кути, Косівський пов., Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, розпис. КМНМГП, інв. № 8293, КР-1938. Фото Г. Істоміної.

154. Токар В. Пивник. 1910 р., Виноградівський пов., Закарпаття. Глина, ангоб, гончарний круг. МУНДМ, інв. № К-1237. Фото Г. Істоміної.
155. Автор невідомий. Пивник. Кінець XIX ст., Іршавський пов., Закарпаття. Глина, ангоб, полива, гончарний круг, розпис. ЗМНАП, експозиція народного житла з с. Довге. Фото Г. Істоміної.
156. Автор невідомий. Корчага. Кінець XIX ст., Іршавський пов., Закарпаття. Глина, ангоб, полива, гончарний круг, розпис. ЗМНАП, експозиція народного житла із с. Довге. Фото Г. Істоміної.
157. Автор невідомий. Рябун. Кінець XIX – початок XX ст., Закарпаття. Глина, ангоби, полива, гончарний круг. МУНДМ, інв. № К-1247. Фото Г. Істоміної.
158. Автор невідомий. Довжанка. Кінець XIX ст., Закарпаття. Глина, ангоби, полива, гончарний круг. ЗМНАП, інв. № КН-12663. Фото Г. Істоміної.
159. Автор невідомий. Корчага. Кінець XIX ст. Глина, ангоби, полива, гончарний круг, розпис. ЗМНАП, інв. № КН-10939. Фото Г. Істоміної.
160. Шостопаець Василь. Двійнята із зображенням птахів та рослинних мотив з дерев'яною покрешкою. 1872 р., м. Сокаль, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. НЦНК «МІГ», інв. № КН-8060.
161. Шостопаець Василь. Банька із зображенням двох птахів. Друга половина XIX ст., м. Сокаль, Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. НЦНК «МІГ», інв. № КН-2277. Фото НЦНК «МІГ».
162. Миска із зображенням стилізованих гілок та птахів по білому тлі. Друга половина XIX – початок XX ст., с. Товсте, Гусятинський пов., Галичина. Глина, полива, біла обливка, гончарний круг, ритування, розпис. НЦНК «МІГ», інв. № КН 2539. Фото УЦНК «МІГ».
163. Автор невідомий. Миска. Кінець XIX – початок XX ст., с. Товсте (?), Гусятинський пов., Галичина. Глина, ангоби, полива, гончарний круг. МУНДМ, інв. № К-3692. Фото Г. Істоміної.
164. Автор невідомий. Миска. Початок XX ст., с. Товсте, Гусятинський пов., Галичина. Глина, ангоби, полива, гончарний круг. МУНДМ, інв. № К-3693. Фото Г. Істоміної.
165. Автор невідомий. Золільниця. Початок XX ст., с. Залісці, Кременецький пов., Волинська губ. Глина, гончарний круг, димлення, лощення. ККМ, інв. № 225. Фото Г. Істоміної.
166. Автор невідомий. Горщики-близнюки. Кінець XIX – початок XX ст., Волинська губ. Глина, полива, гончарний круг. РКМ, інв. № 6055, IV к 4499. Фото Г. Істоміної.
167. Автор невідомий. Іграшка. Початок XX ст., с. Великий Кунинець, Кременецький пов., Волинська губ. Глина. ККМ, інв. № 147. Фото Г. Істоміної.
168. Автор невідомий. Іграшка. Початок XX ст., с. Великий Кунинець, Кременецький пов., Волинська губ. Глина. ККМ, інв. № 153. Фото Г. Істоміної.



1

2

3



4



5



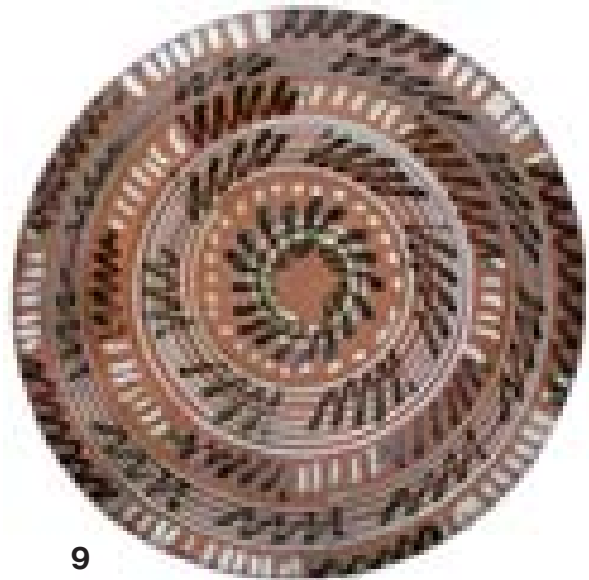
6



7



8



9



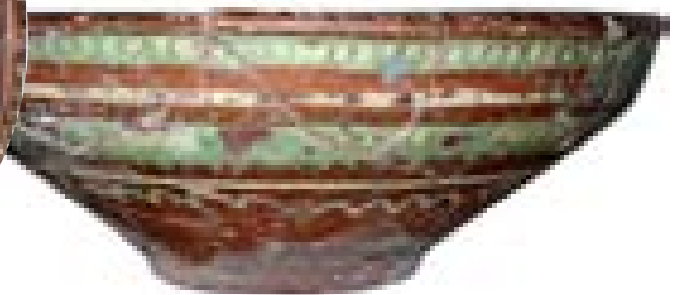
10

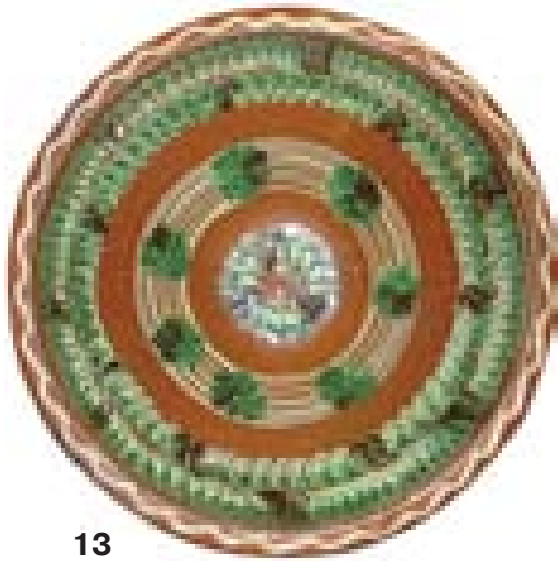


11



12





13



14



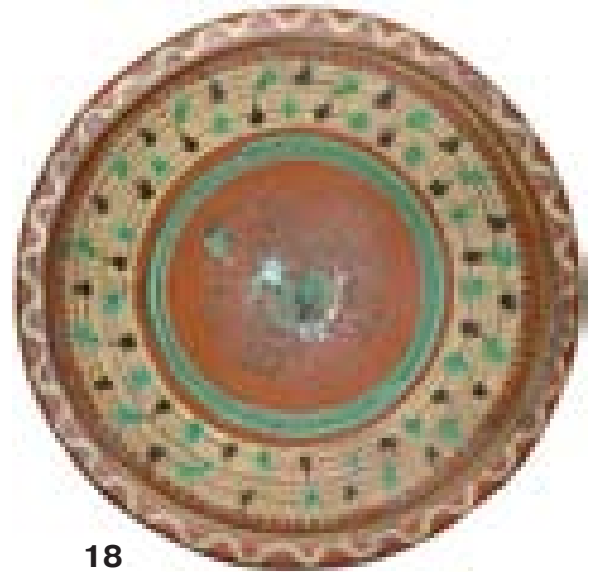
15



16



17



18



19



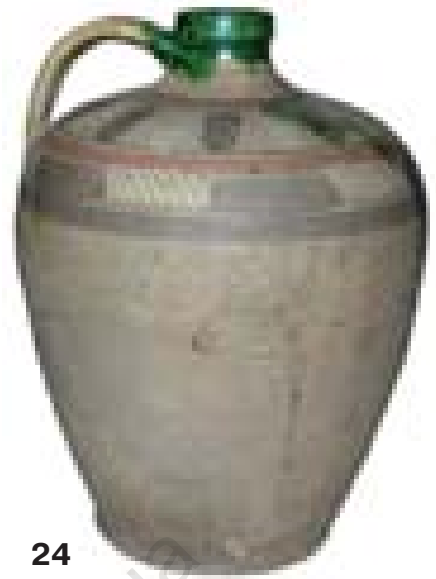
20



21



22





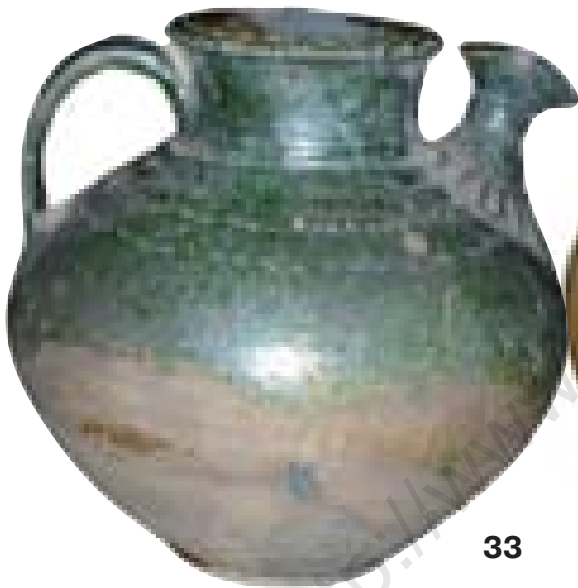
30



31



32



33



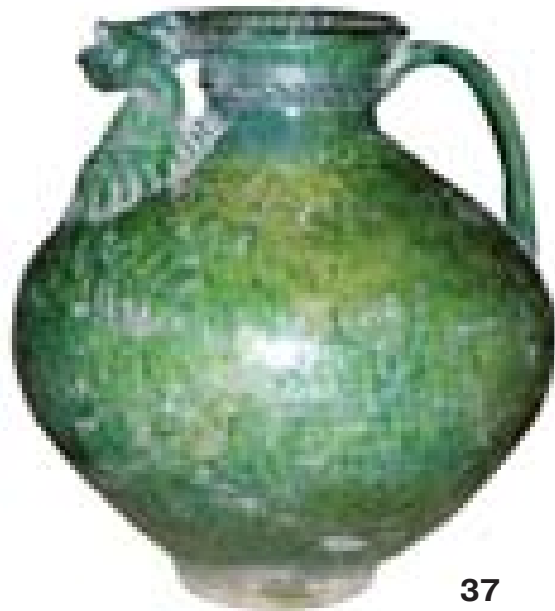
34



35



36



37



38



39



40



41



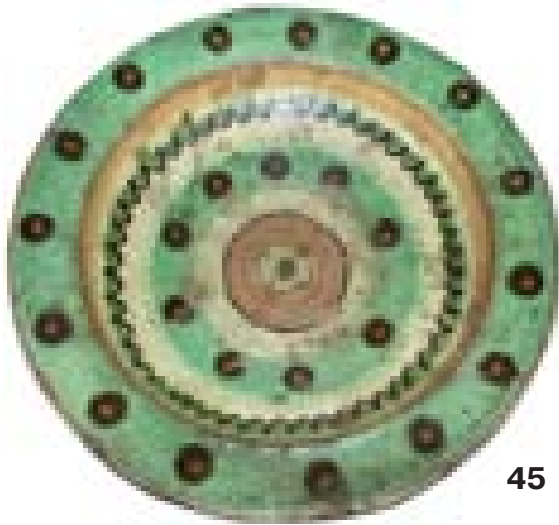
42



43



44



45



46



47



47a



48



49



50



51



52



53



54



55



56



57



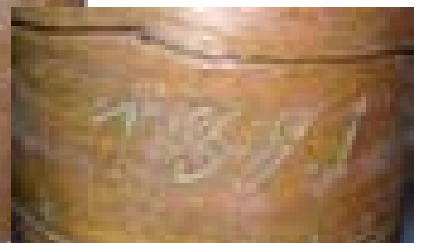
58



59



60





61



62



63



64



65



66



67



68



69



70



71



73



72



74



75



76



77



78



79



80

84



81



82

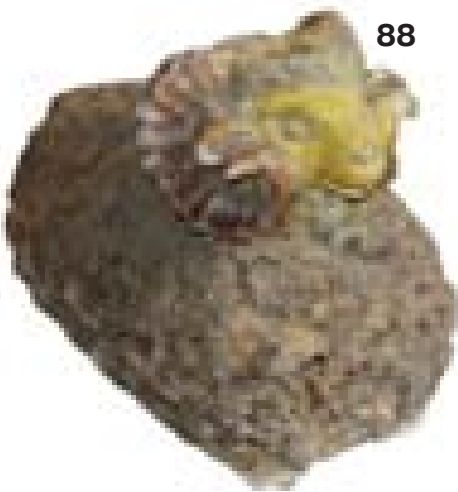


83



85





95



96



97



98



99



100

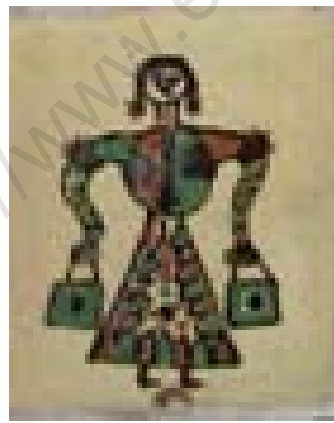


101

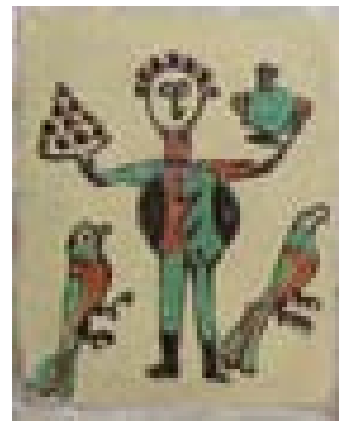




103



104



105



106



107



108



109



110



111



112



113



114



115



116



117





119



120



121



122



123



124



125



126



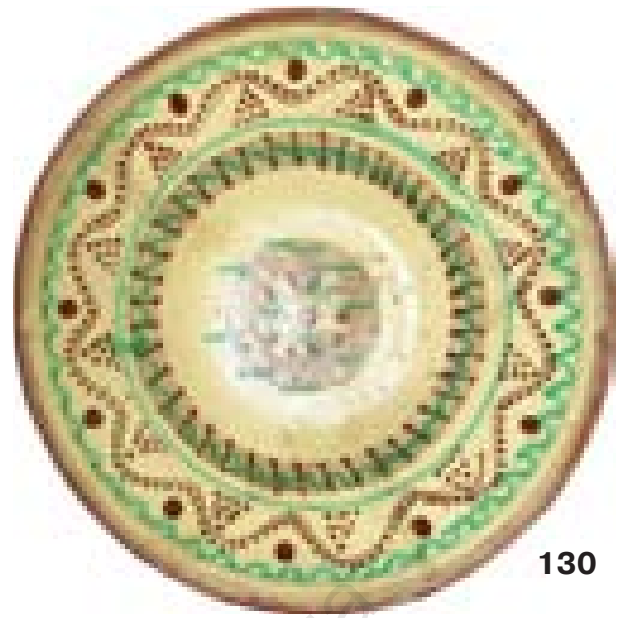
127



128



129



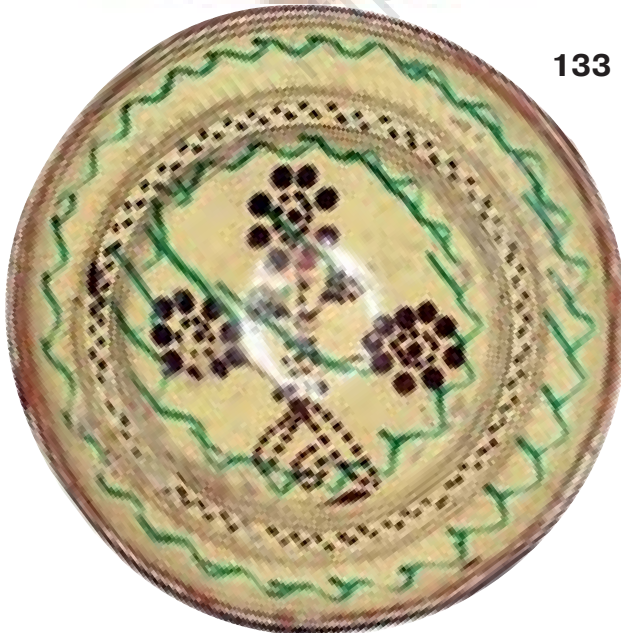
130



131



132



133



134



135



136



137



138



139



140



141



142

143

144





145



146



147



148



149



150



151



152



153



154



155



156



157



158



159

160



161

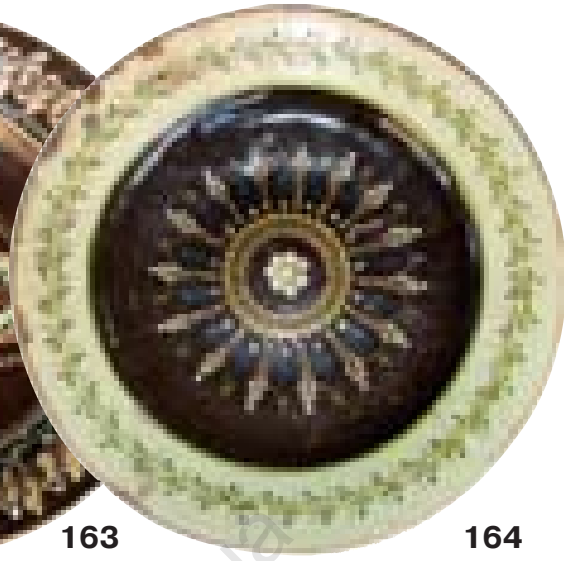




162



163



164



166



165



167

168

Художнє різьблення по дереву



<http://www.ethnolog.org.ua>

Шкрібляк В. Скринька. Фрагмент. 1900-ті рр.

ХУДОЖНЄ РІЗЬБЛЕННЯ ПО ДЕРЕВУ

Художнє різьблення XIX ст. в Україні перейшло на черговий етап розвитку. Формування нових соціально-економічних відносин, територіальні зміни, активний процес руйнації старої ремісничо-цехової системи – усе це позначилося на характері виробництва, укладі деревообробництва. У цій галузі саме в XIX ст. провідну роль відіграли творчі індивідуальності, значна частина яких походила із середовища сільських майстрів-різьбярів. Важливими також були зародження й розвиток навчальних закладів і майстерень, де на професійному рівні виховувалися молоді митці. Поява класицистичної стилістики, її активне поширення в архітектурі, а, відповідно, і в інтер'єрі, спричинили процес формування нових технічних, образних і декоративних засобів. Водночас протягом усього століття різьблення українських іконостасів продовжувало зберігати традиції, напрацьовані за часів бароко. Саме тому художнє різьблення розвивалося в синтетичному напрямі, шляхом творчого поєднання різних традицій і художніх впливів.

Слід звернути увагу на значну різноманітність форм, що побутували в народній архітектурі України того часу. З одного боку, лишалися міцними архітектурно-будівельні традиції та звичаї, за якими продовжували зводити дерев'яні будівлі давнього, навіть архаїчного типу. З другого боку, поява нових тенденцій вплинула на зародження й розвиток сучасніших архітектурних форм і будівельних прийомів, які в дерев'яному будівництві нерідко запозичувалися з досвіду та стилістики мурованого зодчества. Крім цього, стійким фактором впливу на розвиток народної архітектури лишалися регіональні культурні та природні особливості, зокрема наявність тих чи інших матеріалів. П. Юрченко зауважив свого часу п'ять найхарактерніших для України зон, де в другій половині XIX ст. були «цілком визначені особливості народного будівництва: Полісся, райони Карпат, лісостепова смуга, Слобожанщина та Південь»¹. Усі ці особливості мали важливе значення й для розвитку різьблення по дереву, оскільки різьблений декор завжди гармоніював із зовнішніми та внутрішніми формами архітектури.

Але не всюди різьблення відіграло однаково роль в оздобленні будівель. Так, поліські дерев'яні хати були надзвичайно скромними, їх архітектурні засоби – простими та суто утилітарними, різьблений декор фактично відсутній. Замість настінних розписів тут використовували лише кольорові обводки навколо вікон, характерні переважно для сіл Східного Полісся, де були традиційними досконала техніка будівництва й відчутне прагнення до художнього вирішення вигляду житла.

Більшою оригінальністю вирізнялася народна архітектура лісостепової смуги. У північних районах у старих, віддалених від торговельних шляхів селах провідним був «глибокий», або закритий, тип планування. Хату оточували дерев'яні господарські будівлі, а високі плетені стіни-повітки та ворота з дашком закривали подвір'я. Відкритий двір був характернішим для південних районів. Майже у всій лісостепо-вій зоні різьблення траплялося нечасто, переважно на меблях. Декорування інтер'єру житла лісостепових районів базувалося на фарбуванні чи орнаментальному настінному розписі.

Різьблений декор активніше проявився в оздобленні народного житла Лівобережжя, у південній частині Полтавщини й на Слобожанщині, де в XIX ст. був популярний тип хати з піддашшям – «звисом» на стовпчиках і кронштейнах, який у більшості випадків розміщувався вздовж усєї південної стіни. Саме підпорні стовпчики та кронштейни оздоблювали профілюванням і різьбленням.

Виразним елементом архітектурних композицій сіл Слобожанщини були вітряки. Слобожанські вітряки робили переважно рублені, а на території більшої частини лісостепової смуги – каркасні, оббиті дошками. Піддашшя, навіси й різьблення окремих деталей суттєво збагачували їх архітектурний образ.

Дерев'яна архітектура Півдня України не мала традиційної типології будинків. Це було значною мірою спричинено поліетнічним складом населення та, відповідно, культурних традицій, а також відчутним браком деревини. Основними матеріалами для житлового будівництва тут були глина та природний камінь – вапняк і черепашник. Водночас, поліетнічність дала поштовх до синтезу різних архітектурно-будівельних традицій, а також до появи в південноукраїнському житловому будівництві різних варіантів композицій та оздоблення. До художнього оздоблення, виконаного в дереві, можна віднести, наприклад, прорізи орнаменти віконних і дверних наличників та фігурні завершення стовпів воріт, які мали досить різноманітні, частіше геометричні силуети. На Харківщині будували хати зі звисами дахів,

¹ Історія українського мистецтва: у 6 т. – К., 1970. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 47.

що спиралися на профільовані кронштейни. Часто кронштейнам надавали певних образних форм, наприклад, кінських голів, через що їх називали «кониками». На Поліссі та Півдні України були поширені мотиви пташиних голівок на гребнях дахів².

Широке використання деревини, що має давню історію, дало поштовх до активного розвитку дерев'яного будівництва в Карпатських районах. Також воно сприяло розвитку теслярства та високій майстерності місцевих теслярів XIX ст., які часто й були авторами різьбленого декоративного оздоблення архітектурних деталей. За характерними рисами в народній архітектурі Карпат виділяють етнографічні райони – Гуцульщину, Бойківщину й Лемківщину, які вирізняються національними особливостями і в трактуванні архітектурних форм, і в їхньому декоративному оздобленні, насамперед, різьбленням.

Особливою гуцульської дерев'яної архітектури найяскравіше виявилися в «гражді» – комплексі житлових і господарських приміщень з високими огорожами, розташованих навколо невеликого дворика (або й двох), мощеного каменем. У гуцульській «гражді» основне місце посідала галерея, накрита якої трималося переважно на кронштейнах. Для районів Бойківщини також характерний тип хати з галереями. Узагалі, значення галереї в комплексі житлової будівлі карпатського регіону виражене не лише її конструктивною роллю, а й художнім оздобленням, якому приділяється особлива увага. Різьблені кронштейни, стовпи, перила, дерев'яні арки й одвірки визначали специфіку та мистецький рівень різьбленого декору в екстер'єрі карпатського житла. Стовпчики були переважно чотиригранні, рідше круглі чи багатогранні. Їх декорували профільованням у вигляді «ковбиків», «диньок», «напливів»³, які, контрастуючи з тонкими частинами стовпчиків, створювали цікаві та динамічні художні форми.

На Закарпатті стовпи, що підтримували піддашся, часто були з'єднані між собою півкруглими арками, різьбленими або профільованими. Галереї доповнювали дерев'яною аркатурою або стовпчиками з різьбленими розкосами, наприклад, у селах біля Тячева. До масштабних архітектурних форм, прикрашених різьбленням, належали опорні стовпи воріт, завершення яких набували різноманітних форм і

конфігурацій: кулеподібних, пірамідальних, конічних, шпильястих та ін.⁴

Особливо ефектними були фігурно оздоблені технікою випилювання шпильясті навершя фронтонів, які візуально робили будівлю вищою, стрункішою, полегшували її вертикальну побудову. Стилiстичні архітектурних деталей загалом притаманні чітка техніка та виразне зіставлення архітектурних і декоративних мас, вагомість яких поступово зменшувалася від низу до верху конструкції. Так, характерний мотив – стрункі рослинні пагони гостроконечної форми. Також було поширене використання в орнаментальних формах мотиву «дерева життя» або архаїчних антропоморфних і зооморфних мотивів і символів, наприклад, на Поліссі та Півдні України.

Загалом варто зазначити, що різьблене оздоблення було присутнє практично в усіх деталях дерев'яної житлової архітектури України XIX ст. Наприклад, у другій половині XIX ст., з поширенням типу ганку з невеликим фронтоном на двохсхилому дашку, розвинулася певна система його різьбленого оздоблення. Майстри різьбили й профільовали стовпчики, прикрашали прорізним орнаментом огорожі, завершували фронти схематизованими силуетами «коників» або геометричними фігурами. Полтавські та Слобожанські «коники» мали цілком завершену й чітко окреслену форму, яка відповідала конструктивній будові архітектурного елемента, наприклад, кронштейна. Мотиви «коників» були поширені не лише в декорі дерев'яних хат, а й на мисниках, полицках тощо. Прорізними візерунками часто оздоблювали лиштви, що йшли вздовж піддаш, галерейок, балконів і фасадів. У містечках Київщини, Чернігівщини й Полтавщини особливу увагу приділяли різьбленню віконниць, а профільовання віконних наличників ставало мало не основним фахом деяких майстрів архітектурного різьблення. Наприклад, А. Будзан наводить кількох видатних різьбярів із Чернігова, які славились саме вишуканим оздобленням віконних наличників – В. Романовського, І. Шапаренка та Р. Клішка⁵.

Різьблене оздоблення інтер'єру було логічним і гармонійним продовженням зовнішнього декору української хати. Тісний взаємозв'язок усіх елементів орнаменталі інтер'єру проаналізував свого часу В. Щербаківський: «Покуть був завжди оздоблений образами. Той же куток, що був проти печі між дверима й південним вікном, оздоблювався мисником.

² Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К., 2005. – С. 91.

³ Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. – Л., 2002. – С. 218.

⁴ Селівачов М. Знач. праця. – С. 91.

⁵ Історія українського мистецтва. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 358.

Подовж усієї південної стіни йшла лава або дуже довгий ослін..., а попід східною стіною стояла друга лава... Уже це розміщення лавок давало основу орнаментальної хатньої композиції. Бо далі всі лінії зв'язувалися ритмічним повторенням і врівноваженням»⁶. Орнаментальною домінантою стелі був сволок, переважно різьблений символічними мотивами й написами. Так званий піл, або ліжко, від решти інтер'єру відділяла довга горизонтальна жердка, оздоблена профілюванням чи різьбленням простих орнаментальних мотивів. За жердкою, на якій розвішували одяг, на східній стіні розташовувався божник з іконами, також прикрашений різьбленням. Божники були різної довжини, іноді ряд ікон переходив зі східної стіни на південну, досягаючи мисника. З різьбленими божниками вдало гармонювала піч – не лише утилітарна, а й важлива декоративна деталь хатнього інтер'єру. Як підсумовує В. Щербаківський, чотири кути хати становили чотири орнаментальні групи, однак цілком утилітарного призначення: покуть зі столом і лавами та образами вгорі; куток з мисником, оздобленим власне мальованими мисками; піл із жердкою⁷. Отже, усі чотири основні орнаментальні групи були представлені різьбленими дерев'яними деталями. Серед них сволоки, одвірки, дужки вікон, мисники, божники, жердки, виступаючі бічні частини ліжка, спинки лавок тощо.

Балки-сволоки в XIX ст. практично по всій території України були оздоблені різьбленням. Орнаментальні мотиви на сволоках різьбили техніками плоского (переважно в центрі) та рельєфного різьблення. Серед мотивів, як і раніше, переважали громові та солярні знаки, оберегові символи. Подекуди трапляються зображення християнських символів, наприклад, церкви, хреста, однак в оточенні давньої язичницької символіки. Серед них є унікальні композиції, як, наприклад, на сволоку, вирізьбленому в 1836 році гуцульським майстром Данилом Єсколюком із с. Білоберезівка на Івано-Франківщині. Традиційні зображення розет і хрестів поєднані з анімалістикою, зображеннями русалок, церковної архітектури, розп'яття тощо⁸. Часто елементом різьбленого оздоблення сволоків були написи й дати. Наприклад, з напису на сволоку в будинку Г. Галагана в Лебединцях на Чернігівщині можна було довідатися, що «Домъ сей сооружень для оживленія предання о жизни пред-

ковъ». До речі, Г. Галаган, добре обізнаний у мистецтві, зробив змістовний опис свого будинку й опублікував на сторінках «Киевской старины» кілька цінних відомостей про його різьблене оздоблення⁹.

Різноманітність форм була однією з характерних ознак українських народних меблів XIX ст. До найдавніших належали скрині, які, залежно від регіональних традицій, мали певні конструктивні й декоративні особливості. Скрині з двосхилим віком (у формі саркофага) у великій кількості виготовляли столяри в селах і містечках Карпат, Прикарпаття й Західного Наддністров'я. До поширених засобів декорування таких скринь належало різьблення геометричних мотивів символічного змісту. На закарпатських скринях тривалий час зберігався архаїчний декор у вигляді схематизованих мотивів «смерічки», виконаних звичайною сокирою або різцем. Також давньою була орнаментальна композиція передньої стінки скринь – горизонтальні смуги з різьблених квадратів, що чергувалися із шестипелюстковими розетами в колах.

Декор карпатських скринь виконували в техніці плоского різьблення, інколи доповнювали малюванням або, рідше, бейцуванням червонокоричневих відтінків. Іноді тло під різьбленим декором вкривали чорною фарбою, а на Буковині трапляються скрині із синім тлом, на якому ефектно проступало різьблене оздоблення. Орнамента гуцульських скринь базувалася на геометричних мотивах. До найбільш традиційних належали поширені в багатьох регіонах України мотиви розеток, доповнені в гуцульському різьбленні дрібними візерунками – «крижиками», «дашками», «зубцями», «ганочками» тощо. Варто зазначити, що в більшості регіонів України в XIX ст. в оздобленні скринь переважав мальований декор, який вирізнявся особливою розмаїтістю рослинних, насамперед, квіткових композицій. Можна виокремити цікавий тип скринь-столів. Різьблене оздоблення виконували на ніжках таких скринь, або ж його замінювала орнаментальна (геометрична, іноді рослинна) композиція, виконана в техніці випалювання. Скрині-столи, оздоблені різьбленням чи малюванням, були поширені й на Гуцульщині, і на Буковині, і на Поділлі, і в Причорномор'ї, а їх оздоблення, зокрема різьблене, традиційно підпорядковувалося місцевим орнаментальним традиціям.

До основних елементів меблевого облаштування інтер'єру також належали столи. У народному столярстві XIX ст. побутовало

⁶ Щербаківський В. Українське мистецтво: Вибрані неопубліковані праці. – К., 1995. – С. 112.

⁷ Там само. – С. 113.

⁸ Станкевич М. Зазнач. праця. – С. 214.

⁹ Там само. – С. 138, 139.

кілька конструктивних типів столів. До найдавніших слід віднести столи на двох діагонально з'єднаних підпорах, зміцнених поздовжньою царгою. Такі столи були широко відомі до XX ст. на Лемківщині. На Київщині та Поділлі побутовали столи на двох вертикальних стояках, з'єднаних угорі та внизу поперечками. На Гуцульщині народні майстри надавали особливої силуетної виразності вертикальним підпорам, а передня дошка, що імітувала царгу, була найбільш декоративною частиною, прикрашеною геометричним різьбленням або випалюванням. Але найпоширенішим в Україні XIX ст. був царговий тип стола. Царгу найчастіше прикрашали різьбленим декором, співзвучним із різьбою верхньої частини підпор. На Гуцульщині царги столів декорувалися подібно до відомої техніки маркетрі: невеличкі дощечки уклали в «смерічку», утворюючи ритмічну композицію.

Різьблене оздоблення ліжок було доволі стриманим, його виконували переважно у верхній частині конструкції. Часто орнаментальну композицію становили стилізовані зображення птахів або тварин, доповнені геометричними й рослинними мотивами. Наприклад, серед збережених дерев'яних виробів XIX ст. цікавими є ліжка з вирізаними силуетними зображеннями кінських голів. Держаки жердок орнаментували профілюванням, на божниках і рамах переважали геометричні мотиви.

Мисники, особливо на Київщині, Чернігівщині та Переяславщині, були прикрашені невеликими скульптурними деталями, наприклад, фігурками коників – спочатку максимально спрощено, схематично витесаними, а згодом вирізаними більш детально, майже реалістично, у вигляді накладної прикраси. Мисник відіграв важливу не лише функціональну, а й естетичну роль в інтер'єрі народного житла і був поширений у культурі багатьох народів.

Його конструкція зазнала значних змін: від найдавнішої – у вигляді двох вертикальних стало закріплених до стіни дошок-бічниць з поперечними полицями, до вишуканих легких форм другої половини XIX ст. Мисники цього періоду складаються з двох частин – верхніх полиць (власне мисника) і нижньої шафки з дверцятами. Такі мисники майже нічим не відрізнялися від міських сервантів чи буфетів. Щоправда, регіональна специфіка конструктивного розвитку меблів вносила певні корективи. В одних регіонах полиці давніших за формою мисників встановлювали у вирізи, зроблені у вертикальних бічницях, в інших, полиці спиралися на дерев'яні підпори. На

Полтавщині верхня дошка мисника перетворювалася на полицю над дверима, на якій виставляли миски. У селах різних районів України одночасно побутовали різні звичаї: залишати нижню частину мисника (кілька полиць) відкритою, завішувати її домотканою візерунчастою тканиною або закривати декорованими дверцятами.

Божники були простої конструкції – у вигляді дошки-полиці, і складної – у вигляді підвісної шафки із шухлядою для свічок. Лицьовий бік божника декорували профілюванням, плоским, а в XIX ст. часто ажурним різьбленням геометричних мотивів (зубці, ромби, хрести, ламані лінії), серед яких домінували симетричні розети. Різьблене оздоблення божників часто вдало доповнювали мальованими орнаментами. Також їх оздоблювали витесаними, а згодом випиляними чи накладними зображеннями кінських голів або фігурок.

Різьблення по дереву в XIX ст. базувалося на традиційних добре розвинених техніках, практично всі різновиди яких сформувалися ще до кінця XVIII ст. Найчастіше, лише з певними мовно-термінологічними модифікаціями, дослідники виокремлюють такі різновиди різьблення по дереву: плоске, рельєфне, контррельєфне, ажурне та кругле.

Плоске різьблення – найдавніша техніка оздоблення поверхонь дерев'яних, кістяних і кам'яних виробів, воно поширене в культурах різних народів. На території українських земель плоске різьблення відоме ще з часів пізнього палеоліту. У XIX ст. ця техніка зберігала свою актуальність у двох типах – контурного та виїмчастого різьблення, які різняться між собою, насамперед, глибиною проникнення різця в дерев'яну поверхню, що може надавати виробу різні естетичні якості.

Контурне різьблення (так зване ритування) часто застосовували для оздоблення архітектурних деталей, фасадних стінок скринь, навіть вільного від сюжетного зображення гла дерев'яних різьблених ікон, хрестів тощо. Таке різьблення складається переважно з ліній і простих геометричних фігур, укладених талановитою рукою майстра в невибагливі, але гармонійні та ефектні композиції. Наприклад, на Поділлі та Гуцульщині плоскою різьбою геометричних мотивів традиційно прикрашали сволоки хат, одвірки вхідних дверей до осель, церков і дзвіниць, різноманітні предмети господарського призначення (вози, ярма), хатнього побуту (миски, тарілки, барильця, скрині, столи, ліжка, мисники, полиці), а також палиці, топірці, пістолі, порохівниці, рушниці тощо.

Виїмчасте різьблення, як різновид площинного оздоблення дерев'яних виробів, базувалося на створенні округлих заглиблень (виїмок) спеціальними півкруглими долотами. Цей різновид ефектніший у створенні світлотіньових нюансів різьбленої поверхні. Виїмчасте різьблення застосовували для зображень розет, зірочок, цятки, які вдало поєднувалися з геометричними візерунками плоского різьблення.

Теслярство – один із найдавніших видів художньої обробки дерева, який панував у народному будівництві, а також у декоративному оздобленні дерев'яних деталей способом профілювання. Техніка видовбування полягала у використанні простих інструментів – сокири, тесел, доліт, її широко застосовували у деревообробці: від виготовлення човнів до створення великих і малих форм дерев'яного посуду. Ще однією технікою, а саме вирізуванням, користувалися деревообробники XIX ст., наприклад на Подніпров'ї, виготовляючи архітектурні деталі, дерев'яний посуд, іграшки, ложки тощо.

Столярний фах у XIX ст. був спрямований переважно на виробництво меблів, асортимент яких значно збільшився у результаті зростання попиту на ринку. Зберігаючи традиційний набір ручних інструментів, столярі почали застосовувати верстат із гвинтовими лещатами, що давало можливість точніших столярних з'єднань. Крім меблевої продукції традиційних українських народних і західноєвропейських форм, яких потребували заможні замовники, столярі також практикували виготовлення вікон, дверей, живописних рам, скринь, шкапуток, підставок, іграшок та інших виробів.

Деревообробники-бондарі найактивніше працювали на ринку, зосереджений у містечках і селах практично на всій території України. Зберігаючи традиційний асортимент виробів (переважно діжки, а також цеберка, барила, коновки, відра, баклаги, кружки, окремі типи дерев'яного посуду та ін.), ще актуальних у XIX ст., цехи змушені були конкурувати з мануфактурами, а згодом – із фабриками, що з'явилися наприкінці століття.

Як уже зазначалося, різьбленням традиційно оздоблювали різноманітні дерев'яні речі хатнього інтер'єру й господарського призначення. Як і в декорванні архітектурних деталей, важливу роль тут відігравало вміле та гармонійне поєднання естетики різьбленого декору з ужитковими якостями виробу, що впливало на вибір типу різьби, об'єму та розташування орнаментальних композицій.

Дерев'яний посуд (миски, тарелі, таці, сільнички, ступки тощо) застосовували в побуті українських сіл і містечок і навіть серед заможних верств міського населення, поряд із

металевим, керамічним і скляним. Зберігалися не лише традиції його використання, а й традиції художнього оздоблення. Круглі «янди» – великі миски для косарів – та «ковганки» для замісу тіста прикрашали простим різьбленим орнаментом ззовні, а середину часто розписували фарбами. Поширеним був і такий характерний тип дерев'яного посуду, як миска-корець. Одна з таких мисок, ручка-держак якої прикрашена крупною вирізьбленою розеткою, зберігається в Чернігівському історичному музеї¹⁰.

Виготовлення дерев'яного посуду було великою й важливою галуззю українського деревообробництва. Такий посуд традиційно виготовляли сільські майстри, а з розвитком цехового виробництва – і міські ремісники-деревообробники: токарі, бондарі, ложкарі, ситарі та ін.

Миски – велика типологічна група дерев'яного посуду, до якої входили «миси» різного розміру й різного призначення (з побуту чумаків, косарів, запорожців та ін.), а також тарілки, тарелі, блюда тощо. Декорували дерев'яні миски завжди із зовнішнього боку, вирізьблюючи великі розети на дні, а по боках – менші розети, написи, навіть імена власників або різьбярів.

Поширений у побуті населення України дерев'яний посуд виготовляли повсюдно, але слід виокремити кілька основних осередків. Київський осередок славився точним і різьбленим посудом (тарілки, чаші, братини), який виготовляли ремісники з Києва, Білої Церкви, Переяслава. На Чернігівщині відомими осередками виробництва посуду, зокрема точеного, були села Бондарі, Бурківка, Вербичі, Любеч, Новосілки, Перелюб та ін. У Карпатах наприкінці XVIII ст. з'явилися такі відомі осередки, як Косів, Верховина, Річка, Путила.

Поряд із різьбленням, активно розвивався розпис дерев'яного посуду. Наприклад, до кращих взірців розписного посуду з Полтавщини належать великі миски, оздоблені зображеннями оленів, риб, алегоричних фігур, квітковими орнаментальними стрічками на вінцях, написами (зокрема, такі зразки зберігаються в Музеї етнографії та художнього промислу у Львові).

Особливо вишукано дрібними геометричними орнаментами різьбили посуд на Гуцульщині. Доповнені інкрустацією, різьблені гуцульські чарки, рахви, чаші, тарілки є справжніми витворами мистецтва. Різьбленням оздоблювали й інший різноманітний посуд токарного та бондарського виробництва – баклаги, барильця, дерев'яні пляшки, цукорниці тощо.

¹⁰ Історія українського мистецтва: у 6 т. – К., 1968. – Т. 3. – С. 358.

Бондарські вироби, оздоблені крупнішими різьбленими орнаментами, додатково прикрашали візерунковими композиціями, виконаними технікою випалювання. А при виготовленні точеного посуду, наприклад, на Гуцульщині, застосовували цілий комплекс декоративних матеріалів і технік: витончену геометричну різьбу гармонійно поєднували з інкрустацією металом, бісером, рогом, перламутром тощо.

Дерев'яний посуд, який традиційно широко застосовували в побуті, оздоблювали скромно, декоративні композиції розташовували на поверхні виробів з максимальним урахуванням їх функціональності. Наприклад, на невисоких посудинах для пиття, так званих корягах, різьблене оздоблення у вигляді смужки орнаментів було біля самого дна. Різьбою простих геометричних мотивів були прикрашені дерев'яні чарки на невисоких ніжках, зокрема церковного вжитку, в орнаментативі яких часто трапляються різьблені мотиви хрестів.

Дерев'яні ложки прикрашали геометричним орнаментом. Вишуканими різьбленими ложками славився в XIX ст. деревообробний осередок у містечку Груні Зіньківського повіту на Полтавщині¹¹. Верхня частина держака часто мала фігурне завершення у формі риби, кінської голови тощо, а нижня була оздоблена різьбленим геометричним орнаментом (прямі та скісні лінії, зубці, розети та ін.). Іноді місцеві майстри завершували держакі ложок вирізаними людськими фігурками.

Оригінальністю композицій і вишуканістю різьби вирізнялися вибійчані дошки (так звані «манери»), якими вибивали візерунки, найчастіше на білому домотканому полотні. Зазвичай орнаментика різьблених вибійчаних дощок на західноукраїнських теренах базувалася на геометричних мотивах, а в Центральній і Східній Україні переважали рослинні орнаменти, часто доповнені зображеннями тварин і птахів. Серед кращих взірців можна назвати чернігівські вибійчані дошки. Одна з них із с. Новий Білоус XIX ст. суцільно вкрита різьбленими зображеннями голубів, стилізованих гілок і квітів.

Різьбленням щедро декорували й форми для пряників. У декорі пряничних форм майже по всій Україні широко застосовували геометричний і рослинний орнамент. Вазони з квітами в рослинному обрамленні були популярними на Полтавщині, використовували також зображення людських фігур (пани, чиновники, солдати) або навіть сюжетні мотиви народних пісень і казок.

До найдавніших побутово-господарських предметів, що традиційно оздоблювали різьбленням, належали транспортні засоби – сани й вози. Наприклад, на Уманщині в XIX ст. сани прикрашали різьбленим рослинним декором, зображеннями птахів, риб тощо. Чи не найпишніше були декоровані чумацькі вози – «мажі» та ярма. Чумацтво було не лише головним засобом доставки товарів в Україну та з України на Південь. Чумаки та рух чумацької валки міцно ввійшли в структуру українського етносу, набули важливого образно-символічного значення. Чумацький промисел, як влучно зауважив М. Селівачов, «плекав своєрідні риси побутової культури»¹². До таких культурних виявів і належало різьблене оздоблення чумацьких маж. Мотиви декору, переважно геометричні та геометризовані розети й мережки, виконували гранчастими, контурними, нігтьоподібними прорізами у виразних крупних формах, що загалом надавало різьбленому декоративному оздобленню монументального характеру. Існує припущення щодо зовнішнього впливу на різьблений декор маж ісламської орнаментальної культури, яка активно популяризувалася на Півдні України¹³. Водночас, найкрупніші в декоративних композиціях розети, солярні знаки (наприклад, на спинках саней) були наближені до давньої й поширеної в українському художньому різьбленні групи оберегових символів.

Збірка Полтавського краєзнавчого музею містить значну кількість різьблених виробів із дерева, серед яких привертають увагу сани, прикрашені геометричними орнаментальними мотивами (зубці, розетки, жолобки, скісні лінії тощо). Відомо, що серед місцевих майстрів, котрі особливо славилися наприкінці XIX ст., саме різьбленням возів і саней займався тесляр, різьбяр і бондар Кость Кричко з Вереміївки. На Слобожанщині, як зазначав С. Таранушенко, різьблене декорування возів, саней та інших виробів господарського призначення набуло особливого розвитку в с. Дергачі на Харківщині¹⁴. У Подніпровській Україні відомими осередками різьблення побутових і господарських речей у XIX ст. були села Липове (Глобинський р-н), Білки (колишній Кобиляцький пов. на Полтавщині) та Пенарі (Канівський р-н нині Черкаської обл.).

До унікальних виробів, естетичний зміст яких переважно пов'язаний із розвитком в Україні театрального-декораційного мистецтва,

¹² Селівачов М. Знач. праця. – С. 91.

¹³ Там само. – С. 92.

¹⁴ Таранушенко С. Мистецтво Слобожанщини XVII–XVIII ст. – Х., 1928. – С. 7.

¹¹ Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Л., 1969. – С. 77.

належали лялькові театри-вертепи. Зазвичай вертепи були переносними дерев'яними скриньками, що мали вигляд двоповерхового будиночка. На верхньому поверсі розігрувалися вистави релігійного, а на нижньому – світського змісту. Скриньки вертепів за конструктивними й декоративними особливостями поділялися на кілька типів: триповерхові (рай, вертепна печера та палац царя Ірода), які траплялися дуже рідко; найпоширеніші двоповерхові (печера з яслами та Святою родиною, а внизу – палац Ірода) і одноповерхові вертепні скриньки. Вертепи здебільшого прикрашали розписом, але траплялося також різьблене оздоблення.

Поширення класицизму в народній архітектурі України XIX ст. вплинуло й на характер місцевого будівельного матеріалу, яким на більшій території України було дерево. Унаслідок запровадження широкої мережі тартаків, ще наприкінці XVIII ст., а особливо на початку XIX ст. відбулося здешевлення пиляних дерев'яних матеріалів, які широко застосовували для обшивання зрубів церков і покрівлі дахів. Різьблена орнаментика архітектурних деталей почала базуватися на характерних для класицизму декоративних мотивах.

Однак 1801 року Синод Православної російської церкви забороняє будувати дерев'яні церкви українського типу на території імперії. Разом із найпоширенішими архітектурними формами починають забуватися й традиційні форми виробів церковного призначення та орнаментальні композиції різьбленого оздоблення. У дерев'яних храмах дозволених типів стає помітним повторення форм кам'яної архітектури і в плануванні, і в імітаційних прийомах вирішення фасадів. Ця тенденція значно менше стосувалася дерев'яного будівництва західноукраїнських земель і Закарпаття, де в XIX ст. продовжували зберігати будівельні й декоративні традиції народної архітектури.

На Поліссі в XIX ст. було істотно перебудовано багато дерев'яних церков, які початково датують XVI–XVIII ст. Три- чи однобанний верх тризрубної церкви замінювали дво-схилим дахом і невеличкою банею з навою. Часто такі «реконструйовані» церковні будівлі втрачали свій первісний вигляд, порушувалася їхній традиційний архітектурний лад. Нові дерев'яні церкви, збудовані в XIX ст. на зразок «російської єпархіальної архітектури» частіше за все не були пов'язані (крім деяких винятків) з традиціями українського дерев'яного будівництва.

Певних змін зазнало також дерев'яне церковне будівництво Київщини, де в архітектурних формах церков (ганки, дзвіниці, восьмерики, бані тощо) поширився вплив шаблонного

класицизму. Проте подекуди поєднання традиційних архітектурних форм з класицистичними сприяло появі нових оригінальних варіантів. У цьому аспекті можна виокремити церкви в селах Кожанці та Дорогинці, наближені до типу хрестово-банного кам'яного храму за рахунок суттєвої добудови південної та північної нав; дерев'яну церкву в с. Півні 1867 року, п'ять зрубів якої під однією банею було зведено на зразок традиційних українських церков, а форми ганків, восьмериків і верху були відчутно наближені до мурованої архітектури в стилі класицизму першої половини XIX ст.¹⁵

До найтрадиційніших щодо збереження архітектурних форм, прийомів будівництва та засобів декорування в XIX ст. належало церковне будівництво Карпатського регіону, самобутнє й оригінальне і в конструктивному, і в оздоблювальному планах. У XIX ст. на Гуцульщині було зведено кілька дерев'яних церков, наприклад, у Косові, Ворохті, Яворові тощо. Різьблені кронштейни, стовпчики, одвірки та інші архітектурні деталі, прикрашені різьбою переважно геометричних мотивів, подекуди з додаванням символічних написів, міцно пов'язували тогочасну дерев'яну церковну архітектуру з давніми різьбярськими традиціями краю.

До витворів церковного вжитку належали ручні богослужбні хрести. Згідно систематизації формального вирішення¹⁶ ручні хрести XIX ст. поділяють на дев'ять основних типів (два чотирикінцеві типи – грецький і римський; шестикінцевий; два типи семикінцевих хрестів; восьмикінцевий з похилою нижньою поперекою; трійчастий; антропоморфний і свастикаподібний) і за шістьма технологічними відмінностями: хрести, оздоблені плоским, рельєфним, ажурним різьбленням, позолотою, інкрустацією, коштовним металом (переважно сріблом)¹⁷. Щодо хрестів XIX ст., то в них продовжувалися іконографічні мотиви ікон, хоча виразніше проявляються техніка високого рельєфу та пластично довершене різьблення фігур. Практикували фактично всі відомі типи ручних різьблених хрестів, але окремі з них траплялися дедалі рідше. Прикладом можуть бути два шестикінцеві хрести другої половини XIX ст. із с. Заліщик Тернопільської області. Різьблення трійчастих хрестів було поширеним на Покутті. Зокрема, переважають зображення

¹⁵ Історія українського мистецтва. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 49.

¹⁶ *Свенціцька В.* Різьблені ручні хрести XVII–XX ст. – Л., 1939. – Ч. 1; 2.

¹⁷ *Станкевич М.* Зазнач. праця. – С. 247.

Розп'яття та Богоявлення, про що свідчить найдавніший з таких хрестів, датований 1802 роком. З Покуття походить унікальний хрест початку XIX ст., виконаний невідомим майстром за формою свастики¹⁸. Лише на Опіллі та Підгір'ї трапляються хрести з різьбленими в медальйонах зображеннями святих. У XIX ст. відбуваються певні зміни в оздобленні гуцульських ручних хрестів: зображення Розп'яття та фігур святих поступаються розкішним декоративним композиціям, виконаним у техніці плоского різьблення з інкрустацією бісером, перламутром, кольоровим деревом.

У XIX ст. українські майстри художнього різьблення запровадили найбільшу кількість різних напрестольних хрестів. Наприклад, на Подніпров'ї та Поділлі популярним був тип рельєфних напрестольних хрестів, на Покутті – трійчатих і хрещатих, ажурні хрести з багатьма позолотою та мальованими зображеннями часто трапляються серед церковного різьблення Волині та Опілля, а плоско різьблені й інкрустовані – на Гуцульщині. Прикладом може бути хрест кінця XIX ст., вирізьблений М. Шкрібляком. Він виконаний у техніці плоского геометричного різьблення, оздоблений кольоровим деревом, металом, перламутром і бісером¹⁹.

До найоригінальніших належать модульні напрестольні хрести (так звані «морочки»), складені з близько сотні дерев'яних модульних клинців, як зазначає М. Станкевич, «за принципом нескінченної в'язки»²⁰. Серед великого конструктивного, стилістичного та орнаментального розмаїття напрестольних хрестів на особливу увагу заслуговують пластичні, скульптурні твори лемківських різьбярів, які повністю відповідають традиційним засадам об'ємного різьблення Лемківщини.

Слід також звернути увагу на процесійні (виносні або запрестольні) хрести XIX ст. Протягом тривалого періоду їх традиційно виготовляли разом з іконостасом, царськими вратами, створюючи таким чином єдиний художній ансамбль церковного інтер'єру. Збереглася велика кількість процесійних хрестів, іконографічно вирішених у малярській техніці. Часто трапляються хрести, на яких зображення створені і різьбленням, і малюванням. Але найбільшою оригінальністю та високим естетичним рівнем вирізняються різьблені хрести. Так, на Поділлі та Подніпров'ї вони і в XIX ст. частково зберігали різьбярську барокову естети-

ку, наприклад, як на чотирикінцевому хресті з церкви с. Очеретяне на Київщині (1738 р.). Інший процесійний хрест середини XIX ст. з цього самого села відрізняється більш врівноваженими класицистичними формами²¹. Подібні стилістичні тенденції виразно помітні у формах і різьбленому оздобленні процесійних хрестів XIX ст. з сіл Буковини, Волині, Гуцульщини, Покуття та інших регіонів України.

Однак слід зауважити, що на Гуцульщині вже з кінця XVIII ст., а особливо в першій половині XIX ст. активно виявляються місцеві різьбярські вподобання. Зокрема, порушується традиційний варіант суцільної площини хреста, оздобленої плоским різьбленням. Замість нього з'являється ажур, поліхромний розпис, рельєф і навіть скульптурна пластика.

Різьблення предметів церковного вжитку в XIX ст. набуває в Україні значного розвитку. Його видове розмаїття представлене кількома групами творів, які, маючи давню історію розвитку, відображають прагнення митців-різьбярів осмислити й застосувати нову стилістику, технічні прийоми, засоби образотворення й декорування. До таких витворів слід віднести процесійні ікони, часто обрамлені розкішним різьбленим декором. Серед них трапляються і мальовані, і різьблені по дереву. Високим рівнем столярного та різьбярського мистецтва вирізнялися престоли, кивоти, ківорії, дарохранильниці різних форм і способів декорування. Окрему групу предметів церковного вжитку становлять дерев'яні свічники, які виготовляли на всій території України. Так, масивні свічницькі ставники, в яких збереглися барокові форми, у великій кількості виготовляли цехові різьбярі в містечках Східного Подніпров'я та Східного Полісся. Ажурним різьбленням вирізняються подібні свічники з Лемківщини. Чи не найбільшу типологічну підгрупу становлять свічницькі трійці, найпоширеніші в Карпатах і на Прикарпатті, насамперед, на Гуцульщині. Серед них трапляються хрести, в яких поєднано і християнську, і язичницьку символіку, антропоморфні та зооморфні мотиви, розкішний рослинний орнамент або стриманіший, але вишуканий плоскорізьблений орнамент. Серед гуцульських різьбярів, які займалися виготовленням таких хрестів, можна виокремити А. Дячука-Дереюка з Криворівні Верховинського району, Ю. Шкрібляка з Яворова, Д. Соколюка із Шешор, Г. Девдюка із Старого Косова та ін.²²

Різьблення іконостасів, які традиційно були головною окрасою в інтер'єрі українських церков, у XIX ст. зазнало доволі складний процес

¹⁸ Станкевич М. Зазнач. праця. – С. 260, 261.

¹⁹ Там само. – С. 280.

²⁰ Там само. – С. 281.

²¹ Щербаківський В. Зазнач. праця. – С. 17.

²² Станкевич М. Зазнач. праця. – С. 308.

адаптації до нових соціально-культурних та стилістично-художніх умов розвитку. Згадані вище обмеження щодо будівництва традиційних дерев'яних церков у тій частині України, що входила до складу Російської імперії, позначилися на характері констративного та декоративного вирішення іконостасних ансамблів. Відомо чимало прикладів, коли в церквах Південної, Центральної та Східної України практика зведення типових храмів за проектами, створеними в Петербурзі чи Москві, поширювалася також на іконостаси. Тобто, одночасно з типовими проектами церков починають з'являтися типові взірці іконостасів. Однак поява в системі їх декорування класицистичних форм, елементів і мотивів не завжди гармоніювала з малярством ікон. Українські дослідники часто роблять висновок, що різьблення українських іконостасів піднялося на найвищий рівень у XVII–XVIII ст., коли було створено низку справжніх різьбярських шедеврів. Водночас, міцні традиції ренесансно-барокового формотворення й декорування відіграли важливу позитивну роль у збереженні певних якостей українського іконостасу XIX ст. Ідеться насамперед про вдалі спроби наповнення простих, симетричних, властивих для класицистичної естетики форм царських врат, рядів іконостаса вишуканими композиціями переважно рослинних мотивів.

Значно менше зазначені негативні явища торкнулися розвитку іконостасів на західноукраїнських землях. У зведених у XIX ст. дерев'яних церквах на Гуцульщині, Лемківщині, Бойківщині було встановлено ряд цікавих іконостасних ансамблів, виконаних з використанням традиційних різьбярських технік і декоративних засобів. Наприклад, на території Лемківщини можна виокремити іконостас церкви Успіння Богородиці із с. Балутянка 1820 року (повіт Сянок)²³. Царські врата іконостаса витримані у виразній бароковій естетиці. Ажурно вирізьблена виноградна лоза гармонійно об'єднує обидві стулки врат. Типовими для початку XIX ст. є царські врата церкви Святого Архістратига Михаїла із с. Верхомлі, зведеної в 1821 році²⁴. Дещо надмірна стилізація, введення крупного рокайлевого орнаменту не порушують м'яке трактування рослинної різьби, у якій домінує форма виноградних грон. Ще одним прикладом поєднання різних стилів може бути різьблений іконостас у церкві Стрітіння Богородиці із

с. Морохів 1837 року²⁵. Архітектура іконостаса, насамперед, двох нижніх ярусів, пропорційна, витримана в урочистому класицистичному дусі, що додатково підкреслено формами колон і капітелей. Верхня частина іконостаса тяжіє до пізнього бароко, її декор виконаний у техніці ажурного різьблення, яке гармоніює з ідентичним трактуванням царських врат. Варто додати, що поява трельяжної різьби на дяконських дверях додає до іконостасної композиції ще й певні риси рококо.

Не менш цікавим, але ще недостатньо вивченим є різьблення іконостасів у закарпатських церквах. Щоправда, опублікована М. Приймичем праця²⁶ дала суттєву інформацію, нові відомості й факти, а також професійні висновки щодо цього питання. Однак закарпатські іконостаси XIX ст., створені в складний історичний період цього краю, на перетині одразу кількох стилістичних впливів, заслуговують на особливу увагу.

Вплив класицизму вже на початку XIX ст. позначився на стилістиці будівництва та оздобленні храмів Закарпаття. Щоправда, австрійський («віденський») варіант класицизму, помітний у закарпатській культурі означеної доби, помітно відрізнявся від французького, характерною чіткістю й прямолінійністю форм і поміркованістю в декоруванні. Він «по суті продовжував тенденції, що були започатковані ще в середині XVIII ст. стилем Марії-Терезії. В австрійському класицизмі й далі панувала особлива любов до декоративності, наприклад, продовжували міцно утримуватися барокові елементи – вигнуті карнизи, зрізані кути, дещо важкуваті орнаментальні мотиви»²⁷. На думку М. Приймича, не лише характерні ознаки австрійського класицизму впливали на мистецтво краю, а і його церковна направленість, що надало місцевому класицизму ще більше ознак пишності та декоративності²⁸. Як приклад, можна навести іконостас із с. Думно (Свалявський р-н Закарпатської обл.). Намісні ікони франковані невеличкими колонами, над царськими вратами виконано декоративну драпіровку, домінуючим у різьбленому декорі врат є мотив акантового листка, а в нижній частині – зображення масивної мушлі.

Значно вплинули на характер різьбленого оздоблення закарпатських іконостасів XIX ст. провідні місцеві живописці, які фактично керували всім комплексом художніх робіт

²³ *Одрехівський Р.* Різьбярство Лемківщини. – Л., 1998. – С. 38.

²⁴ Там само. – С. 39.

²⁵ Там само. – С. 43.

²⁶ *Приймич М.* Перед лицем твоїм. Закарпатський іконостас. – Ужгород, 2007.

²⁷ Там само. – С. 182.

²⁸ Там само.

у храмах. Одним із них був єпархіальний художник Ф. Видра (1815–1879), який у 1869 році в спеціальному циркулярі підтвердив класифікацію різьбярів Н. Ковача, Н. Шлоссела, І. Крайняка, І. Будиша і дозволив їм виконувати різьблення в церквах Мукачівської єпархії²⁹.

До визначних мистецьких зразків закарпатського різьблення належить іконостас 1835 року церкви Святої Трійці у Великому Березному, оздоблення якого виконав Д. Молнар. Домінанта іконостасної композиції – царські врата, різьблене навантаження яких значною мірою компенсує певну стриманість загального декору. Верхню частину прямокутних врат виконано у формі геральдичної згорнутої зависи, увінчаної короною. Композиція врат складається із шести живописних медальйонів у рослинному обрамленні, виконаному в техніці ажурної різьби. Декоративний ансамбль великоберезнянських врат завершує пишна композиція ажурно вирізаних пальмових гілок у верхній частині. Стиль різьблення гармоніює із живописною манерою виконання ікон.

Натомість у іконостасі церкви в Малому Березному (зберігся в розібраному вигляді) панує інша тенденція. Вирізьблений рослинний декор, дещо простіший і трактований натуралістичніше, ніж у троїцькому іконостасі з Великого Березного, вплинув на виконаний пізніше живопис, що помітно, зокрема, у манері малярства, типажах святих тощо.

Важливим для розвитку художнього різьблення на Закарпатті став іконостас 1865 року в церкві Введення Марії до храму із с. Білки Іршавського району. «Весь простір оздоблений пишними декоративними бароковими розписами з мереживами архітектурного стафажу»³⁰. На думку М. Приймича, живопис виконаний відомим закарпатським художником Ф. Видрою, що відчутно вплинуло на декоративне різьблення. Монументальний п'ятиярусний іконостас видається ще вищим завдяки струнким колонам з капітелями, що обрамляють ікони намісного та деісусного рядів. У різьбленому декорі переважають пишні рослинні мотиви, пов'язані з бароковою стилістикою. Однак поширення акантового орнаменту та пальмових гілок над іконами пророчого ряду дають підстави говорити про вплив класицизму. Водночас варто знову наголосити на особливості синтезування в різьбленні закарпатських іконостасів XIX ст. окремих класицистичних та багатьох барокових і харак-

терних для рококо орнаментальних мотивів і декоративних форм, які творчо переосмислювали й сміливо використовували місцеві митці. Подібний синтез можна спостерігати в іконостасних ансамблях церкви Воздвиження Чесного Хреста у Рахові (Іван Юродко, 1832 р.), церкви Петра і Павла у с. Лазещина Рахівського району (Іван Юродко, Андрій Ворохта, середина XIX ст.), Преображенської церкви у с. Теребля Тячівського району (Онуфрій Когодинчак, друга половина XIX ст.) та ін.

Повертаючись до організаційних питань розвитку українського художнього дерева, слід сказати, що в XIX ст. на території України відбувався активний процес формування капіталістичних відносин. Однак підприємства нового типу з'являлися на тлі ще доволі жвавої діяльності міських деревообробних цехів і корпорацій. Показовим у цьому плані може бути приклад деревообробного ремесла Львова. Так, львівський цех бондарів (відомий приблизно з 1483 р.) і в XIX ст. активно приймав на навчання учнів, переводив їх у підмайстри, а також атестував повноправних майстрів. Відомо, що за короткий період від кінця XVIII ст. до 1813 року львівський бондарський цех прийняв 115 учнів (переважно мешканців Львова), а 94 з них після навчання перевів у підмайстри³¹. Відомо також, що за Львовом зберігалось право екзамінувати й атестувати майстрів-бондарів із Буська, Галича, Рогатина, Коломиї та всіх міст Поділля й Покуття. У першій половині XIX ст. зберігалася давня, ще за статутом 1601 року, форма іспиту на здобуття звання цехового майстра, згідно з якою кандидат мав виготовити велику дубову бочку для пива на 5 літрів, дубову ванну, стягнуту ясенючими обручами, сосновий горнець із чотирма ясенючими обручами та медову бочку з ялини. Згодом завдання львівських майстрів-бондарів стало складнішим: підмайстер львів'янин Іван Палюта в 1837 році для того, щоб стати майстром, виготовив бочку на 10 відер без обручів, ванну на коліщатах з 24 клепок, також без обручів, та дзбанок на три кварта з 222 клепок³².

На початку XIX ст. кількість цехових токарів Львова зросла до 16 чоловік. До майстерського іспиту, як і раніше, входило завдання виготовити дерев'яну точену пляшку, але були поширені випадки, коли претендент на звання майстра сплачував цехові певну суму грошей замість складної практичної роботи.

²⁹ Приймич М. Зазнач. праця. – С. 183.

³⁰ Там само. – С. 191.

³¹ Кісь Я. Промисловість Львова у період феодалізму (XIII–XIX ст.). – Л., 1968. – С. 141.

³² Там само. – С. 141.

Столярне цехове ремесло у Львові досягло особливо високого рівня в першій половині XIX ст. Відомо, що в 1829 року львівський цех столярів налічував аж 62 майстри³³, що значною мірою було зумовлено збільшенням попиту на виробництво меблів. Якісні й красиві меблі львівських столярів славилися в усій Австрії і навіть конкурували з виробами віденської майстрів. Зазвичай претендент у майстри цеху виготовляв декоративну скриню та стіл з перегородками й шухлядами³⁴.

Деревообробні цехи активно функціонували фактично на всій території України, деякі з них створювали навіть у XIX ст. або ж виокремлювалися з багатопрофільних цехових корпорацій. Наприклад, у Ромнах столярний цех наприкінці XIX ст. налічував 53 майстри різних деревообробних фахів, у Кам'янці-Подільському в середині століття активно діяли столярний, різьбярський і токарний цехи тощо³⁵.

Водночас, під впливом соціально-економічних змін, активного формування ринкових відносин, відбувалася ліквідація ремісничих цехів та об'єднання міських і сільських деревообробників в осередки художніх промислів, приватні майстерні, артілі, художньо-промислові училища й школи тощо. Так, у 1878 році в Полтаві відкрився ремісниче училище, де навчалася столярному й різьбярському фахам талановита молодь з усієї губернії. На західних теренах України процес заснування деревообробних навчальних закладів набув особливо активного розвитку. У 1884 році в Станіславі (нині Івано-Франківську) почала діяти Крайова професійна школа столярства й токарства, у 1890 році в Коломиї – професійна школа деревообробних промислів. У Львові в останній чверті XIX ст. відчутну конкуренцію деревообробним ремісничим цехам становили приватні майстерні. Серед них столярна майстерня І. Крука, різьбярська – Т. Сокульського, токарна – В. Дзгабинського, бондарська – Й. Янківського. У 1891 році у Львові відкрилася Вища промислова школа, де, зокрема, навчали столярському, токарному й різьбярському ремеслам. Школи обробки дерева в останній

чверті XIX ст. були також організовані в Кам'янці-Бузькій, Самборі, Яворові³⁶.

Нові умови розвитку художньої обробки дерева та започаткування нового мистецько-педагогічного напрямку в середовищі сільських і міських різьбярів-деревообробників сформували плеяду талановитих українських майстрів і навіть династій XIX ст. Наприклад, видатним майстром декоративного різьблення саней і возів був Кость Кичко із с. Вереміївка (нині Черкаська обл.). На Сумщині різьбленими меблями славилися Іван і Сидір Каші, а також Кіряк і Тимофій Нижники із с. Засулля. Відома династія виробників і різьбярів іконостасів, меблів і побутових речей, започаткована в середині XIX ст., – Іван, Федот і Прокоп Юхименки. Талановитий майстер іконостасного різьблення Танасій Підлевський походив із с. Требухівки Бучацького р-ну на Тернопільщині, а у с. Ланшин Бережанського району наприкінці століття почав працювати відомий майстер дерев'яної пластики Василь Бідула.

Багатьма талановитими народними майстрами художнього дерева відомі Карпатські села й містечка. Так, Гуцульщина здавна була краєм видатних різьбярів. Серед найвідоміших майстрів другої половини XIX ст. слід назвати Юрія Шкрібляка та його синів Василя й Миколу, а також Марка Мегединюка та Василя Девдюка. Усіх їх поєднували відданість традиціям старої гуцульської різьби і, водночас, незмінний потяг до новаторства, до пошуку нових художніх і технічних прийомів різьблення по дереву. До зачинателів цього руху справедливо належить Ю. Шкрібляк, який досконало опановував художнє токарство, а згодом і різьбярство та доводив власні вироби до найвищого рівня технічної й мистецької майстерності. Основною в творах Ю. Шкрібляка була техніка плоского різьблення, яку гармонійно доповнювали інкрустація металом і ажурна різьба. Тонкий художній смак народного митця проявився в гармонійному поєднанні різних орнаментальних, переважно геометричних, мотивів у оригінальні композиції виготовлених ним виробів.

Ю. Шкрібляк був активним учасником численних господарсько-промислових виставок, які проходили в різних містах Галичини та за її межами. Зокрема, його твори з величезним успіхом експонувалися в 1872 році у Відні, у 1877 році у Львові, у 1878 – в Трієсті, неодноразово були відмічені преміями та медалями.

³³ Chodyncki I. *Historia stolecznego krolestw Galicyi i Lodomeryi miasta Lwowa od zalozenia jego az do czasow terazniejszych.* – Lwow, 1829. – S. 464, 465.

³⁴ Кісь Я. *Зазнач. праця.* – С. 143.

³⁵ Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. *Декоративно-прикладне мистецтво.* – Л., 1992. – С. 184, 185.

³⁶ Там само. – С. 185.

Особливе захоплення викликали різьблені твори митця на виставках у Станіславі в 1879 році (нині Івано-Франківськ) та в Коломиї в 1880 році³⁷. На виставці у Станіславі демонструвалися баклага, барильця і шкатулка, орнаментовані майстерно виконаною плоскою різьбою. Серед різьблених геометричних мотивів та інкрустацій, що прикрашали баклагу, центральними є гармонійно закомпоновані крупні зображення трираменних хрестів. Творчість Ю. Шкрібляка виразно продемонструвала особливості гуцульського різьблення по дереву, до яких слід віднести оздоблення виробів тонко виконаною плоскою різьбою на гладкому («вибираному») тлі дерев'яної поверхні з використанням панівних геометричних орнаментальних мотивів, іноді доповнених стилізованими чи навіть схематизованими антропоморфними зображеннями³⁸.

Варто зазначити, що творчість Ю. Шкрібляка в другій половині ХХ ст. дала поштовх до встановлення основних принципів різьблених композицій, основою яких були крупні хрещаті мотиви в симетричному оточенні геометричних орнаментів. Дослідник А. Будзан нараховував принаймні 20 різних розроблених майстром варіантів різьблених композицій, які надалі активно використовуватимуть гуцульські різьбярі.

Найпоєднаніше продовжили традицію творчості Ю. Шкрібляка його сини. Василь Шкрібляк ще за життя батька досконало опанував столярську, токарську та різьбярську справи. Його вироби були оздоблені орнаментальною інкрустацією – спочатку металом, а згодом металевим дротом, рогом і бісером. До речі, бісер, як матеріал декорування виробів з дерева, активно ввів у практику гуцульського різьбарства саме В. Шкрібляк. На виставці 1887 року твори майстра були відзначені брон-

зовою медаллю, на виставці цього самого року в Тернополі молодий різьбяр демонстрував 10 різьблених виробів, а в 1894 році на виставці у Львові з успіхом експонувалися 12 його виробів (тарілки, два столики, рахви, шкатулки, топірець-бартка)³⁹. Саме на цій виставці В. Шкрібляк продемонстрував свої вишукані інкрустації бісером, які стали новою темою в традиційному гуцульському оздобленні дерев'яних виробів. Важливим етапом у житті різьбяря було викладання в Школі художньої обробки дерева й металу у Вишніці (Чернівецька обл.).

Великою силою творчого таланту позначені роботи Миколи Шкрібляка, який теж навчався й значною мірою розвинувся на здобутках свого батька. Визнання йому принесли різьблені вироби, декоровані так званою січеною різьбою в поєднанні з інкрустацією бісером нижніх відтінків.

До відомих майстрів гуцульського художнього різьблення кінця ХІХ ст. належав також Марко Мегединюк із с. Річки (нині Косівський р-н Івано-Франківської обл.). Його внеском у розвиток гуцульського декорування різьблених дерев'яних виробів стала інкрустація фарфоровим бісером – «пацьорками». Оздоблені бісером цимбали принесли йому широке визнання та бронзову медаль на виставці 1887 року в Кракові⁴⁰. Новатором у царині декорування дерев'яних виробів був також Василь Девдюк із с. Старий Косів (Косівський р-н Івано-Франківської обл.). Але застосування різних декоративних засобів – інкрустація фарфоровим бісером, перламутром, мідним дротом, рогом, фарбування деревини для досягнення контрасту колорьорів – сформувало особливу неповторність його творчості.

І. ГОЛОД

³⁷ Будзан А. Різьба по дереву в західних областях України (ХІХ–ХХ ст.). – К., 1960. – С. 25.

³⁸ Там само. – С. 28.

³⁹ Там само. – С. 29.

⁴⁰ Із виставки в Кракові // Діло. – 1887. – № 109.

Список ілюстрацій

1. Скриня. XIX ст., Гуцульщина.
2. Стіл. XIX ст., Чернігівська губ.
3. Різьблений стіл. XIX ст., Чернігівська губ.
4. Шухляда стола. XIX ст.
5. Шухляда стола. XIX ст.
6. Скриня. XIX ст., Гуцульщина.
- 6а. Скриня. Фрагмент. XIX ст., Гуцульщина.
7. Шкрібляк Ю. Цукорниця. 1880-ті рр. Плоске різьблення. Обручі металеві.
8. Шкрібляк Ю. Порохівниця. 1880-ті рр. Плоске різьблення.
9. Шкрібляк М. Декоративна тарілка. 1909 р. Дерево, інкрустація.
10. Шкрібляк В. Табакерки. 1880-ті рр. Плоске різьблення.
11. Шкрібляк В. Табакерка. 1890-ті рр. Плоске різьблення.
12. Шкрібляк В. Бочівка. 1890-ті. Плоске різьблення.
13. Шкрібляк Ю. Тарниця (дерев'яне сідло). 1880-ті рр. Плоске різьблення. Обручі металеві.
14. Шкрібляк В. Скриня. 1888 р. Інкрустація.
15. Гондурак П. Тарілка. XIX ст., Гуцульщина.
16. Шкрібляк В. Тарілка. XIX ст., Гуцульщина.
17. Діжка. Мірка для борошна. XIX ст. Дерево, випалювання.
18. Дерев'яні порохівниці. Кінець XVIII – початок XIX ст.
19. Соколюк Я. Свічник. XIX ст. Дерево, різьблення.
20. Задок до воза. XIX ст., Гуцульщина.
21. Крижівниця до воза. XIX ст., Гуцульщина.
22. Хата. XIX ст., сучасна Луганська обл.
23. Хата. XIX ст. Полтавська губ.
24. Стовпи під кіш вітряка. XIX ст., Чернігівська губ.
25. Божниці. XIX ст., Чернігівська губ.
26. Божниці. XIX ст., Чернігівська і Полтавська губ.
27. Божниці. XIX ст., Чернігівська і Полтавська губ.
28. Божниці. XIX ст., Чернігівська і Полтавська губ.
29. Божниці. XIX ст., Чернігівська губ.
30. Божниці. XIX ст., Чернігівська губ.
31. Божниці. XIX ст., Чернігівська губ.
32. Божниці. XIX ст., Чернігівська губ.
33. Розписна скриня. XIX ст., Полтавська губ.
34. Розписна скриня. Торець. XIX ст., Полтавська губ.
35. Розписний мисник. XIX ст., Київська губ.
36. Рублі. XIX ст., Київська губ.
37. Рублі. XIX ст., Київська губ.
38. Рублі. XIX ст., Катеринославська губ.
39. Рублі. XIX ст., Полтавська губ.
40. Рублі. XIX ст., Полтавська губ.
41. Дошки для набивки. XIX ст., Полтавська губ.
42. Дошки для набивки. XIX ст., Центральна Україна.
43. Дошки для набивки. Київська губ. XIX ст.
44. Форма для пряників. XIX ст., Полтавська губ.
45. Форма для пряників. XIX ст., Полтавська губ.
46. Форма для пряників. XIX ст., Полтавська губ.
47. Форма для пряників. XIX ст., Полтавська губ.
48. Форма для пряників. XIX ст., Полтавська губ.
49. Форма для пряників. XIX ст., Полтавська губ.
50. Скринька. XIX ст., Поділля.
51. Шкатулка. XIX ст., Чернігівська губ.
52. Сільниця. XIX ст., Чернігівська губ.
53. Шкрібляк Ю. Барильце. Друга половина XIX ст.

54. Мегединюк М. Барильце. Кінець XIX ст.
55. Валки для білизни. Кінець XIX ст., Гуцульщина.
56. Ночовки. XIX ст., Київська губ.
57. Ярмо. XIX ст., Чернігівська губ.
58. Ярмо. XIX ст., Чернігівська губ.
59. Ярмо. XIX ст., Чернігівська губ.
60. Насад до воза. XIX ст., Черкащина.
61. Насад до воза. XIX ст., Черкащина.
62. Насад до воза. XIX ст., Черкащина.
63. Віз. XIX ст., Полтавська губ.
64. Христос Скорботний. XIX ст., Лемківщина. Поліхромоване дерево.
65. Скульптура двох святих. Кінець XIX – початок XX ст., Королева Руська, Лемківщина. Поліхромоване дерево.
66. Царські врата із церкви Святого Архангела Михаїла. 1832 р., Туринське, Лемківщина.
67. Царські врата із церкви Святого Параскевії. XIX ст., Свидник. Лемківщина.
68. Іконостас із Церкви Успіння Пресвятої Богородиці. Середина XIX ст., с. Білки, Закарпаття.
69. Молнар Д. Царські врата із церкви Святої Трійці. 1835 р., Малий Березний, Закарпаття.
70. Юродко І. Царські врата із церкви Воздвиження Чесного Хреста. 1832 р., Рахів, Закарпаття.
71. Когодинчак О. Царські врата із церкви Успіння Пресвятої Богородиці. 1865 р., с. Білки, Закарпаття.



1



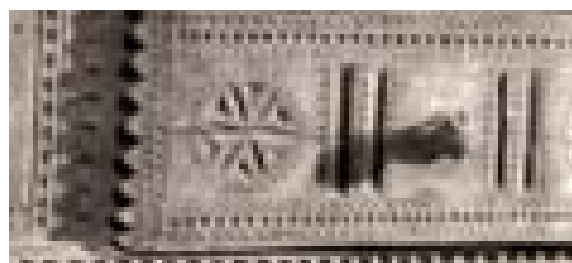
2



3



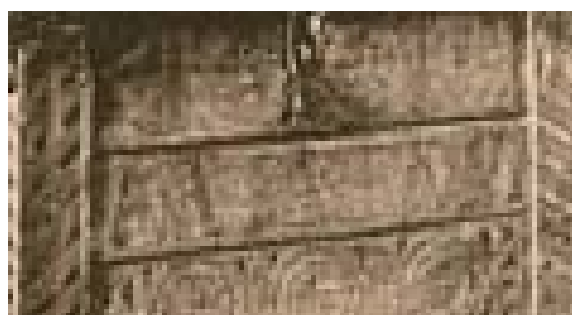
4



5



6



6a



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



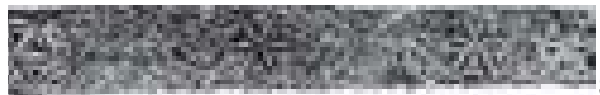
28



29



30



31



32

33



34



35



36



37



38

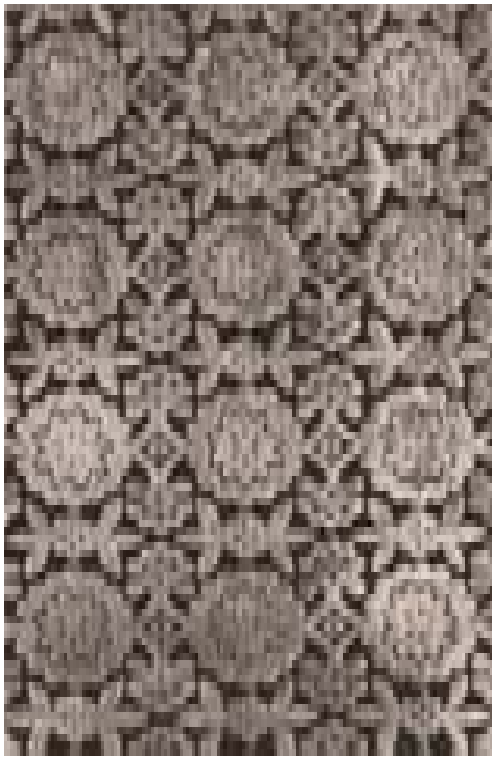


39



40





41



42



43



44



45



46



47



48



49



50



51



52



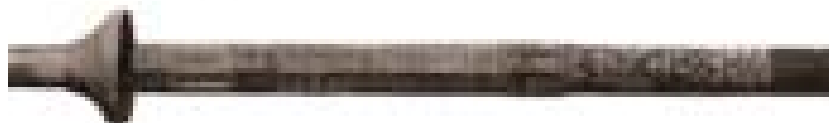
53



54



55



56







64



65

66



67



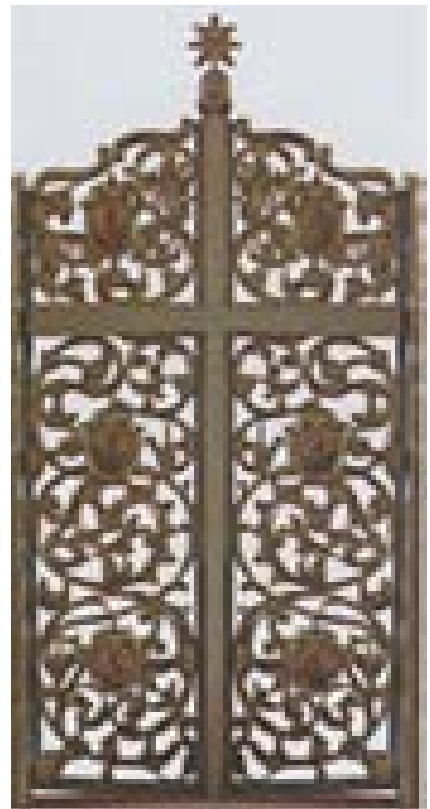


68

69

70

71



Малювання



<http://www.ethnolog.org.ua>

Малювання інтер'єру хати (фрагмент). 1867 р.,
с. Котельва, Охтирський пов., Харківська губ.
Дерево, олійні фарби, розпис. НМНАП.

МАЛЮВАННЯ

Одним із різновидів українського народного мистецтва (згідно з мистецтвознавчою класифікацією за техніками декору) є малювання, яким прикрашали стіни хат і господарських будівель, дерев'яні меблі, посуд, транспортні засоби, музичні інструменти тощо.

Українське хатнє малювання XIX ст. розвивалося за двома, істотно відмінними напрямками. Перший – це розпис побілених ззовні й усередині хат, який виконували самі селянки, упорядковуючи житло на Різдво, Великдень, Трійцю, Покрову, а також на весілля. Малюючи, використовували прості, доступні матеріали й приладдя – саморобні фарби з натуральних (рослинного й мінерального походження) і синтетичних (анілінових) барвників, щіточки, штампи тощо.

Другий напрям – це розпис інтер'єрів так званих митих хат, рублених із дерева й небілених усередині. Його робили на замовлення місцеві майстри-маляри, які володіли технікою й технологією олійного живопису. З огляду на зміст та стилістику творів це були іконописці-«богомази». Малювання митих хат, якщо воно було до вподоби господарям, зберігали якомога довше. Якщо перший напрям був виявом українського пластичного фольклору, то другий – відбивав традиції українського ремесла.

Звернення іконописців до світського живопису й побутової сфери – декорування житла, розпису меблів, малювання писанок тощо – було не випадковим. Це продовження традицій мистецтва XVII–XVIII ст., але, так би мовити, в ширших межах. Подібні тенденції характерні не лише для українського, а й для російського мистецтва¹.

Оригінальні пам'ятки селянського хатнього малювання, з огляду на його видову специфіку, не збереглися. Однак деякі відомості щодо побутування стінописів другої половини XIX ст. містяться в етнографічній та мемуарній літературі. Їх небагато, і всі вони стосуються Слобожанщини.

Так, Ілля Рєпін із притаманною художникові спостережливостю описав інтер'єр української хати, побачений 1861 року в с. Пристін Куп'янського повіту Харківської губернії: «У світлиці пан-отця багато розмальованих літографій висіло під склом, а лубочні, веселих

сюжетів аркуші було приліплено до білих стін просто м'якушкою хліба. Величезна піч по білій крейді була з красивою сміливістю розписана своїми баб'ячими і “дівочими” руками. Личані щітки різних форм і розмірів, насичені різними фарбами, робили чудеса самотутньої творчості.

За великими образами стояли вже сухі великі букети квітів, вся стеля і стіни до половини були спритно обнизані духм'яними сухими травами.

Великі жовті квітки, чебрець, любисток наповнювали всю кімнату якимсь особливо благочестивим ароматом.

Весь розпис поновлювався до Великодня, а квіти – до Трійці»².

Віра Харузіна надала інформацію про хатнє малювання в українському с. Новостроївка Грайворонського повіту Курської губернії, цікаву ще й тим, що розкриває механізм його виникнення: «У слободі Новостроївка Грайворонського повіту Курської губернії в 50-ті рр. XIX ст. стіни в хатах прикрашалися тільки 2 рази на рік: до Різдва й до Великодня, та ще й перед весіллям, у кого воно було. Причому Різдвяне оздоблення стін зберігалось до самої Масляної, а Великодне – до Трійці. Ці оздоблення складалися з “квіток”-гілок і рушників. Для “квітки” вибирали найбільш розложисту вишневу гілку, віточки якої обрізали так, щоб вони не заважали прибити її до стіни. До віточок прикріплювали ниткою паперові квіти й листя. Так, для них робили квіти яблуні, вишні, груші, які складалися з рожевої середини й білих пелюстків; або “волові очі” – айстри одноколірні, тобто або червоні, або сині, або рожеві. Листя із зеленого паперу робили такої форми як листя на вишні, груші, яблуні, а для айстр – листя грушеві, тільки із зубчиками на краях. Потім уже всю гілку з віточками обмотували зеленим папером.

Таких квіток виготовляли одну або дві й прибивали їх цвяхками між вікнами, ближче до ікон (одна – з одного боку, друга – з другого), причому верхній край її (квітки. – Ю. С.) відступав від стіни, як картина. У тих самих простінках між вікнами на деякій відстані від квітки в одну лінію, але далі від вікон вішали “королевські рушники” на “кілку”, який був забитий у стіну й виступав з неї на ½ аршина³. “Королевські рушники” – привізні рушники з вишитими червоними нитками широкими берегами, з узорами у вигляді птахів, коней, квітів,

² Рєпін І. Далекое близкое. – Л., 1986. – С. 78, 79.

³ Аршин – диметрична міра довжини, відома в Росії від XVI ст. Дорівнює 16 вершкам, тобто 71,12 см.

¹ Сокровища русского народного искусства. Резьба и роспись по дереву: Альбом. – М., 1966. – С. 7.

а іноді й людей. На божничку ж, на якій стояли ікони, перед цими святами вішали спеціальні рушнички своєї роботи $\frac{1}{2}$ аршина завдовжки з вишитими на берегах червоною та синьою заплоччю “квітками”. Обабіч божнички прибавали ще до стіни пучки крокусів – безсмертників або жовтих гвоздик.

Пізніше, наприкінці 60-х рр. влітку після Трійці, коли знімали зазначені вище оздоблення, набирали всілякого зілля, товкли його, розводили водою і «квачиком» – скрученою у вигляді олівця ганчірочкою – розмальовували стіни гілками того ж самого розміру, як “квітка”. На неї саджали червоні й сині плями, що зображували айстри – “волові очі”, для чого окремо розводили синьку й сурик і вмочували в них скручену в кульку (приблизно 1 вершок ⁴ за діаметром) ганчірочку. Ця стінна оздоба зберігалася аж до осені, коли білили. У декого такі прикраси робили після будь-якої побілки (перед Різдом, Великоднем, Трійцею і восени) протягом усього року. Зазначені оздоблення з фарб робили тільки в тих хатах, де були дорослі дівчата, “а то як же, дівка є, а квітки в хаті нема”, вважали за ганебне, якщо цього не робили»⁵.

Деякі інші «квітки» було зафіксовано в 1850–1860-х роках в українському с. Солонівка Новооскольського повіту Курської губернії: «На стіни до Різдва прибавали цвяшками галузки реп'яха, заввишки приблизно 1 аршин, пофарбовані в червоний колір. До їх розгілень прив'язували квітки зі стружок, причому квітка складалася з трьох рядів, які поступово зменшувалися за діаметром догори й були пофарбовані в різні кольори: ряд червоний, ряд зелений, ряд блакитний. Стружки пришивали одну до одної нитками. Такі галузки з квітами вішали по 1–3 на кожну стіну – “заквітали (прикрасили цими квітками) добре”. Також вішали на стіну з іконами рушники на цвяшках, штуки 2–3, а на інші стіни – по одному. Рушники своєї роботи вишивали на берегах червоною заплоччю різними взорами: “чайками, голубами, півнями, індіками й мужиками”. Крім того, ще оздоблювали стіни в такий спосіб: перепалювали вохру, розводили її квасом (щоб не мазалася) і пальцем або щіточкою з щетини кропили всі стіни»⁶.

Печі в Новооскольському повіті декорували так званими підводками – монохромними,

контрастними до основного тла лініями: «Піч у хаті була в давні часи біла; ту її частину, на якій спали, мазали жовтою глиною або коров'ячим гноєм. Край печі біля лежанки обводили понизу рівною червоною каймою, над якою малювали невеличкі перпендикулярні рисочки; над ними знову йшла червона смужка»⁷.

У 1898 році вийшов друком збірник етнографічних матеріалів, зібраних місцевими вчителями в Старобільському повіті Харківської губернії⁸. Відповідаючи на низку питань «Програми для повідомлення відомостей з етнографії Харківської губернії», запропонованої губернським статистичним комітетом⁹, вони виявили малювання в багатьох селах повіту, а саме: Ново-Астрахань, Мостки, Кам'янка, Никольське, Курячівка, Шульгінка, Кризьке, Ново-Псков, Просяне, Попівка, Чмирівка, Марківка, Більводське, Олексіївка, Євсуг, Городище¹⁰.

Наведені в збірнику описи хатніх інтер'єрів недосконалі, але вони дозволяють визначити загальний характер декору, розташування малювання, приблизний репертуар мотивів і колористику розписів.

Основними декоративними акцентами інтер'єру, як і в 1850–1860-х роках, були покуть і піч. Але, крім уже відомих елементів оздоблення (ікон, картин, рушників, натуральних, штучних, мальованих квіток, пічних підводок), наприкінці століття значну роль відіграють шпалери, якими декорують стіни й, рідше, піч. Крім того, з'являються й інші елементи оздоблення, здебільшого навесні.

Найповніші характеристики хатнього декору, які певним чином доповнюють одна одну, маємо із сіл Мостки й Марківка. С. Хотьїнцева та А. Усикова, які досліджували житло в Мостках, писали: «Місце за столом під образами називається “покуть”. Це найпочесніше місце, куди садять молодих, кумів і взагалі почесних і бажаних гостей. Кут цей і майже вся стіна навпроти дверей буває увішана іконами й різноманітними картинами, іноді ікон буває до 20 й більше; після ікон йдуть розфарбовані портрети Государя Імператора, Государині Імператриці, Великих Князів, генералів, далі зображення воїнів, тут же трапляються романи й пісні “в особах”; крім картин стіни оздоблюють “шпалерами”, ці шпалери прибавляють

⁴ Вершок – російська дюймовична міра довжини, що дорівнює 4,45 см. Спочатку дорівнювала довжині фаланги вказівного пальця.

⁵ Харузина В. Етнографія. Приєми изучения явлений материальной культуры (жилище, одежда, украшения, пища): Курс лекций, читанных в Императорском Московском археологическом институте. – М., 1914. – Вып. 2. – С. 190, 191.

⁶ Там само. – С. 191, 192.

⁷ Там само. – С. 169.

⁸ Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии: Очерки по этнографии края / Под ред. В. В. Иванова. – Х., 1898. – Т. 1.

⁹ Там само. – С. 1009–1012.

¹⁰ Там само. – С. 31, 67, 99, 178, 490, 602, 732, 783, 821, 832, 864, 889, 919, 987, 992, 995.

під образами – “коло богів”. Ікони прикрашають рушниками й квітами: гвоздиками (найулюбленіші квіти малоросів), васильками, калиною і крокусом; крокус іноді вмочують у розведену крейду, щоб він був білий, а не червоний. Калина слугує місцевим дівчатам прикрасою: нею вони вбирають голову.

Уся хата, стіни й стеля вимазані білою глиною; піч зазвичай на 1 ½ аршина від землі вимазують землею або “кізяком”; комин, тобто верхню частину печі, розмальовують червоною та жовтою глинами і синьою у вигляді якихось безформних плям, які з’єднують тоненькими смужками, припускаючи що ці плями схожі на дерева з листям, і називають їх “сосонками”; великі плями зображують птиць»¹¹.

У с. Марківка, як зазначав М. Негробов, «покуть у хаті вбирають іконами, серед яких дуже часто трапляється й картини про Страшний суд або про багатого й бідного Лазаря. Цей кут прикрашається чим завгодно: роблять паперові квіти, кружки зі стружок, пофарбовані в зелений або рожевий кольори, колоски пшениці зв’язують у красивий щиток; якщо трапляється золочена різьба зі старих ікон або іконостасів, то й її чіпляють тут само, наприклад, лик крилатого Ангела, зірочки тощо; відтак покуть повністю завішено іконами й картинами, і далеко ще по стінах тягнуться прикраси.

У самому куті висить лампада з привішеним до неї спіднизу голубом, часто саморобним, іноді золоченим; часом шкаралупи крашаних яєць, поєднані в групу, також привішуються до лампади.

Піч оздоблюють шпалерою або просто розмальовують синьою або червоною фарбами, квітами або нехитрими фігурами своєї вигадки.

Усі хати ззовні й усередині мажуть глиною і білять крейдою; трапляються й миті, які миють тільки на 1 аршин над лавою, щоб крейда не бруднила спину того, хто сидить»¹².

Аналіз усіх джерел дозволяє визначити, що в інтер’єрах білених хат Старобільського повіту малювання розміщувалося на печі, покуті, рідше – на інших ділянках стін, тоді як шпалери – на покуті, стінах, рідко – на печі. Здебільшого в оздобленні використовували або шпалери, або малювання, «змішаний» варіант декору трапляється рідше.

Репертуар мотивів малювання – «квітки», «сосонки», «пташки», зірочки, зубчики, фігурки й плями невизначених обрисів. Його кольорова гама, яка складається з різних відтінків червоного, синього, жовтого, зумовлена якостями використаних матеріалів – синьки, сурику,

фуксину, жовтої та червоної глини. Щодо шпалер, автори зазначають лише, що вони були «найяскравіших кольорів і рисунків»¹³, «дуже різких кольорів»¹⁴ і дещо докладніше: «дешеві шпалери, розписані найяскравішими кольорами, як от по червоному тлу жовтим, по зеленому синій з білим»¹⁵. Іноді замість шпалер використовували червоний ситець¹⁶.

Стіни й стеля в хатах були переважно білими, їх мазали білою глиною або білили крейдою; сволоки й сволочки мили або білили. Написів або мальованих композицій на них не було. Колористично розвиненіший варіант оздоблення зафіксовано в Біловодському: «Стіни й потолок білять крейдою, а дехто маже жовтим кроном; сволоки й сволочки фарбують червоним і зеленим. Під іконами наклеюють шпалери дуже різких кольорів. Печі також розмальовують яскравими кольорами»¹⁷.

Отже, хатне малювання побутувало на Слобожанщині принаймні від 1860-х років. Але в мистецтвознавчому аспекті з тогочасної етнографічної літератури можна дізнатися хіба що про наявність стінописного декору в оселі, оскільки описи зазвичай лаконічні й спрощені. Фахівці, які вбачали в настінному малюванні народне мистецтво і були спроможні адекватно його зафіксувати – художники, архітектори, мистецтвознавці, – почали працювати в цій галузі від початку ХХ ст.

Уже перші колекції копій, зібрані Костем Шероцьким у Подільській губернії, а Євгенією Евенбах – у Катеринославській, довели, що хатне малювання цих районів є цілком сформованим художнім явищем з притаманною йому образною змістовністю й усіма формальними ознаками, витоки якого слід шукати в ХІХ ст. Тоді ж, а особливо в 1920-ті роки, коли розпочалися широкі мистецтвознавчі дослідження, постало питання про час його виникнення в окремих регіонах.

Дослідники намагалися з’ясувати це питання, розпитуючи майстринь. Так, Марія Щепотьєва, яка в 1926–1927 роках студіювала стінописи в с. Ходоровці Кам’янецького повіту Подільської губернії, писала: «Одна з них, 40-літня жінка (Марія Наглюк. – Ю. С.), переказувала мені, як їй колись оповідала її баба, що жила ще за панщини. Тоді було не до квіток, бо людям було дуже багато роботи. Ніколи було й помастити хати, й мастили часом у неділю, позамикавши двері, щоб люди не бачили.

¹¹ Там само. – С. 67.

¹² Там само. – С. 889.

¹³ Там само. – С. 121.

¹⁴ Там само. – С. 919.

¹⁵ Там само. – С. 944.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Там само. – С. 919.

Тільки після панщини, як стало легше жити, почали розписувати хати»¹⁸.

За спогадами старших майстринь першої, відомої нам, неанонімної генерації із с. Петриківка Новомосковського повіту Катеринославської губернії («казенної» слободи, де не було панщини), можна приблизно окреслити час виникнення малювання в цьому осередку.

Так, Параска Павленко (народилася 1881 р.) вчилася у матері, яка «малювала квіти прямо на комині, стінах»¹⁹. Тетяна Пата (народилася 1884 р.), яка почала самостійно працювати на замовлення в чотирнадцять років, навчалася стінопису, за одними джерелами, від матері²⁰, за іншими – від матері та бабусі²¹ чи лише від бабусі²². З огляду на те, що хатньому малюванню навчалися найчастіше дівчата чи молоді жінки, можна твердити про існування петриківського стінопису вже в 1860-х роках.

Те, що саме друга половина XIX ст. була часом виникнення й поширення традиції, підтверджують факти з маловідомих спогадів Т. Пати, записаних Ніною Григораши: «Перші навички настінного розпису вона (Т. Пата. – Ю. С.) перейняла від своєї бабусі, яка вміла малювати три чи чотири квітки. Для талановитої дівчинки цього було замало. Вона швидко оволоділа бабусиним мистецтвом і почала придивлятися до роботи інших майстрів. Помітила вона, що в кожній родині малюють по-різному»²³. Тобто на той час хатнє малювання в Петриківці було явищем звичним, не винятковим, але ще не сформованим як система.

Розглянуті матеріали дозволяють припустити, що традиція селянського хатнього малювання виникла на Слобожанщині, Катеринославщині, Поділлі не пізніше 1860-х років. Слід зазначити, що джерела малювання могли бути різними навіть у сусідніх осередках, але, безперечно, значну роль у генезі українських селянських стінописів відіграв звичай прикрашати хату зіллям, натуральними й штучними квітами, оздоблювати шпалерами, декорувати печі полив'яними мальованими кахлями.

Миті хати були поширені на території Слобожанщини й південно-східної частини Полтавщини. Це рублені з тесаних брусів і обмазані зовні будівлі, стіни яких усередині залишено в натуральному дереві²⁴. Їх не білили, а зрідка мили водою, від чого й походить народна назва «мита хата» («митка»).

Текстура дерева (дуба, липи, тополі, верби) вже сама по собі давала гарний декоративний ефект, але в багатьох митих хатах світлиці ще й було прикрашено малюванням, про що писав Стефан Таранушенко: «Здавна на Полтавщині та Слобожанщині дерев'яні (“небіловані”) стіни, стелю прикрашали розписом, який дотепер зберігся в деяких старих житлах»²⁵. Утім, на думку етнографів, малюнки на стінах митих хат, а саме заквітчані хрести з іменами (аббревіатурами, контрактурами) чотирьох святих апостолів-євангелістів «виконували не просто декоративну функцію, а були посвятами-оберегами і, можливо, малювалися під час освячення хат»²⁶. Проте важко уявити, як можна малювати під час освячення, тим більше чотири досить складні композиції. Очевидно їх, як і розпис сволюка, виконували безпосередньо до події, коли було відомо час її проведення, або ж дописували дату пізніше.

Мальовані миті хати були здебільшого варіантами житла на дві половини, часто зі складними планами завдяки поділу половин, відгородженню частини сіней тощо. На думку багатьох дослідників, подібний тип українського народного житла існує досить давно і є ознакою заможності. Згідно з описом житла 1774 року, зробленим Михайлом Левченком, у хатах заможних господарів з одного боку сіней розташовані світлиця й кімната, з другого – пекарня, тобто кухня з варистою піччю. У світлиці й кімнаті є груба, іноді візерунчаста²⁷. Микола Арандаренко, досліджуючи побут у Полтавській губернії, зазначав: «Якщо дві хати, то в одній влаштовується руська піч, і ця хата слугує за кухню, житло сім'ї та робітників, а друга робиться з голландською піччю й править за житло господарям»²⁸.

¹⁸ Щепотьєва М. Розписи хат в с. Ходоровцях на Кам'янецьчині. – К., 1928. – С. 9.

¹⁹ Данченко О. Народні майстри. – К., 1982. – С. 37.

²⁰ Голець Я. Тетяна Пата: До 90-річчя від дня народження // НТЕ. – 1974. – № 1. – С. 70.

²¹ Глухенька Н. Народна художниця Тетяна Пата // НТЕ. – 1959. – № 2. – С. 106.

²² Григораши Н. Мастер прикладного искусства Соколенко Василий Иванович // Архів Дн. ХМ. – б.н. – С. 13.

²³ Там само.

²⁴ Юрченко П. Дерев'яне зодчество України (XVIII–XIX ст.). – К., 1949. – С. 21.

²⁵ Таранушенко С. Хата по Єлисаветинському пр. під ч. 35 в Харькові. – Х., 1921. – С. 9.

²⁶ Доля О. Козацька хата у селі Котельва // Українська родина. Родинний і громадський побут. – К., 2000. – С. 327.

²⁷ Левченко М. Нескільки даних о жилище и пище южно-руссов // Записки Юго-западного Отдела Императорского Русского географического общества. – К., 1875. – Т. 2. – С. 144.

²⁸ Арандаренко Н. Записки о Полтавской губернии. – Полтава, 1849. – Ч. 2. – С. 281.

Подібні відомості містяться і в інших дже-релах²⁹.

Проте, як слушно зазначила Зоя Гудченко, «треба зважати на те, що власниками подібних будівель на Україні були люди не однакового рівня заможності. Якщо в районах більш масо-вого покріпачення (наприклад, на Чернігівщині) ускладнений варіант хати на дві половини міг побудувати лише представник заможної верстви населення – козацької старшини, то в багатьох селах Слобожанщини, де незакріпачене козацтво кількісно сягало високого процента, такі хати мали прості козаки з певним достатком – землероби чи ремісники»³⁰. Можна додати, що – з чималим достатком. Так, у Котельві, за переказами, «ті, хто мали мальовані хати, були заможні, мали самої левади й города без поля гектарів три»³¹.

Нині відомо кілька осередків, у яких було виявлено пам'ятки хатнього малювання другої половини XIX ст.: Яблушне Зінківського повіту Полтавської губернії (одна хата), Деревки Охтирського повіту Харківської губернії (дві хати), Котельва Охтирського повіту Харківської губернії (чотири хати), Лебедин Харківської губернії (три хати), Межиріч Лебединського повіту (дві хати). Лідія Орел згадувала про мальовані миті хати в Козелецькому районі на Чернігівщині³².

Збирання, фіксування, дослідження розпису митих хат було розпочато в 1970-х роках працівниками Національного музею народної архітектури і побуту України й активно продовжується дотепер. Багато зусиль до цього доклали наукові співробітники Сергій Верговський, Петро Вовченко, Олексій Доля, Наталя Зяблюк. Слід відзначити велику роль місцевих істориків і краєзнавців Василя Костюка з Котельви та Бориса Ткаченка з Лебедина.

Першим було виявлено малювання в Яблушному. Архітектор З. Гудченко, яка брала участь у науковій експедиції НМНАП 1970 року, описала його так: «Однією з найцікавіших частин хати є світлиця з митими стінами й стелею, розмальована олійними фарбами.

Розписи у вигляді облямування з червоних квіток тюльпанів на зелених вітах прикрашають обоє дверей і всі четверо вікон світлиці. На кожній із стін – по пишному вінку (до 70 см в діаметрі) з фігурним хрестом посередині: два вінки над дверима та по одному між причілковими вікнами і над міжвіконням чільної стіни. Площини стін, що залишилися порожніми, майстер розмалював двома видами вазонів. Вони відрізняються характером квіток і формою горщиків.

Приблизно посередині стелі, між двома сволочками, збереглася алегорична композиція: в центрі темно-синього кола – білий птах, схожий на голуба, а навкруги “розкидані” жовті багатокутні зірки.

Можна лише уявити собі первинне яскраве звучання цих розписів на світлому теплому тлі струганого дерева. Зараз вони теж справляють дуже приємне враження, хоч коричневі від часу стіни і спокійні фарби малювання створили іншу гармонійну гаму, інший колорит»³³.

У хаті з Яблушного не було написів на сволоку або стінах, що дозволило б визначити час завершення будівництва (освячення) хати, а отже, й час створення малювання. Але необхідні відомості можна почерпнути з історії її побудування, наданої тодішнім господарем Григорієм Порскалом.

Хата була варіантом житла на дві половини (з ганком уздовж чола), ускладненим відгородженням у сінях хати й поділом кожної половини на два приміщення. Її будували неодноразово: праву половину й сіни зводив дід господаря приблизно в середині XIX ст., а ліву, де була розташована мальована світлиця – його батько протягом 1883–1893 років³⁴. Отже, останнім, 1893 роком, можна датувати й мальований ансамбль.

За переказами, хату малював житель сусіднього (через Ворсклу) села Деревки. Проведене 1970 року обстеження цього села дозволило виявити ще дві миті мальовані хати. Розпис в одній був забілений, в іншій – зберігся значно гірше, ніж у хаті з Яблушного, але дав можливість підтвердити авторство. Крім того, з'ясувалося, що «усім трьом хатам, незважаючи на відміни в планах та фасадах, властиво багато спільних рис – ускладненість схеми плану, великі розміри будівлі, конструкція стін “взруб”, “миті” стіни інтер'єрів, малювання на стінах тощо»³⁵.

Пізніше малювання хати з Яблушного було скопійовано (калька, пастель) і майже

²⁹ Лазаревська К. Заможний двір на Стародубщині у першій пол. XVIII ст. // Україна. – К., 1929. – С. 22–37; Чубинский П. Малороссы Юго-Западного края. Ч. 3. // Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Русским географическим обществом. Юго-западный отдел: Материалы и исслед. – СПб., 1877. – Т. VII. Вып. 2. – С. 382.

³⁰ Гудченко З. Пам'ятки української дерев'яної архітектури // НТЕ. – 1978. – № 1. – С. 92.

³¹ Доля О. Зазнач. праця.

³² Орел Л. Мальоване дерево. Наївний живопис українського села. – К., 2003. – С. 21.

³³ Гудченко З. Зазнач. праця. – С. 93, 94.

³⁴ Там само. – С. 92.

³⁵ Там само. – С. 94.

повністю відтворено в митій хаті з с. Бобрівник Зінківського повіту Полтавської губернії, розміщеній на території НМНАП (художник Анатолій Кугай). Звичайно, це відтворення не є автентичною пам'яткою, але, зроблене дуже тактовно і з великою повагою до оригіналу, воно дає уявлення про загальний ансамбль і стилістику розпису.

Основні змістові акценти – це так звані церковні хрести, розміщені на чотирьох стінах, що згідно із супровідними пояснювальними написами символізують чотирьох святих апостолів-євангелістів, і алегорична композиція на стелі. А пишна рослинна орнаментика, яка облямовує дверні й віконні прорізи, квітчає вінками хрести, виступає «вазонами» на стінах, надає загальному образу емоційної піднесеності. У цілому, малювання з Яблушного становить найрозвиненішу композиційну схему розпису митих хат, що включає декорування і стін, і стелі.

Обрис христів, зафіксованих у малюванні хати з Яблушного, є подібним. Це чотирикінцевий видовжений хрест із трифолічним завершенням рамен і стрижня, відомий як «трилисковий» і характерний для українських церковних напостольних христів. Саме цей обрис притаманний усім відомим сьогодні зображенням христів у розписах митих хат Котельви.

Хатне малювання Котельви вперше згадав Микола Сумцов, описуючи інтер'єр хати Луки Гризодуба, яку він бачив 1901 року: «Невелика кімната в чотири вікна, стіни й стеля пофарбовані синьою в блакитний колір. Покуть заставлено численними кіютами ікон у фольгових ризах. Над іконами, під стелею розміщено витушку з кольорового паперу. Невелика вариста піч з колонками й виступами. Під стелею різний сволок із написом: “Благослови Господи дом сей и всех живущих в нем от всякого зла сохрани. 1878”. На одній стіні кілька фотографій, на другій – великі, в аршин у діаметрі, кольорові круги, розписані якимось дячком різними благочестивими зображеннями – хрести, чаші тощо. Біля стін з двох боків лави, з третього – велика кровать з білими подушками. Всередині все чисто й прибрано»³⁶.

Отже, малювання котелевської хати, яку за написом на сволоку можна датувати 1878 роком, складалося з кількох кольорових кругів, розміщених на одній стіні, у які було закомпоновано зображення христів, чаші і,

можливо, інших мотивів. М. Сумцов не вказав, чи були при них написи, але, зважаючи на інші взірці, очевидно, були. Цікавим є той факт, що малювання, характерне для митих хат, було зафіксовано на пофарбованих стінах. Але хату могли побілити й пізніше, не торкаючись фрагментів розпису, як це було з іншими пам'ятками.

Дослідження митих хат Котельви розпочалося значно пізніше, в 1990-х роках. Протягом 1993–1994 років було виявлено три малювані хати³⁷.

Малювання хати 1867 року, датованої за написом на сволоку (в транскрипції: «Благослови Господи Дом Сей и Живущих в Нем от Всякого Зла Сохрани Сооружен Дом Сей 1867 года»), складається з кількох компонентів, що загалом нагадує композиційну схему розпису хати з Яблушного, але без розпису стелі. Чотири закомпоновані у вінки хрести, під якими написано імена святих апостолів-євангелістів Марка, Матвія, Луки та Іоанна, розміщено по всіх чотирьох стінах, композицію вазонного типу («букет») – над причілковим вікном. Малюванням було декоровано також віконні й дверні прорізи, що засвідчують незначні рештки, які збереглися³⁸.

Загальна стилістика розпису характеризується живописним, «малярським» трактуванням рослинних мотивів. Їх форма моделюється короткими, пастозними мазками, доволі часто використовуються білі «оживки». Кольорова гама побудована на контрастах темно-зеленого, ясно-червоного й жовтого кольорів. Розпис виконано легко й вільно, що свідчить про високу професійну майстерність автора. Хату було виявлено 1993 року (О. Доля)³⁹, пізніше розібрано й перевезено до Національного музею народної архітектури та побуту, у фондах якого вона зберігається⁴⁰.

Малювання іншого майстра-маляра представлено в хаті 1896 року, також датованій за аналогічним написом на сволоку. Воно справляє враження монументальності, що зумовлено загальним композиційно-декоративним рішенням. Традиційні хрести, обрамлені квітковим віночком, закомпоновано у великі круги темно-синього кольору, контрастного до тла стіни, і до мотивів розпису, вирішених у червоних та рожевих тонах. Крім того, сині круги окреслено двома червоними контурними колами, і цей прийом дозволяє «виокремити» композицію із стіни й привернути увагу глядача.

³⁶ Сумцов Н. Очерки народного быта. (Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии). – Х., 1902. – С. 15.

³⁷ Доля О. Знач. праця. – С. 327, 328.

³⁸ Там само. – С. 327.

³⁹ Там само.

⁴⁰ Орел Л. Знач. праця. – Іл. 14, 15, 16.

Якщо в малюванні хати 1867 року мотиви розпису за значущістю приблизно рівнозначні (тобто композицію можна визначити як «хрест у квітах»), то тут домінує хрест, а рослинні мотиви, ритмічно розміщені за контуром кола, є явно другорядними, але майстерно виписаними елементами. На сволюку, крім традиційного напису, по центру розміщено хрест у вінку роботи того самого майстра. Хату було виявлено 1993 року (О. Доля, Н. Зяблюк)⁴¹, нині фрагменти малювання зберігаються в колекції Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара»⁴².

У 1994 році О. Доля виявив у Котельві ще одну мальовану миту хату, датовану 1870 роком. Він з'ясував також ім'я одного з дяків-«богомазів», які працювали тут на початку ХХ ст., – Наливайко Терешко⁴³.

У малюванні митих хат Лебедина основне місце посідає релігійна символіка й тексти Святого Письма. В композиціях домінує інший тип хреста, так звана «Голгофа». Пам'ятки збереглися погано й фрагментарно, тому характеризуємо їх за давніми описами Бориса Ткаченка⁴⁴.

Найпростіший, так би мовити, аскетичний, варіант малювання лебединської митої хати було виявлено в хаті на вулиці Кобижча, 136, де «на всіх чотирьох стінах в червоних овалах на синьому полі намальовані хрести з євангельськими криптонімами в перехрестях. Розмір овалів 32,5×31 см, 36,5×29 см, 32×29,5 см і найбільший – на чільній стіні – 62×30 см. Криптоніми: перший варіант – Т, К, Т, К, Т, К, А, Г; другий варіант – Т, Б, Т, К, А, Г»⁴⁵.

Дещо по-іншому було розроблено мотив хреста в розписі сусідньої хати (вулиця Кобижча, 143), яку за написом на стіні можна датувати 1881 роком: «Подібний малюнок облямований видовженим восьмикутником, а над хрестом – янголи, які тримають корону. Розмір восьмикутника: висота – 25 см, ширина – 23 см, ширина нижньої і верхньої сторін – 15 см. На вузькій білій смужці напис: “От всякаго злаго обстоянія невреждени...” (далі напис пошкоджений). Під малюнком на стінному брусі великими чорними літерами зроблено ще один напис: “Св. ап. Єв. 1881 г. м. 9 д. Марко”. У середній і нижній частинах малюнка криптоніми не збереглися – викришилися»⁴⁶.

Третя хата (вулиця Безимівка, 59) датується 1878 роком за написом на сволюку: «Благодатію

Всемогущаго Бга Состроинъ Домъ Сей Рабомъ Божіимъ Трохымомъ Мыхайловымъ Сыномъ Борысенкомъ 1878 года». Її малювання було, мабуть, найрізноманітнішим: «На чільній стіні між вікнами фарбою намальовані три кола. Між ними – вінок із білих і червоних квітів. У середньому колі на синьому тлі – жовтогарячий хрест із символікою і криптонімами. Угорі – корона і напис “апль и ев Іоаннь”. Розмір зовнішнього кола близько метра. Поверх хреста традиційні написи, а криптоніми писані в перехрестях. Криптоніми писані також і в перехрестях хреста: Н, І, К, А, К, Т, М, Л, А, Г. За розшифровкою дев'яностосемірічного отця Іоанна з Лебедина (Івана Дмитровича Приходька) криптоніми означають такі слова: “Ніка Побідитель, Копіє, Трость, Місце Лобнее, Адамова Голова”. Такі самі кола, тільки вдвічі менші, намальовані й на інших трьох стінах світлиці. Написано на них тексти із Євангелія від Луки, Марка і Матвія»⁴⁷.

Малювання митих хат с. Межиріч невдовзі будуть опубліковані співробітниками НМНАП.

Отже, взірці малювання митих хат Слобожанщини й південно-східної частини Полтавщини останньої третини ХІХ ст. мають багато спільного як за змістом та добором мотивів, так і за художніми рішеннями. Це єдиний стилістичний напрям, тісно пов'язаний, з одного боку, з церковним мистецтвом, а з другого – з декоруванням дерев'яних меблів і посуду.

У другій половині ХІХ ст. хатне малювання було поширене лише локально, тоді як вироби з дерева, декоровані розписом, були відомі на всій території сучасної України. Це предмети меблювання, хатне й церковне начиння, посуд, іграшки, транспортні засоби, музичні інструменти тощо. У ті часи відбувалося формування регіональних художніх особливостей дерев'яних мальованих виробів, визначення основних напрямків розвитку, утворення мистецьких шкіл.

Проте достеменно датованих творів ХІХ ст. збереглося небагато, переважна більшість за стилістикою тяжіє все ж таки до рубежу віків. Оскільки мальоване дерево другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. є цілісним художнім явищем, цей різновид народного малювання розглядатиметься в наступному томі видання.

Ю. СМОЛІЙ

⁴¹ Доля О. Зазнач. праця. – С. 327.

⁴² Орел Л. Зазнач. праця. – Іл. 2, 17.

⁴³ Доля О. Зазнач. праця. – С. 328.

⁴⁴ Ткаченко Б. Лебедя. – Суми, 2000.

⁴⁵ Там само. – С. 320

⁴⁶ Там само.

⁴⁷ Там само.

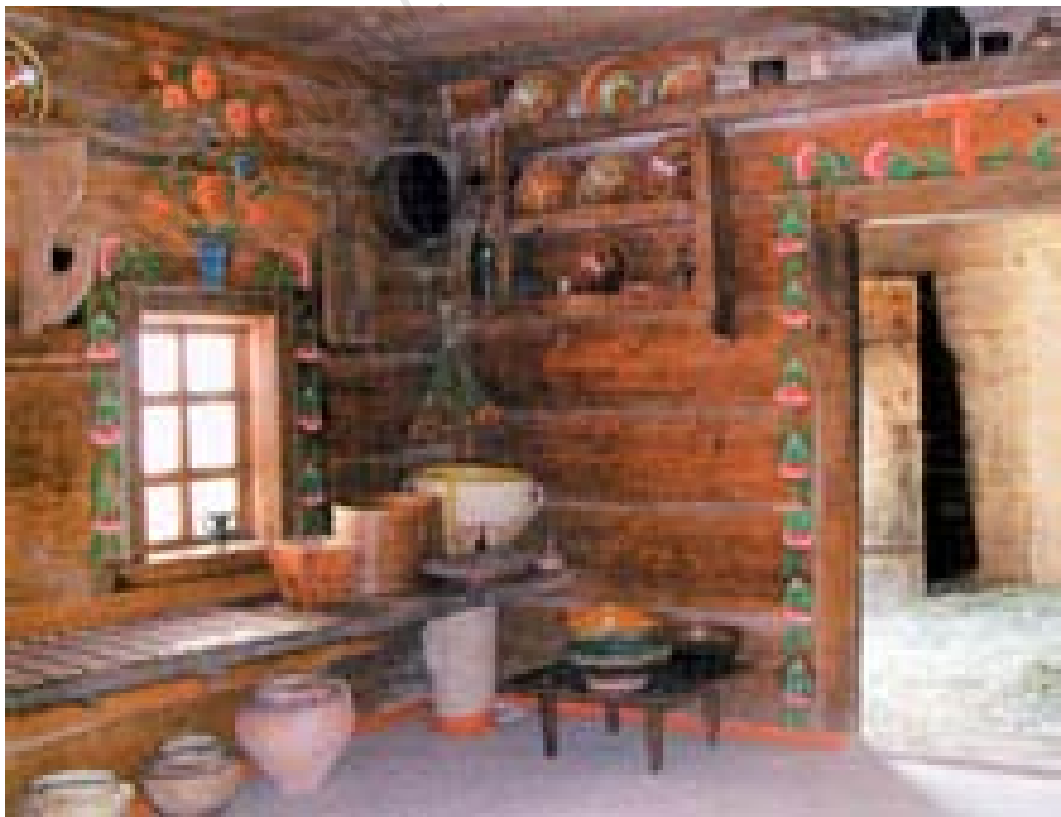
Список ілюстрацій

- 1, 2. Інтер'єр хати. с. Бобрівник, Зіньківський пов., Полтавська губ. Малювання хати. с. Яблушне, Зіньківський пов., Полтавська губ. 1893 р. (відтворення). Експозиція НМНАП. Оpubліковано у виданні: *Орел Л.* Мальоване дерево. Наївний живопис українського села. – К., 2003. – Іл. 23, 25.
- 3–6. Малювання в інтер'єрі хати (фрагмент). 1893 р., с. Яблушне, Зіньківський пов., Полтавська губ. Відтворення. Дерево, олійні фарби, розпис. Експозиція НМНАП. Оpubліковано там само. – Іл. 4, 27, 24, 26.
7. Сволок хати. 1867 р., с. Котельва, Охтирський пов., Харківська губ. Дерево, олійні фарби, розпис. НМНАП. Оpubліковано там само. – Іл. 16.
- 8, 9. Малювання в інтер'єрі хати (фрагмент). 1867 р., с. Котельва, Охтирський пов., Харківська губ. Дерево, олійні фарби, розпис. НМНАП. Оpubліковано там само. – Іл. 14, 15.
10. Сволок хати. 1896., с. Котельва, Охтирський пов., Харківська губ. Дерево, олійні фарби, розпис. НЦНК «МІГ». Оpubліковано там само. – Іл. 17.
11. Малювання інтер'єру хати (фрагмент). 1896 р., с. Котельва, Охтирський пов., Харківська губ. Дерево, олійні фарби, розпис. НЦНК «МІГ». Оpubліковано там само. – Іл. 2.
- 12–15. Сволок хати (фрагмент). 1878 р., м. Лебедин, Харківська губ. Дерево, олійні фарби, розпис. Оpubліковано у виданні: Ткаченко Б. Лебедя. – Суми, 2000. – С. 322.
- 16, 17. Малювання в інтер'єрі хати (фрагмент). 1878 р., м. Лебедин, Харківська губ. Дерево, олійні фарби, розпис. Іл. 17 – рис. Б. Ткаченка. Оpubліковано там само. – С. 323.
18. Малювання в інтер'єрі хати (фрагмент). Остання чверть ХІХ ст., м. Лебедин, Харківська губ. Дерево, олійні фарби, розпис. Рис. Б. Ткаченка. Оpubліковано там само. – С. 322.
19. Малювання в інтер'єрі хати (фрагмент). 1881 р., м. Лебедин, Харківська губ. Дерево, олійні фарби, розпис. Рис. Б. Ткаченка. Оpubліковано там само. – С. 322.



1

2





3



4



5



6



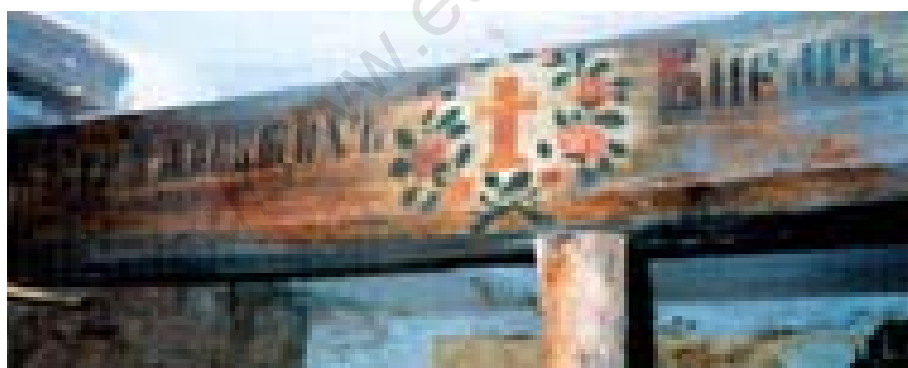
7



8



9



10

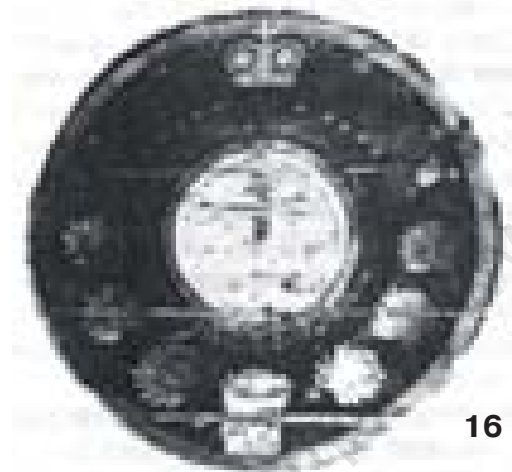
11



ІТЮ ВСЕНОГЎЦИГО БГА СОСТРОНИЗ ДОН 12

ЖИНИЗ ТРАХВИМОНАЗ МУЖИНИЗ 13

СТАНИЗ ВОРЫСЕНКОМЪ 1878 ГОД 14



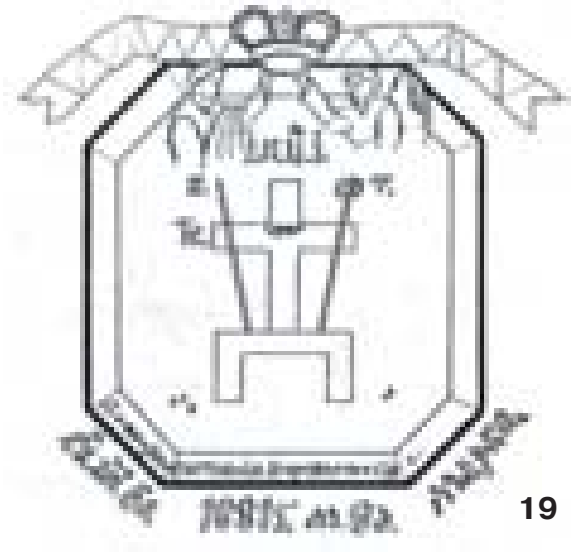
16



17



18



19

Писанкарство



<http://www.ethnolog.org.ua>

Українські писанки. Мотив «квітчатий хрест».
Друга половина XIX ст. Замальовки.

ПИСАНКАРСТВО

Упродовж XIX ст. на території сучасної України одним із найпопулярніших і наймасовіших різновидів народного мистецтва було писанкарство. Писанки (пташині, переважно курячі, яйця, декоровані узором у два чи більше кольорів способом воскового резервування), що їх застосовували передусім у обрядах Великодньо-Троїцького циклу, були відомі майже всім народам, які жили на цих теренах. Писанки виготовляли українці, росіяни, білоруси, поляки, болгары, чехи, словаки, молдавани й волохи, угорці, греки, вірмени.

Проблема генези української писанки ще мало досліджена. Досить часто історію писанкарства пов'язують із так званими керамічними писанками, що побутували в Давній Русі в XI–XIII ст. Це вироби яйцеподібної форми, ліплені з гончарної глини й декоровані кольоровими поливами. Писанки формували стрічковим способом (отже, вони порожнисті) і вкладали в них глиняні кульки або камінці, що торохкотіли при струшуванні¹.

Щодо функціонального призначення керамічних писанок існує кілька гіпотез: вони є культовими предметами, пов'язаними з язичницькими магічними віруваннями², ритуальними «моделями» справжніх писанок³, дитячими іграшками-торохкальцями⁴, жіночими й дитячими апотропеями⁵. Зазначимо, що

¹ Керамічні писанки менші за курячі яйця. Їхні розміри сягають 4 см заввишки, 3 см завширшки та 4 мм за діаметром отвору на ширшому кінці. Див.: *Макарова Т.* Поливная посуда. Из истории керамического импорта и производства Древней Руси // Археология СССР. Свод археологических источников. – М., 1967. – Вып. Е 1–38. – С. 42, 43.

² *Bolsunowski K.* Pisanki jako objekt kultu bałwochwalczego // Wiadomości numismatyczno-archeologiczne. – 1903–1908. – N 5–6. – S. 530, 531; *Knorr H.* Das hunte Ei in der Vorgeschichte // Zütschr. für jberdeutsche Volkskunde. – N 12. – S. 129–137; *Hilzerówna Z.* Przyczynki do handlu Polski z Rusią Kijowską // Przegląd archeologiczne. – N 9. – S. 8; *Макарова Т.* Зазнач. праця. – С. 42, 45.

³ *Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М.* Декоративно-прикладне мистецтво. – Л., 1992. – С. 218.

⁴ *Герус Л.* Українська народна іграшка. – Л., 2004. – С. 45.

⁵ *Корпусова В.* До проблеми генези писанок // Матеріали науково-практичної конференції «Писанка – символ України». – К., 1993. – С. 28.

полив'яна кераміка як візантійського, так і місцевого виробництва була в Давній Русі річчю коштовною⁶.

Керамічні писанки Давньої Русі було знайдено не лише на її теренах, а й на території сучасної Польщі та країн Скандинавії⁷, що є свідченням високого розвитку внутрішньої та зовнішньої торгівлі. Загалом виявлено понад сто екземплярів, які поділяються за місцем виготовлення на дві групи – північну (новгородську) й південну (київську)⁸. Вони різняться насамперед якістю поливи тла й колористикою, але подібні за характером декору, що являє собою або вільний розпис, або фляндрування. Писанки північної групи, вкриті буро-чорною поливою (з металевим вилиском на краях вірцях), прикрашено жовтим або зеленим узором. У писанках південної групи малювання виконане жовтою, зеленкуватою, рідше – брунатною поливою на бурокоричневому, зеленому, рідше – жовтому тлі.

Писанки обох груп виявлено в Новгороді, Білій Вежі, Вишгороді, але тенденція їх поширення зумовлена все ж таки місцем виробництва: Новгородом (і, можливо, Рязанню) і Києвом (а також, імовірно, іншими містами Київщини⁹). Вони поширені на всій території Київської Русі, а найчастіше траплялися археологам при розкопках міст і дитячих та жіночих поховань Середнього Подніпров'я¹⁰.

Початок виробництва писанок, розквіт якого припадає на XI ст., пов'язують із становленням давньоруської полив'яної справи. Але, незважаючи на її активний розвиток, із середини XII ст. писанки виходять з ужитку, а в XII–XIII ст. трапляються лише як пережиток. Припинення виробництва писанок, як і припинення виготовлення амулетів-підвісок (мініатюрних коників і побутових предметів), гіпотетично пояснюють їх специфікою як предметів символічного значення, тобто пережитків язичництва, стійких у ремісничому середовищі, з якими, вірогідно, у XII ст. вела боротьбу церква¹¹.

Справжніх писанок на території Київської Русі не виявлено, більше того, невідомо жодного факту знаходження шкаралупи культових яєць¹². Найдавніші, відомі на сьогодні середньовічні слов'янські писанки, датовані

⁶ *Макарова Т.* Зазнач. праця. – С. 53

⁷ Див. карту їх поширення: Там само. – Рис. 6.

⁸ Там само. – С. 43, 44.

⁹ Там само. – С. 44.

¹⁰ *Корпусова В.* Зазнач. праця. – С. 28.

¹¹ *Макарова Т.* Зазнач. праця. – С. 45.

¹² *Корпусова В.* Зазнач. праця. – С. 28.

X ст., знайдено в м. Ополе (Польща, Опольське воеводство; Верхня Сілезія). Серед кількох писанкових шкаралуп містилася одна вціліла писанка, композиційне рішення й мотив якої характерні для українських взірців нового часу: косий хрест, поданий у лицьовому, боковому й сторчовому варіантах (тобто, за термінологією українського писанкарства, «на шість хрестів»). Тло писанок – каштанового (*castaneus*¹³), темно-коричневого (*brunneus*), бронзово-коричневого (*nocitineus*), фіолетового (*sordide violaceus*) кольорів, контурний малюнок – світло-жовтий або кольору яєчної шкаралупи¹⁴. Декор уцілілої писанки не є досконалим з огляду на пізніші взірці: він не має тієї симетричності, каліграфічної вивірності, чіткості виконання. З одного боку, це можна пояснити невмілістю автора, а з другого – превалюванням ритуального аспекта над суто художнім.

Археологія не має жодного свідчення про існування на території сучасної України фарбованих або мальованих справжніх яєць ані язичницької, ані християнської доби. З огляду на це існує гіпотеза, що великодні писанки могли з'явитися тут пізніше за часи, що вивчає традиційна археологія¹⁵.

Дослідження українського писанкарства, збирання й фіксування зразків розпочалося лише в останній чверті XIX ст. й було доволі спорадичним. Давніших пам'яток, з огляду на видову специфіку, виявлено не було. Отже, ми не можемо дослідити поступовий розвиток писанкарства XIX ст., але матеріали, що збереглися, дозволяють охарактеризувати художнє явище, визначити техніку, технологію, композиційні прийоми, розглянути художні особливості писанок окремих районів.

Більшість тогочасних колекцій писанок втрачено, що пояснюється здебільшого труднощами їх зберігання. Тому сьогодні ознак першоджерела набувають кольорові замальовки, видрукувані збирачами й музейними працівниками в низці видань. Серед них слід відзначити укладений С. Кулжинським каталог колекції народних писанок приватного Лубенського музею К. Скаржинської (замальовки Ходорковського), у якому не лише зафіксовано орнаментику, а й максимально

точно відтворено особливості авторської інтерпретації¹⁶.

У XIX ст. термін «писанка» вживався в широкому значенні. Так називали в побуті не лише декоровані натуральні пташині яйця, а й штучні вироби яйцеподібної форми з різних матеріалів – скла, фарфору, фаянсу, каменю, металу, дерева, гіпсу, стеарину, мила, а також цукру, шоколаду тощо. Це були і твори мистецької вартості, і прості побутові дрібні вироби, які з селянськими писанками поєднувало, крім форми, лише одне – усі вони виготовлялися здебільшого до Великодніх свят. До народних писанок С. Кулжинський відносив писанки селянської роботи і (з деякими застереженнями) вироби малярські й монастирські¹⁷. За технікою виконання декоровані великодні яйця селянської роботи XIX ст. поділяють на три основні групи: крашанки, дряпанки, писанки.

Крашанки – яйця, декоровані в один, рівномірно нанесений колір, для отримання якого їх занурювали в розчин барвника. Різновидом крашанок є «мармурові» («мармуровані») яйця, декору яких властивий ефект вільного «розтікання» фарби по поверхні яйця, що, залежно від обраного кольору, нагадує текстуру мармуру, дерева, листя тощо. Його досягали, використовуючи принцип відбивання носія фарби на поверхні яйця, коли відбиток у контакті з водою давав кольорові патьоки. Задля цього шматочки будь-якого носія фарби (частинки сухого барвника, клаптики кольорового лляного паперу чи тканини) накладали на яйце, замотували білою ганчіркою, зав'язували ниткою та варили в окропі. За іншим методом яйце занурювали в суміш відвареного листя й сити. Цей спосіб уперше описав М. Сумцов, який навіть нехарактерну назву «сытовий мед». Пізніше, посилаючись на Сумцова, спосіб згадав С. Кулжинський, у якого він перетворився

¹³ Тут і далі в дужках подано латинські назви.

¹⁴ *Bukowska J.* Pisanki polskie z X–XIII wieków // *Polska Sztuka Ludowa.* – 1958. – N 1. – S. 45–49; *Маркович П.* Українські писанки Східної Словаччини. – Пряшів, 1972. – С. 16.

¹⁵ *Корпусова В.* Значч. праця. – С. 29.

¹⁶ *Украинский народный орнамент. Вышивки, ткани, писанки* / Сост. О. П. Косачева. – К., 1876; *Южно-Русский народный орнамент. Черниговская губерния Глуховской уезд* / Собр. и сост. П. Литвинова. – К., 1878. – Вып. 1; *Южно-Русский народный орнамент. Черниговская губерния (Уезды: Конотопский, Кролевецкий, Новгород-Сиверский и Стародубский)* / Собр. и сост. П. Литвинова. – Х., 1902. – Вып. 2; *Описание коллекции народных писанок Лубенского музея Е. Н. Скаржинской* / Сост. С. Кулжинский. – М., 1899. – Вып. 1; *Кордуба М.* Писанки на Галицькій Волині // *Матеріали до українсько-руської етнології.* – Л., 1899. – Т. 1; *Wzory przemysłu domowego. Wroby włóścian na Rusi wydane przez Muzeum przemysłowe miejskie* / Zebrał i zestawil Ludwik Wierzbicki. – Lwów, 1889. – Seria. X.

¹⁷ *Описание коллекции народных писанок.* – С. 63, 64.

на «сотовый мед». Вірогідно, йшлося про «ситу» – водний розчин меду. Сьогодні уточнити назву інгредієнта неможливо, бо цю техніку давно не використовують¹⁸.

Однотонні крашанки часто були основою для декорування виробу іншими техніками. Так, *дряпанки* – це, фактично, крашанки, декоровані малюнком кольору натуральної яєчної шкаралупи, для чого застосовували техніку продряпування шару фарби гострим предметом до білого тла яйця.

Писанки – яйця, декоровані малюнком у два чи більше кольорів способом воскового резервування. Його основний принцип полягає в тому, що вкриті воском («зарезервовані», тобто залишені для подальшої роботи) частини яйця не всотують розчин барвника, у який його занурили, і зберігають первісний колір.

У писанкарстві ХІХ ст. відомо два різних способи роботи восковим резервом. Перший, поширений і сьогодні, полягає в тому, що воском вкривають фрагменти писанкового малюнка, які в результаті матимуть колір яйця на цьому етапі. Після пофарбування яйця операцію повторюють стільки разів, скільки необхідно для того, щоб отримати бажану кількість кольорів. Цього досягають завдяки поступовому переходу від ясних фарб до темних, а також відбілюванню необхідних ділянок.

У межах першого способу існують два прийоми нанесення воску: накрапляння (цяткування) – коли фрагменти малюнка накачують гарячим воском зі свічки безпосередньо на поверхню яйця, і лінарне письмо (тобто рисунок) – коли їх наносять за допомогою спеціального саморобного інструмента-писальця, основою якого є або трубочка (циліндроподібна чи конусоподібна), яка добре «тримає» розтоплений віск і дає рівні, чисті, довгі лінії, або дротик, що таких властивостей не має. Використовували також шпильку, робота якою дає короткі лінії з потовщеннями, що нагадують кому (такі писанки називали «шпильчастими»).

Капанки (крапанки) – це писанки, декоровані виключно за допомогою прийому накрапляння. Проте слід відзначити, що писанкарки часто використовували в одному виробі обидва прийоми.

Другий спосіб протилежний першому: яйце спочатку повністю вкривають воском, а потім будь-яким інструментом з гострим кінцем відкривають фрагменти писанкового малюнка, які повинні набути кольору барвника, у який занурять яйце. Після пофарбування їх

заліплюють воском і відкривають нові фрагменти, повторюючи операцію кілька разів. Таким чином, другий спосіб поєднує принцип воскового резервування з технікою продряпування. У писанках, декорованих другим способом, не буває складних геометричних композиційних поділів, вони не вирізняються каліграфічністю рисунка, основний художній ефект полягає в зіставленні великомасштабних елементів, що нагадують аплікації, і рівномірно насиченого тла. На відміну від широковідомого першого способу воскового резервування, другий застосовували локально в Чернігівській, Київській, Полтавській¹⁹, а згодом – Катеринославській губерніях²⁰.

Писанкарки останньої чверті століття виготовляли фарби як з натуральних, так і з синтетичних (так званих анілінових) барвників, часто поєднуючи їх у одному виробі. Натуральні барвники рослинного походження поділялися на саморобні, видобуті з різноманітної місцевої сировини, і вже готові, фабричні, видобуті з екзотичних рослин, які можна було купити або обміняти. Асортимент саморобних рослинних барвників, який докладно описували тогочасні етнографи, визначався місцевою флорою і часом, на який за церковним календарем припадав Великдень. Зрештою, він був подібний у кожній природно-кліматичній зоні України. Готові рослинні барвники називали сандалами – термін, що на той час позначав фарбувальні речовини, видобуті з деревини різних тропічних і субтропічних рослин за допомогою спирту або ефіру. Оскільки у фаховій літературі є певні розбіжності щодо його використання, вважаємо за потрібне уточнити це поняття.

Сандали (сантали) – загальна назва барвників, видобутих із так званого сандалового дерева. «Сандалове дерево» у цьому контексті – термін не наукового (ботанічного), а побутового походження. Саме так наприкінці ХІХ – у першій третині ХХ ст. називали деякі цінні породи з Азії, Америки, Африки: власне сандалове (санталове) дерево (рослину з родини санталових – Santalaceae) і так зване червоне дерево (головне з родини цезальпінієвих – Caesalpiniaceae), деревина якого мала природний насичений жовто-червоний або синьо-червоний колір.

У писанкарстві були поширені такі сандали: червоний сандал – барвник з деревини сандалового (санталового) дерева родини санталових,

¹⁸ *Сумцов Н.* Писанки // КС. – К., 1891. – № 5–6. – С. 17; Описание коллекции народных писанок. – С. 61.

¹⁹ Там само.

²⁰ *Смолій Ю.* Особливості термінології українського писанкарства Катеринославщини // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології. – К., 2002. – Т. 1. – С. 104.

який давав теплий червоний колір; сандал червоне дерево – барвник з деревини фернамбукового дерева родини цезальпінієвих, який давав насичений темно-червоний колір; синій сандал (кампеш) – барвник з деревини кампешевого дерева (сандального дерева, синього сандалу) родини цезальпінієвих, який давав насичений синій колір.

Серед писанкарок сандали були відомі як «кірка» і «бразолія». За С. Кулжинським «кірка» – це червоний сандал (Малоросія), а «бразолія» – сандал червоне дерево (Полтавська й Подільська губернії)²¹. За Б. Грінченком «кірка» – це будь-який сандал (Харківська губернія), а «бразолія» – синій сандал²². За М. Кордубою «бразолія» – це сандал червоне дерево (Галицька Волинь)²³.

Крім барвників рослинного походження писанкаркам були відомі й інші натуральні речовини. Так, червону фарбу в багатьох регіонах виготовляли із червцю (побутова назва польської кошенілі – комах родини червців підряду кокцид, що можна було купити в сушеному вигляді).

Наприкінці XIX ст. натуральні барвники, видобуті з місцевих рослин, усе більше поступаються синтетичним аніліновим, які були доступними за ціною, простими у використанні й давали ясні, насичені, але водночас різкі кольори. Писанкарок не зупиняло навіть те, що в багатьох селах фарбування писанок аніліном вважалося за гріх²⁴. Тобто зміни в колористиці писанок кінця XIX і, особливо, XX ст. зумовлені не так естетичними, як практичними міркуваннями, адже, як зазначав С. Кулжинський, «дедалі частіше на запитання: “З чого видобуваєте ту чи ту фарбу для писанок?” – звучала простодушна відповідь: “З лавочки!”»²⁵.

Незважаючи на ніби невеликий асортимент барвників, писанкарки отримували на практиці доволі різноманітну кольорову гаму завдяки особливостям технології. Збагатити або змінити колір на писанці можна було кількома способами. Це, по-перше, поетапне нанесення на її поверхню шарів фарби різного кольору, притаманне взагалі способу воскового резервування. По-друге – варіювання концентрації розчину барвника й змішування кількох фарб задля отримання нової, іншого кольору, ще до початку роботи. І, по-третє, – використання так званих

протрав – допоміжних речовин фарбування, за допомогою яких відбілювали яйця, виготовляли фарби й закріплювали їх²⁶.

Протрави, що їх використовували писанкарки, поділяються на речовини фабричного виготовлення, які можна було купити або обміняти, і речовини, виготовлені домашнім способом, зазвичай пов'язані з їжею. До першої групи належать галуни (алюмінієвий і залізний) – кристалогідрати подвійних солей металів і столовий оцет – водний розчин оцтової кислоти. До другої – хлібний квас, розсіл кислих буряків (відомий серед писанкарок як «буряковий квас», «сирий борщ»), розсіл кислої капусти («капустяний квас») тощо. У деяких регіонах України писанки або крашанки йменували за назвою використаної протрави: «галунка», «борщівка».

Загальне орнаментальне рішення писанки зумовлює обраний писанкаркою характер поділу сферичної поверхні яйця. Чим простіший поділ, тим більше простору для розміщення мотивів, виконаних зазвичай у вільній, розкутій манері. І, навпаки, чим щільніша геометрична «сітка» з меридіанних, поперечних, косих ліній, тим структурніша, ритмічніша, чіткіша за виконанням орнаментика, що складається з елементів, розміщених у полях або на перетині ліній. Іноді характер поділу писанки є основною просторовою ідеєю візерунка, що визначає й назву: «барильце», «бесаги», «сорок клинців», «безконечник»²⁷.

Лінії поділу завжди контрастні до тла й чітко розділяють суміжні кольорові ділянки. Вони можуть бути чітко означеними на поверхні яйця або уявними²⁸, і тоді жорстка геометризованість основного мотиву згладжується, хоча писанка й зберігає певну симетричність. Крім того, лінії поділу можуть бути накреслені за повною схемою або частково, що приводить до утворення нових композиційних схем. Слід зазначити, що лінії поділу можуть перетворюватися на вузькі орнаментовані пояски, листвяні гілки, «сосонки» тощо.

Писанки XIX ст. без геометричного поділу трапляються нечасто. Їх поверхню заповнюють або «безконечники» (меандрові, прості чи подвій-

²¹ Описание коллекции народных писанок. – С. 56.

²² Грінченко Б. Словарь української мови: в 4 т. – К., 1909. – Т. 3. – С. 43.

²³ Кордуба М. Знач. праця. – С. 175.

²⁴ Сумцов Н. Знач. праця. – С. 17; Описание коллекции народных писанок. – С. 56.

²⁵ Описание коллекции народных писанок. – С. 55.

²⁶ Термін «протрави» не характерний для писанкарства, де взагалі не було терміна, який би поєднував подібні речовини, але він був широко відомий у інших видах народного красильництва (фарбування тканин, пряжі тощо).

²⁷ Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К., 2005. – С. 151.

²⁸ Гургула І. Писанки Східньої Галичини й Буковини в збірці Національного Музею у Львові // Матеріали до етнології й антропології. – Л., 1929. – Т. 21–22. Ч. 1. – С. 132.

ні), або мотиви рослинного характеру, дрібні геометричні елементи тощо. Сюди ж можна віднести й капанки.

«Безконечник» як такий уже сам є поділом, тільки іншого порядку. С. Кулжинський відзначав, що це давня, улюблена народом, але складна за виконанням форма, правильно відтворити яку може не кожна писанкарка²⁹.

Поділ писанки навпіл екватором (за народною лексикою – «поясом»; писанки, що його не мали, називали «безпоясницями») зумовлює розташування декоративних мотивів на полюсах (сторчові «рожі», хрести, «квітки» тощо) або в полях («на чотири квітки»).

Завдяки поділу паралелями на три поля (із значно розширеним середнім) виникає одна з найвідоміших в Україні композиційних схем – «барильце», за якою декор звичайно розміщується на полюсах і в широкому поясі. Поділи писанки чотирма й більше паралелями перетворюють поля на орнаментальні пояси.

Найпоширенішим вертикальним поділом писанок XIX ст. є найпростіший: двома меридіанами на два поля («лиця»). Така схема дає можливість вільно розміщувати великомасштабні мотиви будь-якого характеру, причому і в лицьовому, і в боковому варіантах.

Меридіанний поділ писанки на чотири поля зумовлює розміщення мотивів у боковому варіанті, або ж декорування самих ліній поділу. Останнє характерне й при збільшенні кількості меридіанів.

Поєднання в композиційній схемі лінії екватора і чотирьох меридіанів (тобто поділ на вісім полів) є однією з найвідоміших композиційних схем. Декор може розміщуватися або в полях (наприклад, «на вісім квіток»), або центрично, на перетині ліній поділу («на шість квіток»).

Застосування крім меридіанів і паралелей ще й косих ліній дозволяє поділяти писанку на «клинці», що значно відрізняються й збагачує загальну композиційну схему. Дуже рідким є поділ писанки однією косою лінією, що надає композиції незвичної динамічності. Дволицьова писанка вертикального поділу, поля якої перехрещено навкіс двома лініями, являє собою композицію «перерва». Перехрещення лицьового поля на вісім ділянок косими лініями (тобто ліній прямого хреста лініями косою) є основою для лицьових центричних мотивів із восьми елементів (здебільшого «лицьових рож», «квітчастих хрестів» тощо). Поєднання частково накреслених вертикальних і косих ліній, перетворених на пояски, створює схему «бесаги» («криві пояски»).

Найскладнішою геометричною сіткою, що поділяє поверхню писанки на сорок вісім ділянок, є «сорок клинців». Це – геометричний поділ і основний декоративний мотив водночас. Аскетичний, «суворо-блідий тип»³⁰, що являє собою «сорок клинців», іноді «оживляється» елементами рослинного характеру або віртуозно вписаними «клинчастими рожами».

«Сорок клинців» належать до улюблених народом «безконечників». Ще один, менш відомий, «безконечник» – «клинковий» також поділяє писанку на сорок вісім ділянок, але за іншою схемою: на лицьовому полі, поділеному на чотири, проходять скісні паралельні лінії.

Загалом писанкова орнаментика XIX ст. має геометричний, рослинний, рослинно-геометризований характер. Окрему групу мотивів становлять зображення людей, тварин, птахів, біблійних персонажів, що за трактуванням образу тяжіють до народного примітиву.

Упродовж останньої чверті XIX ст. писанкарство зафіксовано майже на всіх українських етнічних землях. Точніше визначити топографію мистецького явища дозволяють публікації дослідників і склад музейних колекцій.

Так, Олена Пчілка, яка вперше ввела писанки в культурно-художній обіг, розглядала писанкарство Новоград-Волинського повіту Волинської губернії³¹, П. Литвинова – Глухівського, Кролевецького, Новгород-Сіверського, Стародубського повітів Чернігівської губернії³². В. Ястребов досліджував писанки Херсонської губернії (Єлисаветградського, Олександрійського, Онаніївського, Одеського повітів)³³. М. Сумцов зазначив у джерельній базі своєї публікації писанки й повідомлення з губерній: Харківської (Харківського, Зміївського, Ізюмського, Богодухівського, Краснокутського, Куп'янського, Охтирського, Лебединського повітів), Полтавської (Полтавського), Волинської (Острозького), Подільської та Катеринославської³⁴.

У каталозі Лубенського музею К. Скаржинської (до якого частково влилися колекції М. Сумцова та В. Ястребова) репрезентовано твори з губерній: Харківської (Харківського й Лебединського повітів), Чернігівської (Глухівського й Кролевецького), Полтавської (Гадяцького, Зіньківського, Лохвицького, Лубенського, Миргородського, Пирятинського, Прилуцького,

³⁰ *Гаранушенко С.* Українські писанки, як пам'ятки народного малярства (До постановки питання) // Праці науково-дослідної кафедри історії європейської культури. – Х., 1929. – Ч. 3. – С. 453.

³¹ Український народний орнамент.

³² Южно-Русский народный орнамент. – 1878; 1902

³³ *Ястребов В.* Несколько слов о писанках // КС. – 1895. – Т. 49. – С. 5–8.

³⁴ *Сумцов Н.* Знач. праця.

²⁹ Описание коллекции народных писанок. – С. 105.

Роменського, Хорольського), Київської (Канівського, Київського, Радомишльського, Сквирського), Херсонської (Олександрійського, Онаніївського, Єлисаветградського, Одеського), Подільської (Брацлавського, Вінницького, Кам'янецького, Проскурівського, Ушицького, Ольвіопільського, Ямпільського), Волинської (Дубенського, Житомирського, Заславського, Кременецького, Нововолинського, Острозького), Бессарабської³⁵.

На західноукраїнських землях М. Кордуба досліджував писанкарство Галицької Волині й відзначив твори Каменецького, Сокальського, Равського, Жовківського, Бродівського, Золочівського повітів³⁶. У розвідці С. Удзели розглянуто лемківські писанки з Ропшичів Ряшівського повіту³⁷. Інформацію про топографію надісланих для дослідження матеріалів надали Т. Довгірд³⁸ і Ф. Крчек³⁹.

Цікаві статистичні відомості щодо складу колекції писанок Національного музею у Львові, які певним чином підсумували топографію писанкарства Галичини, навила дещо пізніше І. Гургула. У музеї зберігалися твори з повітів: Богородчани, Борщів, Вашківці, Вишня, Городенка, Городок, Долина, Добромил, Жовква, Заліщики, Збарж, Золочів, Калущ, Камінка, Коломия, Косів, Львів, Ліско, Мостиська, Надвірна, Перемишль, Перемишляни, Печеніжин, Підгайці, Рава Руська, Радеків, Радівці, Самбір, Серет, Сколе, Сокаль, Станіслав, Старий Самбір, Сторожинець, Сяник, Товмач, Турка, Чернівці, Яворів, Ярослав⁴⁰.

Проте писанки далеко не всіх виявлених осередків відтворено в кольорових замальовках (про які вже йшлося), що дозволяють визначити художні особливості творів. Писанкарство Лівобережної України репрезентують взірці з Чернігівської, Харківської та Полтавської губерній.

Писанкарство Чернігівщини представлено взірцями з Глухівського, Кролевецького, Новгород-Сіверського повітів, замальованими П. Литвиною. Це писанки, декоровані орнаментикою рослинного, рідше – рослинно-геометризованого характеру на білому, зеленому, жовтому, червоному, рідше – чорному тлі. Щодо колористики писанок окремих повітів збирачка зазначала: «У Глухівському п. Чернігівської губ. переважає білий фон, за ним слідує

зелений, жовтий, червоний, чорний і одна трапилася з блакитним тлом. У Новгород-Сіверському повіті переважає червоний фон і 1/6 частину писанок писано на чорному тлі. У Кролевецькому п. колір фону різний, здебільшого червоний і білий, є тло й інших кольорів»⁴¹.

У Стародубському повіті П. Литвинова бачила, але не зафіксувала дещо інші взірці: «Це були крашанки фіолетового кольору з накресленим на них воском білим малюнком, що грубо зображав сцени з життя Ісуса Христа, фігури кількох святих із написами й висловами із Святого Письма. Тут, вірогідно, вплив старобригадців, поселення яких існують у Стародубському повіті»⁴².

Варіанти поділу поверхні на чернігівських писанках – прості дво- й чотиридольні, «барильця», «бесаги», рідше – лицьові восьмидольні, «сорок клинців». Переважають взірці без поділу поверхні. Домінує рослинна орнаментика, причому «жорсткі» геометричні мотиви, такі як хрест, ромб, геометризowana «рожа», часто трактуються як рослинні або декоруються рослинними елементами.

Характерною рисою писанкарства Чернігівщини є запозичення мотивів із фабричної друкованої продукції – тканин, шпалер тощо. Це виявляється і на рівні добору й трактування мотивів, і в організації загальної композиції на так званих ситцевих писанках.

Ситцеві писанки неоднорідні як за мотивами, так і за композиційною будовою, що залежало, очевидно, від обраного взірця. Це можуть бути дрібні рослинні мотиви, що обплітають писанку або вільно розкидуються по її поверхні, делікатні «вазони» або складніші побудови графічного характеру, декоровані квітковими мотивами.

У замальовках, створених П. Литвиною, ретельно зафіксовано композиційні й колористичні особливості писанкової орнаментики, але вони не дають уявлення про авторську манеру. У каталозі Лубенського музею відтворено взірці з Глухівського та Кролевецького повітів, передані К. Кузьминським, про які С. Кулжинський писав: «Більшість писанок мають кольори дуже яскраві, малюнок сміливий та вільний, зори вельми характерні, що легко можна побачити як на писанках, що публікуються тепер, так і на тих, що були видані п. П. Я. Литвиною двадцять років тому»⁴³. З композицій, яких не було в збірках П. Литвиною, слід відзначити оригінально трактовану сторчову геометризовану «рожу» й розкішний білофонний «вазон» (Кролевецький пов.).

³⁵ Описание коллекции народных писанок.

³⁶ Кордуба М. Зазнач. праця.

³⁷ Udziela S. Pisanki w Ropczycach i okolicy. – Tarnów, 1888.

³⁸ Dowgird T. Pisanki // Wisła. – Warszawa, 1890. – Т. 4.

³⁹ Krczek F. Pisanki w Galycyi. – Lwów, 1898.

⁴⁰ Гургула І. Зазнач. праця. – С. 151, 152.

⁴¹ Южно-Русский народный орнамент. – 1902. – С. 14.

⁴² Там само.

⁴³ Описание коллекции народных писанок. – С. 116.

Певна лапідарність стилістики притаманна писанкам Харківської губернії: простота і ясність побудов великомасштабних мотивів рослинного характеру, що вільно розташовані на всій поверхні яйця в нескладних поділах або в ділянках, окреслених «барильцем» чи «бесагами»; відсутність дрібних дрюгорядних елементів; чітка «правильність» малюнка. Цікавим є варіант «безконечника», що являє собою хвилясті бігуни.

Для писанок Лебединського повіту характерна стримана колорьорова гама – чорне тло, брунатно-вохриста (з вкрапленнями жовтого) орнамента. Взірці з Харківського повіту мають зелене тло, декороване мотивами рожевого кольору, також із додаванням жовтого. Характерним прийомом є подвоєння, а то й потроєння контуру, що дається в різних кольорах.

Зазначимо, що до С. Кулжинського писанки Харківщини надійшли від М. Сумцова у вигляді замальовок⁴⁴, тобто їх орнамента значною мірою схематична. Манеру виконання лебединських писанок репрезентує фотографія одного з цих взірців, опублікована в пізнішій публікації С. Таранушенка⁴⁵.

Великою різноманітністю відзначаються писанки Полтавської губернії, які за кількістю посідали друге місце в колекції Лубенського музею (після Поділля). Майстриням Полтавщини були відомі майже всі композиційні схеми, але С. Кулжинський найбільше відзначав «правильні безконечники» їхньої роботи⁴⁶. Крім меандрових, побутували й «безконечники» інших обрисів – клинчасті, спіралеподібні тощо. У репертуарі мотивів домінує орнамента рослинного характеру, і, що важливо, рідко трапляються хрести й майже відсутні «вазони».

Колористика писанок Полтавської губернії ґрунтується здебільшого на контрасті червоного й зеленого кольорів (із додаванням жовтого). Рідше трапляються взірці з білим, чорним, брунатним тлом.

Білофонні писанки характерні для Лохвицького повіту. Це дволицьові композиції із лініями поділу, розвинутими в орнаментовані пояски (що взагалі притаманне писанкарству Полтавщини). На відміну від писанок Чернігівщини, їх декорували переважно великомасштабними мотивами – «рожами», геометризваними або вільного малюнку.

Писанки з чорним тлом і червоно-білим розписом – це композиції дводольного поділу зі «сторчковими рожами»; «бесаги», прикрашені мотивами геометричного характеру; клинчасті «безконечники».

Різноманітнішими є взірці розпису на зеленому й червоному фоні: «безконечники» різного обрису й писанки без поділу, декоровані вільно розкиданими квітками; «клинчасті рожі»; писанки дводольного й складніших вертикальних поділів та «барильця», прикрашені елементами рослинного характеру.

Писанкарству Лубенського повіту притаманна, з одного боку, більша кількість складних геометричних композиційних побудов, а з другого – значна розкутість трактування рослинних мотивів, розміщених на дволицьових взірцях. З декоративних мотивів, крім рослинних, поширені «рожі» й хрещаті побудови, з оригінальних слід назвати зображення птахів, що тяжіють до народного примітиву.

У колористиці превалює червоно-зелена й червоно-жовто-зелена гама. Розпис писанок на чорному тлі може бути контрастним (червоно-білий, червоно-зелений або червоно-жовто-зелений) чи стриманим (брунатний, брунатно-жовтий). Писанки з брунатним тлом мають жовто-зелений малюнок. Слід відзначити посилення ролі жовтого кольору, який не лише заповнює окремі елементи, а й часто виступає як контур.

Писанкарство Київщини репрезентовано взірцями з Київського, Радомишльського та Сквирського повітів. Більшість писанок зібрано К. Болсуновським, взірці з Радомишльського повіту – Г. Гижицьким.

Надзвичайною «живописністю» художнього рішення вирізняються писанки з передмістя Києва – Шулявки. Вільний, енергійний контурний рисунок, одночасне заповнення великомасштабних елементів плямами одного тону, але різної світлоти, активне розроблення фону в контрастних до основного мотиву кольорах – усе це надає творам певної мальовничості й привабливості. У колористиці переважає червоний колір, чорне тло ледь проглядає з-під додаткових жовтих елементів.

У писанках Радомишльського повіту домінуючим є чорне тло, на якому розміщено або «бесаги», або «вазони» – лицьові й бокові. «Вазони» трактовано доволі геометризвано, аж до перетворення їх елементів на клинці. Чіткі, різкі за контуром, вони контрастують із фоном – площинами жовтого й червоно-брунатного кольорів.

Інший характер мають композиції вазонного типу в писанках Сквирського повіту. «Вазони» «обіймають» усю лицьову поверхню, їх елементи здебільшого ритмічно повторюють плавні обриси самого яйця, що надає композиції спокійної врівноваженості. Оригінальним є рішення, за яким «вазон» вписано в традиційну квіткову композицію, що складається зі сторчових та бокових мотивів. Колористика цієї групи

⁴⁴ Там само. – С. 115.

⁴⁵ Таранушенко С. Зазнач. праця. – Рис. 8.

⁴⁶ Описание коллекции народных писанок. – С. 105.

писанок досить стримана – темно-зелений, вишневий, білий із вкрапленнями жовтого.

Ще одна група писанок цього повіту – з яскраво-червоним, рідше – яскраво-зеленим фоном, їх ознакою є декорування тла цяткуванням або штрихуванням. Композиційні схеми здебільшого прості (найскладнішими є лицьовий восьмидільний поділ та «барильце»), основні декоративні мотиви рослинного характеру й «клинчасті рожі», колорьорова гама вирішена в червоних, жовтих, зелених тонах. Здавалося б, подібні писанки характерні й для Полтавщини, але цей прийом – розроблення фону – дозволяє виокремити мотив і змусити його звучати по-іншому.

Писанкарство Херсонської губернії представлене взірцями, зібраними В. Ястребовим у Олександрійському, Онаніївському, Єлисаветградському й Одеському повітах.

В Єлисаветградському повіті писанки виготовляли українці, болгари, молдавани. Спільність назв декоративних мотивів (у перекладі) наштовхнула В. Ястребова, який досліджував місцеве писанкарство, на думку про можливість більш ранніх запозичень: «Місцеві болгари стверджують, що як звичай виготовляти писанки, так і назви їх у них споконвічні й ні в кого не запозичені, а підтвердженням цього може бути та ізольованість, яка відрізняє їх від інших народностей, що їх оточують. Тому постає питання: чи не сталося в цьому випадку запозичення малоросами й молдаванами в болгар, можливо набагато раніше XVIII століття, коли болгарі почали оселятися в Новоросії?»⁴⁷.

В українських, болгарських, молдавських писанках Херсонської губернії багато спільного: чорний фон, прості поділи (в українських – ще й «барильце»), великомасштабні мотиви, червоно-жовто-чорна колорьорова гама. В українських взірцях переважають мотиви рослинного характеру, геометризовані «рожі» (лицьові й бокові), трапляються також хрещаті композиції. З оригінальних мотивів можна назвати ізоморфні «чобітки». Для молдавської та болгарської орнаментики характерні різноманітні форми хрестів, клинчасті «рожі», мотиви геометричного характеру.

Писанки Одеського повіту, виконані в тій самій кольоровій гамі, дещо відрізняються від взірців з інших повітів своєю дрібнішою й строкатішою орнаментикою.

Писанки Подільської губернії становили в Лубенському музеї найбільшу за кількістю групу, що пояснюється, зокрема, активністю місцевих збирачів. Найповніше репрезентовано

Брацлавський повіт, писанки з якого передали І. Лотоцький, С. Венгрженівський (Тростянець), а замальовки – М. Грекк («Немирівщина»). Взірці в Ямпільському повіті зібрав К. Болсуновський, у Кам'янецькому, Проскурівському, Урицькому – М. Грейм, у Овідіопольському – В. Ястребов.

Загалом у Подільській губернії, як відзначав С. Кулжинський, «звичай писати писанки зберігся досить добре й до наших часів, отже, у цій губернії до повного зникнення звичаю, очевидно, ще далеко. Але помітно змінюються самі взори писанок, причому орнаментика архаїчна все більше поступається місцем наслідуванням орнаментованим виробам новітньої міської культури»⁴⁸.

Для писанок Брацлавського повіту характерне чорне, рідше червоне й рудо-брунатне тло. Колорьорова гама побудована на контрасті червоного чи рудо-брунатного з чорним, до яких іноді додається жовтий або зелений. Варіанти поділів здебільшого прості: лицьові дво-, чотири-, восьмидільні; трапляються також «барильця», «бесаги» й «безконечники» – меандрові, «сорок клинців», «клинкові». У репертуарі мотивів переважають хрести різної форми й хрещаті побудови, «вазони», геометризовані «рожі» (лицьові, сторчові, бокові), триквели.

Увагу привертають писанки з «Немирівщини» (так назвав свою збірку М. Грекк), тобто з так званого Немирівського Ключа – сіл, розташованих «кругом містечка Немирова не далі як вісім верстов, а самі близькі на дві-три версти»⁴⁹. Мотив, часто зведений до знаку, лаконічність художніх засобів, підкреслена чіткість виконання – характерні ознаки цієї збірки.

Нині писанки Немирівщини є найвідомішими взірцями подільського писанкарства, що для широкого загалу стали майже символом української писанки. Але, знову ж таки, вони потрапили до С. Кулжинського у вигляді замальовок, і ступінь схематизації, а то й стилізації орнаментики визначити неможливо.

Писанки з Тростянця й околиць мають інший характер. Рослинна орнаментика, що домінує, складніші поділи, дрібніші за масштабом мотиви, вільний малюнок, активна роль жовтого кольору, цяткування – усе це надає творам певної «празниковості». Крім чорнофонних писанок трапляються взірці з червоним і, рідко, жовтим тлом.

У чорнофонних писанках з Кам'янецького, Ольвіопільського, Ямпільського повітів сухість геометричних побудов компенсується контрастним кольоровим штрихуванням і цяткуванням.

⁴⁷ Ястребов В. Знач. праця. – С. 7.

⁴⁸ Описание коллекции народных писанок. – С. 139.

⁴⁹ Там само. – С. 141.

Цікавим є зображення «хреста на могилі», що дуже рідко трапляється в писанкарстві цього регіону.

Окрему групу становлять писанки Кам'янецького повіту, декоровані яскраво вираженою рослинною орнаментикою, вільно розташованою на поверхні яйця. Їхні поділи – прості дволищові або «барильця», часто трапляються взірці без поділу. У колористичці переважає темно-зелений колір, що дається в сполученнях із чорним, жовтим, рожевим. Загалом ці писанки характеризують композиційна розкутість і невимушеність малюнка, що поєднується з чудовим відчуттям форми.

Осібне місце посідають писанки Брацлавського та Вінницького повітів, декоровані зображеннями, що тяжіють до народного примітиву. Їх можна поділити на три групи.

До першої групи належать писанки з Немирівщини, що містять одиночні фігурні зображення жінок і чоловіків з квіткою або гілкою в одній руці, обабіч яких розташовано другорядні мотиви – вазони, риби, гілки, гребені тощо⁵⁰. Загальна назва всіх чотирьох писанок, подана М. Греком, – «szolowik» (наводимо буквально)⁵¹. Її можна трактувати українською як «чоловік» і як «людина», зважаючи на можливість викривлення польського «człowiek». Останнє видається більш прийнятним, оскільки на одній з писанок явно зображено жінку.

Ці твори не є оригінальними, писанка з Курська з подібним сюжетом (назву якого не зафіксовано) зберігалася в колекції Лубенського музею⁵². С. Кулжинський зазначав, що курські писанки «здебільшого куплені на базарі й писані різними майстринями. А взагалі в м. Курську пишуть писанки головно старообрядки, й городянам вони майже невідомі»⁵³. Чимало старообрядців жило й на Поділлі, зокрема в селах Борсків, Куринці, Жуківці, Пилипи Боровські на Вінничині⁵⁴. Зважаючи на унікальність мотиву названих писанок, який ніде, крім Курщини й Поділля, не траплявся, можна припустити, що вони є або роботами старообрядців, або такими, що створені під їхнім впливом.

Другу групу становлять писанки з Немирівщини із зображеннями казанків («Kazanki», за М. Греком)⁵⁵. Вірогідно, витоки цього

мотиву слід шукати в поширеній на українських землях традиції обдаровувати писанками дітей. У багатьох селах спеціально для них писали писанки, причому і до, і після Великодня⁵⁶. І якщо молодій людині дарували писанку із зображенням «зеленої рожі»⁵⁷, а в церкву «на Боже» несли писанку із зображенням хрестів⁵⁸, то можна припустити, що й «дитячі» писанки мали свій репертуар мотивів, цікавих і зрозумілих дитині, зокрема таких, що асоціювалися з іграшками.

З-поміж українських народних іграшок, які пов'язані в цьому аспекті з писанкарством, можна назвати, крім посуду, скрипочки, грабельки, сокирки, вітрячки (млинки), кошики, чобітки, ляльки.

Третя група творів – це писанки з Тростянця, декоровані розписами на біблійні мотиви, зображеннями церковних предметів тощо⁵⁹. Назви сюжетів часто містяться на поясах або в полях писанок, але в замальовках не прочитуються. Подаємо їх перелік за записом збирача С. Венгрженевського: «Ангельки и Воскресеніе», «Воскресеніе и Распятіе», «Благовѣщеніе Пресвятыя Богородицы», «Церковные предметы», «Дѣтская радость»⁶⁰. Ці сюжети (крім хіба що «Дитячої радості») добре відомі в «малярських» писанках, які можна вважати прототипами.

Слід зазначити, що наведені мотиви не дістали значного поширення. Писанки в усіх трьох групах, зважаючи на стилістику, є серіями робіт одного автора.

Писанкарство Волинської губернії репрезентовано взірцями з Дубенського, Житомирського, Заславського, Кременецького, Нововолинського, Острозького повітів. До Лубенського музею їх передали К. Болсуновський (Заславський, Нововолинський, Острозький повіти), Я. Немоловський (Дубенський повіт), О. Урбанський (Житомирський повіт), М. Сумцов (Кременецький повіт).

Писанки Дубенського повіту мають здебільшого червоне й чорне тло, рідше трапляються взірці на темно-зеленому фоні. Композиційні поділи нескладні – лицьові дво-, чотири-, восьмидольні, відомі також «барильця», «бесаги», клинчасті уклади, меандрові «безконечники». У репертуарі мотивів переважають

⁵⁰ Там само. – Табл. XV. – Рис. 5, 6; Табл. XXXVIII. – Рис. 953, 955.

⁵¹ Там само. – С. 142.

⁵² Там само. – Табл. I. – Рис. 13.

⁵³ Там само. – С. 113.

⁵⁴ Борисенко В. Весільні звичаї та обряди // Поділля: історико-етнографічне дослідження. – К., 1994. – С. 223.

⁵⁵ Описание коллекции народных писанок. – С. 145. Табл. XXXIX. – Рис. 1073, 1074.

⁵⁶ Кордуба М. Знач. праця. – С. 178.

⁵⁷ Описание коллекции народных писанок. – С. 68.

⁵⁸ Кордуба М. Знач. праця. – С. 192.

⁵⁹ Описание коллекции народных писанок. – Табл. XX. – Рис. 3; Табл. XL. – Рис. 1297-А, 1297-Б, 1298-А, 1299-А, 1299-Б, 1300-А, 1300-Б, 1304-А.

⁶⁰ Там само. – С. 151.

хрещаті побудови й геометризовані «рожі». Характерним прийомом є густе штрихування тла контрастними до кольору основного мотиву тоненькими лініями. Окрему групу творів становлять білофонні писанки, декоровані «вазонами» вільного малюнка.

У писанках Житомирського повіту з'являється дуже рідкісний у писанкарстві синій колір, що в поєднанні з рудо-червоним, чорним та жовтим визначає колористичну своєрідність взірців цього району. У декорі домінують мотиви рослинного характеру, дрібні елементи обплітають усю поверхню писанки, великомасштабні квітки вільно розташовуються на лицьовому полі у взірцях із дводольними вертикальними поділами. Так само значущими видаються і геометризовані повні лицьові «рожі».

Писанки Нововолинського повіту поділяються на дві групи. До першої належать взірці на темному фоні (чорному, брунатному), декоровані великомасштабними елементами рослинного характеру, поданими в сторчових, бокових, кутових побудовах. Друга група – це писанки з рослинно-геометризованою орнаментикою (клинчасті «рожі», «квітчасті» й «ламані» хрести тощо) на ясно-червоному або зеленому тлі.

Писанки Кременецького повіту з чорним і червоним фоном за стилістикою мають багато спільного з писанками Галицької Волині. Писанкарство Галицької Волині ввів у науковий обіг М. Кордуба, який досліджував його в Каменецькому, Сокальському, Равському, Жовківському, Бродівському, Золочівському повітах. У публікацію 1899 року він умістив низку кольорових замальовок (без зазначення місця походження пам'ятки), що дозволяють визначити загальний характер художнього явища.

Сам М. Кордуба дуже емно окреслив стан писанкарства на цій території: «Як взагалі всі народно-релігійні звичаї, упадає і сей звичай по містечках і подекуди навіть вже й згадки про нього нема. Навпаки по селах він ширить ся. Щораз більше домів бере уділ в приготовлюванню писанок та орнамент стає щораз більш різнородний, делікатнійший, та більш скомплікований. За ціху такого розвою вважати треба щораз менше вживане крашанок (сливок), а також заникане писанок з червоним тлом. На їх місце появляють ся писанки з чорним тлом, а що на тім тлі комбінація красок багатша (орнамент в 3 красках, коли на червоному тлі лише в 2 красках), то й рисунок виходить краший. Лише в повіті Жовківським, східній частині Бродівського, в північній частині Золочівського та кількох селах Камянецького повіта упадає сей звичай і по селах... Таке зустрінути можна

майже на цілїм галицьким Поділля, де писанки вже цілковито перевелись»⁶¹.

Отже, писанки Галицької Волині мають здебільшого чорне тло, хоча значну частину відомих матеріалів становлять взірці з червоним фоном. Білофонні писанки трапляються рідко, взірці з іншим тлом були поширені локально: із зеленим – у Сокальському, з жовтим – у Золочівському повітах⁶².

Колористика більшості писанок ґрунтується на зіставленні чорного, жовтого, червоного, білого. Характерним прийомом є використання в одному творі контуру двох кольорів, здебільшого білого й жовтого, що окреслює різні орнаментальні елементи. Білофонні писанки декоровано червоним.

Поділи поверхні переважно прості лицьові дво-, чотирилицьові або восьмидольні. Рідше трапляються складні клинчасті уклади, зокрема «сорок клинців» у кількох варіантах. Характерним є трактування «барильця» (за М. Кордубою, «барилкуватої форми»), композиція якого певним чином нівелюється, «розчиняється»: сторчові елементи не акцентовані, а центральна частина перетворена на орнаментовані пояски або клинчасті побудови.

Орнаментика писанок Галицької Волині загалом тяжіє до інтерпретацій рослинного характеру. Отже, як і в писанкарстві Чернігівщини, геометричні мотиви значно пом'якшені, наближаючись до рослинних форм, або опрацьовані додатковими рослинними мотивами. Характерною є трансформація геометризованої «рожі», побудова якої втрачає стабільність і замість восьми променів може мати п'ять, шість, сім, десять, дванадцять.

Цікавим є трактування мотиву хреста як конкретизованого зображення в писанках Бродівського повіту. Це «трираменний хрест, так частий на галицьких церквах та пам'ятниках, звичайно з прикрасами, на постументі сходковім (т. зв. хвігура)»⁶³.

Суто рослинна орнаментика притаманна писанкам Сокальського повіту, що, як зазначала І. Гургула, «дають найбагатший матеріал рослинного орнаменту; тут він виступає у всіх своїх відмінах – а деякі рисунки квітів намагаються відтворити точно природні форми»⁶⁴.

Мотиви зооморфного характеру були поширені лише локально на території північної частини Каменецького повіту, що М. Кордуба пояснював так: «Орнамент звіринний є найменш уживаний на писанках волинських. Вже сам

⁶¹ Кордуба М. Зазнач. праця. – С. 171.

⁶² Там само. – С. 174.

⁶³ Там само. – С. 192.

⁶⁴ Гургула І. Зазнач. праця. – С. 137.

матеріал, на котрім приходиться ся рисувати, ставляє йому технічні труднощі. Маленька просторонь, на якій має бути виконаний рисунок, сприяє більше орнаментови геометричному або рослинному. При животних малюнках кінечне тут мініятуроване, а се вимагає вже більшої зручності. Тому то писанки з таким орнаментом стрічають ся рідко і то не на цілій просторони галицької Волині»⁶⁵.

Серед зооморфних мотивів привертає увагу конкретизоване зображення рака, унікальне в українському писанкарстві. Можливо, цей мотив був пов'язаний із весільною тематикою, адже рак і риба були відомими персонажами українських весільних пісень⁶⁶. Подібний декор трапляється на тогочасному гончарному й дерев'яному весільному посуді східних регіонів⁶⁷. Зображення рака було досить популярним, і, як відзначав М. Кордуба, дівчата ховали його панцир, щоб правильно відтворити на писанці, у чому він вбачав «розвинену артистичну техніку»⁶⁸.

Писанкарство Південної Галичини репрезентовано у виданні львівського міського промислового музею⁶⁹. Це невелика збірка писанок з Гуцульщини й Покуття, яку впорядкував Л. Вержбицький і замалював С. Обст.

Орнаментика писанок на чорному й червоному тлі має здебільшого геометричний і рослинно-геометризований характер. Поділи поверхні – прості лицьові чотиридольні, восьмидольні, рідше «барильця», «бесаги», меандрові «без-

кінечники». У репертуарі мотивів домінує хрест у різних варіантах, трапляються також геометризована лицьова «рожа» та ізоморфне зображення коня.

Поєднання кольорів – чорний, червоний, жовтий, іноді з додаванням зеленого. Контурний рисунок білого або жовтого кольорів не лише окреслює обрис мотиву, а й заповнює його елементи штриховкою у вигляді паралельних прямих або сітки. Цей характерний прийом дозволяє виокремити й підкреслити мотив. Іноді навпаки, як у «безкінечнику», штригується фон, а мотив залишається в кольорі тла. Чорне тло часто декоровано контрастним цяткуванням.

Писанки Гуцульщини вирізняються делікатною, вишуканою манерою виконання. Тонкі контурні лінії вкривають основні мотиви й орнаментальні пояски дрібною сіткою, що нагадує «ільчате письмо» і різко контрастує з мальовничим поцяткованим фоном, загалом справляючи враження ювелірної витонченості.

На Покутті, крім українців, писанки виготовляли й вірмени. Взірці не було замальовано, О. Кольберг лише зазначив, що «писанки мальовані в подібний до русинських спосіб»⁷⁰.

Українське писанкарство другої половини XIX ст. є яскравим багатогранним явищем в історії українського народного мистецтва, у якому поєдналося традиційне й нове в різноманітних мистецьких формах.

Ю. СМОЛІЙ

Список ілюстрацій

1–8. Керамічні писанки. XI–XIII ст., Давня Русь. Глина, поливи, ліплення, розпис (за місцем знахідки: 1, 3, 5 – Новгород; 2, 6 – Мстиславль; 4 – Біла Вежа; 7, 13 – Білгород; 8 – Галич). Оpubліковано у виданнях: 1, 2 – *Макарова Т.* Поливная керамика в Древней Руси. – М., 1972. – Табл. VI; 3–7 – *Макарова Т.* Поливная посуда. Из истории керамического импорта и производства Древней Руси // *Археология СССР. Свод археологических источников.* – М., 1967. – Вып. Е 1–38. – Табл. XIV; 8 – *Манько В.* Українська народна писанка. – Л., 2005. – С. 41.

9. Писанка. X ст., м. Ополе Опольського воєводства, Польща. Яйце, натуральні барвники, розпис. Оpubліковано у виданні: *Маркович П.* Українські писанки Східної Словаччини. – Пряшів, 1972. – С. 19.

⁶⁵ *Кордуба М.* Зазнач. праця. – С. 202.

⁶⁶ Сороміцькі весільні пісні, записані М. Максимовичем // *Матеріали до українсько-руської етнології.* – Л., 1899. – Т. 1. – С. 159, 167.

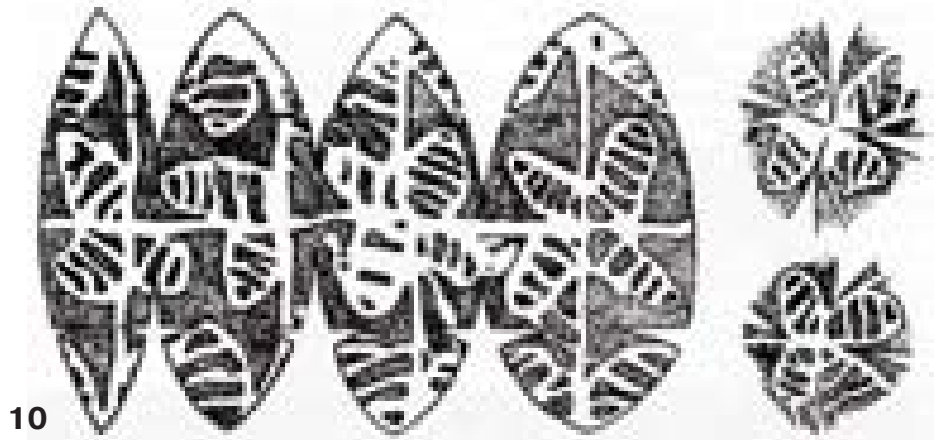
⁶⁷ Див. ілюстрації до розділів «Гончарство» й «Малювання» цього видання.

⁶⁸ *Кордуба М.* Зазнач. праця. – С. 205.

⁶⁹ *Wzory przemysłu domowego.*

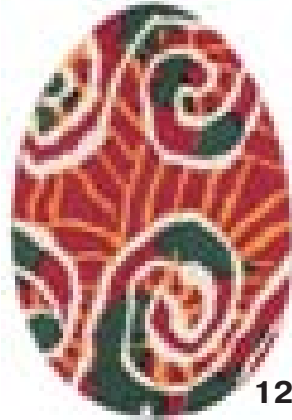
⁷⁰ *Kolberg O.* Pocucie: Obraz etnograficzny. – Kraków, 1882. – Т. 1. – S. 354.

10. Її орнаментика (у розгорнутому вигляді). Рисунок. Оpubліковано там само. – С. 17.
- 11–26. Українські писанки другої половини XIX ст. (за основними схемами поділу поверхні яйця). Замальовки Ходорковського. – Оpubліковано у виданні: Описание коллекции народных писанок Лубенского музея Е. Н. Скаржинской / Сост. С. Кулжинский. – М., 1899. – Вып. 1.
- 27–32. Писанки. Друга половина XIX ст., Глухівський пов., Чернігівська губ. Замальовки П. Литвиної. Оpubліковано у виданні: Южно-Русский народный орнамент. Черниговская губерния Глуховской уезд / Собр. и сост. П. Литвинова. – К., 1878. – Вып. 1.
- 33–35. Писанки. Друга половина XIX ст., Кролевецький пов., Чернігівська губ. Замальовки П. Литвиної. Оpubліковано у виданні: Южно-Русский народный орнамент. Черниговская губерния (Уезды: Конотопский, Кролевецкий, Новгород-Сиверский и Стародубский) / Собр. и сост. П. Литвинова. – Х., 1902. – Вып. 2.
- 36–40. Писанки. Друга половина XIX ст., Лебединський пов., Харківська губ. Замальовки Ходорковського. Оpubліковано у виданні: Описание коллекции народных писанок.
- 41–42. Писанки. Друга половина XIX ст., Харківський пов., Харківська губ. Замальовки Ходорковського. Оpubліковано там само.
- 43–47. Писанки. Друга половина XIX ст., Лохвицький пов., Полтавська губ. Замальовки Ходорковського. Оpubліковано там само.
- 48–51. Писанки. Друга половина XIX ст., Лубенський пов., Полтавська губ. Замальовки Ходорковського. Оpubліковано там само.
- 52–53. Писанки. Друга половина XIX ст., Київський пов., Київська губ. Замальовки Ходорковського. Оpubліковано там само.
- 54–56. Писанки. Друга половина XIX ст., Радомишльський пов., Київська губ. Замальовки Ходорковського. Оpubліковано там само.
- 57–60. Писанки. Друга половина XIX ст., Сквирський пов., Київська губ. Замальовки Ходорковського. Оpubліковано там само.
- 61–63. Писанки. Друга половина XIX ст., Олександрійський пов., Херсонська губ. Замальовки Ходорковського. Оpubліковано там само.
- 64–65. Писанки. Друга половина XIX ст., Онаніївський пов., Херсонська губ. Замальовки Ходорковського. Оpubліковано там само.
- 66–68. Писанки. Друга половина XIX ст., Єлисаветградський пов., Херсонська губ. Замальовки Ходорковського. Оpubліковано там само.
69. Писанка. Друга половина XIX ст., Одеський пов., Херсонська губ. Замальовка Ходорковського. Оpubліковано там само.
- 70–73. Писанки. Друга половина XIX ст., Брацлавський пов. Подільської губ. («Немирівщина»). Замальовки Ходорковського. Оpubліковано там само.
- 74–78. Писанки. Друга половина XIX ст., м. Тростянець, Брацлавський пов., Подільська губ. Замальовки Ходорковського. Оpubліковано там само.
- 79–81. Писанки. Друга половина XIX ст., Кам'янецький пов., Подільська губ. Замальовки Ходорковського. Оpubліковано там само.
- 82–84. Писанки. Друга половина XIX ст., Дубенський пов., Волинської губ. Замальовки Ходорковського. Оpubліковано там само.
- 85–86. Писанки. Друга половина XIX ст., Житомирський пов. Волинської губ. Замальовки Ходорковського. Оpubліковано там само.
- 87–88. Писанки. Друга половина XIX ст., Кременецький пов., Волинська губ. Замальовки Ходорковського. Оpubліковано там само.
- 89–90. Писанки. Друга половина XIX ст., Нововолинський пов., Волинська губ. Замальовки Ходорковського. Оpubліковано там само.
- 91–106. Писанки. Друга половина XIX ст., Кам'янецький, Сокальський, Равський, Жовківський, Бродівський, Золочівський повіти, Галичина. Замальовки. Оpubліковано у виданні: *Кордуба М.* Писанки на Галицькій Волині // Матеріяли до українсько-руської етнології. – Л., 1899. – Т. 1.
- 107–122. Писанки. Друга половина XIX ст., Покуття й Гуцульщина, Галичина. Замальовки С. Обста. Оpubліковано у виданні: *Wzory przemysłu domowego. Wyroby włóścian na Rusi wydane przez Muzeum przemysłowe miejskie / Zebrał i zestawil Ludwik Wierzbicki.* – Lwów, 1889. – Seria X.





11



12



13



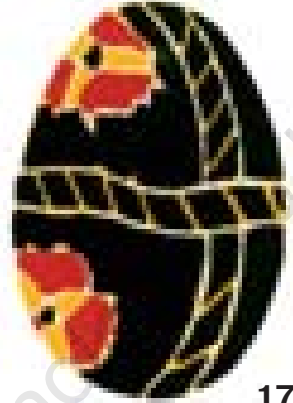
14



15



16



17



18



19



20



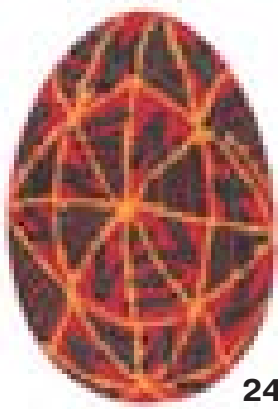
21



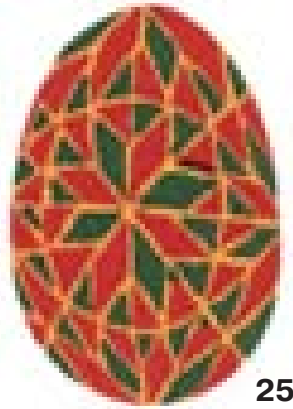
22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



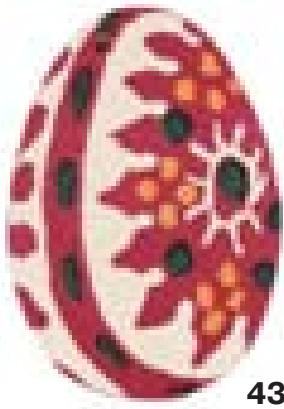
40



41



42



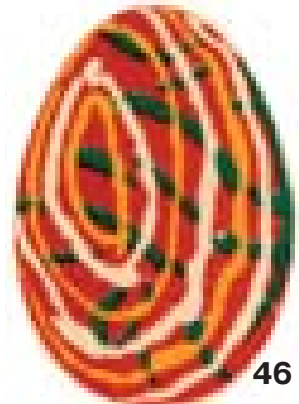
43



44



45



46



47



48



49



50



51



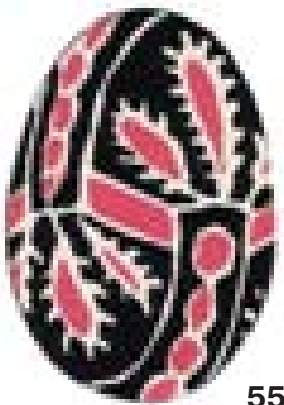
52



53



54



55



56



57



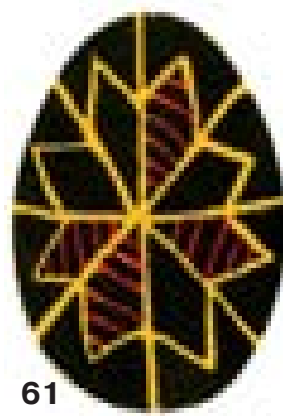
58



59



60



61



62



63



64



65



66



67



68



69



70



71



72



73



74



75



76



77



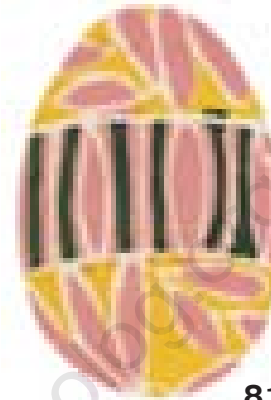
78



79



80



81



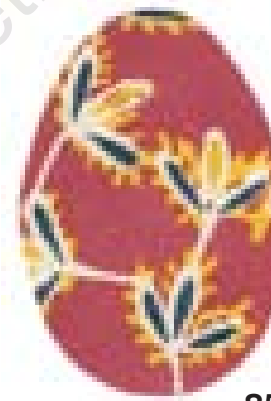
82



83



84



85



86



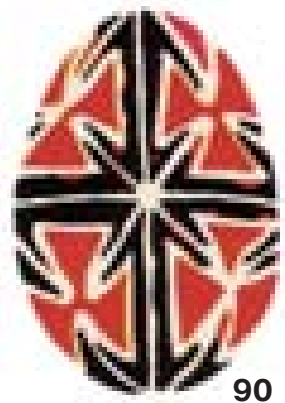
87



88



89



90



91



92



93



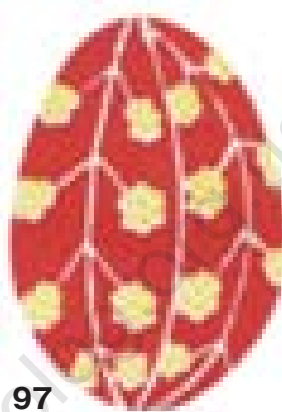
94



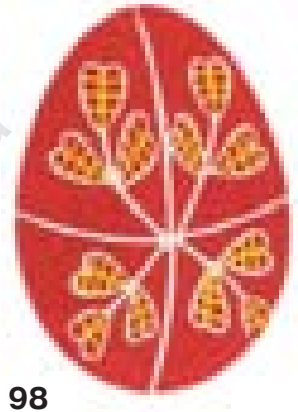
95



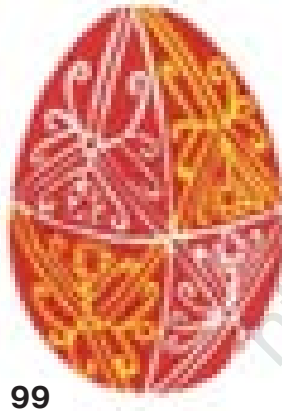
96



97



98



99



100



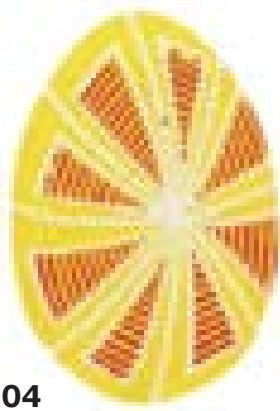
101



102



103



104



105



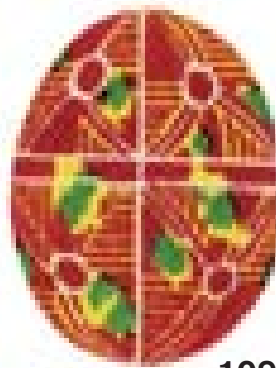
106



107



108



109



110



111



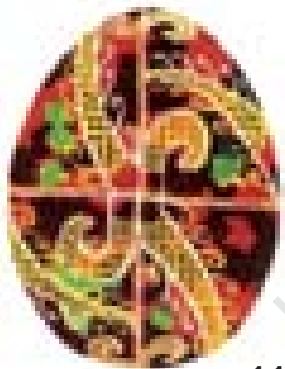
112



113



114



115



116



117



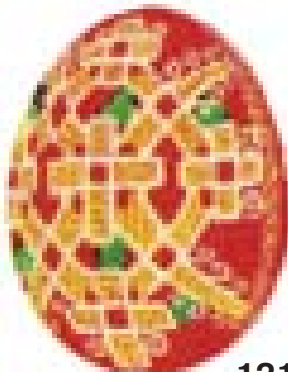
118



119



120



121



122

Витинанки



<http://www.ethnolog.org.ua>

Витинанки. 1887 р. (фрагмент), с. Стриганці, с. Довге, Товмачський пов.,
Галичина. Папір, витинання. МЕХП ІН НАНУ, колекція С. Левицького,
інв. № 27164/13, нов. № ЕП 40809. Фото З. Косицької.

ВИТИНАНКИ

У XIX ст. на теренах України серед декору сільського житла з'являються паперові прикраси, які в різних регіонах тоді називали по-різному: «квітки», «різки»¹, «хрестики», «козаки», «стриганці» тощо. Загальноприйнятий нині термін «витинанки» сформувався дещо пізніше, вже наприкінці XIX ст.²

В Україні витинання орнаментів зі складеного матеріалу «вперше зреалізувалося, мабуть, коли виготовляли аплікації зі шкіри для оздоблення кожухів і кептарів»³. Ці речі обшивали по краю тонкою шкірою⁴, що разом зі шнурами та китицями створювало виразний ефект. Часто оздобами, вирізаними з тканини контрастного кольору, іноді з оксамиту, доповнювали жіночі керсетки та юпки симетрично по застібці й біля кишень. Такий одяг широко побутував на наших землях у XIX ст., а створення його початкового образу може сягати Київської Русі чи навіть давніших історичних часів і свідчить про постійне використання в традиційному побуті українців подібної техніки.

Перші прикраси з паперу, своєрідні аналоги традиційних витинанок, виникли в VII ст. у Китаї⁵ – там, де папір і було винайдено. Подібні до них за технікою виконання паперові силуетні зображення в Україні були популярні в дворянському середовищі від другої половини XVIII до XIX ст. Відомі діячі української культури Г. Нарбут⁶ та І. Репін⁷ свого часу приділяли багато уваги цьому виду мистецтва.

Прототипом витинанок вітчизняні дослідники вважають кустодії – невеличкі шматочки білого паперу з витягнутими краями. Вони служили підкладкою і оздобою для канцелярських печаток у

середині XVI ст.⁸ Такі підкладки охороняли печаті, виготовлені із сургучу чи воску, від механічних пошкоджень і кріпилися до грамот шнурами. Кустодії завжди були більшими за печатку, й українські писарі часто прикрашали їхні поля візерунками, склавши папір у декілька разів і зробивши прорізи на згинах.

Перші згадки про паперовий декор власне української сільської оселі знаходимо в літературних джерелах першої половини XIX ст.⁹, де описано побут селян Харківського повіту. І хоч у них, на жаль, немає точного опису цих прикрас, але вони дають змогу дослідникам зафіксувати час існування витинкарства в цьому регіоні. Одним із перших про українські витинанки написав як етнограф Іван Франко, який у періодичному виданні «Kurier Lwowski» розповів про майстерність виставлених «селянських шпалер» на Крайовій виставці у Львові (1894 р.). Він відзначив надзвичайну оригінальність узорів та відпрацьовану техніку «витинань» і вважав, що «це звичай в Галичині не перший, а занесений із Східної України»¹⁰. Таку думку ілюструє й опис сільського житла Слобожанщини, зафіксований у творах Г. Квітки-Основ'яненка (перша половина XIX ст.): «Образи позаквітчувані були усякими квітками: коли улітечку, то справжніми, а на зиму, то робленими з шпалерів»¹¹. Побіжна згадка про розмаїті паперові прикраси свідчить про їхнє широке побутування – не було необхідності в детальних описах, оскільки витинанки існували як повсюдний елемент декору.

Завдяки своїм художнім і технічним властивостям оздоби швидко набували популярності. Їхньому поширенню сприяли здешевлення паперу, який у ці часи став цілком доступний для селянства, а також зникнення на Україні курних осель. Важливими чинниками були також простота й легкість виготовлення прикрас, для яких не потрібно особливих навичок чи складних інструментів – лише ножиці, папір і клей.

Відомостей про розташування витинанок в інтер'єрі сільського житла XIX ст. лишилося вкрай небагато, точні дані знаходимо лише про розміщення їх біля божника. Зокрема, в етнографічному збірнику Харківської губернії зазначено, що селяни прикрашали куток з іконами папером яскравих кольорів і барвистих малюнків, кіоти «квічали квітками», зробленими з

¹ Каталог Екатеринославского областного музея имени А. Н. Поля: Археология и этнография. – Екатеринослав, 1910. – С. 392.

² Станкевич М. Українські витинанки. – К., 1986. – С. 13.

³ Селівачов М. Витинанки // Історія українського мистецтва: у 5 т. / Гол. ред. Г. Скрипник. – К., 2006. – Т. 4. Мистецтво XIX ст. – С. 683.

⁴ Ніколаєва Т. Історія українського костюма. – К., 1996. – С. 97.

⁵ Виноградова Е. Современное прикладное искусство Китая / Ин-т китаеведения АН СССР. – М., 1959. – С. 58.

⁶ Голлербах Э. Силуэты Нарбута. – Ленинград, 1926. Білецький П. Георгій Іванович Нарбут. – К., 1959. – С. 7.

⁷ Репин И. Далекое близкое. – Ленинград, 1986. – С. 61.

⁸ Станкевич М. Знач. праця. – С. 10

⁹ Квітка-Основ'яненко Г. Твори: в 6 т. – К., 1956. – Т. 2. – С. 237, 311;

¹⁰ Franko I. Dział etnograficzny na wystawie // Kurier Lwowski. – 1894. – N 223. – S. 1.

¹¹ Квітка-Основ'яненко Г. Знач. праця. – С. 311.

кольорового чи цигаркового паперу¹². Центральну частину сільської хати (божник, покуть) часто прикрашали голубами – символами Святого Духу. У таких голубів, якщо їх виготовляли з паперу, крила та хвіст були з білого чи розфарбованого аркуша, складеного «гармошкою». На них по згинах вирізували різні контури, що в розгорнутому вигляді створювало легку ажурність. Дві заготовки для крил і одну для хвоста скріплювали нитками, а всередині доліплювали невеликі тулуб і голівку, найчастіше із житнього хліба. Іноді тулубом була яскрава писанка, як правило, з гусячого яйця. Можна припустити, що витинанки протягом XIX ст. кріпили в тих самих місцях, де вони традиційно побутували й на початку XX ст.: між вікнами, на стіні від божника до мисника, рядком під стелею, на печі, на сволоку.

Хатні паперові оздоби в XIX ст. виготовляли не лише в згаданих регіонах України, а й у багатьох інших. Творча активність селян, що зростає після скасування кріпосного права, сприяла новим мистецьким пошукам. Обмежені матеріально та призвичаєні до натурального господарства, жителі українських сіл створили нове неповторне мистецтво паперового декору. Українські дослідники на основі колекцій витинанок XIX ст. та публікацій цього часу змальовують широку картину побутування нового виду мистецтва. Найбільшої популярності в сільському інтер'єрі витинанки набули на Галичині, Поділлі, Подніпров'ї, Слобожанщині, Прикарпатті¹³, а також на Буковині та Підкарпатті¹⁴.

Художнього ефекту витинанок досягали симетрично-ритмічним чергуванням елементів орнаменту, який вирізали, як зазначалося, ножицями, ножом чи просто відщипували пальцями після складання паперу в декілька разів. Іноді майстри під час роботи застосовували штемпельки у вигляді ромбів, трикутників, кружків тощо¹⁵.

Від того, як складено аркуш, залежить кінцева форма витинанки, що вимагає від майстра просторової уяви та здатності передбачати остаточний результат. Зігнуті місця стають у розгорнутому вигляді осями дзеркальносиметричних композицій, розташованих на аркуші пара-

лельно чи радіально. Іноді у витинанках декілька осей симетрії, іноді вісь лише одна, а деякі прикраси мають вигляд окремого силуетного зображення без повторювання елементів¹⁶. Складаючи папір особливим чином та збільшуючи кількість розрізів у відповідних місцях, створюють витинанки з різними узорами – геометричними, стилізованими фітоморфними та навіть антропо- чи зооморфними¹⁷.

Художнє витинання характеризується своєю простотою і разом з тим унікальністю техніки виконання. Звичайний аркуш паперу в умілих руках може миттєво змінитися й набути глибокого змісту. В минулому вирізувати узор з паперу спеціально не навчалися. Дівчата, жінки й діти спостерігали, як вирізують краші майстрині села, і намагалися їм наслідувати. Використовували папір здебільшого тих кольорів, що були найуживанішими у вишивках і тканинах – червоного, жовтого, зеленого та синього. При моделюванні складнішого орнаменту на зразок вишивок надавали перевагу одному провідному кольору. Виконували й складні композиції з декількох мотивів із обрамленням, на зразок панно. Взаємозв'язок ритму та симетрії, гармонійна врівноваженість орнаментів створювали виразні зображення з композиціями на засадах усталеної традиції. Вони були орнаментальними (МЕХП ІН НАНУ, 27164/1-9,12,14, нов. № ЕП 40809; НМЛ, 17658/12-61, 62-84) і тематичними (МЕХП ІН НАНУ, 27164/10,13,15, нов. № ЕП 40809; НМЛ 17658/1-5, 6, 8, 9, 11). Деякі з них, що мають центричну композицію, нагадують зображення на дерев'яних скринях і килимах¹⁸.

В українському паперовому декорі сформувалася власна своєрідна художньо-орнаментальна структура й техніка, що свідчить про незалежний від сусідніх регіонів шлях розвитку цього виду мистецтва. Зокрема, відомий дослідник польських витинанок Й. Грабовський у своїй монографії описує українські паперові прикраси, виразно характерні саме для нашого краю. Вони стилістично відрізняються від польських¹⁹. Водночас існує багато спільних рис між українськими витинанками й творами сусідніх країн, власне, як у будь-якому іншому виді народного мистецтва. Подібність українських, поль-

¹² Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии: очерки этнографии края / Под ред. В. В. Иванова. – Х., 1898. – Т. 1. – С. 121.

¹³ Станкевич М. Зазнач. праця. – С. 18.

¹⁴ Гургула І. Народне мистецтво західних областей України. – К., 1966. – С. 69.

¹⁵ Циліндричні видовжені штемпельки мають з одного боку голівку, по якій ударяють молоточком, а з другого – гостре відточене лезо у формі кружка, ромба тощо.

¹⁶ Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «Великого стилю». – К., 2005. – С. 133.

¹⁷ Ганцкая О. Народное искусство Польши. – М., 1970. – С. 96.

¹⁸ Гургула І. Зазнач. праця. – С. 70.

¹⁹ Grabowski J. Polska sztuka ludowa: Wycinanka ludowa. – Warszawa, 1955. – S. 110, 111. – Tab. 73, 74.

ських, білоруських, литовських і словацьких оздоб дослідники пояснюють сильними культурними взаємовпливами цих народів²⁰. Наприклад, дуже схожі між собою за розмірами, формою та мотивами здавна популярні в Україні й інших слов'янських країнах традиційні зіркоподібні витинанки.

За технікою виконання витинанки можна поділити на три основні групи: одинарні, складні й комбіновані²¹. До одинарних належать ті, що вирізані з одного аркуша паперу. Вони завжди одноколірні, найчастіше бувають з багатьма прорізами – ажурні. Їхні характерні риси – узагальнені орнаментальні мотиви та декоративні форми. Такі витинанки здебільшого мають рапортну будову, що базується на основі симетрії та ритму. Складки зігнутого паперу є вісями дзеркальної симетрії, а надрізи на згинах утворюють орнаментальний мотив, що повторюється на всіх інших складках.

Одинарні витинанки ХІХ ст. часто мають структуру «четверика» з центральною симетрією до двох перехрещених осей. Для виготовлення «четверика» папір складається по діагоналі трикутником, а потім ще раз перегинається навпіл. На утворених згинах витинають задумані елементи – таким чином зображення «помножується» на всю площину витинанки. Папір для квадратної витинанки згинали також і в інший спосіб: по центральним осям паралельно до сторін. «Восьмерик», найпоширеніша рапортна структура ХІХ ст., має чотири променеві осі симетрії. Для його виготовлення папір складали в «четверик», а потім ще раз перегинали навпіл.

До одинарних витинанок належать і окремі антропоморфні, зооморфні та орнітоморфні силуєти. При їх виготовленні не використовуються принцип симетрії чи рапорту, а витинається лише контур бажаного зображення.

Складні (аплікаційні) витинанки найчастіше поліхромні, оскільки їх виконують, як правило, з декількох аркушів паперу різних кольорів. До них також належать композиції типу «панно» й так звані сонечка, у яких близькі за формою одинарні розеткові оздоби накладаються центрично одна на одну (від більшої до меншої).

Комбіновані витинанки завжди поєднують декілька технік: до вирізаних у традиційний спосіб витинанок додаються елементи штепелювання чи розпису. Найчастіше малюють узгоджені мотиви: квіти, листочки, птахи тощо.

У результаті цього твір збагачується образністю та художністю.

Краї паперових витинанок, залежно від зовнішніх контурів узору, можуть бути гладкими, зубчастими чи з глибокими прорізами.

Мотиви, що трапляються в орнаментах паперового декору, українські дослідники умовно поділяють на п'ять груп. До першої відносять витинанки з геометричними елементами й фігурами, а також вирізані в довільних конфігураціях, не подібні до орнаментів інших видів народного мистецтва. Друга група складається із фітоморфних мотивів. Третя група представлена зооморфними та орнітоморфними мотивами. Четверту групу становлять антропоморфні мотиви. До п'ятої групи відносять мотиви предметного світу – від архітектурних споруд до звичайних побутових речей. Орнаменти витинанок рідко створювали з елементів лише однієї групи, найчастіше поєднували декілька мотивів.

Найактивніше поширення вирізаних оздоб з геометричним орнаментом зумовлене не лише простою процесу їх вирізування, а і єдністю мотивів із традиційними розписами, різьбленням, випалюванням тощо.

Один із найдавніших мотивів орнаменту, що став основою для інших форм витинанок, – косо розміщений (під кутом 90%) квадрат. Орнамент у витинанках зі структурою «четверика» чи «восьмерика» розташовують вздовж діагональних осей. Таке складання паперу легко переводить початкові зображення в хрестоподібну фігуру.

До групи з геометричними мотивами відносять і розеткові витинанки та похідні від них зіркоподібні. Їхні форми також розвинулися від квадрата. Окремий різновид у групі геометричних мотивів становлять абстрактні візерунки. Їхні випадкові обриси часто не відповідають жодним відомим орнаментам.

Інколи геометричні елементи переростають у фітоморфні мотиви. Так, восьмикутні зірки, різноманітні розетки з пом'якшеними лінійними обрисами можуть позбавлятися чіткої геометричності й перетворюватися на «квіти».

Фітоморфні елементи за типовими формами найчастіше поділяються на «квіти», «пуп'янки», «галузки», «листочки», рідко «плоди». Їхнє комбінування в композиціях із різною кількістю осей симетрії на різними ритмічними структурами створює нескінченні варіації форм і кольорових гам. «Квітка» – центральний, найважливіший елемент цієї групи, що може виступати самостійно чи komponуватися з іншими деталями. На одному стеблі чи галузці можуть бути розміщені найрізноманітніші за формою та кольором квіти.

²⁰ Ганцкая О. Звзнач. праця. – С. 96.

²¹ Grabowski J. Op. cit. – S. 46; Станкевич М. Звзнач. праця. – С. 28.

Важливим образом у рослинному орнаменті витинанок завжди було «дерево життя». Це улюблений мотив у народному мистецтві, який використовували з давніх часів. Форма «дерева життя» є виявом симетрії та ритму – основних правил мистецької побудови загалом, і в народному мистецтві зокрема. Часто «дерево» зображують із птахами, фігурами людей тощо. Ці додаткові елементи завжди органічно поєднані із загальною композицією, симетричні щодо центрального стовбура. Крона буває різних форм і схем: видовжена, квадратна, трикутна, утворена з декількох чи з багатьох галузок, які найчастіше закінчуються квітами. До цього ж мотиву варто віднести й похідні композиції: «букети», «вазони» та «галузки».

Третя група – орнітоморфні та зооморфні мотиви – демонструє стилізовано-узагальнені, а іноді майже натуралістичні зображення. Найпоширенішим є образ півня, хоч вирізали й силуети голубів, зозульок, журавлів тощо. Серед фігур тварин переважають коні та олені. Антропоморфні мотиви четвертої групи («хоровод», «лялечки», «баби») іноді виступали окремими елементами, а найчастіше їх компоновували разом із фітоморфними. Серед групи архітектурних мотивів переважають «церкви», «придорожні хрести», рідше трапляються «вітряки», «драбинки» тощо.

На сьогодні витинанок, створених у XIX ст., порівняно з іншими видами народної творчості збереглося небагато. Це зумовлено простотою їхнього виготовлення, через що господині викидали використані прикраси, які вже відслужили протягом певного періоду (рік, найбільше – два–три). Під час приготувань до свят витинанки знімали й замінювали. Іноді їх не знищували, а переносили в кухню чи навіть у хліб. Оскільки папір швидко рвався, старі прикраси селяни не зберігали²². І все ж окремі вцілілі зразки та етнографічні матеріали дають можливість відтворити чітку картину розвитку українських витинанок у XIX ст., оцінити їхній тодішній високий рівень.

Багато осель Галичини, Поділля, Подніпров'я, Слобожанщини прикрашали витинанками, що доповнювали, а іноді й замінювали настінні розписи. Поширення паперових прикрас у багатьох етнографічних регіонах України засвідчують унікальні колекції в музеях України, Санкт-Петербурга й Кракова. Наприкінці XIX – на початку XX ст. український паперовий декор починають колекціонувати етнографи, мистецтвознавці, художники Ю. Диніковський, С. Левицький, О. Нижан-

ківський, В. Шухевич, Г. Александрович та багато інших.

Надзвичайно цінні збірки XIX ст. знаходяться у фондах Національного музею у Львові й Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, куди вони потрапили як експонати господарсько-етнографічних виставок кінця XIX ст. Про витинанки з виставки в Тернополі (1887 р.) існує відгук у львівській газеті «Діло», де йшлося про велике багатство мотивів цієї народної творчості, а також про особистий внесок священника й колекціонера Софрона Левицького, який зібрав на «великих картонах оздобу, що селяни Стриганець і Довгого в повіті Товмачському вирізають з різнобарвного паперу»²³. У кінці статті міститься звернення до читачів із проханням збирати зразки цього виду мистецтва.

У монографії «Українські витинанки» Михайло Станкевич уперше точно атрибутує згадані експонати, що довгий час відносилися до початку XX ст.²⁴ Посилаючись на записи в музейних книгах і на публікації в пресі, дослідник наводить вагомі аргументи, що допомагають точно встановити час виготовлення творів.

У збірці С. Левицького, яку автор упорядкував у альбомі «Взори внутренного украшения стѣнъ въ хатахъ селянскихъ народа руского въ Галичинѣ» (МЕХП ІН НАНУ, 27164/1-15, нов. № ЕП 40809), на 12-ти великих аркушах білого картону (0,60×0,45 см.) сформовано різні великомасштабні композиції, що складаються з багатьох невеликих однотипних елементів. Унизу розташовано підписи: «Витинанки – стінні прикраси» та «Стриганці, повіт Товмач»²⁵.

Кожна деталь є одночасно і завершеним твором, і частиною великої композиції. Одинарні витинанки здебільшого мають вигляд квадрата, розміщеного косо (ромбом), іноді трапляються у вигляді фризу – стрічки. Всі ромбовидні деталі невеликі за розміром (від 5 см до 7 см) із багатьма мереживними геометричними узорами. Представлена також невелика кількість витинанок із рідкими «скупими» прорізами. Фризоподібні витинанки мають ширину від 4–5 см, та довжину до 35–40 см. Більшість витинанок із цієї колекції заповнені прорізами у вигляді трикутників, прямокутників, різновеликих дуг, плавних, зигзагоподібних чи аркоподібних ліній, видовжених пелюсток, «баранячих роїв»²⁶,

²³ Діло. – Л., 1887. – № 67. – С. 2.

²⁴ Станкевич М. Зазнач. праця. – С. 14–15.

²⁵ Село Стриганці Товмачського повіту в Галичині (нині Тесменецького району Івано-Франківської обл.)

²⁶ Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К., 2005. – С. 278.

²² Ганцкая О. Зазнач. праця. – С. 95.

трилисників, кружечків, хвильок, абстрактних фігур тощо. Вирізані на одній зі сторін складеного аркуша, у розгорнутому вигляді ці зображення створюють у центрі композиції хрестоподібний символ чи стилізовану чотирипелюсткову, рідше восьмипелюсткову квітку. В колекції є одна витинанка, на сторонах якої розміщено силуети півнів (МЕХП ІН НАНУ, 27164/3). Іноді трапляються дрібні деталі, що можуть нагадувати голову тварини з рогами. Імовірно, що окремі аркуші представляють закомпоновані роботи певного майстра чи майстрині.

Аналізуючи орнаментальні мотиви всієї колекції можна визначити, що домінують рослинно-геометризовані та абстрактні зображення, рідше трапляються чітко геометричні. Орнітоморфні та зооморфні мотиви поодинокі, але до них можна віднести деякі абстрактні контури. Краї витинанок різні, найчастіше це зубчики (гострі, прямокутні, квадратні). Іноді краї мають вигляд вигнутих ліній, рідше – стилізованого листа чи абстрактних фігур.

У виробках використано папір багатьох кольорів: світло-жовтий, жовтогарячий, рожевий, яскраво-червоний, бордовий, яскраво-блакитний, ясно- і темно-зелений, ясно- і темно-фіолетовий, темно-коричневий, чорний. Часто в композиціях фігурують прикраси, виготовлені з фольги – «під золото» чи «під срібло».

Усі дванадцять великих композицій можна умовно поділити на три основні групи. Першу становлять чотири аркуші, на яких паперові прикраси розміщено трьома рядами. На одному з них зверху й знизу по горизонталі є обрамлення у вигляді ажурних фризів. Кількість витинанок у кожному ряді спадає від низу до верху: п'ять, чотири й три (МЕХП ІН НАНУ, 27164/1). Два аркуші мають фризіві обрамлення лише зверху, а кількість витинанок у рядах варіюється: три-чотири-три або чотири-три-одна (МЕХП ІН НАНУ, 27164/2-3). Один аркуш зовсім не має обрамлень, на ньому трьома горизонтальними рядами розміщено ажурні ромби (чотири-три-чотири; МЕХП ІН НАНУ, 27164/5).

Другу групу становлять п'ять аркушів, зори яких можна віднести до так званих шпалерних. Вони являють собою фрагменти, які можна нескінченно продовжувати в різні боки. Цю групу витинанок у свою чергу можна поділити на дві частини. Першу становитимуть три зображення, в яких виразно виділяється центральна частина, а окантовка може бути орієнтовною віссю при подальшому множенні зображення (МЕХП ІН НАНУ, 27164/6, 12, 14). Другу частину становлять два аркуші, на яких складові рівномірно розташовані по всьому полю (МЕХП ІН НАНУ, 27164/8, 9).

Третя група представлена виразними тематичними симетричними композиціями. Дві з них – у вигляді монолітних хрестів вертикальної орієнтації, і одна – у вигляді восьмикутної зорі. Хрести зображені схематично і складаються з невеликих ажурних ромбічних витинанок. Один із хрестів має вигляд ромба, на сторонах якого посередині «пропущені» виїмки-лакуни – таким чином утворюються чотири рівновеликі рамена. Хрест закомпоновано на пірамідальному підвищенні, яке символізує гору Голгофу. Контрастні червоні та зелені кольори цієї мозаїчної композиції (24 зелені та 18 червоних витинанок) створюють враження святкової рівноваженості (МЕХП ІН НАНУ, 27164/15).

Другий хрест має чітку центричну будову з широкою віссю та невеликими ромбічними раменами, розташованими рівно посередині (МЕХП ІН НАНУ, 27164/10). Червоні (16 витинанок) і чорні (11 витинанок) кольори надають статичному зображенню динамічної експресивності. Зверху й знизу композицію обрамляють темно-червоні прорізні стрічкові витинанки шириною 5,6 см і довжиною 41,8 см.

Складна композиція у вигляді восьмикутної зорі створена на білому тлі з невеликих витинанок трьох кольорів: золотого, червоного та темно-зеленого (МЕХП ІН НАНУ, 27164/13). Зображення подібне до геометризованої квітки. У центрі – невелика червона витинанка, навколо розташовано вісім витинанок із фольги «під золото». Вони утворюють своєрідний геометризований вінок, до якого, ніби пелюстки, дотикаються вісім більших ромбів. Кожен із них викладено чотирма невеликими витинанками: ближче до центру темно-зелена, дві червоні з боків і золота зовні.

Селяни прикрашали оселі насамперед перед великими церковними святами (Пасхою, Різдом). Такій традиції підпорядковувався й паперовий декор. Імовірно, що три описані композиції із зорею та хрестами розміщували на стінах сільських хат саме перед святкуванням Різва Христового та Водохреща²⁷. Восьмикутна зоря із витинанок, як символ Віфлеємської вісниць, перегукувалась із зорею колядників, котрі приходили до кожної оселі з привітаннями. А хрести, викладені з витинанок, передавали святковий настрій під час Водохреща, коли всі селяни на чолі зі священниками йшли освячувати льодяний хрест до річки чи ставка. Можна припустити, що в колекції представлені композиції, типові саме для села Стриганці Товмачського повіту. Важко визначити, де саме вони розташовувалися, але ймовірніше за все – під образами,

²⁷ З польових досліджень етнографа Р. Кобальчинської.

між кутом хати й вікнами, де було достатньо вільного місця. Подібні до них за схемою, але значно менших розмірів могли клеїтися на вікнах.

Унікальна збірка Софрона Левицького свідчить про яскраву своєрідність місцевого паперового декору, для якого характерні стилізовані символічні образи у вигляді хреста й зорі, а також узори «під шпалери» переважно з квадратно-ромбічним орнаментом. Іноді композиції доповнені по краю стрічковими витинанками. Усі зображення на аркушах створені здебільшого з двох кольорів, рідше трапляється вкраплення третього кольору.

Колекція В. Шухевича, що також представляла витинанки Галичини, експонувалася в 1894 році у Львові, а нині зберігається у фондах Львівського Національного музею, куди потрапила вже після його створення в 1905 році. Колекція нараховує одинадцять великих картонних аркушів (50×66 см). На семи з них – поліхромні дзеркальносиметричні панно, на інших – ряди витинанок у вигляді ромбів та розеток-зірочок. Кожен картон зі звороту має штамп: «Волод. Шухевич».

На чотирьох панно схематично зображено «дерево життя», що «виростає» з умовного ґрунту (НМЛ, 17658/6, № 2; 17658/9, табл. № 5), розквітає в пишному вазоні (НМЛ, 17658/8, табл. № 4) або ж розгалужується на три пагони у вигляді куца (НМЛ, 17658/7, табл. № 3). Стовбури та гілки дерев викладені з невеликих елементів зеленого чи коричневого кольорів (здебільшого 4×4 см) та увінчані різнобарвними квітами, що виконані в техніці складної витинанки, коли на одинарну розетку центрично накладаються подібні за формою щоразу менші елементи (діаметром від 8 до 4 см). Тут зроблено по два-три таких нашарування. Крізь прорізи верхніх розеток проступають кольори попередніх – і цей ефект контрастності створює особливу святковість і наповненість зображення, незважаючи на те, що з часом барви втратили насиченість. На одному з панно обабіч центральної тонкої галузки розміщено дві пари гілок, що мають вигляд пишних квіткових гірлянд, викладених із простих зіркоподібних розеток. Біля стовбура гілки спрямовані догори, а далі трансформуються в «баранячі роги» (верхні дещо більші за нижні). Завершуються гілки також накладними витинанками-квітами. Усе панно скомпоноване з елементів різноманітних кольорів: синього, червоного, рожевого, зеленого (НМЛ, 17658/6, табл. № 2).

Лише одне дерево в цій колекції має крону, подібну до натуральної (НМЛ, 17658/9, табл. № 5)²⁸. Воно «виростає» з горизонтальної зеле-

ної умовної лінії землі, створеної однією фризо-подібною витинанкою. Стовбур скомпонований з елементів у вигляді квадратних квітів коричневого кольору, які меншають знизу догори. Пара розлогих гілок, що напрямлені вбік і вгору, має на кінцях розгалуження з квітами-розетками кількох контрастних кольорів. Угорі розміщено парні напівскісні гілочки також із накладними квітами. Листя дерева овальної форми має довгі V-подібні прорізи по центральній осі, а по краю невеликі зубці. Загальну композицію доповнюють різнобарвні листки, розміщені по три в кутах, що уподібнює схему панно до килимової.

Інші три виставкові композиції зовсім різні за формою та складовими частинами. На одній із них зображено два (вгорі та внизу) широкі горизонтальні фризи, складені «шахматкою» з чотирьохпелюсткових розеток (НМЛ, 17658/1-5, табл. № 1). У верхній частині композиції чергування розеток жовтого й синього кольорів, у нижній – рожевого й зеленого. Між стрічковими фризами з подібних розеток викладено прямокутник та симетрично з боків два квадрати. У центральному прямокутнику натуралістично зображено коня зеленого кольору (14×20 см), а в квадратах розміщено сині хрестоподібні витинанки (14×14 см). Ще на одному панно центрично розташовано червоний силует чоловіка в жовтому капелюсі на п'єдесталі з чотирьох невеликих зелених витинанок (НМЛ, 17658/11, табл. № 8). Постаць обрамлено широким прямокутним контуром, викладеним із витинанок геометризovanого типу (вони подібні до квадратного дерев'яного зрубу: сині, червоні, зелені, коричневі). У кутах «рами» з внутрішнього боку розміщено галузки з квітами, що уподібнює композицію до килимової.

На іншому аркуші барвистими простими й накладними розетковими витинанками оформлено великий овал, в якому закомпоновано яскравий букет квітів зі складних накладних витинанок. По центру вгорі – великий синій бант із паперу (НМЛ, 17658/10, табл. № 6). Усе зображення нагадує вінок, що прикрашений зав'язаною в бант стрічкою.

Кольорова гама всіх аркушів із тематичними композиціями представлена насиченими червоним і зеленим кольорами, гармонійно доповненими синім, жовтим, рожевим, коричневим, бордовим і фіолетовим. На наступних аркушах розеткові витинанки розміщені рядами (НМЛ, 17658/62-84, 85-108, 109-132, табл. № 9, 10, 11). За формою ці витинанки здебільшого округлі чи зіркоподібні, рідше наближені до квадрата. Їхні розміри, як правило, 11×11 см, рідше – 7×7 см. Деталі, що становлять внутрішній узор, виразні, не надто дрібні. Переважно це аркоподібні елементи, ромби із

²⁸ Станкевич М. Зазнач. праця. – С. 16.

заокругленими кутами, трикутники, риси, V-подібні елементи різних розмірів тощо. Прорізи різняться і за конфігурацією, і за величиною, що створює додаткову врівноваженість і гармонію. За загальною площею прорізи майже рівні площині «залишеного» паперу, але не переважають над нею. Поодинокі розміщені розетки у вигляді стилізованих квітів із виразно оформленими пелюстками. Краї найчастіше оздоблені дрібними зубчиками або плавними хвилястими лініями, дуже рідко витинанки обрізані рівно у формі кола чи квадрата. На цих аркушах витинанки скомпоновані за кольорами. На одному з них урочисті червоні, бордові та жовтогарячі кольори поєднано з чорними й темно-фіолетовими (НМЛ, 17658/85-108, табл. № 10). На двох інших – зелені та сині барви доповнені фіолетовими й бордовими (НМЛ, 17658/62-84, 109–132, табл. № 9, 11).

Остання таблиця складається з простих витинанок у вигляді невеликих однакових ромбів. Вони згруповані рядами у вигляді сітки та мають розміри 7×7 см. Прорізи тут різноманітні, переважно дрібні, складаються здебільшого з тонких рівних чи зигзагоподібних ліній, нещільно розміщених на кольоровому тлі. Деякі зображення подібні до поздовжнього розтину трипелюсткової лілії та до «баранячих рогів», що загнуті назовні або всередину. Більшість прорізів мають абстрактні форми, які важко порівняти з геометричними чи будь-якими іншими фігурами. Усі краї витинанок оформлені зубчиками чи глибокими зигзагоподібними прорізами, спрямованими всередину. Таблиця скомпонована з жовтих, рожевих, бордових, зелених та синіх елементів (НМЛ, 17658/12-61, табл. № 8). Різні стилі та кольорові гами аркушів підтверджують припущення, що їх було створено різними авторами.

Як бачимо, колекція В. Шухевича має характерні ознаки, що відрізняють її від робіт із Товмачського повіту колекціонера С. Левицького. Це прослідковується і в тематиці, і в техніці. У першій колекції символічні образи хреста, зорі, «шпалерні» узорі викладені з ромбічних елементів переважно двох, рідше трьох кольорів. У другій – серед барвистого квіткового обрамлення закомпоновано силуети людини й коня, розквітлого дерева, вінок із квітів різноманітних кольорів. Складові частини цих композицій наближені до природних форм. Важливо, що в другій колекції, крім квітів з однієї простої розеткової витинанки, трапляються й складні, створені з декількох розеток, накладених одна на одну. Розглянуті зразки XIX ст. витинанок та їх композицій наочно

дemonструють значну перевагу орнаментального декору над сюжетно-тематичними зображеннями.

Фіксуєчи етапи виникнення й побутування витинанок, бачимо, що вже на початку XIX ст. згадки про паперові хатні прикраси трапляються в літературних творах, а наприкінці століття спостерігається їх повсюдне побутування, аж до представлення на етнографічних виставках. Доступність паперу та покращення житлових умов (збільшення кількості осель із димарями) дали можливість паперовим оздобам стати новим видом мистецтва, корені якого прослідковуються в багатьох інших різновидах народної творчості.

Основним підґрунтям виникнення й поширення нового виду мистецтва був упорядкований побут українського селянства, наповнений високохудожніми речами: іконами, рушниками, керамічним посудом, стінними розписами тощо. Потреба поєднувати вжитковість із красою найсильніше проявлялась під час приготування до великих свят – Великодня й Різдва Христового. Саме тоді, після побілки, господині пишно прикрашали оселю витинанками. В обмежених можливостях українського села XIX ст. оздоби з паперу стали ефектним засобом створення атмосфери свята. Великою перевагою була легкість виготовлення паперових оздоб, за якими не потрібно було їздити на ярмарки, як за керамічними кахлями; вони не вимагали копіткої та виснажливої праці, як килимарство; не забирали багато часу, як вишивка. Усе це сприяло швидкому поширенню й тривалому побутуванню витинанок.

На жаль, селяни не зберігали оздоби, які можна було легко поновити. Зразки паперового декору XIX ст. дійшли до нас лише завдяки зусиллям тогочасної української інтелігенції. Уже тоді витинанки привертали увагу діячів української культури, які не лише колекціонували їх, а й представляли на крайових етнографічних виставках (Тернопіль, 1887 р.; Львів, 1894 р.). Варто зазначити, що в сусідній Польщі на подібних виставках витинанки з'явилися лише від початку XX ст. (Краків, Варшава, 1902 р.)²⁹. Розглянуті матеріали демонструють широку популярність паперового декору сільського житла в Україні, свідчать про високий рівень його розвитку в XIX ст. та вказують на основні осередки цього мистецтва. Уже тоді існувала велика кількість різноманітних форм, технічних прийомів, а також засобів вираження змісту орнаментальних мотивів витинанок.

З. КОСИЦЬКА

²⁹ Grabowski J. Op. cit. – S. 12.

Список ілюстрацій

1. Альбом з витинанками колекції Софрона Левицького. Титульна сторінка. МЕХП ІН НАНУ, інв. № 27164 (нов. № ЕП 40809). Фото автора.
2. Витинанки, композиція під шпалери. 1887 р., с. Стриганці, с. Довге, Товмачський пов., Галичина. Папір, витинання. МЕХП ІН НАНУ, колекція С. Левицького, інв. № 27164/6. Фото автора.
3. Витинанки. 1887р., с. Стриганці, с. Довге, Товмачський пов., Галичина. Папір, витинання. МЕХП ІН НАНУ, колекція С. Левицького, інв. № 27164/1. Фото автора.
4. Витинанки. 1887р., с. Стриганці, с. Довге, Товмачський пов., Галичина. Папір, витинання. МЕХП ІН НАНУ, колекція С. Левицького, інв. № 27164/2. Фото автора.
5. Витинанки. 1887р., с. Стриганці, с. Довге, Товмачський пов., Галичина. Папір, витинання. МЕХП ІН НАНУ, колекція С. Левицького, інв. № 27164/3. Фото автора.
6. Витинанки, композиція під шпалери. 1887 р., с. Стриганці, с. Довге, Товмачський пов., Галичина. МЕХП ІН НАНУ, колекція С. Левицького, інв. № 27164/8. Фото автора.
7. Витинанки. 1887р., с. Стриганці, с. Довге, Товмачський пов., Галичина. Папір, витинання. МЕХП ІН НАНУ, колекція С. Левицького, інв. № 27164/5. Фото автора.
8. Витинанки. 1887 р., с. Стриганці, с. Довге, Товмачський пов., Галичина. Папір, витинання. МЕХП ІН НАНУ, колекція С. Левицького, інв. № 27164/13. Фото автора.
9. Витинанки, композиція під шпалери, 1887 р., с. Стриганці, с. Довге, Товмачський пов., Галичина. МЕХП ІН НАНУ, колекція С. Левицького, інв. № 27164/14. Фото автора.
10. Витинанки. 1887 р., с. Стриганці, с. Довге, Товмачський пов., Галичина. Папір, витинання. МЕХП ІН НАНУ, колекція С. Левицького, інв. № 27164/10. Фото автора.
11. Витинанки, композиція під шпалери. 1887 р., с. Стриганці, с. Довге, Товмачський пов., Галичина. МЕХП ІН НАНУ, колекція С. Левицького, інв. № 27164/9. Фото автора.
12. Витинанки, композиція під шпалери. 1887 р., с. Стриганці, с. Довге, Товмачський пов., Галичина. МЕХП ІН НАНУ, колекція С. Левицького, інв. № 27164/12. Фото автора.
13. Панно. 1894 р., Галичина. Папір, витинання. НМЛ, колекція В. Шухевича, табл. 1, інв. № 17658/1-5, Фото автора.
14. Панно (фрагмент). 1894 р., Галичина. Папір, витинання. НМЛ, колекція В. Шухевича, табл. 1, інв. № 17658/1. Фото автора.
15. Панно (фрагмент). 1894 р., Галичина. Папір, витинання. НМЛ, колекція В. Шухевича, табл. 1, інв. № 17658/5. Фото автора.
16. Панно (фрагмент). 1894 р., Галичина. Папір, витинання. НМЛ, колекція В. Шухевича, табл. 1, інв. № 17658/4. Фото автора.
17. Панно (фрагмент). 1894 р., Галичина. Папір, витинання. НМЛ, колекція В. Шухевича, табл. 1, інв. № 17658/3. Фото автора.
18. Панно. 1894 р., Галичина. Папір, витинання. НМЛ, колекція В. Шухевича, табл. 2, інв. № 17658 /6. Фото автора.
19. Панно. 1894 р., Галичина. Папір, витинання. НМЛ, колекція В. Шухевича, табл. 3, інв. № 17658 / 7. Фото автора.
20. Панно. 1894 р., Галичина. Папір, витинання. НМЛ, колекція В. Шухевича, табл. 6, інв. № 17658 /10. Фото автора.
21. Панно з вазоном. 1894 р., Галичина. Папір, витинання. НМЛ, колекція В. Шухевича, табл. 4, інв. № 17658 /8. Опубліковано у виданні: *Станкевич М.* Українські витинанки. – К., 1986. – С. 51.
22. Панно з деревом. 1894 р., Галичина. Папір, витинання. НМЛ, колекція В. Шухевича, табл. 5, інв. № 17658 /9. Опубліковано там само. – С. 16.
23. Панно. 1894 р., Галичина. Папір, витинання. НМЛ, колекція В. Шухевича, табл. 7, інв. № 17658 /11. Фото автора.
24. Витинанки. 1894 р., Галичина. Папір, витинання. НМЛ, колекція В. Шухевича, табл. 8, інв. № 17658 / 12-61. Фото автора.
25. Витинанки. 1894 р., Галичина. Папір, витинання. НМЛ, колекція В. Шухевича, табл. 9, інв. № 17658 / 62-84. Фото автора.
26. Витинанки. 1894 р., Галичина. Папір, витинання. НМЛ, колекція В. Шухевича, табл. 10, інв. № 17658 /97-99, 103-105, 93, 92, 91, 87, 86, 85, 88-90, 94-96. Фото автора.



1



2

3





4



5



6



7



8

9



10





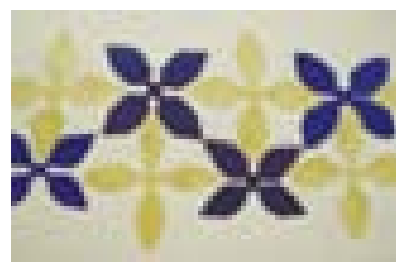
11



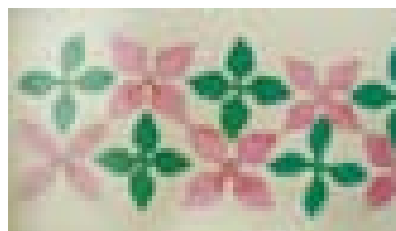
12



13



14



15



16



17



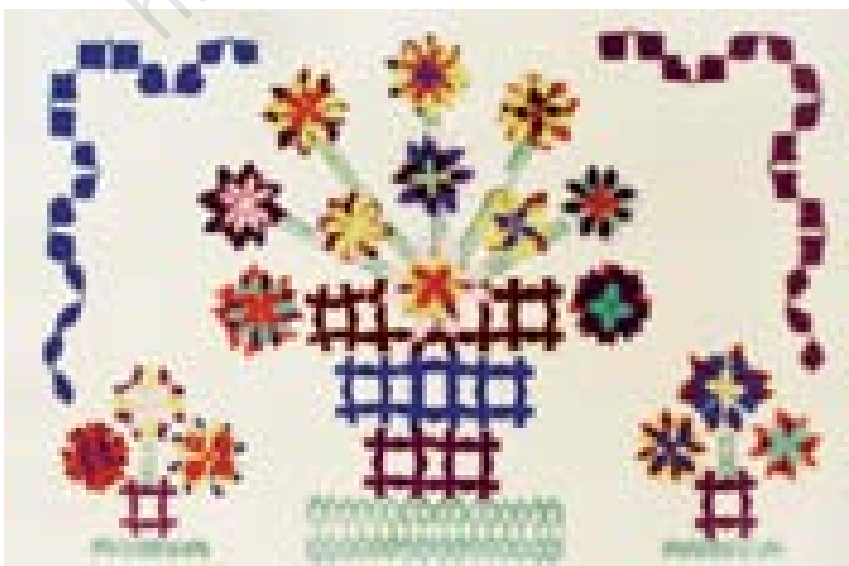
18



19



20



21

22

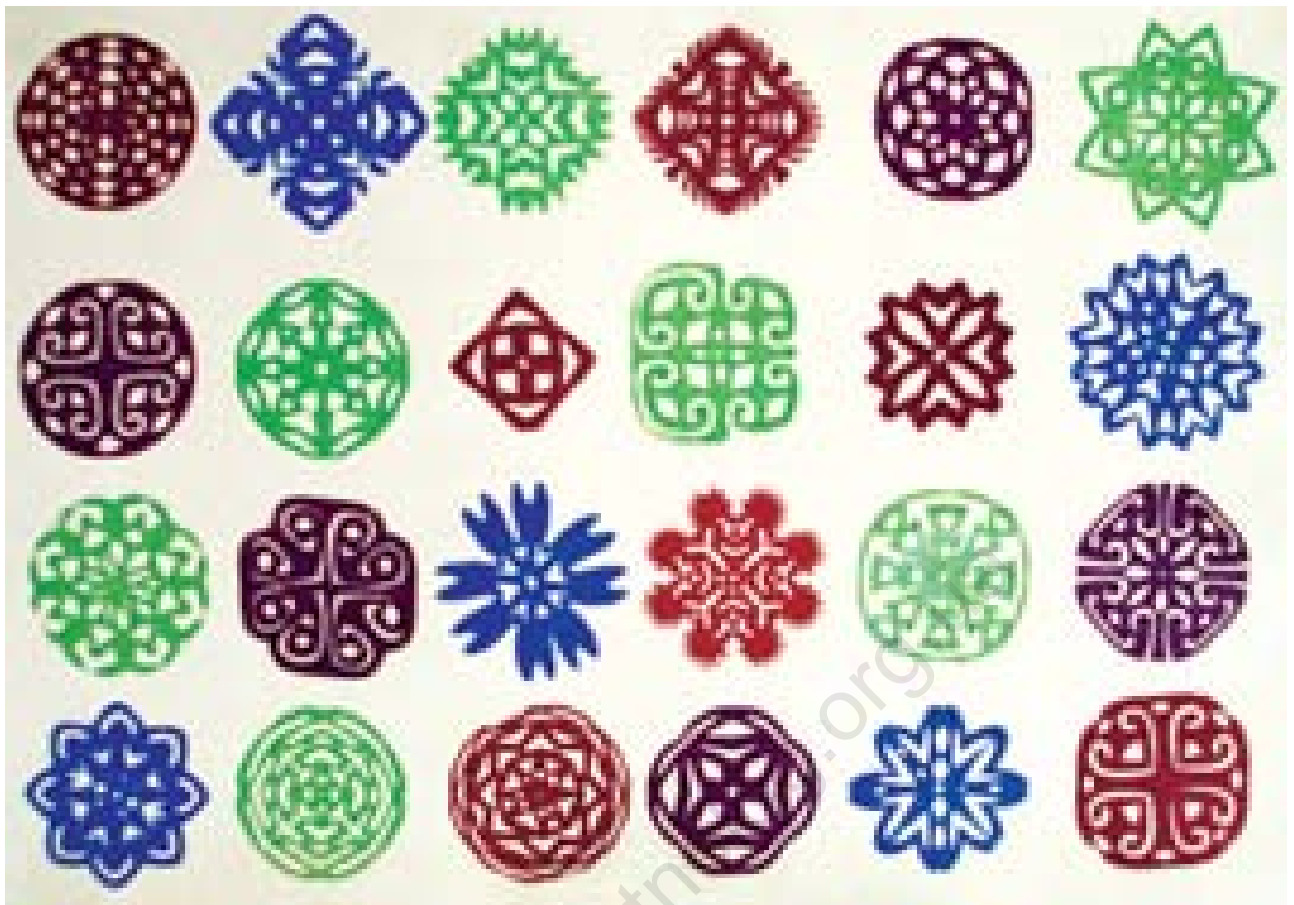


23

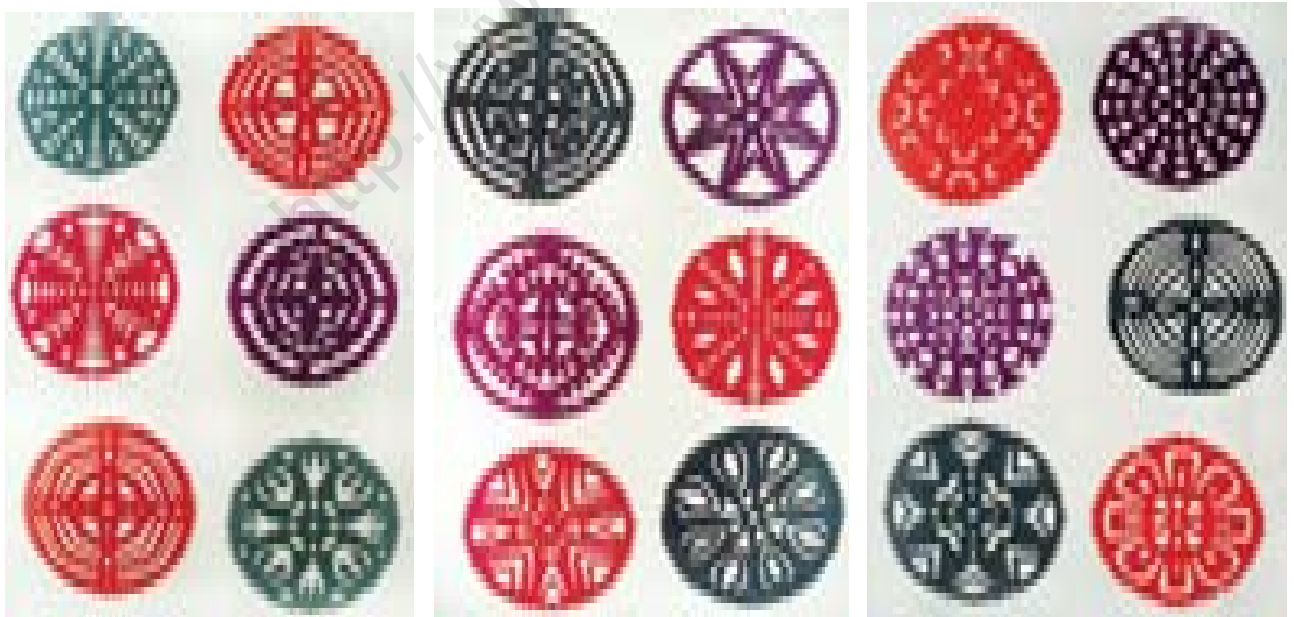


24





25



26

Плетіння з рослинних матеріалів



<http://www.ethnolog.org.ua>

Кошик. Початок ХХ ст., Галичина.
Лико, лоза, плетіння. МЕХП ІН НАНУ.

ПЛЕТІННЯ З РОСЛИННИХ МАТЕРІАЛІВ

Плетіння побутових виробів було відоме українцям із давніх часів. Основні типи предметів із лози, рогози та соломи, поширені на території України у XVIII–XX ст., побутували й раніше.

Генеza плетіння сягає епохи мезоліту й неоліту, коли виникають ловецькі сіті, плетені з лози начиння й пристрої для рибальства, плетені кошики та посудини тощо. У будівництві дерев'яних жител та інших споруд епохи до зрубної технології також використовували частково в'язані, а частково плетені каркасні з'єднання та легкі плетені й ліплені глиною заповнення стін на зразок кошика¹.

Значення та роль плетіння для художньої культури важко переоцінити; його наслідування можна побачити на плетінчастих середземноморських орнаментах давніх книжкових мініатюр і ювелірних виробах середньовіччя, у фарфоровому та фаянсовому посуді XVIII ст. тощо.

Традиційне плетіння охоплює широкий набір предметів від фрагментів і цілих одиниць будівельних конструкцій, транспортних засобів, меблів до дрібних виробів, іграшок. Воно має особливі мистецькі риси – це ритмічні повтори в системі переплетень, ажурність отворів, фактура та кольорові зіставлення натуральних матеріалів. Художньо плетені вироби вражають природною пружністю силуетів і форм, ритмічною фактурою переплетень, ажурністю візерунків, з якими з цього погляду не може зрівнятися ніщо інше. Різноманітні рослинні матеріали, придатні для плетіння (лоза, ліщина, рогаза, солома, листя кукурудзяних початків тощо), що використовувалися з найдавніших часів, мають високу пластичність, достатню міцність і дуже малу питому вагу (солома, рогаза). Їх легко можна різати, стругати, розколювати, розпарювати, скручувати, пресувати тощо. Ці рослинні матеріали фізично не тривкі, особливо чутливі до вологи й вогню, а тому тривалість функціонування плетених виробів переважно дорівнює часу існування двох–трьох людських поколінь.

Важливо, що знання про фізичні та естетичні особливості рослинних матеріалів художнього плетіння було неодмінною умовою для досягнення вершин професіоналізму. Розуміння й знання матеріалу майбутні майстри накопичували змалку в процесі допомоги старшим під час заготівлі та зберігання стебел соломи, нарізання лози, добування з болотистих водоймищ рогози тощо.

Майстри плетіння з покоління в покоління передавали набутий досвід з матеріалознавства. Від урахування багатьох вимог і правил, що стосуються пори заготівлі, кількості, місця зберігання та попередньої обробки, залежала якість плетених виробів: міцність, фактура та колір.

З кінця XVIII ст. плетені вироби в Україні виготовляли не лише для власних потреб, але й для ринку збуту. У зв'язку з цим виникають поміщицькі майстерні плетіння, де працюють кріпаки. Мистецька виразність творів цього періоду характеризується вишуканістю пропорцій, ускладненими декоративними засобами ажурі та пластичності, які впроваджували у навчальних школах і майстернях другої половини XIX ст.

З XVIII ст. походять найдавніші пам'ятки, які дійшли до нашого часу. Плетене з лози відро XVIII ст. з Роменського музею Сумської області подібне до сучасних за формою, й, особливо, технікою виконання, що може свідчити про те, що «у середині XIX століття існували довершені прийоми плетіння при виготовленні архітектурних конструкцій, транспортних засобів, предметів хатнього вжитку, рибальського знаряддя, деталей одягу, іграшок, речей обрядового призначення тощо»².

Важливим графічним джерелом дослідження плетених предметів початку XIX ст. є акварелі львівського архітектора Юрія Глоговського, які зберігаються у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаніка НАН України³. Художник, зображуючи жителів Західного Поділля, Прикарпаття та Карпат в народному одязі, водночас докладно змалював чимало плетених виробів (кошики, брилі, решета, клітки для птахів), якими користувалися селяни та міщани. З акварелей та етнографічних досліджень стає зрозуміло, що кошики були зручні для транспортування найрізноманітніших продуктів: лісових, садових, городніх

¹ Семенов С., Коробкова Г. Технология древнейших производств. – Ленинград, 1983. – С. 92, 93.

² Селівачов М. Українське народне лозоплетіння // НТЕ. – 1987. – № 3. – С. 41–56.

³ Український народний одяг XVII – початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського / Автори тексту та упорядники Д. Кривач, Г. Стельмащук. – К., 1988.

тощо. Судячи з малюнків початку XIX ст., «жінки особливо полюбляли рогозяні кошики з двома ручками у вигляді торбинки 25 см – 30 см висотою і 30 см – 50 см довжиною. Їх носили в руках або закинувши на руку, під пахвою і на плечах, зв'язавши ручки пасочком або настромивши на палицю»⁴.

Розвитку промислу плетіння з лози та рогози сприяли земські навчальні майстерні, які виникли в другій половині XIX ст. на Волині, Подніпров'ї, Слобожанщині, а також професійні школи в Галичині. У 1879 році було засновано одну з перших таких шкіл у с. Нижів (нині Тлумацький р-н Івано-Франківської обл.), а невдовзі кошикарські школи відкрили в м. Сторожинці (1891 р.) на Буковині, в с. Джурові (1892 р.) і с. Стриганці (1898 р.) на Покутті, в м. Яворові (1895 р.), с. Журавно (1898 р.), с. Сокирченці (1900 р.), в м. Галичі (1902 р.), м. Надвірна (1906 р.)⁵. З 1904 року працювала Крайова центральна кошикарська школа у Львові, де четверо майстрів навчали близько 30 учнів.

Аналогічні школи й майстерні діяли наприкінці XIX ст. в Києві, Полтаві, Чернігові, Черкасах та ін. «Найбільше їх було організовано на Чернігівщині, яка на початку XX століття займала перше місце в Росії за поширенням цього промислу»⁶. Школи плетіння ставали базою, на якій організовували земські майстерні, що працювали на основі затверджених зразків (плетені меблі, кошики, жіночі торбинки й капелюшки). Ці вироби мали попит на місцевих ринках і експортувалися за кордон. Кількість шкіл художнього плетіння зростала. Так, у Галичині в 1908–1909 роках у восьми школах налічувалось 440 учнів⁷.

Найвищий розвиток художнього плетіння припадає на кінець XIX – початок XX ст.: в Україні на той час було більше десяти навчально-виробничих майстерень та кілька фабрик. Найбільші, в містах Корсунь Київської губернії та Цюрупинськ Херсонської губернії, переважно спеціалізувалися на випуску традиційних плетених меблів⁸.

⁴ Станкевич М. Художнє деревообробництво та плетіння з природних матеріалів // Антонович Є., Захарчук-Чугай Р. Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. – Л., 1992. – С. 191–194.

⁵ Шмагало Р. Художньо-промисловий та образотворчий напрямки мистецької освіти Галичини кінця XIX – початку XX ст. // Вісник Львівської академії мистецтв. – 1999. – С. 112, 122.

⁶ Селівачов М. Зазнач. праця. – С. 42.

⁷ Дацун П. Плетіння з рослинних матеріалів в Україні: Каталог виставки // НЗ. – 1995. – № 3. – С. 184.

⁸ Селівачов М. Зазнач. праця. – С. 43.

У Львові діяли центральні курси кошикарства. При Міському промисловому музеї Львова сформовано колекцію плетених виробів, яка демонструє рідкісні твори зі Сходу, а також побутове плетіння місцевих майстрів.

Важливу роль у популяризації плетених виробів відігравали господарські виставки-ярмарки в Полтаві (з 1837 р.), Харкові (з 1849 р.), Києві (з 1852 р.) та інші, а на західних землях України – господарсько-етнографічні виставки у Львові (1877, 1894 рр.), Коломиї (1880, 1912 рр.), Тернополі (1887 р.), Стрию (1909 р.) та ін.

На Львівській Крайовій сільськогосподарській і промисловій виставці 1877 року експонувалися плетені з лика решета майстрів С. Гуляка (с. Майдан Надвірнянського повіту), М. Мручковського (м. Бучач) і рогозяні мати А. Атаманюка (с. Медведівці того самого повіту). Меблі, гнуті з ліщини й плетені з лози (столик, крісло-диван, чотири крісла, дитячі кріселка), кошичок для квітів виготовив на виставку В. Антонюк із с. Мишина Коломийського повіту. Кошики І. Крука із Золочева та майстрів із с. Підмонастир були зорієнтовані на смаки міських покупців і заїжджих туристів⁹. На аналогічній виставці у Львові 1894 року були плетені кошики С. Сількевича (м. Калуш), різноманітні плетені вироби з лози і бамбука львівської майстерні та лозоплетені візочки майстерні О. Коневича зі Львова¹⁰.

З другої половини XIX ст. земства відкривають майстерні з лозоплетіння. В окремих селах протягом кількох років працювали навчальні майстерні. Здобувши основи ремесла, місцеві майстри згодом самі навчали односельців. Так формувалися типові для України локальна своєрідність і асортиментна специфікація плетільних промислів, розташованих переважно в сільських місцевостях ближче до місць заготівлі лози¹¹.

Інтенсивний розвиток лозоплетільного промислу в кінці XIX – на початку XX ст. відбувається на Київщині: «в 22 селах Остерського повіту плетінням займалися 4519 кустарів, у тому числі майже все доросле населення сіл Микільської та Воскресенської Слобідки, Троєщини, Осокорків, які в наш час входять у міську смугу Києва»¹². Провідним осеред-

⁹ Katalog krajowej wystawy rolniczej i przemysłowej we Lwowie 1877. – Lwów, 1877. – S. 93–95.

¹⁰ Dziduszyci W. Katalog działu etnograficznego Powszechnej Wystawy Krajowej we Lwowie 1894. – Lwów, 1894. – S. 116, 117.

¹¹ Чернышов Г. Организация и технологические процессы производства мебели из лозы и рогозы. – К., 1946. – С. 4.

¹² Селівачов М. Зазнач. праця. – С. 42.

кому у 1880-х роках була колишня Воскресенська Слобідка. Звідси плетіння поширилося в села Жукин і Осечина (нині Вишгородський р-н). Традиційним асортиментом були кошики й «сундуки», однак після заснування в Осечині земської майстерні (1901–1905 рр.) налагодилося виробництво плетених меблів. «Кількість кустарів у цьому селі за 10 років збільшилася від 250 до 366 осіб. Аналогічно проходив цей процес і в менших осередках Остерщини – Бортничах, Княжичах, Вишеньках»¹³. Прилегли до Києва села на Лівобережжі Дніпра стали на початку ХХ ст. провідним за продуктивністю осередком лозоплетіння в усій Російській імперії. Проте в подальші десятиліття не вдалося зберегти професійне шкільництво в цій галузі та зібрати в музеях достатньо представницькі колекції виробів, що стало на перешкоді дальшому розвитку цієї галузі вітчизняного художнього ремесла.

Глибоку історію має лозоплетіння на Полтавщині. Асортимент із лози розширювали полтавські майстерні, засновані 1894 року, виникненню яких сприяло заліснення шелюгом багатьох тисяч гектарів летючих пісків. Одночасно освоювали для промислу болотяний рогіз¹⁴. Переплітаючи по вертикалі розщепленою лозою спіральні джгути соломи, виробляли короби, хлібниці, величезні «шияни», що вмщали по кільканадцять пудів збіжжя, та інші посудини, схожі за формою на керамічні. Ця техніка теж дещо нагадувала ліплення глиняного посуду без гончарського круга. У них тримали сипучі матеріали, в жнива використовували як термоси для води. В Оржицькому музеї зберігаються подібні вироби сліпого майстра Герасима Хало. За них на ярмарку 1913 року він отримав високу на той час премію – 50 карбованців¹⁵.

На Придніпров'ї та Слобожанщині середини ХІХ ст. існували довершені прийоми плетіння при виготовленні будівельних конструкцій, транспортних засобів, рибальського знаряддя, побутових речей, деталей одягу, іграшок тощо¹⁶. Розвинені всі різновиди плетіння з лози, рогози й соломи; документальні свідчення про їх високий функціональний та есте-

тичний рівень сягають середини ХІХ ст. Тоді ж поряд із кустарним виготовленням виробів почався процес організації ремісничих навчальних закладів і організованого збуту.

У другій половині ХІХ ст. лозоплетіння широко розвинулося на Західному Поліссі. Крім традиційних речей, почали виготовляти дорожні корзини та козуби (своєрідні валізи), легкі дачні меблі, дитячі візочки, іграшки тощо. Кору при цьому звичайно знімали (біле плетіння). Залежно від конкретних виробів лозини використовували цілі або стругані чи розщеплені вздовж, природнього кольору або фарбовані. Почуття міри в доборі кольорової гами (переважали білий, рожевий, зелений кольори, іноді жовтий та фіолетовий) свідчило про витонченість смаку ремісників. Кошикарство поліських майстрів вирізнялося чистотою та тонкістю роботи.

На Північному Заході України художнє плетіння має багаті й давні традиції. Як сировину тут використовують лозу, лико молодої липи, березовий берест і луб, хвойну та дубову скіпку, коріння сосни, широколисту та вузьколисту рогозу, з активним уведенням кольору. Коли не вистачало лісу, використовували лозу для зведення стін господарських споруд. Найпоширенішим було плетіння різноманітних кошелів і кошиків із необкорованої лози (т. зв. сіре плетіння). У них збирали гриби та ягоди. У плетених коробах – «кошах» зберігали та перевозили зерно, муку, овочі. У плетених гніздах – «кучах», домашня птиця висиджувала пташенят. На сінокіс, жнива, вирубка лісу, рибну ловлю, на пасовисько, на ярмарок – всюди обов'язково брали з собою кошики найрізноманітніших форм: для їжі, різного начиння, одягу.

Особливістю Західного Полісся є наявність в одній місцевості кількох різновидів кошиків, причому новіші зразки рідко повторюють форму попередніх. У повсякденному користуванні усталилися найбільш практичні форми – півкулясті кошики.

У плетених із соломи вуликах тримали бджіл, а мед зберігали в «липовках» із лубу. На Поліссі плетена рогожка була невід'ємною частиною посагу нареченої. Про це навіть співається у пісні «Забула мати рогожку дати, Не так забула, як не зробила: Мати стара, дочка лінива».

Характерним матеріалом для плетіння численних поліських виробів ХІХ – початку ХХ ст. було коріння сосни та ялини. Аналогі є у Новгороді ХІІІ–ХV ст.¹⁷

¹³ Там само.

¹⁴ Каталог изделий вырабатываемых кустарями Полтавской губернии и в земских учених мастерских и продаваемых через земский склад. – СПб., 1912. – С. 42, 43.

¹⁵ Бабенко В. Солом'яний... термос // Комсомолец Полтавщини. – 1976. – 19 серпня. – С. 3.

¹⁶ Лаврентьев Г. Хозяйственные заметки при приезде в г. Чугуев // Журнал Министерства государственных имуществ. – 1951. – Ч. 38. – Т. IV. – С. 51–60.

¹⁷ Колчин Б. Новгородские древности: деревянные изделия. – М., 1968. – С. 50. – Таб. 38, 80.

У поліських районах України помітне місце серед деревообробних промислів та ремесел посідало плетіння з кори берези або липи. Коробки-сівалки вигинали з дранки, яку відколювали від товстих колод, ретельно обстругували, а потім розпарювали у печі. З вужчих і тонших смужок дранки, берести, лубу або лика плели кошелі для збирання грибів і ягід, для перенесення неважкої поклажі в руках або через плече¹⁸. Багато виробів, особливо напівсферичні корзини-верейки для збирання картоплі та інших овочів, плели з лози; коробки-сівалки, кадуби для зберігання зерна, брилі – з соломи. Переважно з житньої соломи виготовляли різноманітні дитячі іграшки, хатні прикраси «павуки».

Фактурну виразність плетених виробів часто підсилює колір. Використовують лозу, неоднакову за об'ємом і забарвленням, переплетену різними техніками. Ці вироби демонструють уміння майстра передати якомога цікавіше і повніше гнучкість лози, привабливість її природних відтінків, гармонійність світло-тіньового звучання.

У виробках, виплених із лози цілої, поділеної на частини, з корою і без неї, зі стрічок лубу, лика, кори тощо, виразно проявляється майстерність народних умільців ефектно показати художні можливості матеріалу й технік плетіння. Їхній досвід можна використати в сучасній художній практиці.

У лісистій місцевості Холмщини й Підляшшя, багатій на сировину (різні коріння, лико), плетільні промисли українців кінця XIX–XX ст. були переважно чоловічою справою, бо, крім майстерності, потребували ще й неабиякої сили при заготівлі сировини¹⁹. Завдяки доступності сировини та високому утилітарно-декоративним можливостям у сільському побуті плетені вироби займали значне місце. Їх використовували для різноманітних господарчих потреб, пов'язаних із полюванням, рибальством, тваринництвом, сільським господарством, будівництвом. У великих посудинах зберігали й транспортували продукти: збіжжя, борошно, овочі, фрукти, ягоди, гриби.

Виплітали величезну кількість різноманітних за формою та призначенням кошиків, коробок, «дзбанків», «банок», традиційних сит і решіт для провіювання зерна та муки. Ці вироби не вирізняються особливою місцевою своєрідністю.

Переплетені в різних комбінаціях пагони лози, рогази, коріння сосни та ялинки, жмути

соломи, трави, смужки лика, лубу, дранки утворювали основу, об'єм виробу й одночасно утворювали ритмічний малюнок. Це той вид мистецтва, де саме техніка плетіння створює художньо-естетичний образ твору. Вигляд виробу залежить також від товщини жгутів, ширини стрічок, порядку їхнього переплетіння, пропорцій і ритміки, густоти чи розрідженості, пружного або вільного натягу. Залежно від техніки плетіння утворюється або дрібноузорна поверхня (з коріння сосни), або шаховий малюнок із лубу. М'який рогіз має надзвичайно пластичні властивості, здатність згинатися під будь-яким кутом, утворювати особливо щільне переплетіння. Лоза утворює фіксовані корпусні об'єми виробів, дає можливість одержати ажурні або рельєфно-опуклі візерунки.

Колористична гама плетених виробів також різноманітна: сріблясто-попеляста (корені), жовтаво-золота (солома), коричнева (лоза). Колір лози також варіюється – від білої очищеної до зеленої неочищеної, яка висихаючи стає коричневою. Іноді лозу підфарбовують і створюють цим додаткові колористичні ефекти.

Найпоширенішими техніками плетіння на території Холмщини та Підляшшя XIX ст. є рифлено-хрестикова, спіральна, спіральнопетльова, «косички»²⁰. Рифлено-хрестикову техніку з різними її модифікаціями застосовували для виготовлення кошиків. Вони могли бути з овальним дном, чотирикутним заокругленим вінчиком, циліндричні, конічні, різного об'єму та висоти. Виконували їх різними техніками. Різноманітність форм і розмірів зумовлена багатофункціональністю виробів: у Лукові переважала рифлено-хрестикова техніка, у Борисові – рифлено-хрестикову поєднували зі смугасто-хрестиковою.

У художньому плетінні широко застосовують рослини, які ростуть на побережжі ставків і річок. Це широколиста й вузьколиста рогаза, ситник. Для плетіння виробів із рогази спочатку заготовляють стрічки, ситник здебільшого використовують увесь, ціле стебло. Призначення таких виробів було суто утилітарне, тому виготовляли їх дуже ретельно. Від центру основи по спіралі вбік і вгору горизонтально укладали валики соломи, вертикально переплетені прутиками лози. Створювалася надзвичайно ефектна орнаментована фактура. Враження підсилювалося контрастним поєднанням жовтого кольору соломи та темно-коричневого – лози.

¹⁸ *Лащук Ю.* Народне мистецтво українського Полісся. – Л., 1992. – С. 40, 41.

¹⁹ Холмщина і Підляшшя: Історико-етнографічне дослідження. – К., 1997. – С. 241–248.

²⁰ *Gauda A.* Kolekcja plecionkarstwa w zbiorach museum Okręgowego w Lublinie // Studia i materiały Lubelskie. – 1972. – T. VI. – S. 300, 301.

Найбільш широко використовували у плетінні пластичні зелено-золотавого кольору недозрілі стебла жита й пшениці, які вигідно вирізнялися пластичністю, золотавим кольором. Плетені посудини із солом («солом'янки») широко побутували в домашньому господарстві. У великих зберігали збіжжя, продукти харчування, у менші збирали гриби, ягоди. Їхні форми прості, лаконічні й дуже різноманітні – овальні, круглі, біконічної форми, з накривками й без них.

Житню солом у використовували для плетіння літніх брилів. Різними варіантами техніки «кіски» плетуть від трьох до семи стрічок, у результаті чого утворюється рельєфно переплетена площина, де золотавий колір солом виграє від світлого до темного. Цю техніку ускладнюють плетінням у «зубчики». Спіральною або спірально-петельковою технікою плели капелюхи з трави – «псярки»²¹.

Із солом робили також дитячі іграшки «забавки». Ці твори декоративної пластики потребують великого хисту, художнього смаку, вміння підкреслити особливості, характерні риси людської постаті, звіра чи птаха. При їх виготовленні солому перев'язували, перегинали, витягували у відповідних місцях, утворюючи ноги, крила, хвіст. Ці зворушливі, кумедні пластичні фігурки людей, баранців, козликів несли відгомін давньої архаїки.

Ажурні солом'яні конструкції «павуки» найрізноманітніших форм (кулясті, кристалічні, зіркоподібні) вішали над столом і вони повільно повертались у струменях теплого повітря.

Центрами солом'яного плетіння були села Красне, Хмелів, Баранів, Волосковоля Володавського, Деревенча Радинського повітів²².

Особливістю місцевого плетіння є широке застосування коренів сосни та ялини. Вони дуже гнучкі, тонкі та довгі, ефектно вирізняються у виробках, зручні в роботі. Виплітали з них хлібниці, різної форми посудини для зберігання квасолі, гороху тощо, застосовуючи різні техніки.

Використовували природні матеріали, які слугували заміником шкіри. З липового лика виплітали личаки різних пропорцій та розмірів, коробки технікою шахового плетіння.

Відомий дослідник народної культури Підляшшя Іван Гнатюк пише: «Дуже цікаве є також домашнє устаткування й умеблювання підляської хати, яке виробляли самі селяни з дерева, лози і солом, як наприклад: столи на «крижаках», лави, полиці на посуд, дерев'яні

відра, помийниці (так звані «ріжки»), ночви, бодні, мальовані скрині і ковані сундуки, в яких переховували одержу, характерні «стружки» різних розмірів, роблені з солом і лозини, які служили для збереження ягід і для переховування збіжжя, гороху тощо»²³.

Як і в інших регіонах України, на Поділлі та Півдні в ХІХ ст. також широко розвивались ремісництво й кустарна промисловість. Традиційні промисли відігравали важливу роль в економіці краю. Певною мірою задовольняли потреби самого населення, заповнювали вільний від хліборобства час, відкривали малоземельному населенню додаткові джерела існування, поповнюючи ринок необхідними товарами. Широкому розвитку ремісництва сприяли значні сировинні запаси краю²⁴.

Для виготовлення брилів на Поділлі звичайно плели вузькі смужки зі стебел пшениці або жита (в «зубці» або «гладенько»), з яких зшивали верхню частину й поля. Головні убори в ХV–ХVІІ ст. виготовляли у формі бриля, згодом капелюха (наслідування привізних цехових і фабричних моделей). У бриля були кругліші обриси та значно більші криса. З ХІХ ст. почали виготовляти капелюхи не тільки чоловічі, але й жіночі (панські) та дитячі. Взуття із солом виготовляли одного типу – ходаки. Солом'яні брилі Західного Поділля плетуть рівною широкою стрічкою, способами «в зубчики», «в кіску» та «косичкою». На плетених з солом головних уборах (наприклад, у с. Дорогочівка нині Заліщицького району) позначилася мода, і тому поширені на Тернопільщині брилі з високими наголовками й вужчими крисами²⁵ подібні до міських капелюхів, не обов'язково традиційних для цього регіону.

У соломоплетенні з найдавніших часів застосовували «валкову» спіральну техніку плетіння, особливість якої полягає в тому, що солом'яну «посудину» виготовляють шляхом щільного укладання довгих солом'яних «валків», скріплюючи пасмами лика або колотої лози. Спочатку снують основу дна з подвійних лозових смужок, які піднімаються вгору. Для спірального плетіння використовують солом'яні валки діаметром 3 см – 5 см, які кладуть між ликовими стрічками і перев'язують навхрест: нижча стрічка йде вверх, а верхня вниз. На укладений валок прилаштовують другий, змінюючи напрям перев'язі.

²³ Гнатюк І. Підляшшя і підлящики // НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 14-3, од. зб. 1099, арк. 44.

²⁴ Ложкарь О. Чи не час відновити забуте // Подільська біржа. – 1992. – № 21 від 22 червня.

²⁵ Стельмащук Г. Народні художні промисли Тернопільщини // ОМ. – 1981. – № 3. – С. 24.

²¹ Ibid. – С. 308.

²² Ibid. – С. 300, 301.

Робота вимагає ретельного дотримання однакового набірання «валків» і рівного поєднання одного з другим. Важливо, що «спіральна техніка суцільного плетіння дає змогу прослідкувати послідовність роботи майстра і рух витків, що завжди починається від центру основи і йде по спіралі вбік і вгору».

У соломоплетенні застосовували також ефектні техніки візерунчастого плетення «у зубчики» та «в кіску». Для цього водночас переплітали три, чотири стебла соломи. Плетені солом'яні стрічки відіграють важливу роль у формуванні фактури площин, їхньому рельєфному світлотіньовому звучанні. Так, вироби із зубчатих стрічок виступають динамічними зигзагами зубців, а «кіскові» – м'якими дугами²⁶. Отже, художня виразність плетених виробів передовсім залежала від фізичних та естетичних властивостей матеріалу, техніки виконання, що підпорядковується етнотрадиції.

Для Вінниччини більш традиційним є плетіння з рогози. Здебільшого плетінням із лози займаються окремі ентузіасти або невеличкі групи.

При плетенні з рогози використовували переважно ті самі техніки суцільного, візерунчастого й ажурного плетіння, що й у лозоплетінні. Лише краї обрамлень мали іноді ажурні смуги «віконець» та дугоподібне або зубчате «зшивання». М. Козакевич, один із перших українських дослідників плетіння, слушно зауважив, що вироби з рогози переважно плетені хрестиковою технікою, різними видами ажурного плетіння, рідше в «кісочку». Кіску плели з трьох смужок рогози, а «в зубчики» – з чотирьох. Техніку «ланцюжком» виконували дерев'яним гачком. При цьому смужки рогози («поплітки») переплітали так щільно, що вони створювали густо заповнену рельєфну стрічку, яку використовували для окремих виробів, зокрема запліччя в диванах, кріслах, на столах тощо²⁷.

Рогозоплетіння було поширене на півночі Тернопільщини, де існувало попри брак матеріалу, який доводилося завозити. Кольоровий декор характерний для найвизначнішого осередку в Хотовиці.

Кошики кінця ХІХ ст. оздоблювали різноманітним орнаментом із ромбів, які називають «цвіти». У селах Бутині, Полянах у верхній частині кошика майстри розміщували «гратки», оздоблення у вигляді вертикальних паралельних просвітів. Кольорового оздоблення такі кошики не мають²⁸.

Відомо понад десять технік плетіння, які за характером плетеної конструкції поділяють на суцільне плетення, візерунчасте й ажурне²⁹. У будівельних роботах для спорудження стін господарських об'єктів (плотів, кошниць, стол доло тощо), у виготовленні меблів і кошиків з лози застосовували просте плетення.

Просте або хрестикове плетення подібне до полотняного тканина. Одним прутком виплітали через один стояк каркасу зліва направо, нашаровуючи по спіралі один рядок на другий (циліндрична конструкція). У полотнищах кожний рядок прута повертали, огинаючи крайній стояк, і плели у зворотний бік. Плетення шарами виконували кількома прутками через один стояк. Для цього використовували прутки однакової довжини й товщини. Починали плести кожний новий прут від нового стояка з лівого боку й доходили до першого стояка. Так плели доти, поки не зімкнеться коло і не буде заплетений весь шар прутів. Так само виплітали другий шар, третій і так до готовності виробу. До шарового подібне плетення рядами. Його починають найкоротшими прутками через один стояк і кожний новий прут з нового стояка³⁰.

Суцільне плетення найпростіше для виконання, його характеризує щільність, міцність і невибагливість плетеної фактури виробу. Придатні всі рослинні матеріали. Складнішою є техніка візерунчастого плетіння, при цьому поверхня виробу має простий узор. Наприклад, переплетенням через два ребра каркасу в деревиноплетінні утворюється так звана «шашка» і «шахівничка». Плетення в «шашку» нагадує розшивку цегляної стіни, його виконують звичайним способом, огинаючи кожним плетеним прутком два стояки ззовні та два зсередини до утворення смуги. Коли шашки першої смуги виконані на достатню висоту (п'ять–сім прутів), переходять до плетення наступної смуги; характерно, що прутки першого ряду другої смуги прилаштовують між стояками, які є в одному осередку першої смуги. Плетення виконували також через два стояки, тільки в осередок влітали суміжні стояки двох осередків нижньої смуги. Звідси у другій смугі стягнуті ті стояки, які в першій були вільні і навпаки. Таким чином, між стояками стики першої смуги будуть перекриті серединою шашок другої. Аналогічно плетуть третю

²⁶ Бабенко В. Значч. праця. – С. 3.

²⁷ Там само.

²⁸ *Turkawski M.* Wystawa etnograficzna Pokucia w Kołomyi. – Kraków, 1880. – S. 11.

²⁹ Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. – Л., 1992. – С. 75, 76.

³⁰ Тарасенко В., Петрова А. Конструирование и производство плетеной мебели. – М., 1983. – С. 204, 205.

смугу, як першу, а четверту, як другу, і так до кінця плетіння виробу.

Плетення у «шахівничку» подібне до попередньої техніки. Утім, тут використовували світлі й темні пруту, а тому все плетіння виконували через два стояки, не роз'єднуючи їх при переході до наступних смуг.

Краї виробів іноді плели візерунчастим загинанням, надаючи крайкам мистецької виразності. Найчастіше його виконували шнуровою технікою плетіння у два, три або чотири пруту. Плетення у два пруту виконували праворуч через один стояк. При цьому всі стояки перевиті між собою, подібно до того як скручують шнурок. При плетінні у три пруту кожен прут зовні огинає два стояки, а зсередини по одному. У чотири пруту плели двома способами: перший – кожен прут зовні огинав три стояки, а зсередини по одному; другий спосіб – кожний прут огинав по два стояки зовні та зсередини). Шнуркове плетіння застосовують для відокремлення або закріплення слабших смуг плетіння. Воно надає виробам мистецької виразності, особливо виділяючи ажурні смуги, підкреслюючи їх графічно й пластично.

Оригінальною структурою, «дірковатістю» поверхні вирізнялося ажурне плетіння. Його виконують у лозоплетінні та рогозоплетінні шляхом відкривання певних проміжків каркаса. Інакше кажучи, це розріджене вибагливе плетіння, яким досягають певної складності ажурі та заплетених площин, що уподібнює його до мережок. Його назви переважно походять від назв мотивів: «павучки», «віконця», «стовпчики», «ромбики», «розети» тощо³¹.

Окремо варто звернути увагу на характер плетіння верхніх країв виробу. Найпростіший – це обв'язування в кошику обручі. Дещо складніший спосіб – завершення у вигляді шнурового плетіння з випнутими стояками й «натичками», або із заламуванням «натичок», що дістало назву «ламання калача». Існує техніка згинання подвоєних або потроєних «натичок» до утворення «коронки». Коли майстер обплітав одним «воєм» на третю чи четверту частину висоти корзини, він послідовно згинав ці пасма натичок дугами та сплітав кінці косичкою внизу над першим воєм. Таким чином, «дірковасті» корзини завершувалися вже не «калачем», а «коронкою» із зігнутих посередині «натичок»³².

Плетення косички застосовували для закріплення «натичок» і кінців стояків або як декоративну накладку, що виконувалася з

трьох, чотирьох пар прутів. Її переважно розміщували на вінцях виробів. Косички здебільшого мали пластичну виразність і лише зрідка були ажурними, що надавало виробам особливої чарівності.

На відміну від Поділля, відносно пізно заселений Південь України має менш розвинені традиції народного декоративного мистецтва і є більш строкатим, що зумовлено переселенням сюди в XIX–XX ст. людей із різних регіонів України та Росії.

Утім, ще в античних колоніях на території Півдня України використовували для плетіння ті самі матеріали, що й сьогодні – пагони верби, ліщини, винограду, липи, бузку, тополі³³. Звичайно, справа тут не стільки в традиції, скільки в особливостях природного довкілля. Принаймні півтора століття плетені речі експонувалися на місцевих виставках³⁴, а 1903 року в Херсонській губернії була влаштована спеціальна виставка випускників курсів кошикарства³⁵. Вже тоді тут продукували понад 100 найменувань виробів: меблі, дитячі возики, валізи, сапети, хлібниці та багато іншого. 1905 року тільки в Херсонському повіті працювало понад 900 майстрів лозоплетіння. Губернська влада пробувала ввести до програми шкіл ручну працю та «меблево-кошикарське виробництво» для «всебічного розвитку душевних властивостей, душевних якостей людини»³⁶.

Гарні речі з папори (як тут називають рогіз) виготовляли в XIX ст. в Ізмаїлі, Кілії, Рені та інших містах і селах півдня Одещини. У роботах з-над Дунаю застосовували довершене за технікою виконання, різноманітне складне переплетення. Вибір жіночих кошиків, а також чоловічих у формі саквоязів був тут особливо багатим. У їхніх формах, як і в сусідній Румунії, очевидна спорідненість зі східними зразками, що можна пояснити тривалою належністю цих територій до Османської імперії.

Потужні осередки плетіння XIX ст. розмістилися неподалік Львова – у Яворові, Вільшаниці, Наконечному, Підмонастирі та ін. Зокрема, в Яворові 1896 року з лози і лика виготовляли кошики та інші предмети

³¹ Станкевич М. Зазнач. праця. – С. 191–194.

³² Селівачов М. Зазнач. праця. – С. 46.

³³ Сокольский Н. Деревообрабатывающее ремесло в античных государствах Северного Причерноморья. – М., 1971. – С. 244–256.

³⁴ Херсонская выставка сельских произведений 1853 г. // Журнал Министерства государственных имуществ. – 1854. – Отд. II. – С. 39, 65.

³⁵ Сборник Херсонского земства. – 1903. – № 11. – С. 303, 304.

³⁶ Малина В. Таланты Прибужья. – О., 1988. – С. 67–69.

215 родин, а рокоз'яні мати – 52 родини. У Наконечному з лози виробляли на продаж посудини для возів і саней та кошики; з лубу – полотна для решіт і господарські кошики; із соломи – тару для збіжжя, капелюхи, мати тощо. У Вільшаниці переважно плели стрічки із соломи й рокози, які йшли для виготовлення брилів, кошиків та декорування меблів³⁷. Майстри с. Підмонастир виплітали різноманітні кошики з лози, що мали насамперед попит у міського населення (для квітів, паперів, фруктів, рукоділля, білизни тощо).

У жодному місті Західної України домашній промисел не був так розвинений, як у Яворові³⁸. Яворівські плетені вироби з лози, рокози та соломи різні за формою, цікаві за фактурою та прийомами плетіння й декорування. Цілу або розділену, з корою чи без неї, лозу використовували на загорожі, «колупішки», «полукішки», великі прямокутні й овальні коші – «опалки» для січки, і різних господарських потреб. Менші коші, жіночі кошики, «опалочки» для печива виплітали з тоншої лози, окорованої та розділеної навпіл.

Поширений спосіб і дрібнішого розщеплення лози. З тонших гілочок, стрічок плели полотна для сит, решіт. Існував спосіб поєднання різних плетених заготовок із дощаними планочками при виготовленні скринь, столів, крісел, кошиків для білизни, дитячих колик, ліжечок, підставок для вазонів. На Яворівщині використовували простий, дугастий, кісковий способи плетіння. Також плели із валків соломи бочки для хліба, мати, бахіли, які зимою надівали поверх чобіт.

Крім міста Яворова, плетінням займалися майже всі жителі сіл Наконечне та Вільшаниця. У Наконечному виплітали з лубу полотна для решіт і різні за розмірами й формами коші; з лози – «колупішки» для возів і саней, різноманітні коші; з соломи – бочки для збіжжя (солом'янки), капелюхи, килимки на стіни і для витирання ніг. У с. Вільшаниці переважно спеціалізувалися на погонному матеріалі – пасочках, стрічечках, «метрах», що використовували для капелюхів, кошиків, декорування меблів, виготовлення доріжок.

Початок ХХ ст. ознаменувався успішними спробами удосконалення художніх форм плетених виробів³⁹. Плетінки майстрів з

Вільшаниці використовували для декорування книжкових полиць, крісел, столів, лавдиванів тощо. Є згадки, що за один рік робітники Вільшаниці виплітали близько 8300 сувоїв плетінки, по 50 метрів у кожному⁴⁰.

Значно складнішою технікою виготовляли із рокози капці (рокоз'яники). Їх плетіння поєднувало в собі різні техніки – «в прутик», «в кружки», «в кіски», що утворювало орнаментальні смуги рельєфного й ажурного характеру.

У Розточчі капелюхи, сумочки, скриньки плели зі стеблин соломи двома техніками: «в зубці» і «в кіску». Готові стрічки зшивали, відповідно формуючи прямокутні чи круглі форми виробів. Названі техніки плетіння широко використовувалися народними майстрами, щоб показати природну красу кольору матеріалу. Такі вироби захоплюють гармонійною єдністю кольору і текстури. У соломи намагалися виділити її лискучі властивості. Інколи її вибілювали природним способом – на росі та сонці, або штучним – у хімічних розчинах. Фарбували в червоний, фіолетовий, зелений, жовтий і бронзовий кольори. Кольорові стеблини використовували для плетіння орнаментальних смуг «у зубці» та «кіску» в жіночих капелюхах, а смуги з мотивами ромбів і розет – у косичках.

Наприкінці ХІХ ст. відкриваються школи лозоплетіння на Прикарпатті (Джурів, 1892), Буковині (Сторожинець, 1898), а на початку ХХ ст. – у Львові та Яворові⁴¹. Поширюються різні техніки плетіння. Напівнатуральне господарство зубожілих селянських мас, що перебували під гнітом польської та румунської держав, не давало їм навіть мінімальних засобів для існування. Працелюбні українські селяни займалися підсобними промислами, шукаючи в цьому додаткові заробітки. Організовувалися й колективні підприємства. Значну частку продукції збували за кордоном. Окрім цього, майже кожна селянська родина виготовляла різноманітні лозові вироби для власних потреб.

Лозо- і коренеплетіння – заняття переважно літніх людей і пастухів. Плетені вироби виготовляли насамперед для власного вжитку, рідше – на продаж. Як і в інших землях України, найбільше в Карпатському регіоні виготовляли кошиків. Ягоди та гриби збирали у різноманітні посудини, плетені з лози, коріння смереки, лубу. Зберігали кошики

³⁷ Чугай Р. Народне декоративне мистецтво Яворівщини. – К., 1979. – С. 128–138.

³⁸ Данилюк А. Українська хата. – К., 1991. – С. 92–100.

³⁹ Лукина М. Легкость и прочность // ДИ. – 1975. – № 7. – С. 49.

⁴⁰ Przewodnik przemysłowy. – 1897. – Р. II. – № 3. – С. 29.

⁴¹ Дацун П. Зазнач. праця. – С. 184.

для ягід і грибів у сінях на стінках. Загалом під час експедиційно-польових досліджень і вивчення музейних колекцій виявлено чотири основні типи карпатських кошиків, які відрізняються за формою та господарським призначенням.

Кошки плетуть із попередньо заготовленим каркасом і без нього. При виготовленні каркаса спочатку вигинають два ободи, скріплені корінням. Менший обвід утворює борт кошика, більший – центральний, встановлюється вертикально до першого і слугує одночасно ручкою. Місце з'єднання ободів заплітають, і по ходу плетіння до центру вкладалися ребра. Так виготовляють вироби зі смерекового коріння, лози. Ліщинові кошки плетуть інакше: просте плетіння без попереднього виготовлення каркаса йде по колу, від дна вгору по основі – «кіллю». Закінчують кошик приплітанням борта й кріпленням ручки. З початку ХХ ст. для посилення декоративності плетених виробів у деяких осередках починали розмальовувати кошки з лози і рогами яскравими аніліновими барвниками (жовтими, зеленими, червоними).

Кожна місцевість має свої різновиди кошиків. На Бойківщині та Лемківщині для перенесення картоплі та інших коренеплодів широко використовували кошки овальної форми зі сферичним дном – «опавка», «опалка». Основою борта такого виробу слугував цілий чи колотий надвоє ліщиновий або лозовий дво- або трирічний прут – «каблук», «обвід». На місці ручок до нього приставляли три дуговигнуті пруті – «ребра», «каблуки». Крайні «ребра» кріпили корінням безпосередньо до обводу, центральний не з'єднували з ним, оскільки він є коротшим і утворює місце для ручок. «Ребра» переплітали смерековим корінням або однорічними лозовими гілками (починаючи від ручок і до центру), обкручуючи одночасно бортовий «каблук». По ходу плетіння додавали сім і більше поздовжніх прутів, залежно від розмірів виробу.

На Лемківщині майже повсюдно селяни плели з лозового пруття для власних потреб кошки на картоплю (опавки). У селах Ясельського повіту (найбільше у Святоковій) робили кошки з коренів ялівцю. У с. Вороблик на Синиччині виготовляли з лозового пруття коши на вози – «півкішки». Техніка опавок і півкішків проста. З прутів для опавки загинали еліпсоподібний обвід, а для півкішка – прямокутний. У прорізані отвори обводу вставляли затесані на кінцях тонкі пруті, що утворювали каркас виробу.

Завершується робота переплітанням тонкого, свіжого лозового пруття⁴².

Інший тип «опалки» у бойків Турківщини та Старосамбірщини. У таких опалках місцеві жителі переносили переважно ягоди, гриби, продукти городництва. При виготовленні каркаса спочатку вигинали два ободи різної величини, які потім накладали один на одний і скріплювали корінням. Менший обвід утворював борт кошика, більший – ручку.

На Гуцульщині, а також подекуди в центральній і південно-східній частинах галицької Бойківщини (села Верхнє і Нижнє Синьовиднє, Корчин Сколівського р-ну; Ясень, Сливки нині Рожнятівського р-ну) для транспортування картоплі використовували «кошіль» з круглим дном. На відміну від попередніх виробів його починали робити з дна, яке формують із шести–дванадцяти ребер, переплітаючи їх лозою. Ручками «кошіля» слугує сам обвід, для чого два протилежні ребра роблять коротшими, або доплітають їх із лози чи коріння. Як засвідчують польові джерела, для виробів цього типу характерні переважно ручки, що кріпляться окремо та виступають над обводом. Крім основного призначення, такий «кошіль» гуцули часто використовували для перенесення листя на незначну відстань.

На Рахівщині (Закарпатська Гуцульщина) побутували аналогічні кошки менших розмірів із ручкою-дугою, яку кріпили до обводу корінням смереки або тонкими лозовими гілками. Використовували їх для збору й транспортування ягід, грибів та інших дарів природи.

Третій тип виробів цієї групи становить кошик («кошіль», «кошілка») овальної форми із заокругленим дном. Каркас такої «кошілки» складається з восьми–п'ятнадцяти бокових і одного суцільного поздовжнього прутів, переплетених смерековим корінням або ликом хрестиковою технікою. Вгорі виріб має еліпсоподібну форму. Переносять його за одну бокову ручку, що доплітається до облука зверху. Таку кошілку широко використовували гуцули, зрідка лемки Закарпаття (с. Зарічеве нині Перечинського р-ну) для збору та перенесення ягід, грибів, горіхів тощо.

Ареал і ступінь поширення кожного типу кошика залежав насамперед від конкретної виробничо-господарської діяльності населення. Найчастіше в Українських Карпатах вико-

⁴² Рущак М. Лозоплетіння. Досвід вирощування і створення виробів з лози в Закарпатті. – Ужгород, 1970. – С. 50–95.

ристовували «опавки» і «кошілі» з двома ручками, що зумовлено їхньою експлуатаційною доцільністю. У них переносили овочі, фрукти, качани кукурудзи, листя, сіно, траву, сміття, іноді гній тощо⁴³.

Способи транспортування кошиків залежали від ваги вантажу, кількості ручок, навиків користувача. Зокрема, кошик із двома ручками переносили переважно вдвох. Одна людина несла таку «опавку» («кошіль») перед собою. Іноді кошик переносили на правому або лівому плечі. Тоді його підтримували однією, протилежною від плеча рукою, або обома руками. Українці Карпат не транспортували таких кошиків на голові, як південні слов'яни та деякі центральноєвропейські народи⁴⁴. Кошик з однією ручкою бойки, гуцули та лемки переносили переважно в руці, а також на спині. В останньому випадку обов'язково використовували допоміжні засоби: мотузки, хустини, ремінці, палки тощо, які закладали за ручку.

Для Івано-Франківщини характерні приладкуваті чотирикутні форми, прикрашені кольоровими цятками. Плескаті кошики для ягід виплітали широкими пасами, утвореними шістьма–сімома паралельними лозинами в ряд, подібно до осокорківських «дірковастих». На Гуцульщині побутували глибокі кошики з однією ручкою, прилаштованою збоку. Дно в них ширше від вінчика. Більші кошелі такої овальної форми поширені в районі м. Коломия. Очевидно, це один із давніх типів, що зберігся донині, про що свідчать аналогічні зразки ХІХ – першої половини ХХ ст., представлені в музеях.

Як і по всій Україні, на Гуцульщині найпоширеніші способи плетіння «простий», «хрестиковий», «спіраллю», «косою»⁴⁵. «Хрестиковим» способом або «спіраллю» плели кошелі, ятери, верші для ловлі риби. Спочатку робили каркас «риштування» з грубих прутів ліщини, лози. Прості кошелі плели таким способом: гнуть два однакових обручі, загострюють кінці, з'єднують лозовою стрічкою. Два обручі вставляють один в один навхрест, місця з'єднання обплітають кілька разів пруттям. Ці з'єднання також слугували для прикріплення стояків – «ребер» кошелю.

Плели невеликі кошелі з ліщинового пруття з однією ручкою збоку, з круглим дном. Такі кошелі та верші для ловлі риби майже не мають регіональних відмінностей.

Чоловічі головні убори плели в Карпатах іще з ХVІ ст., найчастіше з житньої соломи. Із чотирьох або п'яти соломинок виплітають «кісочку», рівну або в «зубці», зшивають за формою. Солом'яні капелюхи (крисані, солом'янки) оздоблювали в деяких місцевостях павиними перами⁴⁶. Колекція бойківських плетених «крисаней»⁴⁷ демонструє різноманітні варіанти співвідношення висоти й обрисів наголовків із шириною крисів.

До середини ХХ ст. збереглося візерунчасте плетіння плотів, кішниць, кошар, альтанок тощо. Художня виразність плетених будівельних частин полягала в застосуванні рельєфних «кісок», що надавало плетеній площині особливої вишуканості⁴⁸. У другій половині ХІХ ст. у церквах Покуття з'явилися плетені сповідальниці, виготовлені за будівельним принципом, але більше нагадували великий кошик,⁴⁹ та великі солом'яні «дідухи» для оформлення інтер'єру або екстер'єру. Твори великих розмірів рідко трапляються серед плетених виробів. Великий розмір надає виробам особливої репрезентативності, урочистості, вирізняє їх серед звичайних побутових предметів.

У 1880-х роках на Закарпатті підприємець Гаймфельд засновує майстерню лозоплетіння, що знаходилася між с. Іза і м. Хуст⁵⁰. Працювали в ній переважно ізянци, вже в кінці ХІХ ст. Іза стає важливим центром лозоплетіння.

Чималі запаси смереки, лози, ліщини сприяли розвитку цих ремесел, однак асортимент плетених виробів був невеликий. Це переважно різноманітні кошики, дитячі іграшки, намордники для худоби – «каганці». Кошики найчастіше виплітали зі смерекового коріння, з лози і ліщини, рідко з лика. Лозові більш грубі гілки використовували на основу («руштування») – сукупність пруття, яке

⁴⁶ Дацун П. Художнє плетіння // Народні художні промисли УРСР: довідник. – К., 1986. – С. 89–93.

⁴⁷ Кобільник В. Матеріальна культура села Жукотин // Літопис Бойківщини. – 1937. – № 9. – С. 97–99.

⁴⁸ Бабенко В. Зазнач. праця. – С. 3

⁴⁹ Бойчук Б. Народне декоративне мистецтво Покуття ХІХ–ХХ століття (Історія. Типологія. Художні особливості). – Дис. ...канд. мистецтвознавства. – Івано-Франківськ., 2000. – С. 96–110.

⁵⁰ Дацун П. Плетіння з рослинних матеріалів в Україні. – С. 184.

⁴³ Грендис Я. Лозо- і коренеплетіння // Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1987. – С. 144, 145.

⁴⁴ Кіщук Т. Проблеми розвитку народних художніх промислів Закарпаття // Народні художні промисли України. – К., 1979. – С. 65, 66.

⁴⁵ Гошко Ю. Населення Українських Карпат ХV–ХVІІІ ст. Заселення. Міграції. Побут. – К., 1976. – С. 158.

обплітали тонкими смерековими коріннями («оплет») ⁵¹.

Найбільш практичні бочкоподібні посудини для фруктів і конусоподібні сумки з однією та двома ручками. Дно та покриття – круглої, овальної, прямокутної форми із прямими кутами стінок, бортів і дна, циліндричної та дископодібної. Плели також сумки, що мають профільну стінку форми зрізаного еліпса та багато інших.

Широко застосовували техніку плетіння для господарських споруд і огорож. На гірських пасовищах кошари мали форму прямокутника. Будували їх із окремих секцій, так званих «ліс», «прясел». До двох стовпів прибивали три колени смерекові ворини (лати) або неколені «віблиці», «вернини», які вертикально переплітали смерековими сухими гілками («суччям»). Готова ліса подібна до частини плоту. У місцях з'єднання двох ліс, а також посередині вбивали в землю по два кілки, скріплені зверху «ужовкою». Бічна сторона кошари складалася з двох-трьох ліс, поздовжня з десяти-дванадцяти ⁵². У господарстві використовували також плетені корпуси возів («каруци»).

Типи плетених виробів Закарпаття такі самі, як і в суміжних підгірських областях. Проте специфічною особливістю є поширення вуликів із лози, обмащених глиною ⁵³, а також півсферичних дзвоноподібних вуликів-«кимаків» із солом'яних джгутів ⁵⁴. Використовували й вулики, виготовлені з плетеної соломи за особливою формою: в солом'яних вуликах рамки мали дугоподібну форму та виймалися вниз; вулик, як «дуплянку», можна було

перекидати. Солом'яні вулики виготовляли також у вигляді скриньок, рамки яких виймалися зверху або збоку.

Закарпатське народне мистецтво славилося давніми традиціями. Природні особливості Закарпаття – гірський рельєф, великі водні ресурси, глинисто-піщані ґрунти, лісові багатства і дефіцит орних земель – здавна сприяли розвитку різноманітних художніх промислів і ремесел. Своєю неабиякою майстерністю славилися умільці з Ужгорода, Виногорова та сіл Вільхівки, Ганичів, Олешні та Ясиня ⁵⁵.

У художньому промислі плетіння кінця ХІХ ст. намітилися дві тенденції. Перша – виготовлення сільськими майстрами традиційних виробів, переважно кошків і рибальського спорядження, друга – виробництво міськими майстрами модних плетених предметів за місцевими зразками. На деяких позначився вплив стилю модерн. Дуже розширився асортимент плетених виробів: меблі, дорожні речі, кошики, знаряддя праці, іграшки тощо. Попри відчутну конкуренцію фабричної продукції з тривкіших матеріалів, плетіння виробів із лози, рогози та соломи не втратило свого значення ні в побуті, ні в народній художній культурі. Українські плетені вироби цього періоду вирізняються мистецькою довершеністю, засвідчують високий технічний рівень виконання. Підтвердженням цьому є нагороди майстрам на різноманітних виставках та попит на їхні товари в західноєвропейських країнах.

Т. ЗУЗЯК

⁵¹ Гошко Ю. Зазнач. праця. – С. 158.

⁵² Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1983. – С. 122, 123.

⁵³ Руцак М. Зазнач. праця. – С. 50–95.

⁵⁴ Селівачов М. Словник спеціальної лексики українського народного лозоплетіння // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології. – К., 2002. – С. 159–161.

⁵⁵ Художні промисли Українського Закарпаття: комплект кольорових листівок (5 сюжетів). Плетіння. – К., 1983.

Список ілюстрацій

1. Господарська корзина. Кінець XIX ст. Лоза, ажурне плетіння. МНБС.
2. Кошик господарський. Кінець XIX ст. Корінь сосни, спіральна техніка суцільного плетення. МУКС.
3. Кошик для картоплі з обвитими обручами. XIX ст. Лоза, суцільне плетення.
4. Кошик господарський. Кінець. XIX ст., Закарпаття. Лоза, ажурне плетення. МУКС.
5. Кошик господарський. Кінець. XIX ст., Закарпаття. Лоза, суцільне плетення. МНБС.
6. «Кошіль» господарський. XIX ст., Закарпаття. Лоза, суцільне плетення. МУКС.
7. «Кошіль» господарський. XIX ст., Гуцульщина. Лоза, суцільне плетення. МНБС.

<http://www.ethnolog.org.ua>



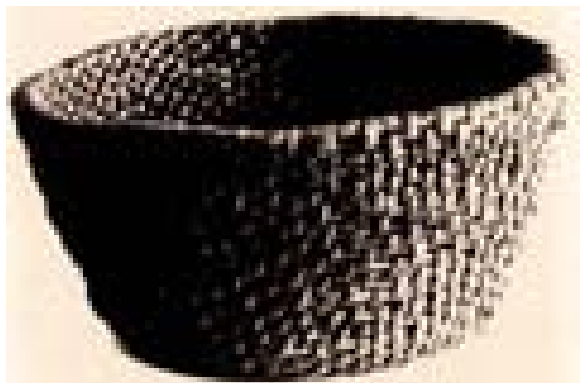
1



2



3



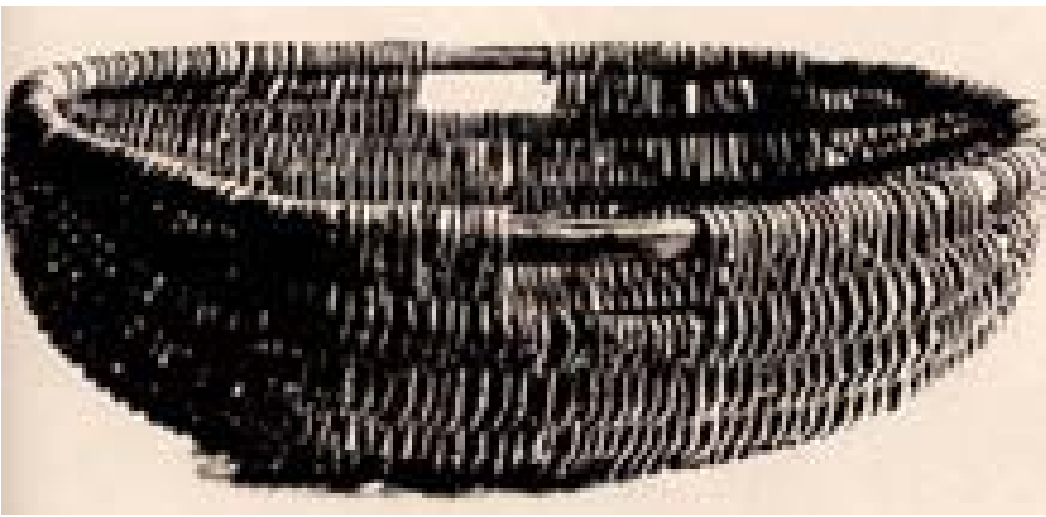
4



5



6



7

Церковна металева пластика



<http://www.ethnolog.org.ua>

Майстер К. Чижевський. Ангел-хранитель.
Фрагмент іконографічного репертуару дарохранильної гробниці. 1787 р.,
Київ. Срібло, золото, лиття, позолота. МІКУ.

ЦЕРКОВНА МЕТАЛЕВА ПЛАСТИКА

Кінець XVIII–XIX ст. належить до особливо складних та неоднозначних періодів розвитку художнього металу. Великою мірою він був зумовлений історичними та політичними чинниками, зокрема поділом українських земель між окупаційними державами, що призвело до поступового занепаду національних виробництв і передусім надзвичайно розвинутого східноукраїнського ювелірного. Це був час остаточної ліквідації залишків української незалежності Лівобережної України, що супроводжувалася щораз жорсткішим впливом Московського патріархату на внутрішнє життя Київської митрополії. Наприклад, дозвіл 1753 року відновити спалену 1718 року друкарню Києво-Печерської лаври надійшов з безпеліційною пересторогою, щоб у друкованих книгах, а отже, й у Службениках «ни в чем ни малейшей с православною греко-російскою Церковію противности и разногласия не было»¹. Адміністративна залежність вела до всезростаючого контролю за церковними обрядами й насамперед відправою Божественної літургії, а відтак – особливостей її художнього супроводу. Від 1783 року, зазначає Ю. Федорів, Київська митрополія втрачає характер власне Української (національної. – С. Б.) церкви². Усе це зумовило інтенсивне поширення в місцевих православних храмах промосковських типів священних потирів і дискосів, дарохранильних і дароносних евлогіїв, як також інших богослужбових атрибутів, часто з нетрадиційним для української сакральної ангіопластики іконографічним репертуаром. Наприклад, з послідовним та щораз більшим впливом Московської Патріархії з її зазіханням на церковно-адміністративні, а отже, й канонічні права Київської митрополії, обов'язковим на священних дискосах, як і на опліччях священних фелонів, покрівцях і воздухах «срібного віку», стає сюжет «Се Агнець Божий» у вигляді новонародженого Месії, що лежить у потирі або в чашоподібному дискосі³.

¹ Федорів Ю. Історія Церкви в Україні. – Люблін, 1991. – С. 271.

² Там само. – С. 273.

³ Кара-Васильєва Т. Шедеври церковного шитва України XII–XX століття. – К., 2000. – С. 54. – Іл. 44; С. 75. – Іл. 66; Боньковська С. Художні особливості священного посуду другої половини XVII – поч. XVIII ст. Формування основних типів, тектоніка, декор // НЗ. – 2000. – № 3. – С. 501–505.

Під впливом промосковського православного догматичного тлумачення та символічно-образного трактування евхаристійного канону (що звершується від превентивної аж до субсеквентної епikleзи, тобто під час прикликання Святого Духа на проскомидійні, ще не освячені Божі Дари аж до сходження Святого Духа на метаболічні (перевтілені) істинні Тіло і Кров Господні під дією животворящих слів Христової установи), іконографічна програма священних евлогіїв, що їх застосовували в тогочасних українських храмах, збагачується новітніми сюжетними композиціями. Так, на дискосі, виконаному невідомим майстром 1785 року. (НКПКЗ, інв. № М-5671), як і на евхаристійній мисі, виготовленій Ф. Левицьким для Києво-Печерської лаври (1758 р., НКПКЗ, інв. №, М-2331), золотар розміщує не фігуру Животворящего Хреста чи Розп'яття, що за візантійсько-афонським, відтак афонсько-українським православ'ям символізували Голгофську жертву під час проскомидійного чину, а сюжет «Різдво Христове» за літургійно-обрядовою редакцією. Однак Предвічне Немовля вже не лежить у чашоподібній евхаристійній мисі, над яким дориносья ангели з рипідами, а покладене на Небесний Престол у вигляді мандорли з промінням, що пробивається крізь клуби хмар. З високості Царства Небесного на Предвічне Немовля у вигляді голуба спадає Дух Святий, зісланий Богом-Саваофом з трикутним німбом навколо голови – символом Пресвятої Трійці. З двох боків сонцесяйних Небесних Ясел розміщені два ангели у благоговійній молитві. Динамічність композиції підсилена колінопоклонними поставами безплотних Небесних сил, розвернутими у тричетвертній поставі зі складеними на грудях руками.

Зазначимо, що друга половина XVIII ст. – це розквіт класицистичного (що відбувся під безпосереднім впливом французького) мистецтва в Росії. Особливого розвитку виражальні засоби класицизму набули у формуванні архітектоніки та оздобленні металевих виробів церковно-обрядового призначення. Твори французько-російського класицизму та ампіру «широко хлинули до нас спочатку по проторених стежках... зносин Франції з Росією», а згодом, особливо у часи Олександра I, у вигляді великої кількості виробів «художньої промисловості»⁴ заповнили тогочасні не лише російські та українські церкви, а й храми греко-православного Сходу. Наприклад, у

⁴ Макаренко Н. Виставка церковної старини в музеє Барона Штиглиця // Старые годы. – Пг., 1918. – Июль–август. – С. 36, 37, 73.

церквах волинської єпархії (колись Володимиро-Волинській уніатській єпархії) великого поширення набувають металеві (в шатах) ікони, хоругви тощо, що їх виготовляло «Товариство метахрамотипії» І. П. Сідорського у Санкт-Петербурзі. Так, у майстернях цього підприємства був виготовлений золочений металевий з емальми запрестольний хрест на честь 900-річчя хрещення Русі. 1891 року Корнелій Турта пожертвував його храму Пресвятої Богоматері в Ожицівці, колись Староконстантинопольського повіту. У звіті про історико-етнографічну експедицію в Македонію 1900 року Н. Кондаков зазначає: «Можна тільки пошкодувати, що нещасний грецький православний Схід, перебуваючи під турецьким гнітом, наповнюється браком російських церковних «товарів» (XVIII–XIX ст.) того жалюгідного ремісничого штибу, що виготовляється у величезній кількості московськими промисловцями та вбиває останні залишки грецької художньої майстерності російським «синодальним смаком»»⁵.

Однак можна припустити, що крім дешевих серійних, переважно штампованих, виробів у майстернях при московських та петербурзьких заводах виготовляли дорогі першозразки за спеціальними проектами відомих ювелірів. Очевидно, за індивідуальним замовленням були виготовлені високохудожні потир і дискос з руків'ями у вигляді туго зв'язаних лавровим «перевеслом» житніх снопів, промениста зіздиця, лжиця і «копіє», офірувані Катериною II Києво-Печерській лаврі⁶.

Серед священних євлогіїв поширюються класицистичні, а згодом ампірні за стильовими ознаками ставротекі, дарохранильні кивоти, а також євхаристійні чаші у вигляді архітектонічно розвинутих структур. Зокрема, навколопрестольні киворії набувають вигляду помпезних церковних киворіїв, дарохранильні кивоти – завершених «увінчувальними» хрестами, просторово розвинутих гробниць-п'єдесталів, дарохранильні чаші – монументальних античних ваз тощо. Часто їх оздоблюють зовсім несподіваними⁷ (для образно-символічної мови сакральної ангіопластики) орнаментальними мотивами, наприклад, пучком колосків жита, перев'язаних виноградною лозою, або поєднанням пшеничних колосків з гронами винограду чи пальмових гілок з листям аканта, лавровими

віночками, квітковими гірляндами тощо. Зокрема, М. Макаренко, один з найвизначніших українських дослідників церковних старожитностей першої третини XIX ст., аналізуючи художні особливості експонованого на виставці у музеї Штігліца (Санкт-Петербург) євхаристійного потира кінця XVIII – початку XIX ст., виконаного в дусі французького класицизму, був здивований пластичним вирішенням стояча чаші у вигляді снопа житніх колосків. З цього приводу вчений зазначає: «Золотий потир у спокійних... формах... зовсім несподівано оздоблений пучком колосків жита... Тому тим, хто звик до традиційних форм і декору цього роду (євхаристійно-обрядових священних. – С. Б.) посудин і навіть тим, хто має про декоративну красу (богослужбових євлогіїв. – С. Б.) хоча б загальне поняття, видається незрозумілим настільки сміливе зіставлення натуралістичних колосків, що зовсім не зазнають стилістичних змін (стилізації. – С. Б.), з розміщеними поряд строго продуманими оздоблювальними елементами»⁸.

Зазначимо, що пшеничні колоски були дуже поширеним декоративним мотивом у творах рококового, зокрема римо-католицького, мистецтва. Імовірно, вони були покликані підкреслити обряд причастя вірних гостією (оплаткою. – С. Б.), тобто Небесною Потравою у вигляді опрісноків. Мабуть, саме тому, особливо з утвердженням ще у XVIII ст. в українських греко-католицьких храмах свята Тіла Божого («состраданія Тіла Христового і таїнства Пресвятої Євхаристії»⁹), яке сприяло особливо му вшануванню Пресвятої Євхаристії, пшеничні колоски у XIX – на початку XX ст. стають найпоширенішим іконографічно-орнаментальним мотивом на дарохранильних кивотах, процесійно-обрядових весільних деревцях, двобічних патеріях й, особливо, на дароносних євлогіях¹⁰. Свідченням цього є велика кількість релікваріїв у вигляді сонцесайних монстранцій, що зберігаються в ризницях західноукраїнських храмів. Ще й досі їх застосовують під час урочистих процесій, однак найчастіше використовують як дарохранильні кивоти для Передосвячених

⁸ Макаренко Н. Знач. праця.

⁹ Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві. Виноградна лоза // Збірник секції мистецтв Українського наукового товариства. – К., 1921. – Вип. 1. – С. 65.

¹⁰ Сецинский Е. Церковно-богослужбные сосуды и другие принадлежности христианского богослужения // Музей Подольского церковного историко-археологического общества. Описание предметов старины. – Каменец-Подольский, 1909. – С. 45, 46; Архів Інституту народознавства НАНУ. – Ф. 1, оп. 2, од. зб. 462, 464, 467.

⁵ Кондаков Н. Македония. Археологическое путешествие. – СПб., 1900. – С. 166, 167.

⁶ Каталог збережених пам'яток Київського церковно-археологічного музею 1872–1922 рр. – К., 2002. – С. 209.

⁷ Макаренко Н. Знач. праця. – С. 39.

Дарів. Дотримуючись візантійського обряду монстранції з Чесними Дарами у греко-католицьких храмах не виставляють для привселюдного огляду, як у римо-католицьких костюлах, а встановлюють у закриті архітектонічно розвинуті напредиальні кивоти¹¹.

Органічне засвоєння новітніх орнаментальних символів у вигляді поєднання виноградної лози з «хлібними» колосками пшениці або жита в художніх металевих виробках церковно-обрядового призначення, виготовлених місцевими майстрами наприкінці XVIII й особливо у першій половині XIX ст., означено добою класицизму та його завершального періоду, відомого під назвою ампір, було зумовлене не лише прямим поширенням виробів західноєвропейського походження в російських та російського – в українських храмах. Зазвичай утвердженню несподівано сміливих на перший погляд архітектонічних типів богослужбового призначення, особливо іконографічного репертуару творів сакральної ангіопластики, передує ґрунтовна богословська мотивація. Наприклад, символічно-образне ототожнення Сина Господнього з Живим Хлібом у вигляді стиглих хлібних колосків має глибоке коріння, що сягає доби апологетів. Так, своїм народженням, за герменевтикою ранньохристиянських мислителів, Ісус Христос подібний до колоса, що виріс із земного царства лона Пречистої Диви Марії: «О поле, – промовляє св. Прокл, – на якому виріс колос без засіяного зерна»¹².

Кирило Александрійський (IV ст.), розвиваючи систему християнських символів, зазначає: «Ісус Христос є монолітним, ніким не складеним снопом збіжжя, бо обіймає всіх тих, хто вірує в Нього, неподільні особливим духовним зв'язком (Кр. I, 23:13)»¹³. І далі: «Ісус Христос є снопом збіжжя, що вміщує в собі всіх і жертвуваний як першоплід досконалого у вірі людства, що має бути принесеним до Небесного Скарбу... Є він тією мукою найчистішою, заправленою олією... є символом життя..., яке мусить бути принесене до Небесної Житниці (Престолу)... і разом з ними станемо перед Богом Отцем (Кр. I, 23:13)»¹⁴.

Базовим догматичним стрижнем (підґрунтям) тлумачення досконалого першоплоду Ісуса Христа як монолітного Снопа Збіжжя та Його відображення в іконографічному репертуарі новітніх типів священних евлогіїв та інших

літургійно-обрядових атрибутів стало апокаліптичне видіння Святого Єрусалима, списане наприкінці I ст. (між 81–96 роками) за наказом Ісуса Христа його улюбленим учнем Іоанном Богословом (Одкровення, 21:22).

Нагадаємо, що зв'язані з есхатологічною темою сюжети «Апокаліпсиса», зокрема графічно-образне трактування прийшлої «години жнив, бо дозріло жниво на землі» (Одкровення, 14:15–17) у вигляді благословляючого в обидва боки «Подібного до Сина Людського», що сидить на хмарі із золотим вінком на голові та гострим серпом у правиці, і посилаючи на землю ангелів карати дозрілих через гріхи, були надзвичайно поширеними, особливо у західноєвропейському мистецтві, ще від середньовічних часів. Найвідомішим серед них є «Видіння жнив світу» Альберта Дюрера (1497–1498 рр.)¹⁵.

Ймовірно, що наказ «Пошли серпа твого і жни, бо прийшла для тебе година жати, тому що дозріло жниво на землі» й особливо свідчення: «Тоді скинув Сидячий на хмарі серп Свій на землю, і земля була пожата» (Одкровення, 14:15–16) асоціювалися із збиранням (жнивими) достиглої пшениці, змелені зерна якої є субстанцією спеченого на вогні (подібно до Небесної Риби) жертвовного хліба для евхаристійного освячення на Службі Божій. Свідченням цього є «пушка на комунікати» (дарохранильний потир) з монастиря францисканців у Кракові (1700 р.). Її накривка увінчана фігуркою Божого Агнця у мандорлі сонцесяйного проміння, розміщеного на «престолі» снопа з колосків стиглої пшениці, оточеного з двох боків галузками виноградної лози із звисаючими гронами винних ягід¹⁶. Тож відданий, мов невинне ягня, на відкуплення людських провин Агнець Божий зі знаменом асоціюється з образом Господа Спасителя на Сіонській горі: «І поглянув я, і ось Агнець стоїть на горі Сіон», з вершини якої Ісус Христос показав Іоанну Богослову Новий Єрусалим – встановлене на землі Царство Господнє. У цьому розумінні келих дарохранильної чаші із Святими Дарами є символом вмістилища Господа Спасителя, який у Пресвятій Євхаристії повсякчас перебуває серед Його Церкви у Новому Єрусалимі (Царстві Господньому): «Ось оселя Божа з людьми, і Він житиме з ними; а вони будуть Його люди, і Сам Бог буде з ними, Богом їхнім» (Одкровення, 21:3).

¹¹ За матеріалами експедицій // Архів Інституту народознавства НАНУ. – Ф. 1, оп. 2, од. зб. 462.

¹² Forstnerosb D. Swiat symboliki Chrzescijanskiej. – Warszawa, 1990. – S. 201.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – СПб., 2004. – Т. 1. – С. 369; Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М., 1999 – С. 71.

¹⁶ Chrzanoski T. Polska sztuka sakralna. – Kraków, 2002. – S. 332. – II. 35.

Списуючи за наказом Господа «іспит зрілості народів» до життя за канонами Новозаповітної Церкви і її св. Безкровної Жертви, улюблений учень Спасителя засвідчує: «І ангел... вийшов з храму, скрикнув голосом гучним до того, хто сидів на хмарі (маючи на голові свій вінець золотий, і в руці свій гострий серп): «Пошли серп свій і жни, бо прийшла година жнив, бо достигло жниво на землі». І кинув той, хто сидів на хмарі, серп свій на землю. І пожата була земля» (Одкровення, 14: 14–16). І далі: «І ангел інший вийшов від жертовника, маючи владу над вогнем і покликав криком великим – тому, хто мав серп гострий кажучи: «Пошли свій серп гострий і збирай китиці винограду землі, бо дозрілі грона його». І кинув ангел серп свій на землю і зібрав виноград землі і кинув у велику винотоку гніву Божого. І топтано винотоку і вийшла кров із винотоки...» (Одкровення, 14: 18–20).

Отже, «прочитавши» несподівані іконографічно-орнаментальні мотиви у контексті євангельських свідчень, ми встановили, що поява в декорі священних євлогіїв снопів збіжжя чи житніх, упереміжку з пшеничними, чи тільки пшеничних колосків, перев'язаних лавровим перевеслом із вплетеними між стеблами гілками виноградної лози з листочками та гронами стиглих винних плодів, зумовлена трактуванням багатозначних старозаповітних символів та алегорій крізь призму екзегези Одкровення Христа Спасителя церковними мислителями.

Проте недослідженість еволюції символічно-образного трактування безкровного жертвоприношення та євхаристійного жертвоспоживання, залежно від богословського тлумачення визначального тайнодійства на кожному з історичних етапів розвитку Божественної літургії, навіть авторитетних учених приводила до розгубленості, викликаній нерозумінням появи в системі декору священних євлогіїв несподівано сміливих іконографічних мотивів, до яких належать снопи збіжжя або колоски пшениці чи жита.

На ґрунті прадавніх художніх традицій українського церковного малярства есхатологічна тема Апокаліпсиса знайшла розвиток у вигляді різноманітно трактованих сюжетів. Так, під впливом «апокаліптичного іспиту» українське іконографічне мистецтво кінця XVIII–XIX ст. збагачується іконами Спасителя у вигляді «Винотоків гніву Божого» або «Точила Господнього». Однак найпоширенішим втіленням видіння Іоанна Богослова стали такі сюжети, як «Христос у чаші» та «Христос Виноградна Лоза» або «Спас Виноградар». Поряд з важливим дидактично-роз'яснювальним значенням – ілюструванням складних пророчих символів «Одкровення Ісуса Христа», ікона Спасителя у

священному потирі є важливим графічним джерелом виявлення архітектоніки найпоширеніших типів тогочасних євхаристійних євлогіїв. Прикладом цього є священний потир у руках ангела, у який стікає Пречиста Кров Ісуса Христа з виноградного грона, зображений у сюжеті «Спас Виноградар» з м. Броди, що на Львівщині (кінець XVIII – початок XIX ст.), євхаристійний потир із Спасителем у ньому – на іконі «Христос у чаші» (Київщина. XVIII ст.), а також у багатьох інших, дуже поширених як професійних, так і народних, аналогічних за сюжетом малярських творах, тиражованих у XIX ст. гравюрах тощо. Водночас зображення євхаристійно-знаменуючого у два боки Христа Спасителя у чаші в оточенні чотирьох архангелів у лорах, вишите на покрівці, що зберігається в Київському церковно-археологічному музеї¹⁷, вказує на те, що аналогічне символічно-образне трактування євхаристійного жертвоприношення могло переважати й на виготовлених місцевими майстрами, однак не збережених священних євлогіїв.

Оклади Євангелій та кошики євхаристійних чаш, як, наприклад, священного потира, виготовленого ніжинським майстром та пожертвованого графом О. Безбородьком храму «Преображення Господнього» у с. Стольному, що на Чернігівщині¹⁸, вкривають густим плетивом виноградної лози з листочками і гронами плодів – символом Пресвятої Євхаристії.

Зазначимо, що велика кількість богослужбових атрибутів як у російські, так і в українські храми потрапляла не тільки шляхом художньо-промислового імпорту, а й у вигляді коштовних творів, жертвованих у святині царською родиною, світськими вельможами, іншими високосановними донаторами та духовними особами. Свідченням цього є вже згадані золоті потир, дискос із звіздицею, лжиця і «копіє», 1795 року пожертвовані Катериною II Києво-Печерській лаврі¹⁹. Тому під впливом московського православ'я твори сакральної металевої пластики стилю рококо, особливо у східноукраїнських храмах, поступово витісняються класицистичними виробами церковно-обрядового призначення. «Утвердившись на строгих струнких формах класицизму, мистецтво Олександра I, – зазначає М. Макаренко, – сприяло небувалому підйому, і пам'ятки цього часу, так званої

¹⁷ Каталог збережених пам'яток... – С. 202.

¹⁸ Г. Арендар стверджує, що потир виготовлений російським майстром Іваном Фроловим у 1792 р. Див.: Скарби Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарнавського. Комплект листівок. – К., 1996. – № 12.

¹⁹ Каталог збережених пам'яток... – С. 209.

художньої промисловості, заповнили всі руські храми»²⁰. Однак виховані на високохудожніх традиційних виробих місцеві українські майстри із вродженою національною схильністю до підвищеного декоративізму²¹ значно «пожвавлюють» сухуватість виражальних засобів художньо-промислової доби розвинутого французько-російського класицизму та ампіру органічним включенням у систему декору своїх творів барокових та рококових оздоблювальних елементів. Цей самобутній шлях розвитку тогочасної української церковної пластики особливо виразно простежується у виготовленні євхаристійних потирів і дискосів. Так, священні чаші, зібрані В. Машуковим з ризниць храмів Харківської і частково Чернігівської і Полтавської губерній для влаштування 1905 року виставки XIII Археологічного з'їзду в Харкові, значно відрізняються від священних євлогіїв, виготовлених, наприклад, французькими майстрами Бухом (1790-ті роки) чи пізніше Б'єане або за проектами великого творця стилю «ампір» – Шарля Персьє та інших тогочасних мистців²². У результаті творчого переосмислення класицистично-ампірних виражальних засобів на ґрунті місцевих художніх – барокових і рококових – традицій створюються оригінальні твори сакральної ангіопластики, передусім священних євлогіїв з тільки їм властивою архітектонікою і декором. Наприклад, глибокі келихи срібних потирів з Катеринославського архієрейського дому (1776 р.), Успенського собору (1777, 1779 рр.), храму «Святих жінок-мироносиць» (1784 р.) і Благовіщенської церкви у Харкові та новомосковського Святотроїцького собору (Самара, 1790-і та 1798 роки), що експонувалися на виставці XIII Археологічного з'їзду, вставлені у високі ажурні «сорочки» із хвилеподібним завершенням біля розхилу вінець. За глибоким і майже циліндричним келихом, широким сидом вони нагадують ренесансні священні євлогії. Однак за оздобленням, зокрема ажурно плетеною сіткою кошиків у вигляді «чільникового» декору, ромбовидні елементи якого нагадують бджолині соти, та квітково-плодовими гірляндами, що оточують фініфтеві іконки на сидесі, вони тяжіють до поширених в українських храмах «промислових» ампірних євхаристійних чаш, виготовлених на російських та

західноєвропейських заводах. Разом з тим, відсутність додаткових декоративних мотивів, зокрема класичних античних ваз, рельєфно трактованих фігурок ангелів, що увінчують іконні зображення в овальних медальйонах, як, наприклад, у «ніжинській» чаші тощо, створює враження особливої впорядкованості геометризованої «сітки» кошиків²³, підкреслюючи чіткість орнаментальної теми та «благородну простоту», характерну для оздоблення класицистичних творів сакральної металевої пластики.

Урівноваженість орнаментального декору келихів євхаристійних чаш підкреслена трьома, рідше – чотирма великими овальними медальйонами із живописними фініфтевими зображеннями священних образів триморфного дійсного чину – благословляючого Спасителя і молитовно-благальних образів Богородиці та Іоанна Предтечі. У четвертому медальйоні іконографічного ряду на тогочасних священних потирах, як, наприклад, з Успенського собору Покровського монастиря у Харкові (1777 р.), зображували в основному Життедайне Дерево Хреста. Нерідко дійсний чин на келихові завершує фігура розп'ятого на хресті Спасителя. Тому на відміну від триморфного Розп'яття, що переважало в іконографічній програмі класицистичних потирів, виготовлених під безпосереднім впливом французько-російської сакральної пластики, на келихах євхаристійних чаш, створених місцевими майстрами, продовжує домінувати започатковане ренесансною добою православне трактування св. Безкровної, завершеної Голгофською, Жертви у вигляді монументальної фігури Чесного Хреста із списом і тростиною з губкою. На євхаристійних євлогіях Священне Дерево Христа символізує жертвового, жертвоприносного й водночас животворящого і жертводайного Єдинородного Сина Господнього і Богочоловіка²⁴. І лише іноді триморфний дійсус на євхаристійних євлогіях доповнений фігурою розп'ятого на хресті Спасителя, переважно без пристоячих Богородиці та Іоанна Богослова, утвердженою в українському церковному мистецтві Петром Могилою²⁵.

Разом з тим дуже часто доктринальний євхаристійний чин на класицистичних священ-

²⁰ Макаренко М. Знач. праця. – С. 36, 37.

²¹ Макаров А. Світло українського бароко. – К., 1994. – С. 425.

²² Машуков В. Матеріали к изучению церковной старины Украины // Труды Харьковской комиссии по устройству X Археологического съезда в г. Екатеринославе. – Х., 1905. – С. 637, 652, 661, 671; Макаренко Н. Знач. праця. – С. 39, 43, 44.

²³ Урешова Л. Золотое и серебряное дело // Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. – Прага, 1980. – С. 236.

²⁴ Боньковська С. Український священний посуд XVI – першої половини XVII ст. у контексті євхаристійного канону // Мистецтвознавство, 2002. – № 1. – С. 13.

²⁵ Редін Е. Каталог виставки XII Археологического съезда в г. Харькове // Труды XII Археологического съезда в г. Харькове 1902 г. – М., 1905. – С. 79.

них потирах, що «служили» у тогочасних, зокрема східноукраїнських православних храмах, «обмежували» лише триморфоном деісусної молитви. Благословляючий десницею Ісус Христос зображений без книги Нового Заповіту в лівій руці, тобто без символу Христа Учителя і Священника. У шуйці (лівій руці) Великий Літург на класицистичних потирах тримає, як правило, увінчану хрестом сферу, що символізує торжество Вселенської Христової Церкви й водночас Вічно Живого у Пресвятій Євхаристії Господа Спасителя.

Отже, образ євхаристійно-знаменуючого Христа Літурга, що був програмним в іконографічному репертуарі українських середньовічних та ренесансних євхаристійних євлогіїв, змінюється Христом Вседержителем. Монументальність образу Христа Пантократора, зображеного, як правило, у повний зріст, та всеперемагаючого Христового віровчення про євхаристійне жертвоприношення і жертвоспоживання підкреслено розміщенням Його постаті у царстві Небесної Церкви, означеної густими клубами хмар. Вони символізують Рай Господній, до якого прагнуть вірні, «сподобившись» причаститися Чесних Дарів завдяки св. Безкровній жертві, звершеній Христом Першосвященником.

Обабіч Вседержителя розміщені, як правило, священні образи триморфного деісусного чину – Богородиця із складеними у прохально-причащальній молитві руками та Іоанн Предтеча з розкритим згортком Нового Заповіту у лівій руці. Святі Небесної Церкви, подібно до образу Пантократора, також зображені у хмарах «піднебесся», лейтмотивом яких є Одкровення Ісуса Христа, списане в Апокаліпсисі євангелістом Іоанном за наказом Господа.

Отже, триморфний деісусний чин у вигляді просферона, просфероменоса, просдехоменоса і діадоменоса Христа Небесного Літурга та священних образів Небесної Церкви – возвеличувально-благальних Богоматері та Іоанна Хрестителя підсилено теофанією Раю Господнього. «Православне» призначення євхаристійних євлогіїв підкреслене фігурою Чесного Життєдайного Хреста, яким завершується ікона «Моління».

Монументальне звучання священних (виписаних фініфту, карбованих у низькому рельєфі або штапованих) образів доктринального чину святих Небесної Церкви майстри підсилюють протиставленням «здрібнілих» багатофігурних сцен Хресної дороги Спасителя на Голгофу, розміщених зазвичай на опуклій поверхні седесів, тобто в нижньому реєстрі іконографічного репертуару євхаристійних чаш. Серед них переважають «Молитва про чашу», «Побиття Ісуса Христа», «Христос у темниці», «Христос перед

Пілатом», «Несення хреста», «Покладення до гробу» і рідше – «Поцілунок Юди» та «Зречення Спасителя апостолом Петром». Так, на седесі експонованого на виставці археологічного з'їзду в Чернігові священного потира, виготовленого у 30-х роках XIX ст., розміщені чорнові зображення молитви в Гетсиманському саду, бичування Спасителя і покладення на Його голову тернового вінка. Поліморфні сюжети за виражальними, зокрема графічними й живописними, засобами та їх розміщенням у нижньому реєстрі євхаристійних потирів перекликаються з «празничковим» поклонним ярусом високих іконостасів, покликаною дохідливою символічно-образною мовою донести вірним Христової Церкви історію вселюдського спасіння, здобутого нестерпними стражданнями Сина Божого, «заколеного немов Агнця» (Іоанн, 14: 5–6) на відкуплення людських провин.

Отже, як і на барокових та рококових сакральних євлогіях (священних чашах і дисках, дарохранильних гробницях і дароносцях), іконографічний репертуар класицистичних священних потирів, що їх застосовували в українських як православних, так і в греко-католицьких храмах, складається з двох реєстрів. Визначальним у розумінні євхаристійного тайнодійства є доктринальний чин у вигляді символічно-образного, зазвичай триморфного зображення св. Безкровної жертви і Святого Причастя, розміщений на келихові чаші. Іконографічний репертуар верхнього яруса у вигляді «Деісусної молитви», що завершується Хрестом Голгофою, збагачений нижнім дидактично-роз'яснювальним («поклонним») реєстром страстей Господніх, зображеним на опуклій поверхні седеса у вигляді багатофігурних сцен Хресної дороги, дуже поширених також і в римо-католицькій іконографії.

Водночас поряд з антропоморфним відтворенням сцен тернистого шляху Спасителя на Голгофу на седесах євхаристійних потирів, як, наприклад, на чаші з Благовіщенської церкви та храму Жінок Мироносиць у Харкові, продовжує розвиватися символічно-предметне трактування «Страстей Господніх» у вигляді знарядь Христових мук: перехрещених прутів з нагайкою, стовпа бичування (побиття) Ісуса Христа, колони з півнем – символом перестороги, драбини, опертої на колону, цвяхів тощо. Зображені у медальйонах нижнього яруса, вони підкреслюють важливість священних образів доктринального чину, розміщених на келихах, тобто у верхньому реєстрі євхаристійних потирів.

У той же час на дисках, виготовлених українськими майстрами під впливом російської церковної ангіопластики унаслідок присвоєння

чину проскомидії, крім Голгофської жертви і символічного значення Різдва Христового, поширюється зображення сповитого новонародженого Месії, що спочиває у хмарах Небесного Раю²⁶. Бо сказано: «Ось Агнець Божий, який світу гріхи забирає». Тому основним іконографічним мотивом на священних дисках, що їх застосовували у православних храмах, підпорядкованих Московському патріархатові, залишається літургійно-обрядовий сюжет «Різдва Христового» у вигляді пророчого євангельського образу Предвічного Немовляти, на якого у вигляді голуба спадає зісланий Богом Отцем Дух Святий.

Архітектонічна «чистота» євхаристійних євлогіїв періоду українського класицизму досягається рівновагою структурних елементів, передусім великого й порівняно широкого та глибокого келиха з дещо ширшим і не менш масивним пуклевидним седесом. Класицистична стрункість потирів, як і інших богослужбових, наприклад світлоносних, кадильно-тиміамних атрибутів, підкреслена стояном-бальясиною – тонко «точеним» і складно профільованим круглим (у перерізі) руків'ям з нанизаними навколо нього одним, двома або трьома нодусами. Серед них домінує пластично ліплене грушоподібне яблуко. Іноді центральне яблуко набуває вигляду злегка приплюснutoї сфери.

Ремінісценції барокових та рококових виразальних засобів, як, наприклад, центрального нодуса у вигляді перевернутого дзвона або груші, крученого, злегка потовщеного на межі з руків'ям підніжжя тощо, є тими стилістичними особливостями, що вирізняють їх серед аналогічних творів російської ангіопластики доби «петербурзького» та «московського» класицизму. Оригінальність українських євхаристійних євлогіїв забезпечена стійкістю іконографічного репертуару та плавним і м'яким переходом пластично ліплених структурних форм, підсилені елементами орнаментального оздоблення.

Отже, у класицистичних творах української сакральної ангіопластики ще дуже відчутні впливи барокового і рококового декоративізму. Це надає їм особливого звучання, іноді «набагато цікавішого, – як стверджує Д. Кос, – ніж чисті у стильовому відношенні зразки»²⁷.

Зазначимо, що проникнення формотворчих ідей класицизму та його завершального періоду, відомого під назвою ампір, в українське мистецтво сакральної ангіопластики, особливо на східноукраїнських землях, відбувалося не лише петербурзько-московським шляхом. Значна

кількість класицистичних творів церковно-обрядового призначення західноєвропейського походження потрапляла сюди, як і в західноукраїнські (греко-католицькі і православні) храми, з тогочасних ремісничих центрів Франції, Італії та Англії, в основному з Парижа, Лондона і навіть «імператорського Рима»²⁸. Зразком для тогочасного європейського золотарства слугувало, за твердженням Л. Урешової, мистецтво «римського» класицизму²⁹. У західноукраїнських землях у місцевих літургійних обрядах цей процес проходив закономірним шляхом органічного засвоєння – від повного заперечення, до синкретичного співіснування та накладання – аж до утвердження. Разом з бароковими та рококовими потирами і дисками, дарохранильницями і дароносицями, хрестами і панікадилами тощо, вони, співіснуючи в єдиному літургійно-храмовому просторі, використовувалися в богослужбових обрядах передусім греко-католицьких храмів. Таким чином, літургійно-обрядові атрибути у вигляді коштовних дарунків, предметів торгівельного імпорту тощо сприяли пізнанню та засвоєнню одного з потужних художніх (поряд з бароко та рококо) західноєвропейських формотворчих напрямів – класицизму та розвинутого на його основі ампіру.

У східноукраїнські православні храми, до цього часу вже повністю підпорядковані Московському патріархатові, класицистичні твори церковно-обрядового призначення, особливо завершального періоду класицистичної доби – ампіру, насаджували, як правило, волонтаристським шляхом під пильним оком московського православ'я, всіляко підтримуваного імперським режимом. Своєрідним виявом спротиву цьому псевдотворчому процесові було збереження у тогочасних творах сакральної металоластики (кінець XVIII – перша половина XIX ст.) українських «національних рис». У них продовжують домінувати рококові структурні та оздоблювальні елементи у вигляді неспокоїної пластики та орнаментальних мотивів центральних нодусів, торсованого підніжжя стоянів тощо.

Криза класицизму 1830–1840-х років, викликана «нормативним» космополітизмом пізньої доби художнього стилю ампір, спричинила поширення в Європі ідей «національного романтизму»³⁰. Цей своєрідний художній протест, інспірований волонтаристським насадженням

²⁸ Урешова Л. Зазнач. праця. – С. 260.

²⁹ Там само.

³⁰ Власов В. Класицизм // Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. – СПб., 2000. – Т. 3. – С. 601.

²⁶ Боньковська С. Художні особливості священного посуду... – С. 501–507.

²⁷ Кес Д. Стили мебели. – Будапешт, 1981. – С. 144.

спочатку «петербурзького», а згодом «московського» ампіру, особливого розвитку набув в Україні. Перші прояви «українського романтизму» у творах сакральної металевої пластики простежуються у трактуванні священних образів. Так, класицистично-монументальні, як правило, у повний зріст постаті Спасителя, Богоматері та Іоанна Предтечі на євхаристійних потирах доби романтизму змінюються їх погрудними зображеннями, розміщеними зазвичай у клубах хмар.

Під впливом виражальних засобів тогочасного малярства не лише живописні (фініфтеві або мальовані олійними фарбами), а й пластично ліплені (окремо литі, переважно барельєфні) священні образи набувають підкреслено одухотвореного трактування. У композиційному, особливо в колористичному та світлотіньовому вирішенні вони перекликаються з тогочасним, співзвучним з піднесеністю бароко, портретним живописом³¹.

Унаслідок підвищеної емоційності, спричиненої світовідчуттям романтичної доби, лики священних образів євхаристійного чину, як, наприклад, на потирі із собору Пресвятої Трійці (XIX ст.)³², трактуються у тричвертному динамічному повороті. Молільні жести погрудних святих з навхрест складеними на грудях руками перетворюють класицистично-ампірні монументальні возвеличувальні постаті євхаристійного чину в емоційно-напружені прославляючі благальні образи деісусної передпрічасної молитви.

Тло багатофігурних пасійних сюжетів та окремих сцен, зосереджених в овальних клеймах на круглих, як правило, сидесах, має вигляд романтичного пейзажу, серед якого видніються мури Святого Єрусалима, Голгофський пагорб з трьома встановленими хрестами тощо.

Новітнього трактування набуває також Голгофська Жертва. Так, постать розп'ятого Спасителя доповнюють оплакувальні образи Богоматері та Іоанна Хрестителя. Іноді біля центральної постаті розп'ятого Ісуса Христа з метою поглиблення драматизму іконографічного мотиву розміщують закатованих разом із Спасителем праведного й нерозкаяного розбійників.

Однак найяскравішим виявом романтизму у творах сакральної металевої пластики є поширення мотиву «корони». Просторово розвинутими коронами завершують двобічні ікони-патериці, нацерковні хрести, дарохранильні пушки (чаші) тощо. Прикладом цього є даро-

хранильна чаша з Львівського музею історії релігії. Особливого поширення набувають «короновані» ікони святих. Так, на келихах олов'яних тюльпаноподібних (що за архітектонікою наближаються до ренесансних) потирів із сіл Протопопова (біля м. Ізюм на Харківщині) і Шиповат біля Вовчанська, що на Сумщині, та євхаристійній чаші з ризниці московського Святогорського монастиря голова благословляючого Спасителя з розкритою книгою у шуйці увінчана «царською короною»³³, ілюструючи, очевидно, слова Господа, звернені до Єдинородного Сина Царя Слави. Триморфне трактування тайнодійства Пресвятої Євхаристії у вигляді коронованого Христа Архієрея з іменословно-знаменуючою десницею та розкритою книгою в шуйці завершує фігура Чесного Хреста із знаряддями страстей Господніх³⁴.

По обидва боки Царя Слави – жертвоприносного, жертвуючого, животворящего і життедайного Спасителя в аналогічних круглих медальйонах розміщені Богородиця Ассунта (з розкритими перед грудьми долонями рук) та Іоанн Хреститель «у молінні» – з навхрест складеними на грудях руками. У цьому плані пристоячі по обидва боки Великого Літурга Возвишенна Богородиця та Іоанн Предтеча є символічно-образним відображенням ушанувально-благальної молитви Святої Церкви, зверненої до Господа Царя Слави, щоб прийняв на свій Небесний Жертовник освячені у храмі Чесні Дару³⁵ і дав їх для поживи вірним Христової Церкви. Таке трактування – перевтілення проскомидійних дарів у Небесну Потраву і Святого Причастя відповідало вченню Вселенської Церкви про анафору тлумачення канону Божественної літургії як величної і радісної події Божого спасіння³⁶.

Отже, відображення тайнодійства Безкровного жертвоприношення у вигляді євхаристійно-знаменуючого Христа Архієрея і символічного молитовного образу жертвоспоживаючої Христової Церкви – возвеличувально-благаючої Богоматері і заглибленого у вшанувальній молитві Іоанна Предтечі в оточенні архангелів вказує на органічний зв'язок з візантійсько-руською та розвинутою на місцевому ґрунті пізньосередньовічною іконографією Пресвятої Євхаристії. Тайнодійство жертвоприношення за

³³ Редін Е. Знач. праця. – С. 77.

³⁴ Уваров А. Образы византийского и русского иконописания // Сборник мелких трудов. – М., 1910. – Т. 1. – С. 220; Уварова П. Церковный отдел выставки Черниговского Археологического съезда // Труды XIV Археологического съезда в Чернигове. – Чернигов, 1908 – С. 302.

³⁵ Уварова П. Знач. праця. – С. 361.

³⁶ Там само. – С. 363.

³¹ Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. – К., 2001. – С. 281.

³² Редін Е. Каталог выставки... – С. 82–83.

православно-обрядовою традицією (на противагу римо-католицькій, за якою Свята літургія є повторенням Голгофської Жертви³⁷) підкреслене поєднанням символічно-образної редакції євхаристійного канону – визначальної догми Христової Церкви із зображенням Чесного Хреста зі списом і тростиною з губкою.

До тогочасних священних потирів, що експонувалися майже на всіх виставках археологічних з'їздів, належить також олов'яна чаша із с. Бабаї на Харківщині. На келихові євлогія зображений, за Є. Редіним, коронований Христос Архіерей у священничих ризах, який обома руками («на два боки». – Є. Р.) благословляє пристоячих «у молінні» Богородицю та Іоанна Хрестителя³⁸.

Зазначимо, що до найдавніших типів Христа Спасителя, який благословляє (знаменує. – С. Б.) обома руками потир і дискос з Чесними Дарами й верховних апостолів, що підносять хліб і вино для освячення, належить Його зображення на іконі «Апостоли Павло і Петро» (XII ст.)³⁹ «грецького письма». Тож розміщений на келихові «бабайського» потира Христос Архіерей, що «на два боки» благословляє Богородицю та Іоанна Предтечу з архангелами, є символічним образом Христа Великого Літурга, що освячує й водночас причащає учасників Божественної Літургії Небесною Потравою. Це відповідає канонічно утвердженому візантійському обрядові жертвоспоживання, за яким священників і дияконів, які співслужать Пресвяту літургію, причащають «окремо Святого Тіла й окремо Пречистої Крові Господньої»⁴⁰. У цьому контексті триморфний деїсус, зображений на келихові євхаристійної чаші, є ілюстрацією твердження Іоанна Златоустого, за яким священнослужитель під час відправи Служби Божої, зокрема звершення св. Безкровної Жертви та обряду таїнства Святого причастя, ототожнюється з Первосвященником Новозаповітної Церкви Христом Спасителем: «Христос присутній і тепер. Він, що служив колись при тій трапезі, служить і тепер при цій. Бо не людина чинить так, що жертвні дари стають Христовим Тілом і Кров'ю, а Він сам, розп'ятий за нас Христос»⁴¹. А Небесні причасники – возвеличувально-

благальна Богородиця та Іоанн Предтеча уподібнюються апостолам, які під видом хліба і вина першими спожили істинні Тіло і Кров Господні з рук Сина Божого.

На підставі цього можна припустити, що євхаристійні чаші із зображенням Христа Архієрея, що благословляє проскомидійні дари й водночас причащає Небесну Церкву, завершені символічним образом Голгофської Жертви у вигляді Життедайного Дерева Христа, служили богослужбово-канонічними священними потирами. У них на Великому жертвовникові звершували Святе безкровне жертвоприношення і здійснювали обряд євхаристійного жертвоспоживання, встановлені Ісусом Христом на останній вечері з апостолами. За літургійним уставом, з них причащали Чесними Дарами священнослужителів, які відправляли Службу Божу.

Отже, на священних євлогіях романтичної доби класицистично-монументальна постать Христа Великого Літурга змінюється апокаліптичним коронованим образом Архіпастиря Бога (ἀρχιερεύς Θεού) – Христа Первосвященника, Єдинородного, Вічного і Правдивого Господа Сина Божого з очима як «промінь вогню; на голові Його діадема численні» (Одкровення, 19:12), «І він топче винотоку Бога Вседержителя. І має на одязі і на бедрі своєму ім'я написане: Цар царів і Володар володарів» (Одкровення, 19:15–16).

Під впливом національної, віками формованої літургійної свідомості, схильної до опоетизації містичного Бога, чудесних діянь і страждань Його Єдинородного Сина, а також виражальних засобів тогочасної романтичної доби постать євхаристійного – жертвоприносного, жертвуючого, жертводайного і життедайного Христа Спасителя набуває образу коронованого Царя Царів, що топче, селібруючи, винотоку Його Небесного Отця Господа Вседержителя, причащаючи Пречистою Кров'ю і Пресвятим Тілом святих Небесної Церкви – Богородицю з возвеличувально-благальним жестом та Іоанна Предтечу у поставі вшанувальної молитви, підкресленої навхрест складеними на грудях руками.

Найяскравішим виявом «іконографічного протесту» проти агресивності космополітичного ампіру було завершення деїсусного чину традиційно-монументальною, утвердженою ренесансною і розвинутою бароковою добою, фігурою Життедайного Дерева Христа. Таким чином, у творах української сакральної ангіопластики доби романтизму монументальний за звучанням Голгофський Ставрий із списом і тростиною по обидва боки набуває ознаки національного символу визначальної догми Христової Церкви про тайнодійство Пресвятої Євхаристії.

³⁷ Галадза П. Літургічне питання і розвиток богослужінь напередодні Берестейської унії аж до кінця XVII століття // Берестейська унія та внутрішнє життя Церкви в XVII столітті. Матеріали Четвертих «Берестейських читань». Львів, Луцьк, Київ, 2–6 жовтня 1995 р. – Л., 1997. – С. 35.

³⁸ Редін Е. Знач. праця.

³⁹ Уваров А. Знач. праця. – С. 223. – Табл. 52.

⁴⁰ Уварова П. Знач. праця. – С. 402.

⁴¹ Шульц Г. Візантійська Літургія. Свідчення віри та значення символів. – Л., 2002. – С. 68.

Однак найпоширенішим проявом романтизму в українській сакральній пластиці було звернення до близького за світовідчуттям та притаманного національній естетичній свідомості декоративізму барокових і рококових виражальних засобів. У цьому контексті до класичних зразків українського романтизму належить евхаристійний потир з храму Богоявлення у с. Кугаєві на Львівщині⁴².

За архітектонікою і формою структурних елементів, зокрема монолітного келиха, встановленого у дифований кошик, фігурно литого високого стояна, що завершується декоративно розвинутим седесом, тощо, потир належить до традиційних евхаристійних чаш, утверджених багатівіковим досвідом української сакральної ангиопластики. Його руків'я нагадує грушоподібні центральні нодуси маньєристичних і барокових та яблука рококових евлогіїв у вигляді перевернутого дзвона або груші з підкресленим потовщенням у верхній і нижній частинах.

Пластично ліплений центральний нодус, встановлений на перстень у вигляді масивного валика, оздоблений карбованим квітково-рослинним орнаментом. Валикоподібний перстень, орнаментований віночком «виноградного цвіту», служить нижнім нодусом, що розділяє руків'я чаші та його підніжжя.

Пуклеподібний седес розділений чотирма потрійними рельєфно трактованими полосами, що радіально розходяться з-під нижнього нодуса. Вони утворюють на його випуклій поверхні чотири трапецієподібні за обрисами поля, у кожному з яких розміщені «чисті місця» у вигляді овальних медальйонів. У кожному з них розміщені накладні (окремо литі) барельєфні зображення чотирьох євангелістів із символами. У трактуванні погрудних зображень, тобто у горельєфному відливі ликів хронографів земного життя і чудесних діянь Христа Небесного Учителя, розміщених у медальйонах на злегка опуклій площині седеса, простежується зв'язок з давньою русько-українською пластикою, зокрема зображенням священних образів деісусного чину на келихові священного потира, знайденого разом з диском на Боричевому узвозі в Києві (кінець X – початок XI ст.)⁴³.

Зазначимо, що прийом заздалегідь приготованого «чистого місця» у вигляді круглого або овального медальйона, гербового щитка тощо для розміщення в ньому відповідно до конфесійних потреб помісної церкви або ж вимог замов-

ника (представника церковної громади чи котрогось із жертводавців) іконографічних сюжетів, сцен, образів чи окремих ликів, наприклад, патрональних святих у період тиражованого, особливо фабрично-промислового, виготовлення творів церковно-обрядового призначення був дуже поширеним. Це давало можливість значного здешевлення виробів і розширення ринку збуту. Унаслідок цього дуже часто твори церковної металевої пластики, виготовлені одним майстром (українцем, вірменином, чехом, поляком, євреєм) або в одному з тогочасних місцевих чи західноєвропейських ремісничих центрів, застосовували як у греко-католицьких та православних (українських, вірменських, російських), так і в католицьких храмах. Свідченням цього є потири, дарохранильні чаші й кадильниці, які експонувалися 1885 року на «Польсько-українській археологічній виставці» у Львові, а також численні евхаристійні евлогії, що їх до цього часу застосовують у літургічних обрядах у багатьох західноукраїнських храмах, особливо на Львівщині та Івано-Франківщині.

Ікони апостолів-євангелістів обмежені еліпсоподібними, декоративно розвинутими рамками. Знизу кожна з них оздоблена віночком квітів винограду, від яких симетрично в обидва боки розходяться колоски пшениці. Цей класицистичний за композиційним вирішенням орнаментальний мотив завершений букетиком оточених листочками двох квіток винограду, розмішеним зверху еліпсоподібної рамки.

Келих потира, вставлений у дифований кошик, виготовлений у вигляді стилізованої чотирипелюсткової квітки лілії – символу чистоти, дуже поширеної в західноєвропейському, особливо готичному і бароковому християнському мистецтві, зокрема в іконографічному трактуванні образу Пречистої Діви Марії (Прісноподіви Марії), відомого під назвою «Непорочне Зачаття». Однак особливого розвитку цей мотив набуває в часи романтичної доби.

Кожна з пелюсток лілії декорована рельєфно трактованими й симетрично розмішеними з чотирьох боків келиха медальйонами у вигляді овальних, складно профільованих С-подібних рамок. У медальйонах зображені апокаліптичні символи Пресвятої Євхаристії. Гілки виноградної лози з листочками і гронами спілих плодів, які символізують Пречисту Кров Спасителя, чергуються з трьома пшеничними колосками, що символізують Пресвяте Тіло Триєдиного Господа у Пресвятій Трійці.

Медальйони з колосками жита увінчані короноподібним завершенням у вигляді виноградного трилисника (виноградного листочка) – мотиву дуже поширеного в християнському мистецтві доби українського Відродження та

⁴² Архів Інституту народознавства НАНУ. – Ф. 1, од. зб. 1.

⁴³ Кондаков Н. Русские клады Великокняжеского периода. – СПб, 1896. – С. 100.

в декорі класицистичних творів церковної сакральної ангіопластики.

Тому якщо в архітектоніці потира, зокрема у пропорційній співмірності структурних елементів (келиха, руків'я і седеса) відчутний розвиток давніх візантійсько-руських та ренесансних художніх традицій сакральної ангіопластики, в оздобленні седеса, особливо в симетричній урівноваженості орнаментальних мотивів та їх елементів, простежуються виражальні засоби класицизму.

Водночас замість ікон святих евхаристійного чину, що було притаманним для давньоукраїнського (середньовічного, ренесансного та барокового) священного посуду, на «кугаївському» потирі, як і на більшості рококових західноєвропейських «мшальних» чаш, викарбувано рослинні символи евхаристійних субстанцій – три пшеничні колоски і плоди винограду на гілці лози з двома листочками. Вони розміщені в чотирьох декоративно розвинутих медальйонах, що за обрисами нагадують геральдичні «щитки» на контрренесансних та барокових евхаристійних євлогіях. Динамічність декоративних мотивів підкреслена напруженістю С-подібних рельєфно трактованих, однак симетрично розміщених частин рамок, об'єднаних трилисником винограду.

У двох із них викарбувані три пшеничні колоски, що символізують Триєдиного Господа у Пресвятій Трійці. У двох інших, що чергуються з попередніми, зображені гілки виноградної лози з двома підкреслено великими листочками і двома гронами винограду між ними. Вони символізують Пречисту Кров Спасителя – Сина Господнього і Богочоловіка.

Водночас грона спілого винограду, викарбувані в діаметрально протилежних медальйонах на келихові евхаристійного потира, символізують апокаліптичний образ «Точила Господнього» або «Христа – виноградної лози», різні іконографічні «списки» якого були дуже поширеними в українському іконографічному мистецтві XVIII–XIX ст. Ікона Христа Виноградаря найчастіше увінчувала розміщений у нижньому просторово розвинутому карнизі скринькоподібний дарохранильний кивот із захованими в ньому Передосвяченими дарами.

У творах сакральної металевої пластики, зокрема на священних потирах і дискосах, дарохранильних кивотах, а також на хрестах, що увінчують дарохранильні релікварії, цей образ набуває сконденсованого символічно-узагальненого втілення у вигляді виноградної лози з листочками та спілими гронами плодів.

Отже, в іконографічному репертуарі «кугаївської» евхаристійної чаші, як і в архітектоніці потира, дуже виразно простежується надзви-

чайно складний процес поєднання пошуків богословської образно-символічної мови іконографії та орнаментики з «романтичними» мистецькими пошуками національних типів і форм структурних елементів, найчастіше запозичених з художніх ідей мистецтва Великокняжої доби, ренесансу, бароко та класицизму. Унаслідок цього формотворчого процесу антропоморфне трактування евхаристійного чину на ренесансних і барокових потирах і дискосах на священних євлогіях романтичної доби змінюється рослинними мотивами, «захованими» в органічному «переплетенні» (поєднанні) «новозавітної виноградної лози з плодами», барокового аканта з апокаліптичними, розвинутими в римокатолицькому класицистичному та ампірному мистецтві, евхаристійними символами у вигляді пшеничних колосків та виноградної лози. Це наближає «кугаївську» чашу до виробів західноєвропейської сакральної ангіопластики.

Таким чином, в архітектоніці та оздобленні «кугаївського» потира знайшли органічне поєднання виражальні засоби візантійсько-руської, української ренесансної та барокової сакральної пластики з формотворчими ідеями новітніх напрямів у християнському декоративному мистецтві «доби неостилів», пов'язаних з романтичними пошуками «національних» форм та особливостей іконографічного репертуару.

Потир з храму Богоявлення у с. Кугаєві, що на Львівщині, належить до високохудожніх творів сакральної ангіопластики кінця XIX – початку XX ст. – періоду пізнього історизму в українському церковному мистецтві, відомого, як уже зазначалося, під назвою «доби неостилів». Водночас «кугаївський» потир є одним з яскравих творів апогею надзвичайно складної доби творчих пошуків новітніх національних форм шляхом «романтичного» звернення та синкретичного зіставлення перевірених часом формотворчих ідей та виражальних засобів давньоруського мистецтва Княжої доби, ренесансу, бароко і класицизму.

Нерідко, як, наприклад, на ренесансній за архітектонікою та компонованням іконографічних зображень святих евхаристійного чину священній чаші з дрогобицького храму Пресвятої Трійці, що на Львівщині, в орнаментальному оздобленні поверхні седеса превалюють рельєфно трактовані рослинні мотиви. При цьому в ажурному оздобленні високого кошика простежуються виражальні засоби бароко. Проте неспокійне плетиво його декору відзначається строгою симетричністю компоновання орнаментальних мотивів та їх елементів. Таке синкретичне накладання різностильових архітектонічних і декоративних формотворчих засобів в одному творі приводить до «суперечностей» між окре-

мими художньо-стильовими рисами, а отже, – появи еkleктизму в мистецтві церковної сакральної ангіопластики. Позбавитися штучно поєднання несумісних традицій можна було, – зазначає Д. Кес, – лише шляхом рішучого звільнення від них. Таким рятівним напрямом у тогочасному мистецтві став «молодий», або «новий» стиль, найвідоміший під загальноприйнятою назвою «модерн».

У середині минулого століття П. Жолтовський – один із найавторитетніших знавців у галузі металевої пластики писав: «Багато художнього смаку вкладали ковалі в складні й мальовничі мережива надбанних хрестів, цих справжніх шедеврів старого українського ковальства»⁴⁴.

Зазначимо, що різноманітністю нацерковних хрестовидних символів давніх місцевих храмів, які у вигляді «плетива чорних ліній тонко кутого заліза ажурно вимальовувались на тлі ясного неба», здавна захоплювались не лише прихожани та чужоземні гості й мандрівники, а й дослідники національної художньої культури. Проте лише на початку ХХ ст. у працях з історії українського церковного мистецтва про них з'являються перші спеціальні розвідки⁴⁵. Однак більшість учених через абсолютну недослідженість проблеми та брак систематизованого матеріалу не розглядає вінчальні хрестовидні символи як окреме й самодостатнє художнє явище. У деяких працях лише побіжно вказано на «хрести над церквою» як невід'ємний і само собою зрозумілий елемент сакральної архітектури або лише принагідно згадано про обставини їх виготовлення тощо.

У Русі-Україні традиція увінчувати церковні святині хрестоподібними ідеограмами сягає часів Великокняжчої доби. Проте у збережених писемних джерелах ідеться переважно про порівняно пізні декоративно розвинені ставрії XVII–XVIII ст. Розвиток нацерковних ідеограм XIX ст. на храмах Лівобережної України дозволяє твердити, що їх першоосною був ажурний рівнокінцевий однорамений хрест з

пуклями⁴⁶. Унаслідок глибокого взаємопроникнення первісних засад візантійського мистецтва й тогочасних західноєвропейських формотворчих ідей українською художньою традицією створено оригінальний тип ажурного нацерковного символу, найхарактернішими ознаками якого є врівноваженість та органічне поєднання структурних елементів. Гранична чіткість форм, вишукана пропорційність елементів та символічна чистота образу забезпечили йому довготривале й широке побутування в Україні.

Водночас у підніжжі нацерковних хрестогам, переважно на центральних банях, з'являється фігурка зверненого рогами вгору півмісяця. Таким хрестом завершується баня храму в с. Улюч⁴⁷. Двораменим, злегка видовженим прямим хрестом з півмісяцем унизу увінчана дерев'яна церква («галицького типу», за С. Уваровим) на рисунку (1615–1616 рр.) мандрівника Антона Гйотеріса⁴⁸. Подібні хрести на церкві в селі Топільниці (1730 р.) та на дзвіниці в с. Ганулець (1756 р.) у Галичині фіксує В. Січинський⁴⁹.

На сьогодні існує декілька версій символічного тлумачення цього елемента хреста. Проте жодна з версій⁵⁰ досі не отримала ні фактологічного підтвердження, ні належного теоретичного обґрунтування. Щодо цього найбільшої уваги заслуговує замітка дослідника церковної старовини І. Снегірьова, який, покликаючись на один із творів Максима Грека, стверджує, що фігуру півмісяця на хресті узаконили святі отці Церкви⁵¹. Однак невідомо, про кого із святих отців, а отже, й про час утвердження фігури півмісяця у значенні іконографічного символу на визначальній християнській ідеограмі йдеться у творі високоосвіченого грецького монаха⁵². Тому на сучасному етапі дослідження проблеми найбільш слушним є виявлення найдавніших писемних і графічних джерел, які б дозволили з'ясувати географію побутування цього типу хреста на східнослов'янських землях. Одне з

⁴⁴ Жолтовський П. Метал // ІУМ: у 6 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 384.

⁴⁵ Яремич С. Наглавные кресты XVII–XVIII в. киевских церквей // Археологическая летопись Южной России. – К., 1904. – С. 31, 36; Щербаківський В. Дерев'яне будівництво і різьба на дереві // Українське малярство / Улаштував В. Щербаківський. – Л.; К., 1913; Коліушняк Г. Народні хрести в Коломиїщині. – Л., 1918; Гуцало О. Надбанні хрести українських церков XVII–XVIII ст. // Збірник секції мистецтва. – К., 1921. – С. 21–38; Січинський В. Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України XVI–XIX ст. – Л., 1925.

⁴⁶ Яремич С. Зазнач. праця; Гуцало О. Зазнач. праця; Таранушенко С. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. – К., 1976; Боньковська С. Надбанні хрести українських церков // Богословіє. – Рим, 1991. – № 55.

⁴⁷ Іванусів О. Церква в руїні. – Онтаріо, 1987. – С. 122, 123.

⁴⁸ Уваров С. Зазнач. праця. – С. 347.

⁴⁹ Січинський В. Зазнач. праця. – С. 6, 7. – Табл. 29.

⁵⁰ Боньковська С. Надбанні хрести українських церков. – С. 74.

⁵¹ Яремич С. Зазнач. праця. – С. 32.

⁵² Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу. – К., 1918. – С. 62; Советский энциклопедический словарь. – М., 1982. – С. 747.

найдавніших зображень хреста з півмісяцем розміщене посередині двосхилого даху храму, відтвореного невідомим київським майстром серед мініатюр «Сказання про Бориса і Гліба» (XIV ст.)⁵³. Ймовірність існування цього символу на тогочасних нацерковних ставрях підтверджене його зображенням на «корсунській» іконі «Миколи Зарайського з житієм» (XIV ст.). За переказами, цю ікону боярин Протасій привіз із Києва до Москви, куди він переїхав з трьома тисячами киян. Дослідник стародавнього українського малярства Г. Логвин зазначає, що іконографічні особливості цього твору пов'язані з Києвом і його мистецькими традиціями⁵⁴. На підставі цих та пізніших графічних джерел (чотирикінцевого однораменного хреста з півмісяцем унизу, колоподібними закінченнями рамен і стрижня, яким завершене півсферичне покриття центральної бані храму Петра і Павла, а також наметове перекриття вежі трапезної палати⁵⁵, що зображене на рисунку ансамблю споруд Києво-Печерської лаври в книзі А. Кальнофойського, 1638 р.⁵⁶), особливо збережених автентичних творів, зокрема на галицьких святинях XVII – початку XX ст., а також на східноукраїнських храмах другої половини XVII – початку XIX ст., можемо твердити про значне поширення нацерковних хрестоподібних символів з півмісяцем унизу. Тому цей тип вінчальних хрестів, поступово збагачених додатковими оздоблювальними елементами (стилізованими солярними, хрестоподібними та квітковими символічно-орнаментальними мотивами), можна вважати однією з традиційних національних нацерковних ідеограм.

Водночас хрестоподібне оздоблення, поступово розвиваючись завдяки видовженню обох осей, що дає можливість розміщення нових «модульних» хрестиків на середохресті і закінченнях⁵⁷, приводить до створення відомого в народі «хрещатого» нацерковного ставря, особливо поширеного на західноукраїнських святинях кінця XIX – початку XX ст.

Безперечно, розвиток цих двох типів вінчальних ідеограм був підготовлений усім попереднім періодом відродження української

церковної культури й національного релігійного мистецтва зокрема.

У XVII ст. спустошені землі Лівобережної України заселяються вихідцями з Правобережжя. На Півдні України, який почав залюднюватися тільки в XVIII ст., церкви будували майстри, запрошені з Лівобережжя або Слобожанщини⁵⁸. Тому й вінчальні нацерковні символи, що їх встановлювали на новозбудованих храмах XVIII – початку XIX ст., також були «принесені» з тих регіонів, звідки приходили будівничі. Мабуть, саме тому великого поширення тут набувають однораменні хрести, композиційною основою яких є конструктивно ажурне моделювання обох осей з яскраво вираженим центром (середохрестям) і закінченнями у вигляді пуклі.

Послідовний розвиток основної форми відбувається за рахунок орнаментального оздоблення окремих структурних елементів. Так, промені хрестів, зображених О. Гуцалом, а також у селах Велике Устя (1772 р.) на Чернігівщині, Коровинці й Малі Будки (1791 р.) – на Сумщині збагачуються орнаментальним мотивом у вигляді «ліри», утвореної двома симетрично розвинутими, з'єднаними на середохресті елементами у вигляді латинської літери S. Такими ж, але значно менших розмірів «лірами» або хрестиками завершені промені хрестів⁵⁹.

Поступово цей мотив трансформується на закінчення рамен і верхньої частини стрижня, підсилюючи їх декоративне звучання як окремих композиційних акцентів⁶⁰. Кутовий простір хрестів майже скрізь заповнюється значно видовженими, декоративно розвиненими променями. Отже, архітектоніка прямолінійних елементів нацерковних ідеограм наприкінці XVIII – на початку XIX ст. збагачується неспокоїм гнутими «лірами», «сердечками» тощо⁶¹. Урізноманітнюються орнаментальні мотиви та їх елементи. На закінченнях променів і на бічних пуклях з'являються ліри з хрестиками, зірочки, дзвіночки тощо⁶². Завершення нацерковних хрестів збагачуються «сонечком» – солярним знаком у вигляді кола з прямими і хвилястими промінчиками, промінчиками-хрестиками тощо. Надзвичайного поширення набуває мотив лілії – християнського символу чистоти. Лілії розміщують звичайно у підніжжі хрестів.

⁵³ Максимов П. Деревянные церкви. Архитектура древнерусского государства (X – начало XI вв.) // Всеобщая история архитектуры: в 12 т. – Ленинград; М., 1966. – Т. 3. – С. 529. – Рис. 9.

⁵⁴ Логвин Г. Український середньовічний живопис. – К., 1980. – С. 8. – Рис. 16.

⁵⁵ Алферова Г., Харламов В. Киев во второй половине XVII в.: Историко-архитектурный очерк – К., 1982. – С. 9.

⁵⁶ Логвин Г. З глибин: гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. – К., 1990. – Рис. 211.

⁵⁷ Гуцало О. Зазнач. праця. – С. 28. – Рис. 1.

⁵⁸ Таранушенко С. Зазнач. праця. – С. 10.

⁵⁹ Гуцало О. Зазнач. праця. – Рис. 9; Таранушенко С. Зазнач. праця. – С. 71, 225, 240, 290.

⁶⁰ Гуцало О. Зазнач. праця. – Рис. 10.

⁶¹ Там само. – Рис. 6, 8, 12; Щербаківський В. Зазнач. праця. – С. 38, 79.

⁶² Гуцало О. Зазнач. праця. – Рис. 10, 3.

Прагнення до висоти і стрункості храмів, яке досягається шляхом «ілюзорного» витягнення архітектурних форм угору, спричиняє до видовження хрестів і полегшення їх маси. Ажурні силуети стрижня і рамен відносно їх довжини значно вужчають. Орнаментальні мотиви набирають тоншого, майже графічного трактування. У конструктивно-композиційній структурі хреста відбувається перехід від центральної двохосової до одноосової дзеркальної симетрії.

В орнаментальному оздобленні хрестів другої половини XVIII – першої половини XIX ст. спостерігається переважання рослинних мотивів над геометричними. З'являється, наприклад на хрестах із сіл Білгородка й Дубові Макаринці на Київщині, викінчення стрижнів і рамен пучками квітів на гнутих стеблах, які віялом розходяться від спільного центру – пуклі⁶³. На хресті із с. Луб'янки поблизу Києва мотив «лілій», що виростають з основи – півмісяця, набуває вигляду букета, який скоріше нагадує вазоновий мотив настінних розписів, ніж є християнським символом чистоти.

Отже, на основі художнього аналізу архітектоники й декору «лівобережних» хрестів можна припускати, що саме «вихідці з-за Дніпра» принесли сюди вже відому структуру ажурного архетипу. Поступово декор нацерковних символів східноукраїнських храмів ковалі збагачують рослинними мотивами у вигляді гілок з квітами й листочками. Християнський символ непорочності, тобто стилізовані квіти лілії, поступово переростає у «дзвіночки»⁶⁴ – найчастіше натуралістично трактований суто декоративний мотив. Таким чином, хрест поступово набирає звучання декоративної композиції, яка нагадує Дерево життя – мотив, споконвіку поширений в інших видах народного декоративно-ужиткового мистецтва. Тому намагання вийти за межі пластичних можливостей кованого металу, зокрема з метою натуралістичного трактування орнаментальних мотивів, не тільки приводить до руйнування цілісної системи хрестовидної ідеограми, а й порушує монументальне звучання нацерковного символу.

У другій половині XVIII–XIX ст. у південно-західних регіонах України, зокрема на Лемківщині, Бойківщині та на Закарпатті, верхи церков зазнають істотних змін. На основі одно- і двоярусних наметів старовинних

бойківських храмів з'являються нові споруди з багатоярусними високими верхами. Значно піднімаються двосхилі дахи й бані буковинських, гуцульських і прикарпатських церков⁶⁵.

На новітніх високих верхах бойківських храмів невеликих розмірів хрести збільшують удвічі. Ця зміна відбувається шляхом видовження вертикальної осі, тобто стрижня, що дає можливість розміщення на ньому додаткових рамен. Відтепер значного поширення набувають дво- і трираменні хрести, характерною особливістю яких є рівномірність усіх трьох поперечок: середня – найдовша, а верхня – коротша від нижньої. Цей конструктивний прийом візуально підсилює «вивищення» хреста, який у свою чергу стає логічним завершенням поступово звужених догори поярусних перекриттів. Так, орнаментальне оздоблення хрестів на церкві із с. Кривки на Львівщині розвивається в горизонтальному напрямі навколо рамен, які водночас виконують функцію осі дзеркального розміщення орнаментальних мотивів. Традиційні «сердечка» доповнюються волотоподібними завитками з листочками. Їхній графічний «рисунок» завершується об'ємними, реалістично трактованими чашечками лілій у вигляді трьох пелюсток з тичинками. Чіткий силует стрижня, який міцно утримує ажурно-об'ємне оздоблення трьох рамен, завершується солярним знаком у вигляді круга з хвилястими промінчиками. Аналогічно оздоблені хрести, встановлені на бойківських церквах у селах Майдан (XVIII ст.), Буковець (1808 р.), на дзвіниці в с. Тушова на Закарпатті.

Особливого поширення цей тип хреста набув у гірських і низинних районах Закарпаття, храмобудівництвом яких (у моделюванні зовнішніх форм) зазнало значно більшого впливу тогочасних західноєвропейських стилів. Гострі конусоподібні шпилі дзвіниць на церквах південно-західних районів, сформованих під впливом готичних форм костьолів і частково східної традиції турецьких мінаретів, динамічно здіймаючись угору, вимагають логічного завершення конструкції⁶⁶. Так, стрімкий рух високої вежі на церкві в с. Дубрава Тячівського району плавно переходить у форму двораменного ажурного хреста, являє собою тип одноосового трираменного хреста з

⁶³ Щербаківський В. Зазнач. праця. – С. 37, 38. – Рис. 74, 75.

⁶⁴ Там само. – С. 38. – Рис. 76; Павлуцький Г. Деревянные и каменные храмы // Древности Украины. – К., 1905. – Вып. 1. – Табл. X. – Фото 3, 4; Табл. V. – Фото 4.

⁶⁵ Юрченко П. Дерев'яна архітектура України. – К., 1970. – С. 132; Драган М. Українські деревляні церкви. – Л., 1937. – С. 88, 90, 95, 96.

⁶⁶ Уваров С. Зазнач. праця. – С. 347. Автор зазначає, що турецька держава досить жорстко панувала в Угорщині, до складу якої довготривалий час входили землі Закарпатської України, що не могло не вплинути на будівлі цієї країни.

композиційними центрами у вигляді круглих пуколь на перехрестях⁶⁷. Ритмічне повторення прямих променів «небесного сяйва» обох композиційних акцентів підкреслюють видовженість загальної форми. Однак розвинуті за розмірами рамена нижньої перекладки затримують «нестримний лет» динамічно напруженої конструкції перекриття, візуально його «заземлюючи». Хрестом аналогічної форми завершується шпиль церкви в с. Данилове (1779 р.) Хустського району та багатьох інших закарпатських, особливо дерев'яних, храмів.

Модернізовані форми завершень пізніших храмів ХІХ ст. спонукають до пошуків новітньої архітектури на церковного символу. Так, видовжений стрижень трираменного хреста, яким завершується шпиль церкви в с. Репинне Міжгірського району⁶⁸, підсилений півдугами вгнутих С-подібних елементів. Заповнивши кутовий простір між раменами, вони своїм ритмічно-метричним рядом продовжують вертикальну вісь конусного перекриття храму. Незначне оздоблення рамен у композиційному плані є пластичним завершенням спіралеподібних закінчень орнаментальних мотивів стрижня. Отже, на хрестах «закарпатського» типу спостерігається поступовий перехід від горизонтального членування структури в композицію з вертикальною домінантою оздоблення. Характерною особливістю вінчальних хрестів цього типу є обов'язкове завершення солярним знаком у вигляді «сонечка з промінням», відсутність «небесного сяйва» на середохресті та фігури півмісяця у підніжжі.

Зазначимо, що на східноукраїнських землях, на Волині і Холмщині, унаслідок щораз жорсткішої (кінець ХVІІІ–ХІХ ст.) московської церковно-адміністративної політики, зокрема щодо збереження митецьких надбань Української православної церкви, було заборонено встановлювати традиційні хрестоподібні символи на новозбудованих, переважно у псевдовізантійському стилі, храмах: «І часом тільки старий хрест коло нової церкви... (вказував. – С. Б.) місце, де був колись вівтар старої»⁶⁹. Зрозуміло, що тогочасні ідеологічні засади церковної політики й особливо новітні мистецькі впливи не могли не позначитись на розвитку вінчальних символів культових споруд. У ХІХ ст. внаслідок ускладнення релігійної конфесійної ситуації, пов'язаної з утверджен-

ням «московського православ'я» в Українській православній церкві, як також «польсько-латинського» тиску на богослужбові обряди у храмах греко-католицької конфесії, хрестоподібний на церковний символ на тогочасних українських храмах зазнає істотних змін. Зокрема, на християнських святинях, підпорядкованих Московському патріархатові, насаджуються «істинно православний» хрест зі скісною нижньою перекладною.

Поступова заміна декоративних, витворених місцевою художньою традицією, пуклеподібних на церковних символів «істинно православних», здебільшого шаблонними, не оздобленими хрестами, збігається з послідовною ліквідацією імперським урядом Росії в тісному союзі з Московським патріархатом національних змагань у розбудові Української церкви. Особливо жорсткою ця політика була на території приєднаних до імперії наприкінці ХVІІІ ст. Західного Полісся (зокрема на Волині) та Східного Поділля, де завдяки впертій боротьбі греко-католицької церкви ще зберігалася пошана до християнських та національних духовних цінностей. Так, у 1803 році синод Московської церкви видав закон про заборону споруджувати, а отже, й оздоблювати храми в українському стилі. Від цього часу, зазначає Є. Сецинський, за проектами єпархіальних архітекторів будуються храми класицистичного, а згодом псевдовізантійського стилю⁷⁰. Старі будівлі, що потребують невідкладного ремонту, у кращому разі «пересипають» на цвинтарні каплиці. Традиційні завершення новітніх храмів реконструюють на «цибулиноподібні» бані – символ російської культової архітектури⁷¹. «Хрести на верху будівель..., що мають різні прикраси у вигляді сяйва, зірок, місяця у підніжжі» переважно замінюються шаблонними «сухими формами, виготовленими за авторськими кресленнями»⁷².

У 1830-х роках за наказом Миколи І придворний архітектор Б. Тон розробив «зразки» храмів у псевдоросійському стилі. За цими проектами потрібно було споруджувати церкви на всій території Російської імперії. І якщо під тиском громадськості в самій Росії їх незабаром перестають будувати, то в захоплених «великоросійських провінціях», зокрема в Україні у районі Забужжя (на Холмщині і Підляшші – тепер Польща), на

⁶⁷ Гоберман Д. Памятники деревянного зодчества Закарпатья. – Ленинград, 1970.

⁶⁸ Макушенко П. Народная деревянная архитектура Закарпатья. – М., 1976. – С. 41.

⁶⁹ Цинкаловський О. Волинські дерев'яні церкви ХVІІ–ХVІІІ ст. – Л., 1935. – С. 4.

⁷⁰ Сецинский Е. Исчезающий тип деревянных церквей Подолии. – Камянец-Подольский, 1904. – С. 17.

⁷¹ Там само. – С. 14, 15. Маслов Л. Деревяні церкви Холмщини та Підляшшя. – Краків, 1941. – С. 4.

⁷² Сецинский Е. Исчезающий тип деревянных церквей Подолии. – С. 4.

протипагу греко-католицьким святиням їх продовжують уперто насаджувати. Саме в цей час особливого поширення набуває так званий московський хрест зі скісною нижньою перекладною. Такі вінчалні ставрії встановлюють також і на колишніх греко-католицьких храмах, значна кількість яких, за твердженням Л. Маслова, була збудована ще задовго до унії⁷³.

У той же час, як показують наші дослідження, тип хреста із скісним підніжжям має глибокі національні корені. Вони сягають часів формування давньоукраїнської ставропластики Великокняжої доби⁷⁴. Так, ідеограма цього «істинно православного» хреста відома з часу утвердження Христової віри у Київській Русі. Наприклад, його зображення зустрічається у «наймобільніших» щодо поширення традицій творах дрібної пластики, зокрема на бронзових хрестоподібних енколпіях XI–XIII ст.⁷⁵; на кам'яній плоскорізьбленій іконці «Костянтин і Олена» з Полоцька, яку В. Жишкович відносить до творів кінця XII ст.⁷⁶; в окремих сценах графічного оздоблення «Літопису Руського» за Радзивіллівським списком (XIII–XV ст.), а згодом – і в пізньосередньовічному іконописі, наприклад, на галицькій іконі «Зішестя Ісуса Христа у пекло» (с. Поляна на Львівщині, XV ст.) тощо.

Не виключено, що поширення цього типу «Животворного Дерева Христа» у давньоукраїнському християнському мистецтві було своєрідним ідеографічним засобом розвитку ідеї, започаткованої, ймовірно, ще Володимировими внуками-грекофілами та їхніми ідеологами греками-митрополитами про «царгородське», а не «охридське» хрещення Русі. Це могло статися ще задовго до остаточного розколу Вселенської церкви, розпочатої візантійським патріархом Фотієм (середина IX ст.) та Великої схизми, «докананої» Михайлом Керулярієм у 1054 році⁷⁷. Свідченням цього є «легендарне» встановлення ап. Андрієм восьмикінцевого зі скісним підніжжям хреста на одному з Київських пагорбів. Однак за графічними ознаками масивна, ретельно виписана й чітко окреслена за обрисами хрестограма в руках апостола, зображена у Радзивіллівському списку «Літопису Руського», зовсім випадає зі стилістики первісних мініатюр, якими був оздоблений Іпатський список XIII ст.

За припущеннями окремих дослідників, хрест у руках ап. Андрія, як також окремі архітектурні елементи, компоненти одягу тощо, «переписані» значно пізніше, ймовірно, наприкінці XIV–XV ст.⁷⁸ Саме у XV – на початку XVI ст., тобто після занепаду Візантійської імперії, активізується боротьба Царгородського патріархату за вплив на Київську митрополію, осідок якої 1299 року перенесено до Володимира-на-Клязьмі, а з 1398 року – до Москви.

Безперечно, унаслідок цієї «міграції» греки-митрополити разом з церковним престолом та атрибутами архієрейської влади «прихопили» й хрестограму (у вигляді зображень на нагрудних інсигніях – панагіях, хрестах, іконках та ін.) «православного» Чесного Дерева, з часом засвоєну Московською церквою. Однак згодом його «фігура» стає могутнім засобом ідеологічної боротьби «московського православ'я» з автокефальними тенденціями в Українській церкві. У той же час хрест зі скісним підніжжям не є канонічним, тобто не був офіційно прийнятий ні київсько-руською, ні московсько-російською, ні царгородською церквами. Свідченням цього є відсутність документів (постанов помісних Київських, Московських, Царгородських, тим паче екуменічних соборів) у першій в українській науці фундаментальній праці, присвяченій дослідженню «православного» хреста, яку здійснив богослов і вчений, а отже, знавець церковних канонів – митрополит Іларіон⁷⁹.

Про канонізацію цього типу християнського символу немає також ніяких згадок ні в церковних книгах, ні в інших літературних джерелах.

Фігура Животворящего Дерева Христа зі знаряддями мук у графічних, зокрема іконописних, пам'ятках найчастіше зображена не зі скісним, а з паралельним до центральної перекладки підніжжям, або й зовсім без нього. Таке зображення Чесного Хреста переважало в українському іконописі XV–XVI ст. До найдавніших хрестографем цього типу належить встановлений на Голгофі семикінцевий хрест, намальований у верхньому правому куті (справа від поліморфного деісусного чину) ікони «Страшний суд» із с. Мшанець біля Старого Самбора (коло майстрів із Здвизня і Ванівки, кінець XV – початок XVI ст.) та в аналогічних сюжетах на галицьких іконах XVII ст., зокрема із сіл Ванівки, Вовче і Махновець⁸⁰.

⁷³ Маслов Л. Значч. праця. – С. 4.

⁷⁴ Боньковська С. Художні особливості священного посуду... – С. 493, 496–497.

⁷⁵ Ханенко Б., Ханенко В. Древности русские. Кресты и образки. – К., 1899. – Вып. 1. – С. 15. – Табл. 5. – Іл. 64.

⁷⁶ Жишкович В. Пластика Русі-України: Х – перша половина XIV століть. – Л., 1999. – С. 200, 209.

⁷⁷ Чубатий М. Історія християнства на Русі-Україні. – Рим; Нью-Йорк, 1965. – С. 331–352.

⁷⁸ Подобедова О. Миниатюры русских исторических рукописей. – М., 1965. – С. 50, 86–88, 99.

⁷⁹ Митрополит Іларіон. Трираменний хрест зо скісним підніжжям – національний хрест України. – Вінніпег, 1990.

⁸⁰ Свенціцький-Святицький Іл. Ікони Галицької України XV–XVI віків. – Л., 1919. – Табл. 19, 31, 126.

І лише з появою «московського» типу Хреста-Голгофи, як, наприклад, на іконі Воздвиження Чесного Хреста з Манявського скиту (1620-і роки), підпорядкованого Києво-Печерській лаврі, відтак Московському патріархатові⁸¹, він поширюється в місцевій, зокрема галицькій, пізньоренесансній сакральній металопластиці, передусім на потирах та антидорних мисах.

Не виключено також, що одним з важливих чинників значного поширення Голгофського хреста зі скісним підніжжям стало намагання ієрархів Української католицької церкви (більше відомої під назвою уніатської або греко-католицької церкви у Литві, Білорусі та в Україні під адміністративним патронатом Римського Престолу) підкреслити її належність до візантійського обряду. Підтвердженням нашого припущення є те, що в першому «уніатському» друкованому «Служебнику» Лева Кревзи і Йосафата Кунцевича, виданого у Вільно (Вільнюсі) 1617 року, розміщена гравюра профорної печатки, на якій зображено семикінцевий хрест із скісною нижньою перекладиною. У цьому ж контексті, особливо з перспективи нашого часу, найсенсаційнішим, на думку П. Галадзи, є те, що у «Служебнику» «... вперше серед друкованих слов'янських літургіконів» з'являється звернення «і всіх вас православних християн». Тому є підстави припускати, що зображенням хреста зі скісним підніжжям, підсиленням визначенням «православних християн», укладачі богослужбової книги прагнули підкреслити «справжню православність» греко-католицької Божественної літургії в католицькій церкві з візантійським обрядом⁸².

За нашими припущеннями, що ґрунтуються на зарубіжних та вітчизняних історіографічних джерелах, в яких ідеться про хрест, на якому розп'яли Ісуса Христа, а також на зіставленні хрестограм, зображених у творах візантійського, римо-католицького та українського християнського мистецтва від кінця XII аж до XVII – першої пол. XVIII ст., скісна нижня перекладина, як і пукля на середохресті «всесторонніх» хрестів, з'явилася, скоріше за все, унаслідок «графічного» прийому умовного зображення

прикріпленого «на торець» підніжжя для ніг, розміщеного в перпендикулярному напрямі до площини поздовжнього стовпа-стрижня (вертикальної осі) Голгофського хреста. На нього спочатку поставили, а потім прибили ступні ніг Спасителя.

Отже, скісний напрям нижньої перекладки зумовлений, на нашу думку, виражальними засобами іконографічного мистецтва, зокрема законами зворотної перспективи, а також стилістичними рамками його окремих видів (плоскорізьби, гравюри тощо). Тому зображення підніжжя у творах графічного мистецтва або у плоскорельєфних творах дрібної сакральної пластики (на металевих або кам'яних іконках, енколпіонах тощо) злегка нахиленим до вертикального стрижня і горизонтальної перекладки та дощечки з глузлигим написом було інспіроване намаганням підкреслити відмінність його розміщення у структурі Голгофського хреста.

Цей формотворчий процес чітко простежується в іконографічних творах від XII аж до початку XVIII ст. Так, якщо на шиферній іконці з Княжої Гори (Київ, кінець XII – початок XIII ст.) скісним вирізьблене тільки підніжжя розп'ятого Спасителя⁸³, то на іконах «Страсті Христові» з Бойківщини (1593 р., НМЛ) всі три рамена Голгофського Хреста зображені (з метою виявлення об'ємів усіх структурних елементів) в однаковому тричвертному ракурсі. Унаслідок цього зображального прийому між підніжжям, на яке спиралися ноги Спасителя, перекладиною, до якої були прибиті його руки, і верхньою дощечкою з принизливим написом поряд з іменем Ісуса Христа стирається відмінність між їх безпосереднім призначенням і графічним або пластично-рельєфним вираженням. Однак на ранньому етапі цього формотворчого процесу, наприклад на іконці з Княжої Гори, такої зміни зазнавало лише підніжжя, вияв глибини якого був обмеженим, крім засобів зворотної перспективи, зображальними можливостями плоскорізьби. Аналогічне трактування підставки для ніг розп'ятого Спасителя простежується також в інших видах давньоукраїнського образотворчого мистецтва, й особливо книжкової мініатюри.

Очевидно, саме тому скісна нижня перекладина найраніше з'являється на хрестографах, тобто на зображеннях Животворного Хреста на плоскорізьблених кам'яних іконках, відлитої у низькому рельєфі хрестах-енколпіонах, у книжкових мініатюрах та живописних іконографічних творах. І лише згодом композиційно узвичаєне скісне підніжжя стає структурним елементом на

⁸¹ *Пещанський В.* Богородчанський іконостас // Скит Манявський і Богородчанський іконостас : Зб. Нац. музею у Львові. – Л., 1926. – С. 13–16. – Табл. 5. – Рис. 8 (За В. Пещанським, храмова ікона Воздвиження Чесного Хреста – це єдина ікона, яка збереглася від первісного оздоблення Хрестовоздвиженської дерев'яної хрещатої типу церкви); *Драган М.* Скит Манявський і Богородчанський іконостас – С. 5.

⁸² *Галадза П.* Зазнач. праця. – С. 11.

⁸³ *Жишкович В.* Зазнач. праця. – С. 194, 197.

хрестограмах, зокрема на металевих, кам'яних і дерев'яних нагрудних та увінчувальних інсигніях, на літургійно-обрядових – поставних напрестольних і запрестольних, процесійних і ручних благословляючих хрестах, меморіальних та інших хрестоподібних реліквіях.

Простеживши «шлях» Хреста-Голгофи зі скісною нижньою перекладною, можна припустити, що вже в пізньому середньовіччі та в ренесансну добу він був досить поширеним в українській ставропластиці. Однак цей тип хреста створений не внаслідок канонічних постанов, як, наприклад, зображення Ісуса Христа «за людською подобою», прийняте Трульським собором (691–692 рр.)⁸⁴, а завдяки творчим пошукам, відтак формотворчим засобам «списувачів» – граверів, різьбярів, ливарників тощо. Тому, незважаючи на догматичну недоведеність правочинності цього типу хресто-подібного символу, трираменний Голгофський Хрест зі скісним підніжжям можна віднести до традиційних форм української хрестографії і ставропластики.

Однак унаслідок унійних заходів українських ієрархів до з'єднання зі Вселенською Церквою під патронатом Римського Престолу, зокрема після Берестейського собору (1596 р.), істинно православний хрест поступово (у XVII – початку XX ст.) перестає домінувати у творах християнського греко-католицького мистецтва.

Водночас ідеограма цього типу хреста знайшла активну підтримку з боку апологетів «царгородського» православ'я, передусім серед церковних інституцій, наділених ставропігійним правом, тобто незалежних від Київської митрополії Чернігівської єпископії, Києво-Печерської лаври і підлеглих їй монастирів (Межигірського біля Києва, Манявського скиту в Галичині та ін.). Потрапивши наприкінці XVII ст. в залежність від Московського патріархату, вони стають слухняним знаряддям у руках його архіпастирів на шляху експансії Російської церкви в Україні.

Тож хрестограма зі скісним підніжжям стає одним із важливих засобів утвердження «московського» православ'я в українських храмах. Саме в такій функції традиційний, однак дещо зросійщений за архітектонікою, «істинно православний» хрест повертається й насаджується в українське церковне мистецтво. Підтвердженням цього є його поява, найчастіше зі знаряддями мук (списом і тростиною з губкою), на богослужбових священних євлогіях, як, наприклад, на потирі, якого (разом з дискомосковської роботи) І. Самойлович пожертвував

Успенському соборові Києво-Печерської лаври⁸⁵. Як вдалося з'ясувати, зображення п'яти- і семикінцевого Чесного Хреста зі скісною нижньою перекладною було обов'язковим і часто єдиним догматичним символом істинно православної віри (одним з форпостів якої на західноукраїнських землях аж до 1700 р. була Львівська єпископія і ставропігійське братство) на галицьких ренесансних потирах XVI – першої половини XVII ст.⁸⁶

Однак найінтенсивнішого поширення він набуває серед вінчальних ідеограм й особливо серед хрестів, що їх встановлювали на українських православних святинях. Відтепер на церковні хрести зі «скісним підніжжям»⁸⁷ були покликані служити головною ознакою православного храму та конфесійної належності вірних приходу. Але під впливом місцевих національних традицій розвиток «істинно православного» християнського символу супроводжується значною корекцією його архітектонічних і декоративних особливостей. Це простежується насамперед у співвідношенні центральної поперечини і стрижня, розміщенням пуклі на середохресті, трифолічним завершенням ramen, додатковому оздобленні «зірочками» і «хрещиками» фігури півмісяця тощо.

Отже, образ Чесного Хреста зі скісним підніжжям та знаряддями мук обабіч має глибоке національне підґрунтя, тобто є традиційним в українській хрестографії і ставропластиці. У цьому розумінні він є, за визначенням митрополита Іларіона, національним хрестом України і належить до традиційних вінчальних символів українських святинь, умотивованим іконним образом на священних потирах і дисках та інших богослужбових атрибутах.

З обмеженням соціально-політичних свобод та остаточним підпорядкуванням Української помісної церкви Московському патріархату, особливо після офіційного «возз'єднання уніатів з православною церквою» 1875 р. на підлеглий імперії території, у місцевих літургійних обрядах дедалі частіше застосовують богослужбові вироби французько-російського класицизму та ампіру. Потрапляючи в українські храми у вигляді всіляких пожертвувань, вони істотно впливають на творчі пошуки золотарів. В архітектоніці, зокрема у пропорційній співмірності структурних елементів виробів церковно-обрядового призначення, відчутний розвиток

⁸⁴ Покровский Н. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. – СПб., 1910. – С. 7.

⁸⁵ Боньковська С. Художні особливості священного посуду... – С. 492–497.

⁸⁶ НМЛ.– Фонд металу. Інв. № Д-1910; Д-949/1; Боньковська С. Український священний посуд XVI – першої половини XVII ст. ... – С. 17.

⁸⁷ Митрополит Іларіон. Зазнач. праця.

давніх візантійсько-руських та ренесансних художніх традицій. Однак у декорі ранніх творів української сакральної металевої пластики, виготовлених під впливом новітніх формотворчих ідей, ще дуже відчутні впливи барокового і рококового декоративізму. Це надає їм оригінального, цікавішого, ніж у чистих у стильовому відношенні зразках, звучання.

У західноукраїнських землях проникнення класицистичних творів церковної металоластики у греко-католицькі і в православні храми простежується з тогочасних ремісничих центрів Франції, Італії та Англії, в основному з Парижа, Лондона і Рима. Літургійно-обрядові атрибути європейського золотарства у вигляді коштовних дарунків, предметів торгівельного імпорту тощо, зразком для якого служило мистецтво «римського» класицизму, сприяли пізнанню та засвоєнню потужних художніх (поряд з бароко та рококо) формотворчих напрямів – класицизму та розвинутого на його основі ампіру. Разом з бароковими та рококовими потирами і дисками, дарохранильницями і дароносцями, хрестами і панікацилами тощо вони співіснували в єдиному літургійно-храмовому просторі.

Разом з тим, унаслідок зростаючого контролю над церковно-адміністративним життям Київської митрополії з боку Московського патріархату в українських православних храмах інтенсивно утверджуються богослужбові атрибути, виготовлені для масового вжитку на російських металообробних підприємствах. У вигляді великої кількості виробів художньої промисловості, що наводнюють місцевий ринок, вони спричиняють поступовий занепад східноукраїнського ювелірного мистецтва. При цьому синкретичне накладання різностильових архітектонічних та оздоблювальних засобів в одному творі приводить до взаємного виключення певних художньо-стильових рис. Це сприяє поширенню еkleктизму в мистецтві церковної металевої пластики. Тому позбавитися переваженості і штучного поєднання несумісних традицій можна було лише шляхом рішучого звільнення від них через пошуки новітніх формотворчих ідей. Таким рятівним напрямом у тогочасному мистецтві став молодий модерний стиль.

С. БОНЬКОВСЬКА

Список ілюстрацій

1. Царські врата Михайлівського Золотоверхого собору. 1811 р., Київ. Срібло, золото, лиття, карбування, золочення.
2. Кадильниця. Перша чверть XIX ст., Київ. Срібло, метал, лиття, карбування, золочення. Пожертвована митрополитом Серапіоном Успенському собору Києво-Печерської лаври. НКПІКЗ, інв. № М-8212.
3. Кадильниця. XIX ст., Україна. Метал, дифування, ажур. ЛІМ, експозиція.
4. Човник. XIX ст., Україна. Метал, дифування, ажур. ЛМІР, експозиція.
5. Дарохранильна гробничка. Кінець XVIII ст. Срібло, золото, лиття, карбування, гравірування, золочення.
6. Розп'яття з пристоячими Богоматір'ю та Іоанном Богословом. Фрагмент іконографічного репертуару келиха. XIX ст., Київ. Срібло, золото, емаль, ажурне лиття, живописна емаль. Потир. МІКУ. Фото Д. Клочко.
7. Майстер К. Чижевський. Ангел-хранитель. Фрагмент іконографічного репертуару дарохранильної гробнички. 1787 р., Київ. Срібло, золото, лиття, позолота. МІКУ.
8. Дарохранильна гробничка. Кінець XVIII – початок XIX ст., Україна. Метал, дифування, ажур. Опубліковано у виданні: *Жолтовський П.* Художній метал України: Історичний нарис. – К., 1972.
9. Дарохранильна пушка. Кінець XVIII ст. Срібло, золото. Лиття, карбування, гравірування, золочення. ПМХМ, інв. № М-69.
10. Канделябр-п'ятисвічник. XIX ст., Україна, Львів (?). Латунь, лиття, дифування.
11. Майстер М. Бишевський. Шлюбний вінець. 1857 р., Київ. Срібло, золото, карбування, чорн, позолота. МІКУ, інв. № ДМ-2240. Опубліковано у виданні: *Арустумян Ж.* Вироби ювелірного мистецтва України XVI–XX століть // Золота скарбниця України. – Іл 149.
12. Майстер М. Стефанівський. Потир. 1809 р., Чернігів. Срібло, золото, лиття, карбування, гравірування, золочення. МІКУ. Фото Д. Клочко.
13. Майстер М. Стефанівський. Успіння Пресвятої Богородиці. Фрагмент іконографічного репертуару келиха. Потир. 1809 р., Чернігів. Срібло, гравірування. МІКУ. Фото Д. Клочко.

14. Потир з храму с. Кугаєва. Друга половина XIX ст., Львівщина. Лиття, карбування, дифування.
15. Євангеліст Лука. Фрагмент іконографічного репертуару седеса. Друга половина XIX ст., Україна, Львів (?). Мідь, лиття, карбування, дифування.
16. Євангеліст Іоанн. Фрагмент іконографічного репертуару седеса. Друга половина XIX ст. Мідь. Лиття, карбування, дифування.
17. Євангеліст Марко. Фрагмент іконографічного репертуару седеса. Потир з храму в с. Кугаєві. Друга половина XIX ст., Україна, Львів (?). Мідь, лиття, карбування, дифування.
18. Євангеліст Тимофій. Фрагмент іконографічного репертуару седеса. Потир з храму в с. Кугаєві. XIX ст. Мідь, лиття, карбування, дифування.
19. Нацерковний хрест. XIX ст., Україна, Закарпаття. Залізо, кування, гнуття. Малюнок автора.

<http://www.ethnolog.org.ua>





5



6



7





8



9



10



11

12



13







15



16



17



18



Хоругви



<http://www.ethnolog.org.ua>

Хоругва Покров Богородиці / св. Юрій Зміборець (фрагмент).
1838 р., Покуття. Полотно, олія. НМЛ, інв. № І-1444.

ХОРУГВИ

Хоругви – символи перемоги, незалежності. Їх використовували в різних суспільних інституціях протягом ХІХ ст. Вони, як і раніше, належали до важливих елементів облаштування інтер'єру храму. Під хоругвами (прапорами) виступало військо. Свої хоругви мали ремісничі об'єднання – цехи. Різновидом церковної й похоронної хоругви була жалобна, яка в західноукраїнських храмах набула популярності з ХІХ ст. Варто виокремити хоругви міські, які були відзнакою магістрату.

Церковних хоругв ХІХ ст., порівняно з попереднім періодом, збереглося значно більше. Як свідчать документальні та іконографічні джерела й самі пам'ятки, у цей час хоругви у храмі були досить популярними. Місце таких предметів залишилося традиційним, як і раніше, їх розміщували у наві храму, біля крилосів або лівої чи правої стіни нави, інколи поряд із парапетом, що знаходився перед солеєю. Жалобні хоругви (у західноєвропейських храмах) могли зберігати у притворі церкви.

Реєстри храмового майна та облаштування засвідчують, що в церквах ХІХ ст. було переважно по три–чотири хоругви. У Львові в середині ХІХ ст. у церкві Святого Миколая біля Замкової гори були хоругви, які «представляли св. Миколая, св. Григорія, Ісуса Христа, що несе хрест на раменах, і Покров Пресвятої Богородиці», а в церкві Святих Апостолів Петра і Павла у Львові були хоругви із зображенням свв. апп. Петра і Павла, св. Теклі, Христа благословляючого та Богородиці. У львівському кафедральному храмі Святого Юрія на хоругвах було зображено, крім Спасителя і Покрови Богородиці, «представлення звичайні в латинському обряді: на одній Мати Божа Ченстоховська»¹.

У соборній Преображенській церкві м. Ізюм на Слобожанщині в 1802 році було чотири хоругви: на першій зображено на одному боці Преображення, на другому – Хрещення Христа; на другій – сцени Різдва та Воскресіння Христового; на третій – Зняття з хреста й Воскресіння Господнє; на четвертій – Успіння та Вознесіння Богородиці.

¹ Білоусь Т. Описаніє іконъ по церквахъ русскихъ въ столичномъ градѣ Львовѣ. – Л., 1858. – С. 35, 46, 55.

Усі зображення живописні, закомпоновані в коло². У церкві Хорошівського Вознесенського дівочого монастиря на Харківщині в 1822 році було дві хоругви з голубого штофу³ із зображенням на першій Вознесіння та Воскресіння Господнього, на другій – Богоявлення і Чуда архангела Михаїла⁴. А в 1832 році ігуменя цього монастиря Анатолія, яка мала хист до гаптування, разом із черницею Антоніною виготовили плащаницю та кілька хоругв⁵.

У 1801 році в церкві Покрови Богородиці слободи Лиман на Слобожанщині була хоругва, яка мала полотнище із зеленої тафти із зображенням Св. Трійці та Богоявлення. У цій самій церкві була ще одна стара хоругва з темно-голубої тканини із зображенням на одному боці Покрови Богородиці, на другому – св. Миколая та св. влкм. Катерини, і третя новосправлена на сукні хоругва із зображенням Покрови та Благовіщення Богородиці⁶. У другій половині ХІХ ст. у Нікополі в «середній або другій частині храму були чотири хоругви, що [...] залишилися з часів запорізьких козаків». Туди їх перевезли з церкви Покрови Богородиці останньої Запорізької Січі⁷. «Дві хоругви зеленого кольору, на високих дровках із зображеннями» були в церкві с. Покровське, що заснована на місці останньої Січі на р. Підпільній⁸. У церкві Бородаєвки на Дніпрі зберігалися «дві хоругви із зображенням Варвари та арх. Михаїла»⁹.

Описи волинських храмів другої половини ХІХ ст. свідчать, що хоругв у церквах могло бути дуже багато. В окремих храмах Старокопачівського повіту кількість

² Книга описи имущества соборной Преображенской церкви г. Изюма 1802 г. // Харківська державна наукова бібліотека ім. В. Короленка. Відділ рідкісних видань і рукописів. – № 819048, арк. 85.

³ Штоф – цупка тканина східного походження із шовкових або вовняних ниток з візерунком.

⁴ Опись церковного имущества Хорошевского Вознесенского второкласного девичего монастыря 1822 г. // Харківська державна наукова бібліотека ім. Короленка. Відділ рідкісних видань і рукописів. – № 819025, арк. 36.

⁵ Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України ХVІІ–ХVІІІ ст. – Л., 1996. – С. 41.

⁶ Опись Украинской губернии и епархии Змиевского округа слободы Лиман 1801 г. // Харківська державна наукова бібліотека ім. Короленка. Відділ рідкісних видань і рукописів. – № 819049, арк. 7, 7 на зв.

⁷ Яворницький Д. Запорожжє в остатках старины и преданиях народа. – К., 1995. – С. 282.

⁸ Там само. – С. 397.

⁹ Там само. – С. 51.

хоругов сягала 20–30, вони розміщувалися в наві й притворі. Як зазначає М. Теодорович, у церкві Покрови Богородиці у Волиці «у другій і третій частині храму, при стіні було 22 хоругви з парчі і шовку із зображеннями ликів святих»¹⁰. У церкві Святого Георгія у Свинній – «хоругов кращих 18, з яких більшість вовняні адамашкові або суконні, є кілька шовкових, які з іконами, що писані на полотні, закріплені на деревках і обкладені тороками. Крім того, є ще кілька дуже старих хоругов»¹¹. У церкві Покрови Богородиці в Сквородках налічувалося 30 хоругов, причому оприлюднювалось ім'я кожного жертводавця хоругви¹².

Хоругви використовували в усіх святкових процесіях, особливо з нагоди Богоявлення, Великодня, храмового свята, процесії з чудотворною іконою, приїзду чи зустрічі достойної особи та ін. Особливо урочистим було святкування 900-ліття хрещення Русі. М. Теодорович описав процесію з нагоди святкування 900-літнього ювілею Волинської єпархії, яке відбулося в травні 1892 року у Володимирі. Урочисту церковну процесію очолив диякон із запрестольним хрестом, далі йшли два братчики з братською хоругою, за ними – два піддиякони з хоругвами, позаду – кілька братчиків по два в ряд з іконами з давньохранилища, далі ще два піддиякони з хоругвами і два по боках. У примітці опису цієї процесії сказано, що незалежно від кількості хоругов, що вказані в церемоналі, всі інші хоругвоносці йдуть по боках хресного ходу в струнких рядах на відповідній дистанції¹³.

Композиційна схема церковних хоругов XIX ст. також залишилася традиційною: з обох боків у центрі в прямокутній чи квадратній рамці, рідше в колі, вміщували образ святого чи святкову сцену, а навколо – орнаменти. Форма полотнища також майже не змінилася: це прямокутник, видовжений по вертикалі. Проте нижнім вирізам, яких могло бути від двох до п'яти, надавали різної, інколи складної конфігурації. Вирізи були вузькими й довгими та займали близько половини полотнища хоругви. У такому випадку вони починалися під середником із зображенням і

їх було три або чотири. Якщо вирізи були невеликими, трикутної чи півкруглої форми, то їх було два або три. Як свідчать пам'ятки, перший варіант вирішення нижніх вирізів використовували на старших церковних хоругвах XVII ст. У період бароко на хоругвах із західноукраїнських храмів робили три напівкруглі вирізи, інколи у формі ламбрекена, з яких середній, як правило, ширший і ледь довший, ніж бокові. Конфігурація й число нижніх вирізів церковної хоругви не мали функціонального призначення, а лише декоративне. Їхню кількість можна розглядати в контексті церковної символіки, де число два відповідає двом іпостасям Христа, три – Пресвятій Трійці, чотири – євангелістам, п'ять – двом іпостасям Христа і Пресвятій Трійці.

Полотнище церковної хоругви кріпилося до деревка традиційним способом – за допомогою горизонтальних поперечок. Якщо в XVII ст., інколи ще й у XVIII ст., на поперечку з полотнища хоругви шили спеціальний «мішечок», то в XIX ст. полотнище закладали між двома планками, які скріплювали переважно цвяхами. Така зміна техніки кріплення була зумовлена тим, що пошити «мішечок» можна було з тканини хоругов, мальованих темперою по тонкому ґрунті або з тих, які мали гаптоване зображення. Полотнища хоругов, на яких малюнок виконано олією, були нееластичні. Коли поперечку ховали в «мішечок», її не було потреби декорувати. Прикрашали лише кінці поперечок. Вони були переважно поліхромними, мали декоративну форму, найчастіше з кулькою на кінці. Закінчення мали й функціональне призначення. На краях поперечка була тоншою і туди прикріплювали закінчення, яке фіксувало полотнище й додавало твору декоративності. Дерев'яні поперечки, які накладалися поверх полотнища хоругви, переважно були мальовані в локальний колір, у XIX ст. інколи різний на двох боках. Трапляються церковні хоругви зі спіралеподібним декором на поперечках і деревках. Поперечку посередині кріпили до деревка переважно за допомогою невеликого гака у деревку. Зверху деревко увінчували хрестом, який міг бути дерев'яним різьбленим або точеним і часто також поліхромним по левкасу, або металевим. Якщо з попереднього періоду автентичних деревок і поперечок хоругов збереглося мало, то з XIX ст. їх більше. Нам відомі хрести на завершених деревках церковних хоругв – однораменні, переважно із декоративними кульками на краях чи розширеними назовні кінцями.

¹⁰ Теодорович Н. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волинской епархии. – Почаев, 1899. – Т. IV. Староконстантиновский уезд. – С. 77.

¹¹ Там само. – С. 77, 138.

¹² Там само. – С. 206–208.

¹³ Теодорович Н. Город Владимир Волинской губернии в связи с историей Волинской епархии. – Почаев, 1893. – С. 17, 18.

Обабіч полотнища до древка й поперечки інколи кріпили китиці (котаси) на стрічці чи декоративному шнурі. Китицями також могли прикрашати краї нижніх вирізів полотнища. По периметру деякі хоругви обшивали металевою чи кольоровою стрічкою фабричного виробництва з тороками. Таку саму стрічку, як правило, без тороків часом нашивали по периметру центрального зображення (середника). На жаль, церковних хоругв із автентичними древками та декоративними елементами оздоблення збереглося мало. Переважно до музеїв і приватних колекцій потрапляють лише полотнища хоругв, інколи з поперечками. Древка, очевидно, залишали в храмі для повторного використання.

Збереглися хоругви XIX ст., виконані різними техніками й з різних матеріалів. Як свідчать пам'ятки, у західноукраїнських храмах продовжували використовувати хоругви, мальовані олією на прогрунтованому домотканому полотні. Порівняно з попереднім періодом, з цього часу відомо більше хоругв, виконаних технікою гаптування металевими (золотими й срібними), вовняними або шовковими нитками найчастіше по оксамиту або вовні. Відомі хоругви, які мають центральне зображення, намальоване олією на шкірі, однак вони рідкісні й переважно пізнього часу – останньої чверті XIX ст. Такі предмети з XVIII ст. чи ранішого часу нам не відомі, проте традиція малювання на шкірі є давньою й може пов'язуватися з кордибанами, які були досить розповсюджені на українських землях у період бароко. Можна припустити, що зі шкіри виконували цехові хоругви ремісники, професія яких була пов'язана з цим матеріалом.

У XIX ст., переважно у другій його половині, на церковних хоругвах часто використовували металеву стрічку, за допомогою якої виконували орнаменти, трапляються й декоративні мотиви, намальовані під трафарет, що надає пам'яткам шаблонності.

Окремо слід згадати металеві церковні хоругви, які в XIX ст. набули популярності в українських храмах. Їхнє походження до кінця не з'ясоване. З одного боку, такі хоругви наслідували давню традицію різних за формою й зображенням металевих штандартів (вексилоїдів), відомих у найдавніших цивілізаціях, арміях Стародавнього Риму, Греції, Візантії та Європі, у тому числі в культурі скіфів на території причорноморського узбережжя. З другого боку, «полотнища» металевих хоругв XIX ст. наслідували форму хоругв із тканини. Вони також мали внизу декоративні кінці, яких

могло бути три, чотири або п'ять¹⁴. Ці кінці були переважно вузькі й довгі. Якщо кінців п'ять, то два середні робили коротшими й вужчими. «Полотнища» таких хоругв, виконані технікою лиття, часто мали ажурні візерунки з геометричних або рослинних мотивів і хреста. Інколи верх металевих хоругв мав декоративну форму, наприклад, дві пам'ятки початку XX ст., що до сьогодні стоять біля парапету Преображенської церкви у Львові. Центральне зображення металевих хоругв малювали олією, або виконували технікою гравірування чи карбування. Іконопис олією на металі також мав розвиток на українських землях і відомий, зокрема, за так званими ринграфами – зображеннями святих чи свят, мальованими на металі¹⁵. На металі малювали також натрунні портрети та інколи цехові знаки. «Полотнища» металевих хоругв кріпили до древка посередині, як церковні хоругви з тканини, або збоку довшим краєм, як уже згадані хоругви зі львівської Преображенської церкви. Металеві вироби були довговічніші за твори, виконані з тканини та значно дорожчі, принаймні за хоругви мальовані. Про це свідчить згадка про те, що в новозбудованому 1805 року соборі в Новочеркаську були церковні речі, «виготовлені з бронзи, золоченої через вогонь московською майстернею А. Постникова по рисунку, затвердженому в Петербурзі: хоругв великих повної довжини 3 аршини, ширини 1 аршин – 2 штуки за суму 1200 р., малих діаметром 1 аршин – 4 штуки за 1200 р. Крім того, там були дві хоругви, писані по оксамиту за 100 р.»¹⁶.

З XIX ст. походить досить багато церковних хоругв із гаптованими орнаментами, середниками, мальованими олією на полотні й нашитими на основне полотнище. Лише на кількох хоругвах гаптованими були і орнаменти, і центральне зображення. Слід зазначити, що техніка гаптування характерна для хоругв XV–XVI ст., однак такі українські пам'ятки не збереглися. Гаптовані орнаменти й один середник має хоругва кінця XVIII –

¹⁴ У військових хоругвах, які кріпили до древка збоку, вирізані у правому краї кінці мали практичне призначення – натягували на вітрі полотнище.

¹⁵ Також відома ікона середини XVII ст. «Богородиця з Дитям» авторства Миколи Петраховича, намальована олією на металі, яка біля входу в Успенську церкву у Львові (зберігається в НМЛ).

¹⁶ Соборный храм войска Донского. Новочеркасск 1805–1905 / Сост. К. Лимаренко. – Новочеркасск, 1904. – С. 21.

початку XIX ст. невідомого походження, що зберігається в НКПІКЗ¹⁷. Полотнище виготовлене з червоного сукна (нині тканина має значно темніший відтінок). На одному боці посередині у верхній частині розміщено гаптоване зображення св. Миколая у повний зріст, закомпоноване у квадрат, на другому – нашити сцену Стрітіння, намальовану олією на полотні. Тло навколо постаті св. Миколая суцільно гаптоване металевими нитками¹⁸. Позем виконаний на вищому настилі, що створює контраст рельєфу. Так само на вищому настилі гаптовані півпостаті Христа та Богородиці, закомпоновані зверху обабіч святителя, і фігура св. Миколая. Лики та руки фігур мальовані. До основної тканини хоругви гаптоване зображення пришите по периметру сухозліткою. Навколо середників хоругви закомпоновано широку орнаментальну смугу, яка складається з досить реалістично зображеної виноградної лози з гронами, листками та вусиками. На трьох нижніх кінцях виробу вигаптовано однакової форми вазон із трояндо- та волошкоподібними квітами, над яким – голівки ангелів із мальованими олією ликами. Подібний квітковий орнамент із тонко промальованими деталями, а також різноманітні букети й вазони були характерними для гаптування фелонів, сакосів і, особливо, підризників кінця XVIII – початку XIX ст.¹⁹ Гаптування виконано майстерно, проте в ньому вже відчутна деяка втрата високої технічної вправності, що стало початком поступового згасання цієї техніки впродовж XIX ст. На хоругвах XVIII–XIX ст. центральний сюжет часто був порівняно малих розмірів. При його виконанні лише золотом і сріблом він сприймався на віддалі не чітко, оскільки вся площа на зображення створювала враження суцільнолітої металевої поверхні²⁰. Можна було б

припустити, що гаптовану частину було взято з якогось іншого твору, наприклад, з пелени, і перероблено на хоругву. Такі приклади відомі, зокрема, і в російському мистецтві церковної тканини²¹.

Сцену Стрітіння на другому боці хоругви виконано в холодній колористичній гамі з переважанням сіро-голубуватих тонів. У колористиці та композиції малярства, спокійному ритмі фігур відчутні класицистичні стильові тенденції.

Технікою гаптування (орнамент) та олійного живопису (середник) виконано хоругву середини XIX ст. з церкви в Суходолах на Волині²². Вона має невеликі зображення Богородиці з Дитям на одному боці та Марії Магдалини – на звороті. Рослинний орнамент вишитий по вишневому оксамиту тонкими вовняними нитками в тон золота, технікою гладі «по рисунку», що часто трапляється в церковному гаптуванні XIX ст. У гаптуванні орнаментів на церковних тканинах цього періоду металеві нитки замінили шовковими. Хоругва має таку саму форму полотнища, як і згадана вище пам'ятка з образами св. Миколая та Стрітіння. На довгих нижніх вирізах виробу й навколо середників закомпоновано однаковий гаптований декор. По периметру (крім верхнього краю) полотнище обшите стрічкою з тороками.

Гаптований орнамент має також цехова хоругва 1869 року, що належала київському цеху сріблярів²³. Вона двобічна, зображення на обох боках різне, за винятком гаптованого орнаменту, що оточує мальовані олією зображення в овалі. На одному боці хоругви розміщено образ св. Андроника – олександрійського золотаря, який вважається патроном ремісників цієї професії. Тло хоругви – зелений візеручастий шовк, гаптування виконане срібними та золотими нитками швом «по карті». Орнамент, що виступає обрамленням до овалу основного зображення, складається на одному боці з колосків, на другому – з дубових листків із жолудями. Під орнаментом вигаптувано тим самим швом напис.

Очевидно, із центральноукраїнською школою слід пов'язувати церковну хоругву кінця

¹⁷ НКПІКЗ. – Інв. № Ж 1281. Хоругву було повернуто з Німеччини у 1948 р.

¹⁸ Площина тла гаптована на нитяній настилі «ламаним косим швом» (сухозлітку закріплює шовкова нитка в тон металевої). Загалом шиття виконане на високій «карті» (5 мм – 8 мм, довжина стібків між прикріпками від 5 мм до 10 мм). У гаптуванні постатей використано прикріпи «панцирного» та «косого» шва. В оздобленні панагії та омофора святителя – блискітки та голубий бісер; для напису та деяких деталей – канітель.

¹⁹ З таким орнаментом відомі підризники XIX ст. з Києво-Печерської лаври. Див: Українська вишивка. Альбом / Упор. Кара-Васильєва Т. – К., 1993.

²⁰ Балканські та російські хоругви XV–XVI ст. гаптували кольоровими шовковими нитками з додаванням золота й срібла, що надавало зображенню виразності.

²¹ Хлебникова Н. Древнерусское лицевое шитье XV–XVI вв. в коллекциях музеев Вологды и Вологодской области. – Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – М., 1982. – С. 17, 18. Автор зауважує, що перенесення зображення раніших творів на одну зі сторін хоругви було характерним для відновлювальних монастирських робіт XVIII–XIX ст., і наводить кілька прикладів.

²² ЛМІР. – Інв. № ТК 1. 3.

²³ МУНДМ. – Інв. № В 6193.

XIX ст. невідомого походження з мальованим зображенням Богородиці Казанської та Воскресіння Христового у невеликих середниках та гаптованими композиціями на тлі навколо²⁴. Про це свідчить іконографія та стилістика малюнка середників. Форма полотнища цієї хоругви така сама, як і пам'ятки із Суходолів і невідомого походження з КПЛ. Орнамент гаптований металевими нитками по високій «карті» (до 7 мм) на золотистому оксаміті. Обидва боки полотнища гаптували окремо, таким чином, виконання хоругви було трудомістким. Декоративні мотиви колосся, галузки з виноградним листям, гронами й вусиками та стрічки, зав'язаної бантом, загалом характерні для пам'яток XIX ст. Обабіч середника – два ангели, які його «підтримують»; цей мотив характерний для іконографії церковних хоругв XIX ст. В ІМС зберігаються дві церковні хоругви із церкви в с. Пантна на Західній Лемківщині²⁵, де зображення повністю мальоване. Ці хоругви слід датувати останньою чвертю XIX ст. У них невеликий середник у вигляді медальйона, обабіч його «підтримують» два цільнофігурно зображені ангели. Їхні постаті й декор на нижніх вирізах намальовано золотистою фарбою на зеленому сукні на ґрунті, покладеному по рисунку. Така манера малюнка імітує гаптовану поверхню. Очевидно, композиція цих хоругв наслідує подібні гаптовані пам'ятки. Характер малюнка середників, лики ангелів виконані в тенденціях неовізантійського стилю з поєднанням модерну. Така стилістика запанувала в церковному мистецтві Києва під впливом творчості В. Васнецова та М. Врубеля. Ще дві хоругви кінця XIX – початку XX ст., виконані в подібній манері, зберігаються в каплиці Греко-католицької духовної семінарії в Любліні.

Невелика кількість збережених зразків українських гаптованих хоругв не дає можливості повністю прослідкувати всі етапи їх образної та художньо-стильової еволюції. Наведені приклади не вичерпують проблеми дослідження збережених українських гаптованих хоругв, яка потребує детальнішого опрацювання. Розглянуті пам'ятки останньої третини XVIII–XIX ст. свідчать про високий фах і мистецьку обдарованість майстрів, що їх виконували. Ці хоругви синтезували

характерні риси українського мистецтва цього періоду, зокрема засобами орнаменталізації та образного вирішення іконографії. Порівняння з високомистецькими пам'ятками ранішого періоду (XV–XVI ст.) країн, що мали подібні до України історичні умови розвитку – запровадження християнства з Візантії, культурні та економічні взаємини тощо, дають можливість стверджувати про існування на нашій території власних традицій гаптування хоругв, витоки яких сягають часів Київської Русі. Невелика кількість збережених українських гаптованих хоругв (майже всі відомі твори походять з XIX ст., коли техніка образотворчого та й орнаментального гаптування металевими нитками занепадала) не дає підстав стверджувати про незначне поширення такого типу пам'яток в Україні. Очевидно, гаптовані хоругви були коштовними подарунками в церкви, їхнє побутування слід пов'язувати з місцевостями, де були осередки гаптування, насамперед із монастирями.

Зважаючи на іконографію середників, з монастирським осередком слід пов'язувати пару церковних хоругв середини XIX ст. невідомого походження²⁶. На них зображення середника виконані технікою олійного живопису, орнаменти – технікою гаптування металевими нитками та за допомогою металевої стрічки фабричного виробництва, що нашита на оксамитове тло виробів. Орнаментальні мотиви з обох боків не однакові. Використання накладних металевих стрічок замість трудомісткої техніки гаптування часто практикували на церковних тканинах, зокрема вбранні духовенства, покривцях на Дари в XIX ст. Такий спосіб виконання декору чи елементів зображення був набагато простіший і не вимагав особливих навичок. Стрічка давала можливість виконувати лише геометричні візерунки. Такою самою технікою нашавання сріблитої стрічки виконані орнаментальні мотиви на хоругві середини XIX ст. з храму в Тербовлі на Тернопільщині, із зображенням св. Франциска з малим Ісусом²⁷.

Кількісно гаптовані хоругви займають незначну частину по відношенню до церковних хоругв XIX ст., зображення яких мальовані олією на проґрунтованому полотні.

²⁴ НМЛ. – Інв. № I-1240.

²⁵ ІМС. – Інв. № МНС/С/ 3853; МНС/С/ 3854. На одній хоругві в середнику зображено Воскресіння Христове та св. Пантелеймона, на другій – Богородицю Казанську та Хрещення Христа.

²⁶ МЕХП ІН НАНУ. – Інв. № ЕП 2203; ЕП 2204.

На одній хоругві зображено св. монахиню та арх. Михаїла, що побиває сатану, на другій – Богородицю Непорочного зачаття та монаха.

²⁷ ЛІМ. – Інв. № Тк 4414. Другий бік хоругви не збережений.

По периметру такі хоругви інколи обшивали стрічкою з тороками.

Із центральноукраїнською школою можна пов'язувати групу церковних хоругв XIX ст., у яких зображення виконані на окремих прогрунтованих площинах. У таких пам'ятках переважно використовували коштовну тканину оскільки вона виступала тлом зображення. Хоругви подібні за технікою виконання. Середник традиційно мальований, а декор і зображення тла виконані на ґрунті олійними фарбами з переважанням (в орнаментах) срібла. У КПЛ зберігається пара хоругв невідомого походження другої половини XIX ст., у яких середник вписаний у картуш із декоративними елементами й мотивом мушлі²⁸. По кутах картуша намальовані голівки ангелів. На трьох нижніх вирізах однакової форми – постаті апостолів, різні на кожному з боків хоругви. У вирішенні одягу святих, декорі переважає золото, завдяки чому вони імітують гаптовану металевими нитками поверхню або шату ікони. Подібну композицію й техніку виконання має хоругва з церкви м. Остер на Чернігівщині із зображенням св. Миколая та Воскресіння Христового²⁹. Таку саму композицію мала хоругва, що експонувалася на виставці в Києві у 1913 році³⁰.

Західноукраїнські церковні хоругви XIX ст. загалом за малярською манерою можна поділити на дві групи. До першої належать вироби, зображення яких виконані в манері «народного» малярства. Такі зразки характеризуються чистими локальними кольорами, площинністю, декоративністю. За характером виконання вони подібні до хатніх ікон того часу. Друга група включає хоругви, у вирішенні середників яких відчуються впливи класицизму чи академізму. У виконанні зображень таких хоругв маляри часто наслідували твори професійних майстрів, що відображено в характері іконографії, тональному моделюванні, реалістично відтвореному пейзажі чи інтер'єрі. На більшості хоругв XIX ст. популярним був

мотив галузки, що в'ється, з листками, квітками й пагонами, букети квітів; на деяких пам'ятках трапляються стилізовані хрещаті мотиви, голівки ангелів із крилами, зірки, стрічки. Такий орнамент відігравав радше декоративну роль. Деякі хоругви мають мотив виноградної лози, який є символом Євхаристії.

На церковних хоругвах першої третини XIX ст., що належать до першої групи пам'яток, у зображенні середника майстри наслідували іконографію та стилістику попереднього періоду. Використовували характерні принципи композиції та мотивів декору навколо середника й на нижніх вирізах. Таких вирізів найчастіше було три, однак вони не однакові, як на згаданих хоругвах із київських музеїв – середній робили ширшим. Інколи трапляється «ламбрекенова» форма цих вирізів, що виникла у період бароко, але залишилася популярною й у XIX ст. Навколо середника іноді komponували темніші за тоном прямокутники, ромби чи кола з написами моралізаторського характеру, або підписами до зображення середника чи орнаментом, а між ними – галузки квітів, причому найчастіше використовували мотив троянди й дрібних доволі реалістично потрактованих квіток з пуп'янками. Квіти зображували на галузці, що в'ється, або букетами. Таке деталізоване, реалістичне трактування орнаментики було характерним в українському мистецтві останньої третини XVIII–XIX ст., зокрема близьку стилістику орнаментальних мотивів можна знайти на вишитих підризниках і сакосах цього періоду.

На церковних хоругвах XIX ст. частіше ніж у попередньому періоді трапляються дати виконання та вкладні тексти. Значно рідше на таких творах можна знайти імена малярів. Нам відомо п'ять хоругв XIX ст. з іменами майстрів: церковна хоругва 1839 року з Климця авторства Івана Костицького; церковна хоругва з образом Розп'яття та Страшного суду 1860 року невідомого походження, маляра І. Чішіка³¹; середник хоругви невідомого походження із Земплінського музею у Михайловцях (Словаччина) авторства Богданського³²; церковна хоругва 1863 року, майстра М. Скоповського³³; жалобна

²⁸ НКПІКЗ. – Інв. № Ж 1287; Ж 1115. На одній хоругві в середниках зображено св. Георгія та св. Новозавітну Трійцю. Внизу на вирізах – св. ап. Варфоломія, св. ап. Івана Богослова, св. ап. Петра. На другій хоругві в середниках зображено Успіння Богородиці та св. кн. Олександра Невського. Внизу на вирізах – св. ап. Юду, св. ап. Андрія, св. ап. Пилипа.

²⁹ НМНАП. – Інв. № ЦН 338.

³⁰ Репродукована: Иллюстрированный каталог церковного отдела на Всероссийской выставке 1913 г. в Киеве. – К., 1913. – С. 13.

³¹ Зберігається в Східнословачькому музеї у Кошицях (Словаччина). – Інв. № Н 37040.

³² Земплінський музей у Михайловцях (Словаччина). – Інв. № 102/09. Хоругва із зображенням св. Миколая та св. Юрія.

³³ НМЛ. – Інв. № I-3508.

хоругва 1861 року авторства Н. Головчака³⁴. Підписи на них виконані латинськими літерами. Інші атрибуції церковних хоругв можна здійснювати на підставі їх порівняння з однотипними за стилістикою іконами.

Насиченим колоритом і декоративністю вирізняється пара церковних хоругв кінця XVIII – початку XIX ст., які виконані, очевидно, одним автором. Пам'ятки походять із Тернопільщини³⁵. На одній зображено свв. влкм. Катерину і Параскеву на повний зріст із характерними атрибутами (хрест у св. Параскеви та колесо, пальмова гілка й хрест у св. Катерини). Парна композиція, характер пишного, орнаментованого рослинними візерунками вбрання нагадують подібні барокові зображення святих мучениць із Центральної та Лівобережної України. Навколо прямокутника із зображенням закомпоновано гіалужку з квітками та листками; на нижніх вирізах – букети квітів. На середньому вирізі на одному боці хоругви – голівка ангела – мотив, характерний для церковних хоругв риботицьких майстрів кінця XVII – першої третини XVIII ст. Використання рослинного декору надає хоругві декоративного й живописного звучання й за характером наближує її до композицій барокового стилю. Мотив букета й дрібних деталізованих квіток, що зображені на цій хоругві, був характерний для пам'яток періоду рококо. На звороті вибору розміщено зображення святої Розалії (?), молодої дівчини у вінку, що стоїть навколішки перед столиком із молитовником у руці. Можливо, це вотивне зображення, оскільки використано принцип вотивного, епітафійного чи фундаторського портрета. Ім'я написане латинськими літерами, на відміну від зворотнього боку, і читається невразно. На другій хоругві зображено Богородицю Почаївську та Розп'яття.

Першою третиною XIX ст. датовано дві хоругви з Покуття. Пам'ятки, очевидно, походять з однієї церкви й мальовані одним майстром³⁶. Хоругви вирізняються формою полотнища, а саме: декоративними нижніми вирізами складної конфігурації, а також композицією зображення на обох боках. Одна з цих хоругв має на одному боці образ Пантократора, на другому, на всю довжину полотнища, – цільнофігурне зображення св. Варвари зі сценами мучеництва, що закомпоновані обабіч у

медальйонах. Парна до цієї хоругви має на одному боці зображення св. Миколая, на другому – Воскресіння Христа зі сценами страстей, що також закомпоновані в медальйонах обабіч центрального зображення й на середньому нижньому вирізі. Прототип композиції хоругви з цільнофігурним зображенням на всю довжину полотнища знаходимо в церковній хоругві початку XVII ст. із Либохори³⁷.

Подібну форму нижніх декоративних вирізів, як на хоругвах із Покуття, має полотнище церковної хоругви із зображенням Покрову Богородиці та св. Юрія Зміборця (також із Покуття), що датована 1838(?) роком³⁸. Характер і композиція декоративних мотивів полотнища із зображенням Покрову Богоматері відомі нам ще за двома пам'ятками: на хоругві із зображенням Спаса та архістратига Михаїла (1851), що походить із Ворохти (нині – Івано-Франківська обл.)³⁹ і хоругві із зображенням св. Миколая та св. Юрія Зміборця (1853), що була придбана в Косові⁴⁰. Ці вироби виконані різними майстрами, але їх можна пов'язувати з одним осередком, що, очевидно, локалізувався на Гуцульщині.

Насиченим колоритом, площинністю, що посилює декоративне звучання пам'яток, вирізняються три хоругви, виконані одним майстром, куплені в парохі церкви Молодятина (нині Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.)⁴¹. Декоративні гірлянди з невеликими трояндоподібними квітками й листками закомпоновані навколо зображень Богоявлення та св. Дмитрія на хоругві середини XIX ст. з церкви в Головському на Львівщині⁴². Ця пам'ятка цікава ще й тим, що на нижніх бокових вирізах розміщені невеликого розміру голівки ангелів із крилами, які розвернуті на три чверті до центру. Подібна іконографія відома на хоругвах кінця XVII – початку XVIII ст., які приписують риботицьким майстрам⁴³. Ще одна деталь варта уваги

³⁷ НМЛ. – Інв. № I-1471. Див.: *Kociw P.* Хоругва (?) із зображенням св. Романа Солодкоспівця та св. Миколая кінця XVI – початку XVII ст. з церкви в Либохорі Турківського району Львівської області // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 2006. – С. 53–56.

³⁸ НМЛ. – Інв. № I-1444.

³⁹ «Студіон». – Інв. № 163.

⁴⁰ НМЛ. – Інв. № I-3996.

⁴¹ КМНМГПП. – Інв. № 2342; 2346; 2345.

⁴² «Студіон». – Інв. № Ст. 31.

⁴³ Див.: *Kociw P.* Церковні хоругви «риботицької роботи» // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła-twórcy-ośrodkotechniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku.* – Łańcut, 2003. – S. 236–252.

³⁴ «Студіон». – Без номера. Походження не відоме.

³⁵ Одна хоругва зберігається в МСМЛДССД. – Інв. № 106; друга – у приватній колекції о. Зенона Хоркавого.

³⁶ НМЛ. – Інв. № I-1435; I-1436.

на хоругві з Головського – це вирішення поперечок, які тоновані у світло-сірий колір і мають червоні діагоналі смужки. Такий спосіб декорування поперечок має також хоругва 1828 року з церкви в Малій Волосянці на Львівщині. Відомо, що так декорували древка українських військових (козацьких) знамен⁴⁴.

Серед хоругв першої половина XIX ст. – пара церковних знамен із церкви в с. Сморна поблизу Косова на Гуцульщині⁴⁵. На одній хоругві зображено св. Миколая та архістратиґа Михаїла, на другій – Богородицю Одиґітрію та св. влкм. Варвару. Ці вироби за композицією не мають аналогів серед відомих нам творів. Однак композиційно й стилістично вони подібні до гуцульських і покутських хатніх ікон. Характер малярства хоругв вказує на те, що їх виконав майстер, який малював такі ікони. Зокрема, дуже подібна до них хатня ікона із зображенням Розп'яття та Богородиці і св. Миколая, привезена з тієї самої місцевості⁴⁶, яка має ідентичний колорит (зокрема зелене тло), як і хоругва з образами св. Миколая й архістратиґа Михаїла. Від інших однотипних хоругв ці дві пам'ятки відрізняються тим, що образи святих не закомпоновані в рамку. На цих хоругвах вільно кольоровими плямами намальовані поясні зображення Богородиці, св. Варвари та св. Миколая. Архістратиґа Михаїла майстер зобразив на повний зріст, ориґінально потрактувавши пропорції фігури (надто велика голова й маленькі ноги створюють враження погляду на фігуру зверху). Навколо постатей, які розміщені на кольоровому тлі, і на нижніх вирізах хоругви закомпоновано рослинний орнамент, що складається із галузків з трояндоподібними квітками й дрібними листками на стеблі (типовий для того часу). Подібний принцип цільнофігурного зображення постаті на всю довжину полотнища відомий зі згаданої хоругви з образом св. Варвари з Покуття.

В іншій манері виконано досить велику групу церковних хоругв, більшість з яких походить із церков західної та південної Лемківщини. На них середник намальовано олією на полотні та пришито до червоного

сукна. Унизу полотнище хоругв найчастіше має чотири однакові вирізи, по периметру обшите тороками двох чи трьох кольорів, що чергуються смугами. Деякі вироби внизу закінчуються трьома напівкруглими вирізами, з яких середній ширший. Тороками також обшите середник. До краю нижніх вирізів іноді пришивали котаси. Малюнок середників вирізняється декоративністю та стилізацією постатей. Тло середника, як правило, не локальне, а з мальованими декоративними мотивами. У виконанні зображень домінують червоні та сині відтінки, а також золотистий, яким малюють німби, смугу, що обрамлює середник і декоративні елементи. Цю групу хоругв також вирізняє спосіб компоновання зображення – найчастіше півфігури святих малювали під самим верхом прямокутника (німб торкався обрамлення). Майстри змальовували округлі обличчя світлої карнації з підрум'яненими щоками. Усі згадані принципи малярської стилістики вирізняють хоругви народних майстрів і в XVIII ст. Образи святих вирізняються детально промальованими аксесуарами, декором, а також, на окремих пам'ятках, – просторовим тлом.

Найбільша збірка таких хоругв (понад 10) знаходиться в МУКС. За стилістикою малярства цю групу датують 30–40-ми роками XIX ст.⁴⁷ До найрозповсюдженіших належать образи св. Миколая, Богородиці з Дитям (найчастіше як репліка чудотворного образу з Лежайська), Христа на престолі з двома ангелами, Богородиці Мати милосердя та Розп'яття. Серед цієї групи пам'яток виокремлюють три авторських почерки. Одним майстром намальована пара хоругв із зображенням Богородиці з Дитям і св. Миколая та Христа Пантократора й Богородиці Мати милосердя⁴⁸. До них за стилістикою виконання дуже подібні такі твори: хоругва із зображенням св. Василя Великого та св. влкм. Параскеви, хоругва з образом св. Кирила Олександрійського та Розп'яття⁴⁹ і хоругва з образом Христа на престолі з ангелами і Богородиці Лежайської з церкви Архангела Михаїла в Розтоках Долішніх⁵⁰. У подібній манері виконані два середники хоругв із церкви в Руському Мочарі на Закарпатті⁵¹. На одному зображено

⁴⁴ Збережене ориґінальне древко хоругви Богдана Хмельницького середини XVII ст. має кольори: сіро-синій, що чергується з білим – на стику їх розмежовують червоні та чорні обвідки. Зберігається у Військовому музеї Стокгольма (Швеція).

⁴⁵ Колекція о. Зенона Хоркавого.

⁴⁶ МСМЛДССД. – Без номера.

⁴⁷ Більшість з них не має інвентарних номерів, як і точно визначеного місця походження.

⁴⁸ МУКС. – Інв. № 729/79; 536/79.

⁴⁹ МУКС. – Без номера.

⁵⁰ ІМС. – Інв. № МНС/S 3838.

⁵¹ МСМЛДССД. – Інв. № 101, 102.

Богородицю з Дитям Ісусом та св. Миколая. На другому – архістратига Михаїла та Розп'яття. Інший майстер виконав дві хоругви невідомого походження: одну з образом Богородиці з Дитям та св. Миколая, другу з образом Богородиці Мати милосердя та св. Миколая⁵². Відома ще одна хоругва подібної стилістики з образами арх. Михаїла та Богородиці з Дитям, яка знаходиться у дзвіниці церкви в с. Буковцьова на Закарпатті. Ще одному майстрові належить виконання трьох хоругв з образом Богородиці з Дитям типу Одигітрії та св. Миколая на одній, св. ев. Іоана – на другій (обидві невідомого походження)⁵³, і Розп'яття з пристоячими – на третій із церкви у Смільнику на Лемківщині⁵⁴. Очевидно, цьому самому майстрові належить і хоругва з образом Богородиці Лежайської та св. Миколая з церкви в Бодаках⁵⁵.

Розповсюдженість хоругв такої стилістики у церквах Лемківщини та Закарпаття (нам відомо їх понад 20) свідчить, що в цьому регіоні локалізувався малярський осередок, майстри якого спеціалізувалися на виготовленні церковних знамен і, можливо, виконували інші іконописні роботи. Їхні твори не підписані, що утруднює датування; на підставі стилістичних особливостей їх слід відносити до 30–40-х років XIX ст. Після великої групи хоругв кінця XVII – першої третини XVIII ст., що об'єднані стилістикою «рибницького малярства», це найбільша стилістично споріднена група творів, які позначені характерним почерком, іконографією, технікою виконання.

Серед великої кількості збережених церковних хоругв XIX ст. окремі групи пам'яток відрізняються за стилістикою. Їх, очевидно, виконували малярі однієї майстерні. До почерку малярів згаданої вище групи хоругв подібною є манера виконання зображень на зразках, які орієнтовно належать до того самого часу, але виготовлені іншими майстрами. Це хоругва із зображеннями арх. Михаїла та св. Василія Великого зі Львівщини⁵⁶, хоругва із зображеннями Богоявлення та Новозавітної Трійці з церкви в Славському на Львівщині⁵⁷, виконані в традиціях народного

малярства. Обидві пам'ятки намальовані одним майстром, про що свідчить характер трактування пейзажу, постатей, особливо спосіб виконання рис обличчя. Тому самому автору належать ще дві хоругви з церкви в Климці⁵⁸, що поблизу Славського. На одній із них є вкладний текст із датою «1839 р.» і, що унікально, на боковому нижньому вирізі латинкою написано ім'я майстра: Іван Кострицький (Jan Kostczycki). Таким чином, усі ці хоругви слід датувати 30–40-ми роками XIX ст., а їх виконання також можна приписати згаданому майстрові. Крім спільної стилістики зображення середника та іконографії, ці вироби об'єднує орнамент – мотив стилізованої гаузки з дрібними листками та білими й світло-блакитними квітками, що в'ється по трьох сторонах (крім нижньої) навколо центрального зображення. Характерним є мотив великої квітки, що закомпонований у центрі гаузки й на середньому нижньому вирізі. Полотно всіх хоругв обрамлене мальованою смугою, на якій іншим кольором нанесені по діагоналі лінії – прийом, що був популярний у рибницьких майстрів. На стику нижніх вирізів зображено трипелюсткову квітку. Цей майстер використовував переважно червоно-оранжевий колір для тла хоругв. Крім того, ці пам'ятки мають подібну форму полотнища й декоративно вирізані нижні кінці. Усі хоругви великого розміру – близько 160 см x 110 см, що вирізняє їх серед подібних тогочасних пам'яток, які є меншими. Стилiстичні тенденції цієї групи хоругв знаходимо у двох виробах, які виконані одним автором у 1828 році. Одна пам'ятка походить з церкви у Прислопі, друга – з церкви Малої Волосянки на Львівщині. Обидві хоругви також великого розміру.

Ще три пам'ятки з колекції «Студіону» мають подібну стилістику зі згаданими вище творами. Це хоругва із зображенням Богородиці з Дитям та арх. Михаїла⁵⁹; Богородиці з Дитям та св. Миколая зі Славського⁶⁰; хоругва із зображенням Богородиці Одигітрії та сцени Введення до храму (1835)⁶¹. Ця дата підтверджує час створення усіх цих пам'яток. Характер їхньої іконографії в деталях має деякі відмінності. Це стосується образу Богородиці з Дитям на двох вище згаданих хоругвах, а також на хоругві 1839 року авторства Івана Кострицького. Можливо, над цими хоругвами

⁵² МУКС. – Без номера.

⁵³ Вігорлятський музей у Гуменному (Словаччина). – Інв. № 6; 60.

⁵⁴ Вігорлятський музей у Гуменному (Словаччина). – Інв. № 9.

⁵⁵ МЗЛ. – Інв. № SZR-75.

⁵⁶ «Студіон». – Без номера.

⁵⁷ «Студіон». – Інв. № Ст 156.

⁵⁸ НМЛ. – Інв. № I-2865; I-2866.

⁵⁹ «Студіон». – Інв. № Ст 676.

⁶⁰ «Студіон». – Інв. № Ст 157.

⁶¹ «Студіон». – Інв. № Ст 675.

працювало два різні майстри, але однієї майстерні. І саме іншому майстрові можуть належати названі три хоругви, бо між ними багато спільного у колориті тла полотнища та обрамлення, іконографії, особливо образу Богородиці з Дитям, яку намальовано в червоній сукні з характерним білим мереживним комірцем і темним намистом. Хоругва зі Славського з образом Богородиці з Дитям та св. Миколая має таку саму форму полотнища та орнаменти, як і хоругва із зображенням Богоявлення та Новозавітної Трійці з тієї самої місцевості. До цих хоругов за манерою виконання зображень подібні ще дві пам'ятки зі збірки НМЛ⁶². Одна, очевидно, походить з церкви у с. Цецова на Тернопільщині, друга, від якої зберігся середник, невідомого походження. Попри стилістичну подібність до згаданої групи творів, вони виконані іншим автором.

Що стосується авторства хоругов із Климця, Славського та кількох невідомого походження з колекції «Студіон», то слід звернути увагу на те, що в XIX ст. у містечку Плазів (Надсяння) діяла майстерня народної гравюри на дереві, провідним майстром якої був Матвій Кострицький, у якій також працював його син Матвій. Час найбільшої активності цієї майстерні припав на 30–40-і роки XIX ст.⁶³ За стилістикою рисунка образ св. Миколая плазівського друку, очевидно, авторства М. Кострицького, подібний до зображень цього святого на пам'ятці 1839 року з Климця та невідомого походження з колекції «Студіон». Усі вироби, виконані в стилістиці автора хоругви з Климця, слід датувати в межах 1830–1840-х років. Можна припустити, що це була родинна майстерня, в якій спеціалізувалися не тільки на виконанні дереворізів, а також і на олійному малярстві. Крім згаданих хоругов, відома також невелика овальна ікона на дошці такої самої стилістики⁶⁴.

До іншої стилістичної групи належать дві хоругви з образами Богородиці Одигітрії та трьох святих і св. Дмитрія та св. Варвари (?) невідомого походження зі «Студіону»⁶⁵. Вони виготовлені в одній майстерні й цілком можливо, що їх малював один автор. Цьому самому майстру належить також хоругва з церкви в Черчі (нині Рогатинський р-н Івано-Франківської обл.) із

зображенням Богородиці Одигітрії та св. Миколая⁶⁶, середник хоругви з церкви в Тучній на Львівщині⁶⁷ та ще дві хоругви невідомого походження зі збірки НМЛ⁶⁸. Ці вироби об'єднують стилістика виконання, іконографія, форма полотнища та особливо орнаменти. Хоругви мають різний колір тла обох боків, що характерно для таких пам'яток XIX ст. На одному боці орнамент навколо зображення складається із суцільної галузки стилізованих дубових листків із вусиками, що скріплені посередині трояндою. Зображення Богородиці на цих хоругвах ідентичні, їх особливо вирізняє пишна корона червоного кольору. На боці хоругви із зображенням св. Миколая з НМЛ такий самий орнамент із дубових листків і квітки троянди, як і на хоругві зі «Студіону». Натомість, навколо зображення Богородиці Одигітрії орнамент складається із симетричної виноградної галузки з гронами та листками. Така галузка закомпонована й навколо зображення св. Дмитрія на хоругві зі «Студіону». За стилістикою й характером орнаменту всі ці пам'ятки датують серединою XIX ст.

Декоративний мотив у вигляді трилисника на стику нижніх вирізів хоругви, що вперше з'явився на згаданих пам'ятках 1830–1840-х років зі Славського й Климця та подібних до них за стилістикою творів, став характерним для хоругов Західної Галичини до 1860-х років. Зокрема, цей мотив трапляється також на хоругві невідомого походження із зображенням Поклону пастухів та Зіслання Святого Духа (1864)⁶⁹, яка, на відміну від згаданих вище пам'яток, виконана досить вправним майстром.

Окремо слід розглянути хоругву невідомого походження із зображенням Благовіщення та св. єв. Матея (1838)⁷⁰, яка має іншу стилістику ніж тогочасні пам'ятки. Вона виконана майстром, який орієнтувався на академічні взірці. Йому характерне глибоке тональне моделювання постатей і тривимірність простору. Богородицю у сцені Благовіщення зображено навколішки в декольтованій сукні. Це одна з ранніх датованих хоругов, у якій проявилися риси академізму.

Орієнтовно в 1860-х роках у Галичині розпочала свою діяльність ще одна група майстрів, які спеціалізувалися на малюванні церковних хоругов. Твори їхньої майстерні вирізняє

⁶² НМЛ. – Інв. № I-3601; I-3432.

⁶³ Див.: Шпак О. Українська народна гравюра XVII–XIX століть. – Л., 2006. – С. 43.

⁶⁴ НМЛ. – Інв. № I-902.

⁶⁵ «Студіон». – Без номера.

⁶⁶ НМЛ. – Інв. № I-1911.

⁶⁷ НМЛ. – Інв. № I-1917.

⁶⁸ НМЛ. – Інв. № I-1538; I-3505.

⁶⁹ «Студіон». – Без номера.

⁷⁰ «Студіон». – Без номера.

характерний тип декору навколо центрального зображення. Стилізовані галузки звисають з кутів рамки середника як гірлянди. Часто верхня сторона обрамлення не рівна, а утворена мотивами рослинного декору. Орнамент на цих пам'ятках намальовано локально золотистою фарбою або охристою під імітацію золота.

Загалом, як уже було зазначено на прикладі пам'яток із Центральної України, у другій половині XIX ст., і особливо наприкінці століття, все частіше практикували орнаменти, виконані золотистим і срібленим кольорами. По контуру орнаментальні мотиви підкреслювали темною лінією. Нижні вирізи цих хоругв, як правило, без зображень. Кольори тла обох боків хоругви різні (переважно червоний і синій). Центральне зображення на всіх виробках виконане подібно до академічних взірців; використовували західноєвропейську іконографію. Одна з таких датованих хоругв невідомого походження⁷¹ має цільнофігурне зображення Спасителя з хрестом та Марії Магдалини (відповідно на різних боках). Фундаторський текст вказує, що хоругву виготовлено 1868 року, її замовником був «ЄФРЕМ ШМІГИЛЬСКИЙ»⁷².

До цієї групи пам'яток належить і пара хоругв із зображенням святої мучениці з хрестом та книгою (св. Катерини (?)) і св. Христофора з Дитям Ісусом на першій, Спасителя з хрестом та Богородиці з мечем – на другій хоругві з церкви у Вирові на Львівщині⁷³, які, очевидно, намальовані одним майстром. Іншому майстрові, імовірно цієї самої майстерні, належить виконання хоругви зі сценою Стрітєння та образом Трьох Святителів із церкви в Сулимові на Львівщині⁷⁴. Цьому автору характерний загальний світлий колорит і ретельне промальовування всіх частин зображення. Йому можна приписати й дві хоругви з колекції МСМЛДССД із зображеннями Богоявлення та Зцілення розслабленого на першій, Спасителя з хрестом і душею праведника та символічної композиції «Дорога до раю» – на другій хоругві. Ці пам'ятки, датовані 1860 роком, походять із церкви Святого Миколая

в Малому Дорошеві⁷⁵, сусіднього до Сулимова. Таку стилістику виконання має ще цілий ряд церковних хоругв⁷⁶. Усі згадані вище пам'ятки об'єднані близьким ареалом походження, який однак не свідчить, що малярська майстерня знаходилася також у тій місцевості. Майстри могли бути із Жовкви, Кам'янки-Бузької чи навіть Львова.

Згаданий вище варіант обрамлення середника та орнаментів на церковних хоругвах був популярним і пізніше, зокрема на хоругві із зображенням Покрову Богородиці та Св. Родини із вкладним текстом на середньому вирізі: «СІИЮ КОРОГУ СПРАВИЛ АКІМЪ ПШИНИЧКА І ЖІНОЮ СВОЄЮ АНОЮ РО[...] 1877», на двох парних хоругвах невідомого походження із зображенням архиєпископа та св. Анастасії (датована 1912 р.) і хоругві того самого автора із зображенням св. Григорія (?) та архістратига Михаїла. Остання пам'ятка також має вкладний текст, але повністю його відчитати неможливо через осипи ґрунту⁷⁷.

Стилістично подібними до цих творів є хоругви невідомого походження з образами св. Варвари та св. Миколая на першій і Богородиці Одигітрії й ангела хоронителя на другій хоругві, які мають спільного автора⁷⁸. Але, на нашу думку, їх слід датувати вже 1880-ми роками та пов'язувати з іншим майстром, про якого йтиметься пізніше.

⁷⁵ Про них див.: *Косів Р.* Церковні хоругви зі збірки Музею сакрального мистецтва ЛДС СД // Українська греко-католицька церква і релігійне мистецтво (історичний досвід і проблеми сучасності). Матеріали наукової конференції, присвяченої пам'яті патріарха Йосифа Сліпого. – Л.; Рудно, 2002. – С. 85, 86.

⁷⁶ Серед них: датована 1868 р. хоругва із зображенням Богородиці та св. Григорія невідомого походження зі збірки о. Зенона Хоркавого. Репродукована: *Косів Р.* Західноукраїнські церковні хоругви XIX ст. (Збірка отця Зенона Хоркавого у фондах Музею Львівської духовної семінарії Святого Духа) // Українська греко-католицька церква і релігійне мистецтво (історичний досвід і проблеми сучасності). Матеріали другої наукової конференції, присвяченої пам'яті патріарха Йосифа Сліпого. – Л.; Рудно, 2003. – С. 119; хоругва того самого часу із зображенням Богородиці Почаївської та св. Миколая невідомого походження зі збірки ЛМІР. Репродукована: Між Заходом і Сходом. Каталог реставрованих творів з колекції Музею історії релігії у Львові / Автор і упорядник Скоп-Друзюк Г. – Л., 2001. – С. 7; та інші.

⁷⁷ Ці три хоругви з колекції «Студіону». – Без номера.

⁷⁸ «Студіон». – Без номера.

⁷¹ Хоругва походить із Галичини, точної інформації про її первісне місцеперебування немає. На жаль, походження багатьох хоругв достеменно не відоме.

⁷² «Студіон». – Без номера.

⁷³ «Студіон». – Інв. № Ст. 1072; Ст. 1073.

⁷⁴ «Студіон». – Інв. № Ст. 1068.

Наступною після групи хоругв 1860-х років є ще одна велика група таких творів, виконаних у 1880-х роках. За стилістикою малярства центрального образу чи сюжету вони подібні до згаданих вище, однак відрізняються характером орнаментів і формою полотнища. На всіх хоругвах цієї групи орнаменти складаються з невеликих трояндоподібних кольорових квітів і зелених листків, які можуть розміщуватися: групками по три; гірляндю навколо рамки із центральним зображенням; віночком; або по три на нижньому середньому вирізі полотнища і по одній на бокових. Усі вироби значно видовженої по вертикалі прямокутної форми, мають три вирізи, що загострюються донизу, а на стику утворюють трикутник. Більшість хоругв цієї групи – датовані. Також слід зазначити, що на них часто зображували св. Кирила та св. Мефодія, а також українських святих князів Володимира та Ольгу. Ці тенденції характерні для періоду національного піднесення, який у мистецтві Галичини розпочався з 1880-х років. До іконографії українських святих князів одними з перших звернулися Теофіл Копистинський та Корнило Устиянович.

Хоругв, виконаних у такій стилістиці, збереглося багато. До цієї групи творів належить хоругва з образами свв. Кирила та Мефодія і Марії Магдалини, що виконана «КОШТОМЪ ІОАКИМА МАРТИНИШИНА 1881 р.»⁷⁹ (дата написана з обох боків полотнища на середньому вирізі). Цим роком датована ще одна хоругва, очевидно, цього самого автора із зображеннями свв. Володимира й Ольги та Христа, який несе хрест. Ці пам'ятки мають ідентичні орнаменти й колорит тла⁸⁰. До них подібні такі твори: хоругва із зображенням Спаса та свв. Кирила та Мефодія (1882), пам'ятка із зображенням сцени Усікновення Голови св. Івана Хрестителя та св. ап. єв. Луки (обидві хоругви походять з церкви у Підтемному на Львівщині)⁸¹, хоругва із зображенням Спаса та св. Василя Великого (1884) з Крупського на Львівщині⁸². Майстер, який виконував хоругву 1882 року, тоді ж намалював ще одну в такому самому стилі, з ідентичними орнаментами й зображеннями св. Параскеви та св. Володимира і св. Ольги⁸³. До них подібна

за стилістикою та орнаментами хоругва із зображеннями св. Миколая та арх. Михаїла (1884, дата написана збоку від середника)⁸⁴. Образи святих виконані тим самим майстром, який малював уже згадувану пару хоругв: першу – зі св. Варварою та св. Миколаєм і другу – з Богородицею Одигітрією й ангелом хоронителем. Таким чином, ці дві групи творів пов'язані між собою. Можна припустити, що існувала одна майстерня, яка діяла упродовж 1860–1880-х років, майстри якої спеціалізувалися на малюванні церковних хоругв. Отже, можна простежити, як у межах однієї майстерні змінювався характер декору та форма полотнища церковних знамен. У подібній манері, але професійнішим автором, виконана хоругва із зображенням св. Миколая та цікавої за іконографією сцени Вознесення пророка Іллі на небо. Пам'ятку, що походить зі Львівщини, датують 1880-ми роками⁸⁵.

Загалом слід зазначити, що з другої третини XIX ст. відбувається помітний спад мистецького рівня хоругв. Починає переважати так звана «ремісничка» течія. Хоругви, виконані в такій манері, характеризуються невисоким мистецьким рівнем і шаблонністю. Наскільки можна судити за збереженими пам'ятками, такі хоругви домінували. Характерно, що від середини XIX ст. на виробках стало менше декору, інколи декоративні мотиви виконували за графаретом. Наприкінці XIX – на початку XX ст. трапляються хоругви, у яких центральне зображення виконане технікою оліодруку й нашите на тканину переважно локального кольору, інколи з тканим візерунком. Тоді ж для полотнищ церковних хоругв використовували парчеві тканини.

Підсумовуючи, слід зазначити, що в XIX ст. існували малярські осередки, які спеціалізувалися на малюванні церковних хоругв. До цього часу належать великі стилістично споріднені групи церковних хоругв, які вирізняються подібною малярською манерою, технікою виконання, орнаментами, розміром, формою нижніх вирізів полотнища тощо.

З кінця XIX – на початку XX ст. у Галичині в контексті визвольних рухів набула актуальності проблема повернення церкви національного стилю. У цей час на Західній Україні послуги з виготовлення «образів релігійних до іконостаса, олтарів, хоругв...» пропонували товариства: «Достава», «Ризниця», «Товариство для розвою руської штуки». У рекламі останнього за 1899 рік зазначено, що метою Товариства є витворити

⁷⁹ «Студіон». – Без номера.

⁸⁰ Хоругва з колекції о. Зенона Хоркавого. Репродукована: *Косів Р.* Західноукраїнські церковні хоругви XIX ст. – С. 116.

⁸¹ «Студіон». – Інв. № Ст. 1151; Ст. 1150.

⁸² «Студіон». – Інв. № Ст. 223.

⁸³ ЛМІР. – Інв. № Ж-456. Походження невідоме. Репродукована: Між Заходом і Сходом. – С. 6.

⁸⁴ «Студіон». – Без номера.

⁸⁵ «Студіон». – Без номера.

«руську школу штук красних»⁸⁶. Можна припустити, що чотири зі збережених хоругов, які походять із Коломийського кафедрального собору⁸⁷, належать котромусь із художників кола «Товариства...». Як відомо, у 1873 році в Коломиї працював Теофіл Копистинський⁸⁸. Хоругви, які вирізняються високою професійною майстерністю, можна віднести до середовища цього майстра.

«Параменами Церковними: фелонами, фанами, хоругвами, плащенницями, прапорами братськими і сокільськими» торгувала рукодільня В. Устенського (реклама 1910 р.), свої послуги у «мальованю образів на полотні» пропонували також інші приватні малярі⁸⁹. Ситуація українського церковного мистецтва на зламі ХІХ–ХХ ст. вимагала радикальних дій, до яких би залучалися і богослови, і митці. Те, що рукодільня виготовляла фани (чужі українській традиції) – у перекладі прапори⁹⁰ (фани кріпляться до деревка збоку по вертикалі; запроваджені в греко-католицькій церкві приблизно наприкінці ХІХ ст. за зразком римо-католицького обряду), свідчить про їхню популярність.

Щодо іконографії церковних хоругов ХІХ ст., слід зазначити, що в цей час простежуються різні сюжети й варіанти образів. Часто на хоругвах розміщували патрональний образ замовника, або того, на чю честь посвячено церкву. На виробках цього часу, як і раніше, малювали традиційні празникові сцени та зображення Христа і Богородиці з Дитям Ісусом. У ХІХ ст. на хоругвах розміщували чудотворні зображення Богородиці. Близько десятка відомих нам церковних хоругов ХІХ ст. містять образ Богородиці Почаївської. На двох пам'ятках, можливо, київської школи кінця ХІХ ст. знаходимо образ Богородиці Казанської. Одна з них невідомого походження зі збірки НМЛ⁹¹,

друга, знайдена під руїнами Успенського собору Києво-Печерської лаври⁹², очевидно, походить з цього храму. На західноукраїнських церковних хоругвах ХІХ ст. часто зображували Богородицю Лежайську (репліка Богородиці Римської). До розповсюджених образів того часу слід віднести св. Миколая та арх. Михаїла. На церковних хоругвах ХІХ ст. досить часто трапляється образ св. Новозавітної Трійці, натомість жодної хоругви з образом Старозавітної Трійці нам не відомо, проте, очевидно, що такі існували. Відомі також пам'ятки із зображенням св. Василя, зокрема хоругва 1830-х років зі Славського⁹³. У ХІХ ст. св. Василя, як і св. Миколая, зображували у митрі та з нагрудним хрестом. На хоругві зі Славського іконографія вирізняється тим, що святий звернений до Всевидячого Ока, закомпонованого в сьйві у верхньому лівому куті середника. На церковних хоругвах цього періоду часто трапляється зображення св. Варвари. Її образ зі сценами життя та мучеництва репрезентує хоругва першої третини ХІХ ст. невідомого походження зі збірки НМЛ, про яку йшлося раніше. Це єдина відома нам хоругва такої складної іконографії. Образ святої не підписаний, однак за житійними сценами та атрибутами ідентифікується як св. Варвара. На хоругвах ХІХ ст. св. Варвару зображували як молоду жінку в багато декорованому вбранні з коралями, декоративними стрічками, мереживом тощо. Їй характерні атрибути – вежа, чаша з Дарами та меч. Такою її зображено на хоругві 1856 року з Гуцульщини⁹⁴, хоругві 1889 року з Рогатина⁹⁵, на якій святу наділено індивідуальними портретними рисами.

У ХІХ ст. на хоругвах простежується багато ширша тематика образів святих, ніж на давніших пам'ятках. Часто святих зображували із відповідними атрибутами. Окремі зображення святих не мають підписів, що утруднює їх ідентифікацію. Так, на цеховій хоругві 1819 року перед образом Богородиці з Дитям зображено, очевидно, св. королевича Казимира – патрона ремісників. Подібні між собою (однак точно не ідентифіковані) зображення двох святих мучениць присутні на церковній хоругві середини ХІХ ст. невідомого

⁸⁶ Нога О. Українській стиль в церковному мистецтві Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століть. – Л., 1999. – С. 50.

⁸⁷ КМНМГПП. На час дослідження хоругви не мали інвентарних номерів. Подібна іконографія Богородиці з Ісусом (типу Одигітрії) була дуже популярною наприкінці ХІХ ст. і відома у багатьох повторах.

⁸⁸ Ткаченко М. Теофіл Копистинський. – К., 1972. – С. 59.

⁸⁹ Нога О. Знач. праця. – С. 137; 101–103.

⁹⁰ Термін виводиться з тевтонського *gunba war+fanno* (військове знамено) і був спільний для середньовічного латинського: *guntfano*, провансальського *gonfano*, германського *gundfano*. Див.: *The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*. – Oxford, 1971.

⁹¹ НМЛ. – Інв. № І-1240.

⁹² НКПІКЗ. – Інв. № ДФ 421. На звороті – св. преп. Антоній і Теодозій Печерські.

⁹³ «Студіон». – Без номера. На звороті – арх. Михаїл.

⁹⁴ КМНМГП. – Інв. № 2344. На звороті – Успіння Богородиці.

⁹⁵ НМЛ. – Інв. № І-3107.

походження з НМЛ⁹⁶. На церковних хоругвах XIX ст. трапляються образи св. Івана Хрестителя, св. Євдокії, св. пророка Іллі, св. св. Луки, св. св. Івана, св. Юрія, св. Дмитрія, Трьох Святителів, першосвященника Мелхиседека, пророка Мойсея, ап. Павла, ап. Петра, ап. Андрія, св. Кирила Олександрійського, св. Марії Магдалини, св. Катерини, св. Розалії, св. Анни з Марією, св. Кузьми і Дем'яна, св. Онуфрія, частіше – сцена Причастя св. Онуфрія⁹⁷, св. Григорія, св. Олександра Невського, св. Антонія та Теодозія Печерських та ін. На Лемківщині трапляються хоругви із зображенням сцен чи святих, яких вшановують у латинській Церкві: хоругва XIX ст. невідомого походження із зображенням св. Франциска з Дитям Ісусом та св. Родини⁹⁸, хоругва початку XIX ст. невідомого походження із зображенням св. Анни з Марією та «Стацій» хресної дороги в Кальварії Паславській⁹⁹ та ін. З останньої третини XIX ст. на українських церковних хоругвах набули популярності образи свв. Кирила та Мефодія і св. кн. Володимира та св. Ольги, що зумовлено святкуваннями 900-ліття хрещення України й загалом національним піднесенням. Образи свв. Кирила та Мефодія є на двох церковних хоругвах: пам'ятці 1881 року невідомого походження й хоругві 1882 року з Підтемного на Львівщині¹⁰⁰, що виконані в одній майстерні. Зображення українських святих князів Володимира та Ольги є на хоругві кінця XIX ст. із Хмільного на Львівщині¹⁰¹ та на двох хоругвах 1881 року та 1882 року невідомого походження¹⁰². Св. Володимира Великого зображено на хоругві київських ремісників (1888), що присвячена 900-літтю

хрещення Русі, про що свідчить напис на її полотнищі¹⁰³. На хоругвах св. Ольгу зображували в намітці й короні, з хрестом у руці та моделлю триверхої церкви; св. Володимира – у короні з берлом і хрестом. Відомо, що образи святих київських князів Володимира та Ольги, яких вшановували як рівноапостольних, були також на цехових хоругвах київських ремісників різних професій останніх двох десятиліть XIX ст., про що згадав Д. Щербаківський¹⁰⁴.

Цікаву іконографію, пов'язану зі смертю та воскресінням, часто мають жалобні хоругви. Нам відомо понад десяток таких творів XIX ст., що свідчить про їхнє поширення. Це хоругва невідомого походження зі сценою «Танцю смерті» (XIX ст.)¹⁰⁵, дві хоругви невідомого походження з колекції «Студіон»¹⁰⁶. Одна – із зображенням Розп'яття, на звороті – Воскресіння Христа (середина XIX ст.), друга – зі сценою Розп'яття з пристоячими Богородицею та Іваном, на другому боці – Смерті у вигляді скелета з косяю, серпом, граблями та лопаткою, а в нижньому правому куті композиції змальовано чоловіка на смертному ложі, а поруч таку саму Смерть. На цьому ж боці хоругви під рамкою із зображенням є фундаторський напис: «SAUKO STASIW FUNDATOR» і дата «1861». Ім'я майстра – «HOŁOWCZAK N MALARZ» – написане під сценою смерті чоловіка. До цього типу хоругв належить пам'ятка з Грабова (нині – Івано-Франківська обл.)¹⁰⁷ із зображенням на одному боці – образу *Esse Homo*, на другому – символічної композиції: у правій частині – Христос, який тримає великий хрест, зліва – навколішки на хмарі Богородиця з чашею, куди стікає кров із пробитого боку Спасителя, а зверху над Богородицею – трикутник із сьайвом, який символізує Бога Отця. У нижньому ярусі – оплічні зображення людських душ у вогненних язиках. У збірці НМЛ зберігається хоругва із зображенням Смерті та Розп'яття Господнього, під яким людські душі у вогненних язиках¹⁰⁸. Обидва

⁹⁶ НМЛ. – Інв. № I-3505.

⁹⁷ Сцена Причастя св. Онуфрія зображена на двох хоругвах невідомого походження. Одна 1832 р. – НМЛ. – Інв. № I-3512; друга кінця XVIII – першої третини XIX ст. – НМЛ. – Інв. № I-1243.

⁹⁸ Східнославацький музей у Кошицях. – Інв. № Н 37049. Ця хоругва може бути цеховою, оскільки в куті композиції зі св. Франциском намальовано ткацький човник. Тут також є літери «С. Т.», можливо, ініціали майстра.

⁹⁹ ІМС. – Інв. № MHS/S/3877.

¹⁰⁰ Обидві з колекції «Студіон». Хоругва 1881 р. – Без номера. На звороті – св. Марія Магдалина. Хоругва 1882 р. – Інв. № Ст. 1151. На звороті – Христос Пантократор.

¹⁰¹ Червоноградська філія ЛМІР. – Інв. № Ж-456. На звороті – св. Новозавітна Трійця.

¹⁰² Одна зберігається в колекції о. Зенона Хоркавого (на звороті – Христос, який несе хрест), друга – у ЛМІР (на звороті – св. Параскева).

¹⁰³ МУНДМ. – Інв. № 6192.

¹⁰⁴ Щербаківський Д. Реліквії старого київського самоврядування. – К., 1925. – С. 35–41.

¹⁰⁵ Приватна колекція.

¹⁰⁶ «Студіон». – Без номера. Про них див.: Косів Р. Західноукраїнські церковні хоругви з колекції «Студіону» // Студіон. Збереження та порятунок сакральних пам'яток Галичини. Матеріали міжнародної конференції, Львів, 4–5 травня 2006 року. – Л., 2006. – С. 40, 43.

¹⁰⁷ «Студіон». – Інв. № Ст. 413.

¹⁰⁸ НМЛ. – Інв. № I-1448.

образи інспіровані західною іконографією. На обох боках пам'ятки зі «Студіону» під зображеннями є розлогі тексти, які внаслідок потертості фарбового шару прочитуються не повністю. Усі три хоругви виконані в стриманому колориті. На темному тлі пам'ятки із зображенням Розп'яття (на другому боці – Воскресіння Христа) замість орнаменту намальовані черепи з перехрещеними кістками внизу. На другому боці, під сценою Воскресіння Христа, на обрамленні й на берегах написаний фундаторський текст, який також неможливо відчитати повністю. Ще одна хоругва такого типу походить з Малого Дорошева на Львівщині¹⁰⁹. На одному її боці зображена «Дорога до раю». На ній – душі в білому одязі із невеликими хрестами. Одну душу веде ангел, а внизу на передньому плані зображення «землі» – черга людей, попереду якої Смерть з косою. На другому боці – Христос із хрестом у білому одязі, який веде за руку людину з таким самим хрестом і в такому самому вбранні. Характерне для таких

творів темне тло, на цій хоругві має ультрамариновий відтінок. На середньому вирізі є напис: «ЖЕРТВА ДОБРОХОТНА ВАСИЛІЯ МАРТИНА ГОСПОДАРЯ МАЛОДОРОШЕВСКОГО ИЗЪ [...] ДОМУ 37. РОКУ БЖІЯ 1860».

У виготовленні й декоруванні українських хоругв XIX ст. продовжували традиції попереднього періоду. Церковні хоругви демонструють різні варіанти іконографії та орнаментальних мотивів, форми нижніх вирізів полотнища. У цей період простежується також більша інваріантність технік виконання зображення та декору на таких виробках. Часто трапляються вкладні тексти, дати виконання та інколи авторські підписи. На тлі загального занепаду церковного мистецтва XIX ст. вирізняються хоругви, виконані так званими народними майстрами, у яких збереглися традиційні для попереднього періоду насичена кольорова гама, локальні кольори, орнаменти й манера стилізації образу.

Р. КОСІВ

¹⁰⁹ МСМЛДССД. – Інв. № 94.

Список ілюстрацій

1. Хоругва св. Катерина і Параскева / св. Розалія (?). Перша половина XIX ст., Тернопільщина. Полотно, олія. МСМЛДССД, інв. № 106.
2. Хоругва Богородиця Почаївська / Розп'яття. Перша третина XIX ст., Тернопільщина. Полотно, олія. Колекція о. Зенона Хоркавого.
3. Хоругва архістратиг Михаїл / св. Варвара. Перша половина XIX ст. З церкви с. Сгодна, Покуття. Полотно, олія. Колекція о. Зенона Хоркавого.
4. Хоругва Богородиця Одигітрія / св. Миколай. Перша половина XIX ст. З церкви с. Сгодна, Покуття. Полотно, олія. Колекція о. Зенона Хоркавого.
5. Богородиця з Дитям / Введення в храм. 1835 р. Походження невідоме. Полотно, олія. «Студіон», інв. № Ст. 675.
6. Богородиця з Дитям / архістратиг Михаїл. 30-і рр. XIX ст. Полотно, олія. «Студіон», інв. № Ст. 676.
7. Костицький І. Хоругва Богородиця з Дитям / св. Миколай. 1839 р. З церкви с. Климець, Львівщина. НМЛ, інв. № І-2865.
8. Хоругва Покров Богородиці / св. Юрій Змієборець. 1838 р., Покуття. Полотно, олія. НМЛ, інв. № І-1444.
9. Хоругва Христос / св. Варвара зі сценами життя і мучеництва. Перша третина XIX ст., Покуття. Полотно, олія. НМЛ, інв. № І-1435.
10. Хоругва Богородиця з Дитям / Три Святителі. Середина XIX ст. Походження невідоме. Полотно, олія. «Студіон».
11. Хоругва Христос на престолі з ангелами / Богородиця з Дитям. Перша половина XIX ст. З церкви Архангела Михаїла в Розтоках Долішніх. Полотно, олія, вовна, тороки. ІМС, інв. № МНС /S/ 3838.
12. Хоругва свв. кн. Володимир і Ольга / св. Параскева. 1882 р. Походження невідоме. Полотно, олія. ЛМІР, інв. № Ж-456.
13. Хоругва св. Йосиф з Дитям Ісусом / єв. Іван. 1880-і рр. Походження невідоме. Полотно, олія. Колекція о. Зенона Хоркавого.
14. Хоругва св. Миколай / Стрітіння. Кінець XVIII – початок XIX ст. Походження невідоме. Сукно, полотно, олія, гапт металевими нитками «по карті», тороки. НКШКЗ, інв. № Ж 1281.
15. Хоругва св. Миколай. Кінець XIX ст., м. Остер, Чернігівська губ. Оксамит, шкіра, ґрунт, олія, сріблення, тороки з металевих ниток. НМНАП, інв. № ЦН 338.
16. Хоругва Богородиця з Дитям / св. Марія Магдалина. XIX ст. З церкви в Суходолах, Волинська губ. Оксамит, вовна, полотно, ґрунт, олія, гладь «по рисунку», тороки. ЛМІР, інв. № ТК 1.3.
17. Головчак Н. Хоругва Розп'яття з пристоячими Богородицею та Іваном / Смерть (*Memento Mori*). 1861 р. Полотно, олія. «Студіон».



1

2





3

4





5

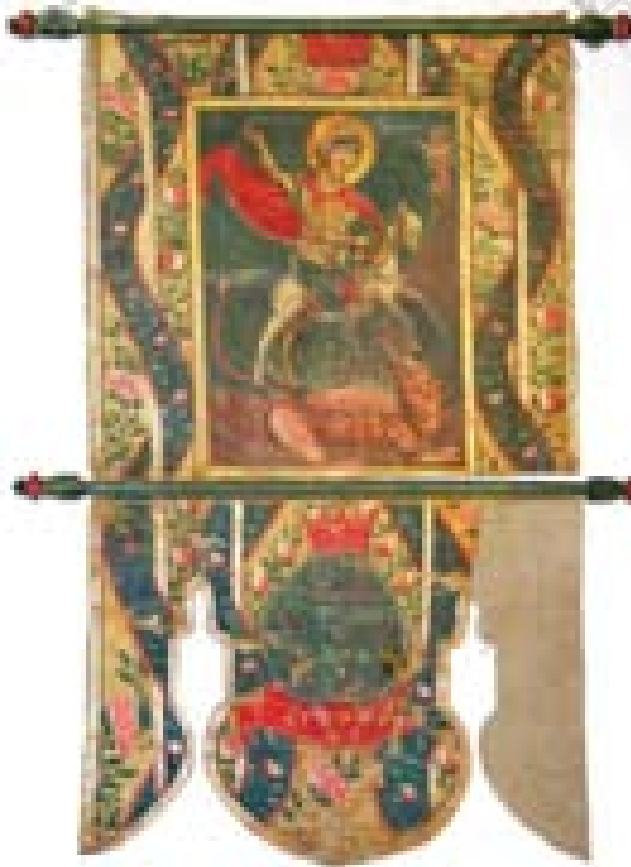
6





7

8





9



10





11



12





14



13

15





16

17



ХУДОЖНЕ СКЛО



<http://www.ethnolog.org.ua>

Посудина «Ведмідь». Кінець XVIII – початок XIX ст., с. Антонівка
Золотоніського повіту Полтавської губернії. Скло кольорове, видування, ліплення.
МУНДМ, С-6.

ХУДОЖНЄ СКЛО

Останні десятиріччя XVIII ст. завершили епоху розквіту українського гутного склоробства й дали початок новим художнім напрямам у мистецтві декорування скла, що знайшли своє продовження в наступному, XIX ст.

Художні процеси, які відбувалися в українському скловиробництві цього часу, позначені тісною взаємодією із загальноєвропейськими. Їхніми визначальними чинниками були: переважання безбарвного, а також свинцевого скла, винайденого в Англії в XVII ст.; широке використання технік гравірування та алмазної грані, які розвинулися під впливом чеського й німецького скла; вдосконалення технології кольорового прозорого скла, що в Росії, а згодом і в Україні, стало можливим завдяки хімічним дослідям М. Ломоносова.

Поява нових рис в українському скловиробництві значною мірою відбувалася у контексті стрімкого розвитку цієї галузі в Російській імперії. Свого часу українське гутне скло послужило фундаментом для розвитку склоробства в Росії¹, а в XIX ст. вже воно живилося досягненнями російського скла². Наприкінці XVIII ст. склоробні підприємства Росії з технічного погляду значно випереджали не тільки українські гуті, а й деякі європейські склозаводи.

У першій половині XIX ст. на землях України ще продовжували діяти гуті, хоча й не в такій кількості, як у попередньому столітті. Основною територією поширення гутного промислу залишалися північно-західна частина Волині та Чернігівщина, багаті на ліс і білий кварцовий пісок. На Чернігівщині в с. Гута Пакульської волості до 1840 року функціонувало найбільше за розмірами підприємство з виробництва скла³. До 1885 року діяла Блешнівська гута (Чернігівська губернія), де виготовляли штофи й напівштофи. У 1800 році її власником став Андрій Розумовський, син останнього гетьмана Лівобережної України

Кирила Розумовського⁴. На Хотилівській гуті (Чернігівська губернія) протягом першої чверті XIX ст. виготовляли посуд, розписаний емалевими фарбами та карафи зі скляним півником усередині. Упродовж усього XIX ст. на Чернігівщині працювала Ловинська гута. Для її почесних гостей у подарунок виготовляли скляні палиці. Посуд із портретами царів і українських знатних козаків виробляли на Углицькій гуті Кирила Розумовського⁵.

Значна кількість гут діяла на Волині, особливо в Овруцькому повіті. Тут виготовляли вазочки циліндричної форми з безбарвного скла, декоровані різьбою або спіралеподібною ниткою світло-зеленого кольору, а також чаші та вазочки-корзинки як із безбарвного, так і з кольорового скла. Вироби позначені класицистичними рисами.

На Київщині у XIX ст. гутні промисли працювали в селах: Гута Катюжанська, Стара Гута, Гута Зеленицька, Димерська Рудня, Микуличі, Бабинці, Старики та інших.

На Львівщині діяла Жовківська гута, на Станіславщині – Снятинська, де скло декорували олійними фарбами й матовим гравіруванням, на Закарпатті – Воронівська й Анталівська, де виробляли гранчасті речі, подібні до польського та чеського скла⁶.

У с. Коростів на Львівщині працювала скляна гута, яка належала княгині Ізабеллі Любомирській⁷. Найбільшого розвитку гута досягла у XIX ст. Форми й декор виробів втратили барокові ознаки й набули класицистичних рис. Тут виготовляли склянки циліндричної або конічної форми. Стрункіших, елегантніших форм набували карафи та пляшки. Столові сервізи для знаті гравірували дрібним квітковим орнаментом, стрічками, ініціалами власників у овальних медальйонах. За стильовими ознаками вироби мають багато спільного з богемським шліфованим склом цього періоду⁸. Варили й кольорове скло: синє – забарвлене оксидом кобальту, фіолетове – оксидом марганцю, бурштиново-жовте – сполуками сірки, біле глушене скло – фосфором. Досягнення гуті – варіння «золотого рубіну» – рідкісного й дорогого скла малиново-червоного кольору, який отримували введенням у скломасу хлорного золота. Під час археологічних досліджень,

¹ Ще в XVI ст. вироби гутного скла (т. зв. зеленої «матерії») привозили до Росії з «черкаських», тобто українських земель, де вже на той час працювало багато склоробних майстерень – гут. У Росії власне скло з'явилося лише в 30-х роках XVII ст.

² *Рожанківський В.* Українське художнє скло. – К., 1959. – С. 59.

³ *Мусієнко П.* Гутне скло // ІУМ: у 6 т. – К., 1969. – Т. 4. – Кн. 1. – С. 293.

⁴ *Модзалевський В.* Гуті на Чернігівщині (До історії української промисловості та прикладного мистецтва). – К., 1926. – С. 42.

⁵ *Мусієнко П.* Зазнач. праця. – С. 296.

⁶ Там само. – С. 297.

⁷ *Мартинюк С.* Коростівська скляна гута // Скло в Україні: історія та сучасність. Матеріали наук. конф. – Л., 1995. – С. 41.

⁸ Там само. – С. 45.

здійснених у 1998–2000 роках, було знайдено вироби із «золотого рубіна», фрагменти кришталевих підставок, карафи та келихи безбарвного скла із золотими монограмами княгині Ізабелли Любомирської.

У першій половині XIX ст. гуті продовжували випускати два основні види продукції: віконне скло та посуд. Побутували ті самі посудні форми, що й у XVIII ст.: штофи, барильця, карафи, келихи, куклі, чаші, сулії, збанки, баклажки, баняки, миски й полумиски, сільнички, фігурні посудини. До цього асортименту варто додати тарілки та блюдця з кольорового скла, чайниці, каламарі, розетки для свічок (профітки), скляні гирі, гало (призначалися для прасування наміток), свічники, лампи, лампади й рефлектори до них.

Матеріалом для звичайного посуду, зокрема тари для спиртних напоїв, слугувало так зване «скло зеленої води», яке на українських гутах виробляли до середини XIX ст. Скло вищого гатунку було прозоре, чисте, тому називалося «поташне біле», «скло білої води», «напівкришталь». Вироби з нього мали переважно тонкі стінки, м'які, обтічні лінії, у них відсутні грані та гострі кути.

Виробництво високосортного скла й кришталевого посуду розпочалося вперше на досить великих і краще устаткованих магнатських і монастирських гутах. Кришталевий посуд виготовляли на заводах графа К. Г. Розумовського, графа П. О. Румянцева-Задунайського та Дуніних-Борковських, що діяли на території Новгород-Сіверщини⁹.

Українські гуті в XIX ст. значно відставали від скляних заводів щодо технічного оснащення, їм важко було витримувати конкуренцію з підприємствами, де вводили машинну техніку й завдяки цьому випускали багато дешевого товару. Дедалі більше гут і заводів переорієнтовували на виготовлення віконного скла. Рідко майстри у вільний від роботи час виробляли для себе чи на подарунок предмети в старих традиціях гутного скла. Скасування кріпосного права у 1861 році позбавило гуті дармової робочої сили, що остаточно підірвало їхню економіку.

Занепад гутного виробництва, що відбувався упродовж другої половини XIX ст., був зумовлений ще й тим, що в районах зосередження промислів нещадно винищували ліси.

На противагу цьому активно розвивалися склоробні заводи, які випускали переважно промислове скло: тару для напоїв і харчової промисловості, дзеркала, парфумерні флакони,

аптечний посуд, листове скло. Заводи, які виробляли столовий посуд із безбарвного скла й свинцевого кришталю, оздобленого шліфуванням, гравіруванням і грануванням, зазвичай називали «кришталевиими».

Відповідно до звіту Міністерства внутрішніх справ Російської імперії за 1804 рік, у Волинській губернії в цей час працював 21 завод, де виготовляли скло дзеркальне, біле, напівбіле, зелене, а також скляний і кришталевий посуд¹⁰. За матеріалами відомостей про кількість заводів, що діяли на території Російської імперії у 1812–1814 роках, на Чернігівщині та Волині працювало по 11 заводів, Київщині – 8, Поділлі – 4¹¹. Тут виробляли кришталевий посуд, штофи, напівштофи, пляшки, чарки, склянки, карафи, віконне скло. Не припиняли працювати склоробні заводи й у середині XIX ст. За даними відомостей Департаменту мануфактур за 1859 рік, на території України в цей час діяли: у Волинській губернії – 19, Чернігівській і Київській – по 6 склозаводів.

Перший на території України склоробний завод було збудовано в Києві у XVIII ст. за особистим указом імператора Петра I (від 1 лютого 1720 р.), де зазначалося: «Зеркальные стеклянныя заводы завезть в Кieve в пристойном месте; и на тех заводах делать зеркальные стёкла, и хрустальную посуду для того мастеров иноземцев и русских людей и к тем заводам инструменты и материалы к тому делу годные, [...] отправить...»¹². На початку XIX ст. київський завод був єдиним, де використовували шліфувальні й полірувальні верстати й оздоблювали вироби алмазною гранню¹³. Можна припустити, що предмети, які вирізняються високою якістю скломаси, прозорістю й полиском скла, чіткими формами, художньою майстерністю матового гравірування могли бути виконані саме на київському заводі. Його власник Міхельсон наприкінці XIX ст. постійно замовляв нове обладнання у Німеччині¹⁴. На цей час завод

⁹ Калениченко Л. Гутне скло на Україні // Мистецтво, фольклор, етнографія. – К., 1947. – С. 44.

¹⁰ Ябловский Е. Статистическое описание Российской империи в нынешнем её состоянии. § 43. Стекланные и хрустальные заводы. – СПб., 1815. – Изд. 2. – Ч. 5. – С. 83.

¹¹ 150 лет Никольско-Бахметьевского хрустального завода князя А. Д. Оболенского. Описание истории завода и краткий очерк о развитии стекольного дела в России. – СПб., 1914. – С. 234, 235.

¹² Там само. – С. 166.

¹³ Мусієнко П. Знач. праця. – С. 293.

¹⁴ Сом-Сердюкова О. Київська школа художнього скла, що стала вже історією // Мистецтвознавство України: Збірник наукових праць. – К., 2005. Вип. 5. – С. 313.

вважався найпотужнішим підприємством, проте виготовляли на ньому переважно тарне й аптекарське скло.

У першій половині XIX ст. виник новий вид фірмового посуду з рельєфними клеймами, де зазначали або ім'я власника, або фабрику виготовлення. Однак клейма – велика рідкість. Гути й заводи не виконували указ Сенату ставити на скляних виробих «літери, чьей именовано фабрики и где деланы»¹⁵. Так, на виробих скляного заводу М. І. Товстоліса (с. Жуковичі Сосницького повіту Чернігівської губернії, перша половина XIX ст.) є знаки: «Жуковскаго завода Николая Товстолеса» і літери «Н. Т.»¹⁶. У львівському МЕХП ІН НАНУ зберігається декілька кришталевих гранованих пляшок із гравірованим гербом і написом на дні – «Hutta zaborzyska». Жаборицька гута (Житомирська обл.) існувала від початку XVIII ст. до кінця XIX ст.¹⁷

У МУНДМ (м. Київ) зберігаються штофи з круглими клеймами. На багатьох із них – дати (1850, 1852, 1853, 1854, 1859) і нерозбірливі написи, серед яких вказано місце виготовлення: «чер. губ.» (Чернігівська губернія).

Великі зрушення в технології склярського виробництва, які відбулися ще у XVIII ст., спонукали до того, що гути й заводи почали виготовляти більше гатунків скла. Зростала популярність безбарвного скла, яке стало перехідним етапом до свинцевого скла – кришталю. Розширився асортимент виробів. Популярними стали вазочки й вазочки-кошкики. Часто вони мали ажурні стінки, а на верхній частині ручки приліплювали скульптурні фігурки пташок. Із безбарвного скла виготовляли вази, глеки, склянки, чарки, келихи, кубки з кришками. Форми цих предметів – яскраве відображення рис класицизму з його строгими конструктивними обрисами, симетрично побудованим декором.

На початку XIX ст. у скловиробництві відбулася трансформація форми. Скульптурний підхід змінився архітектурним. Якщо у XVIII ст. переважав фігурний посуд, який органічно поєднував у собі утилітарні й декоративні функції, яскраво виявляв барокові риси, то в XIX ст. формотворення визначалося архітектурними класицистичними принципами. До таких форм у першу чергу належать келихи, вази, кубки, виготовлені з кришталю й декоровані технікою алмазного гранування.

На українських гутах ще у XVIII ст. набуло розвитку кольорове скло: синє, зелене, рожеве¹⁸. У XIX ст. технологію прозорого кольорового скла було вдосконалено. З'явилися вироби невідомого раніше рубінового кольору, поширилося виробництво молочно-білого скла, яке часто уподібнювалося фарфору.

У декоруванні гутних виробів початку XIX ст. продовжували застосовувати ліплення, розпис емалевими та олійними фарбами, гравірування. Зазвичай емалевим розписом вкривали штофи. Форма цих чотиригранних посудин із широкими й плоскими гранями була для цього найзручнішою.

Якщо у XVIII ст. на виробих зі скла переважав розпис кольоровими емалевими фарбами (жовта, синя, коричнево-червона, оливково-зелена), то на початку XIX ст. більшого поширення набула біла емаль, а в розписах повторювали зображення птахів і квітів. Саме емалевий розпис визначив стиль так званого «черкаського посуду», яким користувалося козацтво і який був дуже розповсюджений у Росії, звідки й пішла ця назва. Емалевими фарбами зазвичай розписували молочно-біле або кольорове скло, рідше – безбарвне, через те, що виднілася протилежна стінка посудини, вкрита розписом, що заважало сприйняттю зображення. Характер і мотиви малюнків подібні до традиційних народних розписів на стінах осель, кахлях і скринях. Найуживанішим був мотив квітучої гілки. Майстер, прагнучи до реалізму, все ж не уникав стилізації та умовності – рис, які завжди були властиві творам декоративного мистецтва.

За прикладом російських склозаводів на українських розвинутих гутах і заводах також почали виробляти кришталеве скло, яке одержували зі скломаси, що містила значну кількість кальцію або свинцю. Товсті стінки й важкі форми давали можливість створювати на них орнаменти техніками гранування та різьби. Зовнішню поверхню виробів вкривали глибокими, клиноподібними у профіль, заглибленнями, які перетиналися під різними кутами. Утворювалися геометрично правильні невеликі чотирикутні, шестикутні або пірамідальні випуклості, подібні до гранованих дорогоцінних каменів, у результаті чого ця техніка й отримала назву «алмазної грані».

¹⁵ Модзалевський В. Значч. праця. – С. 30.

¹⁶ Там само. – С. 61.

¹⁷ Рожанківський В. Художнє скло в збірках Музею етнографії та художнього промислу // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1954. – Вип. 1. – С. 93.

¹⁸ Барвниками скла слугували окиси важких металів: міді, заліза, марганцю, кобальту, хрому, а також золота, срібла, сірки, селену, кадмію. Мідь давала вишневий колір («мідний рубін»); залізо – помаранчевий, зеленкуватий; марганець – фіолетовий; кобальт – темно-синій; хром – зелений; сіра, селен і кадмій – помаранчево-червону гаму; хлорне золото – пурпурний («золотий рубін»); домішки оксиду олова – білий колір (молочно-біле скло).

До технічних досягнень середини XIX ст. варто віднести появу накладного багатошарового скла, яке також обробляли грануванням.

Виробництво кришталевого скла в Україні відставало від російського через відсутність необхідного технічного оснащення. Тому в побуті користувалися й кришталевими виробами, привезеними з Росії.

Техніка алмазного гранування, яка була так поширена в цей час у Росії та країнах Західної Європи, в Україні також не отримала значного розвитку, проте розвинувся гравірований орнамент, який поступово витіснив розпис на склі й став панівним у художньому оздобленні скляних виробів першої половини XIX ст. На українських заводах варили тонкостінне скло, на якому прийоми декорування, розроблені в Богемії та Росії, були неможливі.

Гравірування стало домінуючим способом оздоблення скляних виробів. Малюнок на склі виконували за допомогою мідного коліщатка, яке, легко ковзаючи по ньому, залишало за собою сріблястий слід. Створювався контраст між полиском скляної поверхні виробу й матовим орнаментом. Гравірованим орнаментом вкривали стінки штофів, караф, склянок, чарок. Мотив квітучої гілки, поширений у розписах на склі, знайшов продовження й у гравірованих малюнках.

На характер гравірованого орнаменту значно впливав стиль класицизм. На площинах і конічних поверхнях розміщували симетричні рослинні орнаментальні мотиви у вигляді гілок або «вазонів». Вироби типу дзбанків прикрашали вільно розміщеними, примхливо вигнутими стеблинами з листям і квітами. Серед квіткових мотивів поширеними були тюльпан або гвоздика. Мотив тюльпана в орнаментиці з'явився у другій половині XVIII ст., коли на склоробних заводах графа Федора Орлова й князя Григорія Потьомкіна почали активно використовувати новий тип матового гравірування: «аглицьку рисовку» – площинну, натуралістичну за характером відтворення зображень гравюру, головним елементом якої була квітка тюльпана або гвоздики на високому вигнутому стеблі¹⁹. Склянки й чарки декорували гірляндами або дрібними квітами.

¹⁹ Крамарева О. Гравіроване скло з колекції ДМУНДМ // 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва: Збірник наукових праць / Відп. ред. М. Селівачов. – К., 2001. – С. 87; Долгих Е. Русское стекло XVIII века. Собрание Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». – М., 1985. – С. 22.

Розповсюдженими були геральдичні зображення, написи, дати, ініціали, вензелі, монограми, елементи християнської символіки.

Типова геральдична композиція – зображення двоголового орла з вензелем імператора чи імператриці, що дає можливість точніше визначити час створення виробу. На штофах зображено вензелі під графською короною. Наявність вигравірованих монограм, зокрема з літерами *R* або *KR* дає можливість припустити, що їх виготовляли на заводах Кирила Розумовського, яких було багато на Чернігівщині²⁰. Гравіровані сюжетні зображення трапляються рідко.

Гравірування виконували як досвідчені майстри, так і менш обізнані з цією справою, про що свідчить рівень якості малюнка.

Використовували й глибоке гравірування, стилістично подібне до «алмазного» гранування. Таким прийомом оздоблювали так зване «панське» скло й кришталеві штофи. Гранування в українському гутному склі виконували переважно на ніжках бокалів. Вироби з «півкришталю» або кришталю гранували «ямками» і «ложками», тобто круглими та овальними заглибленнями. Ребра штофів підкреслювали так званним «гірлянтом» – стилізованою або натуралістично трактованою гірляндою.

До асортименту склоробних заводів України XIX ст. належать і вироби інтер'єрного призначення: дзеркала, люстри, бра, світильники, які виготовляли з чистого прозорого скла. Для посилення декоративного ефекту в композицію вводили елементи з кольорового скла. Таких предметів збереглося небагато.

Велику люстру виробництва Жовківської гуті (нині – Нестерів Львівської обл.) початку XIX ст. виготовлено з якісного безбарвного скла, лише її ліпні розетки прикрашені невеликими червоними цятками із «золотого рубіна». Складається вона з трьохсот окремих вільно видувних елементів, головним чином скляних куль різного розміру, майстерно оздоблених ліпними стрічками, пелюстками й розетками²¹. Меншою за розміром і простішою за художнім вирішенням є шести-ріжкова люстра, яка зберігається в колекції МУНДМ²². Дротяний каркас декоровано

²⁰ У колекції МУНДМ зберігаються штофи та бокали (т. зв. «флейти») з монограмами *KR* та *R*: інв. № С-975, С-1057, С-1061, С-855.

²¹ Діаметр люстри 135 см, висота – 95 см, інв. № 15146. Див.: Рожанкієвський В. Українське художнє скло... – С. 94; Державний музей етнографії та художнього промислу АН УРСР. – К., 1976. – Іл. 4 (Скло, фарфор).

²² МУНДМ. – Інв. № С-1131.

нанизаними на нього намистинами безбарвного, синього та жовтого скла.

Продукція склоробних підприємств України XIX ст. позбавлена чітко виражених локальних відмінностей. Визначити за асортиментом, формами, декором, технічними прийомами належність виробів до певної гуті або заводу не видається можливим через відсутність на них заводських марок, клейм, знаків. На той час жоден завод не мітив свої вироби, а матеріал, з якого виготовляли скло, на всіх підприємствах був майже однаковий. Вироби заводів не різнилися один від одного й за своїми стильовими рисами, тому важко скласти художній

портрет кожного з них за певними індивідуальними особливостями.

Наприкінці XIX ст. у європейському скловиробництві, як і в інших видах декоративного мистецтва, отримав поширення стиль модерн, який став своєрідним містком між художніми культурами XIX та XX ст. Модерн, що тяжів до розтягнутих і млявих форм, до вигадливо гнутих ліній, якнайкраще відповідав властивостям такого матеріалу як скло. У ньому він знайшов своє яскраве вираження. Риси модерну панували на початку XX ст.

Л. БІЛОУС

Список ілюстрацій

1. Глечик. XIX ст., Україна. Скло кольорове, видування, рифлення, ліплення. МУНДМ, інв. № С-281.
2. Вазочка. Перша половина XIX ст., Овруцький пов., Волинська губ. Скло кольорове, видування. МУНДМ, інв. № С-381.
3. Порохівниця. XIX ст., Україна. Скло безбарвне та кольорове, видування, ліплення. МУНДМ, інв. № С-707.
4. Карафа. XIX ст., с. Микуличі, Київська губ. Скло кольорове, видування, ліплення. МУНДМ, інв. № С-283.
5. Чаша. XIX ст. Україна. Скло безбарвне, видування. МУНДМ, С – 418.
6. Кухоль. XIX ст., с. Баранівка, Житомирський пов., Волинська губ. Скло кольорове, видування, ліплення. МУНДМ, інв. № С-541.
7. Кухоль. XIX ст., Овруцький пов., Волинська губ. Скло кольорове, видування, ліплення. МУНДМ, інв. № С-533.
8. Вазочка-кошик. Кінець XVIII – початок XIX ст., м. Норинськ, Овруцький пов., Волинська губ. Скло безбарвне, видування, ліплення. МУНДМ, інв. № С-424.
9. Вазочка-кошик. Кінець XVIII – початок XIX ст., м. Умань, Житомирський пов., Волинська губ. Скло кольорове, видування, ліплення. МУНДМ, інв. № С-444.
10. Чарка. XVIII–XIX ст., Україна. Скло кольорове, видування. МУНДМ, інв. № С-574.
11. Штоф. Друга половина XVIII – початок XIX ст., Україна. Скло безбарвне, емалі, видування, розпис. МУНДМ, інв. № С-1100.
12. Штоф. Друга половина XVIII – початок XIX ст., Україна. Скло безбарвне, емалі, видування, розпис. МУНДМ, інв. № С-1097.
13. Штоф. 1854 р., Україна. Скло кольорове, видування. МУНДМ, інв. № С-1029.
14. Штоф. 1852 р., Чернігівська губ. Скло кольорове, видування. МУНДМ, інв. № С-1006.
15. Штоф. 1850 р., с. Малі Будища, Полтавська губ. Скло кольорове, видування. МУНДМ, інв. № С-985.
16. Штоф. 1850 р., с. Малі Будища, Полтавська губ. Скло кольорове, видування. МУНДМ.
17. Штоф. 1859 р., Україна. Скло кольорове, видування. МУНДМ, інв. № С-1054.
18. Штоф. 1850 р., с. Буда, Київська губ. Скло кольорове, видування. МУНДМ, інв. № С-045.
19. Штоф. Кінець XVIII – початок XIX ст., Україна. Скло безбарвне, видування, матове гравірування. МУНДМ, інв. № С-1062.
20. Штоф. Кінець XVIII – початок XIX ст. Скло безбарвне, видування, матове гравірування. МУНДМ, інв. № С-1082.

21. Штоф. XVIII–XIX ст., с. Требухів, Остерський пов., Чернігівська губ. Скло безбарвне, видування, матове гравірування. МУНДМ, інв. № С-1076.
22. Штоф. XVIII – початок XIX ст., Україна. Скло безбарвне, видування, матове гравірування. МУНДМ, інв. № С-1057.
23. Штоф. XVIII – початок XIX ст., Україна. Скло безбарвне, видування, матове гравірування. МУНДМ, інв. № С-975.
24. Штоф. 1873 р., Буковина. Скло безбарвне, видування, матове гравірування. МУНДМ, інв. № С-1136.
25. Ваза. XIX ст., с. Зелениця (Зеленицька Гута), Житомирський пов., Волинська губ. МУНДМ, інв. № С-404.
26. Карафа. Перша половина XIX ст. Безбарвний кришталь, різьба. МУНДМ, інв. № С-434.
27. Карафа. XIX ст., Україна. Скло безбарвне, видування, гранування, гравірування. МУНДМ, інв. № С-834.
28. Чарка. XIX ст. Скло безбарвне, видування, гранування. МУНДМ, інв. № С-948.
29. Бокал. 1844 р. Скло безбарвне, видування, гранування, гравірування. МУНДМ, інв. № С-895.
30. Бокал. XIX ст. Скло безбарвне, видування, гранування. МУНДМ, інв. № С-945.
31. Бокал. XIX ст. Безбарвний кришталь, видування, гранування. МУНДМ, інв. № С-906.
32. Бокал. XVIII–XIX ст. Скло безбарвне, видування, гранування, гравірування. МУНДМ, інв. № С-874.
33. Бокал. XVIII–XIX ст. Скло безбарвне, видування, гранування, гравірування. МУНДМ, інв. № С-855.
34. Тарілка. XIX ст. Кришталь кольоровий та безбарвний, формування, гранування. МУНДМ, інв. № С-965.





6



7



8



9

10



11



12



14



15



16





17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27

28



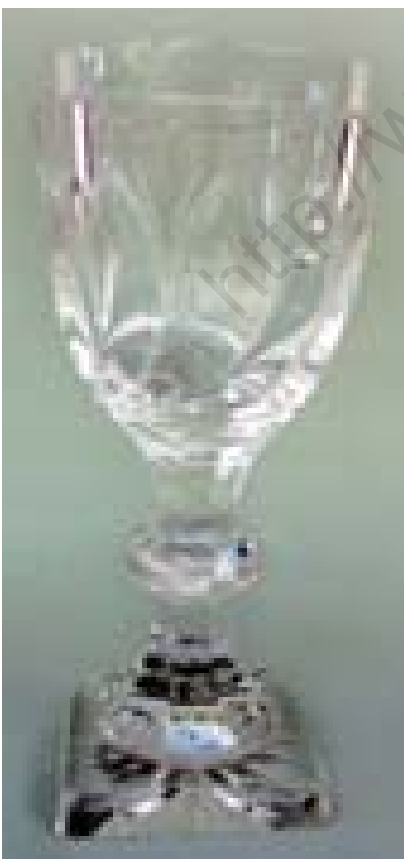
29



30



31



32



33





Фарфор і фаянс



<http://www.ethnolog.org.ua>

Тарілка з портретом Тараса Шевченка. 1850–1870-ті рр.,
Межигір'я. Фаянс, рельєф, кольорова полива.
МУНДМ, інв. № ФС-221. Фото Л. Сержант

ФАРФОР І ФАЯНС

Виробництво фарфору й фаянсу на українських землях, що зародилося наприкінці XVIII ст., у XIX розвивалося під впливом комплексу чинників історичного, економічного, культурного характеру, що діяли на даній території.

Фарфор¹ як найвище досягнення керамічного виробництва є результатом творчих пошуків майстрів багатьох країн. Видатні практичні й естетичні якості цього матеріалу забезпечили йому пріоритет перед фаянсом², виробництво якого в Європі виникло раніше, набуло значення самостійного художнього явища, але відійшло на другий план після поширення виробництва фарфору.

В Україні в XIX ст. працювали такі відомі фаянсові фабрики, як Києво-Межигірська, Городницька та інші. Разом з тим виробництво фаянсу досить часто виступало підготовчим етапом у становленні фарфорового виробництва.

Перші вироби з'явилися в Україні завдогдо виникнення підприємств із їх виготовлення. У музейних збірках України можна побачити, окрім українських, велику кількість пам'яток фарфору й фаянсу різних епох із Китаю, Німеччини, Франції, Англії, Австрії, Польщі, Росії, що свідчить про значне їх поширення в минулому на нашій території³. Одним із імовірних шляхів надходження таких виробів у часи Середньовіччя могла бути Каффа (Феодосія), звідки китайський фарфор потрапляв до Західної Європи та Росії. У XVIII ст. на Лівобережжя його завозили через Москву – генеральний підскарбій Яків Маркович писав у своєму щоденни-

ку за 1728–1729 роки про придбання китайських фарфорових виробів, чашок і чайника, у Сибірському приказі в Москві⁴. У матеріалах судової справи 1750 року про суперечку між сотником Калабердянської сотні Полтавського полку Микитою Козельським і військовим канцеляристом Петром Тройницьким фігурують «фарфурних чашек две пары ценою в 60 к.»⁵.

У XVII–XVIII ст. на території України, як Правобережної, що перебувала під Польщею, так і Лівобережної, що входила до складу Російської імперії, багатими магнатами, козацькою старшиною здійснювалося бурхливе будівництво маєтків, де накопичувалися матеріальні й культурні цінності – меблі, текстиль, картини, скульптура, зброя, книги, золоті й срібні вироби, а також фарфор, що переважно замовлялися за кордоном або їх привозили господарі з подорожей. Своїми колекціями славилися Підгорецький та Вишневецький замки, палац Любомирських у Львові та палац Потоцьких у Тульчині. На Лівобережжі в цей час будували розкішні маєтки, серед інших К. Розумовський, П. Завадовський. Фарфор, що спочатку був предметом колекціонування, коштовним подарунком, згодом став невід'ємною частиною панського побуту й органічною складовою ансамблю помешкання, збагатив його естетичний образ.

Наприкінці XVIII ст. в Україні виникла потреба в організації фарфорового та фаянсового виробництва. Важливу роль тут відіграли як зростаючий попит, так і дорожня закордонних виробів. Перші підприємства виникли в поміщицьких маєтках і мали характер вотчинних мануфактур, заснованих на безкоштовній ручній праці українських кріпаків.

У XIX ст. на тлі глобальних історичних подій і великих соціально-економічних зрушень, в умовах розгортання капіталістичних відносин відбулися становлення й розвиток фарфорової та фаянсової промисловості. На початку століття феодално-кріпосницький характер більшості підприємств завдяки низькій собівартості продукції забезпечував їм перевагу на ринку. Але з відміною кріпосного права багато дрібних мануфактур закрилися, не зумівши пристосуватися до нових економічних умов. Інші ж пішли шляхом технічної модернізації та інтенсифікації виробництва, розширення ринків збуту, переорієнтації продукції на широке коло споживачів. Цей час мав свої

¹ В українській мові паралельно вживають два слова для позначення цього виду кераміки – «фарфор», яке має персько-арабське походження («син неба» – титул китайського імператора), та «порцеляна» (з італійської «porcella» – свиня, від назви перламутрової середземноморської мушлі). У повсякденному вжитку перше превалює на Сході України, друге – на Заході. В українській мистецтвознавчій і технічній термінології перевага надається слову «фарфор». Див.: *Петрякова Ф.* Семантико-етимологічний аналіз слів «фарфор» і «порцеляна» // *Матеріали до українського мистецтвознавства.* – К., 2002. – Вип. I. – С. 174–177.

² Фаянс (від назви м. Фаенца в Італії) – керамічний матеріал і вироби з нього, що мають твердий пористий, переважно білий, черепок, вкритий прозорою чи глухою білою поливою.

³ Твори західноєвропейського й східного фарфору зберігаються в колекціях МУНДМ, МЕХІ ІН НАНУ, ММ Ханенків, ХХМ, КМРМ, СХМ, ВОКМ та ін.

⁴ *Маркович Я.* Дневные записки малороссийского подскарбия генерального Якова Марковича. – М., 1859. – Ч. I. – С. 289, 321.

⁵ *Тройницький С.* Фарфор и быт. – Ленинград, 1924. – С. 50.

втрати й надбання: втрачено елітарність виробів, зумовлену застосуванням дорогої ручної праці; водночас впровадження машинного виробництва та нових способів декорування, таких як друк, дали змогу тиражувати зразки у великій кількості, здешевили продукцію, зробили її доступною широкому колу споживачів. Ці процеси особливо посилювалися в другій половині XIX ст.

Зростаючий попит на фарфорові вироби можна пояснити їхніми унікальними властивостями – міцністю, легкістю, стійкістю до зовнішніх впливів. Їхня якість залежить від властивостей сировини й досить складної технології виготовлення⁶.

⁶ Основним складником фарфорової маси є каолін – найчистіша й найбільш вогнетривка глина, що утворює в керамічній масі міцний каркас, який не деформується під час випалу. До маси додають легкоплавкі матеріали (плавні або флюси), що можуть зв'язати частини цього своєрідного вогнетривкого «скелета» в єдине ціле. Найчастіше для цього використовують польовий шпат. У результаті спікання каоліну й шпату виходить непористий склоподібний керамічний черепок, відомий під назвою «кам'яний товар» – це проміжний вид виробів на шляху до фарфору. Щоб отримати фарфор, до складу маси треба додати кварц, що забезпечує прозорість фарфорових виробів. Каолін, крім іншого, надає фарфору ніжної білизни, яка, поряд із прозорістю, є найважливішою естетичною й технічною властивістю цього матеріалу. Для покращення пластичних властивостей фарфорової маси до її складу додають невелику кількість гончарної глини, яка після випалювання має білий колір. Після формування фарфорові напівфабрикати сушать і піддають першому випалу при t° 250 °C. При цьому вони набувають міцності, не розкисають у воді й стають пористими, що важливо при виконанні підполивного розпису на виробках. Наступний етап – покриття поливою, що складається, в основному, з тих самих складових, що і фарфорова маса лише в інших пропорціях. Його здійснюють шляхом опускання виробів у суспензію з води, клею та порошку. Після цього вироби піддаються повторному випалюванню при t° 1350 °C – 1450 °C. Часточки поливи розплавлюються й утворюють на поверхні тонкий склоподібний захисний шар. Перше (утильне) випалювання здійснюють у звичайному середовищі, тому черепок виходить жовтуватий через домішки окису заліза. Другий (политий) випал здійснюють у відновному середовищі, коли окиси перетворюються знову в закиси, які мають зелено-блакитний колір, який підкреслює білизну фарфору. Неполів'яний фарфор має матову злегка зернисту поверхню й називається бісквіт. Його використовують переважно, для виготовлення фарфорової скульптури. Див.: Лукич Г. Конструювання художественних изделий из керамики. – М., 1979; Милдс М., Лаушке Р. Роспись фарфора. – М., 1971; Фарфор, фаянс, стекло. Советское декоративное искусство. Материалы и документы. 1917–1932. – М., 1980.

Для розвитку фарфорового виробництва в Україні були всі передумови: багата сировинна база – поклади каоліну на Волині та Чернігівщині, наявність іншої мінеральної сировини; високий рівень керамічного виробництва – заводи й майстерні з виготовлення кахлів, майоліки, фаянсу; позитивні результати мала протекціоністська політика Російської імперії – 1800 року видано указ про заборону ввозу на територію країни керамічних виробів з-за кордону, у 1806, 1810, 1822 роках були запроваджені охоронні тарифи, що встановлювали високе мито на імпорт виробів, або взагалі його забороняли⁷.

Фарфорове виробництво у XIX ст. розвивалося в місцевостях, де були зосереджені значні природні й людські ресурси. Одним із найбільших таких регіонів в Україні є Волинь. Тут знаходяться багаті поклади гончарних глин і каоліну. Великі лісові масиви забезпечують виробництво паливом. Гончарство цього краю має багатовікову історію. У Корці, Баранівці й Городниці виникли перші фарфорові підприємства України. Окрім цих загальновідомих великих мануфактур, тут було створено цілий ряд невеликих фабрик: у Ємільчиному, Романові, Білотині, Барашах, Кам'яному Броді, Довбиші, Полонному, Токарівці, Хоровці, Бердичеві, Чуднові, Курному, Житомирі, Киянці, Катеринівці⁸.

На сході, де також були поклади високоякісних глин на Чернігівщині та Київщині, працювали Києво-Межигірська фабрика, Волокитинська мануфактура та ряд дрібних фаянсових виробництв. На Слобожанщині в другій половині XIX ст. функціонували підприємства Кузнєцова, в Одесі – завод братів Стіффел⁹.

До налагодження фарфорового виробництва долучилися західноєвропейські та російські фахівці. Окрім зв'язків із Західною Європою та Росією, між різними підприємствами в межах України існували тісні культурні й виробничі зв'язки⁹. Спочатку для організації виробництва перших мануфактур запрошували фахівців із Мейсена, Севра чи Відня. У них навчалися місцеві майстри, які переходили з одного виробництва на інше й формували спільну традицію в межах регіону. Яскравим прикладом цього можуть бути зв'язки Корця, Баранівки й Городниці, Межигір'я й Волоки-

⁷ Долинський Л. Старий український фарфор // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – 1959. – Вип. V. – С. 90, 91.

⁸ Петрякова Ф. Украинский художественный фарфор (конец XVIII – начало XX ст.) – К., 1985. – С. 164–179.

⁹ Там само. – С. 9.

тина. Іноді українські майстри проходили навчання в Західній Європі, а повернувшись звітти передавали досвід своїм учням. Взаємодія різних мистецьких шкіл на українському культурному полі, залучення до процесу виробництва висококваліфікованих місцевих кадрів як носіїв культурної традиції визначили національне обличчя українського фарфору й фаянсу та їхні своєрідні засоби художньої виразності.

Критерієм досконалості матеріалу є білизна, прозорість, легкість і міцність черепка, що залежить від якості сировини, передусім каоліну, технологічної культури виробництва, творчого потенціалу та професійної вправності персоналу. У поєднанні з конструктивним вирішенням форми, узгодженістю з нею декору, його композиційної схеми й колориту, тобто органічної єдності практичних і естетичних якостей предмета, утворюється його неповторний художній образ.

У XIX ст. форма виробів, як основа для втілення художньої ідеї, продовжувала свою еволюцію. У виготовленні посуду вона переважно залишалася підпорядкованою утилітарному призначенню речі. У декоруванні позначилися пошуки нових засобів на основі зміни стилів у мистецтві. Виготовлення фарфорових і фаянсових виробів спочатку здійснювали способами, характерними для всіх видів кераміки – формуванням на крузі та ліпленням. У 1780-х роках у фарфоровому виробництві було винайдено технологію відливання за формою. Вироби, виготовлені таким чином, вирізняються тонким черепком і напрочуд точною передачею всіх деталей. Разом з тим простежується подальший відхід від наслідування гончарних або металевих виробів, які колись послужили прототипами для посуду, і формування нових архітектонічних рішень на основі тогочасних художніх стилів.

Як і раніше, важливу роль у створенні художнього образу речі відіграє оздоблення. Підполивний і надполивний розписи залишаються найпоширенішими способами декорування. Для першого характерний малюнок без чіткої контури, ніжний колорит, оскільки під час випалювання фарби розчиняються й блякнуть у поливі. Частіше перевагу надавали надполивному розпису, яскравому й соковитому, палітра якого набагато ширша. Його виконували по білій і тонованій поверхні, монохромній чи такій, що імітує інші матеріали, наприклад, мармур, яшму, дерево. Застосовували розпис золотом, золоті смуги й обідки для підкреслення країв чи конструктивних особливостей виробів. Організація декору часто поєднує декілька мотивів геометричного й рослинного (переважно квіткового) характеру, сюжетні композиції,

пейзажі, портрети, написи, емблеми, монограми. Рослинний орнамент виконували розписом у вигляді фризів, букетів, дрібних квіткових мотивів, розкиданих на поверхні виробів або розміщених у резерві.

У другій половині XIX ст. широко застосовували такі способи нанесення малюнка на поверхню виробу, як друк, декалькоманія, трафарет, аерографія. У якості надполивного способу декорування було запроваджено люстри, які створювали враження перламутрових переливів і металічних виблисків на поверхні виробів.

Застосування пластичного декору у фарфорі, врахування специфіки цього матеріалу дало можливість досягти нових яскравих нюансів і багатства декоративних рішень в оздобленні.

Асортимент фарфорових і фаянсових виробів формувався впродовж багатьох років і відповідав укладу життя різних суспільних верств. Найпоширенішою його групою в усі часи залишався посуд. Визначальним для виникнення розмаїття його форм стало XVIII ст., коли в епоху Просвітництва у Європі, зокрема у Франції, кардинально змінилися естетичні та гігієнічні вимоги до приймання їжі. Кулінарія прирівнялася до окремого виду мистецтва й збагатилася багатьма продуктами з екзотичних країн. Люди відчули потребу в окремих столових приборах. Застілля перетворилося на своєрідний ритуал, пишну виставу, де посуд відіграв важливу практичну й декоративну роль. Почали виготовляти великі сервізи, що включали тисячі складових – різноманітні тарілки, терени, салатники, блюда, ложки, лотки, кошики, вази, набори для чаю, кави, шоколаду, десертів.

Фарфорова пластика, як самостійний вид декоративного мистецтва, відображала стильові й модні тенденції, що змінювалися впродовж століття. У ній розкрився весь багатий художній потенціал цього матеріалу. Вишукані, тонко змодельовані, з ніжною шовковистою матовою поверхнею фігурки з бісквіту виготовляли на Києво-Межигірській фабриці. Яскравою декоративністю позначена розмальована й вкрита поливою фарфорова пластика Волокитина. Для декорування інтер'єру й столу виготовляли серії фігур і фігурних груп релігійного й алегоричного характеру, на історичну, етнографічну, побутову, літературну тематику, бюсти відомих особистостей того часу, фігурки тварин, птахів, твори, виконані за скульптурними й живописними оригіналами видатних митців. Мало місце й виробництво фаянсових фігурок, наприклад, у Кам'яному Броді.

Знайшли своє втілення фарфор і фаянс в оформленні інтер'єру, як світського, так і цер-

ковного: декоративні плитки, кахлі, архітектурні пластичні деталі, світильники, рами для дзеркал і картин, корпуси для камінних годинників. На особливу увагу заслуговують церковні іконостаси, що вражали сучасників своєю монументальністю й декоративністю (іконостас Волокитинської церкви). Обов'язковою складовою архітектурного оздоблення приміщень були декоративні вази й статуетки. Їх розміщували на поличках камінів, комодах, шафах, консолях. Вази складали серію з п'яти–семи виробів різної форми, але єдиного декоративного вирішення¹⁰.

Фарфорову галантерею – різноманітні дрібні предмети особистого вжитку – почали виготовляти завдяки відмінним практичним і декоративним якостям матеріалу. Це були флакони, гудзики, корпуси кишенькових годинників, набалдашники для ціпків, ефеси для шпаг, табакерки та інше.

Крім цього виготовляли різноманітні предмети повсякденного вжитку: чорнильніці, підставки під книжки, свічники, шкатулки тощо.

В українському фарфорі XIX ст., його формах і декорі, певною мірою знайшли втілення всі стилі й стильові напрями європейського фарфору: рококо, класицизм, друге рококо, історизм, модерн.

На початку XIX ст. у доробку Корецької й Баранівської мануфактур ще можна було натрапити на поодинокі відголоски стилю рококо, такого популярного у XVIII ст. Для цих творів характерна плавність лінії силуету, перевага білого тла та яскравих квіткових композицій. Але панівним у першій третині XIX ст. залишався класицизм, що виявлявся в благородній простоті форм, чіткості прямих ліній, бездоганній узгодженості декору з формою. Тематика сюжетних розписів, де часто відтворювали античні й батальні сюжети, сповнена урочистості, була вираженням ідеалів і духовного піднесення епохи війн і революцій. Помітний слід залишив в українському фарфорі й фаянсі ампір, завершальна фаза класицизму, що знайшов втілення у виробках Корця, Баранівки, Межигір'я.

Історизм другої половини XIX ст. породив масу виробів ускладнених форм, переважаних пластичним декором, виконаних під впливом етрусського, античного, східного мистецтва тощо. Особливо яскраве втілення в українському фарфорі знайшло й друге рококо, передусім у виробках Волокитинської фабрики: вибагливий контур, надлишок ліпнини, любов до рифлених поверхонь і скульптури.

На межі XIX–XX ст. відчутними стали впливи модерну в творах Баранівської, Довбиської та інших фабрик.

1800 року відновилося виробництво на **Корецькій фабриці фарфору й фаянсу** (1784–1832), що пережила пожежу в 1797 році. Ця подія знайшла відображення у новій марці-оберезі, яку ставили на виробках – Всевидяче Око, вписане в трикутник, що є християнським символом Всевидячого Бога¹¹. Фабрика, заснована князем Юзефом Чарторийським, що визначив загальний напрям розвитку виробництва, була акціонерною власністю й досягла значних успіхів завдяки високій якості своєї продукції. Заслуга в налагодженні виробництва на фабриці належить братам Франциску й Михайлу Мезерам, французам за походженням, досвідченим керамістам, які раніше працювали в Польщі. Після них фабрикою керували також французи, керамісти Шарль Мєро й Пєсьон, які мали певний практичний досвід роботи на Севрській мануфактурі.

Корецька фабрика працювала переважно на місцевій сировині. Основною робочою силою були кріпаки. Фахівців-керамістів за контрактом наймали за кордоном, головним чином з метою навчання місцевих робітників. Відомі імена деяких працівників: Ян Тарковський, Павло Гусевик, Петро Завадський, Максим Лацимирський, Петро Сухозанит, вдова Сухозанитова¹².

До структури фабрики входили різні виробничі підрозділи: приміщення для підготовки сировини й формування виробів, печі для випалювання, хімічна лабораторія, живописна майстерня, склад готової продукції. Вироби про-

¹¹ Марка на фарфоровому й фаянсовому виробі – своєрідний авторський знак, що дозволяє розрізняти вироби різних підприємств; розміщують на зворотному боці. Це може бути емблема, напис, герб тощо, написані, намальовані чи видрукувані підполивною чи надполивною фарбою, або витиснені штампом у тісті виробу. Маркування виробів зумовлюється законодавчими актами, а їх підробка карається законом. На території Російської імперії маркування було впроваджене 1754 року, регламентувалося указом 1830 року. Найвідоміші марки українських фарфорових і фаянсових підприємств: Корецького заводу – напис від руки «*Korzek*», око в трикутнику; Баранівської фабрики – напис від руки «*Baranowka*» у сполученні з трьома зірочками чи двоголовим орлом; Городницької фабрики – «*Horodnica*»; Волокитинської фабрики – у вигляді монограми з літер АМ, медальйон з гербом Миклашевського й написом «Волокитинской фабрики», АМ і напис французькою мовою «*Manufacture de Wolokitine*»; Києво-Межигірської мануфактури – витиснена марка «КИЕВЪ».

¹² *Петрякова Ф.* Український художественний фарфор. – С. 18.

¹⁰ *Тройницький С.* Фарфор и быт. – С. 22.

давали в магазинах товариства в Корці, Варшаві, Костянтинові та інших містах. Виконували також приватні замовлення. Основними споживачами продукції були заможні верстви України, Польщі та Росії. Криза в діяльності фабрики настала зі смертю її фундатора Ю. Чарторийського. Унаслідок припинення фінансування підприємства погіршилася якість виробів, що призвело до падіння попиту. 1831 року фабрика зупинилася.

Як і на більшості підприємствах, на початковому етапі виробництва в Корці виготовляли посуд із фаянсу та кам'яної маси. Перші фарфорові вироби нагадували французькі. Їх почали виробляти 1790 року за технологією, винайденою Ф. Мезером. Це був чайний і столовий посуд, декоративні вази.

На початку XIX ст. ще продовжувалося виробництво грушоподібних чашок, популярних наприкінці XVIII ст. і позначених стилістикою рококо – чашка з тонованим жовтим корпусом, прикрашена золотим фризом і з покриттям, що має пластичне завершення у вигляді гілочки з бутонем (МЕХП ІН НАНУ, к/11178). Але відчутнішими стали класицистичні тенденції у формотворенні посуду з їхніми простими вишуканими силуетами й вивіреними пропорціями. Цей напрям репрезентують циліндричні чашки з округлими чи прямокутними ручками: чашка з краєвидом Києва (ЛІМ, ФР-297) та чашка з монограмою «АР» (МЕХП ІН НАНУ, к/11233). Найпоширенішими формами чашок були: конічні; округлі з прямими чи розгорнутими вінцями; округлі видовжені; подібні до горнятка ампірного силуету; овоподібні на цоколі; черпакоподібні з ручками, що височать над корпусом, іноді доповненими рельєфним чи пластичним декором; з розгорнутими вінцями й ручкою конфігурації «морський коник». Декорування створювало певний образ предмета – парадно-урочистий, романтичний чи зворушливо-сентиментальний. Для оздоблення застосовували розпис у вигляді фризу рослинного, рослинно-геометризованого орнаменту, меандру, тонування під мармур, яшму, червоне дерево (МЕХП ІН НАНУ, к/11182). Поширеним був розпис у резерві – у білому на тонованому (наприклад, кобальтом) тлі (МЕХП ІН НАНУ, к/11212), або навпаки (МЕХП ІН НАНУ, к/11175). Тут розміщували монограми, силуетні портрети, рослинні мотиви: троянди, волошки, гілка суниці, дубове листя, пальмети. При їхньому відтворенні художник використовував як живописні, так і графічні прийоми з елементами стилізації. Відомі зразки кругового декору на чашках із застосуванням пейзажного чи сюжетного мотивів, частіше монохромного (сепія, гризайль) (СХМ, К-218, 218а).

На блюдці з того самого комплекту зображено фрагмент цього пейзажу. Доповнювала оздоблення позолота у вигляді тонкої смужки чи вишуканого фризу на білому або тонованому тлі: чашка на трьох ніжках у вигляді лап лева з колекції НМВ, що прикрашена фризом із пальмет на синьому тлі¹³ та подібна чашка зі схожим орнаментальним вирішенням на білому тлі (МЕХП ІН НАНУ, к/11215). Іноді бачимо локальні декоративні мотиви, виконані золотом – вензель, емблему, вінок навколо резерву. У більшості випадків використання коштовного матеріалу присутні смак і почуття доцільності. Аналогічно оздоблювали й блюдце, що йшло в комплекті з чашкою.

Форми чайників стилістично подібні до форм чашок, адже утворювали з ними єдині набори. У музейних колекціях можна побачити чайники циліндричної (ВОКМ, КС-647) та овоподібної форми (МЕХП ІН НАНУ, к/11187). Для них характерне ретельно продумане моделювання об'єму, сувора узгодженість легких вишуканих деталей, стримане чітке оздоблення, аналогічне орнаменту чашок.

У формотворенні посуду Корця позначилися впливи як західноєвропейського фарфору, так і російського. Прикладом є чайники у вигляді ледь сплющеної кулі з вигнутим носиком, що нагадує шийку птаха з розкритим дзьобиком (МЕХП ІН НАНУ, к/4877).

Подібними за формою до чайників були кавники, що мали овоподібний чи грушоподібний тулуб, молочники, глечики для вершків.

Тарілки, блюда, миски випускали переважно як складові сервізів. У межах одного набору тарілки (глибокі, напівглибокі, мілкі, десертні) однотипні. У межах декількох – мають лише незначні відмінності – вигин бортика, ажурний, рівний чи фігурний край. Форми тарілок у стилі пізнього класицизму творилися шляхом переосмислення найпоширеніших європейських фарфорових, фаянсових і майолікових виробів. Оздоблення тарілок здійснювали поліхромним розписом, золоченням, тонуванням як усього виробу, так і виключно бортика з розписом по ньому. Основні локальні мотиви – букет, гілочка з квітами, поодинокі квіти. Декорували фризом із квіткових мотивів, виноградної лози, аканта, дубового листя. Найпоширеніші композиційні схеми розпису: зображення бутоньєрки в центрі на дзеркалі дна й трьох гілочок із квітами меншого розміру по бортику (МЕХП ІН НАНУ, к/11147; ЛІМ, ФР-62); мотив дрібних квітів, розсипаних по полю, переважно стилізованих

¹³ *Ryszard S. Porcelana. Od baroku do empiru. – Warszawa, 1964. – II. 96.*

волошок (МУНДМ, ФР-934; МЕХП ІН НАНУ, к/4890/11); фриз рослинного орнаменту по бортику, виконаний у кольорі чи золотом (МУНДМ, ФР-949). Орнаментацію тарілок доповнює золотий або кольоровий обідок, що підкреслює край або вигин форми. У більшості випадків зберігається біле тло, що надає виконаним у яскравих тонах орнаментам виразності й святковості. Поряд із тарілками з гладкими бортиками, продукували тарілки з ажурним краєм чи бортиком, з мальованим букетом на дзеркалі дна.

Блюда (круглі, овальні, еліпсоподібні), миски, салатники (напівсферичні, багатогранні, з фестончастими краями) виготовляли стилістично й конструктивно подібними до тарілок.

На особливу увагу заслуговують супові вази – терини, що були центральними елементами сервіровки столу. У їх формотворенні відчувається вплив античного посуду. Вази складалися з трьох компонентів, що композиційно узгоджувалися між собою, – цоколя, чаші та покришки. Корпус декорували розписом по білому й тонованому тлу, золоченням. Покришки мали скульптурні завершення у вигляді шишки чи плода артишоку (МЕХП ІН НАНУ, к/11135 а, б).

Декоративні вази Корця втілюють творче переосмислення античної спадщини, що було характерним для класицизму. Форму вази на основі амфори конструювали шляхом сполучення трьох об'ємів – тулуба округлої чи овоподібної форми, ніжки-балаєсини, іноді поставленої на квадратний цоколь, та вінець чи розгорнутої горловини. З боків корпус мав ручки, вирішені у вигляді вигнутих стебел, волют, баранячих голівок: ваза із синім тонованим корпусом і романтичним пейзажем (МЕХП ІН НАНУ, к/12195); ваза аналогічної форми з тонуванням жовтого кольору на горловині та ніжці. Її тулуб орнаментовано сіткою з мотивом виноградного грона в кожній клітинці (СХМ, к-432).

Вази на основі кратера вирізняються чіткістю силуету й цілісністю форми, що поєднує три об'єми: кратероподібний корпус, широку округлу трохи сплюснуту середню частину, до якої іноді прикріплюють ручки-букранії, і вузьку з широкою основою ніжку. Пластичні деталі гармонійно сполучаються з формою, яка має переважно гладку поверхню. Декор ваз складний і різноплановий, містить у собі практично весь арсенал прийомів, які застосовувалися для оздоблення корецьких виробів. Тут присутнє тонування зеленою, синьою фарбою, під камінь, під панцир черепахи, живопис круговий, як на вазі з НМВ¹⁴, і в резерві (пейзаж і квітковий

мотив – Жит. КМ, інв. № 945). Активно застосовували золочення у вигляді смуг і орнаментальних фризів, суцільного тонування окремих деталей. Монументальна архітектонічна ампірна форма цих творів якнайкраще відповідає їхній парадно-репрезентативній функції.

У музейних колекціях України рідко трапляються пам'ятки фарфорової пластики Корця, які свідчили б про масове виробництво цього виду продукції. Разом з тим Ф. Петрякова та Станіслав Ричард наводять поодинокі приклади таких виробів, зокрема з колекції НМВ: скульптура «Лев», кухоль у вигляді голови сатира, лоточки у вигляді листка, маснички у вигляді голівки капусти та плода лимона, підставки під столові прибори у вигляді пучка спаржі¹⁵.

Виробництво фарфору в Корці від самого початку було зорієнтоване на випуск предметів розкоші. Властива їм вишуканість, підкреслена декоративність, романтичність якнайкраще відповідала характеру споживача – витонченої, освіченої й заможної людини межі XVIII–XIX ст. Пануючі стилі й напрямки в тогочасному мистецтві Європи, рококо та пізній класицизм, були переосмислені та втілені у високохудожній фарфорові вироби. Та це не вберегло фабрику від занепаду в умовах зниження попиту на предмети розкоші.

Баранівська фарфорова фабрика. Засновником другої в Україні фарфорової фабрики – у містечку Баранівка Новоград-Волинського повіту Волинської губернії був Михайло Мезер, який разом із братом Франциском налагодив виробництво фарфору в Корці. Після пожежі на корецькій мануфактурі, 1803 року він орендував ділянку землі в магнатів Любомирських-Валевських, де й розмістилася фабрика. За угодою оренди землевласники забезпечували виробництво сировиною, безкоштовно виділяли будівельний ліс для спорудження приміщень і приписували кріпаків до фабрики, яких ніхто не мав права задіяти на інших роботах. Власники маєтку отримували орендну плату грошима й товаром, що було досить вигідним в умовах, коли фарфорові вироби були дорогими¹⁶.

Після смерті М. Мезера фабрика перейшла його сином Костянтину й Северину. Деякий час тут працював також його племінник – Казимір Мезер. Наприкінці 1820-х років фабрика переживала занепад, що змінився підйомом

¹⁴ Ryszard S. Op. cit. – II. IX.

¹⁵ Петрякова Ф. Украинский художественный фарфор. – С. 53; Ryszard S. Op. cit. – II. 104.

¹⁶ Бердичевский Я. К истории Барановской фарфоровой фабрики. Доповідь на науково-методичній нараді ДМУНДМ. 26.12.1985 // НА МУНДМ. – С. 4.

у 1850-х роках. Кількість робітників на підприємстві коливалася в різний час: 100 – у 1814 році, 16 – у 1884 році, коли фабрика перебувала у власності К. Грохольської. 1895 року фабрика перейшла до М. Гришпарі¹⁷.

Виробництво в Баранівці було характерним для поміщицької вотчинної мануфактури. Окрім кріпосних тут працювали й наймані робітники, що допомогло фабриці подолати кризу, пов'язану з відміною кріпацтва в 1861 році. Упродовж XIX ст. фабрика переживала періоди піднесення й занепаду. Її вироби користувалися попитом завдяки своєрідному стилю та досить високій якості. На межі XIX–XX ст. фабрику успішно модернізували відповідно до вимог капіталістичного виробництва, було впроваджено парові машини. Тут працювало близько 500 робітників, третина з яких були жінки й підлітки¹⁸. Від самого початку виробництво в Баранівці забезпечувалося місцевою сировиною. Каолін добували в сусідніх селах (Стара Гутка, Городище, Буртин, Кашперівка, Дубровка). На початку XX ст. матеріали частково привозили з-за кордону та інших місць¹⁹.

Технологія фарфорового виробництва мала багато спільного з корецькою. Перші вироби мали грубий сірий черепок. Але виготовлені в невеликій кількості виставкові зразки, що отримали схвалення на виставках, свідчили про потенціал виробництва.

Випуску фарфору передувало виготовлення виробів із кам'яної маси не дуже високої якості – вони були масивні, з чорними вкрапленнями. У середині їх покривали прозорою поливою, а ззовні – темно-коричневою. Такі зразки є в колекції Баранівського фарфорового заводу, попри все для них характерні гарні пропорції та спорідненість із народною керамікою²⁰. Це пояснюється тим, що основний збут виробів у першій половині XIX ст. відбувався на місці, хоч були й замовлення з віддалених російських губерній та з Києва²¹.

Асортимент виробів фабрики був традиційним: вази, блюда, тарілки, миски, сухарниці, салатники, кавники, чайники, чашки з

блюдцями, маслянки, каструлі. Він змінювався відповідно до запитів споживачів. На межі XIX–XX ст. ми вже бачимо досить широкий перелік чайного, столового (випускали тільки в гарнітурах), корабельного, аптечного посуду. Виготовляли подарункові зразки: вази, прикрашені царським вензелем, що сподобалися Олександрю I і він дав дозвіл ставити на виробах Баранівки царський герб²². Крім посуду випускали також настінні плакетки, чорнильні прибори, свічники.

Становлення декоративної системи баранівського фарфору починалося під впливом класицизму з притаманними йому простими й довершеними формами. У творах 1820–1830 років яскраво втілені ампірні впливи. Наступним етапом у розвитку художньої системи Баранівки стало звернення до «історичних» стилей, що вилилося в еkleктичний метод їх інтерпретації. Особливо помітний слід залишило «друге рококо» 1850-х років, характерне ускладненими формами виробів, переобтяжених декором.

Особливості формотворення виробів Баранівки можна прослідкувати на прикладі чашок, де були втілені практично всі стильові напрями в мистецтві фарфору. Впродовж XIX ст. тут випускали чашки таких форм: циліндричні; конічні з черпакоподібною ручкою; біконічні; чаркоподібні; напівсферичні кофейні чашки без ручки (так звані «турецькі»); чашки-горнятка; округлі з приплюснутим корпусом і вертикальним рифленням. У їх оздобленні можна побачити різноманіття прийомів і майстерність виконання: розпис рослинними мотивами – бордюри з очерету, що огортає корпус (МУНДМ, ФР-1095); поєднання синього кольорового покриття й орнаментального фризу по краю, виконаного фарбою чи золотом (СХМ, к-507; ВОКМ, кс-640); зображення романтичного пейзажу – кругове (МЕХП ІН НАНУ, к/11167а) та в резерві (СХМ, к-464), аналогічно вирішено розпис чайника (МЕХП ІН НАНУ, к/11194); круговий сюжетний живопис – мініатюра «Жінка доїть козу» (МЕХП ІН НАНУ, к/4931 а); поєднання підполивного розпису кобальтом і надполивного червоною фарбою та золотом, що утворює на поверхні чашки, блюдця й чайника суцільне орнаментальне покриття (МЕХП ІН НАНУ, к/4893 а, б; к/11210).

Чайники виготовляли циліндричні, овоподібні, бочкоподібні, кулясті дещо сплюснені по горизонталі. Прикладом вдалого поєднання вивіреної лаконічної класицистичної форми (досить широкий циліндричний корпус, рівний

¹⁷ Селиванов А. Фарфор и фаянс Российской империи. Описание фабрик и заводов с изображением фабричных клейм. – Владимир, 1903. – С. 118.

¹⁸ Ситник Е. Художественный фарфор Барановской фабрики. Дипломная работа. Киевский художественный институт. – 1969 // НА МУНДМ. – С. 24.

¹⁹ Петрякова Ф. Украинский художественный фарфор. – С. 57.

²⁰ Ситник Е. Знач. праця. – С. 14.

²¹ Петрякова Ф. Украинский художественный фарфор. – С. 58.

²² Селиванов А. Знач. праця. – С. 118.

носик, легка петлеподібна ручка) і вишуканого фризу рослинного орнаменту є чайник з колекції ВОКМ (кс-571). Застосовували круговий живопис, виконаний у сепії, у вигляді романтичного пейзажу, який переходить і на носик бочкоподібного чайника (НМВ, 20598). Кулясті чайники, яких найбільше в музейних колекціях, демонструють різноманітні орнаментальні вирішення: фриз із мотивів трави й братчиків (ТгКМ, ик-3715); розпис тулуба в сполученні з суцільним покриттям ручки й носика золотом (СХМ, к-443) і сріблом (МЕХП ІН НАНУ, к/11193).

Стилістично подібними за формою до чайників виготовляли інші складові комплектів – кавники, глечички для вершків, цукорниці: глечичок для вершків і чайник овоподібної форми, розписаний мотивом гілки полуниць по тонованому жовтому тлу (МЕХП ІН НАНУ, к/1185, к/1186).

Різноманітні тарілки робили з гладкими та ажурними (у вигляді сітки, плетіння, прорізів) бортиками, з фігурними краями. Їхня орнаментация подібна до корецьких: зображували букет на дзеркалі дна й три дрібні квіткові мотиви по бортику (ВОКМ, КС-419; МЕХП ІН НАНУ, к/11148; МУНДМ, ФР-1001); стилізовані дрібні волошки, розкидані по полю (МУНДМ, ФР-1868; Дн. ХМ, кд-518); сполучення фризу рослинного орнаменту на бортику та кількох його фрагментів на дзеркалі дна (МУНДМ, ФР-999, ФР-1051).

Подібно до тарілок оформляли круглі й овальні блюда: фриз по бортику, букет на дзеркалі дна в оточенні шести дрібних квіткових мотивів (МЕХП ІН НАНУ, к/12152; МУНДМ, ФР-1072).

Соусники з Баранівки мали вигляд човника чи античного світильника, аналогічно до західноєвропейських виробів. Вони мали підставку-блюдо з орнаментом по бортику й ручку у вигляді голівки птаха (МЕХП ІН НАНУ, к/11933).

Салатники виготовляли напівсферичні, восьмикутні та чотирикутні.

Вази для супу мали переважно класицистичну форму. Їх декорували букетами (МУНДМ, ФР-1087) і дрібними квітковими мотивами типу волошок²³. Стилістично узгодженими з основними предметами столових сервізів були їхні дрібні складові (маснички, судки для спецій, сільнички, кільця для серветок, підставки під столові прибори), декоративні та кухонні посу-

дини, які використовували для оздоблення столу та подачі страв: кухлі, глечики, каструлі-жаровні, вази для великих і дрібних фруктів, ажурні кошики.

Декоративні вази Баранівки першої третини ХІХ ст., позначені в основному класицистичними рисами, віддзеркалювали стилістичні пошуки у європейському фарфорі й відповідали тогочасній моді. Їхні форми, вишукані лінії ретельно відпрацьовані (СХМ, к-437). Деталі виразні, пропорційно узгоджені з тулубом, іноді з пластичним декором. В оздобленні частіше з'являється насичене кольорове тонування або суцільне золочення корпусу, що майже не залишало білого черепка. По тонованій поверхні виконували розпис золотом у вигляді вишуканих легких фризів із рослинних мотивів, меандру, з резервом, де розміщували архітектурний пейзаж (ЛІМ, фр-276); яскравим прикладом цього напрямку в оздобленні є серія ваз із ведутами Рима (МЕХП ІН НАНУ, к/4944). У 1830–1840-х роках серед розмаїття форм вирізнялися вази на основі кратера. Вони досить високі, на ступінчатому цоколі, мали конусоподібний тулуб, розширений у верхній частині, декоровані суцільним тонуванням із квітковим розписом у резерві (МУНДМ, ФР-1099), чи круговим пейзажем (ВОКМ, кс-504).

Орієнтація на широке коло споживачів завжди була характерна для майстрів Баранівки. У другій половині ХІХ ст., коли різко падає попит на дорогі вироби, це допомагає фабриці зберегти виробництво. Залишилися найпростіші зручні форми, було впроваджено декалькоманію. «Тільки деякі з відомих нам виробів Баранівки кінця ХІХ – початку ХХ століття свідчать про пошуки нових форм, виявленні пластичності самого матеріалу. Однак естетика виробів “пізньої Баранівки”, по суті, виявляється в прихильності до репродукування і схематизму»²⁴.

Фаянсова фабрика в Городниці Новоград-Волинського повіту Волинської губернії виникла як філія Корецької фарфорової мануфактури, куди 1807 року перемістили виробництво фаянсу. Нова фабрика належала акціонерній компанії Корецької мануфактури та була збудована на кошти Ю. Чарторийського, а після його смерті відійшла нащадкам. Потім власником маєтку став поміщик В. Руліковський, після нього – Полтавський поземельний банк і місцевий підприємець Р. Боссе. Через деякий час змінилося ще кілька власників і орендарів.

²³ Огурцова Н. Український фарфор першої третини ХІХ ст. у колекції Харківського історичного музею. Збірник матеріалів наукової конференції «Музей і сучасність». – Х., 2004. – С. 54.

²⁴ Петрякова Ф. Украинский художественный фарфор. – С. 97.

Фабрика мала добре облаштовані приміщення для виробництва й зберігання продукції – виробничі майстерні, склади матеріалів і готової продукції. Для робітників, більшість яких була переведена з Корця, було зведено будинки. Використовували працю кріпосних і вільнонайманих працівників. Сировина була місцева.

Фаянсові вироби вирізнялися високою якістю, адже технологія їхнього виробництва була аналогічна корецькій. Упродовж короткого часу тут виготовляли також кухонний посуд із кам'яної маси – чайники, сковорідки, каструлі, глечики, горщики, ринки. Його оздоблювали рельєфним орнаментом, який нагадував англійський. Усередині вироби покривали молочно-білою, а ззовні темно-коричневою поливою. Є відомості про випуск фарфору в 1850-х роках.

Продукцію збували через спеціалізовані магазини у Варшаві й Грубешеві та на ярмарку в самій Городниці, куди з'їжджалися покупці з різних міст.

Асортимент фаянсових і фарфорових виробів Городницької мануфактури був подібний до продукції Корця й Баранівки, адже три виробництва були тісно пов'язані між собою. Це був столовий і чайний посуд (у сервізах і окремими предметами), кашпо, вази, чайниці, бонбоньєрки, чорнильніці, флакони.

Фаянсові вироби були належної якості, легкі й міцні, добре змодельовані, мали прийнятний м'який силует. Продовжували випускати посуд із кам'яної маси, що нагадував вироби 1820-х років, і керамічні вироби, що мали назву «мозаїка». Ця продукція призначалася для місцевих жителів і відповідала їхнім смакам та купівельній спроможності. «Мозаїку» виготовляли з тієї самої маси, що й фаянс, але вона мала інший колір через різні домішки, що імітували певні матеріали, наприклад, яшму.

У формотворенні виробів Городниці на початковому етапі виробництва панували класицистичні тенденції. Це, передусім, стосується чашок: циліндричних і конічних, оздоблених розписом геометричного орнаменту та рельєфом. Для них характерна простота художніх рішень, стриманість колориту. Чашки невисокі, значно ширші у верхній частині, з ручкою плавних чи загострених ліній, гармонійно змодельованою до тулуба (МЕХП ІН НАНУ, к/4938, к/4935а). Для оздоблення застосовували суцільне тонування як ззовні, так і зсередини. Зберігається також і біле тло, на якому розміщено, наприклад, геральдичний мотив (чашки із сервізу Сангушків, МЕХП ІН НАНУ, к/4938)²⁵. Зразком оздоблен-

ня виключно рельєфом є чашка з монохромної кам'яної маси жовтуватого кольору із зображенням по колу собаки, вівці, вази та лебедя. Композицію доповнює внизу смуга коротких канелюр, вгорі – вузенький рельєфний обідок (МЕХП ІН НАНУ, к/11234).

Випускали мініатюрні чашечки для кави кулястої та піалоподібної форми (ЛІМ, фр-233). Чашки тюльпаноподібної форми, щедро й вибагливо орнаментовані, свідчать про прагнення до підкресленої декоративності в другій половині ХІХ ст., характерної для другого рококо (ХІМ, № 6322).

Інші вироби Городниці – стакани, чайники, молочники демонструють пріоритети в оздобленні виробів цього періоду: любов до кольорового тонування поверхні, сполучення в одному творі кількох видів декору. Серед фарфорових предметів трапляються коробочки, чайниці та флакони, що за формою нагадують плід ананаса та мають багато спільного в принципах формотворення й декорування: практично одного розміру, схожі пробки. Стінки посудин частково тоновані синьою фарбою та розписані подібними квітковими мотивами (МУНДМ, ФР-1105, ФР-1106).

Форми глечиків ускладнені, масивні, важкуваті, статичні. Ручки, носики, покритишки мають пластичні елементи. Декор різноплановий, поєднує рельєф і розпис (ВОКМ, кс-558, кс-559).

Столовий посуд мав прості практичні форми та стримане оздоблення, характерне для пізнього класицизму. У супових ваз своєрідно трактовані ручки – у вигляді закручених листочків, букраній (МУНДМ, ФР-1103; МЕХП ІН НАНУ, к/11951). Бортики тарілок і блюд, тоновані чи білі, розписані фрізами з мотивами колосся, квітів, меандру, листя винограду (МЕХП ІН НАНУ, к/4941; КМРМ, фр-461). Краї виробів підкреслено смужкою позолоти, дно зазвичай не декорували. Подібні вироби продукували досить довго, аж до 1870-х років.

Випускали також тарілки, характерні для Корця й Баранівки – із мотивом бутоньєрки в центрі дзеркала й трьох квіток чи дрібних букетиків по бортику. Малюнки виконували у вільній невимушеній манері, з певною мірою стилізації. Саме тут відчувається наближеність до принципів декорування народної кераміки з їх тягінням до кольорової плями й узагальненого трактування природи. Улюблені мотиви – тюльпан, братчики, троянда.

У музейних колекціях трапляються вироби, форма яких повторює природний прототип – тарілочка у вигляді листочка, лоток для морозива у вигляді мушлі, шкатулки у вигляді курки, качки, лебедя, груші. Тут присутне

²⁵ Там само. – С. 106.

наслідування старих мейсенських виробів XVIII ст.²⁶ Відомі приклади дрібної пластики Городниці – «Діана з лосем» і скульптурна композиція «Жінка з коровою»²⁷.

Волокитинський фарфоровий завод було засновано 1838 року поміщиком Андрієм Миклашевським у його маєтку, що знаходився в Глухівському повіті Чернігівської губернії, поряд із родовищем найякіснішого в Україні каоліну в с. Полошки. Власник організував виробництво з комерційною метою, ретельно вивчив досвід найкращих європейських фарфорових фабрик, переїхав на постійне проживання з Петербурга до Волокитина й цілком віддався справі. Він сам спроектував і збудував виробничі, службові, складські приміщення, печі для випалювання, живописну майстерню, житло для службовців.

А. Миклашевський залучив закордонних фахівців. Налагоджували виробництво брати Дарти, які працювали на заводі до 1851 року²⁸. Франсуа й Август були представниками відомої у Франції родини керамістів, досвідчені й обізнані зі всіма секретами фарфорового виробництва²⁹.

Після смерті Франсуа Дарта фабрикою керував Федір Петруня – кріпак Миклашевського, талановитий художник, який пройшов навчання на одній із підмосковних фабрик³⁰. Миклашевський сам здійснював безпосереднє керівництво заводом, де головною робочою силою були його кріпаки. Працювали й вільнонаймані. До нашого часу історія зберегла імена деяких майстрів фабрики. Це живописці Петро Алексеев, Юхим Борисов, Ілля, Константин, майстриня мініатюри кріпачка Кучургина, які були запрошені з російських підприємств, та місцеві майстри А. Кочура, І. Сержанов, Т. Тушиця, В. Смик та багато інших. Майстри Ф. Петруня й С. Андреев у 1840-х роках навчали живопису кріпаків – жінок і дітей, які досягали в малюванні неабиякої майстерності³¹.

Перша продукція фабрики вийшла 1839 року. Поставлене на широку ногу виробництво при-

носило значні прибутки. Миклашевський мав власні магазини в Києві, Петербурзі, Москві, постійно брав участь у ярмарках Харкова, Чернігова, Полтави, Кролевця, виробі експортувалися за кордон. Поставляли продукцію й до імператорського двору, про що свідчить наявність значної кількості творів Волокитина в колекції Ермітажу. Вироби заводу на Всеросійських виставках 1839 та 1849 років були відзначені золотими й срібними медалями.

Період розквіту Волокитинського заводу був недовгим. Економічна ситуація середини XIX ст. призвела до кризи фарфорової промисловості й вимагала кардинальних змін організації виробництва, до чого власник виявився не готовим. Занепад відбувався поступово. У другій половині 1850-х років падає попит на коштовні фарфорові вироби. Змінилися уподобання користувачів, а впровадження нових зразків було занадто дорогим. Погіршила ситуацію відміна кріпосного права, яка позбавила поміщика дармової робочої сили. 1862 року завод закрили.

Підприємство проіснувало 22 роки й залишило помітний слід в історії українського мистецтва й культури. Становлення його стилю починалося під впливом класицизму, а завершилося яскравим втіленням другого рококо. Ускладнені, з глибокими вигинами форми, вибагливі пластичні й мальовані декор, вишуканість, чуттєвість та інтимність, характерні для цього стилістичного напрямку, знайшли блискуче втілення у виробах Волокитина.

Асортимент заводу складався зі столового, чайного посуду, декоративних ваз, кашпо, фарфорової пластики, рам для картин, дзеркал та ікон, фасадів камінів, корпусів для камінних годинників, різноманітних світильників, фарфорової галантереї.

Посуд в асортименті волокитинської фабрики, як і інших фарфорових підприємств, посідав важливе місце. У музейних колекціях важко знайти цілі сервізи, але окремі предмети дають уявлення про загальну стилістику цих виробів. Тарілки, блюда, салатники, супові вази, соусники, набори судків, лотки, глечики, вази й кошики для фруктів вирізняються різноманітністю форм і вибагливістю оздоблення, яке поєднує багато прийомів.

Більшість тарілок має широкий бортик, край якого гладкий чи з пластичним декором. Трапляються тарілки, характерні для Корця чи Баранівки – білі, оздоблені мотивом букета й трьох квітучих гілочок (СХМ, К-855, К-1099). Виготовляли також тарілки з декоруванням бортика кольоровим покриттям і розписом у резервах, фризівими композиціями, дрібними квітковими мотивами, розкиданими по білому

²⁶ *Тройницький С.* Галерея фарфора Императорского Эрмитажа. – СПб., 1911. – С. 19, 20. – Ил. 30, 31.

²⁷ *Петрякова Ф.* Украинский художественный фарфор. – С. 113.

²⁸ *Кочережко Є.* Волокитинський фарфор у Сумському художньому музеї. – Х., 1971. – С. 3.

²⁹ *Петрякова Ф.* Украинский художественный фарфор. – С. 119.

³⁰ *Спаська Є.* Матеріали до історії фарфорової фабрики А. М. Миклашевського (1839–1861) // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К., 1959. – Вип. V. – С. 128.

³¹ *Кочережко Є.* Значч. праця. – С. 4, 22.

тлу. Застосовували рифлення в поєднанні з кольоровою штриховкою (МУНДМ, ФР-1284; КМРМ, ФР-443).

Окрему групу виробів склали підноси прямокутної чи овальної форми. Їх оздоблювали розписом, рельєфом, тонуванням, золоченням. У центрі прямокутних підносів часто розміщували живописні вставки із сюжетними сценами, портретами тощо (СХМ, К-885).

Чашки Волокитина позначені характерними рисами другого рококо. Вони мали м'який силует із плавними вигинами, їхня форма вирішена подібно до чашок XVIII ст. – із розгорнутими вінцями й звуженим донизу корпусом. Розповсюдженими були чаркоподібні чашки на ніжці, дзвоноподібні, мініатюрні напівсферичні. Їх оздоблення дуже різноманітне. Переважають квіткові мотиви, виконані як по білому, так і по тонованому тлу (СХМ, К-839 1, 2; МУНДМ, ФР-1224 1, 2). Застосовували й живописні вставки в резерві як на чашках, так і на блюдцях до них (СХМ, К-2640, К-2641). Широко використовували рельєфний декор для оздоблення вінець і пластичних елементів на корпусі, суцільне покриття золотом і золоті обідки. Часто оздоблення було надто багато: іноді взагалі не залишали білого тла, вкриваючи фарбою й золотом як зовнішню, так і внутрішню поверхню виробів, ще й розміщуючи по покриттю розпис.

Блюдця зазвичай виготовляли в комплекті з чашками. Вони були двох видів: у вигляді мисочки (напівкруглі) та конічні з прямим чи ледь розгорнутим бортиком.

Чайники Волокитина вирізняються різноманітністю форм і вибагливим оздобленням. Трапляються кулясті (МУНДМ, ФР-1676), грушоподібні зі значним виносом ручки та носика (МУНДМ, ФР-1663), овоподібні, що мають високу шийку й ручку у вигляді закрученої рокайлі (МУНДМ, ФР-1700). Часто їх розміщували на чотирьох приземистих ліпних ніжках, на кільцевій ніжці, на круглій основі з фігурним краєм. У музейних колекціях можна побачити чотиригранні чайники досить простої форми без ліпних деталей. Оздоблення включає рифлення, рельєф, тонування, розпис, живописні вставки, золочення.

Випускали також чайні прибори, що склалися з мініатюрного чайника, спиртівки («грілки») і підставки до неї. Характерна деталь конструкції чайника – висока циліндрична ніжка, за допомогою якої чайник вставлявся в спиртівку. Спиртівки виготовляли різних форм: овальної, циліндричної, шести- або тригранні. Вони або білі, без розпису, або розписані квітковими мотивами, доповнені золоченням і живописними вставками. Корпус деяких виробів мав

пластичний декор. Спиртівки на гранях декоровані композиціями в техніці літофанії (МУНДМ, ФР-1686 1–3; ФР-1702 1–3; ФР-1701 1–3).

Велику групу виробів складають глечики. Вони різняться за формами й розмірами (великі, середні й мініатюрні). У їх формотворенні присутнє звернення до античної спадщини, особливо часто відтворювали форму аскоса (СХМ, К-800). Глечики грушоподібної, овоподібної, кулястої форми оздоблювали тонуванням із невеликими резервами, де розміщували розпис квітковими мотивами, пейзаж, портрет, виконаний живописною чи рельєфною технікою. Доповнювали оздоблення золоченням, розписом у вигляді фризів рослинного й геометричного орнаменту, мотивом дрібних квітів, вільно розкиданих по поверхні. На особливу увагу заслуговують глечики невеликого розміру з круговим рельєфним зображенням: сцена із сатирами та цапом (СХМ, К-824, К-825). Форму доповнювали вибагливо вигнутими ручками, маскаронами. В оздобленні глечиків Волокитина знайшла втілення українська тематика – зображення волокитинських кріпачок на глечикі, що має грушоподібний корпус і профільовану хвилясту горловину з колекції Держ. РМ (Ф-8923).

Декоративні вазы складають велику частину виробів Волокитина, що наявні нині в музейних колекціях. У цих предметах максимально втілено естетичні пріоритети підприємства. Їх можна поділити на декілька груп. До першої належать декоративні вазы для оздоблення інтер'єру. Серед них є такі, що нагадують китайські – гармонійних пропорцій, мають овоподібний тулуб, досить широкий внизу, вгорі він переходить в акуратну горловину з ледь розгорнутими вінцями. З боків горловини – ручки геометризованого профілю. Оздоблення складається з розпису по тонованому тлу й рельєфного розмальованого декору на білому тлі (КМРМ, Ф-295, Ф-295/а).

Значну групу становлять вазы з кулястим чи овоподібним тулубом, зі слабо вираженою горловиною й широко розгорнутими вінцями. Внизу корпус звужується й переходить в акуратне підніжжя. Ця форма є основою для великої кількості декоративних рішень: суцільний рельєфний декор, що імітує плетіння з лози, ручки вирішені у вигляді гілочок, плічка прикрашає гірлянда з дрібних фруктів, підніжжя – гірлянда з мушель (СХМ, К-810); в іншому варіанті ліпні гірлянди з квітів утворюють на тулубах резерви, де розміщено живописні вставки із зображенням букета й двох птахів (дві вазы зі збірки ДЕ)³². Вони мають покриття, що скла-

³² *Тройницький С.* Галерея фарфора Императорского Эрмитажа. – С. 44, 45. – Іл. 82.

даються з двох частин і прикрашені складним ліпним розмальованим квітковим декором, їхні скульптурні завершення вирішені у вигляді букета.

Майстри Волокитина зверталися до античної традиції, що бачимо в конструюванні ваз на основі кратера, амфори, ритона. Їх доповнювали великою кількістю декоративних елементів, прикрашали вибагливим розписом, рифленням, позолотою. Форма ритона знайшла втілення у вазах, що мають вигляд рогу достатку (МУНДМ, ФС-364); мушлі, де ручка імітує корал (СХМ, К-799); голови кабана (СХМ, К-806, К-807). Такі твори часто робили парними. Між ними розміщували інший предмет для оздоблення інтер'єру – годинник, свічник, скульптуру тощо.

Окрему групу складають «гранчасті вази», які мають складну архітектоніку. Вони вирішені у вигляді вертикально орієнтованої, розширеної у верхній частині чаші на ніжці й цоколі, мають зубчасті краї, на тулубі рельєфні вставки у вигляді кольорових овальних медальйонів. Їх петлеподібні ручки спираються на маскарони. Корпус і підставка прикрашені ліпними гірляндами з квітів, розмальованих яскравими соковитими фарбами, що контрастують з білим тлом (СХМ, К-445, К-446).

Подібні за загальним архітектонічним рішенням до «гранчастих» і вази з гладким кратероподібним корпусом, що мають живописні вставки у вигляді пейзажу чи монограми (МУНДМ, Ф-1774, Ф-1775).

Традиція рококо представлена характерними формами видовжених пропорцій, складних конфігурацій і вибагливих, з глибокими вигинами, силуетів. За всієї своєї ускладненості, вони не втратили цілісності й композиційної єдності окремих елементів. Тулуби таких ваз овоподібні чи краплеподібні, плавно переходять у витягнуту шийку чи горловину. Ніжки – слабо виражені, невіддільні від тулуба. Їх оздоблення включає тонування, золочення, рифлення, ліплення, орнаментальний розпис і живопис. Пластичні деталі (ручки, маскарони, ліпні гірлянди) виразні, виконані техніками високого й низького рельєфу. Ручки мають конфігурацію стебел і гілок рослин, коралових гілочок, ящірок, драконів, кажанів, змії, лебедів (МУНДМ, ФР-1817; СХМ, К-871). Часто у вигинах форми розміщували мініатюрні скульптурні доповнення: букетики квітів, фігурки.

Вазочки з видовженим тулубом і вузькою горловиною, з одною чи двома ручками, прикрашали пишним ліпним декором у вигляді винограду, квітів, листя (СХМ, К-814). Корпуси деяких ваз вкриті суцільним пластичним деко-

ром типу «бульдонеж», подібно до виробів Мейсена ХVІІІ ст. Оздоблення доповнене ліпними черешнями з черешками та листочками, що в різних творах (вазочки, флакони, шкатулки) мають свій колір: жовтий, оранжевий, червоний, рожевий; іншими пластичними деталями: метелики, пташки, дрібні фрукти (СХМ, К-813).

Окрему групу складають мініатюрні вазочки у вигляді квітки дзвоника чи бутона, прикрашені рельєфом і розписом (СХМ, К-212).

Майже всі вазові форми Волокитина, конструктивно ускладнені та переобтяжені декором, практично позбавлені функціональності. Та окрім виключно декоративних виробів, трапляються такі, що ще зберегли своє практичне призначення. Це різноманітні кашпо, пишно орнаментовані розписом і рельєфом (НМІУ, К-659; МУНДМ, ФР-1569). Серед них є і вироби простої конічної форми без зайвих деталей, як кашпо із зображенням півня (МУНДМ, ФР-1227). Виготовляли також жардиньєрки (МУНДМ, ФР-1777) та ароматниці (МУНДМ, ФР-1563, ФР-1565).

Видатне явище в історії українського фарфору – дрібна пластика Волокитина. В асортименті мануфактури вона посідала вагоме місце. Для неї характерна різноплановість тематики, багатство сюжетів і образів. Ми бачимо значний вплив асортименту й стилю провідних фарфорових фабрик Франції, Німеччини, Англії, Росії. Було розроблено також багато оригінальних власних моделей. У музейних і приватних колекціях трапляються твори реалістичного, алегоричного, романтичного, сентиментального характеру. Знайшли своє втілення у пластиці побутова, історико-літературна, орієнтальна тематика, портрет.

До реалістичних скульптур належать народні типи – «Українка» та «Козак» (КМРМ, ФР-273, ФР-272), «Приказчик» (МКК, ФР-5904), «Селянин, що плете постолі» (МЕХП ІН НАНУ, К/15878), «Стара з прядкою» (ХХМ, дпи-1239) та інші. Їх виготовлено досить узагальнено, статично, без психологічної характеристики образу. Яскраве кольорове оформлення, яке має декілька варіантів, говорить про виключно декоративне трактування образів.

Ряд скульптур, де відтворено галантно-сентиментальні та пасторальні сцени, є репліками відомих творів європейських фабрик фарфору попереднього століття. Це різноманітні маркізи, амазонки, мисливці, музиканти, дами і кавалери, мушкетери тощо: амазонка (СХМ, К-802); дама і кавалер (СХМ, К-816, К-817). Можна виокремити групу виробів сентиментального характеру, де зображено дітей під час

гри, купання, їжі. Алегорична тема розкривається в скульптурі «Збирання винограду» (ХХМ, к-1244).

Серед дрібної пластики Волокитина значне місце посідали зображення історичних осіб, наприклад, Жанни д'Арк (КМРМ, Ф-265), Петра I (СХМ, к-820).

Серед портретної пластики заслугове на увагу посудина, вирішена у вигляді голови Наполеона в трикутному капелюсі (МУНДМ, ФР-1628) та бюст літньої жінки, за однією з версій, княгині Гагаріної, що стала прототипом графині з пушкінської «Пікової дами» (ДІМ, ФФ-2218).

Ряд скульптур відтворює образи тогочасних популярних театральних вистав: Есмеральда (МУНДМ, ФР-1644) і Феба де Шатопер (МУНДМ, ФР-1645), персонажі опери О. Даргомизького «Есмеральда» та однойменного балету Ц. Пуні.

Яскравою сторінкою волокитинської пластики стали скульптурні композиції-шаржі. Часто вони слугували художнім оформленням чорнильниць. Наприклад, чорнильниця «Бібліофіл» (СХМ, К-221), де зображено французького письменника Шарля Нодье за мотивами карикатури Бенжамена Рубо, чорнильниця із зображеннями письменника Пауля де Кока й журналіста Армана Мараста (СХМ, К-830). Образи мають портретну схожість з прототипами, трактується з гумором, доброзичливо.

Серед сюжетно-аніمالістичних скульптур трапляються в кількох варіантах алегоричні композиції з ведмедем. Вони зображають ведмедя в ковпаку й капцях, що сидить у кріслі та читає книгу чи газету, або курить люльку. Навколо розкидані папери, книги. Тут присутня яскрава характеристика образу лінивого бундючного пана (МУНДМ, ФР-1619). Також відомі скульптури інших тварин: зайця, осла, мавпи, собаки, лисиці.

Знайшла втілення в асортименті волокитинської пластики й загальноєвропейська мода на фігурні кухлі: посудина «Обпивайло» («Бюргер») (МУНДМ, ФР-1636) – чоловік сидить на низькому стільчику з глечиком в одній руці й ключем у другій. Образ трактується гротескно, з порушенням пропорцій; аналогічне художнє вирішення присутнє в посудині «Китайський божок» (СХМ, К-637). Цікавим доробком волокитинської фарфорової пластики були шкатулки у вигляді голів негра, турка й туркені, голівок ляльок.

Для Волокитинського фарфорового заводу було характерним виготовлення різноманітних предметів архітектурно-монументального характеру. Передусім це головний іконостас Волокитинської церкви, побудованої 1857 року.

На його дерев'яний каркас було прикріплено фарфорові елементи – колонки, рами, різноманітні архітектурні деталі, панікадила. З фарфору були виготовлені й культові предмети: ікони, розп'яття. Інтер'єр церкви справляв незабутнє враження на сучасників завдяки стилістичній єдності архітектури й оздоблення, контрасту яскравих розписів і білого блискучого тла фарфору.

Не менш пишно й вишукано оформлені покої в будинку Миклашевського, де були виготовлені з фарфору каміни, люстри, рами для картин і дзеркал, деталі карнизів³³. Оздоблення кімнат доповнено різноманітними виробами фабрики.

Волокитинський завод був одним із провідних приватних фарфорових підприємств свого часу. Його досягнення значно впливали на розвиток фарфорової промисловості не тільки України, а й Росії як з погляду асортименту, так і художнього оформлення виробів, спрямовували стилістичні пошуки нових виражальних засобів формотворення й орнаменталізації виробів.

Києво-Межигірська фаянсова фабрика (1798–1874) – найбільше й найвідоміше фаянсове підприємство в Україні XIX ст. Її історія бере початок 1786 року, коли на території закритого Києво-Межигірського монастиря було знайдено родовище каоліну. За клопотанням київського магістрату 1798 року російський імператор Павло I видав указ про заснування тут мануфактури. З цією метою було відремонтовано старі й збудовано нові приміщення. До фабрики приписали 200 селян с. Петрівці, відомого своїм гончарним промислом.

Першим головним майстром тут був німець Йоганн Краніх із Саксонії. Йому допомагали точильник Григорій Новицький, формувальник Петро Турчиновський, моделювальники Ілля Самбірський та німець Тобіаш Вах, майстер із випалювання Й. Гоуз. Пізніше на цю посаду були запрошені німець Крістіан Вінер і француз Сен-Лежер³⁴. Але іноземні спеціалісти дорого коштували казни та не виправдовували сподівань на покращення виробництва. Адміністрація вирішила використовувати місцевих працівників. 1806 року на посаду головного фабричного майстра призначено точильника Новицького, що дало позитивні результати. Велика заслуга в досягненнях Межигірської фабрики належить її працівникам Дмитру

³³ Федевич Л. Порцеляна Волокитинської мануфактури Андрія Миклашевського / Каталог колекції Сумського художнього музею. – Суми, 2006. – С. 4 (32).

³⁴ Герасименко Н. Історія Межигір'я. – К., 2005. – С. 193, 194.

Степанову (випускнику Петербурзької академії мистецтв), Івану Жиліну (випускнику Петербурзького технологічного інституту), майстрам Леонтію Бігуновському, батькові й сину Іллі та Івану Єрмоленкам, Прокопу Грунченку³⁵. Вони постійно вдосконалювали технологію виробництва, працювали над рецептурами фаянсової маси й поливи, забезпечуючи якісний рівень продукції. Межигірський фаянс великою мірою формувався завдяки таланту, естетичному смаку й умінню цих майстрів.

У жовтні 1836 року на базі початкової школи, заснованої 1826 року для навчання дітей працівників фабрики, відкрили школу з метою підготовки кваліфікованих кадрів. Сюди приймали лише хлопчиків 10 років. Тут постійно навчалось 20–30 дітей, найталановитіших із яких залучали до виробництва³⁶. Навчання тривало чотири роки. Крім загальних дисциплін (граматики, арифметики та інших) у школі викладали малювання, гравіювання, ліплення, живопис на фарфорі та склі, вивчали технології фаянсового виробництва. Викладачами були фахівці фабрики. Висококваліфіковані майстри, що пройшли навчання в цій школі, працювали не лише на Межигірській фабриці, а й на інших фарфоро-фаянсових підприємствах України.

У налагодженні роботи були певні проблеми. 1803 року київський губернатор Петро Панкратєв бере фабрику, яка на цьому етапі належала київському магістрату, під свій контроль. Відбувається розширення виробництва, збільшується обсяг продукції, покращується збут. 1822 року фабрика перейшла Кабінету його імператорської величності – адміністративного органу, що видав власністю царської сім'ї³⁷. Поступово виробничі обладнання зношувалося, реорганізація вимагала капіталовкладень, які не надавалися. У 1840–1850-х роках фабрика занепадала. Становище погіршилося також через конкуренцію з боку іноземних виробів, що заповнили країну після скасування 1819 року обмежень на імпорту фарфору й фаянсу, впроваджених ще Павлом І. Намагаючись поживити виробництво, адміністрація імператорських заводів передала фабри-

ку в оренду – спочатку київським купцям братам В. і М. Барським (1858–1866), потім О. Шишкову (1866–1871) і Говорову (1871)³⁸. Усі намагання орендарів оптимізувати виробництво зазнали невдач – вони понесли значні збитки. Фабрика ніколи вже не досягла попереднього рівня й 1874 року була закрита.

Перша продукція підприємства вийшла 1801 року. Виготовляли чайний і столовий посуд, окремі предмети сервіровки, вази, декоративну пластику, предмети церковного вжитку (лампади, писанки, ікони), рами, кронштейни, садові меблі. Для продажу виробів було відкрито лавку в Контрактовому домі в Києві, з 1814 року завод мав свої магазини у Москві, Одесі, Харкові³⁹. Високоякісні, художньо досконалі вироби мали великий попит у споживачів. Упродовж усього періоду існування фабрики вони були еталоном для інших фаянсових виробництв Російської імперії, які часто їх повторювали.

Більшу частину продукції складав посуд. Виготовляли як поштучний товар, так і великі сервізи на замовлення. Для межигірських виробів був характерним тонкий черепок, чисті й блискучі поливи, чіткий друкований малюнок. Великий вплив на стилістику межигірського фаянсу спричинили вироби англійської фабрики Д. Веджвуда «Етрурія», які часто слугували зразками.

На першому етапі роботи фабрики в художніх вирішеннях панували впливи пізнього класицизму, які позначилися на відтворенні античних форм, сюжетів і орнаментальних мотивів. Вироби приваблювали чітким виразним силуетом, простими зрозумілими формами, підкресленими вишуканими декоративними вирішеннями (тарілка в етруському стилі, НМІУ, К-517; ваза, МУНДМ, ФС-303).

Стильові особливості орнаментики можна простежити на прикладі тарілок. Їх кількість становила понад три чверті від усіх виробів. Це зумовлено тим, що посуд виготовляли на замовлення для представників заможних російських і українських дворянських родин (Аракчеєва, Бенкендорфа, Воронцова, Рєпніна, Милорадовича, Марковича, Скоропадського, Капніста), для казенних закладів (Петровського Полтавського кадетського корпусу, Управління Чорноморського флоту, Київського й Полтавського інститутів шляхетних дівчат). У деяких

³⁵ Архив Киевского губернского правления. – 1829. – Спр. 32194, с. 44; № 29, с. 1, № 65, с. 5, № 27, с. 60 // *Бердичевский Я.* К вопросу о деятельности Киево-Межигорской фаянсовой фабрики / Сообщение. – С. 5; ЦДІАКУ. – Ф. 581, оп. 1, спр. 33, арк. 29–30; арк. 1, зв.-3 // *Герасименко Н.* Знач. праця. – С. 194, 200, 204.

³⁶ ЦДІАКУ. – Ф. 581, оп. 1, спр. 304, арк. 1; арк. 7, 14–15 зв.; спр. 2508, арк. 1 // *Герасименко Н.* Знач. праця. – С. 213, 214.

³⁷ Там само. – С. 206.

³⁸ ЦДАВО. – Ф. 3806, оп. 2, спр. 6, арк. 76, 81 // *Герасименко Н.* Знач. праця. – С. 234.

³⁹ ЦДІАКУ. – Ф. 381 // *Іванова О.* Межигірський фаянс XIX ст. у колекції НІМУ / 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва. – К., 2002. – С. 94.

сервізах кількість тарілок доходила до «Гросса» – 12 дюжин (144 одиниці). Були замовлені й на 120 дюжин⁴⁰. Різновидів тарілок було багато й вони постійно оновлювалися. Окрім глибоких, напівглибоких, мілких і десертних, існувала також категорія так званих дитячих тарілок (глибоких і мілких).

Оздоблення тарілок виконували техніками рельєфу, друку й надполивного розпису. Іноді в одному предметі були присутні всі ці види декору. Для оздоблення межигірських виробів широко застосовували різнокольорові поливи – білу, блакитну, зелену, жовту, коричневу, сірувато-фіолетову. Монохромні тарілки занурювали в рідку поливу, на поліхромні наносили поливу пензлем.

Києво-Межигірська фабрика першою серед підприємств Російської імперії 1811 року застосувала друк для декорування фаянсових виробів. Цей спосіб оздоблення не тільки започаткував новий художній напрям межигірського фаянсу, але й був економічно вигідним. Застосовували технологію друку, яку на фабриці називали «опечатка»⁴¹. Вона полягала в тому, що малюнок, гравіюваний на мідному кліше, переносили спочатку на папір, а вже потім на поверхню виробів. Друковані малюнки вирізнялися розмаїттям мотивів рослинного й геометричного орнаменту, відтворювали численні сюжети (античні, байок Лафонтена й Крилова, літературних творів), репродукували графічні твори з краєвидами Петербурга російських художників С. Галактінова, А. Ухтомського, К. й І. Чеських та інших⁴². У художньому оформленні межигірських виробів знайшла втілення українська тематика: репродукували краєвиди Києва та його околиць (тарілка із зображенням Золотих воріт, МУНДМ, ФС-1733; тарілка з видом Межигір'я, МУНДМ, ФС-1962); тарілка із зображенням будинку Капністів на Полтавщині (Держ. ІМ, ГИМ-3355фс). Автором багатьох таких малюнків був гравер фабрики Д. Степанов.

На тарілках, оздоблених друком (МУНДМ, ФС-587, ФС-589), основний малюнок розміщували на дзеркалі дна, доповнювали композицію смугою орнаменту чи окремими мотивами на бортику. Вази, суніці, кашпо декорували таким чином – на тубубі виконували основний

мотив, на вінцях, горловині, ніжці – орнаментальну смугу (МУНДМ, ФС-1729, ФС-176). Часто друк виконували по тонованому тлу – широка смуга жовтого чи синього кольору на бортику тарілки, на якій розміщувався друкований фриз із мотивів дубового листя, меандру, вінка польових квітів і трав, плодів і садових квітів. На дзеркалі дна тарілок, блюд – антична фігура (МУНДМ, ФС-495, ФС-499), архітектурний пейзаж, міфологічний, батальний, чи алегоричний сюжет. Між малюнком у центрі й на вінцях існує композиційна, колористична й стилістична узгодженість – геральдичний мотив на дзеркалі дна доповнений мотивами військових арматур на бортику (тарілка з гербом М. Платова, МУНДМ, ФС-409); сільський пейзаж – вінок із плодів і колосся (тарілка з краєвидом маєтку Аракчеєва в с. Грузино, МУНДМ, ФС-587).

На межі 1830–1840-х років виробу фабрики набули нових рис з елементами еkleктики – ускладнення форми, пишність і різноплановість декору. Приклади таких виробів – декоративні вази, вкриті червоно-коричневою поливою. Часто вони підняті на постамент, поєднують у собі кілька частин, мають багато скульптурних деталей (МУНДМ, ФС-360).

В оздобленні межигірських виробів першої третини ХІХ ст. застосовували й поліхромний розпис. Цей спосіб декорування не був переважачим, та все ж таки залишив певну кількість цікавих пам'яток. Із джерел відомо, що малювання здійснювали в китайському (тарілка й лоток, МУНДМ, ФС-11, ФС-14) та етрусському стилях (тарілка, НМІУ, К-517). 1834 року розпочали випуск сервізу в китайському стилі, який користувався великою популярністю. Прототипами цих виробів слугувала продукція Імператорського фарфорового заводу. Своєрідність межигірських виробів полягає в тому, що їх бортик оздоблено смугою рельєфного декору, а фестончастий край підкреслено обідком. Розпис виконували яскравими фарбами – жовтою, зеленою, коричневою, синьою. Сюжет трактується спрощено, узагальнено, рослинні мотиви стилізовані⁴³.

Інший напрям складають виробу, оздоблені рельєфом і вкриті кольоровими поливами. Цей спосіб декорування застосовували з 1830 року. Асортимент: чайний і столовий посуд, сухарниці, кошики, вази, шкатулки, рамки для дзеркал,

⁴⁰ Іванова О. Знач. праця. – С. 94; Варадинов Н. История министерства внутренних дел. – СПб., 1862. – Ч II. – С. 384 // Бердичевский Я. Знач. праця. – С. 8.

⁴¹ Бердичевский Я. Знач. праця. – С. 9.

⁴² Сангурская Т. Художественная деятельность Киево-Межигорской фаянсовой фабрики / Лекция. // НА МУНДМ – С. 14.

⁴³ Дулькина Т., Ашарина Н. Русская керамика и стекло 18–19 веков / Собрание Государственного исторического музея. – М., 1978. – С. 260; Виставка фаянсових та порцелянових виробів Києво-Межигірської фабрики / Всеукраїнський історичний музей Т. Г. Шевченка. – К., 1925. – С. 8.

чорнильні прибори (чайник, МУНДМ, ФС-219; чашка МУНДМ, ФС-1833; сухарниця, МУНДМ, ФС-151). Форми вирізняються чистотою ліній, вивіреними пропорціями, м'якими округлими обрисами. Рельєф чіткий, ретельно опрацьований, поливи високої якості, яскраві, блискучі, однорідні. Головним художньо-виражальним засобом цієї групи виробів є контраст між глянцевою блискучою поверхнею та грою світла й тіні на рельєфі. Наприклад: тарілки з гладким чистим дзеркалом дна й суцільною смугою декору на бортику (МУНДМ, ФС-181); чашка й кухоль, на яких зображено сюжет чи декоративний мотив (МУНДМ, ФС-207, ФС-140); масничка, яка нагадує плід, що лежить на листочку (МУНДМ, ФС-142); глечик, оздоблений рельєфним фризом із мотивом очерету (МУНДМ, ФС-89). Майстри знаходили різноманітні варіанти застосування цього оздоблення. Прикладом можуть бути тарілки, вази для фруктів, салатниці, ніби вистелені виноградним листям, вкриті яскравою зеленою поливою. Іноді рельєф імітує поверхню плетених із лози виробів. Ручки посудин змодельовані у вигляді стеблин, сучків, пагонів (лоток, МУНДМ, ФС-78; сухарниця, МУНДМ, ФС-105).

У 1840-х роках ця техніка набула подальшого розвитку. Почали випускати вироби з рельєфним кольоровим орнаментом на тонованому тлі. Мотиви гілки з листям і плодами винограду, пагонів хмелю, дубового листя й жолудів розміщували на корпусах декоративних ваз, а також ними прикрашали посуд різних форм. У художньому оформленні рельєфом з'явилася тенденція до геометризації (в оздобленні тарілок, стаканів, МУНДМ, ФС-566). Було запроваджено суцільне покриття виробів рельєфним квітковим орнаментом – так званий «гіпюр» (овальне блюдо, МУНДМ, ФС-5538; тарілка, МУНДМ, ФС-180). Випускали серію декоративних тарілок із рельєфними портретами Т. Шевченка (МУНДМ, ФС-234), П. Куліша (МУНДМ, ФС-204), М. Костомарова (НМІУ, К-602), Д. Гарібальді (МУНДМ, ФС-146), О. Бярятинського (МУНДМ, ФС-64).

У 1850-х роках продовжується випуск продукції з рельєфним декором у поєднанні з ліпними деталями, ручним розписом і друком. Це переважно культові речі – лампади, великодні яйця, хрести. Ці твори позначені яскравим місцевим колоритом. Декоративні мотиви рослинного й геометричного характеру подібні за стилістикою до українських народних орнаментів гончарства, писанкарства, стінописів (великодні яйця, МУНДМ, ФС-2038, ФС-2034, ФС-2049; лампада, МУНДМ,

ФС-135; НМІУ, К-486; ікона, МУНДМ, ФС-806).

Від самого початку діяльності на фабриці проводилася наполеглива робота з удосконалення фаянсової маси й пошуків власної рецептури фарфору. Ці дослідження дали результат на початку 1850-х років. До нашого часу дійшла невелика кількість фарфорових виробів – це декоративна скульптура з бісквіту оригінальної рецептури. У музейних колекціях збереглися поодинокі твори цієї групи: «Вакханка» або «Дівчина з виноградом» (МУНДМ, ФС-578), «Олридж» (зображено англійського актора Айру Олриджа, МУНДМ, ФС-577), «Інвалід, герой війни 1812 року» (НМІУ, К-2635), портретні бюсти Петра I, Катерини II, Гете (МУНДМ, ФС-30, ФС-32; НМІУ, К-1832). Також на фабриці виготовляли скульптури «Алегорія зими», «Кавалер», «Група собак», «Плутон», «Купідон», «Меркурій», бюсти Миколи II, Папи Пія IX та інші⁴⁴. Ці твори вирізняються приємним м'яким відтінком матеріалу й досконалим моделюванням.

В останні роки існування фабрики художній рівень виробів знизився. Собівартість продукції була високою. Прибутки не покривали витрат і 1874 року фабрику було закрито. Її діяльність мала важливе значення для розвитку фаянсового й фарфорового виробництва в Україні в майбутньому.

Інші фарфоро-фаянсові виробництва в Україні. Наприкінці XVIII та впродовж XIX ст. на території України виникло багато дрібних фарфоро-фаянсових виробництв. Вони були зосереджені в місцях, де знаходилися поклади глини й ліс для палива. У більшості випадків тут існували старі центри гончарства, що забезпечувало виробництва кваліфікованою робочою силою. Звичайною якістю, асортимент, художнє оформлення виробів цих невеличких фабрик повторювали зразки відомих підприємств. Більшість з них забезпечували попит околиць. Деякі виникли, так би мовити, для власного користування засновників.

На малих фарфорових і фаянсових підприємствах Волині працювали колишні фахівці з Корця, Городниці й Баранівки, робітників набирали з кріпаків, чи вільнонайманих. На фабриках намагалися наслідувати стиль, повторювали асортимент, іноді навіть використовували моделі для посуду трьох перших підприємств⁴⁵. Вони не мали змоги застосовувати

⁴⁴ Виставка фаянсових та порцелянових виробів Києво-Межигірської фабрики. – С. 14; Іванова О. Знач. праця. – С. 102, 103.

⁴⁵ Петрякова Ф. Украинский художественный фарфор. – С. 164.

технології останніх, залучати висококваліфіковані кадри. Та все ж таки тут іноді виготовляли цілком оригінальні твори, які є свідченням переосмислення й втілення надбань європейського мистецтва на рівні невеликого місцевого виробництва, що зробили свій внесок у розвиток мистецтва фарфору й фаянсу України.

Завод у Ємільчиному Новоград-Волинського повіту вперше згадується в 1820-х роках (працював до 1850-х років). Його фундаторів, поміщиків Уварових, поєднували родинні зв'язки з князями Любомирськими, яким на той час належала Баранівка. Організація цього підприємства була викликана швидше модою, ніж економічною необхідністю. Продукція призначалася власникам, «для подарунків» і виготовлялася на замовлення сусідніх поміщиків, і лише іноді на продаж⁴⁶. Асортимент виробів традиційний: столовий і чайний посуд, вази, кашпо, глечики, таті, чорнильниці, фаянсова дрібна пластика. Для виробів характерне тяжіння до класицистичних рішень. Форми мали вишуканий легкий силует. Оздоблення стримане, поєднувало рокайльні пластичні деталі з розписом у вигляді фризів із квітково-рослинних мотивів та арабесок, мотивом бутоньєрки, архітектурного пейзажу. Краї та конструктивні переходи форми підкреслено обідками, виконаними золотом чи фарбою. Кольорова гама розписів обмежена (блакитний, коричнево-вохристий, зелений, бузковий), манера виконання дещо схематична⁴⁷. Приклад вдалого художнього вирішення – мисочка для морозива у вигляді листочка чи мушлі (МУНДМ, ФР-1859), тарілки, декоровані квітковими мотивами (МУНДМ, ФР-1856, ФР-1858).

У середині XIX ст. функціонувала *вотчинна фарфорова мануфактура графа Глінського* в містечку Романові Новоград-Волинського повіту. Тут випускали фарфор досить високої якості, наприклад, блюде для трактиру в с. Висока Піч, на якому відтворено фрагмент герба Глінського (МЕХП ІН НАНУ, к/4998). Нечисленні пам'ятки з музейних колекцій свідчать, що тут виготовляли столовий посуд традиційних форм: супова ваза (МУНДМ, ФР-1849), тарілка з квітковим орнаментом, виконаним досить умовно (МУНДМ, ФР-1854).

У с. Білотин Острозького повіту в 1850-х роках було засновано *завод із виробництва кахлів*, який потім почав випускати фаянсовий, фарфоровий і кам'яний посуд, технічний фарфор. У різні часи він належав поміщиці

Яблуновській, підприємцям Зусману й Шапіро. У 1880-х роках тут здійснили технічне переоснащення, запровадили парові машини. Асортимент виробів типовий: столовий і чайний посуд, дрібна пластика. Становлення художнього стилю виробів відбувалося в руслі тогочасних тенденцій розвитку фарфору на інших підприємствах на території України. Одночасно з тарілками традиційної форми, виготовляли тарілки у вигляді викладеного виноградного листя, що нагадують вироби Києво-Межигірської фабрики (КМРМ, Ф-928). На предметах, що зберігаються в музейних колекціях, бачимо розпис, виконаний досить схематично, у вигляді квіткових мотивів (тарілка, МУНДМ, ФР-1864), архітектурного пейзажу (кухоль, МУНДМ, ФР-1865). Кольорова гама стримана. Застосовували рельєфний декор, суцільне тонування люстрами зеленого й бузкового кольорів.

Завод у Барашах Новоград-Волинського повіту виник у 1850-х роках. Фарфор цього підприємства вирізнявся високою міцністю. Виготовляли посуд для сільського населення – полумиски й кухлі. У 1870-х роках тут почав працювати майстер-модельєр Меєр із Городницького заводу, завдяки якому змінилися асортимент, форми й орнаментика виробів. Почали випускати столові й чайні сервізи, поштучні вироби. Музейні зразки свідчать про звернення до форм ранніх виробів Корця (глечик для вершків, МУНДМ, ФР-1860) і виробів інших українських підприємств цього часу. У розписі переважали рослинні мотиви, виконані у вільній манері, наближеній до народного малюнка – мотиви букета, гірлянди (тарілка, МУНДМ, ФР-863). В оздобленні посуду перевагу надавали квітковим композиціям⁴⁸.

Виробництво в Кам'яному Броді Острозького повіту виникло в 1874–1876 роках. За однією з версій, завод було переведено з Білотина. Виробництво було механізоване – використовували парові двигуни, машини для формування виробів, для нанесення друкованого малюнка. На початку 1890-х років тут виготовляли високоякісний фаянс: столовий і чайний посуд, декоративні вази, дрібну пластику, аптечний посуд, технічний фаянс. Зовнішнім виглядом, білизною й оздобленням ці вироби нагадували фарфор і призначалися для широкого загалу⁴⁹. Посуд оздоблювали ручним розписом, друком і

⁴⁶ Там само. – С. 165.

⁴⁷ Там само. – С. 166, 167.

⁴⁸ Долинський Л., Мусієнко П. Фарфор, фаянс // ІУМ: у 6 т. – К., 1970. – Т. 4. Мистецтво другої пол. XIX–XX ст. – С. 352.

⁴⁹ Петрякова Ф. Украинский художественный фарфор. – С. 174, 175.

технікою декалькоманії. На підприємстві працював живописець Борох Бері, що перейшов із Городницького заводу. Він є автором розписів на тарілках із зображеннями півня та пташки на гілці. В Кам'яному Броді виготовляли також фаянсову скульптуру: відома серія «Народні типи», що зображала персонажів різних національностей (українців, поляків, угорців, чехів, греків) і представників різних професій (рибалок, вишивальниць, торговців, мисливців)⁵⁰.

Завод фарфору й фаянсу в Довбиші, недалеко від Баранівки, почав працювати в 1840-х роках. Це було невелике виробництво, де застосовували ручну працю. Упродовж наступних десятиліть воно розширювалося. З літературних джерел і нечисленних предметів у музейних колекціях відомі такі вироби: супова ваза, тарілка з квітковим декором, скринька для тютюну у вигляді голови кабана, масничка у вигляді курки, що сидить на кошику⁵¹. Виготовляли також тарний посуд для розливних льохів Бердичева, Дубна, Житомира. У 1870-х роках на фабрику було запрошено двох французьких майстрів, до яких для навчання прикріпили молодих робітників. Відомі імена майстрів фабрики кінця XIX ст.: модельєр Микола Ястржембський, живописці Василь Романовський і Шмуль Мучник. Оздоблювали вироби переважно квітковими мотивами (волошки, фіалки, дрібні квіти, трави), центром композиції часто зображали мотив великого кольорового банта. У вазах і дрібній пластиці заводу вже з'явилися риси модерну⁵².

У містечку Полонному Новоград-Волинського повіту було декілька фарфоро-фаянсових виробництв. Першою, 1890 року, була заснована *фабрика М. Шапіро*, де випускали посуд із мальованим і друкованим орнаментом. З 1897 року тут почали виготовляти виключно фаянс. *Завод міщанина А. Бахмутського* працював у 1898–1908 роках. Це було невелике виробництво, де спочатку працювало всього 10 чоловік. Виготовляли невеликі фарфорові вироби способом відливання за формою.

Відомості про деякі підприємства Волині наявні тільки в літературі, виробів не збереглося. Це *завод у Хоровці* Новоград-Волинського повіту, що працював у 1880-х роках і *завод*

Зусмана в Бердичеві, що працював у 1890-х роках на глухівському каоліні⁵³.

Розвивалося виробництво кераміки й у західних землях України, де було багато давніх гончарських осередків. Цьому сприяли багаті поклади глини та інших мінералів, необхідних у виробництві фарфору та фаянсу. Великі лісові масиви забезпечували паливом.

На межі XVIII–XIX ст. виникло *підприємство з виготовлення фаянсу в м. Потелич* біля Рава-Руської на Львівщині. Це старовинний гончарський осередок, відомий ще з XV ст., коли тут існував гончарський цех. Асортимент виробів: столовий посуд, вази, свічники, флакони, інші предмети. Стилїстика виробів свідчить про впливи пізнього класицизму, другого рококо. Вироби прикрашали розписом геометричного й рослинного орнаменту. Мотиви – квіти, фризи із дрібних квітів і листочків, листя винограду, гірлянди, зображення птаха. Тарілки, блюда виготовляли із гладкими й ажурними бортиками. Застосовували тонування поверхні, на якій за допомогою комбінацій кольорових плям моделювали квітку чи букет⁵⁴. У другій половині XIX ст. тут почали застосовувати штамп для оздоблення виробів.

Назва с. Глинське на Галичині походить від місцевих багатих покладів глини. Тут здавна було розвинене гончарне виробництво. 1791 року львівським купцем вірменського походження Павлом Никоровичем у *Глинському* було засновано *фаянсову фабрику*, що спеціалізувалася на виробництві тонкого столового фаянсу: посуд у сервізах і поштучно, глечики, чайники, кавники, ринки на ніжках, вази, ажурні кошики, люльки (так звані «стамбулки») та інші речі, що продавалися у Львові та по Галичині. Продукція мала великий успіх на виставці у Відні 1835 року. Форми виробів позначені впливом пізнього класицизму, оздоблені розписом і рельєфом. Декор, переважно у вигляді квіткових мотивів, фризів абстрактного чи геометричного орнаменту, виконували ручним розписом, друком або за допомогою трафарету. Форми деяких виробів запозичені з асортименту місцевих гончарів. Розпис посуду подібний до місцевої традиції народного малювання на гончарних виробах⁵⁵.

⁵⁰ Долинський Л., Мусієнко П. Зазнач. праця. – С. 352.

⁵¹ Петрякова Ф. Український художественний фарфор. – С. 175.

⁵² Долинський Л., Мусієнко П. Зазнач. праця. – С. 350.

⁵³ Петрякова Ф. Украинский художественный фарфор. – С. 177.

⁵⁴ Долинський Л. Фаянс західних земель України (дорадянський період) // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К., 1961. – Вип. IV. – С. 45, 46.

⁵⁵ Там само. – С. 49, 51.

Фаянсовий завод у Любичі Королівській (нині територія Польщі) функціонував у ХІХ ст. Тут виготовляли миски, тарілки, дзбанки, підставки для тортів. Форми посуду нагадують гончарні й бондарні вироби. Подібним за стилістикою до народного є й декор. Тут застосовували в основному стилізовані квіткові мотиви у вигляді букетів, фризів, дрібних квітів та їх сполучень. Часто композиція складалася з бутоньєрки на дзеркалі дна тарілки чи блюда та орнаментального фризу на бортику, виконаного за допомогою трафарету. Колорит розписів яскравий, соковитий, без напівтонів. Переважає графічна манера виконання⁵⁶.

У ХІХ – на початку ХХ ст. працювали невеликі *напівкустарні фаянсові заводи в Сасові, Селиськах* біля Львова та *Залізцях* біля Тернополя. Їхня продукція стилістично подібна до виробів Потелича й Глинська⁵⁷.

У Київській губернії з 1811 по 1828 рік працював завод з *виготовлення фаянсу в с. Дибинці*, що належав поміщику Браницькому. 1807 року для налагодження виробництва сюди було запрошено головного майстра Києво-Межигірської мануфактури Григорія Новицького⁵⁸.

На Слобожанщині в с. Саломашівка Валківського повіту Харківської губернії 1864 року купцем Нікітіним було засновано *фаянсовий завод*⁵⁹.

Велику частину продукції фарфоро-фаянсового виробництва в Україні цього періоду складали вироби підприємств, заснованих російським промисловцем Матвієм Кузнецовим (1846–1911). Успадкувавши справу від батька, він її розвинув, зосередивши у своїх руках на кінець ХІХ ст. дві третини фарфорового й фаянсового виробництва Російської імперії. Серед *семи фабрик «Товариства виробництва фарфорових і фаянсових виробів М. Кузнецова»*, дві знаходилися в Україні в Харківській губернії – у с. Буди Харківського повіту (заснована 1886 року) і в м. Слав'янськ Ізюмського повіту (заснована 1892 року). Це були великі промислові підприємства з передовою на той час технологією, де виготовляли різні види кераміки: фарфор, фаянс, напівфаянс, майоліку, теракоту. Асортимент виробів досить широкий: столовий і чайний посуд, дрібна пластика, вази, кухонне начиння, аптечний посуд, керамічні прикраси для внутрішнього й зовнішнього оздоблення

будівель, кахлі, деталі оздоблення печей і камінів, церковні іконостаси, технічний фарфор, сантехнічні вироби. Вони призначалися для різних верств населення та експортувалися до багатьох країн. Фірмові магазини працювали в Харкові, Одесі, Москві, Петербурзі, Варшаві.

Спочатку на заводах Кузнецова виготовляли так звані «азійський фаянс» – піали, пловниці, тарілки, чашки за східними зразками. Їх декорували щільним орнаментом у вигляді арабесок, квіткових мотивів, зразки якого розробляв майстер-гравер Василь Козлов⁶⁰. Є відомості, що ці вироби експортували до Персії. Для місцевих споживачів виготовляли посуд на основі форм народної кераміки – глибокої миски, ринки, глечика та горщика. В орнаментативі переважали квіткові мотиви, краєвиди Петербурга, Харкова, Святогорська, портрети історичних і культурних діячів. В оздобленні виробів знайшла втілення й українська тематика – зображення на дзеркалі дна тарілки краєвиду з українською хатою. Розробками форм і зразків орнаментів тут займалися майстри Олексій Базлов, Дмитро Ємець та ін.⁶¹

Стилістика посуду заводів Кузнецова відображала мистецькі пріоритети й нові стилістичні пошуки в мистецтві фарфору й фаянсу другої половини ХІХ ст. З одного боку, випускали художньо досконалі вироби з вишуканими формами й витонченою орнаментативією. З другого, сповідували еkleктику – надмірна декоративність, ускладненість форми, прагнення до натуралізму призводили до втрати естетичної цінності та навіть практичної доцільності виробів. Випускали багато виробів у формі плодів, риб, тварин, птахів. Наприклад: маслянки у вигляді огірка чи горіха, сухарниці у вигляді дубового листя тощо. Декорували предмети рельєфом, золоченням, суцільним тонуванням, розписом різноманітних стилізацій під античний, етрусський, давньоруський, англійський посуд. Широко застосовували квіткові мотиви у вигляді фризів, букетів, гірлянд.

Багаті поклади каоліну й гончарних глин має Чернігівщина. Відоме ще на початку ХVІІІ ст. родовище «глухівки» в селах Полошки й Зазірки біля Глухова, давало сировину для багатьох фарфорових підприємств Росії, у тому числі й для Імператорського фарфорового заводу в Санкт-Петербурзі. Перша пропозиція про заснування державного

⁵⁶ Там само. – С. 52, 54.

⁵⁷ Там само. – С. 55.

⁵⁸ Герасименко Н. Знач. праця. – С. 198.

⁵⁹ Петрякова Ф. Украинский художественный фарфор. – С. 179.

⁶⁰ Долинський Л., Мусієнко П. Знач. праця. – С. 353.

⁶¹ Там само. – С. 354.

фарфорового виробництва в Полошках викладена ще 1768 року в «Доношенії» військового товариша Романа Коншиця малоросійському генерал-губернатору графові П. Румянцеву-Задунайському. Коншиць мав тут невеликий маєток, добре знав про виробництво фарфору з місцевого каоліну в Росії й хотів би, щоб на його землі, де добували глину, заснували фабрику з виробництва фарфору, кахлів і цегли. Його пропозиція не знайшла підтримки.

Розробив проект фарфорового виробництва в Полошках на початку XIX ст. і поміщик Іван Маркович, який у цей час тут мешкав. Але й цим планам не судилося втілитися в життя⁶². Родовища каоліну другого й третього сорту знаходилися на півночі губернії. Завдяки цій сировині в XIX ст. у межах губернії виникла низка фарфорових і фаянсових виробництв. Найвідомішою була Волокитинська фарфорова фабрика⁶³.

У 1850–1860-х роках у с. Ушівка Кролевецького повіту працював *фаянсовий завод*, заснований братами А. і П. Савицькими. Каолін привозили із с. Полошки, глину – с. Стахорщина Новгород-Сіверського повіту. Завод мав муфельні печі, випускав столовий і чайний посуд. Згадується також такий вид продукції, як умивальники. Вироби мали рельєфний орнамент («выпуклые цветки, арабески и т. п.»), їх вкривали кольоровими поливами: палевою, зеленою, ліловою, синьою⁶⁴. Є відомості, що головний майстер цього підприємства раніше працював на Києво-Межигірській фабриці⁶⁵.

Майолікові чи напівфаянсові вироби (тарілки, вази, підставки) випускали на *кахельному заводі М. Листовської* в м. Ущерб'ї Суразького повіту. На їх виготовлення брали, швидше за все, місцеву білу глину, з якої виробляли кахлі⁶⁶. Цей завод, заснований графінею О. Завадовською, працював у 1860–1880-х роках. «Це була невеличка майстерня, мало чим одмінна от простих гончарів кустарів, все робилося руками, – горни були звичайні як у гончарів. Проте вироби цього заводу мають

дуже пишний вигляд, бо вкривалися дуже яскравою кольоровою поливою»⁶⁷.

Поряд із переліченими заводами Чернігівщини, згадується також *завод у с. Сліпород*, яке знаходиться на півдорозі від Глухова до Полошок, де «...приготовляли изделия из фарфоровой глины третьего сорта с подмесью других глин»⁶⁸.

Більшість дрібних фарфоро-фаянсових виробництв України зникли наприкінці XIX ст. Та деякі з них, взявши на озброєння передові на той час технічні досягнення, розрослися й успішно функціонували.

Упродовж XIX ст. розвиток фарфорової й фаянсової промисловості в Україні пройшов шлях від вотчинних мануфактур до великих капіталістичних підприємств. Зміна характеру виробництва призвела до значного витіснення ручної праці, здешевлення продукції. Тиражування розробок у великій кількості сприяло поширенню фарфорових і фаянсових виробів серед широких верств населення, що вплинуло на всю художню культуру. Ці вироби не одразу перетворилися на речі повсякденного вжитку. Втративши значення предметів розкоші, вони ще довгий час слугували еталоном найвищих досягнень у галузі кераміки, взірцем для наслідування українських гончарів.

У фарфорі й фаянсі знайшла відображення й тогочасна мода, що віддзеркалювала певні естетичні запити суспільства, але часто вступала в протиріччя з високим мистецтвом, що породжувало випуск недосконалих у художньому плані виробів.

Разом із тим на багатьох підприємствах України талановиті майстри й художники у власній творчій манері розробляли оригінальні, вишукані, сповнені цікавих пластичних і декоративних рішень твори, що ґрунтувалися на нових стилістичних напрямках мистецтва. Це своєрідне протиріччя між масовим і елітарним, колективним та індивідуальним, особливо характерне для другої половини XIX ст., рухало вперед мистецтво української кераміки, зумовлювало динаміку його розвитку.

Фарфор і фаянс мали потужний естетичний і технічний потенціал, давали можливість втілення найскладніших пластичних задумів, що привертало увагу до цих матеріалів професійних художників.

Ще одна характерна риса розвитку фаянсу й фарфору в Україні XIX ст. – це зв'язок із національною художньою традицією, передусім взаємовплив із народним мистецтвом. Естетичне

⁶² *Смолічев П.* До історії порцелянового виробництва на Чернігівщині // Ювілейний збірник на пошану академіка М. С. Грушевського. – К., 1928. – Т. 1. – С. 87, 88 (92–97).

⁶³ Краткие очерки кустарных промыслов Черниговской губернии инженера-технолога Н. Пакульского. – К., 1898. – С. 82.

⁶⁴ Там само. – С. 86.

⁶⁵ *Луговський Б.* Провідник до виставки «Кераміка Чернігівщини». – К., 1930. – С. 5, 6.

⁶⁶ Краткие очерки кустарных промыслов... – С. 87.

⁶⁷ *Луговський Б.* Зазнач. праця. – С. 6.

⁶⁸ Краткие очерки кустарных промыслов... – С. 89.

сприйняття дійсності та художній смак українських майстрів, їх ремісничу майстерність, розкута манера втілення задуму в матеріалі забезпечували художню своєрідність виробів.

З великого загалу західноєвропейських, російських, східних здобутків мистецтва фарфору й фаянсу, українські майстри відібрали й переосмислили ті, які були найбільш співзвучні їх історично складеній ментальності. Одночасно, надбання української культури й мистецтва попередніх епох, особливо українського бароко, позначилися на розвитку мистецтва фарфору й фаянсу на теренах

України. Звідси походить його яскрава декоративність, любов до енергійних пластичних рішень, чистих кольорів, пишної рослинної орнаментики. Використання мотивів народно-керамічного розпису, кола сюжетів національного характеру, перевага графічної манери над живописною стали характерними рисами українського фарфору й фаянсу. У XIX ст. були закладені основи розвитку цього виду декоративного мистецтва на майбутнє.

Л. СЕРЖАНТ

Список ілюстрацій

1. Супова ваза. 1815 р., Корець. Фарфор, рельєф, золочення. МУНДМ, інв. № 5626. Фото автора.
2. Чайник. 1815 р., Корець. Фарфор, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-989. Фото автора.
3. Кавник. Перша половина XIX ст., Корець. Фарфор, рельєф, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-963. Фото автора.
4. Чашка. Блюдце. 1815–1831 рр., Корець. Фарфор, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-978 (1, 2). Фото автора.
5. Тарілка мілка. 1810-ті рр., Корець. Фарфор, надполивний розпис, золочення. НМІУ, інв. № К-588. Фото автора.
6. Полоскальниця. Перша чверть XIX ст., Корець. Фарфор, надполивний монохромний розпис, золочення. СХМ, інв. № к-122. Фото з архіву музею.
7. Блюдо з накривкою, кавник, кільце для серветки, цукорниця, тарілка, салатник. 1810–1820-ті рр., Корець. Фарфор, надполивний розпис, золочення. МЕХП ІН НАНУ, інв. № к/4890/2, к/4848, к/11232, к/4928, к/4890, к/4890/95. Фрагмент музейної експозиції. Фото автора.
8. Чашка. 1800–1810 рр. Блюдце. Перша третина XIX ст., Корець. Фарфор, надполивний розпис, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-968, ФР-5625. Фото автора.
9. Ніж. Виделка. 1815–1831 рр., Корець. Фарфор, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФР-991, ФР-992. Фото автора.
10. Чашка. 1815–1831 рр., Корець. Фарфор, надполивний розпис, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-972. Фото автора.
11. Тарілка глибока. Фрагмент розпису дзеркала дна. Перша чверть XIX ст. Фарфор, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФР-938. Фото автора; супова ваза. Фрагмент розпису на корпусі. Перша чверть XIX ст., Корець. Фарфор, надполивний розпис. КМРМ, інв. № Ф-875. Фото з архіву музею.
12. Тарілка мілка. Перша чверть XIX ст., Баранівка. Фарфор, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФР-1053. Фото автора.
13. Тарілка мілка. 1815–1831 рр., Корець. Фарфор, надполивний розпис, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-981. Фото автора.
14. Тарілка мілка. 1815–1831 рр., Корець. Фарфор, надполивне тонування, надполивний розпис, золочення. МУНДМ, інв. №. ФР-982. Фото автора.
15. Ваза. Перша чверть XIX ст. Фарфор, рельєф, тонування, надполивний розпис, золочення, СХМ, інв. № к-432. Фото автора.
16. Чашка з покриттям. Блюдце. 1810-ті рр., Корець. Фарфор, надполивне тонування, золочення. МЕХП ІН НАНУ, інв. № к/11178а, к/11178б. Опубліковано у виданні: *Петрякова Ф.* Український художественний фарфор (кінець XVIII – початок XX ст.). – К., 1985. – С. 21.
17. Чашка. Блюдце. 1820-ті рр., Корець. Фарфор, тонування «під дерево», монохромний надполивний розпис, золочення. МЕХП ІН НАНУ, інв. № 11182 (а, б). Опубліковано у виданні: *Петрякова Ф.* Український художественний фарфор... – С. 37.
18. Чашка. Блюдце. 1830-ті рр., Баранівка. Фарфор, рельєф, надполивне тонування, золо-

чення. МУНДМ, інв. № ФР-1094 (1,2). Фото автора.

19. Чашка. Блюдце. 1830-ті р., Баранівка. Фарфор. Надполивне тонування, золочення. СХМ, інв. № К-225. Фото автора.

20. Чайник з ведутом Рима. 1829 р., Баранівка. Фарфор, надполивне тонування, надполивний розпис, золочення. МЕХП ІН НАНУ, інв. № к/11194. Фото автора.

21. Чашка з ведутом Рима. Блюдце. 1830-ті рр., Баранівка. Фарфор, надполивне тонування, надполивний розпис, золочення. МЕХП ІН НАНУ інв. № к/11167/а,б. Фото автора.

22. Чашка. Приблизно 1827 р., Баранівка. Фарфор, надполивне тонування, надполивний розпис, золочення. СХМ, к-494. Фото автора.

23. Ваза з ведутом Рима. 1829 р., Баранівка. Фарфор, рельєф, надполивне тонування, надполивний розпис, золочення. МЕХП ІН НАНУ, інв. № к/4944. Опубліковано у виданні: *Петрякова Ф. Украинский художественный фарфор...* – С. 68.

24. Кашпо на піддоні. 1820–1830-ті рр., Баранівка. Фарфор, надполивне тонування, золочення. СХМ, інв. № 434. Фото автора.

25. Блюдо кругле. 1827 р., Баранівка. Фарфор, підполивне тонування, золочення, сріблення. КМРМ, інв. № ф-827. Фото автора.

26. Ваза. Приблизно 1815 р., Корець. Фарфор, ліплення, надполивне тонування «під черепаховий панцир», золочення. МЕХП, інв. № к/11136. Фото автора.

27. Блюдо овальне. Друга половина 1820-х рр. Баранівка. Фарфор, надполивний розпис. МЕХП ІН НАНУ, інв. № к/12152. Фото автора.

28. Глечик для вершків. 1810–1820-ті рр., Фарфор, надполивне тонування, надполивний розпис, золочення. МЕХП ІН НАНУ, інв. № к/11186, к/11185. Опубліковано у виданні: *Петрякова Ф. Украинский художественный фарфор...* – С. 72.

29. Чайник. 1810–1820-ті рр. Фарфор. Надполивне тонування, надполивний розпис, золочення. МЕХП ІН НАНУ, інв. № к/11186, к/11185. Опубліковано у виданні: *Петрякова Ф. Украинский художественный фарфор...* – С. 72.

30. Тарілка мілка. Кінець 1820-х – 1830-ті рр., Баранівка. Фарфор, надполивний розпис. МЕХП ІН НАНУ, інв. № к/4920. Фото автора.

31. Тарілка глибока. Кінець 1820-х – 1830-ті рр., Баранівка. Фарфор, надполивний розпис. КМРМ, інв. № ф-451. Фото автора.

32. Ваза. 1830–1840-ві рр., Баранівка. Фарфор, надполивне тонування, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФР-1092. Фото автора.

33. Супова ваза. Середина ХІХ ст., Баранівка. Фарфор, рельєф, надполивний розпис. МЕХП ІН НАНУ, інв. № к/11144. Фото автора.

34. Чашка. Блюдце. Середина ХІХ ст., Баранівка. Фарфор, надполивний розпис, золочення. МЕХП ІН НАНУ, інв. № к/11168 (а, б). Фото автора.

35. Соусник. Підставка. 1830–1840-ві рр., Баранівка. Фарфор, надполивний розпис, золочення. МЕХП ІН НАНУ, інв. № к/11933, к/4926. Фото автора.

36. Чашка. 1820–1840-ві рр., Городниця. Фаянс, надполивне тонування, надполивний розпис. МЕХП ІН НАНУ, інв. № к/4938. Фото автора.

37. Чашка. Блюдце. 1820–1840-ві рр., Городниця. Фаянс, надполивне тонування, надполивний розпис, сріблення. МЕХП ІН НАНУ, інв. № к/4955/а,б. Фото автора.

38. Ваза для фруктів, ажурна. 1840–1870-ті рр., Городниця. Фарфор, надполивний розпис. МЕХП ІН НАНУ, інв. № к/4937. Фото автора.

39. Флакони для сухого чаю. 1840–1870-ті рр., Городниця. Фарфор, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФР-1106. Фото автора.

40. Флакони для сухого чаю. Третя чверть ХІХ ст., Городниця. Фарфор, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФР-1105. Фото автора.

41. Тарілка глибока. 1860–1870-ті рр., Фарфор, надполивний розпис. КМРМ, інв. № фр-461. Фото з архіву музею.

42. Супова ваза. 1875–1899 рр., Городниця. Фарфор, надполивний розпис. МЕХП, інв. № к/11951. Фото автора.

43. Ваза. 1852 р., Городниця. Фарфор, підполивний розпис, тонування. СХМ, інв. № к-475. Фото автора.

44. Коновочка. Середина ХІХ ст., Городниця. Фарфор, надполивний розпис. МУНДМ ІН НАНУ, інв. № ФР-1107. Фото автора.

45. Тарілочка для морозива. 1849 р., Ємільчин. Фарфор, рельєф, надполивний розпис.

МУНДМ, інв. № ФР-1859. Фото автора.

46. Чашка. Блюдце. Кінець XIX – початок XX ст., Буди. Фарфор, рельєф, надполивний розпис, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-879 (1, 2). Фото автора.

47. Чашка. Блюдце. Кінець XIX – початок XX ст., Буди. Фарфор, рельєф, надполивний розпис, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-878 (1, 2). Фото автора.

48. Глечик для вершків. 1860–1875 рр., Бараші. Фарфор, надполивний розпис, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-1860. Фото автора.

49. Чашка. 1878–1895 рр., Бараші. Фарфор, підполивний розпис, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-1861. Фото автора.

50. Тарілка глибока. 1880–1890-ті рр., Кам'яний Брід. Фаянс, друк. МУНДМ, інв. № ФС-854. Фото автора.

51. Кашпо на піддоні. Кінець XIX ст., Городниця (?). Фарфор, надполивне тонування, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФР-1872 (1, 2). Фото автора.

52. Тарілка десертна. Кінець 1870-х – 1880-ті рр., Білотин. КМРМ, інв. № ф-928. Фото з архіву музею.

53. Тарілка мілка. 1840-ві рр., Ємільчин. Фарфор, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФР-858. Фото автора.

54. Тарілка глибока. Кінець XIX ст., Бараші. Фаянс, надполивний розпис, люстр. МУНДМ, інв. № ФС-863. Фото автора.

55. Кухоль. 1860–1880-ті рр., Білотин. Фарфор, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФР-1865. Фото автора.

56. Ваза. Кінець 1830-х – 1840-ві рр., Волокитине. Фарфор, рельєф, надполивний розпис, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-1775. Фото автора.

57. Ваза. Кінець 1840-х – 1850-ві рр., Волокитине. Фарфор, рельєф, надполивне тонування, надполивний розпис, золочення. МХП ІН НАНУ, інв. № к/10848. Фото автора.

58. Ваза. Кінець 1840-х – 1850-і рр., Волокитине. Фарфор, рельєф, надполивне тонування, надполивний розпис, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-1811 (1, 2). Фото автора.

59. Ваза. 1840-ві – 1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, рельєф, надполивне тонування, надполивний розпис. СХМ, інв. № к-810. Фото автора.

60. Ваза. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, рельєф, ліплення, надполивний розпис. СХМ, інв. № к-813. Фото автора.

61. Кашпо на піддоні. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, ліплення, надполивний розпис, золочення СХМ, інв. № к-875. Фото автора.

62. Ваза. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, рельєф, ліплення, надполивне тонування, надполивний розпис. СХМ, інв. № к-799. Фото автора.

63. Кашпо на піддоні. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, рельєф, надполивне тонування, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФР-1584. Опубліковано у виданні: *Петрякова Ф. Український художественный фарфор...* – С. 123.

64. Кашпо. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, рельєф, ліплення, надполивне тонування, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФР-1796. Фото автора.

65. Вазочка. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, рельєф, ліплення, надполивне тонування, золочення. СХМ, інв. № 814. Фото автора.

66. Корпус камінного годинника. Кінець 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, рельєф, ліплення, надполивний розпис, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-1770. Фото автора.

67. Ваза (від камінного комплекту). 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, рельєф, ліплення, надполивний розпис, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-828. Фото автора.

68. Глечик. 1839–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, рельєф, надполивний розпис, золочення. СХМ, інв. № к-812. Фото автора.

69. Глечик. 1839–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, рельєф, ліплення, надполивний розпис, золочення. СХМ, інв. № к-815. Фото автора.

70. Фруктовниця. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, рельєф, ліплення, надполивне тонування, золочення. СХМ, інв. № к-797. Фото автора.

71. Жардиньєрка. Фрагмент розпису жардиньєрки. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, надполивне тонування, надполивний розпис, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-1777. Фото автора.

72. Чайник. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, рельєф, ліплення, надполивне тонування, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФР-1664. Фото автора.

73. Блюдо. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, рельєф, ліплення, надполивне тонування, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФР-1290. Фото автора.
74. Глечик. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, надполивне тонування, надполивний розпис, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-1871. Фото автора.
75. Чашка. 1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, надполивний розпис. СХМ, інв. № к-1103. Фото автора.
76. Чашка. Блюдце. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, надполивне тонування, надполивний розпис. СХМ, інв. № к-839 (1,2). Фото автора.
77. Тарілка глибока. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФР-1490. Фото автора.
78. Блюдо кругле. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФР-1298. Фото автора.
79. Блюдо. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, рельєф, надполивний розпис, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-1577. Фото автора.
80. Чайний прибор. 1830–1835 рр., Волокитине. Фарфор, рельєф, надполивний розпис, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-1688 (1-3). Фото автора.
81. Чашка з блюдцем. Тарілки десертні. Глечики для вершків. Лоточок. Вазочка. Підставка під прибори. Середина ХІХ ст., Волокитине. Фарфор, рельєф, надполивний розпис, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-1464; ФР-1466, фр-1467; ФР-1649, ФР-1321; ФР-1067; ФР-1708; ФР-1550. Фрагмент музейної експозиції. Фото автора.
82. Козак. Скульптура. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, ліплення, надполивне тонування, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФР1642. Фото автора.
83. Українка. Скульптура. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, ліплення, надполивне тонування, надполивний розпис, золочення. МУНДМ, інв. № ФР-1641. Фото автора.
84. Колона іконостасу. Лампада. Фрагменти архітектурного оздоблення іконостасу. Предмети з Волокитинської церкви. 1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, рельєф, ліплення, надполивне тонування, надполивний розпис, золочення. МУНДМ, інв. № ФС-1768, ФС-1760, ФС-1825, н/д 1503 (1–5). Фото автора.
85. Жанна д'Арк. Скульптура. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, надполивне тонування, надполивний розпис, золочення. СХМ, інв. № к-818. Фото автора.
86. Бібліофіл. Скульптура-чорнильниця. 1851 р., Волокитине. Фарфор, надполивне тонування, надполивний розпис. СХМ, інв. № к-821. Фото автора.
87. Хорт. Скульптура. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, надполивне тонування, надполивний розпис. СХМ, інв. № к-852. Фото автора.
88. Китайський божок. Флакон. 1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, надполивне тонування, надполивний розпис, золочення. СХМ, інв. № к-637. Фото автора.
89. Діти, що граються. Скульптура. 1840–1850-ті рр., Волокитине. Фарфор, надполивне тонування, надполивний розпис. СХМ, інв. № к-847. Фото автора.
90. Ваза-ритон. Перша половина ХІХ ст., Межигір'я. Фаянс, рельєф, кольорова полива, друк. МУНДМ, інв. № ФС-364. Фото автора.
91. Лампада. Середина ХІХ ст., Межигір'я. Фаянс, рельєф, ліплення, кольорові поливи. МУНДМ, інв. № ФС-5654. Фото автора.
92. Писанка. 1850–1870-ті рр. Фаянс, полива, друк. МУНДМ, інв. № ФС-643. Фото автора.
93. Писанка. 1840–1870-ті рр. Фаянс, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФС-636. Фото автора.
94. Ікона. 1840–1860 рр. Межигір'я. Фаянс, рельєф, кольорові поливи. МУНДМ, інв. № ФС-806. Фото автора.
95. Супова ваза. 1840-ві рр., Межигір'я. Фаянс, рельєф, ліплення, кольорова полива. СХМ, інв. № ф-87. Фото автора.
96. Ваза. Перша половина ХІХ ст. Фаянс, друк, кольорова полива. МУНДМ, інв. № ФС-360. Фото автора.
97. Ваза. Перша половина ХІХ ст. Фаянс, друк, кольорова полива. МУНДМ, інв. № ФС-308. Фото автора.
98. Молочник. 1852 р., Межигір'я. Фаянс, рельєф, кольорова полива. МУНДМ, інв. № ФС-223. Фото автора.

99. Чайник. Перша половина XIX ст. Межигір'я. Фаянс, рельєф, полива. МУНДМ, інв. № ФС-236. Фото автора.
100. Чашка. Блюдце (з «гіпюрового» сервізу). 1848 р. Фаянс, рельєф, полива. МУНДМ, інв. № ФС-5645, ФС-5646. Фото автора.
101. Лоток. 1837 р., Межигір'я. Фаянс, рельєф, полива. МУНДМ, інв. № ФС-245. Фото автора.
102. Глечик. 1850-ті р., Межигір'я. Фаянс, рельєф, кольорові поливи. СХМ, інв. № Ф-44. Фото автора.
103. Салатник. 1850–1870-ті рр., Межигір'я. Фаянс, рельєф, кольорова полива, друк. МУНДМ, інв. № ФС-136. Фото автора.
104. Чашка. Блюдце. 1853 р., Межигір'я. Фаянс, рельєф, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФС-400 (1,2). Фото автора.
105. Ваза для фруктів на підставці. Перша третина XIX ст., Межигір'я. Фаянс, полива, друк. МУНДМ, інв. № ФС-5651, ФС-547. Фото автора.
106. Ваза для десерту. 1810–1825 рр., Межигір'я. Фаянс, рельєф, ліплення, друк, люстр. НМІУ, інв. № К-511. Фото з архіву музею.
107. Тарілка мілка з зображенням Золотих воріт у Києві (гравюра Д. Степанова). 1848 р. Фаянс, друк, полива. МУНДМ, інв. № ФС-428. Фото автора.
108. Тарілка мілка із зображенням Хрещатицької площі Києва (гравюра Д. Степанова за аквареллю М. Сажина). 1840–1850-ті рр., Межигір'я. Фаянс, рельєф, надполивне тонування, друк. СХМ, інв. № ф-236. Фото автора.
109. Тарілка мілка із зображенням будинку Капністів у с. Обухівка на Полтавщині (гравюра Д. Степанова). Перша третина XIX ст., Межигір'я. Держ. ІМ, ГИМ-3355фс. Опубліковано у виданні: *Дулькіна Т., Ашаріна Т.* Русская керамика и стекло 18–19 веков. Собрание Государственного исторического музея. – М., 1978. – С. 197.
110. Тарілка глибока, в етрусському стилі. 1831 р., Межигір'я. Фаянс, надполивне тонування, друк. НМІУ, інв. № К-639. Фото автора.
111. Тарілка глибока із зображенням античної сцени. Перша половина XIX ст., Межигір'я. Фаянс, друк. МУНДМ, інв. № ФС-500. Фото автора.
112. Блюдо. 1839 р., Фаянс, друк, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФС-5565. Фото автора.
113. Супова ваза, 1832 р., Межигір'я. Фаянс, друк. МУНДМ, інв. № ФС-5650. Фото автора.
114. Тарілка мілка, в китайському стилі. 1839 р., Межигір'я. Фаянс, рельєф, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФС-11. Фото автора.
115. Лоток. 1833 р., Межигір'я. Фаянс, рельєф, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФС-14. Фото автора.
116. Вакханка. Скульптура. 1852 р., Межигір'я. Бісквіт, тонування. МУНДМ, інв. № ФС-578. Фото автора.
117. Інвалід, герой війни 1812 року. Скульптура. 1853 р., Межигір'я. Бісквіт, тонування. НМІУ, інв. № К-2635. Фото автора.
118. Чоловік з собакою. Скульптура. 1879 р., Кам'яний Брід. Фарфор, надполивне тонування, надполивний розпис. НМІУ, інв. № К-656. Фото автора.
119. Жінка, що годує птахів. 1879 р., Кам'яний Брід. Фарфор, надполивне тонування, надполивний розпис. НМІУ, інв. № К-657. Фото автора.
- 120, 121а. Підставка «Кльош». Середина XIX ст., Потелич. Фаянс, надполивний розпис. НМЛ, інв. № НК-360. Фото З. Косицької.
121. Підставка «Кльош». 1850 р., Потелич. Фаянс, надполивний розпис. НМЛ, інв. № НК-360. Фото З. Косицької.
122. Світильник «Підставка до лямпок». Середина XIX ст., Потелич. Фаянс, рельєф, надполивне тонування. НМЛ, інв. № НК-168. Фото З. Косицької.
123. Підсвічник. XIX ст., Потелич. Фаянс, надполивний розпис. НМЛ, інв. № НК-362. Фото З. Косицької.
124. Тарілка глибока. 1880–1890-ті рр., Кам'яний Брід. Фаянс, друк. МУНДМ, інв. № ФС-846. Фото автора.
125. Тарілка мілка. Друга половина XIX ст., Одеса. Мануфактура братів Стіффел. Фаянс, друк, люстр, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФС-2671. Фото автора.

126. Тарілка глибока. Кінець XIX ст., Барші. Фаянс, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФС-864. Фото автора.

127. Тарілка глибока. Остання чверть XIX ст., Кам'яний Брід. Фаянс, штамп, відводка. МУНДМ, інв. № ФС-843. Фото автора.

128. Тарілка глибока. Кінець XIX – початок XX ст., Волинь. Фаянс, друк. МУНДМ, інв. № ФС-886. Фото автора.

129. Блюдо. Кінець XIX – початок XX ст., Буди. Фаянс, надполивний розпис. МУНДМ, інв. № ФС-873. Фото автора.

130. Тарілка глибока. Кінець XIX ст., Любича Королівська. Фаянс, надполивний розпис. НМЛ, інв. № НК-362. Фото З. Косицької.

131. Тарілка глибока. Кінець XIX – початок XX ст., Буди. Фаянс, надполивне тонування, надполивний розпис. НМІУ, інв. № К-1364. Фото автора.

<http://www.ethnolog.org.ua>





11



14



17

18



19



20



21



22



23



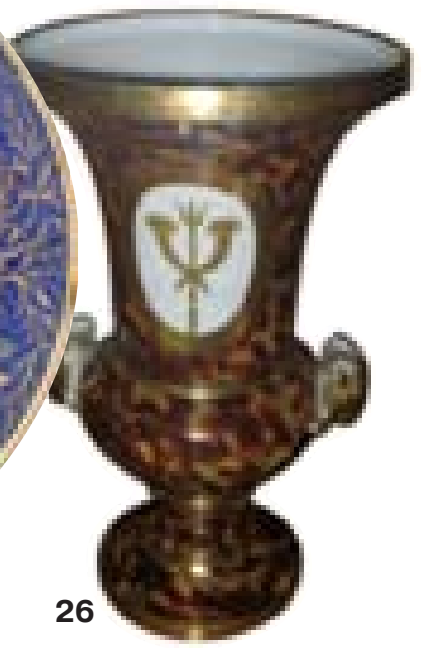
24



25



26





27



28

29



30



31



32



33



34

35





36



37



38



39



40



42



41



44



43



45



46



47



48



49



50



52



51



53



54



55





68



69



71



72



73



74



75



76

77



78



79



80

81



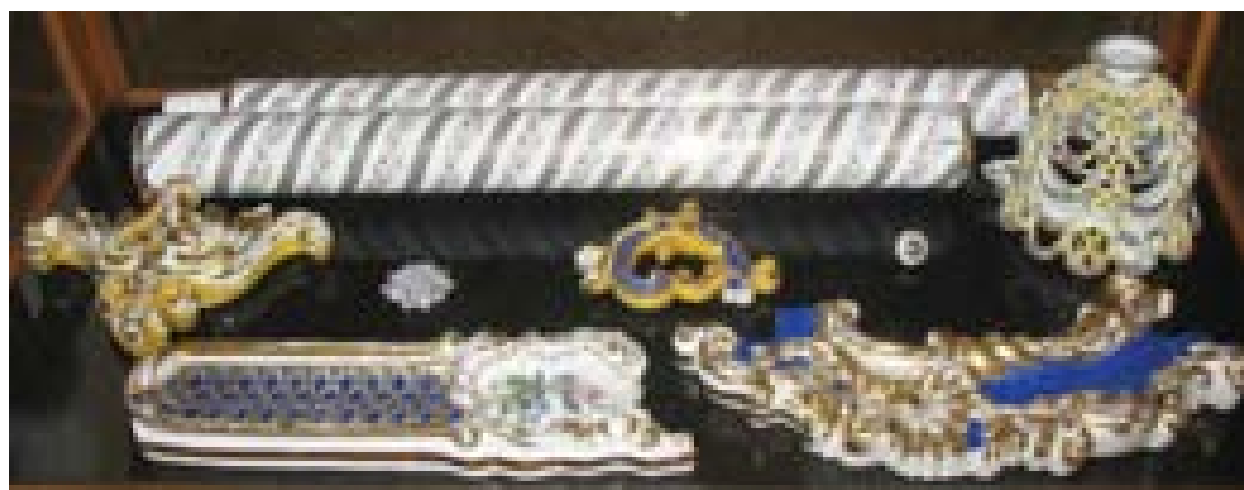


82



83

84





85



86



87

88



89





90



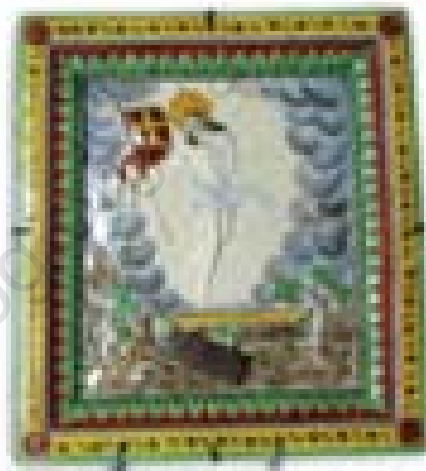
91



92



93



94



95



97



96

98



99



100

101



102



103



104



105



106





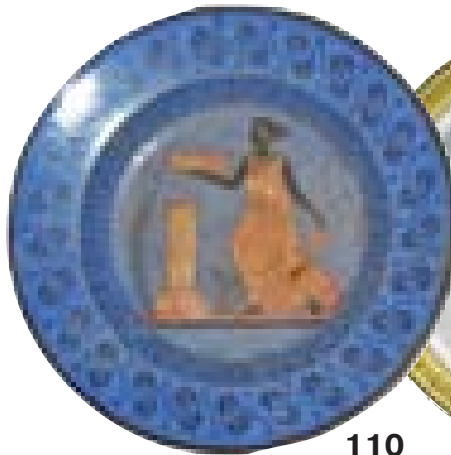
107



108



109



110



111



112



113



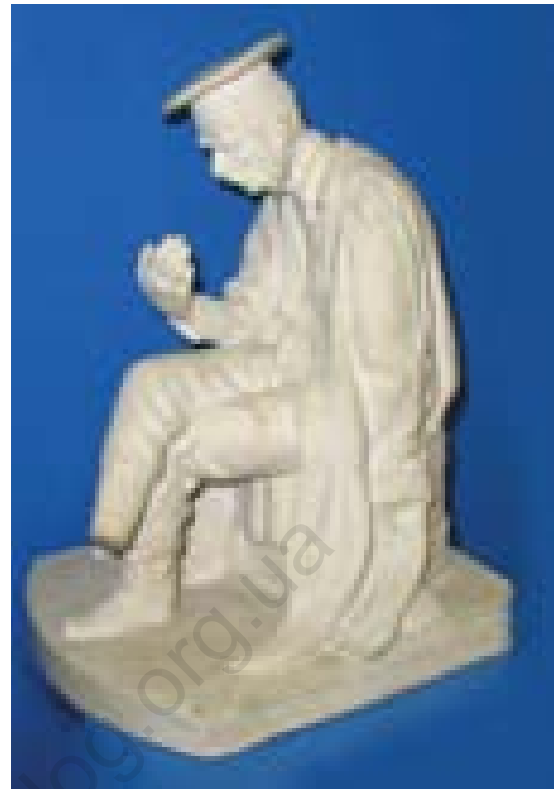
114



115



116



117



118



119



120



120a



121



122



123



124



125



126



127



128



129



130



131

Післямова

Дев'ятнадцяте століття в історії України – період втрати політичної автономії, розподілу й приєднання українських земель до двох європейських державних утворень. Попри складні політичні й суспільно-політичні реалії колоніальної залежності в духовному житті українського суспільства в цей час поширюється загальне піднесення, активізується громадський рух. Зусиллями інтелектуальної еліти закладаються підвалини самоідентифікації українського народу.

Національне самоствердження відбувається шляхом відтворення історичної пам'яті, розвитку літературної мови, організації культурних, освітніх інституцій, осередків та установ.

Визначне місце в процесі національного відродження посідає образотворче та декоративне мистецтво.

Художнє життя Європи ХІХ ст. характеризується розмаїттям мистецьких тенденцій, динамічною зміною стилів – від класицизму (ампіру), романтизму, еkleктики, історизму до новітніх течій початку ХХ ст. У цей період значно розширюється видовий і жанровий діапазон світського мистецтва – і образотворчого, і декоративного.

Національну специфіку, а також стилі та напрями, властиві європейському художньому процесу ХІХ ст. яскраво відображають збережені музейні взірці українського декоративного мистецтва: народного, сакрального, промислового.

Особливого розвитку в Україні в цей час набуло селянське мистецтво – невід'ємна складова народного побуту, відзеркалення етносвітогляду й законів буття нації, важливий засіб збереження традиції, забезпечення її безперервності в просторі та часі.

В облаштуванні традиційного житла й ансамблі народного строю простежується розмаїття використаних матеріалів, досконале володіння технологіями їх обробки. Варіативність локальних особливостей художньо-образної системи окремих регіонів проявляється у візерунковому тканні, вишивці, вибійці, килимарстві, малюванні, витинанці.

Проведені в ХІХ ст. реформи, зокрема скасування кріпосного права, сприяли повсюдному розквіту гончарства, деревообробки, плетіння з рослинних матеріалів. Так, на Лівобережжі, Наддніпрянщині, Поділлі наприкінці століття існувало близько 700 осередків гончарства. Чимало ремісничих центрів побутувало на Волині, Буковині, Покутті, Гуцульщині, Закарпатті.

З розвитком капіталістичних відносин міста поступово втратили значення провідних ремісничих центрів, міські корпорації ремісників занепали. Об'єднавшись із сільськими майстрами, міські ремісники започаткували у певних етнографічних регіонах нові напрями та локальні традиції художніх промислів.

У межах традиційних форм колективної творчості окремою сторінкою в історії декоративного мистецтва є діяльність відомих гончарів – Олекси Бахматюка, Михайла Баранюка, Василя Шостопальця, Остапа Ночовника, Павла Калашника, Павла Самойловича, Якова Бацуци, Дмитра Зондюка, Петра Кошака. Серед визначних майстрів деревообробки цього періоду – династії Нижників, Юхименків, Шкрібляків.

Поряд із виробами, створеними в традиційному середовищі, до яскравих пам'яток декоративного мистецтва ХІХ ст. належать виготовлені в поміщицьких маєтках «панські» килими та вишивка бісером. Для цих творів характерне наслідування й своєрідна інтерпретація художніх стилів епохи.

Ступінь розвитку матеріальної й духовної культури української еліти засвідчує костюм, вирішений у тогочасних тенденціях європейської моди у поєднанні з елементами національного вбрання.

Художні стилі певним чином вплинули на церковне мистецтво, для якого ХІХ століття – суперечливий період. Процес русифікації української церкви (посилення контролю над церковно-адміністративним життям Київської митрополії) позначився на храмовому будівництві, облаштуванні сакрального інтер'єру, богослужбових атрибутах, зокрема на творах металевої пластики та деревообробки. Водночас церковне мистецтво тісно пов'язане з народною культурою. Традиційна вишивка, різьблення, малювання знайшли застосуван-

ня в церковному опорядженні. Серед поширених у храмі творів – хоругви, виконані народними майстрами.

XIX століття – період зародження фабричної промисловості. Потужне індустріальне піднесення, що охопило весь європейський континент, не оминуло й Україну: по всіх губерніях діяли суконні, ливарні підприємства, кришталеві гуті. Найбільше їх було зосереджено на Чернігівщині, Волині та Поділлі.

Стрімкому розвитку виробництва скла, піднесенню фарфоро-фаянсової промисловості сприяло запровадження європейських технологічних новацій.

Поступово кустарне виробництво було витіснене з усталених ринків збуту промисловим, унаслідок чого знизилася якість виробів, їхня художня вартість. Наприкінці XIX ст. традиційне мистецтво потребувало опіки та підтримки. Увага державних, громадських (земських) інституцій, окремих осіб до народного мистецтва не обмежувалася його вивченням, фіксацією пам'яток, а й виявлялася в послідовній, цілеспрямованій підтримці кустарних осередків: створювали комісії, ремісничі об'єднання, товариства, спілки, навчальні заклади.

Поряд із мистецькою освітою образотворчого спрямування, у великих художніх центрах – Одесі, Києві, Харкові, Львові було започатковано чимало регіональних художньо-промислових, ремісничих шкіл. Перші такі заклади виникли на західних теренах України.

У XIX ст. почали формуватися музейні, приватні збірки творів народного мистецтва, з'явилися видання, які пропагували вироби майстрів.

Заборони та переслідування з боку діючих урядів, намагання припинити процес духовного підйому сприяли розвитку вітчизняної науки, формуванню нових методів вивчення народного життя з його глибоким духовним змістом.

Наприкінці століття предмети селянської матеріальної культури набули значення витворів мистецтва, виникли новітні наукові галузі, зокрема зі сфери археології виокремилася мистецтвознавство. З'явилася когорта дослідників, які у своїх працях розглядають проблеми функціонування та розвитку традиційного мистецтва.

Твори декоративного мистецтва XIX ст. свідчать про високий естетичний і духовний рівень тогочасного українського суспільства, підтверджують думку про те, що традиційне мистецтво є одним із найважливіших чинників консолідації та розвитку етносу.

Н. СТУДЕНЕЦЬ

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

АЕРОГРАФІЯ (від *гр.* аер – повітря, *grafio* – пишу) – спосіб декорування виробів за допомогою приладу для розпилювання фарби, часто з використанням *трафарету*.

АЖУРНИЙ (*фр.* ajour – прозорий, гранчастий) – наскрізний, сітчастий, мереживний орнамент.

АЛМАЗНЕ ГРАНУВАННЯ – спосіб декорування кришталевих виробів глибокими прорізами, які мають у перетині тригранну форму. За аналогією до блиску діаманта (обробленого алмаза), це різблення дістало назву алмазного.

АНГІОГРАФІЯ (*лат.* angio – судина, місткість, посудина і *гр.* *grafio* – пишу, описую, зображаю) – термін для означення мистецтвознавчого дослідження одного з родів християнського декоративного мистецтва, предметом якого є церковні богослужбові посудини: *священні євлогії* (потирі, дискоси, лжиці, дарохранильніці й дароносиці), кадильниці та кацеї, човники для кадила, мирниці тощо. Уведений у науковий обіг російським дослідником церковних старожитностей І. Снегірьовим.

АНГІОПЛАСТИКА – похідне від ангиографія. Термін для означення пластичного мистецтва виготовлення посуду, передусім церковних богослужбових *євлогіїв* – потирів, дискосів, дарохранильніць, дароносиць, а також укрупниць, водосвятних чаш, литійниць, кацій і кадильниць, човників, мирниць, рукомийників, дзвонів та ін.

АНГОБ (*фр.* engobe – обмазка) – декоративне покриття у вигляді білої або кольорової глини, розведеної водою, яке наноситься на поверхню керамічних виробів перед випалом; вироби можуть бути вкриті А. повністю, частково або у вигляді розпису.

АРОМАТНИЦЯ – ваза для ароматичних речовин, сушених квітів і трав із отворами у верхній частині, яку використовували для освітлення повітря в кімнаті.

БАКЛАГА – глиняна або дерев'яна посудина для напоїв із дископодібним тулубом і заокругленими чи рівнозрізаними бічними сторонами; має жолобок і маленькі вушка для підвішування на мотузці, вгорі – отвір для наливання рідини; столовий варіант доповнюють однією великою круглою або чотирма маленькими ніжками.

БАМБАК – тонке полотно, на якому в ХІХ ст. на Поділлі вишивали широм (срібна нитка скручена з чорною, золота – з червоною).

БАНЬКА (ТИКВА, КАВУШИК, КУБУШКА, КОРЧАГА, КАНТА) – глиняна посудина

для рідини з вузькою шийкою та яйцеподібним тулубом; використовували для узвару, олії, зберігання води під час польових робіт тощо.

БЕЗБАРВНЕ (ПРОЗОРЕ) СКЛО – скло, сплавлене зі звичайних матеріалів, яке має легкий жовтувато-зелений або блакитно-зелений відтінок. Найпоширеніший і найдешевший вид скла, який застосовують у масовому виробництві.

БІСЕР (*араб.* «штучна перлина») – дрібні кулясті або гранчасті різнокольорові намистинки діаметром від 0,5 мм до 5 мм, виготовлені зі скла, металу або пластмаси.

БІСКВІТ (*фр.* biscuit – сухар) – неполив'яний фарфор, виріб із фарфорової маси з матовою поверхнею; з бісквіту найчастіше створюють дрібну пластику, пластичний декор на посуді та інших виробах.

БОГЕМСЬКЕ ШЛІФОВАНЕ СКЛО (БОГЕМСЬКИЙ КРИШТАЛЬ) – чисте й прозоре калійно-кальцієве скло з високим коефіцієнтом заломлення світла. Знебарвлюють (освітлюють) двооксидом марганцю. Вперше було зварено в Богемії (Чехія) у ХІV ст., а в ХVІІ ст. отримало назву «богемський (чеський) криштал».

БОЖНИК – 1) вузький рушник, довжиною до 3 м та шириною 20 см, призначений для покриття ікон. Декор зосереджено на кінцях та по одному довгому краю, що створює своєрідне візерункове обрамлення. Мав назви: *набожник*, *наобразник*. 2) дерев'яна полиця для ікон у вигляді дошки-полиці або підвісної шафки.

БОЖНИЧКИ – вузькі рушники для «божниць» – полицок для ікон. Особливо поширені на Чернігівщині.

БУЛЬДОНЕЖ (*фр.* boul de neige – снігова куля) – різновид рельєфного декору у вигляді калини, а також дрібних квітів, що суцільно вкривають форму фарфорового виробу.

ВАЛ – товсті нитки, виготовлені з клоччя.

ВАПНО – спеціальна резервуюча маса, що захищає узор або фон *вибійки* від забарвлення.

Основні складові маси – камедь, каолін, віск.

ВБРАННЯ (СТРІЙ, УБРАННЯ, НАРЯДДЯ, ШАТИ) – народний термін на означення сукупності предметів ноші з тканин, хутра, шкіри – одягу, головних уборів, взуття, прикрас і доповнень, зібраних за функціональним призначенням і об'єднаних у єдиний ансамбль згідно звичаєвих норм та вимог народної етики й естетики. Протягом довгого часу побутування В. було сформульовано стійкі термінологічні поняття: В. чоловіче, В. жіноче, В. дівоче; В. зимове (тепле), В. літнє (легке); В. княже, В. козацьке, В. старшинське, В. селянське; В. буденне, В. пролюдне, В. святкове, В. ритуальне, В. обрядове тощо.

ВЕРТИКАЛЬНИЙ ТКАЦЬКИЙ ВЕРСТАТ (КРОСНА) – тип ткацького верстата. Вертикально поставлена рама, на яку натягують нитки основи. Килими на таких верстатах тчуть *гребінцевою технікою*.

ВЕРЕТА (РЯДНО) – покривало, зшите з двох половин цупкого полотна. Назва поширена на Покутті, Гуцульщині, Буковині. В. були «пасисти» (декор із гладких або узорних смуг) та «хрестати» (ткані в клітинку).

ВЕРЕТЕНО (ШПИЛЬ) – вертикальна вісь гончарного круга, за допомогою якої з'єднуються верхній і нижній диски (*верхняк і спідняк*).

ВЕРХНЯК (ВЕРШІНЬ, КРУЖКА, КРУЖАЛКА, ГОЛОВКА) – верхня частина гончарного круга, на якій формують посуд.

ВИБІЙКА (ПЕЙСТРЯ, МАЛЬОВАНКА, ДИМКА, ДРУКОВАНІЦЯ) – вид декоративно-ужиткового мистецтва; тканина з вибивним візерунком; ручний спосіб декорування тканини за допомогою дошки з різьбленим орнаментом або з металевих пластин, зігнутих відповідно до малюнка і вбитих у деревину.

ВИБОРОМ (З ВИБОРОМ) – різновид ткацької техніки однобічного перебору, при виконанні якої на полотняному тлі утворюються великі орнаментальні площини із виразною фактурою.

ВИПАЛ ВІДНОВНОГО ВОГНЮ – випал керамічних виробів у безкисневому середовищі при температурі 600–900°C та підвищеній кількості вуглекислоти, при якому відбувається відновлення металів з окисів – метали віддають кисень в атмосферу й повертаються до свого первісного стану, при цьому колір черепка керамічних виробів змінюється.

ВИПАЛ ОКИСЛЮВАЛЬНОГО ВОГНЮ – випал керамічних виробів при температурі 900–1000°C при наявності кисню в атмосфері, при якому окиси металів, що входять до складу керамічної маси й поливи, зберігають свою хімічну природу й колір.

ВИТИНАНКИ – паперові хатні оздоби, створені способом вирізування чи відщипування.

ВИШИВАННЯ – нанесення орнаменту або сюжетних зображень на тканину, шкіру. Виконується вручну (голкою чи гачком) або за допомогою спеціальної вишивальної машини. В. – це різні способи використання нитки: протягування, закріплення, нанесення різноманітних стібків на тканину або шкіру. Існує два основних методи нанесення стібків на основу – шви вільного малюнку, які називають верхніми, оскільки їх виконують за нанесенням на полотно малюнком, а також рахункові, які виконують, рахуючи нитки основи й підткання.

ВИШИВКА – один із найпоширеніших видів декоративного мистецтва, в якому орнаменталь-

не й сюжетне зображення виконують ручним або машинним швами. Крім основного призначення – оздоблення одягу, інтер'єрних та обрядових тканин, В. може бути самостійним твором (панно, картина, портрет). В. виконували на матеріалах домашнього виробництва – вовняних, лляних, конопляних тканинах, а з початку XIX ст. – на тканинах фабричного виробництва (коленкор, батист, плис, плюш, шовк та ін.). Основним матеріалом для виконання В. є нитки домашнього й фабричного виготовлення. Вишивали нитками ручного прядіння – лляними, конопляними (заполоч, біль), вовняними, згодом почали застосовувати нитки фабричного виробництва – кумач, волічку, гарус, шовкові, металеві золоті та срібні нитки, використовували також корали, перли, бісер, металеві пластинки тощо.

ВІНОК – дівочий головний убір, відомий на Україні з найдавніших часів. Основу кожного В. становить обруч, який у XIX – на початку XX ст., як і в попередній історичний період, виготовляли зі шкіри, тканини, стрічок, а також із дроту, картону та воску, металевих блискучих пластинок, фарбованого пір'я, герданів. Висота обручика коливалася від 3 см до 17 см. Способи декорування В. залежали від соціально-економічних, кліматичних, географічних умов, світоглядних уявлень. В. плели із живих квітів (барвінку, волошок, ромашок тощо) або зі штучних. Обруч обшивали тканиною, стрічками, прикрашали намистинами, вовняними кісками. Ззаду до В. чіпляли стрічки, які звисали на плечі. В. мали форму підкови або високої шапки циліндричної форми чи шоломка. Всю цю споруду прикрашали квітами з найрізноманітніших матеріалів, герданами, тасьмою. В. мав символічне значення. Це знак незайманої дівчини, нареченої. Весільний В. робили найгарнішим, з ним було пов'язано багато прикмет.

ВЗІРНИК – зразки орнаментів для *вибійки*, за якими замовники вибирали собі малюнки.

ВНУТРІШНЄ ПОЛЕ – центральна частина поверхні килима, оточена каймою.

ВОЛОСЬКИЙ ГОНЧАРНИЙ КРУГ – ножний гончарний круг веретенного типу, який складається з двох кругів (*верхняка й спідняка*), з'єднаних нерухомою віссю (веретеном); протягом XIX ст. замінив *шльонський гончарний круг*.

ГАЛЬВАНОПЛАСТИКА – техніка виготовлення художніх виробів із дорогоцінних і кольорових металів або металевих копій з оригінальних творів, моделей чи матриць. Г. відкрита італійським вченим Л. Гальвані (1737–1798). У 1840 році відкрито гальваностегію – спосіб нанесення тонкого металевого покриття (золочення, сріблення, хромування, бронзування та

ін.) на твори, виготовлені з неблагородних матеріалів. Поширення Г. у мистецтві простежується від середини XIX ст. В Україні Г. набула особливого розвитку впродовж другої половини XIX – на початку XX століття. Найчастіше Г. застосовують для виготовлення копій з творів декоративно-ужиткового церковного мистецтва. Завдяки Г. досягають значної економії коштовного металу й водночас, ідентичного дорожнім творам, пластичного звучання творів.

ГАПТУВАННЯ – вишивка золотом або сріблом, переважно предметів церковного призначення.

ГЛАДКОТКАНІ КИЛИМИ – килими без ворсу. Поверхню утворюють нитки основи та піткання, поєднані полотняним переплетенням.

ГЛАЗУР – див. **ПОЛИВА**.

ГЛЕЙ (МИЩІВКА) – червоно-бура глина для виготовлення мисок та інших видів посуду, які не ставили на вогонь.

ГОРИЗОНТАЛЬНИЙ ТКАЦЬКИЙ ВЕРСТАТ – тип ткацького верстата з горизонтально розміщеними нитками основи. Килими на таких верстатах тчуть *лічильною технікою*.

ГРАВІРУВАННЯ (від *фр.* graver – вирізувати, висікати) **СКЛА** – найтонший вид *шліфування*, який виконують за допомогою мідного коліщатка (старий спосіб) чи абразивного круга. Гравірований малюнок частіше залишають матовим, рідше – полірують. Відновив давню римську техніку Г. (різьби) у кінці XVI ст. придворний майстер імператора Рудольфа II Гаспар Леман (Богемія).

ГРАНУВАННЯ – спосіб оздоблення товстостінних скляних виробів гранями різної конфігурації. Для виконання криволінійних граней, їх попередньо обробляють на абразивних кругах жалом різного профілю, але так, щоб грані не зникалися.

ГРЕБІНЦЕВА ТЕХНІКА (КРУГЛЯННЯ) – техніка ткання килимів, при якій нитки піткання прокладають не строго горизонтально, а відповідно до контурів малюнка та прибивають до краю тканини гребінцем.

ГРУДКИ (БАЛАБУХИ, КАТУНЬКИ, ГРУЗЛА, ГРУЗЛЕТИ) – круглі шматки глини, на які гончарі розподіляють глиняну масу відповідно до розмірів майбутніх виробів.

ГУТА (від *нім.* die hutte – будівля, де міститься скловарна піч). Назву Г. щодо укр. скляних майстерень зафіксовано в документах XV–XVI ст. У сучасному скловиробництві гутю називають скловарний цех, основою якого є склоплавильна піч.

ГУТНЕ СКЛОРОБСТВО – виготовлення скляних виробів у майстернях-гутах шляхом вільного видування через металеву трубку, без форми, біля скловарної печі.

ДЕКАЛЬКОМАНІЯ (*фр.* decalcomanie – через кальку) – спосіб нанесення малюнка на полив'яний черепок за допомогою паперу, подібно до перевідних картинок.

ДЕЛІЯ – давній верхній одяг, підбитий хутром. Шили прямоспинною з довгими або короткими рукавами. Комір також хутрянний, іноді занадто великий. Защіпали на дорозі гудзики, які були тільки на грудях. Комір скріплювали прикрасою-аграфою. Д. носили наопащ, не одягаючи руки в рукави.

ДИМЛЕНА (ЧОРНОЛОЩЕНА) **КЕРАМІКА** – гончарні вироби із сірим, темно-сірим або чорним черепком, оздоблені *лускуванням* і випалені в безкисневому середовищі.

ДИМЛЕННЯ – випал виробів без доступу повітря з метою ущільнення черепка та надання виробам сірого, синьо-сірого або синьо-чорного кольорів.

ДИФУВАННЯ, ВИКОЛОТКА (*лат.* differe – набивати, розтягувати, розгладжувати) – техніка виготовлення пустотілих художніх виробів із листового металу (бляхи) способом холодного видавлювання певної форми об'ємів, випуклостей на їхній поверхні, фактурного оздоблення структурних елементів тощо. Розрізняють вільне ручне Д. і за шаблоном (моделлю, фірмою). Різновидом Д. є буклювання. Ручне Д. здавна застосовували для виготовлення предметів військового обладунку (наплічних і нагрудних лат, шоломів, наколінників) та посуду. Д. за моделлю використовують для створення скульптурних творів. Особливого розвитку техніка художнього Д. набула у виготовленні творів церковно-обрядового мистецтва: літургійних хрестів, кадильно-тиміамних кацей, кадильних, човників, всеношних блюд, мирниць, артосниць, елейниць тощо. Серед дифованих богослужбових виробів виокремлюють твори сакральної *ангіопластики* – священні потири, дискоси, дарохранильниці й дароносиці. Їхню поверхню, особливо упродовж пізнього середньовіччя, барокової доби та в період історизму, додатково збагачували буклюванням та карбуванням. Завдяки Д. твори церковно-обрядового мистецтва набувають особливого пластичного звучання.

ДОВБАНКА, ВИКОЛЮВАННЯ – шов, який утворює сіточку з дірочок, які складають різноманітні геометричні орнаменти: трикутники, ромби, квадрати. Виконують нитками білого кольору.

ДОВБНЯ (ДОВБЕШКА, КОЛОТУША, КЛЕПАЧ, ЧЕКУША) – великий дерев'яний молот для подрібнення глини та набивання великої купи глини (*кобили*).

ДОМОТКАНЕ ПОЛОТНО – основний вид продукції домашнього ткацтва, здавна відомий

по всій території України. Ткали Д. П. здебільшого з конопляної або лляної пряжі ручного прядіння. Було відомо 20 видів полотна (десятка, дванадцятка, тринадцятка та ін.). Тонкі полотна простого переплетіння вважалися найкращими, їх використовували для жіночих і чоловічих сорочок, переміток, хусток, оздоблених вишивкою. Найціннішими були серпанкові полотна, які використовували для святкових переміток, весільного вбрання.

ДРІТ (СТРУНА, СТРУНКА) – шматок металевого дроту з ганчірками на кінцях; використовували для пересікання глиняної маси з метою видалення сторонніх домішок та для зрізання сформованих виробів із гончарного круга.

ДРУК – техніка механічного нанесення малюнка на фарфорові та фаянсові вироби.

ДРЯПАНКИ (СКРОБАНКИ, СКРЯБАНКИ, РИСОВАНКИ, РІЗЬБЯНКИ) – крашанки, декоровані малюнком кольору натуральної ячної шкаралупи, для чого застосовували техніку продряпування шару фарби гострим предметом до білого гла яйця.

ДУЧКИ – невеликі отвори в гончарному горні, розташовані на *черені*, через які під час випалювання полум'я й розжарене повітря потрапляє до посудної камери.

ЖАРДИНЬЄРКА (*фр.* jardiniere – сад) – вид меблів, підставка чи етажерка для кімнатних квітів.

ЖУПАН (КАПТАН, ЧЕРКЕСКА) – чоловіча й жіноча верхня плечова одіж, за кроєм подібна до свити. Виготовляли з дорогого червоного, вишневого, синього, голубого сукна або шовковистої штофної однотонної чи візерункової тканини. Ж. мав спинку з двома клинами-вусами, невисокий комірець-стійку. Застібався на густо пришиті гудзики від ший до пояса. На сукняних жупанах внизу рукавів прикріплювали гачками неширокі відлоги з іншого сукна, контрастного за кольором, або темного оксамиту. Ж. був рясним у подолі. В талії підперезаний дорогим шкіряним або золотоглавим поясом. Жіночий Ж. шили з виложистим коміром, обшитим чорним або темно-вишневим оксамитом (іноді були коміри з бобрового хутра). Його багато оздоблювали золотими шнурками, тасьмою.

ЗАВАРНА, ЗАПАРНА ВИБІЙКИ – техніки вибійки, при яких на тканину дошкою наносять протраву. Після занурення в гарячу фарбу, оброблені ділянки зафарбовуються.

ЗАНИЗУВАННЯ – техніка вишивки, подібна до узорного перебірного ткацтва (побуває переважно на Поліссі). Характерною особливістю є те, що вишивальну нитку протягують через усю довжину орнаменту. Найчастіше З. виконують червоними нитками, іноді додають чорні та сині. Узори геометричні: квадрати, ромби, розетки.

ЗАКЛАДНЕ ТКАННЯ – різновид *рахункової техніки*; використовують для виготовлення гладких килимів.

ЗАЛАВНИК – довгий вузький килим, яким завішували стіну вздовж лави.

ЗАПАСКА – незшиваний поясний жіночий одяг, який складається з двох шматків спеціально витканих із грубої вовни тканин. На Черкащині, Київщині, Слобожанщині, півдні України носили З. із двох різних за розміром і кольором домотканин: задню (задниця, плахта) – більшу, накладали ззаду, зав'язували спереду; передню – меншу (попередниця, запаска), накладали спереду, зав'язували ззаду. Обидві частини могли бути одного кольору, чорного або синього, рідше червоного. Червону попередницю вдягали й до плахти, як фартух. Тканим оздобленням вирізняються подільські запаски. На Буковині давні З. ткали з вовни чорної барви, викінчували низ смугою різнобарвних узорів.

ЗАПІЛЬНИЙ КИЛИМ – горизонтальний килим, призначений для утеплення й декорування стіни проти вікон, за полом (ложем).

ЗАПОЛОЧ – кольорові бавовняні нитки фабричного виробництва.

ЗЕМСЬКИЙ РУШНИК – виріб, виготовлений у ткацькій майстерні, створений за підтримки повітового земства.

ЗОЛОТИЙ РУБІН – скло малиново-червоного кольору, якого досягали введенням у скломасу хлорного золота. Прийом відомий ще у Стародавньому Римі. У Європі цей спосіб фарбування скломаси відродив хімік Йоган Кункель, який жив у другій половині XVII – на початку XVIII ст. у Потсдамі (Німеччина).

ЗОЛОЧЕННЯ – техніка декорування фарфорових виробів «рідким» золотом – розчинами органічних сполук золота в суміші скипидару, нітробензолу й хлороформу.

ЕМАЛІ – непрозорі свинцеві поливи на керамічних виробах, білі чи кольорові, що лягають на виріб товстим твердим шаром; застосовують переважно при виготовленні майоліки.

ЄВЛОГІЇ (від *гр.* εὐλόγιοζ, εὐλόγησις – благословенний хліб, та похідного від них εὐλόγιοζ(ών)) – кошики, миски тощо для роздавання благословенного хліба після відправи Божественної літургії. Згодом Є. почали називати священні потири, дискоси, дарохранильниці й дароносиці.

ЄВЛОГІЇ СВЯЩЕННІ – потири (євхаристійні чаші) і дискоси із звіздцями, дарохранильниці й дароносиці. Потири й дискоси застосовують при завершенні визначальної догми Христової Церкви – чудесного перевтілення хліба й вина в пресвяте Тіло й Пречисту Кров Господні. У чашеподібній дарохранильниці, захованій у кивоті,

встановленому на престолі, переховують раніше освячені Чесні Дари. Для причастя важко хворих у домівках використовують дароносиці у вигляді пустотілого з поділками хреста або маленького диска. Їх носять у тканих або шитих бурсах. Потири, диски, дарохранильніці й дароносиці називають священним сакральним (від *лат. sakrum*) або євхаристійним посудом. Їх виготовляють із «нетлінних» металів, в основному із золота, срібла та стійких до корозії сплавів. Найважливішими в їхньому оздобленні є гравіровані, карбовані, пластичноліплені (рельєфні, фігуративні, ажурні) та живописні (емалеві, олійні) іконні зображення. Серед них превалює іконографія пресвятої Євхаристії, Господні й Богородичні празнички, постаті Небесних покровителів храму або краю, Отців Церкви (св. Миколая, Івана Богослова, Василя Великого, Івана Золотоустого), великомучеників та інших святих Христової Церкви.

ІЛЬЧАСТЕ ПИСЬМО – декорування виробів дрібною решіткою з косими перехрещеними лініями, що заповнює окремі площини композиції.

ІНДИГО – органічний барвник рослинного походження, що дає синій колір.

КАБАТ – 1) верхній короткополий (до стегон), з рукавами, чоловічий і жіночий одяг із домотканого сукна, з великим вирізом на грудях. Оздоблений вишивкою, стрічками. К. пошнуркований (Сокаль, нині – Львівська обл.); 2) верхній короткополий (нижче стану), з рукавами одяг чорного, червоного, синього, голубого, білого сукна, білого полотна, вишитий поліхромною вишивкою квіткового орнаменту (Яворівщина, нині – Львівська обл.) технікою гладі; 3) жіноча блузка із домотканого полотна або байки (Стрий, нині – Львівська обл.); 4) полотняна спідниця (Лемківщина); 5) вовняна спідниця (Лемківщина).

КАБАТИНА – 1) жіночий хутрянний одяг, критий сукном (Завалів, нині – Бережанський р-н Тернопільської обл.); 2) довге шовкове або перкалеве плаття (зимою на ваті) галицьких міщанок; 3) безрукавка, підбита ватою, на підкладці (Гребенів, нині – Стрийський р-н Львівської обл.); 4) сорочка жіноча без коміра (Погар, нині – Сколівський р-н Львівської обл.).

КАБИЦЯ – верхня камера гончарного горна для складання посуду для випалювання.

КАЙМА – широка орнаментована смуга, якою окреслюють внутрішнє поле килима.

КАМ'ЯНИЙ ПОСУД – керамічні вироби з твердим непористим черепком білого чи світлого кольору, виготовлені із суміші *каоліну* та польового шпату; виник у результаті технологічних пошуків рецептури фарфору.

КАОЛІН (від назви місцевості в Китаї) – глина білого чи майже білого кольору з підви-

щеною вогнетривкістю, сировина для виготовлення фарфорових і фаянсових виробів.

КАПАНКИ (КРАПАНКИ) – писанки, декоровані виключно за допомогою прийому накрапування. Проте слід зазначити, що писанкарки часто поєднували кілька прийомів в одному виробі.

КАПОТ – 1) жіноче короткополе святкове й весільне вбрання з чорної тонкої вовняної тканини. Силует прилягаючий. Поли прямі з накладними кишнями в «зуби». На спинці до стану три декоративні шви – пошво. Від стану донизу виробу три складки – фалди. Поли, низ К. обшиті оксамитом – майшестером (Житомирська обл.); 2) різновид жіночого плаття; 3) довгий без підкладки дорожний одяг із домотканого валяного сукна, який одягали поверх кожуха (Полтавська обл.); 4) довгий верхній чоловічий одяг у талію зі зборками, широким коміром із домотканого сукна (Західна Волинь, Бойківщина).

КАПОТА (*фр. capote* – плащ з відлогою) – 1) різновид верхнього чоловічого й жіночого вільного сукняного одягу з коміром-стійкою. На спинці три-чотири фалди з боків. Верхня пола прикривала нижню. Застібали на петлі й шовкові гудзики; 2) верхній довгий сукняний одяг галицьких міщан, просторіший від жупана (Тернопільщина); 3) плащ із відлогою (капошном) – міщанський верхній одяг; 4) чоловічий і жіночий одяг відповідно з широкими й дрібними фалдами; підперізували крайками; жіночі обшивали чорною тасьмою (Львівська обл.); 5) верхній сукняний одяг у талію, зі зборками, широким шалеподібним коміром; 6) чоловіча верхня куртка з домотканого сукна (Лемківщина).

КАЧАЛКОВА ГЛАДЬ (КАЧАЛОЧКИ) – техніка, яку застосовують переважно у вишивці рушників; поширена на Поділлі. Качалочки – це опуклі видовжені прямокутники, виконані лише паралельними стібками. Орнаменти побудовані на контрастних поєднаннях червоного, зеленого, жовтого, чорного кольорів. Стібки цієї гладі кладуть тільки вертикально, однакової довжини.

КАШПО (*фр. cache-pot* – ховати горщик) – декоративна ваза, у яку ставлять горщики з квітами.

КЕРАМІЧНІ ФАРБИ – підполивні та надполивні фарби на основі окисів металів, які використовують для забарвлення керамічних мас та розмальовування виробів.

КЕРСЕТКА (КОРСЕТКА) – жіноча безрукавка. Старовинні святкові й весільні К. шили із золотоканих, сріботоканих привозних тканин. До середини XIX ст. К. здебільшого шили з доморобних матеріалів, прямоспинними або з двома-трьома клинами-вусами. Із появою фабричних тканин крій К. ускладнився.

Святкові К. шили з легких фабричних тканин: шовку, квітчастої й однотонної вовняної тканини, репсових набивних тканин, плису та ін. К. часто виготовляли з того самого матеріалу, що й спідницю. Плисом оздоблювали низ спідниці, а К. по горловині, правій полі та низу. За кроями К. розрізняють відрізи в талії та суцільні.

КИБАЛКА – складова частина жіночого головного убору, зокрема, півкільце, кільце, обручик, виготовлені з льону, коноплі, обшиті тканиною, з дубу, будь-якого штивного матеріалу. Накладали на волосся під очіпок, хустку, намітку. К. походить від дівочої начільної пов'язки; крім практичної функції, виконує оберегову.

КИЛИМ – текстильний виріб великих розмірів зі складним поліхромним орнаментом. Має здебільшого характерний композиційний уклад із первинним поділом на внутрішнє поле та кайму.

КИРЕЯ – 1) стародавній чоловічий плащ, різновид верхнього парчевого, сукняного одягу, підбитого дорогим хутром. Накидали на спину й скріплювали на шії аграфою або зав'язували золотими шнурками, які закінчувалися золотими китицями. Поширена була серед козацької верхівки; 2) довгий суконний, широкий одяг із капюшоном; 3) одяг прямоспинного крою зі вставними клинами по боках.

КИТИЦЯ – пучок ниток, шнурків тощо, зв'язаних з одного кінця до купи. Здебільшого є оздобу хусток, поясів, серветок.

КІЛКОВИЙ (КІЛОЧКОВИЙ, КІЛКОВИК) – святковий рушник, який розвішували на кілках по стінах, над дверима, між вікнами, на сволиці, на жердці тощо. Вирізнявся особливим багатством тканого або вишиваного декору.

КЛІШЕ (ЛИЦЕ, ДРОТАННЯ) – штамп, дерев'яна дошка з різьбленим орнаментом або узором, створеним за допомогою металевих пластин.

КОБЕНЯК (КИРЕЯ, СІРЯК) – найпоширеніший український верхній одяг; носили зимою поверх кожуха. Головна особливість К. – капюшон-відлога, кобка, каптур, бородинця, чи богородиця. Капюшон у вигляді суконного мішка пришитий до горловини верхнього одягу з прорізом для очей, а іноді й для рота; зазвичай лежить відкинутим на спині. Іноді саму відлогу називають кобеняком, а одяг у цілому – свитою з кобеняком.

КОБИЛА (КОБИЛКА, БАБА, ВАЛКА, ПЕНЬОК, КОЗЕЛ) – велика купа глини, яку набивали добнею, накладаючи глиняні кулі одна на одну.

КОВЕР – у XIX ст. килим зі складним орнаментом, здебільшого рослинного характеру,

виконаний у техніці ворсового, а також гладкого гребінцевого ткацтва.

КОЖУХ – зимовий верхній хутрянний одяг українців. Шили за таким самим кроєм, як і верхній одяг із сукна. К. носили у всіх регіонах і усі верстви суспільства. За кроєм К. були різноманітні: прямоспинні, з підрізом у талії й призбирані по лінії підрізу, розширені вставними клинами, приталені, прямі, з обляміркою вздовж піл і по низу й без неї, з коміром-стійкою та виложистими комірами. Білі, дублені й криті сукном, декоровані й не декоровані. Коміри до К. виготовляли з чорного або сірого смушка. Крій жіночих і чоловічих К. мало різнився. Відрізнялися вони довжиною та оздобленням.

КОЗЕЛ – частина гончарного горна у вигляді опори, що підтримує *черинь*.

КОЛЬОРОВА РЕТЯЗЬ – шов, який застосовують як обметувальний для орнаментів, вишитих низзю, хрестиком, а також як з'єднувальний. К. Р. вишивають одночасно кількома голками, залежно від набору кольорів.

КОНСОЛЬ (*фр.* console) – поличка чи столик, прикріплені до стіни, на яких розміщують декоративні вироби.

КОРАЛІ – намисто українок. Також К. називали «добре», «справжнє», «дороге», «щире» намисто. К. мали різні кольори й відтінки – від блідо-рожевого до бордового. На Правобережжі носили крупні «різані» К. Найбільшу, центральну намистину на кожній низці огортали сріблом. На Лівобережжі намисто дрібніше, із заокругленими краями, перенизане срібними намистинами (бульбами, рифами).

КОСА ГЛАДЬ (ЗІРОЧКИ) – техніка вишивання, поширена на Київщині. Виконують нитками чорного й червоного кольорів, стібки лягають під кутом до ниток основи та утку тканини, від чого вона й отримала свою назву.

КОРЧАГА – посудина, за формою подібна до *баньки* з розширеним доверху вустям, яке під час виготовлення приминали, утворюючи зливи. Поширена на Закарпатті.

КОЦ – ворсовий однобічний килим, особливо поширений на Чернігівщині, Полтавщині, Харківщині. Ворс у К. утворений шляхом в'язання вузлів на основі.

КРАЙКА – пояс, витканий із різнобарвних вовняних ниток, яким притримували в талії спідницю, запуску, плахту. К. дівчата й жінки підперізували верхній одяг.

КРАШАНКИ – яйця, декоровані в один, рівномірно нанесений колір, для чого їх занурювали в розчин барвника.

КРИШТАЛЬ – безбарвне скло, яке містить значну частину свинцю. Відрізняється прозорістю, міцністю, має високий коефіцієнт заломлення світла.

КРОСНА – див. **ВЕРТИКАЛЬНИЙ ТКАЦЬКИЙ ВЕРСТАТ**.

КУБОВА ВИБІЙКА – техніка вибійки, при якій орнамент вибивають резервною масою – *ванном*, що захищає узор від забарвлення. Фарбування здійснювали у дерев'яних бочках – кубах, звідки й назва.

КУМАНЕЦЬ – глиняний посуд кільцеподібної форми з носиком та вушком, на високій круглій ніжці; застосовували для подавання на стіл міцних напоїв.

КУНТУШ – 1) верхній чоловічий одяг із тонкого синього, малинового, зеленого сукна, парчі, прикрашений мереживом, золотим позументом. Характерну особливість К. становлять рукави з поздовжніми прорізами навпроти ліктя (на згині руки), або повністю розрізані по довжині. Через розрізи (роздьори) просовували руки, а рукави або звисали дотолу, або їх відкидали через плечі на спину. Козаки носили К. до кінця XVIII ст. На Галичині цей одяг використовувала шляхта, міщани аж до кінця XIX ст.; 2) верхній одяг знатних жінок, замощних міщанок і селянок. Шили з фіолетового, бордового, зеленого оксамиту або зеленого алтабасу, дорогої візерункової парчі, найчастіше зеленої, затканої срібними нитками, із шалевидним коміром, який, як і манжети на рукавах, викладений дорогим хутром, з дорогою хутряною підкладкою. У талії скріплювали – аграфою, або оздобою, зробленою з позументу. Жіночий К. без розрізів на рукавах. Інколи жінки пришивали до К. додаткові вузькі рукави з іншого матеріалу.

КУРИЛЬНИЦЯ (КУРИШКА, КУРУШКА) – глиняна посудина, яку застосовували для куріння ладану в домашніх умовах; найдавніші К. мали вигляд мисочки на ніжці з ручкою, пізніші нагадували бані церков і декоровані прозірним орнаментом.

КУСАНЬ – короткополий жіночий одяг із домашнього білого грубого сукна. Коміречьстійка обшитий чорним шнурком. Таким самим шнурком оздоблювали й кінець верхньої поли, а також спинку. Шви спинки прикрашали шістьма китичками – бубляхами з чорних ниток. Довжина К. 106 см (Волинь).

КУЦАН – жіноче короткополе вбрання з коричневого доморобного сукна, тканого наполовину з лляних (основа) і вовняних (поробок) ниток. Спинка приталена, комір виложистий (висота – 9 см, довжина – 47 см), кишені поперечні. Застібается на ліву сторону на три гудзики, зроблені з червоного шнура. Комір, поли, спинка, кишені, рукави оздоблені вовняним червоним шнуром. Довжина К. 67 см, ширина (по поділці) – 138 см (Волинь).

ЛАТУХА – чоловіча й жіноча свита з хоро-

шого білого домашнього сукна, оздоблена вовняним голубим і зеленим шнуром і такого самого кольору вовняними кульками – «шишками», «бубляхами». Л. шили з прямою спинкою і вставленими з боків клинами – «крилами» (Волинське Полісся).

ЛИСКУВАННЯ (ЛОЩЕННЯ, ГЛАДЖЕННЯ) – спосіб оздоблення неполив'яних керамічних виробів (переважно *димлених*), коли на підсушений черепок твердим предметом – камінцем, річковою рінню тощо – наносять вертикальні й діагональні смуги, риски, сіточку, які після випалювання у безкисневому середовищі отримують металевий полиск, виділяючись на матовому тлі сірого або майже чорного черепка; іноді лискуванням оздоблювали теракотовий посуд із червоним черепком.

ЛИШТВА – класична техніка вишивки на Полтавщині, Чернігівщині. Стібки кладуть паралельно до ниток тканини – основи й утоку. Кожний стібок віддалений від попереднього на одну нитку. Залежно від узору, лиштва має назви: клинцева, косточкова, човникова, виписна, восьмерикова, сповиті клинці тощо; виконують переважно нитками білого кольору.

ЛІЖНИК – домоткана ковдра з довгим ворсом; покривало з овечої вовни, призначене для покриття «пола» – ложа. Виготовляли як гладкий двосторонній килим. Після обробки водою утворювався ворс.

ЛІТНИК (ЛЕТНИК) – 1) вовняна домоткана святкова спідниця у поздовжні пасочки; 2) жіночий верхній одяг із легкої тканини (Волинь, Полісся). Літне легке вбрання (Одещина, Миколаївщина). Прямоспинний жакет із рукавами, з чорного сукна, без оздоб (Вінниччина, Одещина). Літнячка, жіночий одяг (Полтавщина, Київщина). Біла хустка (Лемківщина).

ЛІТОФАНІЯ (*гр.* *litos, phanos* – камінь, прозорий) – спосіб декорування фарфорових бісквітних виробів зображенням, що стає видимим на провіт; виконують технікою заглибленого рельєфу (контррельєфу).

ЛІХТАР – підсвічник (Гуцульщина).

ЛІХТАР-ТРІЙЦЯ – підсвічник на три свічки.

ЛІЧИЛЬНА ПРЯМА ГЛАДЬ – техніка вишивки. Залежно від орнаментів, застосування й територіального поширення є дуже багато назв прямої гладі: *лиштва*, *коса гладь*, *качалкова гладь*.

ЛІЧИЛЬНА (РАХУНКОВА) ТЕХНІКА – техніка, яку застосовують на горизонтальному ткацькому верстаті, закладаючи нитки підкання у зів для переплетення з основою по всій ширині килима. Розрізняють види Л. Т. – *на косу нитку*, *на межову нитку*, *у вічко*.

ЛЮЛЬКА – ліжечко-гойдалка з високими заокругленими бильцями.

ЛЮСТРИ (*фр.* luster – блиск) – металічний або перламутровий полиск полив різного кольору чи надполивних фарб, що з'являється після додавання до їх складу окислів міді, срібла чи інших металів із наступним випалом у безкисневому середовищі при температурі 600 °С–700 °С.

МАЙОЛКА (*ит.* maiolika) – термін походить від назви о. Мальорка (Майорка); вид художньої кераміки з кольорової глини, покритої непрозорою поливою. Декорують розписом по сирій емалі та відновним розписом із металічним блиском по емалі.

МАЛЬОВАНКИ – яйця або штучні яйцеподібні форми з дерева, гіпсу, скла тощо, декоровані технікою малювання пензликом будь-якими фарбами.

МАРЕНА (КРАП) – багаторічна трав'яниста рослина, з коріння якої отримували червоний барвник.

МАРКА (*нім.* marke – знак) – фабричне клеймо, фірмовий знак на виробі.

МАРМУРОВІ (МАРМУРОВАНІ) **ЯЙЦЯ** – різновид крашанок, які декоровані вільним «розтіканням» фарби по поверхні яйця, що, залежно від обраного кольору, нагадує текстуру мarmуру, дерева, листя тощо. Його досягали, використовуючи принцип відбивання носія фарби на поверхні яйця, коли відбиток у контакті з водою давав кольорові патьоки. Задля цього шматочки будь-якого носія фарби (частинки сухого барвника, клаптики кольорового линючого паперу чи тканини) наклали на яйце, замотували білою ганчіркою, зав'язували ниткою й варили в окропі. За іншим методом яйце занурювали в суміш відвареного листя й меду.

МАТОВЕ ГРАВІРУВАННЯ – спосіб нанесення малюнка на поверхню твердого скла за допомогою абразивних порошоків або твердих інструментів малих розмірів. Малюнок не полірували. Див: **ГРАВІРУВАННЯ**.

МЕНДЕЛІ – жіноча шийна прикраса, поширена у XIX – на початку XX ст. Носили разом з намистом: три круглі образки під склом, оправлені міддю. Оправа має оборочку, прикрашену фольгою. Діаметр середнього образка 4 см, а бічних – 3 см. Між ними закріплені маленькі штамповані образки овальної форми й чотири скляні зелені намистини (Волинь).

МЕРЕЖКИ – техніка вишивання, що полягає у створенні ажурного узору. М. поширені по всій території України. У різних місцевостях той самий вид може мати різні назви, різне кольорове забарвлення. Існують прості М., такі як одинарний, подвійний прутик, черв'ячок, та складні М.: ляхівка, гречка, затягування тощо. М. прикрашають найрізноманітніші вироби,

переважно жіночі блузи, дитячий одяг, вони надають легкості, вишуканості й неповторної своєрідності костюмові.

МОЛОЧНЕ СКЛО – скло, яке отримують додаванням у скломасу суміші польового та плавікового шпату або оксиду олова. Додаючи до безбарвного скла перепалену кістку, отримували опалове скло. Вперше з'явилося у Венеції у XV ст., у Росії – в кінці XVIII ст. («кістяна матерія»).

НАБИРУВАННЯ – техніка вишивки, різновид *лічильної прямої гладі*. Цим швом виконують геометричні узори на Поліссі. Нитки – найрізноманітніші: білі, червоні, чорні, жовті, сині.

НАБОЖНИК, НАОБРАЗНИК – див. **БОЖНИК**.

НАДПОЛИВНИЙ РОЗПИС – техніка декорування фарфорових виробів за допомогою легкоплавких фарб зі сполук металів із наступним випалом при температурі 600 °С–900 °С.

НАКЛАДНЕ (БАГАТОШАРОВЕ) **СКЛО** – скло, внутрішній шар якого безбарвний, середній – молочно-білий, а зовнішній шар зі скла, зафарбованого у червоний, синій, зелений та інші кольори. При обробці грануванням верхні кольорові шари знімали, відкриваючи нижній, безбарвний, що створювало специфічний ефект.

НА КОСУ НИТКУ – різновид *лічильної техніки* ткацтва, при якій нитку однієї кольорової площини закріплюють над суміжною на відстані кількох ниток основи. Орнамент має скісні зубчасті контури.

НАЛАВНИК (ПОЛАВНИК) – довгий, вузький килим, яким застиляли лави.

НА МЕЖОВУ НИТКУ – різновид *лічильної техніки*, при якій дві нитки підткання огинають спільну нитку основи. На межі візерунка утворюється східчаста лінія.

НАМІТКА – головний убір заміжніх жінок – *серпанок, намітець* (Волинь), *перемітка* (східна частина Закарпаття, Західна Буковина, Гуцульщина, південна частина Західного Поділля), *рушник, ручник* (Буковина), *рантух* (Буковина, західні райони Східної Галичини), *зав'язка* (Чернігівське Полісся), *завивало* (Житомирщина). Н. мала форму довгого рушника (45–50 см × 2,5–3,5 м), орнаментованого червоними смужками на вузьких кінцях, виконаних технікою перебірного ткання або вишивкою. У XIX ст. Н. була обов'язковим і улюбленим компонентом жіночого строю, її не носили як самостійний головний убір, а поєднували з *кибалкою, очіпком, хусткою*.

НАСТІЛЬНИК – килим для покриття столу, *обрус, скатертина*.

НАЧІЛЬНА СТРІЧКА – головний убір, який дівчата носили до повноліття.

НАЧІЛЬНИК – дівочий головний убір-обруч, до якого прикріплювали над чолом бубонці та різної форми металеві підвіски. Крім естетичної, виконував оберегову функцію.

НИЗЬ – класична техніка вишивки на Поділлі. Виконують з вивороту, а на лицьовому боці має протилежний вигляд розміщення кольорів. Використовують нитки чорного й червоного кольорів, що лягають густими насиченими лініями геометричних орнаментів. Різні засоби виконання Н. зумовили її назви: паршива низь, сліпа, дрібненька, цвіткова тощо. Щоб уникнути одноманітності узорів, застосовують ритмічне чергування червоного й чорного кольорів у квадратному або шаховому порядку. Майстрині вдало користуються графічною лінією для підкреслення основних мас орнаменту: це так зване поквітчення, коли червоний колір обводять чорним, а чорний – червоним. Поширеними орнаментальними мотивами Н. є рожа-проста, повна, стовпчаста, зірката, купчаста, а також баранячі роги, безконечник, гребінці, лемеші, барани тощо.

НОЖИК – дерев'яна пластина для вирівнювання поверхні гончарних виробів під час формування, витягування й загладжування посуду на крузі.

НОСАТКА – глиняна посудина з носиком і трьома вушками, яку застосовували як умивальник, а також для розливання олії на базарах і міцних напоїв під час свят.

ОБЛИВКА – покриття гончарних виробів ангобом із метою створення кольорового тла для розпису чи підсилення кольору поливи.

ОБРУС (УБРУС) – 1) головний убір на зразок намітки (Львівщина, Тернопільщина); 2) велика біла хустка, яку носять на плечах (Полісся); 3) старовинна хустка прямокутної форми з полотна домашнього виготовлення (Карпати).

ОЛІЙНА ВИБІЙКА – техніка нанесення візерунка на тканину олійними фарбами.

ОЛІОДРУК – репродукція, виконана технікою оліографії – багатокольорового друку фарбами на тканині з додаванням олії, що наслідувала олійне малярство. До О. відносять також поліхромне зображення, виконане технікою хромолітографії – фарбами без додавання олії. Надруковане зображення покривали лаком, у результаті чого поверхня отримувала блиск, що імітувало олійне малярство. Оліодруки поширилися у другій половині XIX ст. і не мали високої мистецької вартості.

ОПАК (*лат.* opacus – непрозорий) – гатунок білої глини, фаянс найвищої якості, що має білий пористий черепок.

ОПАНЧА (ОПАНЧИНА, ЄПАНЧА, КИРЕЯ) – верхній чоловічий сукняний одяг з

капюшоном. О. зазвичай слугувала як дорожнє вбрання. Плащоподібний верхній одяг із широкими рукавами й широким коміром. 1) різновид верхнього одягу із домотканого сірого сукна (Бойківщина, Гуцульщина, Волинь, Східне Поділля); 2) повстаний або пошитий зі шкірок лошат козацький короткий одяг; 3) довгий сіряк із грубого сукна; 4) верхній чоловічий одяг, який у давнину носила шляхта; 5) довгий сукняний сіряк зі зборами, з коміром, облямований чорно-білим шнуром; 6) плащ із сірого сукна, ззаду зі зборами й пелериною, який носили вїйт, дяк, заможні селяни; 7) різновид сукняного верхнього чоловічого й жіночого одягу; 8) жіночий одяг із домотканого полотна; 9) старовинний одяг або тканина.

ОПЕЧАТКА – оригінальна техніка друку на Києво-Межигірській фабриці, що полягає у попередньому нанесенні малюнка на папір, а вже потім на виріб.

ОПІСКА – 1) умовний мистецтвознавчий термін на позначення розпису теракотового посуду кольоровими ангобами без подальшого покриття поливою; виконували по сирому черепку одразу ж після виточування на гончарному крузі; 2) фарба темно-брунатного кольору, зроблена з болотної руди, крупинки якої розмелювали, додавали до глини й розводили водою; використовували для розпису гончарних виробів у техніці опіски.

ОЧПОК – головний убір заміжньої жінки у вигляді шапочки, пошитої з бавовняної, вовняної чи шовкової тканини. Старовинні О. в багатьох українках були парчевими. Найчастіше О. були циліндричні з плоским верхом. Іноді наголовок закруглений (Полтавщина, Київщина). У деяких виробках денце ширше від самого очіпка (Волинь), аби зручно його одягнути на кибалку, іноді денце або передню частину О. збирали в складочки (Полтавщина, Харківщина, Вороніжчина). На Чернігівщині О. щільно облягав голову й мав довгувато-заокруглену, напів'яйцеподібну форму. Поверх О. вдягали *хустку, намітку*.

ОЧКУР (УЧКАР, УЧКУРНЄ, ОЧКУРКА, ОЧКУРНЯ) – 1) вишитий вузький комір сорочки (Житомирщина); 2) шнурок або пояс, яким затягують штани або шаровари.

ПАСКІВНИК (ТАЗОК ДЛЯ ПАСОК, ПОСТАВЕЦЬ, СТАВЧИК, БАБНИК, БАБ'ЄРКА, БАБОШНИК) – глиняна форма для випікання великодніх пасок.

ПЕРЕБІР РУЧНИЙ – група технік візерункового ткання, в яких використовують одну основу й два підткання. Характерною рисою П.Р. є рельєфний орнамент над ґрунтовим полем тканини. Вирізняють *двобічний перебір, одnobічний, вибором* тощо.

ПЕРО – пензлик з курячих або гусячих пір'їн для розписування гончарних виробів у техніці *описки*.

ПИСАНКИ – яйця, декоровані малюнком двох чи більше кольорів *способом воскового резервування*. Його основний принцип полягає в тому, що вкриті воском («зарезервовані», тобто залишені для подальшої роботи) частини яйця не всотують розчин барвника й зберігають первісний колір. Необхідну кількість кольорів писанкарки добирають завдяки поступовому переходу від ясних фарб до темних.

ПИСАК – загострена паличка для продряпування (ритування) сирого поверхні глиняних виробів (Гуцульщина).

ПІДВІКОННЯ – довгий, вузький килим, який розміщували під вікнами.

ПІД ПАРКИ (РУШНИКОВИЙ) – різновид ткацької техніки *двобічного перебору*, при якому дві нитки виходять на лицеву частину тканини, дві – на виворіт у шаховому порядку.

ПІДПОЛИВНИЙ РОЗПИС – техніка декорування глиняних виробів за допомогою фарб зі сполук металів, які наносять на неполив'яний випалений черепок і покривають поливою та випалюють при температурі понад +1200°C.

ПІД ПОЛОТНО – різновид ткацької техніки *двобічного перебору*, при якому на ділянках тканини утворюється однаковий орнамент із лицевого та зворотнього боку.

ПЛАТ – 1) старовинний жіночий головний убір-хустка прямокутної форми; 2) чотирикутний шматок полотна, який використовують як хустку (Полісся); 3) назва фартуха (Закарпаття); 4) широка спідниця білого кольору (Закарпаття).

ПЛАХТА – жіночий поясний одяг (Наддніпрянина, Слобожанщина, Південь України), який виготовляли з двох полотниць – гривок півтора–два метри завдовжки, які зшивали приблизно наполовину або на дві третини, після чого перегинали удвоє так, щоб зшита частина охоплювала фігуру ззаду, а незшиті – крила, криси вільно звисали по боках. До П. обов'язково одягали *попередницю*. П. ткали в картатий візерунок техніками *перебору* або *човникового ткання*. Іноді додатково вишивали вовняними, шовковими, металевими нитками. Назви П. за формою орнаменту: кватирчаста, хрещата, картата, копитаха, баклажка, підочкова. Назви П. за малюнком: степова рожа, стовпаті, мотилівка, реп'яхівка, гвоздичкова, рачкова, грушівка, кривуляста. За способом ткання: закладанка, перебірна, човникова. Побутували півплахти без крил. Їх здебільшого носили незаміжні.

ПОБІЛ (ПОБІЛКА) – білий *ангоб*, виготовлений із білої глини шляхом розведення водою; використовували для декорування й обливання гончарних виробів.

ПОЛИВА, ГЛАЗУР (ПОЛИВО) – тонке склоподібне покриття керамічних виробів.

ПОЛОТАР (ОББИВАНЕЦЬ) – довгий килим (до 15 м), призначений для розміщення під вікнами, аналогічний *залавнику, підвіконню*.

ПОЛОТНЯНКА – різновид літньої свити, пошитої не з сукна, а полотна. Розповсюджена у всій Галицькій рівнині.

ПОЛОТНО РУШНИКОВЕ – тканина для виготовлення рушників: лляне, бавовняне й конопляне полотно ручного ткання. Лляне буває гладеньким, камчатним кремовим і конелевим.

ПОЛТАВСЬКА ГЛАДЬ – техніка вишивання, яку виконують кольоровими нитками муліне у дві–три нитки або крученим шовком. Використовують найчастіше в узорах рослинного характеру. Стібки йдуть паралельно горизонтальним лініям тканини. П.Г., в якій стібки розміщено за формою мотиву й виконано червоним кольором, має назву «старокиївська».

ПОПЕРЕДНИЦЯ (ПЕРЕДНИК, ХВАРТУХ) – жіноче поясне вбрання. Носили з плахтою, спідницею. П. робили як з купованої тканини (крамної), так і з тканин домашнього виготовлення. На Волині, крім тканих у домашніх умовах, носили П. з купованого сукна, оздоблюючи їх вишивкою. На Житомирщині ткали килимові запаски. Вони мали вигляд високохудожного маленького килимка. Композиційні схеми різні: дерево життя, у козаки, кулачки, розкидані на внутрішньому полі зірки, розети. Часто поле обрамлене бережком-каймою.

ПОСТОЛИ – 1) взуття, виготовлене зі шкіри; 2) взуття, сплетене з лика; 3) взуття, сплетене з конопляних вовняних шнурків.

ПОЯС – невід'ємна складова частина жіночого й чоловічого народного строю. П. виконував багато функцій: практичну, оберегову, обрядову, естетичну. Старовинні П. були плетені, згодом – ткані з вовни, льону, конопель, а також виготовлені зі шкіри. У XIX ст. в козаки носили каламайкові П. У XIX ст. селяни використовували вовняні П.: червоні, зелені, сині, білі, чорні. Широкі шкіряні замшеві П. – череси, носили чумаки; шкіряні, оздоблені тисненням, металевими каплями, накладками, – горці Карпат. На Волині й у Галичині носили значно вужчі П. з кількома додатковими ремінцями, декорованими мідними гудзиками: до них чіпляли калитку чи гаманець.

ПУКО (ПУК, ОПУК) – в кераміці найширша частина глиняної посудини.

РЕЗЕРВ (*фр.* *réservede*, *лат.* *reservare* – зберігати) – частина поверхні виробу у вигляді медальйона (біла на тонованій, або тонована на білій), де розміщено декоративний мотив, вензель чи живописне зображення.

РЕТЯЗЬ – техніка вишивання, подібна до

хрестикової. Вишивають його хрестиками справа наліво. В основному цю техніку застосовують як додаткову обводку до орнаментів, виконаних іншими техніками.

РИТУВАННЯ – нанесення заглибленого рисунка шляхом продряпування за допомогою спеціальних паличок або шила.

РІЖКУВАННЯ (КОНТУРНЕ МАЛЮВАННЯ, КОНТУРНИЙ РОЗПИС) – техніка підполивного розпису гончарних виробів, яку виконували кольоровим *ангобом* за допомогою коров'ячого рогу зі вставленою вузькою трубочкою з гусячого або курячого пера чи соломинки шляхом наведення контуру малюнка з наступним заповненням його ангобами іншого кольору.

РУШНИК – виріб у вигляді прямокутника довжиною 3 м – 4 м (іноді до 7 м) із вишитим, тканим, набивним орнаментом. Р. поділяють на три основні групи – декоративні, побутово-гігієнічні та обрядові. Побутували різні види та назви рушників залежно від призначення, техніки виконання, осередку виготовлення, орнаменту. Так, за техніками виконання: браний, вибійчаний, вишиваний, мальований, перебірний. За призначенням: божник, великодник, плечовий, вінчальний, подарунковий тощо. За осередками: богуславський, крелевецький, обухівський тощо.

РУШНИКОВИЙ ШОВ – техніка вишивки. Застосовують в оздобленні рушників на Полтавщині, Черкащині, Київщині. Виконують по заздалегідь промальованому на полотні малюнку рослинного характеру. Головним у цій техніці є художня виразність контурної лінії. Контур обшивають стебловим швом, а площини, які формують малюнок (квіти, листя, птахи) вишивають рушниковим заповненням, тобто різноманітними ромбами, квадратиками, прямокутниками, чергуванням вертикальних смуг, хвилястих ліній. Вони дістали в народі назви: бігунець, драбинка, насипочка, шахматка, риб'яча луска. Найпопулярнішими мотивами є дерево-квітка пишних рослинних форм, зображення птахів. Р.Ш. виконують нитками червоного кольору, з додаванням синього або чорного.

РЯДНО (РЯДНИНА) – полотнище, зшиті з двох однакових половин цупкого домашнього полотна з конопляної або лляної пряжі. У побуті відбілені, гладкофарбовані й кольорові (смугасті чи картаті) Р. слугували простирадлами, ковдрами, килимами, скатерттинами. Залежно від призначення їх виготовляли зі складним або простим візерунком саржевого ткання, зокрема з візерунками «кружки», «сосонка», «коропова луска», «віконечка», «огірки» тощо.

СЕРПАНОК – 1) святковий головний убір заміжньої жінки. Виготовляли із лляної ткани-

ни, прямокутної форми; зав'язували поверх очіпка; те саме, що й намітка, але з тонкого, прозорого білого, зеленого, сірого лляного полотна; 2) легке жіноче покривало на голову.

СВИНЦЕВЕ СКЛО (АНГЛІЙСЬКИЙ КРИШТАЛЬ) – калійно-свинцеве скло. Вирізняється яскравим блиском і високим коефіцієнтом заломлення світла, розкладаючи його промені на всі кольори райдуги й викликаючи гру світла. З'явилося у XVII ст. в Англії. Головним способом його обробки стало *алмазне гранування*.

СВИСТУНЕЦЬ (СВИСТУН, СВИЩИК) – звукова глиняна іграшка, що має порожнистий корпус, отвори в ньому та мундштук для вдихання й видихання повітря.

СВИТА (СВИТА, СЕРМ'ЯЖИНА, СЕРНЕГА, СЕРНЯГА, СВИТКА, СЕРМ'ЯГА, ЮПКА, ГУНЯ, ГУНЬКА, КАПОТА) – старовинне українське жіноче й чоловіче вбрання, пошите до двох вусів. Згодом додали третій посередині, унаслідок чого зникла вузька не розрізана в стані спинка (прохідка, застібок); потім стали додавати ще вуса-клини – до 5–8.

СЕРЕЖКИ – старовинні жіночі й дівочі прикраси для вух, відомі від найдавніших часів (давньоруське – *усерязь*); кільце, підвіска – вид ювелірних виробів, вушні підвіски. С. складаються з обідка, замка та каста – оправи каменя, часом мають підвіски.

СЕРДАК – чоловічий і жіночий сукняний короткополий одяг, який носили на Гуцульщині. Мав давній крій з прямою спинкою. До перегнутого полотнища з розрізом для голови вставляли з боків клини. Шили з невеликим коміром-стійкою, довгими рукавами. С., як і інші компоненти гуцульського вбрання, розкішно декорували вишивкою, вовняними шнурами, кольоровими китицями, що чіпляли біля коміра. Частіше С. носили наопащ.

СИМРАГА МУЩИНСЬКА – верхній чоловічий одяг із сіро-коричневого домашнього сукна, витканого наполовину із лляних і вовняних ниток. С. М. приталена, в стані вісім складок. Довжина коміра-стійки 41 см, висота – 5 см, кишені вертикальні. Застібається на лівий бік на три, сплетені з червоного шнура, гудзики. Комір, нагрудна частина, права пола, спинка, кишені й рукави внизу декоровані червоним вовняним шнуром. Довжина С. М. 115 см, ширина долішньої частини – 348 см (Луцький р-н Волинської обл.).

СІРАК (СЕРДАК, ПОРТЕНКА) – верхній одяг. Від серніги відрізняється матеріалом і тим, що не має коміра. Сукно для сірака ткали з вовни й коноплі. На Рівненщині С. шили з темно-бурого, а згодом – чорного сукна. Якщо одяг був виготовлений з білого сукна, при ана-

логічному крої, його називали свитою. У XIX ст. свиту носили на всіх теренах України, за винятком Лемківщини, Закарпаття, Гуцульщини. У центральних і східних областях України сіраком називали *кобеняк, кирею*.

СКАТЕРКА (СКАТЕРТИНА, НАСТІЛЬНИК, ОБРУС, НАКИДКА) – тканий виріб для покривання столу, скрині, оздоблений тканим, вишиваним, набивним орнаментом. С. мала форму видовженого прямокутника довжиною 2 м – 3 м і шириною 60 см.

СКОРЦ (СКОРЦА) – візерункова вовняна тканина, килим на стіну, аналогічний *залавнику* (Буковина).

СЛОЇК (СЛОЙ, БАНКА) – глиняна посудина для зберігання повидла, меду, смальцю, круп, яка має яйцеподібний тулуб, наблизений до заокругленого й трохи розгорнутого вгорі циліндричного, коротку шийку й відігнуті вінця; зсередини вкрита поливою.

СОЛОВ'ІНІ ВІЧКА – техніка вишивки, поширена на Поділлі. Вона полягає в тому, що чотири ажурні дірочки *довбанки* розміщують поряд.

СОРОЧКА – один із найдавніших видів нагільного шитого одягу. Основні типи українських С.: у перекид, з полками (вставка в плечовій частині), з гесткою. Частини С.: станок, підточка (додільна сорочка суцільна, з однорідного полотна, без підточки), рукави, чохла, комір, вишита манишка, розріз-пазуха.

СОРОЧКА ГУЦУЛКА – тип сорочки, на якій вишивку геометричного орнаменту розміщують уздовж пазухи й коміра, по низу рукава.

СОРОЧКА З ПУХЛИКАМИ – тип сорочки, що набула свого поширення на Полтавщині, Чернігівщині. Пухлики – це приклад поєднання утилітарної та естетичної функції швів. Їх роблять у верхній частині рукава, де його пришивають до уставки. Для цього полотно рукава збирають у кілька рядів у зигзаг між зборками.

СОРОЧКА УКРАЇНКА – тип сорочки, що набула поширення в центральних регіонах України. Вона має відкладний комір і широкі рукави, які призбирають. Вишивку розміщують на пазушці, по коміру, на манжетах.

СОРОЧКА УСТАВКОВА – тип сорочки, що набула найбільшого поширення в Україні. Уставка, або полк, – це вшивне плічко, що з'єднує задню й передню частини сорочки. Рукав викроюють із суцільного шматка тканини й під прямим кутом пришивають до стану. Вишивку розташовують на уставці, підпліччі, чохлах (манжетах), подолі (пелені) та невеликому комірі.

СОТНЯ – термінологічна система лічби гончарних виробів під час продажу.

СПІДНЯК (СПОДЕНЬ) – нижня частина ножного гончарного круга, завдяки якій ударами ніг гончар обертає весь круг.

СТИРАЧ (УТИРАЧ, РУЧНИК) – рушник господарського призначення, який використовували у щоденному побуті. С. був невеликого розміру, тканий простим полотняним або саржевим переплетенням.

СТРІЧКА (ЗАСТІЖКА, ПОЛІТИЧКА, ЖИЧКА, ГЕРАСІВКА, СТЬОЖКА) – 1) шматок шовкової або вовняної, бавовняної стрічки чи крайки червоної або блакитної – у парубків і молодих чоловіків, зеленої, чорної – у старших чоловіків. С. слугувала для стягування, заціпання коміра. Іноді її заміняв звичайний шнурок із барвистої вовни або ниток із кутасиками або вузликками на кінцях; 2) кольорові стрічки до дівочого й весільного вінця; 3) стрічка, яку дівчата кладуть на волосся поперек голови, вище чола.

СТРУГ (СТРУЖОК, РІЗАК) – гончарний інструмент, найчастіше зроблений зі старої коси, зігнутої дугою і доповненої двома дерев'яними ручками; використовували для пересікання глиняної маси з метою видалення сторонніх домішок.

ТАМБУРНИЙ ШОВ – техніка, яку використовують для вишивки рушників. Т. Ш. виконують голкою або гачком у вигляді петельок. Вишивають червоними нитками на білому полотні рушника, або білими на червоному тлі (так звані кумачеві рушники). Орнаменти рослинні у вигляді дерева-квітки.

ТЕРРИНА (*фр.* terrine) – посудина з кришкою, в якій готували й подавали гарячі страви, супова ваза.

ТЕХНІКИ НАСКРІЗНОГО ВИШИВАННЯ – техніки вирізування, виколювання, солов'їні вічка, довбанка, які надають виробам легкості й вишуканості. Вони поширені повсюдно, але в кожному регіоні застосовували свої кольори. Так, на Полтавщині – білий, на Київщині – червоний, на Поділлі – чорний, білий, жовтий, червоний. Вирізування буває на одну, три, п'ять квадратних дірочок. Узор щільно обшивають нитками, а потім середину вирізують, від чого на полотні утворюються крупні, чіткі ажурні квадратики.

ТИКВА – див. **БАНЬКА**.

ТОНУВАННЯ – покриття фарфорових виробів фарбою з метою надання їм певного тону, кольору; імітування поверхонь інших матеріалів – дерево, панцир черепахи, камінь тощо.

ТРАФАРЕТ (*ит.* traforetto – продирявлений) – платівка з картону, металу тощо, у якій прорізано малюнки для відтворення на іншій поверхні.

ТУЛІЙКА – трубчаста ручка на глиняних посудинах.

ТУЛУБ (ТУЛУП) – широкий прямоспинний, довгий до землі з подовженими рукавами й великим коміром дорожній кожух (південь України). На Черкащині тулуп був святковим одягом. Його шили із коміром-стійкою або відкладним, виложистим. Манжети, комір, праву полу й низ облямовували смушком або іншим хутром.

ТУРНЮР – модна в кінці XIX ст. частина жіночого туалету у вигляді подушечки, яку підкладали під сукню нижче талії для надання фігури пишності.

УБРАНЄ – 1) загальна назва комплексу одягу; 2) святковий одяг з червоного або синього сукна; 3) жупани (Бойківщина); 4) штани з тонкого сукна – кармазини; 5) сині шаровари (Буковина).

У ВІЧКО – різновид *лічильної килимової техніки*, при якій по краю кожної кольорової площини формується отвір.

УРІЗ – техніка декорування гончарних виробів, коли окремі елементи орнаменту після обливання ангобом зрізали спеціальним ножом, а потім доповнювали ангобовим розписом і вкривали безколірною поливою; трапляється на Закарпатті.

ФЛЮСИ (ПЛАВНИ) – легкоплавкі матеріали, що здатні зв'язувати, сплавляти керамічні маси.

ФЛЯНДРУВАННЯ (ФЛЯНДРІВКА) – техніка підполивного розпису гончарних виробів, яку виконували за допомогою коров'ячого рогу шляхом нанесення різнокольорових *ангобів* на вологу обливку з подальшим розтягуванням спеціальним металевим гачком, встановленим у дерев'яну паличку.

ФУТЕРКО – 1) жіночий верхній одяг, покритий дорогим фабричним зеленим сукном, підбитий хутром лисиці, куниці, білки. Носили шляхтянки й заможні городянки накинутим на спину. Комір зв'язували червоними стрічками (XVI–XVIII ст.); 2) жіночий верхній одяг із синього фабричного сукна, підбитий шкурками кроликів, чорним або сивим смушком, з великим шалевидним каракулевим коміром і манжетами – обною (Східна Галичина). На футро пришивали комір із блямів або шлямів, сибірських лисиць, що покривали всю спину до талії.

ХОРУГВА – у старогрецькій мові означало «той, що веде»; прапор церковний, цеховий, військовий, поховальний.

ХРЕСТИКОВА ТЕХНІКА (ХРЕСТИК) – одна з найпоширеніших рахункових технік вишивання. Відома в Європі з XVIII ст., а в Росії та Україні – з початку XIX ст. Х. Т. має кілька варіантів: простий, потрійний, болгарський хрестик, ретязь.

ХУДОЖНЯ ГЛАДЬ – техніка вишивання.

Стібки кладуть так, щоб один колір переходив у інший.

ХУСТКА (ХУСТИНА, ХУСТИЦЯ) – загальна назва для жіночого головного убору чотирикутної або прямокутної форми з будь-якої тканини.

ЦЕХ – організація міських ремісників із чітким організаційно-структурним ієрархічним устроєм. Склад Ц. формували за принципом категорійності – майстри, підмайстри, учні. Керівництво здійснювали старші майстри т. зв. «цехмістри». Перші Ц. виникли в німецьких містах XII–XIII ст., в Україні – з другої половини XIX ст.; в Російській імперії офіційно ліквідовані 1900 року.

ЦЕХА (ЦІШКА, ЦЕХА) – цехова емблема у вигляді дерев'яної або металевої пластини, за допомогою якої члени цеху скликали майстрів на збори, передаючи їй один одному; зберігали у цехмістра (старшого майстра – керівника цеху).

ЧАМАРА (КАПОТА) – верхній чоловічий сукняний одяг. Від капоти відрізняється багатшим оздобленням. Облямована тасьмою на комірі-стійці, на швах у талії, на фалдах і кишнях. На грудях запинали на повітряні довгі петлі й гудзики. Поперечні петлі із золотої тасьми виконували функцію не лише практичну, але й естетичну.

ЧЕМЕРКА – верхнє чоловіче вбрання із домашнього сірого сукна, нижче колін. Спинка в талії відрізнана. Нижня її частина в талії зібрана в складочки, рясована. Передні поли суцільнокроені й застібаються на гачки (гаплики) та петлі від коміра до пояса. Верхня пола, шви на спині, прорізи кишень і рукави внизу обшиті смугою чорного оксамиту (Рівненщина). На Волині (Берестечко, Сокаль) Ч. виготовляли з фабричного сукна, з виложистим коміром і лацканами. Шили її діобортною, тобто поли накладали одна на другу на 20 см і більше. На грудях, нижче лацканів і до пояса пришивали два ряди гудзиків, які з'єднувалися й заціпалися впоперек покладанем шнуrom, який на кінцях мав повітряні петлі у вигляді декоративних трилисників.

ЧЕРВІНЬКА (ЧЕРВІНЬ) – червоновохристий або брунатний *ангоб*, виготовлений із глини відповідного кольору шляхом розведення водою; використовували для декорування й обливання гончарних виробів.

ЧЕРЕС (ЧИНТОКОРА) – спеціальний шкіряний пояс, розповсюджений у чумаків. Це подвійний пояс, немов довгий мішок, з однією пряжкою – якщо вузчий, і двома чи кількома – коли широкий. У ньому зберігали калитку для грошей, кисет із тютюном, до нього підвішували ніж або інше причандалля, потрібне в дорозі.

ЧЕРІНЬ – нижнє перекриття посудної камери (*кабиці*) гончарного горна, яке відокремлює її від топки.

ЧЕРКЕСКА – 1) чоловічий одяг із домашнього сукна, нижче колін. Спинка зі швом посередині. Нижня частина спинки рясована. Комірець маленький, виложистий. Передні поли суцільні, застібалася збоку від коміра до пояса на великі гачки й петлі. Комір і поли, прорізи кишень і рукави внизу обшиті чорною тасьмою та прикрашені чорними випуклими гудзиками й петлями (петлицями) з такої самої тасьми. Верхня частина Ч., до пояса, на підкладці з домашнього полотна; 2) (каптан, жупан, кунтуш) – верхній одяг козаків, козацької старшини. За Д. Яворницьким, на сорочку й штани одягали каптан: довжиною трохи нижче колін, має два вуса ззаду, як кафтан або черкеска козаків, шовкові петлі-бабки й гудзики спереду; на кінцях рукавів невеликі зақоти – манжети з темного оксамиту, прикріплені до рукава металевими гачками. Каптан широкий у плечовій частині й облягає стан. Пізніше в літературі нижній каптан уже називають *жупаном*, а верхній – широкий, довгий, з широкими рукавами (з розрізами-роздборами, вильотами) – *кунтушем*, а весь стрій з *кунтушем* – кунтушовий стрій.

ЧИНОВАТЕ ТКАННЯ – багаторемізне ткання, при якому декоративний ефект створюється шляхом чергування застилів двох систем, спрямованих під різним кутом. У процесі ткання на чотирьох-восьмиремізних верстатах саржевим переплетенням утворюються мотиви скісних, зустрічних ліній, ромбів: «у ряди», «пружки», «у сосонку», «смерічку», «ялинку», «кружки», «коропова луска» тощо.

ЧІЛЬЦЕ – головний убір дівчат, складова частина святкового й весільного вінків. Ч. відоме в Україні від найдавніших часів і пов'язане з дохристиянськими віруваннями. Це символ сонця, сонячного диска. Знак того, що молода перебуває під опікою самого божества. Ч. гудульське суцільне, вирізане з металу й писане, з підвісками над чолом або набране – зладоване з кількох (восьми–десяти) щільно укладених латунних (у давнину – срібних, мідних) бляшок, обов'язково пишно орнаментованих і парного числа. Ч. становило основну частину весільного головного убору, створюючи враження сяючої (золотої) корони.

ЧОВНИКОВЕ ТКАННЯ – різновид ткацької техніки, при якому перекидання нитки підкання відбувається за допомогою човника.

ЧОРНОБРИВЦІ – 1) жіночі короткі чобітки, обшиті у верхній частині халяв каракулем (Київське Полісся); 2) жіночі чоботи, орнаментовані на швах і закаблуках (Слобожанщина).

ЧОРНОЛОЩЕНА КЕРАМІКА – див. **ДИМЛЕНА КЕРАМІКА**.

ЧУГА (ЧУГАНЯ) – верхній сукняний чоловічий одяг на Лемківщині. Ззаду мав прямокутний довгий комір – галерею, що закривав усю спину. Комір викінчувався тороками (свічками). Цей одяг мав довгі зшиті внизу рукави, які також закінчувалися тороками. Ч. носили накинутою на плечі. Зшиті внизу рукави слугували кишеньями.

ЧУМАРКА (ЧУМАРЧИНА, ЧЕМЕНА, РЧИЧІНАРКА, ЧІНАРЧИНА) – 1) верхній одяг із синього сукна на хутрі або підкладці (Кіровоградщина); 2) сукняний сірий, завдовжки до колін, однобортний одяг у талію, застібався на гапки; 3) верхній одяг, підшитий ватною підкладкою (Полтавщина); 4) верхній чоловічий одяг із підрізом у талії й зборками, пошитий з фабричного синього сукна (Чернігівщина).

ЦЕРКОВНА МЕТАЛЕВА ПЛАСТИКА – художні металеві вироби церковного призначення. Серед Ц. М. П. розрізняють богослужбово-обрядові предмети, малі архітектурні форми (киворії, сповідальниці, посудохранильниці тощо), скульптуру й конструктивно-зміцнюючі елементи церковних та меморіальних споруд (храмів, дзвіниць, каплиць, хрещалень) і ансамблів (кладовищ, цвинтарних пам'ятників, огорож, брам, воріт тощо). До богослужбових металевих (литих, кованих, дифованих і виконаних у змішаній техніці) виробів належать літургійно-обрядові предмети, необхідні для відправи Пресвятої літургії та інших церковних дійств (посвячення у священничий сан, хрещення, шлюбної церемонії, хресних походів, похоронів тощо): евхаристійні євлогії, кадильниці й панікадила, лампади, дзвони; дорогоцінні шати ікон, різнотипні кивоти, релікварії (моцехранильниці), оклади євангелій; мідно- та срібноліті з позолотою Великі Престоли, киворії, іконостаси, Царські врата, сповідальниці тощо. У церковних обрядах застосовують напрестольні, запрестольні, процесійні, похоронні тощо хрести. До творів художнього церковного металу належать нагрудні хрести й натільні хрестики. Священні євлогії, різнотипні хрести, всенощниці й кадильниці для кадження тиміаму, лампади та інші богослужбові атрибути виготовляють з коштовних і кольорових металів та сплавів (золота, срібла, міді, олова, латуні, бронзи, нейзільберу тощо) і декорують гравіруванням, карбуванням тощо, прикрашають коштовними й напівкоштовними каменями, різнокольоровими емальми тощо. У систему оздоблення богослужбових виробів Ц. М. П. включають гравіровані, карбовані, пластичноліплені та живописні (емале-

ві, олійні) іконні зображення. Декоративні конструктивно-зміцнюючі елементи предметів церковно-храмової обстави, споруд та ансамблів – окуття скринь-посудохранильниць, дверей, замки й клямки, віконні ґрати, скарбонки тощо виконують з міцного заліза. Серед кованого церковного металу окрему групу становлять увінчуючі хрести, якими завершуються храми, дзвіниці, прихрамові або цвинтарні каплиці, придорожні каплички, великі брами, маленькі ворота й фіртки тощо.

ШАПКА – старовинна й збірна назва для чоловічого головного убору.

ШАПКА НА ЗАВІСАХ – чоловіча смушева циліндрична шапка із суконным синім або зеленим наголовком та розрізом ззаду або збоку. У кількох місцях розріз скріплювали зеленими (Волинь), червоними (Поділля) стрічками-завісами. У південній частині Волині ці Ш. мали назву – мазиця, в північно-західних районах Східної Галичини – *шапка* на завісах. Відома ще й назва – крисатка, яку подає Д. К. Зеленін. У білорусів – капуза.

ШЕЛЕМОК – літня конусоподібна *шапка* із грубого домотканого сукна (Полісся).

ШЕЛОМКА – кругла найчастіше сіра *шапка*.

ШЛИК – 1) невисока чоловіча зимова шапка (14 см – 16 см) зі сферичним наголовком із чорного сукна. Мала навушники з чорного смуха (Рахівщина) або вишиті чорними нитками петельчатим швом, який імітував каракуль. Зверху на шапці навхрест нашитий червоний шнур, на маківці червона китичка (Гуцульщина); 2) висока конічна шапка – голуба, рідше червона з хутряною околицею – ковніром; 3) мішечок, ворок, пришитий до козацької шапки.

ШЛІФУВАННЯ – механічна обробка скляних виробів на спеціальних верстатах, коли остаточно відточують поверхні, полірують грані, а також надають завершального вигляду шийці та денцю.

ШЛЬОНСЬКИЙ ГОНЧАРНИЙ КРУГ – старовинний ножний пересувний гончарний круг карусельного типу, що складається з двох дисків (*верхняка й спідняка*), з'єднаних спицями, які дозволяють обертати обидва круги навколо вкопаної в долівку нерухомої вісі – *веретена*; використовували в Україні до кінця XIX ст.

ШОВКІВКА (ШОВКОВКА) – шовкова шапка.

ШОЛОМОК (МАГЕРКА) – повстяна чоловіча шапка, якою в другій половині XIX ст. послуговувалися на етнографічній межі з білорусами. На Поліссі шоломки виготовляли з повсті, хоча Хведір Вовк відзначав, що на почат-

ку XIX ст. їх виплітали із валу, грубих вовняних ниток. Збіту на валяльні вовну розкладали довгими пасмами, які згодом збивали і виплітали з них шапки у формі усіченого конуса. Можливо, це і був той спосіб виплітання клобуків, який практикували в давнину київські монахи. Форма Ш. нагадує усічений паралельно основі конус, на якому зверху покладений невеликий кружечок. Тулію шапки робили темно-коричневою, кружечок – білим. Верхню частину тулії прикрашали довкола зеленими або синіми вовняними шнурками, а нижній край – червоними. Околицю шапки оздоблювали двома паралельними рядами шнурків. Інколи між ними вишивали різноманітні геометричні елементи: трикутники, круги, півкруги. Ш. робили не тільки з круглим, а й квадратним верхом.

ШТАНИ (ГАЧІ, СПОДНІ, ШАРОВАРИ) – поясний чоловічий одяг. Хв. Вовк зауважує, що назви цієї частини строю у всіх слов'ян різні й навіть не завжди слов'янські. Найпоширеніша – гачі. Такі назви, як сподні, порти – у карпатських українців, портяниці, хоч і слов'янські, але стосуються або одягу взагалі, або його тканин.

ШУБА (ШУБКА) – зимовий одяг із хутра лисиці, куниці, соболя, бобра тощо.

ЮПКА – жіночий плечовий одяг. 1) вкорочена легенька свитка; шили з китайки, байки, тонкого сукна; 2) за кроєм нагадує корсетку з вусами (іноді складками-фалдами), але з рукавами.

ЯЛОМОК (ЙОЛОМОК) – чоловіча шапка із валяного сукна, циліндричної форми, завужена доверху.

ЯРМУЛКА – чоловіча шапка, пошита з домашнього сукна: чорного, білого, сірого, коричневого. Денце шапки плоске, прямокутне (18 см × 20 см), висота – 12 см – 16 см. Центр денця декорували вовняною червоною китицею або кантом. Кути прямокутника виступали за край околиці. Її робили з іншого за кольором сукна. Якщо денце біле, то околиця сіра або коричнева. Верхній край околиці декорували двома рядами червоного або синього шнурка. На Волині інколи застосовували для декорування околиці зелений шнур і синьо-червону вишивку – кривульку, ключку.

БІБЛІОГРАФІЯ

- Аксаков И.* Исследование о торговле на украинских ярмарках. – СПб., 1858.
- Алферова Г., Харламов В.* Киев во второй половине XVII в.: Историко-архитектурный очерк. – К., 1982.
- Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М.* Декоративно-прикладне мистецтво. – Л., 1992.
- Арандаренко Н.* Записки о Полтавской губернии, составленные в 1846 году: в 3 ч. – Полтава, 1849–1852. – Ч. II, III.
- Арофікін Є.* Саржевий узор рушника. Конспект лекцій з теми «Багаторемізне народне ткацтво» (На основі досліджень автора). – Л., 1995.
- Арофікін Є.* Українська народна тканина // НТЕ. – 1983. – № 4.
- Бабенко В.* Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края. – Екатеринослав, 1905.
- Бабенко В.* Солом'яний... термос // Комсомолец Полтавщины. – 1976. – 19 серпня.
- Багалій Д.* Слобожанський побут // Історія Слобідської України. – Х., 1993.
- Баран Р.* До проблеми формування українського національного стилю в кераміці // Животоки: Статті. Есе. Розвідки. – Коломия, 1994. – Кн. 7.
- Білан М., Стельмащук Г.* Український стрій. – Л., 2000.
- Білан М., Стельмащук Г.* Народне вбрання Гуцульщини в контексті українського національного строю // Історія Гуцульщини: у 6 т. – Л., 2001. – Т. VI.
- Білецька В.* Вишиті кожухи в Богодухівській околиці на Харківщині // Науковий збірник науково-дослідної кафедри історії української культури. – Х., 1927. – Ч. VII. – Вип. 1.
- Білецька В.* Українські сорочки, їх типи, еволюція і орнаментация // Матеріали до етнології й антропології. – Л., 1929. – Т. 21–22. – Ч. 1.
- Білецький П.* Георгій Іванович Нарбут. – К., 1959.
- Білоус Т.* Описаніє иконъ по церквахъ русскихъ въ столичномъ граде Львові. – Л., 1858.
- Біляшівський М.* Старе українське шкло // Сяйво. – 1913. – № 5–6.
- Бобринский А.* Гончарство Восточной Европы: Источники и методы изучения. – М., 1978.
- Бойківщина.* Историко-этнографічне дослідження. – К., 1983.
- Богуславская И.* Русская глиняная игрушка. Альбом. – М., 1975.
- Бойчук Б.* Народне декоративне мистецтво Покуття XIX–XX століття (Історія. Типологія. Художні особливості). – Дис. ... канд. мистецтвознавства. – Івано-Франківськ, 2000.
- Боньковська С.* Ковальство на Україні (XIX – початок XX ст.). – К., 1991.
- Боньковська С.* Надбанні хрести українських церков // Богословіє. – Рим, 1991. – № 55.
- Боньковська С.* Художні особливості священного посуду другої половини XVII – поч. XVIII ст. Формування основних типів, тектоніка, декор // НЗ. – 2000. – № 3.
- Боньковська С.* Український священний посуд XVI – першої половини XVII ст. у контексті евхаристійного канону // Мистецтвознавство. – 2002. – № 1.
- Будзан А.* Різьба по дереву в західних областях України (XIX–XX ст.). – К., 1960.
- Бушина Т., Жук А.* Килимарство Радянської Буковини // НТЕ. – 1967. – № 6.
- Вагилевич И.* Гуцулы – обитатели Восточной отросли Карпатских гор // Пантеон. – Л., 1887. – Т. XXI. – Кн. 5. – Отд. 3.
- Вагилевич І.* Лемки – мешканці західного Прикарпаття / Підгот. до друку І. Д. Красовський // НТЕ. – 1965. – № 4.
- Василенко В.* Местечко Опошня Зеньковского уезда Полтавской губернии: Статистико-экономический очерк. – Полтава, 1889.
- Василенко В.* Кустарный отдел на Опошнянской выставке / Доклад члена-корреспондента Полтавского сельскохозяйственного общества В. И. Василенко. – Опошня, 1890.
- Виноградова Е.* Современное прикладное искусство Китая / Ин-т китаеведения АН СССР. – М., 1959.
- Виставка фаянсових та порцелянових виробів Києво-Межигірської фабрики / Всеукраїнський історичний музей Т. Г. Шевченка. – К., 1925.*
- Власов В.* Класицизм // Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 8 т. – СПб., 2000. – Т. 3.
- Вовк Хв.* Студії з української етнографії та антропології. – К., 1995.
- Волков М.* Стекольные заводы Юго-Западной России в первой четверти XVIII в. // Проблемы общественно-политической истории России и славянских стран. – М., 1963.
- Волков Ф.* Отличительные черты южно-русской народной орнаментики // Труды

III Археологического съезда в России. – К., 1878. – Т. II.

Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис: у 2 т. – К., 1991. – Т. 2.

Вторая Всероссийская кустарная выставка под августейшим покровительством Государыни Императрицы Александры Федоровны, устроенная Главным управлением Землеустройства и Земледелия в 1913 году. – СПб., 1913.

Выставка сельских произведений в городе Кролевец Черниговской губернии // Черниговские губернские ведомости. – 1851. – № 7.

Галазда П. Літургійне питання і розвиток богослужінь напередодні Берестейської унії аж до кінця XVII століття // Берестейська унія та внутрішнє життя Церкви в XVII столітті. Матеріали Четвертих «Берестейських читань». Львів, Луцьк, Київ, 2–6 жовтня 1995 р. – Л., 1997.

Галян Г. Про колекцію килимів у зібранні музею Полтавського губернського земства // Титульний етнос: здобутки, втрати. – Полтава; Опішня, 2002.

Ганицкая О. Народное искусство Польши. – М., 1970.

Ганчарне виробництво, його шкідливості та шляхи оздоровлення. – Полтава, 1929.

Геппенер Н. Жерденівські гончарі Лавренюки-Полив'яні. – К., 1928.

Герасименко Н. Історія Межигір'я. – К., 2005.

Герус Л. Українська народна іграшка. – Л., 2004.

Глухенька Н. Народна художниця Тетяна Пата // НТЕ. – 1959. – № 2.

Глухенька Н. Килими з Дніпропетровщини // НТЕ. – 1969. – № 1.

Гоберман Д. Памятники деревянного зодчества Закарпатья. – Ленинград, 1970.

Гоберман Д. Росписи гуцульських гончаров. – Ленинград, 1972.

Гоберман Д. Искусство гуцулов. – М., 1980.

Голець Я. Тетяна Пата: До 90-річчя від дня народження // НТЕ. – 1974. – № 1.

Голлербах Э. Силуэты Нарбута. – Ленинград, 1926.

Головацкий Я. О народной одежде и убранстве русинов или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии. – СПб., 1877.

Голубець О. Львівська кераміка. – К., 1991.

Гончарная мастерская Полтавского губернского земства в м. Опішне Зеньковского уезда // Образцовые мастерские Полтавского губернского земства (Приложение к отчету Полтавской Земской Управы за 1895 год.). – Полтава, 1896.

Горинь Г. Шкіряні промисли західних областей України: друга пол. XIX – поч. XX ст. – К., 1986.

Городецкий М. Кустарная промышленность Волынской губернии. Ее настоящее и возможное будущее. – Житомир, 1901.

Гошко Ю. Населения Украинских Карпат XV–XVIII ст. Заселения. Міграції. Побут. – К., 1976.

Грендиш Я. Лозо- і коренеплетіння // Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1987.

Грінченко Б. Словарь української мови: в 4 т. – К., 1909. – Т. 3.

Гудченко З. Пам'ятки української дерев'яної архітектури // НТЕ. – 1978. – № 1.

Гургула І. Писанки Східньої Галичини й Буковини в збірці Національного Музею у Львові // Матеріяли до етнології й антропології. – Л., 1929. – Т. 21–22. – Ч. 1.

Гургула І. Народне мистецтво західних областей України. – К., 1966.

Гуров А. Геологическое описание Полтавской губернии. – Х., 1888.

Гуцало О. Надбанні хрести українських церков XVII–XVIII ст. // Збірник секції мистецтва. – К., 1921.

Данилюк А. Українська хата. – К., 1991.

Данченко Л. Народна кераміка Наддніпрянщини. – К., 1969.

Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К., 1974.

Данченко О. Про локальні особливості форми народних гончарних виробів Середньої Наддніпрянщини // Українське мистецтвознавство. – К., 1969. – Вип. 3.

Данченко О. Народні майстри. – К., 1982.

Даценко Л. Роспись тканей и набойка. – М., 1961.

Дацун П. Плетіння з рослинних матеріалів в Україні: Каталог виставки // НЗ. – 1995. – № 3.

Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник: у 2 т. / Під заг. ред. Я. Запаска – Л., 2000.

Дерев'янкін Т. Мануфактура на Україні в кінці XVIII – першій половині XIX ст. Текстильне виробництво. – К., 1960.

Державний музей етнографії та художніх промислів АН УРСР. – К., 1976.

Державний музей українського народного декоративного мистецтва УРСР. Альбом / Авт. упоряд. вступ. ст. Н. Л. Россошинська. – К., 1983.

Динцес Л. Русская глиняная игрушка. Происхождение, путь исторического развития. – М.; Ленинград, 1936.

Дзугаєв В. Орнамент української вибійки. – К., 1950.

- Довганюк І.* Архітектура українських церков. – Л., 1997.
- Долгих Е.* Русское стекло XVIII века. Собрание Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». – М., 1985.
- Долинський Л.* Старий український фарфор // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – 1959. – Вип. V.
- Долинський Л.* Мотиви українського народного мистецтва в розписуванні порцеляни // НТЕ. – 1960. – № 2.
- Долинський Л.* Фаянс західних земель України (дорадянський період) // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К., 1961. – Вип. IV.
- Долинський Л.* Український художній фарфор. – К., 1963.
- Доля О.* Козацька хата у селі Котельна // Українська родина. Родинний і громадський побут. – К., 2000.
- Драган М.* Скиту Манявського розвиток і занепад // Скит Манявський і Богородчанський іконостас: Зб. Нац. Музею у Львові. – Л., 1926.
- Драган М.* Українські дерев'яні церкви. – Л., 1937.
- Дудар-Нестер О.* Килими Полісся // НТЕ. – 1980. – № 5.
- Дулькіна Т., Ашарина Н.* Русская керамика и стекло 18–19 веков / Собрание Государственного исторического музея. – М., 1978.
- Дутка В.* Килим Північної Буковини ХХ ст. Традиції та новаторство. – Дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 2007.
- Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии: очерки этнографии края /* Под. ред. В. В. Иванова. – Х., 1898. – Т. 1.
- Жишкович В.* Пластика Русі-України: Х – перша половина XVI століть. – Л., 1999.
- Жолтовський П.* Художній метал: Історичний нарис. – К., 1972.
- Жук А.* Дожовтневі українські килими з рослинним орнаментом // НТЕ. – 1962. – № 3.
- Жук А.* Українські народні килими (XVII – поч. ХХ ст.). – К., 1966.
- Жук А.* Кролевецькі узорні тканини // НТЕ. – 1978. – № 3.
- /Зайкевич А./* Мотивы малороссийского орнамента гончарного производства. – Полтава, 1882.
- Зайченко В.* Вибійчані тканини в колекції Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарновського // Скарбниця української культури. Збірник наукових праць. – Чернігів, 2002. – Вип. 2.
- Закорко В.* Народна кераміка Межиріччя у фондах Сумського художнього музею // Український керамологічний журнал. – 2003. – № 2–4.
- Запаско Я.* Українське народне килимарство. – К., 1973.
- Зарецький І.* Гончарний промысел в Полтавской губернии. – Полтава, 1894.
- Захарчук-Чугай Р.* Українська народна вишивка. Західні області УРСР. – К., 1988.
- Зябловский Е.* Статистическое описание Российской империи в нынешнем её состоянии. § 43. Стекланные и хрустальные заводы. – СПб., 1815. – Изд. 2. – Ч. 5.
- Ів. К-ич.* Як одягалися колись наші міщани в Галичині // Життя і знання. – 1938. – № 5 (128).
- Іванов В.* Харьковские коцарки // Статистический листок. – Х., 1883. – № 8, 9.
- Іванова О.* Килими XVIII–XIX століття Національного музею історії України // НМ. – 2000. – № 1–2.
- Іванова О.* Межигірський фаянс XIX ст. у колекції НІМУ // 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва. Збірник наукових праць / Відп. ред. М. Селівачов. – К., 2002.
- Іванусів О.* Церква в руїні. – Онтаріо, 1987.
- Івашиків Г.* Василь Шостопапець і кераміка Сокаля: Альбом. – Л., 2007.
- Із виставки в Кракові //* Діло. – 1887. – № 109.
- Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. /* Гол. ред. Г. Скрипник. – К., 2007. – Т. 2. Мистецтво XVII–XVIII століть.
- Історія міст і сіл Української РСР. Вінницька область.* – К., 1972.
- Історія міст і сіл Української РСР. Ровенська область.* – К., 1973.
- Історія українського мистецтва: у 6 т.* – К., 1967–1970. – Т. 2–4.
- Історія українського мистецтва: у 5 т. /* Гол. ред. Г. Скрипник. – К., 2006. – Т. 4. Мистецтво XIX ст.
- Історія української культури: у 5 т.* – К., 2005. – Т. 4 – Кн. 2. Українська культура другої половини XIX ст.
- Із прошедшей жизни малорусского дворянства //* КС. – 1888. – Т. XXIII.
- Иллюстрированный каталогъ церковнаго отдела на Всероссийской выставке 1913 г. в Киеве.* – К., 1913.
- Калениченко Л.* Гутне скло на Україні // Мистецтво, фольклор, етнографія. – К., 1947.
- Кара-Васильєва Т.* Полтавська народна вишивка. – К., 1983.
- Кара-Васильєва Т.* Українська сорочка: Альбом. – К., 1994.
- Кара-Васильєва Т.* Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. – Л., 1996.
- Кара-Васильєва Т.* Український рушник. – К., 1997.

- Кара-Васильєва Т.* Шедеври церковного шитва України XII–XX ст. – К., 2000.
- Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки. – К., 2008.
- Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «Великого стилю». – К., 2005.
- Карась А.* Кралевецьке ткацтво // Нариси історії Кралеvecчини: збірник краєзнавчих праць. – К., 2002.
- Карась А.* Кралеvecький рушник // Рушник: символ, образ, знак. Матеріали третьої науково-практичної конференції: доповіді та повідомлення. – Глухів, 2004.
- Каталог виставки XIV Археологического съезда в г. Чернигове. – Чернигов, 1908.
- Каталог Екатеринославского обласного музея имени А. Н. Поля: Археология и этнография. – Екатеринослав, 1910.
- Каталог збережених пам'яток Київського Церковно-археологічного музею 1872–1922 рр. // Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. – К., 2002.
- Каталог изделий вырабатываемых кустарями Полтавской губернии и в земских учених мастерских и продаваемых через земский склад. – СПб., 1912.
- Квітка-Основ'яненко Г.* Твори: в 6 т. – К., 1956. – Т. 2.
- Квітка-Основ'яненко Г.* Повісті та оповідання, драматичні твори. – К., 1982.
- Килимник С.* Український рік у народних звичаях: в історичному освітленні: у 2 кн., 4 т. – К., 1994. – Кн. 1. – Т. 1, 2.
- Кісь Я.* Промисловість Львова у період феодалізму (XIII–XIX ст.). – Л., 1968.
- Кіщук Т.* Проблеми розвитку народних художніх промислів Закарпаття // Народні художні промисли України: Збірник наукових праць / Відп. ред. Ю. Г. Гошко. – К., 1979.
- Клімов А.* Україна. Видатні постаті. – Х., 2008.
- Кес Д.* Стили мебели. – Будапешт, 1981.
- Книга описи имущества соборной Преображенской церкви г. Изюма 1802 г. // Харківська державна наукова бібліотека ім. В. Короленка. Відділ рідкісних видань і рукописів. – № 819048.
- Кобилінська Н.* Килими Житомирського Полісся // НМ. – 2000. – № 3–4.
- Кобільник В.* Матеріальна культура села Жукотин // Літопис Бойківщини. – 1937. – № 9.
- Козут Г.* «Золоті» та «чорні» килими України: до проблеми кольору тла в українському килимарстві XVIII ст. // Мистецтвознавство України. – К., 2003. – Вип. 3.
- Козут Г.* Українські «панські» килими XVII–XVIII ст. – Дис. ... канд. мистецтвознавства – Л., 2003.
- Козут З.* Коріння ідентичності. – К., 2004.
- Козій Г.* Узорноткані скатерті (каталог фондової збірки НІЕЗ «Переяслав») // Pereyaslavica. Наукові записки. Збірник наукових статей. – К., 2008. – Вип. 2 (4).
- Кожолянко Я.* Буковинський традиційний одяг. – Чернівці; Саскатун, 1994.
- Колос С., Хурґін М.* Декоративні тканини. – К., 1949.
- Колос С.* Кралеvecькі рушники // НТЕ. – 1966. – № 6.
- Колчин Б.* Новгородские древности: деревянные изделия. – М., 1968.
- Колунаєва А.* Терапедологічні мотиви в українських кахлях // НЗ. – 2000. – № 1.
- Колунаєва А.* Українські кахлі XIV – початку XX ст. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевистість. – Л., 2006.
- Колцуняк Г.* Народні хрести на Коломиїщині. – Л., 1918.
- Кондаков Н.* Македония. Археологическое путешествие. – СПб., 1909.
- Кондаков Н.* Русские клады Великокняжеского периода. – СПб., 1896.
- Кордуба М.* Писанки на Галицькій Волині // Матеріали до українсько-руської етнології. – Л., 1899. – Т. 1.
- Корпусова В.* До проблеми генези писанок // Матеріали науково-практичної конференції «Писанка – символ України». – К., 1993.
- Косів Р.* Церковні хоругви зі збірки Музею сакрального мистецтва ЛДС СД // Українська греко-католицька церква і релігійне мистецтво (історичний досвід і проблеми сучасності). Матеріали наукової конференції, присвяченої пам'яті патріарха Йосифа Сліпого. – Л.; Рудно, 2002.
- Косів Р.* Західноукраїнські церковні хоругви XIX ст. (Збірка отця Зенона Хоркавого у фондах Музею Львівської духовної семінарії Святого Духа) // Українська греко-католицька церква і релігійне мистецтво (історичний досвід і проблеми сучасності). Матеріали другої наукової конференції, присвяченої пам'яті патріарха Йосифа Сліпого. – Л.; Рудно, 2003.
- Косів Р.* Церковні хоругви «риботицької роботи» // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła-twórcy-ośrodki-techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku. – Łańcut, 2003.
- Косів Р.* Хоругва (?) із зображенням св. Романа Солодкоспівця та св. Миколая кінця XVI – початку XVII ст. з церкви в Либохорі Турківського району Львівської області //

- Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції. – Луцьк, 2006.
- Косів Р.* Західноукраїнські церковні хоругви з колекції «Студіону» // Студіон. Збереження та порятунк сакральних пам'яток Галичини. Матеріали міжнародної конференції, Львів, 4–5 травня 2006 року. – Л., 2006.
- Костишина М.* Особливості традиційного жіночого одягу Буковинського Поділля // НТЕ. – 1976. – № 6.
- Костишина М.* Український народний костюм Північної Буковини: Традиції і сучасність. – Чернівці, 1996.
- Кочерженко Є.* Волокитинський фарфор у Сумському художньому музеї. – Х., 1971.
- Коцюбинський М.* Твори: у 6 т. – К., 1962. – Т. 4.
- Кравченко Я.* Щоб не зупинився гончарний круг // Український керамологічний журнал. – Опішне, 2002. – № 4 (6).
- Крамарева О.* Гравіроване скло з колекції ДМУНДМ // 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва: Збірник наукових праць / Відп. ред. М. Селівачов. – К., 2002.
- Краткий обзор кустарных промыслов Черниговской губернии с приложением очерков по производству изделий из прута и кожевенному производству. – Чернигов, 1914.
- Краткие очерки кустарных промыслов Черниговской губернии инженера-технолога Н. Пакульского. – К., 1898.
- Крыжановский Б.* Орнамент украинских и румынских килимов // Материалы по этнографии. – Ленинград, 1926. – Т. III. – Вып. 1.
- Кульчицька О.* Народний одяг західних областей УРСР. – К., 1959.
- Куприц А.* О стекольной и фарфоровой промышленности Вольнской губернии. – К., 1911.
- Кустари и ремесленники Полтавской губернии: По сведениям, собранным в 1898 и 1900 гг. – Полтава, 1901.
- Кустарная промышленность в Киевской губернии. Итоги анкетного и местного исследования, проведенного Киевской губернской земской управой по поручению Киевского губернского земского собрания. – К., 1912.
- Кустарные промыслы Подольской губернии. – К., 1916.
- Лаврентьев Г.* Хозяйственные заметки при приезде в г. Чугуев // Журнал Министерства государственных имуществ. – 1951. – Ч. 38. – Т. IV.
- Лазаревська К.* Заможний двір на Стародубщині у першій пол. XVIII ст. // Україна. – К., 1929.
- Ланцетти А., Нестеренко М.* Изготовление художественного стекла. – М., 1987.
- Лащук Ю.* Закарпатська народна кераміка. – Ужгород, 1960.
- Лащук Ю.* Косівська кераміка. – К., 1966.
- Лащук Ю.* Украинская народная керамика XIX–XX ст. – Автореф. дисс. ... докт. искусствоведения. – К., 1971.
- Лащук Ю.* Народне мистецтво українського Полісся. – Л., 1992.
- Лащук Ю.* Українські кахлі IX–XIX ст. – Ужгород, 1993.
- Лащук Ю.* Покутська кераміка. – Опішне, 1998.
- Левченко М.* Несколько данных о жилище и пище южно-руссос // Записки Юго-западного Отдела Императорского Русского географического общества. – К., 1875. – Т. 2.
- Лисенко С.* Очерки домашних промыслов и ремесел Полтавской губернии. Промыслы Лохвицкого уезда. – Полтава, 1904. – Вып. III.
- Лисенко С.* Очерки домашних промыслов и ремесел Полтавской губернии. Роменский уезд. – О., 1900. – Вып. 2.
- Листи з України Наддніпрянської П. Вартового (Б. Грінченка). – К., 1917.
- Лисін Б.* Глини та глиняна промисловість на Україні. – К., 1918.
- Логвин Г.* Український середньовічний живопис. – К., 1980.
- Логвин Г.* З глибин: гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. – К., 1990.
- Ложжарь О.* Чи не час відновити забуте // Подільська біржа. – 1992. – № 21 від 22 червня.
- Лубенский музей Е. Н. Скаржинской. Программа для собирания народных писанок. – К., 1895.
- Луговський Б.* Провідник до виставки «Кераміка Чернігівщини». – К., 1930.
- Лукина М.* Легкость и прочность // ДИ. – 1975. – № 7.
- Лукич Г.* Конструирование художественных изделий из керамики. – М., 1979.
- Маевский П.* Добывание фарфоровой глины и выделка из оной изделий в Глуховском уезде // Памятная книжка Черниговской губернии. – Чернигов, 1862.
- Макаренко Н.* Виставка церковной старины в музее Барона Штиглица // Старые годы. – Пг., 1918. – Июль–август.
- Макарова Т.* Поливная посуда. Из истории керамического импорта и производства Древней Руси // Археология СССР. Свод археологических источников. – М., 1967. – Вып. Е 1–38.
- Макарова Т.* Поливная керамика в Древней Руси. – М., 1972.
- Макаров А.* Світло українського бароко. – К., 1994.

- Маковський С.* Народное искусство Подкарпатской Руси. – Прага, 1925.
- Максимов П.* Деревянные церкви. Архитектура древнерусского государства (X – начало XI вв.) // Всеобщая история архитектуры: в 12 т. – Ленинград; М., 1966. – Т. 3.
- Макушенко П.* Народная деревянная архитектура Закарпатья. – М., 1976.
- Малина В.* Таланты Прибужья. – О., 1988.
- Малина В.* Народне мистецтво Півдня України кінця XIX – початку XX ст.: На матеріалах Миколаївської, Одеської, Херсонської областей. – Миколаїв, 2006.
- Манько В.* Українська народна писанка. – Л., 2005.
- Мартинюк С.* Коростівська скляна гута // Скло в Україні: історія та сучасність. Матеріали наук. конф. – Л., 1995.
- Мартинюк С.* Давнє скло в Україні // Скло в Україні / Автори-упоряд. О. Матвійчук і Н. Струк. – К., 2004.
- Маслов Л.* Дерев'яні церкви Холмщини та Підляшшя. – Краків, 1941.
- Матвійчук І.* Ткацькі вироби кралецького земського складу // Рідний край. – 1911. – № 25–26.
- Матейко К.* Народна кераміка західних областей Української РСР XIX–XX ст. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1959.
- Матейко К.* Український народний одяг. – К., 1977.
- Матейко К.* Український народний одяг: Етнографічний словник. – К., 1996.
- Матейко К., Полянська О.* Одяг // Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1987.
- Маркович П.* Українські писанки Східної Словаччини. – Пряшів, 1972.
- Маркович Я.* Дневные записки малороссийского подскарбия генерального Якова Марковича. – М., 1859. – Ч. I.
- Машуков В.* Материалы к изучению церковной старины Украины // Труды Харьковской комиссии по устройству X Археологического съезда в г. Екатеринославе. – Х., 1905.
- Мельничук Л.* Гончарство нашого краю: Минуле і сьогодні // НМ. – 2002. – № 3–4.
- Мельничук Л.* Гончарство Поділля в другій половині XIX–XX ст.: Історико-етнографічне дослідження. – К., 2004.
- Мердер А.* Мелочи из архивов юго-западного края // КС. – 1902. – Т. LXXVI.
- Милдс М., Лаушке Р.* Роспись фарфора. – М., 1971.
- Митрополит Іларіон.* Трираменний хрест зо скісним підніжком – національний хрест України. – Вінніпег, 1990.
- Між Заходом і Сходом. Каталог реставрованих творів з колекції Музею історії релігій у Львові / Автор і упоряд. Скоп-Друзюк Г. – Л., 2001.
- Могильченко М.* Гончарство в с. Олешня у Чернігівщині // Матеріали до українсько-руської етнології. – 1899. – Т. 1.
- Модзалевський В.* Гути на Чернігівщині. (До історії української промисловості та прикладного мистецтва). – К., 1926.
- Молчанова Л., Стельмащук Г.* Одежда // Полесье. Матеріальна культура. – К., 1988.
- Морачевський В.* Промыслы и занятия населения // Россия. Полное географическое описание нашего Отечества: Малороссия. – СПб., 1903. – Т. VII.
- Найден О.* Орнамент українського народного розпису. – К., 1989
- Найден О.* Українська народна іграшка. Словові та образні основи // ОМ. – 1991. – № 3.
- Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Л., 1969.
- Нариси з історії українського мистецтва. – К., 1966.
- Народне мистецтво Галичини й Буковини в 1916–1917 рр. – К., 1919.
- Народні художні промисли УРСР: Довідник. – К., 1986.
- Наш рідний край. (З історії освіти на Полтавщині в дореволюційний період). – Полтава, 1991. – Вип. 12.
- Нецуй-Левицький І.* Твори: у 2 т. – К., 1985.
- Николаева Т.* Народное моделирование женской одежды и применение его традиций в современной практике (На материалах Украины) // СЭ. – 1977. – № 3.
- Николаева Т.* Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье. – К., 1988.
- Николаева Т.* Історія українського костюма. – К., 1996.
- Николаева Т.* Український костюм. Надія на ренесанс. – К., 2005.
- Никорак О.* Українська народна тканина XIX–XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості. – Л., 2004. – Ч. 1. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України).
- Новицька М.* Вибійка на Україні // Вісник Академії архітектури УРСР. – 1946. – № 1.
- Новосіdlюк Г.* Традиційна кераміка західного Українського Полісся кінця XIX – початку XX ст. // Поліссезнавство: наукові фольклорно-етнологічні та мистецтвознавчі студії. – Рівне, 2005.
- Нога О.* Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця XIX – початку XX століть. – Л., 1999.
- Обзор деятельности земств по кустарной промышленности. – СПб., 1913.

- Овсійчук В.* Класицизм і романтизм в українському мистецтві. – К., 2001.
- Огієнко І.* Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу. – К., 1918.
- Огурцова Н.* Український фарфор першої третини XIX ст. у колекції Харківського історичного музею // Збірник матеріалів наукової конференції «Музей і сучасність». – Х., 2004.
- Одрехівський Р.* Різьбярство Лемківщини. – Л., 1998.
- Онацький Н.* Українське гутницьке шкло. – Суми, 1931.
- Онацький Н.* Українська порцеляна. – Суми, 1931.
- Онацький Н.* Межигірський фаянс. – Суми, 1931.
- Описание коллекции народных писанок Лубенского музея Е. Н. Скаржинской / Сост. С. Кулжинский. – М., 1899. – Вып. 1.
- Опись церковного имущества Хорошевского Вознесенского второкласного девичего монастыря 1822 г. // Харківська державна наукова бібліотека ім. Короленка. Відділ рідкісних видань і рукописів. – № 819025.
- Опись Украинской губернии и епархии Змиевского округа слободы Лиман 1801 г. // Харківська державна наукова бібліотека ім. Короленка. Відділ рідкісних видань і рукописів. – № 819049.
- Орел Л.* Мальоване дерево. Наївний живопис українського села. – К., 2003.
- Отчёты и исследования по кустарной промышленности в России. – СПб., 1892. – Т. I.
- Отчёты и исследования по кустарной промышленности в России. – СПб., 1894. – Т. II.
- Отчёты и исследования по кустарной промышленности в России. – СПб., 1903. – Т. VII.
- Очерки кустарных промыслов Полтавской губернии / Собр. и обраб. В. И. Василенко. – Полтава, 1900. – Вып. 1. Прядение и ткачество в Зиньковском и Миргородском уездах.
- Павлуцкий Г.* Деревянные и каменные храмы // Древности Украины. – К., 1905. – Вып. 1.
- Павлуцкий Г.* Історія українського орнаменту. – К., 1927.
- Падовська О.* Килими Поділля. – Дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 1994.
- Павловский И.* Полтава в XIX ст. Время последних генерал-губернаторов, 1834–1856. – Полтава, 1905.
- Палієнко М.* «Киевская старина» (1882–1906) у громадському та науковому житті України (кінець XIX – початок XX ст.) – К., 2005.
- Петрякова Ф.* Українське гутне шкло. – К., 1975.
- Петрякова Ф.* Украинский художественный фарфор (конец XVIII – начало XX ст.). – К., 1985.
- Петрякова Ф.* Фарфору України – 200 років // ОМ. – 1991. – № 4.
- Петрякова Ф.* Семантико-етимологічний аналіз слів «фарфор» і «порцеляна» // Матеріали до українського мистецтвознавства. – 2002. – Вип. I.
- Пещанський В.* Давні килими України. – Л., 1925.
- Пещанський В.* Богородчанський іконостас // Скит Манявський і Богородчанський іконостас: Зб. Нац. Музею у Львові. – Л., 1926.
- Поділля: Гутне шкло / За ред. В. Гагенмейстера і М. Олійника. – Кам'янець-Подільський, 1931.
- Поділля: історико-етнографічне дослідження. – К., 1994.
- Подобедова О.* Миниатюры русских исторических рукописей. – М., 1965.
- Покровский Н.* Очерки памятников христианского искусства и иконографии. – СПб., 1910.
- Полонська-Василенко Н.* Історія України. – К., 1992. – Т. 2. Від середини XVII століття до 1923 року.
- Полтавское губернское земское собрание XXXIV очередного созыва (20–30 января 1897 г.). – Полтава, 1899.
- Полянская Е.* Народная одежда гуцулов Раховского района // Карпатський збірник. – М., 1972.
- Поляшова О.* Стекло. XVIII – начало XX века // Всероссийский музей декоративно-прикладного искусства. – М., 2006.
- Пошивайло О.* Народні системи лічби в гончарстві на Лівобережжі України (XIX–XX ст.) // НТЕ. – 1988. – № 1.
- Пошивайло О.* З досвіду роботи по підтримці й розвитку гончарства Опішні в другій половині XIX – на початку XX століть. – Опішня, 1989.
- Пошивайло О.* Гончарство Лівобережної України XIX–XX століть і відображення в ньому основних духовних настанов української народної свідомості. – К., 1991.
- Пошивайло О.* Етнографія українського гончарства. Лівобережна Україна. – К., 1993.
- Пошивайло О.* Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України: Гетьманщина. – Опішне, 1993.
- Приймич М.* Перед лицем твоїм. Закарпатський іконостас. – Ужгород, 2007.

- Провідник по виставці краєвій у Львові. – Л., 1894.
- Прусевич А.* Обзор данных о кустарных промыслах Подольской губернии // Экономическая жизнь Подолии. – 1913. – № 10–11.
- Резгор Ф.* Из Коломый в Косов // КС. – К., 1896.
- Редин Е.* Каталог выставки XII Археологического съезда в г. Харькове // Труды XII Археологического съезда в Харькове 1902 г. – М., 1905.
- Репин И.* Далекое близкое. – М., 1953.
- Репин И.* Далекое близкое. – Ленинград, 1986.
- Рерг Л.* Художній переборний тканий промисел на Україні // Вісник промислової та промислово-кредитної кооперації України. – 1927. – № 7.
- Риженко Я.* Килимарство й килими Полтавщини. До виставки килимів Полтавського державного музею. – Полтава, 1928.
- Риженко Я.* Українське шитво. – Полтава, 1929.
- Риженко Я.* Гончарство Полтавщини (до виставки кераміки 25. 12. 1929 р. – 25. 01. 1930 р.). – Полтава, 1930.
- Риженко Я.* Форми гончарних виробів Полтавщини // Науковий збірник Харківської науково-дослідної кетедри історії української культури ім. академіка Д. І. Багалія. – Х., 1930. – Т. IX. Праці етнографічно-етнологічної секції. – Вип. 2.
- Рожанківський В.* Художнє скло в збірках Музею етнографії та художнього промислу // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1954. – Вип. 1.
- Рожанківський В.* Українське художнє скло. – К., 1959.
- Романец Т.* Древние истоки форм и декора украинской народной керамики 2-й половины XIX–XX вв. – Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – М., 1988.
- Романец Т.* Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки. – К., 1996.
- Романова Т.* Український килим // НМ. – 1999. – № 3–4.
- Романчук О.* Гончарний комплекс початку 19 ст. села Колом'є на Славутчині // Вісник Нетішинського краєзнавчого музею. – Нетішин, 2002. – Т. 1.
- Ростовцов П.* О фабричной и заводской промышленности в Черниговской губернии // Черниговские губернские ведомости. – 1851. – № 37.
- Русское народное искусство на второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 году. – Пг., 1914.
- Руцак М.* Лозоплетіння. Досвід вирощування і створення виробів з лози в Закарпатті. – Ужгород, 1970.
- Самарин Ю.* Подольские гончары. – М., 1929.
- Сажуха Е., Стельмащук Г.* Декор народной одежды // Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья. – Минск, 1987.
- Сборник Херсонского земства. – 1903. – № 11.
- Свенціцький-Святицький Іл.* Ікони Галицької України XV–XVI віків. – Л., 1919.
- Свенціцька В.* Різьблені ручні хрести XVII–XX ст. – Л., 1939. – Ч. 1; 2.
- Селівачов М.* Словник спеціальної лексики українського народного лозоплетіння // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології. – К., 2002.
- Селівачов М.* Українське народне лозоплетіння // НТЕ. – 1987. – № 3.
- Селівачов М.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К., 2005.
- Селезнев В.* Производство и украшение глиняных изделий в настоящем и прошлом. – СПб., 1894.
- Селиванов А.* Фарфор и фаянс Российской империи. Описание фабрик и заводов с изображением фабричных клейм. – Владимир, 1903.
- Селиванов А.* Первое прибавление к книге: «Фарфор и фаянс Российской империи». – Владимир, 1904.
- Селиванов А.* Второе прибавление к книге: «Фарфор и фаянс Российской империи». – Владимир, 1906.
- Селиванов А.* Фабричные марки на фарфоро-фаянсовых изделиях в России, бывшем царстве Польском и Финляндии. – Рязань, 1911.
- Семенов С., Коробкова Г.* Технология древнейших производств. – Ленинград, 1983.
- Сердюкова О.* Український скляний фігурний посуд XVIII ст. // Родовід. – 1999. – № 1 (17).
- Сецинский Е.* Церковно-богослужебные сосуды и другие принадлежности христианского богослужения // Музей Подольского церковного историко-археологического общества. Опись предметов старины. – Каменец-Подольский, 1909.
- Сецинский Е.* Исчезающий тип деревянных церквей Подолии. – Каменец-Подольский, 1904.
- Сидоренко Г.* Килимарство Полтавщини // НТЕ. – 1959. – № 1.

- Сидорович С.* Орнаментальні композиції українських народних тканин XIX – початку XX ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К., 1962. – Вип. VII–VIII.
- Сидорович С.* Художня тканина західних областей УРСР. – К., 1979.
- Січинський В.* Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України XVI–XIX ст. – Л., 1925.
- Січинський В.* Нариси з історії української промисловості. – Л., 1938.
- Синицький Л.* Малороссия по рассказам путешественников конца прошлого и начала нынешнего столетия // КС. – 1892. – Т. 36.
- Скарби Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарновського. Комплект листівок. – К., 1996.
- Скрипник Г.* Етнографічні музеї України. Становлення і розвиток. – К., 1989.
- Слободян О.* Пістинський центр гончарства XIX – першої половини XX століття (Історія, типологія, художні особливості). – Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 2001.
- Слободян О.* Пістинська кераміка XIX – першої половини XX ст. – Косів, 2004.
- Словник художників України. – К., 1973.
- Смолій Ю.* Особливості термінології українського писанкарства Катеринославщини // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології. – К., 2002. – Т. 1.
- Смолічев П.* До історії порцелянового виробництва на Чернігівщині // Ювілейний збірник на пошану академіка М. С. Грушевського. – К., 1928. – Т. 1.
- Соболев Н.* Набойка в России. История и способ работы. – М., 1912.
- Соболев Н.* Очерки по истории украшения тканей. – М.; Ленинград, 1934.
- Соболев Н.* Русский орнамент (камень, дерево, керамика, железо, стенопись, набойка). – М., 1948.
- Соборный храм войска Донского. Новочеркасск 1805–1905 / Сост. К. Лимаренко. – Новочеркасск, 1904.
- Советский энциклопедический словарь. – М., 1982.
- Сокольский Н.* Деревообрабатывающее ремесло в античных государствах Северного Причерноморья. – М., 1971.
- Сокровища русского народного искусства. Резьба и роспись по дереву: Альбом. – М., 1966.
- Сом-Сердюкова О.* Виробництво художнього скла в Києві у XVIII – на початку XIX ст. // Українська академія мистецтв. Дослідження та науково-методичні праці. – К., 2000. – Вип. 7.
- Сом-Сердюкова О.* Київська школа художнього скла, що стала вже історією // Мистецтвознавство України: Збірник наукових праць. – К., 2005. – Вип. 5.
- Сороміцькі весільні пісні, записані М. Максимовичем // Матеріали до українсько-руської етнології. – Л., 1899. – Т. 1.
- Спаська Є.* Кахлі Чернігівщини (XVIII–XIX ст.). Попереднє звітлення. – К., 1927.
- Спаська Є.* Ганчарні кахлі Чернігівщини XVIII–XIX ст. IV етюд з циклу «Чернігівське гончарство». – К., 1928.
- Спаська Є.* Глечик з хрестиком: Етюд з циклу «Чернігівське гончарство» // Матеріали до етнології й антропології. – Л., 1929. – Т. XXI–XXII. – Ч. I.
- Спаська Є.* Орнамент бубнівського посуду // Матеріали до етнології. – К., 1929. – Вип. II.
- Спаська Є.* Подорожі по Чернігівщині; уривки з щоденників, рр. 1921–1926; головним чином про гончарство чернігівське // Українське гончарство. Національний культурологічний щорічник. – Опішне, 1995. – Кн. 2.
- Спаська Є.* Пузирьовський посуд. Перший етюд з циклу «Чернігівське гончарство» // Українське гончарство. Національний культурологічний щорічник. – Опішне, 1995. – Кн. 2.
- Спаська Є.* Шльонський ганчарський круг: Другий етюд з циклу «Чернігівське гончарство» // Матеріали до етнології. – 1929. – Вип. II.
- Спаська Є.* Матеріали до історії фарфорової фабрики А. М. Миклашевського (1839–1861) // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К., 1959. – Вип. V.
- Спаська Є.* Господарство крелевських скупників Риндіних // УІЖ. – 1962. – № 5.
- Спаський І.* Дукачи і дукачі України. Історико-нумізматичне дослідження. – К., 1970.
- Станкевич М.* Українські витинанки. – К., 1986.
- Станкевич М.* Українське художнє дерево XVI–XX ст. – Л., 2002.
- Старинные способы домашнего крашения в Полтавской губернии пряжи растительными красками. – Полтава, 1917.
- Стекланные и хрустальные заводы. – СПб., 1815.
- Стельмащук Г.* Народні художні промисли Тернопільщини // ОМ. – 1981. – № 3.
- Стельмащук Г.* Сонце та місяць на барвінковому вінку // Літопис червоної калини: історико-краєзнавчий часопис. – 1992. – № 1.
- Стельмащук Г.* Магічне коло (вінок як символ і оберіг) // Літопис червоної калини: історико-краєзнавчий часопис. – 1993. – № 3–4.
- Стельмащук Г.* Магічне коло (закінчення) // Літопис червоної калини: історико-

краєзнавчий часопис. – 1993. – № 3–4.

Стельмащук Г. Про що розповідає дівочий вінок? // Літопис червоної калини: історико-краєзнавчий часопис. – 1992. – №6–7.

Стельмащук Г. Традиційні головні убори українців. – К., 1993.

Стельмащук Г. Давнє вбрання на Волині: етнографічно-мистецтвознавче дослідження. – Луцьк, 2006.

Стельмащук Г., Худик Г., Дмитриків Д. Одяг // Лемківщина: у 2 т. – Л., 1999. – Т. 1.

150 лет Никольско-Бахметьевского хрустального завода князя А. Д. Оболенского. Описание истории завода и краткий очерк о развитии стекольного дела в России. – СПб., 1914.

Сулимовский архив. Фамильные бумаги Сулим, Скороп и Войцеховичей XVII–XVIII ст. – К., 1884.

Сумцов Н. Писанки // КС. – 1891. – № 5, 6.

Сумцов Н. Культурные переживания. № 48–49. Глек и Кглек // КС. – 1889. – Т. XVI. – № 7.

Сумцов Н. Культурные переживания. № 50. Куманец // КС. – 1889. – Т. XXVI. – №7.

Сумцов Ф. Харьковские коцарки // КС. – 1889. – Апрель.

Сумцов Н. Очерки народного быта. (Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии). – Х., 1902.

Супруненко О. Иван Зарецкий – археолог і музейний працівник // Народне мистецтво Полтавщини: Тези науково-теоретичної конференції. – Полтава, 1989.

Суша Л. Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини XIX–XX ст. – К., 1959.

Таранушенко С. Хата по Єлисаветинському пр. під ч. 35 в Харкові. – Х., 1921.

Таранушенко С. Мистецтво Слобожанщини XVII–XVIII ст. – Х., 1928.

Таранушенко С. Українські писанки, як пам'ятки народного малярства (До постановки питання) // Праці науково-дослідної кафедри історії європейської культури. – Х., 1929. – Вип. 3.

Таранушенко С. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. – К., 1976.

Тарасенко В., Петрова А. Конструирование и производство плетеной мебели. – М., 1983.

Тарновський М. Качановка // Столиця и усадьба. – 1915. – № 40–41.

Теодорович Н. Город Владимиръ Волинской губернии в связи с историей волинской епархии. – Почаев, 1893.

Теодорович Н. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волинской епар-

хии. – Почаевъ, 1899. – Т. IV. Староконстантиновский уездъ.

Тищенко О. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – К., 1992.

Ткаченко Б. Лебедія. – Суми, 2000.

Ткаченко М. Теофіл Копистинський. – К., 1972.

Тройницький С. Галерея фарфора Императорского Эрмитажа. – СПб., 1911.

Тройницький С. Фарфор и быт. – Ленинград, 1924.

Труды XII Археологического съезда в Харькове 1902 г. – М., 1905. – Т. III.

Труды Подольского епархиального историко-статистического комитета. – Каменец-Подольский, 1901. – Вып. IX.

Тульчинщина, село Орлівка. Вишивки низю: Альбом / Текст В. Гагенмейстера. – Кам'янець-Подільський, 1929.

Уваров А. Образы византийского и русского иконописания // Сборник мелких трудов. – М., 1910. – Т. 1.

Уварова П. Церковный отдел выставки Черниговского Археологического съезда // Труды XIV Археологического съезда в Чернигове. – Чернигов, 1908.

Українська вишивка. Альбом / Упор. Кара-Васильєва Т. – К., 1993.

Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – К.; Опішне, 1993. – Кн. 1.

Українське народне декоративне мистецтво. Декоративні тканини / За ред. В. Заболотного. – К., 1956.

Українське народне декоративне мистецтво. Різьба та розпис / За ред. В. Заболотного. – К., 1962.

Українське народне декоративне мистецтво: у VII вип. / За ред. Н. Манучарової. – К., 1952–1956.

Українське народне мистецтво – К., 1960. – Вип. 1. Тканини та вишивки / Упорядники Н. Манучарова, С. Сидорович, І. Красицька.

Українське народне мистецтво. – К., 1961. – Вип. 2. Вбрання / Упорядники С. Колос, І. Гургула, Б. Лобановський.

Українське народне мистецтво. – К., 1962. – Вип. 3. Різьблення та художній метал / Упорядники П. Юрченко, А. Будзан, П. Жолтовський

Українське народне мистецтво. – К., 1967. – Вип. 4. Живопис / Упорядники Б. Бутник-Сіверський, В. Нагай, В. Самойлович.

Українське народне мистецтво. – К., 1974. – Вип. 5. Кераміка і скло / Упорядник Ю. Лащук.

Українське традиційне вишивання на Слобожанщині / Упоряд. та автор статті В. Сушко. – Х., 2008.

- Український килим: генеза, іконографія, стилістика. Тези і резюме доповідей. – К., 1998.
- Український народний одяг XVII – початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського / Автори таксту та упорядники Д. Крвавич, Г. Стельмащук. – К., 1988.
- Украинский народный орнамент. Вышивки, ткани, писанки / Сост. О. П. Косачева. – К., 1876.
- Украинское народное творчество: в VI серии. – Полтава, 1912–1913.
- Урешова Л. Золотое и серебряное дело // Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. – Прага, 1980.
- Устенко М. Ознаки цехового побуту в с. Дибинцях на Білоцерківщині // Краєзнавство. – 1930. – № 1–5.
- Учебные мастерские губернского земства // Отчет Полтавской губернской земской управы за 1898 год: Вып. первый. – Полтава, 1899.
- Фарфор, фаянс, стекло. Советское декоративное искусство. Материалы и документы. 1917–1932. – М., 1980.
- Федевич Л. Сумські килими із фондів Сумського обласного художнього музею імені Никанора Онацького // НМ. – 2003. – № 1–2.
- Федевич Л. Порцеляна Волокитинської мануфактури Андрія Міклашевського / Каталог колекції Сумського художнього музею. – Суми, 2006
- Федорів Ю. Історія Церкви в Україні. – Люблін, 1991.
- Федорук І. Народна дерев'яна іграшка Волинського Полісся // Проблеми охорони і дослідження української етнографічної спадщини. Зб. статей. – К., 2005.
- Федорчук О. Українські народні прикраси з бісеру. – Л., 2007.
- Ферчук А. Порцеляна і фаянс у збірці НМІУ // КС. – 1999. – № 4.
- Фриде М. Гончарство на юге Черниговщины // Материалы по этнографии. – Ленинград, 1926. – Т. III. – Вып. 1.
- Фриде М. Форма й орнамент посуду з Поділля // Науковий збірник ленинградського товариства дослідників української історії, письменства та мови. – К., 1928. – Вып. II.
- Фундуклей И. Статистическое описание Киевской губернии: Обзорение промышленности и торговли. – СПб., 1852. – Ч. 3.
- Фурман І. Крашаніна. Матар'яли да гісторыі яе у вщешчыне. – Віцебск, 1925.
- Ханенко Б., Ханенко В. Древности русские. Кресты и образки. – К., 1899. – Вып. 1.
- Ханко В. Гончарі Полтавщини на виставках 1846–1913 р. // Українська керамологія. – 2002. – Кн. 2.
- Ханко В. Миргородський мистецький словник (кінець XVII – початок XXI сторіччя): Персоналії. – Полтава, 2005.
- Харузина В. Етнографія. Приемы изучения явлений материальной культуры (жилище, одежда, украшения, пища): Курс лекций, читанных в Императорском Московском археологическом институте. – М., 1914. – Вып. 2.
- Херсонская выставка сельских произведений 1853 г. // Журнал Министерства государственных имуществ. – 1854. – Отд. II.
- Хлебникова Н. Древнерусское лицевое шитье XV–XVI вв. в коллекциях музеев Вологды и Вологодской области. – Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – М., 1982.
- Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М., 1999.
- Холмщина і Підляшшя: Історико-етнографічне дослідження. – К., 1997.
- Художні металеві вироби західних областей Української РСР (XVI–XIX ст.). – К., 1959.
- Художній фарфор України кінця XVIII – середини XIX ст. / Автор-упорядник Ф. Петрякова. – Л., 1989.
- Художні промисли Українського Закарпаття: комплект кольорових листівок (5 сюжетів). Плетіння. – К., 1983.
- Цинкаловський О. Волинські дерев'яні церкви XVII–XVIII ст. – Л., 1935.
- Цейтлин М. Очерки по истории развития стекольной промышленности в России. – М.; Ленинград, 1939.
- Чабан М. Діячі Січеславської «Просвіти» (1095–1921): Бібліографічний словник. – Дніпропетровськ, 2002.
- Червяк К. Килимарство на Коростеньщині // Краєзнавство. – 1929. – № 3–10.
- Червяков А. Русская набойка XVII–XVIII вв. // ДИ. – 1966. – № 7.
- Чернышов Г. Организация и технологические процессы производства мебели из лозы и рогазы. – К., 1946.
- Чубатий М. Історія християнства на Русі-Україні. – Рим; Нью-Йорк, 1965.
- Чубинский П. Малороссы Юго-Западного края. Ч. 3. // Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Русским географическим обществом. Юго-западный отдел. Материалы и исслед. – СПб., 1877. – Т. VII. – Вып. 2.
- Чугай Р. Народне декоративне мистецтво Яворівщини. – К., 1979.
- Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание с кратким географическим и историческим описанием Малой России в Чернигове. – К., 1851. – Ч. 1–2.
- Шевченко Т. Кобзар. – К., 1961.

- Шелковников Б.* Русское художественное стекло. – Ленинград, 1969.
- Шелковников Б.* Художественное стекло. – Ленинград, 1962.
- Шереметьева М.* Производство набойки в г. Перемишль Калужского уезда // Краеведение. – 1929. – № 8. – Т. 6.
- Шереметьева М.* Набивание холста в Калужском крае. – Калуга, 1930.
- Шероцкий К.* Очерки по истории декоративного искусства Украины. – К., 1914. – Т. 1. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем.
- Шлюбські А.* Крашаніна (набіванка). – Віцебск, 1925.
- Шмагало Р.* Сакральна функція в українській кераміці ХІХ – початку ХХ століття // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів 4–5 травня 1993 р.) – Л., 1994.
- Шмагало Р.* Художньо-промисловий та образотворчий напрямки мистецької освіти Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Вісник Львівської академії мистецтв. – 1999.
- Шмагало Р.* Гончарний промисел і підприємництво: погляд крізь століття (З досвіду діяльності навчальної майстерні гончарства в с. Олешні на Чернігівщині) // НЗ. – 2004. – № 1–2.
- Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: Структурування, методологія, художні позиції. – Л., 2005.
- Шмидт Ф.* Искусство древней Руси-Украины. – Х., 1919.
- Шпак О.* Українська народна гравюра ХVІІ–ХІХ ст. – Л., 2006.
- Штанкіна І.* Бісерні вишивки як частина художнього та культурного життя дворянських маєтків на Чернігівщині кінця ХVІІІ–ХІХ ст. // Скарбниця української культури. – Чернігів, 2002. – Вип. 2.
- Штанкіна І.* Кахлі Чернігівщини у зібранні Музею українського народного декоративного мистецтва // Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ століття / Збірник наукових праць за редакцією М. Селівачова. – К., 2004.
- Штанкіна І.* Традиції народного мистецтва у бісерних роботах кінця ХVІІІ – початку ХІХ століть // Скарбниця української культури. – Чернігів, 2004. – Вип. 4.
- Шульга З.* Ткацький осередок в Глинянах // Альманах 95/96. – Л., 1997.
- Шульгіна Л.* Ганчарство в с. Бубнівці на Поділлі // Матеріали до етнології. – К., 1929. – Вип. II.
- Шульц Г.* Візантійська Літургія: Свідчення віри та значення символів. – Л., 2002.
- Шухевич В.* Гуцульщина. – Л., 1901. – Ч. 2.
- Щепотьєва М.* Українські килими. – Х., 1926.
- Щепотьєва М.* Розписи хат в с. Ходоровцях на Кам'яничині. – К., 1928.
- Щербаківський В.* Дерев'яне будівництво і різьба на дереві // Українське малярство / Улаштував В. Щербаківський. – Л.; К., 1913.
- Щербаківський В.* Українське мистецтво: Вибрані неопубліковані праці. – К., 1995.
- Щербаківський Д.* Символіка в українському мистецтві. Виноградна лоза // Збірник секції мистецтв Українського наукового товариства. – К., 1921. – Вип. I.
- Щербаківський Д.* Реліквії старого київського самоврядування. – К., 1925.
- Щербаківський Д.* Український килим (попередні студії). – К., 1927.
- Южно-Русский народный орнамент. Черниговская губерния Глуховской уезд / Собр. и сост. П. Литвинова. – К., 1878. – Вип. 1.*
- Южно-Русский народный орнамент. Черниговская губерния (Уезды: Конотопский, Кролевецкий, Новгород-Сиверский и Стародубский) / Собр. и сост. П. Литвинова. – Х., 1902. – Вип. 2.*
- Юрова Е.* Старинные русские работы из бисера. – М., 1995.
- Юрченко П.* Дерев'яне зодчество України (ХVІІІ–ХІХ ст.). – К., 1949.
- Юрченко П.* Дерев'яна архітектура України. – К., 1970.
- Яворницький Д.* Запорожжє в остатках старини и преданиях народа. – К., 1995.
- Якунина Л.* О трех курганних тканях // Труды ГИМ. – М., 1940. – Вип. ХІ.
- Якунина Л.* Русские набивные ткани ХVІ–ХVІІ вв. – М., 1954.
- Яремьч С.* Наглавные кресты ХVІІ и ХVІІІ в. киевских церквей // Археологическая летопись Южной России. – К., 1904.
- Ястребов В.* Материалы по этнографии Новороссийского края, собранные в Елисаветградском и Александровском уездах Херсонской губернии. – О., 1894.
- Ястребов В.* Несколько слов о писанках // КС. – 1895. – Т. 49.
- Bolsunowski K.* Pisanki jako objekt kultury bałwochwalczego // Wiadomości numismatyczno-archeologiczne. – 1903–1908. – N 5–6.
- Bukowska J.* Pisanki polskie z X–XIII wieków // Polska Sztuka Ludowa. – 1958. – N 1.
- Chrzanowski T.* Polska sztuka sakralna. – Krakow, 2002.
- Chodyncki I.* Historia stoletcznego krolestw Galicyi i Lodomeryi miasta Lwowa od zalozenia jego az do czasow terazniejshych. – Lwow, 1829.

- Chojnacka H.* Polska porcelana, 1790–1830. – Warszawa, 1981.
- Chrzanoski T.* Polska sztuka sakralna. – Kraków, 2002.
- Dowgird T.* Pisanki // Wisła. – Warszawa, 1890. – T. 4.
- Dziduszycki W.* Katalog działu etnograficznego Powszechnej Wystawy Krajowej we Lwowie 1894. – Lwów, 1894.
- Falkowski Y.* Zachodnie pogranich Huculszczyzny. – Lwów, 1937.
- Falkowski Y.* Polnocno-wachodnie pogranicze Huculszczyzny. – Lwów, 1938.
- Forstnerosb D.* Swiat symboliki Chrzciscija nskieij. – Warszawa, 1990.
- Franko I.* Dzial etnograficzny na wystawie // Kurier Lwowski. – 1894. – N 223.
- Gauda A.* Kolekcja plecionkarstwa w zbiorach museum Okręgowego w Lublinie // Studia i materiały Lubelskie. – 1972. – T. VI.
- Grabowski J.* Polska sztuka ludowa: Wycinanka ludowa. – Waszawa, 1955.
- Hankiewicz C.* Die Kilimweberei und die Kilimweberschule des Wladislaw R. / v. Fedorowicz in Okno. – Wien, 1894.
- Hejzlar Josef.* Činský modrotisk // «Umění a řemesla». – 1967. – N 2.
- Hilzerówna Z.* Przyczynki do handlu Polski z Rusią Kijowską // Przegląd archeologiczne. – N 9.
- Katalog krajowej wystawy rolniczej i przemysłowej we Lwowie 1877. – Lwów, 1877.
- Knorr H.* Das hunte Ei in der Vorgeschichte // Zeitschrift für jberdeutsche Volkskunde. – N 12.
- Kolaczkowski J.* Wiadomosti, tyzcae sie przemyslu i sztuki w dawney Polsce. – Warszawa, 1888.
- Kolberg O.* Pocucie: Obraz etnograficzny. – Kraków, 1882. – T. 1.
- Krczek F.* Pisanki w Galycyi. – Lwów, 1898.
- Turkawski M.* Wystawa etnograficzna Pokucia w Kołomyi. – Kraków, 1880.
- The Compact Edition of the Oxford English Dictionary. – Oxford, 1971.
- Przewodnik przemysłowy, 1897. – R. II. – N 3.
- Reinfuss R.* Lemkowie jako grupa etnograficzna. – Lublin, 1948.
- Ryszard S.* Porcelana. Od baroku do empiru. – Warszawa, 1964.
- Szuman S.* Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie. – Poznan, 1929.
- Udziela S.* Pisanki w Ropczycach i okolicy. – Tarnow, 1888.
- Vydra J.* L'imprime indigo dans l'art populaire slovaque. – Prague, 1954
- Wzory przemysłu domowego. Wyroby włóścian na Rusi wydane przez Muzeum przemysłowe miejskie / Zebrał i zestawiał Ludwik Wierzbicki. – Lwów, 1880–1889. – Seria I–X.
- Zbior uslaw dla krolewstwa Galicij I Lodomeryi z 1830. – Lwów, 1832.

Архівні джерела:

Бердичевский Я. К вопросу о деятельности Киево-Межигорской фаянсовой фабрики / Сообщение // НА МУНДМ.

Бердичевский Я. К истории Барановской фарфоровой фабрики. Доповідь на науково-методичній нараді. 26.12.1985 // НА МУНДМ.

Гнатюк І. Підляшшя і підлящики // НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 14-3, од. зб. 1099.

Григораши Н. Мастер прикладного искусства Соколенко Василий Иванович // Архів ДХМ. – б.н.

За матеріалами експедицій // Архів Інституту народознавства НАНУ. – Ф. 1, оп. 2, од. зб. 462.

Новицька М. Вибійка на Україні. Рукопис, 1947 // ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164.

Отчет вольинского губернатора о состоянии Вольинской губернии за 1878 г. // ЦДІАКУ. – Ф. 442, оп. 532, спр. 181.

Сангурская Т. Художественная деятельность Киево-Межигорской фаянсовой фабрики / Лекция // НА МУНДМ.

Ситник Е. Художественный фарфор Барановской фабрики. – Дипломная работа. Киевский художественный институт, 1969 // НА МУНДМ

Спаська Є. Крелевець. Машинопис, 1928–1960 рр. // НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 48, од. зб. 14.

Спаська Є. Крелевецьке ткацтво. Альбом фотографій, рисунків // НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 48, од. зб. 45.

Спаська Є. Панські та селянські печі Чернігівщини. Альбом фотографій, малюнків, зарисовок, листівок та ін. (з відповідними поясненнями до цього матеріалу). 1921–1927 // НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 48-5/ 41.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

БКМ – Білоцерківський краєзнавчий музей

БМОС – Борзнянський музей Олександра Саєнка

ВОКМ – Вінницький обласний краєзнавчий музей

ВХМ – Вінницький художній музей

ДЕ – Державний Ермітаж (м. Санкт-Петербург, Росія)

Держ. ІМ – Державний історичний музей (м. Москва, Росія)

Держ. РМ – Державний російський музей (м. Санкт-Петербург, Росія)

ДІМ – Дніпропетровський історичний музей ім. Д. Яворницького

ДИ – Декоративное искусство СССР (журнал)

Дн. ХМ – Дніпропетровський художній музей

Жит. КМ – Житомирський краєзнавчий музей

ЗКМ – Запорізький краєзнавчий музей

ЗМНАП – Закарпатський музей народної архітектури та побуту (м. Ужгород)

ЗХМ – Запорізький художній музей

ІКМ – Ічнянський краєзнавчий музей

ІМС – Історичний музей у Сяноку (Польща)

ІУМ – Історія українського мистецтва в 6 томах

ККМ – Кролевецький краєзнавчий музей

КМНМГП – Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського

КМНМПП – Косівський музей народного мистецтва і побуту Гуцульщини

КМРМ – Київський музей російського мистецтва

Крем. КМ – Кременецький краєзнавчий музей

КС – Киевская старина (журнал)

ЛІМ – Львівський історичний музей

ЛМІР – Львівський музей історії релігії

ЛМНАП – Львівський музей народної архітектури та побуту

ЛНБ ім. В. Стефаніка НАНУ – Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаніка Національної академії наук України

МЕХП ІН НАНУ – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної академії наук України (м. Львів)

МЗЛ – Музей-Замок у Ланцуті (Польща)

МІКУ – Музей історичних коштовностей України

МКК – Музей Кераміки «Кусково»

ММ Ханенків – Музей мистецтв Б. і В. Ханенків

МНБС – Музей народного будівництва в Сяноку (Польща)

МСМЛДССД – Музей сакрального мистецтва Львівської духовної семінарії Святого Духа

МУНДМ – Музей українського народного декоративного мистецтва (м. Київ)

МУКС – Музей української культури у Свиднику (Словаччина)

НА МУНДМ – Науковий архів Музею українського народного декоративного мистецтва

НАФРФ ІМФЕ НАНУ – Національні архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського Національної академії наук України

НЗ – Народознавчі зошити (журнал)

НІЕЗ «Переяслав» – Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав»

НКМ – Ніжинський краєзнавчий музей

НКПКЗ – Національний Києво-Печерський Історико-культурний заповідник (м. Київ)

НМ – Народне мистецтво (журнал)

НМВ – Національний музей у Варшаві

НМЗУГО – Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному

НМІУ – Національний музей історії України (м. Київ)

НМНАП – Національний музей народної архітектури та побуту

НМЛ – Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького

НТЕ – Народна творчість та етнографія (журнал)

НХМУ – Національний художній музей України (м. Київ)

НЦНК «МІГ» – Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара» (м. Київ)

ОМ – Образотворче мистецтво (журнал)

ПІМ – Полтавський історичний музей

ПКМ – Полтавський краєзнавчий музей

ПМА – Польові матеріали автора

ПХМ – Полтавський художній музей (галерея мистецтв ім. М. Ярошенка)

РЕМ – Російський етнографічний музей (м. Санкт-Петербург)

РКМ – Рівненський краєзнавчий музей

СКМ – Сумський краєзнавчий музей

«Студіон» – «Студіон» колекція монастиря монахів Студитського Уставу Святого обручника Йосифа у Львові

СХМ – Сумський художній музей ім. Н. Онацького	архів-музей літератури і мистецтва України (м. Київ)
СЭ – Советская этнография (журнал)	ЦДІАКУ – Центральний державний історичний архів України (м. Київ)
ТгКМ – Таганрозький краєзнавчий музей (Росія)	ЦДІАУ – Центральний державний історичний архів України (м. Львів)
ТКМ – Тернопільський краєзнавчий музей	ЧАІЗ – Чернігівський архітектурно-історичний заповідник
УІЖ – Український історичний журнал	ЧІМ – Чернігівський історичний музей ім. В. Тарновського
УКМ – Ужгородський краєзнавчий музей	ЧКМ – Чернівецький краєзнавчий музей
ХІМ – Харківський історичний музей	ЧМНАП – Чернівецький музей народної архітектури та побуту
ХКМ – Харківський краєзнавчий музей	ШМБ – Шариський музей у Бардейові (Словаччина)
ХХМ – Харківський художній музей	
ЦДАВО – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України	
ЦДАМЛМУ – Центральний державний	

<http://www.ethnolog.org.ua>

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Абрамович, 52
Александрійський Кирило, 233
Александрович Г., 210
Александрович Ю., 141
Алексеев Петро, 288
Алферова Г., 243
Алчевська Христина, 85
Анатолія, ігуменя, 253
Андреєв С., 288
Антоніна, черниця, 253
Антонович Євген, 222
Антонович Володимир, 5
Антонюк В., 218
Аракчеев О., 292, 293
Арандаренко Микола, 52, 133, 186, 293
Ариматейський Йосип, 35
Атаманюк А., 218
Бабенко Ольга, 12
Багалій Дмитро, 93
Базлов Олексій, 297
Бадер Клим, 134
Бакута Григорій, 134
Бакута Іван, 134
Бальмени де, 32
Баран Романа, 12
Баранюк Іван (Петро), 110, 111, 143, 145–147
Баранюк Йосип, 145–147, 163
Баранюк Михайло, 111, 145–147, 162, 305
Барський Василь, 293
Барський Микола, 293
Барятинський О., 294
Бахматюк Олекса, 147–149, 151, 162, 305
Бахмутський А., 296
Бацуца Яків, 305
Безбородько О., 235
Бекетова Ірина, 12
Бенкендорф, 292
Бердслей О., 36
Бері Борох, 296
Бернар Сара, 36
Бехер Георгій, 150
Биков Микола, 108
Бишевський М., 249
Бідний Петро, 44
Бідула Василь, 177
Бігуновський Леонтій, 292
Білан Майя, 80, 108
Білецький Андрій, 107
Білики, гончарі, 138
Білик І., 153
Білозерський Василь, 107
Білоус Людмила, 12
Біляшівський Микола, 9, 53
Бобринський Олександр, 113
Богданський, майстер, 258
Богослов Іван, 233–235, 249, 311
Болсуновський Карл, 199–201
Боньковська Софія, 11
Боренько Надія, 12
Борисов Юхим, 288
Боссе Р., 286
Боярський І., 153
Браницький, 297
Бринчуки, гончарі, 138
Будзан Антін, 11, 168, 178
Будиш І., 176
Булюбаш П., 52
Бух, майстер, 235
Бушина Т.
Б'єане, майстер, 235
Вагилевич Іван, 85
Вартовий П., 5
Василенко Віктор, 7, 114
Васильківський Сергій, 8, 83
Васнецов В., 34–36, 38
Вах Тобіяш, 291
Венгрженовський С., 200, 201
Верговський Сергій, 187
Вернер, 143
Веприк Никифор, 135, 138
Вержбицький Людвік, 203
Веронезе Паоло, 34
Видра Ф., 176
Вінер Крістіан, 291
Влос Антон, 152
Влос Яків, 152
Вовк Хведір (Волков Федір), 9, 77, 78, 321
Вовченко Петро, 187
Володимир, 263, 266
Волошенки, династія гончарів, 128
Волощук Антон, 151
Волощук Іван, 151
Волощук Яків, 151
Воронцов, 292
Ворохта Андрій, 176
Врубель Михайло, 35, 257
Гаврищів Петро, 145
Гагаріна, княгиня, 191
Гагенмейстер Володимир, 9
Галаган Григорій, 169
Галагани, 32
Галадза П., 247
Галактіонов С., 293
Гальчевська Лілія, 12
Галян Галина, 12
Гарнаги, династія гончарів, 127, 128
Гарібальді Д., 294
Гешпенер Надія, 141
Герасименко Агафон, 141, 159
Гете Вольфганг, 294
Гижицький Г., 199

- Гирман Ольга, 12
 Гйотеріс Антон, 242
 Гладиревський Іван, 133
 Глібов Леонід, 85
 Глоба, 64
 Глоговський Юрій, 83, 91, 93, 103–106, 108, 217
 Гнатюк Володимир, 9
 Гнатюк Іван, 221
 Говоров, 292
 Гоголь Марія, 106
 Гоголь Микола, 32, 85, 106, 115
 Гоголь-Яновський Василь, 106
 Годліна Лариса, 12
 Головацький Яків, 85, 90
 Головчак Н., 259, 268
 Голосови, 45
 Гондурас П., 179
 Гончар Андрій, 140
 Гончар Яків, 140, 159
 Гончаренко Ольга, 12
 Гордійчук І., 153
 Городецький М., 155
 Гоуз Й., 291
 Грабовський Й., 208
 Грабовський Павло, 85
 Гребінка Євген, 87, 106
 Грейм М., 200
 Грек Максим, 242
 Грек М., 200, 201
 Григораш Ніна, 186
 Гризодуб Лука, 188
 Гриппарі П., 285
 Грінченко Борис, 5, 107, 196
 Грондецький Юхим, 142, 160
 Грохольська К., 285
 Грунченко Прокіп, 292
 Грушевський Михайло, 6, 53
 Гудим-Левкович Юлія, 31, 64
 Гудченко Зоя, 187
 Гулак-Артемівський Семен, 107
 Гуляк С., 218
 Гургула Ірина, 146, 198, 202
 Гусевик Павло, 282
 Данченко Леся (Олександра), 11, 12, 124, 126–130
 Давидова С., 7
 Даргомизький О., 291
 Дарт Август, 288
 Дарт Франсуа, 288
 Дачинський С., 150
 Девдюк Василь, 177, 178
 Девдюк Г., 174
 Дзгабинський В., 177
 Дзідушицький Володимир, 8, 53
 Дзядик Євгенія, 12
 Диніковський Ю., 210
 Долинський Лука, 10
 Доліво-Добровольська В., 7
 Доля Олексій, 187, 189, 190
 Домарницький Яцько, 153
 Домонтовичі, 32
 Драгоманов Михайло, 5, 85, 107
 Дроб'язко Лаврентій, 137, 138
 Дударі, гончарі, 138
 Дуніни-Борковські, 272
 Душка В., 153
 Дюрер А., 233
 Дячук-Дереюк А., 174
 Евенбах Євгенія, 185
 Єколюк Данило, 169
 Ємець Дмитро, 297
 Ємець Максим, 107, 108
 Єнька І., 31
 Єрмак Ольга, 12
 Єрмоленко Ілля, 292
 Єрмоленко Іван, 292
 Єськов М., 137
 Жилін Іван, 292
 Жишкович В., 246
 Жолтовський Павло, 10, 11, 242
 Жук Адам, 11, 51
 Завадовська О., 298
 Завадовський П., 279
 Завадський Петро, 282
 Задорожний Микита, 44
 Зайкевич П. (Анастасій), 124
 Залізняка, династія ткачів, 44
 Запаско Яким, 10, 11, 51
 Зарецький Іван, 7, 53, 117, 132
 Заріцький Петро, 152
 Захарієвич Юліан, 143
 Зацаринний Василь, 130
 Зозуля Ніна, 12
 Зондюк (Жондзюк, Зіндюк, Зінтюк) Дмитро, 151, 163, 305
 Зондюк Микола, 151
 Зубрицький М., 9
 Зусман, 295, 296
 Зяблюк Наталя, 187, 189
 Іваницька Настя, 44
 Іваненко Іван, 138
 Івашків Галина, 12
 Іларіон, митрополит, 246, 248
 Ілінський, 295
 Ілля, майстер, 288
 Калашник Павло, 134, 305
 Кальнофойський А., 243
 Капніст Варвара, 15
 Капністи, 52, 292, 293, 303
 Кара-Васильєва Тетяна, 11
 Карпенко Йосип, 134
 Карпцова Євдокія, 44
 Карунна Ольга, 12
 Катерина II, російська імператриця, 75, 232, 234, 294

- Каш Іван, 177
Каш Сидір, 177
Квітка-Оснoв'яненко Г., 90, 106, 207
Кес Д., 242
Керулярій Михайло, 246
Кичко Кость, 177
Кіблицький Василь, 140
Кірик М., 153
Клеопова Марія, 34
Клімашевський О., 150
Клімт Гюстав, 36
Клішко Р., 168
Клочко Д., 249
Кобальчинська Р., 211
Кобилянська Ольга, 5, 85
Кобринський Йосип, 12
Ковальський Матвій, 144
Ковач Н., 176
Когодинчак Онуфрій, 176, 180
Когут Галина, 51
Козакевич М., 222
Козельський Микита, 279
Козлов Василь, 297
Козлова, 136, 161
Кок де Пауль, 291
Колупаєва Агнія, 11, 127
Кольберг Оскар, 203
Кондаков Н., 232
Кондратенко Тамара, 12
Коневиц О., 218
Константин, 288
Коншиць Роман, 298
Копистинський Теофіл, 264, 265
Кордуба Мирон, 196, 198, 202, 203
Корж Г., 107
Корж Петро, 107
Косачева Ольга (Косач Ольга), 8, 15, 107, 197
Косач-Кривинюк Ольга (Кривенюк Ольга), 15, 107
Костомаров Микола, 5, 85, 294
Костюк Василь, 187
Костюк Г., 37
Кострицький Іван (Jan Kostczycki), 258, 261, 268
Кострицький Матвій, 262
Косяченко Дем'ян, 130
Косяченко Овер'ян, 130
Котарбінський В., 35, 36
Котляревський Іван, 85, 106
Коцюбинський Михайло, 5, 15, 16, 22, 107
Кочубей В., 33, 136
Кочура А., 288
Кошак Антон, 150, 151
Кошак Йосип, 151
Кошак Микола, 151
Кошак Петро, 143, 150, 151, 163, 305
Кошиць Роман, 298
Крайняк І., 176
Краніх Йоган, 291
Красовський В., 53
Красовський Михайло, 151
Кревза Лев, 247
Крижанівський Б., 52
Крилов Іван, 293
Крицінський В., 150
Кричевський Василь, 53
Кричко Кость, 172
Кропивницький Марко, 85
Крук І., 177, 218
Крушельницька Соломія, 107
Крчек Францішек, 198
Кугай Анатолій, 188
Кузнецов Матвій, 280, 281, 297
Кузьменко Микола, 108
Кузьминський К., 198
Кулжинський Сергій, 194, 196–201
Куліш Пантелеймон, 5, 294
Кульбака Валентина, 12
Кульчицька О., 68
Кунцевич Йосафат, 247
Курили, гончарі, 134
Кур'янський Антон, 151
Кучургина, майстриня, 288
Лазаревська Катерина, 131, 136
Лафонтен, 293
Лацимирський Максим, 282
Лашук Юрій, 11, 116, 125, 134, 139, 141, 146–148, 150, 153
Левинський Іван, 142, 143
Левицький Софрон, 210, 212–214
Левицький Ф., 231
Левченко Михайло, 186
Лермонтов Михайло, 32
Леся Українка, 5, 15, 85, 107
Лесков Микола, 127
Лисенко Василь, 45
Лисенко Корній, 45
Лисенко Микола, 85, 124
Листовська М., 298
Литвин Веселка, 12
Литвин В., 137
Литвиненко Хрисанф, 134
Литвинова Пелагія, 8, 15, 197, 198
Логвин Григорій, 243
Ломоносов Михайло, 271
Лотоцький І., 200
Лукаш Дмитро, 44
Лукаш Ігнат, 44
Лукіянович Михайло, 154
Любомирська Ізабелла, 271, 272
Любомирські-Валевські, 279, 284, 295
Макаренко Николай, 232, 234
Максименки, гончарі, 138
Максимович Михайло, 33, 107
Малета І., 163
Малишева Лариса, 12

- Малютін С., 35
 Манучарова Ніна, 10
 Мараст Арман, 291
 Марія-Терезія, 175
 Марко Вовчок, 5, 85
 Маркович Іван, 292, 298
 Маркович Яків, 279, 292
 Марковський Франц, 150, 163
 Мартинкевич Й., 154
 Маслов Л., 246
 Масюк Вакула, 128
 Масюк Каленик, 128
 Матейко Катерина, 11, 153
 Машуков В., 235
 Мегединюк Марко, 177, 179, 180
 Мезер Казимір, 284
 Мезер Костянтин, 284
 Мезер Михайло, 282, 284
 Мезер Северин, 284
 Мезер Франциск, 282, 283
 Меєр, майстер, 295
 Мельничук Лідія, 11, 113
 Мєро Шарль, 281
 Миклашевський А., 288
 Микола I, російський імператор, 245
 Милорадович, 292
 Мирний Панас, 5
 Михайлович Антон, 151
 Михайлович Петро, 151
 Михайлов Трохим, 189
 Мікельанджело, 35
 Міхельсон, 272
 Модзалевський Вадим, 9
 Могила Петро, 235
 Можчилі, гончарі, 134
 Молнар Д., 176, 180
 Мосієць Петро, 134
 Мручковський М., 218
 Мудрий Ярослав, 154
 Муха Альфонс, 36
 Мучник Шмуль, 296
 Наглюк Марія, 185
 Назаренко Людмила, 12
 Наливайко Терешко, 189
 Нарбут Георгій-Юрій, 207
 Нєгробов М., 185
 Немоловський Яків, 201
 Несен Ірина, 12
 Нєстеров М., 35, 36
 Нечуй-Левицький Іван, 5, 75, 79, 85, 88, 91
 Нижанківський В., 210
 Нижники, династія різьбярів, 305
 Нижник Кіряк, 177
 Нижник Тимофій, 177
 Никодим, 35
 Никорак Олена, 10
 Никорович Павло, 296
 Ніколаєва Т., див. Николаєва Т., 11
 Новик Іполіт, 138
 Новик Сава, 138
 Новицька Марія, 10
 Новицький Григорій, 291, 297
 Новодєрьожкіна Ольга, 12
 Нодьє Шарль, 291
 Ночовник Остап, 133, 305
 Оболонські, династія ткачів, 44
 Обст Северин, 203, 204
 Огієнко Юхим, 138
 Олександр I, російський імператор, 231, 234
 Онацький Никанор, 10, 12
 Орел Лідія, 187
 Орлов Федір, 274
 Орловський О., 33
 Орлай Іван, 106
 Остроградський Михайло, 106
 Павленко Параска, 186
 Павло I, 292
 Падалка Федот, 139
 Падовська Олена, 56
 Пакульський Ніколай, 135
 Палюта Іван, 176
 Панасенко Дмитро, 138, 161
 Панасенко Йосип, 138, 161
 Панасенко Кирило, 138
 Панкратов Петро, 292
 Панталузій Д., 31
 Парахін Василь, 153
 Пархоменко, гончар, 138
 Пастушок Нечипір, 44
 Пата Тетяна, 186
 Пашутинський П., 134
 Персьє Шарль, 135
 Петро I, 291
 Петруня Федір, 288
 Петрякова Фаїна, 11, 284
 Пещанський Володимир, 10, 51, 53, 56, 247
 Пимоненко Микола, 83
 Півень Потап, 134
 Підлевський Танасій, 177
 Пічка Павло, 119, 134, 159
 Піщенко Хома, 138
 Платов М., 292
 Полторацькі, 32
 Польовик Афанасій, 135
 Порскало Григорій, 187
 Посацька Данута, 12
 Потьомкін Григорій, 274
 Пошивайло Ігор, 12
 Пошивайло Олександр, 11, 12, 119, 123, 131
 Пошивайло Світлана, 12
 Пошивайло Тетяна, 12
 Прахов Адріан, 34, 36
 Прахов Микола, 34, 36
 Прахова Олена, 34–36, 38
 Прибильська Євгенія, 52
 Приймич М., 175, 176

- Прикарський (Пригорський?) Я., 154
 Приходько Іван, 189
 Протасій, боярин, 243
 Прохаський Сергій, 12
 Прусевич Олександр, 7, 112–114
 Пузир Григорій, 138
 Пузир Лаврентій, 138, 161
 Пузир Мусій, 138
 Пуніц, 291
 П'ятецький Василь, 134
 Рафаель Санті, 34
 Регор Ф., 145
 Редін Є, 239
 Ременюк Юстина, 22
 Реріх Микола, 35
 Репін Ілля, 183, 207
 Репнін, 292
 Риженко Яків, 10, 51, 112, 123
 Риндін Єфим, 44
 Риндін Єремій, 44
 Риндіни, династія ткачів, 44
 Риндін Іван, 44
 Риндін Ілля, 44
 Риндін Лаврентій, 44
 Риндін Леонтій, 44
 Родзянський Яків, 142, 160
 Рожанківський В., 10
 Розумовський Андрій, 271
 Розумовський Кирило, 179, 271, 272, 274
 Романови, царська династія, 5
 Романовський В., 168, 296
 Рубо Бенжамен, 291
 Руліковський В., 286
 Румянцев-Задунайський, граф, 138, 272, 298
 Рябокін Олександр, 134
 Савицький, 52
 Савицький А., 298
 Савицький П., 298
 Садовський Микола, 85
 Саксаганський Панас, 85
 Самарін Юрій, 140, 141
 Самбірський Ілля, 292
 Самойлович Павло, 141, 305
 Самойлович Іван, 64, 248
 Самокиш Микола, 8
 Свенціцька В., 173
 Свидригайло, 141
 Свирида Раїса, 12
 Селівачов Михайло, 172
 Семиградова Настасія, 52
 Сен-Лежер, майстер, 291
 Сержанов І., 288
 Сецінський Єфим, 245
 Сидорович Савина, 10
 Сідорський І., 232
 Силенко Неля, 12
 Сількевич С., 218
 Сітько Іван, 138
 Січинський Володимир, 242
 Скадовський Сергій, 108
 Скаржинська Катерина, 8, 15, 194, 197
 Скоповський М., 258
 Скоропадський, 292
 Слободян О., 150, 151
 Смик В., 288
 Снегірьов І., 242, 307
 Соколюк Д., 174, 179
 Сокульський Т., 177
 Спаська Євгенія, 10, 117, 136–138, 140
 Стадниченко Микола, 150, 151, 163
 Станкевич Михайло, 11, 174, 210
 Старицький Михайло, 107
 Стельмашук Галина, 11
 Степанов Дмитро, 292, 293, 303
 Стефанківський М., 249
 Строфун Архип, 138
 Строфун Василь, 138
 Строфун Іван, 138
 Строфун Федір, 136
 Ступка Андрій, 134
 Сумцов Микола, 9, 121, 188, 194, 197, 199
 Суха Л., 10
 Сухозанит Петро, 282
 Сухозанитова, 282
 Таранушенко Стефан, 10, 172, 186, 188, 199
 Тарковський Ян, 282
 Тарновський В., 8, 12
 Тарновський Г., 32
 Тарутіна О., 64
 Тенішева Марія, 35
 Теодорович Микола, 254
 Тимчук Петро, 150, 163
 Тиціан Вечеліо, 34
 Тищенко Олександр, 123
 Тищенко Хома, 44
 Ткаченко Борис, 187, 189
 Ткаченко В., 64
 Тобілевич Іван, 107
 Товстоліс М., 273
 Токар В., 164
 Тон Б., 245
 Торобан Степан, 44
 Торобан Сава, 44
 Тридіди, династія гончарів, 128
 Тройницький Петро, 279
 Тропінін В., 74, 83, 103
 Трутовський Костянтин, 83
 Тупиця Т., 288
 Турчиновський Петро, 291
 Уваров С., 242
 Уварови, 295
 Удзела Северин, 198
 Урбанський О., 201
 Усикова А., 184
 Устиянович Корнило, 264
 Ухтомський А., 293

- Федорів Ю., 231
 Федорович Володислав, 52, 53
 Федькович Юрій, 5, 106
 Фігура Петро, 137, 138, 161
 Фотій, патріарх, 246
 Франко Іван, 5, 9, 15, 85, 106, 124, 207
 Фріде Марія, 117
 Фундуклей І., 7
 Хало Герасим, 219
 Харузіна Віра, 183
 Ханенко Богдан, 12, 53
 Ханенко Варвара, 12, 52, 64
 Ханко Віталій, 12
 Хансер Григорій, 151
 Хахалєв, гончар, 135, 160
 Хвойка Вікентій, 107
 Хмельницький Богдан, 18
 Ходорковський, 194, 204
 Хотяїнцева С., 184
 Хрінніков Володимир, 107
 Худолєєва, 52
 Цвігун Сафон, 140
 Чарторійський Юзеф, 282, 283, 286
 Чачковський М., 154
 Чеський І, 293
 Чеський К., 293
 Чижевський К., 230, 249
 Чирвенко Федір, 124, 143
 Чішік І., 258
 Чорний І., 107
 Чубинський Павло, 9
 Чумарний Лука, 134
 Шапаренко І., 168
 Шапіро М., 295, 296
 Шафонський Опанас, 83, 131
 Шафранська Галина, 12
 Шашкевич Маркіян, 5, 85, 107
 Шевченко Тарас, 6, 28, 33, 85, 106, 107, 294
 Шептицький Андрей, митрополит, 12
 Шестакова Олена, 12
 Широцький Кость (Шероцький), 9, 185
 Шишков О., 292
 Шкрібляк Василь, 166, 177–179
 Шкрібляк Микола, 174, 177–179
 Шкрібляк Юрій, 174, 177–179
 Шкрібляки, династія різьбярів, 305
 Шлоссел, 176
 Шмагало Ростислав, 154
 Шмігильський Єфрем, 263
 Шостопалець Василь (Шостопальський), 143, 153, 164, 305
 Штейнгель Федір, 8
 Штігліц, 232
 Шульгіна Лідія, 124
 Шуман С., 54
 Шухевич Володимир, 9, 144, 210, 212–214
 Щепотьєва Марія, 10, 185
 Щербаківський Вадим, 168, 169
 Щербаківський Данило, 9, 51, 53, 65, 127, 266
 Щербані, династія ткачів, 44
 Щербатова Марія, 52
 Юрайда Ян, 53
 Юродко Іван, 176, 180
 Юрченко П., 167
 Юхименки, династія різьбярів, 305
 Юхименко Іван, 177
 Юхименко Прокоп, 177
 Юхименко Федот, 177
 Явдак Пилип, 131
 Яворницький Дмитро, 8, 12, 320
 Ямковий Никифор, 140, 159
 Янківський Й., 177
 Ястребов Володимир, 197, 200
 Ястржембський Микола, 296
 Яшвіль Наталя, 34

ПРО АВТОРІВ

БІЛОУС Людмила Семенівна – заступник директора з наукової роботи МУНДМ

БОНЬКОВСЬКА Софія Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу декоративного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України

ГОЛОД Ігор Васильович – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор Львівської Національної академії мистецтв

ЗУЗЯК Тетяна Петрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського

ІСТОМІНА Галина Валентинівна – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу декоративного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України

КАРА-ВАСИЛЬЄВА Тетяна Валеріївна – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України, зав. відділу декоративного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, заслужений діяч мистецтв України, лауреат премії П. Білецького, Ф. Колесси, В. Щербаківського

КЛИМЕНКО Олена Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу декоративного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України

КОСИЦЬКА Зінаїда Миколаївна – молодший науковий співробітник відділу декоративного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України

КОСІВ Роксолана Романівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сакрального мистецтва Львівської Національної академії мистецтв

РОМАНОВА Тамара Олексіївна – провідний науковий співробітник МУНДМ

СЕРЖАНТ Людмила Вікторівна – молодший науковий співробітник відділу декоративного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України

СМОЛІЙ Юлія Олександрівна – науковий співробітник відділу декоративного мистецтва ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України

СТЕЛЬМАЦУК Галина Григорівна – доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри історії та теорії мистецтва Львівської Національної академії мистецтв

СТУДЕНЕЦЬ Наталя Василівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу декоративного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України

ЗМІСТ

Передмова. <i>Н. Студенець</i>	5
Вишивка. <i>Т. Кара-Васильєва</i>	13
Ткацтво. <i>Н. Студенець</i>	39
Килимарство. <i>Н. Студенець</i>	49
Вибійка. <i>Т. Романова</i>	61
Вбрання. <i>Г. Стельмащук</i>	73
Гончарство. <i>О. Клименко, Л. Сержант, Г. Істоміна</i>	109
Художнє різьблення по дереву <i>І. Голод</i>	165
Малювання. <i>Ю. Смолій</i>	181
Писанкарство. <i>Ю. Смолій</i>	191
Витинанки. <i>З. Косицька</i>	205
Плетіння з рослинних матеріалів. <i>Т. Зузяк</i>	215
Церковна металева пластика. <i>С. Боньковська</i>	229
Хоругви. <i>Р. Косів</i>	251
Художнє скло. <i>Л. Білоус</i>	269
Фарфор і фаянс. <i>Л. Сержант</i>	277
Післямова. <i>Н. Студенець</i>	305
Словник термінів	307
Бібліографія	322
Список скорочень	335
Іменний покажчик	337
Про авторів	343

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

ІСТОРІЯ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

У п'яти томах

Том 3

Мистецтво ХІХ століття

БІЛОУС Людмила
БОНЬКОВСЬКА Софія
ГОЛОД Ігор
ЗУЗЯК Тетяна
ІСТОМІНА Галина
КАРА-ВАСИЛЬЄВА Тетяна
КЛИМЕНКО Олена
КОСИЦЬКА Зінаїда
КОСІВ Роксолана
РОМАНОВА Тамара
СЕРЖАНТ Людмила
СМОЛІЙ Юлія
СТЕЛЬМАЩУК Галина
СТУДЕНЕЦЬ Наталя

Науковий редактор

Кара-Васильєва Тетяна

Редактори: Н. Джумаєва, Л. Дика, К. Перконос, В. Чумак
Оператори: Н. Бічашвілі, І. Матвєєва, В. Рибалко, А. Рокицька
Обробка фотографій та комп'ютерна верстка: Т. Тарадай

Формат 60×84¹/₈

Умов.-друк. арк. 30,1 Обл.-вид. арк. 66,4

Замовлення № 9-181. Наклад 1000

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру: серія ДК № 1831

<http://www.ethnolog.org.ua>

I-90 Історія декоративного мистецтва України. У 5 т. Т. 3 / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; Наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2009. – 516 с.: ілюстр. – ISBN 978-966-02-5418-3

ББК 85.123 (4УКР) 1